



LUDWIG-  
MAXIMILIANS-  
UNIVERSITÄT  
MÜNCHEN

DISSERTATIONEN DER LMU



55

LISA SCHENK

# Das Thema „Tanz“ in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik

Bewegungsmotive und ihre Intentionen

OLMS

Lisa Schenk

Das Thema „Tanz“ in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik  
Bewegungsmotive und ihre Intentionen

Dissertationen der LMU München

Band 55

Das Thema „Tanz“ in der hellenistischen  
Rund- und Reliefplastik  
Bewegungsmotive und ihre Intentionen

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von  
Lisa Schenk  
aus München  
2022

Referent: Prof. Dr. Stefan Ritter  
Korreferent: Prof Dr. Rolf Michael Schneider  
Tag der mündlichen Prüfung: 24.09.2019

# Das Thema „Tanz“ in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik

Bewegungsmotive und ihre Intentionen

von  
Lisa Schenk

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der **Universitätsbibliothek der LMU München**

Gefördert von der Ludwig-Maximilians-Universität München

Georg Olms Verlag AG  
Hagentorwall 7  
31134 Hildesheim  
<https://www.olms.de>

Text © Lisa Schenk 2019

Diese Arbeit ist veröffentlicht unter Creative Commons Licence BY 4.0.  
(<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>). Abbildungen unterliegen ggf. eigenen Lizenzen, die jeweils angegeben und gesondert zu berücksichtigen sind.

Erstveröffentlichung 2022

Zugleich Dissertation der LMU München 2019

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:

<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-298821>

<https://doi.org/10.5282/edoc.29882>

ISBN 978-3-487-16186-0

# Inhalt

Danksagung.....	IX
1 Einleitung .....	1
1.1 Das Thema „Tanz“ in der antiken Literatur und Epigraphik .....	2
1.1.1 Literarische Zeugnisse .....	3
1.1.2 Epigraphische Zeugnisse.....	13
1.2 Forschungsgeschichte.....	14
1.2.1 Forschungsschwerpunkte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts.....	15
1.2.2 Das 21. Jahrhundert: Interdisziplinarität, neue Methoden, ikonographische und anthropologische Studien.....	20
1.3 Zur Definition von Tanz .....	30
1.4 Fragestellung, methodisches Vorgehen und Ziele der Arbeit .....	33
1.4.1 Fragestellung und Materialgrundlage .....	33
1.4.2 Tanzcharakteristische Merkmale, Terminologie und methodisches Vorgehen.....	36
1.4.3 Ziele der Arbeit .....	43
2 Tanzfiguren in der hellenistischen Rundplastik.....	45
2.1 Fundkontexte und Funktionen.....	45
2.1.1 Grabbeigaben.....	46
2.1.2 Votivgaben.....	53
2.1.3 Figuren im häuslichen Kontext.....	61
2.2 Fälschungs- und Datierungsproblematik.....	66
2.3 Bewegungsmotiv 1: Gegensinnige tänzerische Gehbewegung .....	68
2.3.1 Kleinplastik.....	68
2.3.1.1 Weibliche Figuren .....	70
2.3.1.2 Männliche Figuren.....	79
2.3.2 Großplastik.....	81
2.3.2.1 Weibliche Figuren .....	84
2.3.2.2 Männliche Figuren.....	88
2.4 Bewegungsmotiv 2: Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung .....	92
2.4.1 Kleinplastik.....	92
2.4.1.1 Weibliche Figuren .....	93
2.4.1.2 Männliche Figuren.....	96
2.4.2 Großplastik: Der sog. Satyr aus Mazara del Vallo .....	97
2.5 Bewegungsmotiv 3: Gleichsinnige tänzerische stationäre Bewegung.....	98
2.5.1 Weibliche Figuren.....	101
2.5.2 Männliche Figuren.....	102

2.6	Auswertung und Zusammenfassung .....	103
2.6.1	Bewegungsmotive, Körpersprache und Intentionen der Darstellungen.....	103
2.6.2	Gruppendarstellungen .....	130
2.6.3	Fundorte und Funktionen: Zur Kontextualisierung von Tanzfiguren und ihren Bewegungsmotiven.....	134
3	Gegenbilder: Tanzfiguren mit körperlichen Anomalien.....	139
3.1	Datierungsproblematik, Funktionen und Fundkontexte .....	139
3.2	Bewegungsmotiv 1: Gegensinnige tänzerische Gehbewegung .....	144
3.2.1	Weibliche Figuren.....	146
3.2.2	Männliche Figuren.....	147
3.3	Bewegungsmotiv 2: Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung .....	150
3.3.1	Weibliche Figuren.....	152
3.3.2	Männliche Figuren.....	152
3.4	Auswertung und Zusammenfassung: Identische Bewegungsmotive – andere Intentionen .....	156
4	Narrative Kontexte: Tanzdarstellungen in der hellenistischen Reliefplastik...	165
4.1	Reliefs aus Heiligtumskontexten.....	165
4.1.1	Pyrrhische/Waffentanz: Sieg bei Agonen.....	166
4.1.2	Tanzende Nymphen.....	170
4.1.3	„Kalathiskostänzerinnen“.....	177
4.1.4	Frauenreigen.....	179
4.1.5	Dionysischer Thiasos .....	183
4.2	Grabkontexte.....	185
4.2.1	Dionysische Szenen.....	185
4.2.2	Reigen mit verhüllten Frauen.....	189
4.2.3	Nymphen.....	190
4.3	Ausstattungsgegenstände aus gehobenen Wohnkontexten.....	191
4.3.1	Dionysos und sein Gefolge.....	192
4.3.2	Gemischte Reigen mit diversen Gestalten aus der Mythologie.....	199
4.4	Zusammenfassung und Ergebnisse.....	202
5	Ergebnisse und Zusammenfassung.....	209
5.1	Tanz im Bild.....	209
5.2	Bewegungsmotive, Intentionen und die Rolle des Tanzes in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik .....	210
5.3	Ausblick.....	220

Literaturverzeichnis.....	221
Anhang 1: Antike Textzeugnisse.....	263
Anhang 2: Katalog.....	273
Abbildungen.....	333



*Für meinen Vater  
Tempus Fugit – Amor Manet.*



# Danksagung

Mein herzlicher und aufrichtiger Dank gilt zunächst meinem Erstbetreuer Stefan Ritter, der mich nicht nur über viele Jahre mit großer Begeisterung in jederlei Hinsicht unterstützt, sondern mich anfangs auch dazu motiviert hat, das Thema „Tanz“ zu bearbeiten. Ganz besonders danke ich zudem meinem Zweitbetreuer Rolf Michael Schneider, der die Arbeit stets mit großem Interesse begleitet und mir in anregenden Gesprächen äußerst wertvollen Input geliefert hat. Für ihre Betreuung und ihr Vertrauen danke ich den beiden herzlichst.

Dank gebührt darüber hinaus meinen Kommilitoninnen und Kommilitonen am Institut für Klassische Archäologie in München, meinen Kolleginnen und Kollegen der Graduiertenschule Distant Worlds sowie meinen Mentorinnen und Mentoren in München, Pisa, Lucca und zahlreichen anderen Orten. Insbesondere danke ich für die fachliche und moralische Unterstützung Johannes Lipps, Thoralf Schröder, Anna Anguisola, Joseph Sanzo, Maria Luisa Catoni, Claudia Herkommer, Anna Waldschütz, Sarah und Julian Hollaender, Alexandra Holler, Rosa Galusic, Carina und Julian Schreyer, Marisol Lang, Katharina und Johannes Friedl, Felix Henke und Anna Marx.

Gebührenden Dank möchte ich den Institutionen aussprechen, die das Vorhaben finanziell und ideell gefördert und die erfolgreiche Fertigstellung des Promotionsprojekts ermöglicht haben: der Graduiertenschule Distant Worlds in München, der Herbert-Lutz-Gedächtnis-Stiftung sowie dem Institut für Klassische Archäologie in München für das Deutschlandstipendium.

Mein tiefer und aufrichtiger Dank gilt meiner Lektorin Silvia Brenner, die sich mit größter Mühe und Präzision dem Text gewidmet hat, sowie ihrem Mann Stephan. Außerdem danke ich den Mitarbeitenden von Open Publishing LMU für die Überarbeitung des Manuskripts und die Drucklegung sowie allen Einrichtungen, die mir ihre Bilder für die Publikation zur Verfügung gestellt haben.

Von Herzen möchte ich Boris, meinen Eltern Helga und Dieter, meinem Bruder Michael, meiner Familie und meinen Freundinnen und Freunden für die uneingeschränkte Unterstützung und bedingungslose Liebe, auch in schwierigen Zeiten, danken.

Zu guter Letzt danke ich vornehmlich Alexandra, Sarah, Katharina, Anna, Julian H., Julian S. und Matthias für inspirierende Kaffeepausen.

München, April 2022

Lisa Schenk



# 1 Einleitung

„Es ist recht sonderbar, daß man die Lösung des exegetischen Rätsels, die das kyzikenische Münzbild gab, nicht erkannt hat. Das eifrige Takttreten des Satyrs erklärt ihr Tun überraschend einfach. Sie legt die Sandalen an zur Vervollständigung ihrer Balltoilette und wenn sie, um das bequem tun zu können, auf dem Felsen Platz genommen hat, und damit dem Künstler Gelegenheit gab, eine wundervolle Linienführung zu entwickeln, so wird sie doch im nächsten Moment aufspringen und sich zierlich nach dem Takte drehen.“<sup>1</sup>

Für Wilhelm Klein könnte es nicht offensichtlicher sein: Bei der hellenistischen Gruppe, die als „Aufforderung zum Tanz“ bekannt ist (Abb. 1), handelt es sich um einen musizierenden Satyr, der, erkennbar an seiner Körpersprache, die ihm gegenüberstehende Nymphe zum Tanz auffordert. Diese ist im Begriff, ihre Schuhe anzuziehen, um nach dem Rhythmus zu tanzen, den der Satyr mit der Fußklapper vorgibt.<sup>2</sup>

Kleins Interpretation der Skulpturengruppe wurde im Jahre 1909 in der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlicht. Die Deutung der Figuren zeigt, wie sehr der Archäologe durch die gesellschaftlichen Konventionen und die Etikette seiner Zeit geprägt ist, da es bei festlichen Anlässen üblich war, eine Frau durch eine Verbeugung zum Tanze aufzufordern.<sup>3</sup> Diese Benimmregeln haben jedoch wenig mit Tanz in der Antike beziehungsweise mit der Interpretation von hellenistischer Plastik zu tun, wie es an der besagten „Gruppe“ ersichtlich wird. Die Zusammengehörigkeit der beiden Figuren ist nach aktuellem Forschungsstand anzuzweifeln<sup>4</sup> und der uns heute bekannte Paartanz zwischen Mann und Frau existierte in dieser Form nicht. Darüber hinaus wirft die Deutung der „Gruppe“ grundlegende Fragen auf: Wie ist Tanz im Bild zu fassen und welche Informationen können der Körpersprache<sup>5</sup> überhaupt entnommen werden?

Tanz als etwas Performatives, somit etwas Flüchtliges und zeitlich Begrenztes kann nur im Moment seiner Aufführung vollständig erfasst und nicht in einem Bild festgehalten werden. Können wir Tanz in der antiken Bildkunst daher greifen und wenn

1 Klein 1909, 102. Zum kyzikenischen Münzbild (As mit Satyr und Mänade aus Kyzikos, Paris, Cabinet des Médailles, Inv. 444) s. von Mosch 2007, 95 Abb. Oben.

2 S. den gesamten Artikel: Klein 1909, 101–108.

3 S. v. a. Monika Fink (Fink 1996, 39, 46) zur Institution „Ball“ im 18./19. Jh. und seiner Regelmäßigkeit (Ballordnung zur Abhaltung und zum Verlauf), die auch die Tänze und Tanzformen sowie das allg. Verhalten auf Bällen betraf. Zu den Benimmregeln bei Tanzveranstaltungen vgl. auch Wolf-Pommrich – Pietzner-Clausen 1956, 91–93 und Schneider-Flaig 2016, 67–68.

4 Geominy 1999, 150–151; von Prittwitz und Gaffron 2007, 260–262.

5 Die Begriffe „Körpersprache“ und „nonverbale Kommunikation“ wurden von modernen Psycholog:innen und Anthropolog:innen etabliert. Diese beschreiben eine Bandbreite von körperlichem Verhalten, das von unterbewusstem Verhalten bis hin zu einem komplexen Kommunikationssystem wie der Zeichensprache reicht. Zu Körpersprache bei antiken Bildwerken s. z. B. Masségliá 2015, 5–7. Zur wissenschaftlichen Einführung in die Körpersprache vgl. v. a. Schefflen 1976 und Argyle 1979.

ja, wie müssen wir ihn verstehen? Welche Intentionen stecken hinter der Verwendung von Tanz als bildlich-gestalterisches Mittel?

Trotz der skizzierten Problematik ist die Erforschung von Tanz auch für die Altertumswissenschaften essentiell, da es sich um ein wesentliches Mittel handelt, um mit dem Körper zu kommunizieren. In der modernen Anthropologie gelten Tänze als wichtige Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen, ihrer Verhältnisse zur Welt und ihrer Selbstverhältnisse.<sup>6</sup> Begriffen werden sie als „Fenster“ in eine Kultur.<sup>7</sup> Die zentrale Frage ist, welches Wissen in der Bewegung des tanzenden Körpers liegt und wie dieses durch Tanzdarstellungen vermittelt wird. Aufgrund der teils nicht mehr zeitgemäßen Herangehensweisen an das Thema „Tanz“ in der Klassischen Archäologie sollen in der hier vorliegenden Arbeit anhand der hellenistischen Plastik neue Methoden<sup>8</sup> zur Erforschung von Tanz erprobt werden, die Aufschluss über Bewegungsvermittlung im Bild sowie über Körper- und Bewegungsdarstellungen im Hellenismus und die ihnen zugrunde liegenden Konzepte liefern. Denn gerade die Plastik dieser Epoche bietet aufgrund ihres Facettenreichtums und neuartiger Darstellungsmöglichkeiten eine aufschlussreiche Materialgrundlage zur Untersuchung von Tanz als Mittel der Ästhetisierung von Bewegung.

## 1.1 Das Thema „Tanz“ in der antiken Literatur und Epigraphik

Das Thema „Tanz“ ist in der antiken Literatur aufgrund der Fülle und Komplexität an Informationen schwer zu überblicken und zeichnet sich angesichts teils konträrer, individueller und unspezifischer Aussagen durch Unschärfe aus. Aus den Schriftzeugnissen lässt sich entnehmen, dass es eine nicht klar zu differenzierende Vielfalt an Tänzen<sup>9</sup> mit signifikanter gesellschaftlicher Bedeutung gegeben haben muss. Nicht existent beziehungsweise erhalten sind Textstellen, die explizit hellenistische Tanzskulpturen thematisieren sowie eine Definition des Konzepts „Tanz“, das in der antiken Gesellschaft scheinbar als selbstverständlich galt und deshalb keine konkrete Erläuterung notwendig war. Bei der Frage, was Tanz im Bild ist, sind die schriftlichen Überlie-

<sup>6</sup> Brandstetter – Wulf 2007, 9. Verwiesen sei an dieser Stelle auch auf den Soziologen und Anthropologen Marcel Mauss (Mauss 1975, 199–220): Tanz ist für ihn ein allg. Körpergedächtnis, da die Körpersprache auch die Tanzbewegungen einer jeweiligen Gesellschaft und Zeit beeinflusst. Jede Kultur lernt bestimmte „Techniken“ (Verhalten und Bewegungen) des Körpers und gibt diese Fähigkeiten an folgende Generationen weiter. Daher sind Körper stets kulturspezifisch geprägt und geformt und fungieren als Symbol für eine Kultur.

<sup>7</sup> Wulf 2007, 121.

<sup>8</sup> Als Hilfestellung dienen hierbei Methoden aus der modernen Anthropologie und Psychologie; dazu ausführlich Kapitel 1.4.2.

<sup>9</sup> S. Kachler 1974, 3. Nach ihm lassen sich ungefähr 200 verschiedene Tänze aus den Schriftquellen entnehmen. Fritz Weege (Weege 1926, 5–7) weist ferner darauf hin, dass die einzelnen Tänze oftmals nur nach ihren Bewegungen, Sprüngen, Drehungen, Gesten, Orten oder Attributen, die der Tänzer benutzte, benannt sind, was erhebliche Probleme bei der Differenzierung bereitet. Bereits Lukian (Lukian. salt. 33) thematisierte im 2. Jh.n.Chr. die Vielfalt an Information zu Tanz.

ferungen wenig hilfreich. Eine umfassende Analyse der Texte ist für die vorliegende Arbeit folglich nicht zielführend, weshalb von dieser abgesehen wird. Um ein ganzheitliches Bild zu erhalten, sollen dennoch essentielle antike Textstellen und Diskurse zu Tanz überblicksartig vorgestellt und relevante Aspekte herausgearbeitet werden, die zu einem besseren Verständnis der antiken Bilderwelt beitragen können. Da die literarischen Zeugnisse des Hellenismus lückenhaft sind, müssen ausgewählte schriftliche Überlieferungen von der frühgriechischen bis in die späte Kaiserzeit hinzugezogen werden, um Zugang zum antiken Tanz zu erhalten. Die überlieferten Texte legen nahe, dass sich einige Aspekte bis in die Kaiserzeit tradierten und somit auch im Hellenismus gültig waren. Innerhalb der antiken Literatur finden sich in verschiedensten Gattungen griechisch- und lateinsprachige Passagen, die Tänzerinnen und Tänzer oder die gesellschaftliche, pädagogische, kriegerische oder politische Bedeutung von Tanz thematisieren.<sup>10</sup>

### 1.1.1 Literarische Zeugnisse

Literarisch lassen sich im Griechischen grundsätzlich zwei Verben fassen, die dem deutschen Wort „tanzen“ entsprechen. Es handelt sich um *ὀρχεῖσθαι*<sup>11</sup> und *χορεύειν*<sup>12</sup>. Mit den Stämmen *ὀρχ-* und *χορ-* wurden zahlreiche Varianten gebildet<sup>13</sup>, die sich auf das Bedeutungsfeld „Tanz“ beziehen.<sup>14</sup> Im Lateinischen fand überwiegend das Verb *saltare*<sup>15</sup> Verwendung.

#### „Technische Handbücher“ und Lexika

„Technische Handbücher“, in denen alle bekannten Tänze samt ihrer Ausführung, den charakteristischen Bewegungsweisen und den Anlässen, bei denen getanzt wurde, beschrieben sind, existieren nicht (mehr?). Von einzelnen Autoren wissen wir, dass es Werke gab, die dieser Kategorie zugeschrieben werden können, jedoch sind sie nahezu vollständig verloren. Es handelt sich um die Schriften *Περὶ τραγικῆς ὀρχήσεως* von Aristoxenos, von der sich nur einzelne Fragmente<sup>16</sup> erhalten haben sowie *Περὶ χορῶν*

10 Zur Auflistung zahlreicher antiker literarischer Zeugnisse zu unterschiedlichen Aspekten des Themas „Tanz“ s. Warnecke 1932, 2232–2247 und Harmon 2002, 12–17. Zur Benennung einzelner Tänze s. Brommer 1989, 483–494. Zur Bedeutung von Tanz im literarischen Diskurs vom 4. Jh. v. Chr. bis in die Spätantike mit zahlreichen zitierten Textstellen s. Schlapbach 2018.

11 Liddell-Scott-Jones s. v. *ὀρχέομαι*.

12 Liddell-Scott-Jones s. v. *χορεύω*.

13 Frederick Naerebout (Naerebout 1997, 257–279) stellte hierzu eine umfangreiche Liste mit den unterschiedlichen Formen und Varianten zusammen.

14 Zur Etymologie der Begriffe vgl. Naerebout 1997, 174–189.

15 Oxford Latin Dictionary s. v. *salto*.

16 Die Schrift befindet sich unter den Fragmenten 103–112. Dort findet sich Grundsätzliches zu Tanz, z. B. Tänze, Tanzarten, Tanzweise, charakteristische Bewegungen, Geschichte der Tänze. Auch Athenaios erwähnt Aristoxenos in den *Deipnosophistae*, hauptsächlich im 14. Buch. Vgl. darüber hinaus Latte 1913, 1–16; Warnecke 1932, 2233; Bagordo 1998, 28–29.

von Aristokles und *Περὶ τοῦ χοροῦ* von Sophokles, von denen jeweils nur die Titel<sup>17</sup> bekannt sind. Ferner existieren Lexika wie das Onomastikon von Pollux oder das Lexikon von Hesychius, in denen Tanz thematisiert wurde. Allerdings gehen die Schriften nicht ins Detail und enthalten keine aufschlussreichen Informationen, da es sich häufig nur um die Nennung einzelner Tänze handelt, die nicht näher erläutert werden.

### Monographische Schriften

Lediglich zwei Texte sind erhalten, die sich in ihrer Gesamtheit mit Tanz beschäftigen und damit wichtige Zeugnisse darstellen. Es handelt sich zum einem um Lukians Werk „Über die Tanzkunst“ (*Περὶ ὀρχήσεως*, 2. Jh.n.Chr.), in dem es hauptsächlich um den Tanz im Theater geht. Thematisiert werden die Herkunft und die Geschichte der Tanzkunst, der Wert und die positiven Aspekte des Tanzes allgemein, spezielle Tanzdarbietungen sowie die Fähigkeiten und das Wissen der Tänzer. In einem fiktiven philosophischen Dialog, der an Platons Gesetze erinnert, spricht sich der Autor für die Tanzkunst aus, die von seinem Gesprächspartner abschätzig als weibliche Art der Unterhaltung bezeichnet wird. Zum anderen ist die Verteidigungsrede zu Gunsten der Tänzer *Πρὸς Ἀριστείδης υπέρ των ορχηστών*<sup>18</sup> von Libanios (4. Jh.n.Chr.) zu nennen, in der der Redner als Antwort auf eine frühere Anklagerede des Aristides die Vorzüge der Tanzkunst herausstellt. Die Schrift enthält im Grunde ähnliche Informationen und Argumente wie die des Lukian. Auch Aristides beklagt die Verweiblichung der Männer durch Tanz, der zudem die Menschen manipuliere und verderbe.<sup>19</sup>

### Prosaische Diskurse und Textpassagen

Einige antike Werke verfügen über aufschlussreiche Diskurse zum Thema Tanz. Die meisten prosaischen Schriften enthalten entstehungsgeschichtliche, ethnographisch-historische und klassifikatorische Informationen sowie philosophische Diskussionen. Nachfolgend sind wichtige Autoren und Werke weitgehend chronologisch aufgeführt.

Herodot beispielsweise berichtet in den Historien von einer unangemessenen Tanzweise am Hofe des Tyrannen Kleisthenes in Sikyon: So verwehrte der Herrscher dem Freier Hippokleides aufgrund einer schamlosen Tanzweise die Hochzeit mit seiner Tochter.<sup>20</sup>

Bei Xenophon finden sich in zwei Werken längere Passagen, die Tanz thematisieren. In der Anabasis berichtet er, dass nach feindlichen Kämpfen mit den Paphlagoniern Frieden geschlossen werden soll, weshalb ein gemeinsames Gelage stattfindet. Nach dem Mahl folgten verschiedene Waffentänze, die nacheinander von den unterschiedlichen Völkergruppen zum Takt der Flöte aufgeführt wurden und Kampfhandlungen

<sup>17</sup> Diese finden sich bei Athen. deipn. 14, 63ob.

<sup>18</sup> Lib. or. 64. Zur Übersetzung der Rede sowie zur Interpretation s. die Monographie von Margaret E. Molloy (Molloy 1996).

<sup>19</sup> Speziell hierzu Lib. or. 64, 31 und 64.

<sup>20</sup> Hdt. 6, 129; s. Anhang 1.1.

gen nachahmten.<sup>21</sup> Im Symposion beschreibt Xenophon ausführlich die tänzerischen, musikalischen und akrobatischen Darbietungen bei seinem fiktiven Gastmahl, die zur Unterhaltung der Gäste dienen und von diesen diskutiert werden.<sup>22</sup> Auch Sokrates nimmt daran teil und bekundet im Laufe des Abends seine Leidenschaft für das Tanzen, wofür er zunächst Gelächter erntet. Er zählt sodann die positiven Eigenschaften der Tanzkunst auf und betont vor allen Dingen den gesundheitlichen Wert.<sup>23</sup>

In Platons Gesetzen wird die erzieherische Funktion von Musik und Tanz hervorgehoben und überlegt, welche Tänze in den idealen Staat aufgenommen werden sollten und welche nicht. Platon unterscheidet zwei Arten von Tanzkunst: „die Bewegung der schöneren Körper nach der würdevollen Seite hin“ und „die der häßlicheren Körper nach der gemeinen Seite hin“.<sup>24</sup> Zur Ersteren zählen die Waffentänze wie die Pyrrhiche (*πυρρίχη*) oder andere friedliche Tänze (z.B. *ἐμμέλεια*), da sie schöne Leiber und eine tapfere und besonnene Seele darstellen. Auszuschließen seien hingegen alle Arten von dionysischen Tänzen, die mit der Darstellung von Satyrn, Silenen, Panen und Nymphen Betrunkene nachahmen.<sup>25</sup> Platon hält es für sinnvoll, Kinder in der Musik- und Tanzkunst zu unterrichten, um die Gesundheit und die physischen wie die psychischen Kräfte zu stärken.<sup>26</sup> Mit dem Unterricht im Waffentanz lernen die Kinder ihren Körper zu kontrollieren und geschickter im Kampf zu werden, wohingegen sich die dionysischen Tänze durch Ekstase und Kontrollverlust auszeichnen, was nicht von Nutzen ist.<sup>27</sup> Neben dem Erziehungsaspekt finden sich in den Gesetzen weitere Passagen zu Tanz, in denen beispielsweise Rhythmus thematisiert oder bestimmte Tänze ausführlicher beschrieben werden.<sup>28</sup>

Aristoteles behandelt Tanz, der nach ihm im Kontext der Künste zu verorten sei, zwar weniger ausführlich als Platon, führt jedoch wesentliche Aspekte zum Thema „Rhythmus“ sowie zu den Fähigkeiten der Tänzer an, die vor allem Charaktere, Gefühle und Handlungen (*ἡθῆ καὶ πάθη καὶ πράξεις*) nachahmen.<sup>29</sup>

Aus der griechischen Literatur hellenistischer Zeit lassen sich nur wenige Textstellen anführen. Demosthenes berichtet in seiner Kranzrede (*Υπὲρ Κτησιφώντος περὶ τοῦ Στεφάνου*, 330 v. Chr.) von dionysischen Prozessionen durch die Straßen von Athen, bei denen die tanzenden Teilnehmer Kränze aus Fenchel und Silberpappel trugen.<sup>30</sup> Der antike Redner und Staatsmann zur Zeit der Diadochenkämpfe Democharis (355–275 v. Chr.) beschreibt Demetrios' Rückkehr nach Athen, der von den Athenern wie ein

21 Xen. an. 6.1, 5–11; s. Anhang 1.2.

22 Xen. symp. 2, 7, 9.

23 Speziell dazu Xen. symp. 2, 17–24; s. Anhang 1.3.

24 Plat. leg. 814e; Übersetzung nach Klaus Schöpsdau und Hieronymus Müller (1977).

25 Plat. leg. 814d–816d.

26 Plat. leg. 654a–654c.

27 Plat. leg. 796b–d, 815c–816a.

28 Z.B. Plat. leg. 653e–654a (s. Anhang 1.15); leg. 834e–b, 814d–816d.

29 Aristot. poet. 1447a23–a28; s. Anhang 1.21.

30 Demosth. Or. 18, 260.

Gott gefeiert und mit Weihrauch, Girlanden, Trankopfern und einem ithyphallischen Chor, der sang und tanzte, begrüßt wurde.<sup>31</sup>

Die ausführlichste Textpassage hellenistischer Zeit stammt aus den Historien des Polybios (um 200–um 120 v. Chr.), in der der Autor von den vor allem jungen Arkadern berichtet, die durch Musik und sittlichen Tanz ihr raues und hartes Wesen milderten. Dabei lobt er sie für ihre Gast- und Menschenfreundlichkeit und ihre Frömmigkeit den Göttern gegenüber, kritisiert jedoch die Kynaithier (ebenfalls Bewohner Arkadiens), die sich aufgrund ihrer „Rohheit“ und „Ruchlosigkeit“ von allen anderen Griechen abheben. So hätten sie als einziges arkadisches Volk aufgegeben, Musik zu üben, obwohl sie für die Menschen nützlich sei. Denn diese führte man nicht zur Verweichlichung und des Luxus wegen ein, sondern aufgrund des harten Lebens und der mühevollen Arbeit der Arkadier sowie der dort vorherrschenden Kälte. Der Geschichtsschreiber betont zudem, dass es wichtig sei, die Tanz- und Gesangkunst nicht verkümmern zu lassen, denn so könnten auch die Kynaithier eines Tages ihre Verwilderung überwinden. Nach Polybios meine ein gewisser Ephoros von Kyme hingegen, dass Musik eingeführt worden sei, um die Menschen zu täuschen und zu betören.<sup>32</sup> Polybios hält diese jedoch für löblich und sinnvoll und berichtet weiterhin, dass nicht nur die Knaben, sondern auch Männer bis zum 30. Lebensjahr in Tanz und Gesang unterrichtet werden, womit man nach alter Sitte die Götter verehrte. Diese führten sodann jährlich zum Klang der Flöte bei Wettkämpfen im Theater Tänze auf.<sup>33</sup>

In der Abhandlung über Musik von Philodemus von Gadara ist Diogenes von Babylon (3./2. Jh. v. Chr.) zitiert, der schrieb, dass der Tanz nun aus dem Drama verschwunden sei und es damit nichts Schönes und Nobles mehr habe.<sup>34</sup>

Was die späthellenistische lateinische Literatur betrifft, so erhalten wir von Cicero (1. Jh. v. Chr.) und Nepos (1. Jh. v. Chr.) Informationen zu Tanz im römischen Reich. Cicero thematisiert Tanz mehrmals in seinen Reden. Allerdings dreht es sich nie um diesen selbst, sondern wird Tanz meist als Negativbeispiel herangezogen, um die Argumentation zu untermauern. So sei es abscheulich, beim Gastmahl nackt und betrunken zu tanzen, wie es König Deiotarus, Piso und Apronius gerne taten.<sup>35</sup> Auch gehöre es sich nicht, auf dem Forum zu tanzen.<sup>36</sup> Die tanzenden Anhänger des Catilina bezeichnet er als unreine und unkeusche Leute<sup>37</sup> und Sextus Titus soll so salopp und weichlich in seine Bewegungen gewesen sein, dass ein Tanz aufkam.<sup>38</sup> Ferner sei es eine Beleidigung jemanden als Tänzer zu bezeichnen, da dies ein Schimpfwort aus der Gosse ist und niemand tanze in nüchternem Zustand, in Einsamkeit oder bei einer maßvollen,

31 Democh. 21, FGrH 75 F 2; Athen. deipn. 6, 253b–c; s. Anhang 1.12.

32 Ephoros von Kyme wird bei Pol. 4, 20 erwähnt.

33 Pol. 4, 20–21 (s. Anhang 1.4); Athen. 14, 626 a–d.

34 Vgl. Philod. de mus. 4, 7, 1–8.

35 Vgl. z. B. Cic. Verr. 2, 3, 23; Cic. Pis. 22; Cic. Deiot. 26.

36 Cic. off. 3, 24, 93.

37 Cic. Catil. 2, 23.

38 Cic. Brut. 225.

ehrbaren Gasterei, es sei denn, er ist verrückt.<sup>39</sup> Im Weiteren erfahren wir von Cicero von einer gewissen Dionysia, einer professionellen Tänzerin zur Zeit Sullas, die 200000 Sesterzen im Jahr verdiente.<sup>40</sup>

Nach dem Geschichtsschreiber und Biographen Nepos wurde das Erlernen von Gesängen, Instrumenten oder Tänzen – im Gegensatz zum alten Griechenland, wo es als lobenswert galt – in Rom bei der Erziehung als unwichtig erachtet. Zudem lasse sich Tanzen nicht mit der Persönlichkeit des Herrschers vereinbaren und schicke sich nicht für Personen von Stand.<sup>41</sup>

Die Schriften von Cicero und Nepos erwecken den Eindruck, als wäre es im römischen Reich regelhaft vorgegeben, wer wann und wo tanzt.<sup>42</sup> In gehobenen Kreisen scheint man dem Tanzen eher kritisch gegenübergestanden zu haben.

Im Übergang zur frühen Kaiserzeit im Griechischen berichtet Strabon – wie zahlreiche andere Autoren –<sup>43</sup> von der Herkunft der Waffentänze der Kureten und der Pyrrhiche<sup>44</sup>, ebenso Dionysios von Halikarnassos. Ersterer erwähnt zudem, dass die Alexandriner (Frauen wie Männer) zügellos und ohne Einschränkung bei öffentlichen Festen in Canobus zur Flöte tanzen.<sup>45</sup> Zweitgenannter schildert im Werk *Ρωμαϊκὴ Ἀρχαιολογία* detailliert eine Prozession für die Götter des Kapitols in Rom, für die ein geeigneter Tänzer als Anführer gefunden werden muss, da Sklaven den Festzug nicht leiten durften. Teil der Prozession sind zahlreiche Tanzgruppen, von denen der Autor nicht nur Bewegungsweisen, sondern auch Bekleidung und Attribute ausführlich beschreibt: Diese waren unterteilt in Männer, Jugendliche und Knaben, die von Flöten- und Lyra-spielern begleitet wurden. Es handelt sich um Waffentänzer, die unterschiedliche Waffen und Helme trugen und kriegsähnliche, schnelle Bewegungen von einem „Vortänzer“ in einem bestimmten Rhythmus nachahmten. Ihnen folgt eine Gruppe, die den griechischen Tanz „Sikinnis“ präsentierte sowie imitierte Satyrn und Silene. Die Tänzer waren dementsprechend gekleidet und verspotteten und parodierten die seriösen Bewegungen der anderen, was für Gelächter sorgen sollte.<sup>46</sup>

Aus der lateinischen Literatur dieser Zeit erfahren wir zum Beispiel von Sallust von einer gewissen Sempronia, die besser tanzte und sang, als es sich für eine anständige Frau gehörte<sup>47</sup> und Seneca der Ältere beklagt die Verweichlichung und Verweiblichung der jungen Männer seiner Zeit, auch aufgrund von Tänzen.<sup>48</sup>

39 Cic. Mur. 13.

40 Cic. Q. Rosc. 23.

41 Nep. Epam. 1–2; s. Anhang 1.13.

42 Vgl. z.B. auch Sall. Cat. 25, 2: Sempronia war gebildeter und tanzte und sang geschickter, als es für eine anständige Frau nötig war.

43 Zur „Pyrrhiche“ vgl. z.B. Plat. leg. 814e–815b; Dion. Hal. 7, 72, 5–9; Lukian. salt. 8; Athen. deipn. 14, 630d–631b.

44 Strab. geogr. 10, 3, 8.

45 Strab. geogr. 17, 1, 17.

46 Dion. Hal. 7, 72, 5–12; s. Anhang 1.5.

47 Sall. Cat. 25, 2.

48 Sen. contr. 1, praef., 8–9; s. Anhang 1.6.

Neben diesen mehr oder weniger zeitgenössischen Schriftzeugnissen gibt es einige „Berichte“ über Tanz und tanzende Personen zu hellenistischen Zeiten: Lukian erwähnt den Platoniker Demetrius, der aufgrund seiner Ablehnung des luxuriösen Lebensstils des Ptolemaios XII. Neos Dionysos (80–58 v. Chr. und 55–51 v. Chr.) zur Strafe in der Öffentlichkeit trinken und zu Zymbeln tanzen musste.<sup>49</sup> König Antiochos IV. (215–164 v. Chr.) hatte die Angewohnheit, ausgelassen und nackt bei Festen zu tanzen<sup>50</sup> und Antiochos I. (324–261 v. Chr.) besaß nach Sextus Empiricus einen Tänzer, Sostratos aus Priene, der bei Gastmählern unterschiedliche Rollen tanzte.<sup>51</sup>

Amphion aus Thespiai (3. Jh. v. Chr.) berichtet, dass Tänze von Jungen auf dem Helikon mit Eifer ausgeführt wurden, die dadurch eine tapfere Haltung erwarben und den Umgang mit Waffen übten.<sup>52</sup>

Weiterhin schreibt Athenaios, dass Kastagnetten nur einen bestimmten Laut erzeugen, nämlich einen scharfen Klang. Nach Dikaiarchos (frühhellenistisch) habe dieses Instrument außergewöhnlich schnell Verbreitung unter den griechischen Frauen gefunden, die dazu tanzen und singen. Laut Didymos (späthellenistisch) schlugen manche anstatt des Lyra-Spiels Muscheln und Scherben aneinander, um einen Rhythmus für die Tanzenden zu erzeugen.<sup>53</sup>

Der spätantike römische Philosoph und Grammatiker Macrobius empört sich in den Saturnalien über Tanzschulen in Rom zur Zeit der punischen Kriege – wo er es für unschicklich erachtet, dass Freigeborene und Senatorenöhne und -töchter unangemessene Tänze lernen. Im Zuge dessen wird der römische Feldherr und Staatsmann Scipio Aemilianus Africanus (185–129 v. Chr.) zitiert, der es sogar für einen Skandal und eine Schamlosigkeit hielt, dass die Söhne und Töchter der Adligen so zahlreich Tanzschulen aufsuchten.<sup>54</sup>

Die griechische Literatur der Kaiserzeit liefert unterschiedliche Informationen zu Tanz. Cornutus beispielsweise schrieb eine Einführung in die griechische Götterlehre, in der wir unter anderem Kenntnis über tanzende Gottheiten wie die Musen, Chariten oder Grazien, Apollon, Dionysos sowie die Satyrn und Pan samt ihrer charakteristischen Tanzweise erhalten.<sup>55</sup> Plutarch hingegen thematisiert in den Kaiser- und Parallelbiographien meist die Geschichte einzelner Tänze oder Tanzarten mit ihren Charakteristika.<sup>56</sup> Dion Chrysostomos berichtet von der Tanzweise der Alexandriner und Pausanias vom Tanzplatz der Spartaner, wo Chöre tanzen.<sup>57</sup>

49 Lukian. cal. 16. Nach Lukian habe Demetrius bei den Dionysien Wasser getrunken und als einziger keine weibliche Kleidung getragen.

50 Dies berichtet der Geschichtsschreiber Granius Licinianus (*Operis historici fragmenta codice rescripto seruata* 28, 5).

51 S. Emp. adv. math. I, 293.

52 Zu lesen bei Athen. deipn. 14, 629a–c.

53 Vgl. Athen. deipn. 14, 636c–e.

54 Macr. Sat. 3, 14, 4–8; s. Anhang 1.8.

55 V.a. Corn. nat. 14, 6, 17, 18; 15, 3; 27, 4; 30, 5–6.

56 Plut. Thes. 21; Plut. Num. 13.

57 Dion. Chrys. 32, 58–59; Paus. 3, 11, 9.

Im ersten, vierten, fünften und vor allem im 14. Buch in Athenaios' Gelehrtenmahl (2./3. Jh.n.Chr.) finden wir unterschiedlichste, insbesondere „altgriechische“, terminologische, klassifikatorische, lexikalische, ethnographisch-historische und philosophische Informationen zu Tanz, Tänzern und Tanzarten.<sup>58</sup> Damit handelt es sich neben Lukian (2. Jh.n.Chr.) und Libanios (4. Jh.n.Chr.), aber auch Xenophon (4. Jh.v.Chr.) und Platon (4. Jh.v.Chr.) um eines der ausführlichsten Zeugnisse zur Studie des antiken Tanzes.

Die lateinische Literatur der Kaiserzeit steuert keine neuen Aspekte zur Thematik „Tanz“ bei<sup>59</sup>: Zu Trimalchios Gastmahl (Petron) gehören Tanzdarbietungen von Unterhalten<sup>60</sup> und Sueton tadelt in seinen Kaiservitae vor allem den tanzenden Caligula, da sich Tanzen für einen Herrscher nicht gehört.<sup>61</sup> Die *Institutio Oratoria* von Quintilian stellt ein bedeutendes Werk zur Körpersprache für Redner dar. Zwar geht es rein um die Redekunst, jedoch wird Tanz an einigen Stellen beispielhaft thematisiert. Wichtig sei nach dem Autor, keine tänzerischen Gebärden bei Reden zu benutzen.<sup>62</sup>

Apuleius liefert ferner in den Metamorphosen Beschreibungen der tanzenden Venus und der Grazien.<sup>63</sup>

## Dichtung

In der Dichtung (Epos, Lyrik, Tragödie, Komödie) ist Tanz von der homerischen Frühzeit bis in die Spätantike ein zentrales Thema. Gerade die tanzenden Chöre beziehungsweise das Konzept der *μουσική* (*mousikē*), das im 4. Jahrhundert v. Chr. aufzubrechen scheint<sup>64</sup>, spielen im Theater eine essentielle Rolle. Aus den Schriften lassen sich damit zahlreiche Informationen zum antiken Tanz entnehmen. Schon Homer berichtet in der Illias und Odyssee von unterschiedlichen Tanzanlässen, Tanzformationen, tanzenden Personen und Tanzweisen. Wesentlich ist dabei die Schildbeschreibung im 18. Gesang, da hier von bestimmten Tanzformationen zu lesen ist.<sup>65</sup> Allgemein scheint Tanz in der Mythologie eine wichtige Rolle zu spielen: Häufig ist die Rede von tanzenden Gottheiten<sup>66</sup> oder Tanz zu Ehren bestimmter Götter. Textpassagen finden sich beispielsweise bei Hesiod (*Θεογονία*)<sup>67</sup>, Euripides (z.B. *Ἰφιγένεια ἐν Αὐλίδι*, *Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις*, *Βάκχαι*)<sup>68</sup>, Aristophanes (z.B. *Σφήκες*, *Θεσμοφοριάζουσαι*)<sup>69</sup>, aber auch in

58 Vgl. v.a. Athen. deipn. 1, 14a–16a, 20d–21a, 21e–22d; 4, 129a–130d; 5, 179e–181d; 14, 614a–636e.

59 Fronto bspw. berichtet wie Sallust von Sempronia: Front. ep. 3, 1.

60 Z.B. Petron. 52–54.

61 Suet. Cal. 11.

62 Quint. inst. 11, 3, 89; s. Anhang 1.7.

63 Apul. met. 10, 32 und 34.

64 Vgl. Zamminer 2000a, 516–535.

65 Hom. Il. 18, 569–606; s. Anhang 1.9.

66 Zu den am häufigsten tanzenden Gottheiten vgl. die Zusammenstellung im ThesCRA (Shapiro u.a. 2004, 299–343).

67 Hes. theog. 1–8.

68 Eur. Iph. A. 1055–1057, 1475–1483; Eur. Iph. T. 1138–1151; Eur. Bacch. 184–209.

69 Aristoph. Vesp. 1516–1525; Aristoph. Thesm. 947–1000.

der hellenistischen Dichtung bei Apollonius Rhodius (*Ἀργοναυτικά*)<sup>70</sup>, Kallimachos (*Ῥῆματα*)<sup>71</sup>, Theokrit (*Εἰδύλλια*)<sup>72</sup> sowie in der Spätantike bei Nonnos (*Διονυσιακά*)<sup>73</sup>. In den Gedichten Pindars wird das Konzept der *μουσική* erstmals deutlich, da die Stücke von Frauen- oder Männerchören tänzerisch aufgeführt und von Musik begleitet wurden. Der Dichter verfasste wohl nicht nur die Texte, sondern komponierte auch die Musik und erstellte die Choreographien.<sup>74</sup>

In der lateinischen Dichtung ist insbesondere die Komödie *Stichus* von Plautus zu nennen,<sup>75</sup> in der die Hauptakteure zur Flötenmusik tanzen sowie die Schriften von Ovid. Vor allem in der *Ars Amatoria* und den *Remedia Amoris* hebt er Mädchen hervor, die kunstvoll und anmutig tanzen können und in den *Metamorphoses* erfahren wir von bestimmten tanzenden Gottheiten.<sup>76</sup>

### Zusammenfassung

Getanzt wurde nach den literarischen Zeugnissen bei Menschen und Göttern. Tanz schien damit fest im antiken Alltagsleben integriert gewesen zu sein. Im Götterkult, speziell im dionysischen sowie im symposiastischen Bereich ist Tanz häufig anzutreffen. Nachfolgend seien die wichtigsten Aspekte zusammengefasst, die insbesondere in Hinblick auf das Verständnis der Bilderwelt aufschlussreich sein können.

1. Tanz, der stets in enger Verbindung mit Musik steht, war ein essentieller Bestandteil von Feierlichkeiten aller Art und lässt sich literarisch in erster Linie im Bereich des Symposiums<sup>77</sup>, bei Festen zu Ehren der Götter sowie im Götterkult<sup>78</sup>, bei feierlichen Wettkämpfen<sup>79</sup>, auf dem Schlachtfeld, bei Festlichkeiten vor oder nach den Kämpfen<sup>80</sup> sowie im Rahmen von (mythischen) Hochzeiten<sup>81</sup> und Beerdigungen<sup>82</sup> fassen. Im Theater nimmt er in früherer Zeit grundsätzlich eine substantielle Rolle ein, verliert im Laufe der Jahrhunderte jedoch seine Bedeutung.<sup>83</sup>

70 Apoll. Rhod. 1, 539; 1, 1135; 2, 714.

71 Kall. Del. 306, 321; Kall. Artem. 13, 100, 240, 267; Kall. Iov. 52; Kall. Iav. Pall. 66.

72 Theokr. eid. 18, 1–10; s. Anhang 1.10.

73 Nonn. Dion. 6, 46–49; 9, 200–205; 21, 185.

74 Zu Pindar und seinen Dichtungen vgl. Mullen 1982, Robbins 2000, 1031–1036.

75 Plaut. Stich. 735–776.

76 Ov. ars 3, 349–352 (s. Anhang 1.11); 595; Ov. rem. 333–334; Ov. met. 14, 636–641.

77 Hdt. 6, 129 (s. Anhang 1.1); Xen. symp. 2, 7, 9; Ov. ars 3, 347 (s. Anhang 1.11); Cic. Verr. 2, 3, 23; vgl. z.B. auch Athen. deipn. 1, 14a.

78 Dion. Hal. 7, 72, 5–12 (s. Anhang 1.5); Plut. Thes. 21; Paus. 3, 11, 9; Aristoph. Thesm. 947–1000; Demosth. Or. 18, 260; Lukian. cal. 16; Pol. 4, 20 (s. Anhang 1.4); vgl. z.B. auch Hom. Il. 16, 183; Hdt. 2, 48–49; Xen. equ. Mag. 3, 2; Phil. bios. theor. 2, 485; Lukian. salt. 16.

79 Pol. 4, 20 (s. Anhang 1.4); vgl. z.B. auch Athen. deipn. 14, 626c.

80 Xen. an. 6, 1, 5–11 (s. Anhang 1.2); vgl. z.B. auch Lukian. salt. 14 und 18.

81 Theokr. eid. 18, 1–10 (s. Anhang 1.10); vgl. z.B. auch Hom. Il. 18, 490–496.

82 Dion. Hal. 7, 72, 5–12; s. Anhang 1.5.

83 Chortänze sind lange Zeit ein fester Bestandteil von Tragödien und Komödien; vgl. Pol. 4, 20 (s. Anhang 1.4); vgl. z.B. auch Athen. deipn. 1, 15d, 21e–22b; Lukian. salt. 26–31. Im Hellenismus scheint der Tanz im Theater keine zentrale Rolle mehr zu spielen; vgl. Philod. de mus. 4, 7, 1–8.

2. Tanzen hängt oftmals mit Trunkenheit, speziell mit der Aufgabe der Kontrolle über den eigenen Körper zusammen. Schon Homer und später auch beispielsweise Cicero bemerken, dass der Wein die Menschen zu Tänzern mache.<sup>84</sup> Letzterer bekräftigt, dass niemand im nüchternen Zustand tanze und setzt uns von gewissen Königen in Kenntnis, die sich einen Weinrausch angetrunken und sodann beim Gastmahl getanzt haben sollen.<sup>85</sup>

3. Nach den literarischen Überlieferungen muss es gewisse Regeln, Grenzen und Richtlinien bei Tanz oder zumindest Idealvorstellungen davon gegeben haben. Zu lesen ist von nicht angebrachten oder ausgearteten Bewegungen im Rahmen eines bestimmten Anlasses, von tanzenden Persönlichkeiten oder Personengruppen, für die es sich nicht zu tanzen gehörte oder von Orten, an denen man nicht tanzen sollte.<sup>86</sup> Platon beispielsweise hält für den idealen Staat Ordnung und kontrollierte Bewegungen bei Tanz (Rhythmus und Harmonie) für notwendig und nach Lukian verstoße man gegen die Musik, wenn man etwas Anderes tanze, als der Rhythmus vorgibt.<sup>87</sup> Herodot berichtet von einer nicht angemessenen Tanzweise am königlichen Hofe im Zuge eines Gastmahls, Platon duldet keine dionysischen Tänze, nach Strabon tanzen die Alexandriner bei öffentlichen Festen zu zügellos und ohne Einschränkungen und eine gewisse Sempronia tanze geschickter, als es sich für eine anständige Frau gehöre.<sup>88</sup> Darüber hinaus erklären zum Beispiel Nepos und Sueton, dass in Rom Tanz und Musik nicht mit der Persönlichkeit eines Herrschers zu vereinbaren seien.<sup>89</sup> Auch werden Personen von Stand oder öffentliche Personen scharf kritisiert.<sup>90</sup> Vor allem Cicero hält es für abscheulich, wenn diese betrunken und nackt beim Gastmahl tanzen.<sup>91</sup> Selbiger sowie Seneca der Ältere beklagen die Verweiblichung und Verweichlichung der jungen Männer durch das Tanzen, da sie es mit weiblicher Weichheit assoziieren.<sup>92</sup>

Tanz im festlichen Kontext in Verbindung mit Weingenuss oder generell im dionysischen Kult ist durch die Jahrhunderte ein zentrales Thema in der antiken Literatur und stellt damit einen Kontrast zum öffentlichen, kontrollierten Leben dar. Dies zeigt, dass Menschen hin und wieder die Kontrolle über ihren Körper und Geist aufgeben und sich ihren lustvollen Trieben hingeben. Exzessives und ausgelassenes Tanzen steht dabei sinnbildlich für triebhaftes Verhalten, Kontrollverlust und ein freudiges, sorgloses Leben. Andererseits kann gerade durch die in ihrer Dynamik gesteigerte Tanzbewegung das Kontrollvermögen über den eigenen Körper in Erscheinung treten: Wer

84 Hom. Od. 14, 463–466 (s. Anhang 1.14); Ov. fast. 337–338.

85 Cic. Deiot. 26; Cic. Mur. 13.

86 Nach Cicero z.B. auf dem Forum; vgl. Cic. Off. 3, 24, 93.

87 Plat. leg. 653e–654a (s. Anhang 1.15); Lukian. salt. 80 (s. Anhang 1.16).

88 Hdt. 6, 129 (s. Anhang 1.1); Plat. leg. 814d–816d; Strab. geogr. 17, 1, 17; Sall. Cat. 25, 2.

89 Nep. Epam. 1–2 (s. Anhang 1.13); Suet. Cal. 11.

90 Granius Licinianus (*Operis historici fragmenta codice rescripto seruata* 28, 5); Macr. Sat. 3, 14, 4–8; s. Anhang 1.8.

91 Cic. Verr. 2, 3, 23; Cic. Pis. 22; Cic. Deiot. 26.

92 Cic. Brut. 225; Sen. contr. 1, praef., 8–9 (s. Anhang 1.6.); vgl. auch Sen. de tranqu. 17, 4.

seine Bewegungen und seinen Körper am besten beherrscht, darf auch als guter Tänzer bezeichnet werden.

4. Die äußerliche Erscheinung der Tanzenden, speziell die Beschaffenheit des Körpers an sich, wird ebenso thematisiert. Konkret äußern sich dazu Lukian und Libanios, die hauptsächlich von professionellen Bühnentänzern sprechen. Nach Ersterem, der sich auf Polyklets Kanon bezieht, sollte der Körper eines Tänzers nicht zu groß und nicht zu klein sowie nicht zu dick und nicht zu dünn sein, sondern genau im Maß.<sup>93</sup> Ähnliches ist bei Libanios zu lesen, der zusätzlich einen geraden Hals und gut geformte Finger für notwendig hält.<sup>94</sup>

In früheren Schriften wird unter anderem besprochen, wie sich das Erlernen der Tanzkunst positiv auf den Körper auswirken kann. Sokrates hebt beispielsweise den sportlich-gesundheitlichen Aspekt hervor<sup>95</sup>, nach Platon erhalte man eine „schöne“ Körperhaltung (*καλὸν σχῆμα*), die an einem aufrechten (*ὀρθόν*) und angespannten (*εὐτόνον*) Körper, also an einer Streckung (*εὐθυφερές*) der Glieder zu erkennen sei. Des Weiteren werde man durch das Üben von Waffentänzen geschickter im Kampf.<sup>96</sup> Polybios betont die veredelnde Wirkung von Tanz und Musik auf Körper und Geist und bei Athenaios lesen wir von der Erlangung einer tapferen Haltung durch das Tanzen.<sup>97</sup> Interessant ist die Aussage von Sokrates, der bemerkt, dass der Körper durch die Bewegungen und Figuren des Tanzes viel schöner erscheine, als in seinem unbewegten Zustand.<sup>98</sup> Auffällig ist, dass häufig von jungen und unverheirateten beziehungsweise jungfräulichen Tanzenden in verschiedenen Altersstufen der Jugend die Rede ist (*παῖς, παρθένος, κόρη, νεανίσκος, ἡῖθεος, ἔφηβος, puella, virgines, puer*)<sup>99</sup>, was möglicherweise mit einem jugendlichen Bewegungsdrang und den körperlichen Fähigkeiten von jüngeren Menschen zusammenhängen mag.<sup>100</sup>

5. Die Auffassung, dass Tänzer innere Seelenzustände und Emotionen darstellen (*ἦθος* und *πάθος*), wie es bereits Aristoteles formuliert<sup>101</sup>, scheint sich von der Klassik bis in die Kaiserzeit zu tradieren. Entsprechende Äußerungen finden sich zum Beispiel bei Seneca dem Jüngeren, Quintilian und Lukian.<sup>102</sup> Platon bringt gute Tänzer mit einer guten Seelenverfassung und schlechte Tänzer mit einem schlechten Charakter in

93 Lukian. salt. 75–76; s. Anhang 1.17.

94 Besonders Lib. or. 64, 103 und 106 (s. Anhang 1.18); vgl. auch Lib. or. 64, 103–107.

95 Xen. symp. 2, 17–24; s. Anhang 1.3.

96 Plat. leg. 814e–815b; s. Anhang 1.19.

97 Pol. 4, 20 (s. Anhang 1.4); Athen. deipn. 14, 629a–c.

98 Xen. symp. 2, 15; s. Anhang 1.20.

99 Vgl. z.B. Hom. Il. 16, 183, Il. 18, 569–606; Plat. leg. 653d–654a; Xen. symp. 2, 7, 9; Kall. Del. 306 und 321; Pol. 4, 20–21; Theokr. eid. 18, 1–10; Dion. Hal. 7, 72, 5–12; Ov. ars 3, 349–352; Lukian. salt. 12, 13, 16, 25; Macr. Sat. 3, 14, 6–7.

100 Vgl. z.B. Plat. leg. 653 d–e. Platon bemerkt, dass alles, was jung ist, sich mit dem Körper nicht ruhig halten kann.

101 Aristot. poet. 1447a23–a28; s. Anhang 1.21.

102 Sen. epist. 121, 6 (s. Anhang 1.22); Quint. inst. 11, 3, 66; Lukian. salt. 35 und 67; s. Anhang 1.23.

Verbindung und Athenaios bemerkt, dass Tänze und Lieder überhaupt erst aus einer Seelenregung entstehen.<sup>103</sup>

## 1.1.2 Epigraphische Zeugnisse

Was die epigraphischen Zeugnisse betrifft, so wurden diese bisher nicht umfassend zusammengestellt<sup>104</sup> und vergleichend ausgewertet. Dies beklagt bereits Frederick Naerebout in seiner forschungsgeschichtlichen Abhandlung zum antiken griechischen Tanz, die 1997 erschien. Dennoch vermutet er nach der Sichtung einiger entsprechender epigraphischer Zeugnisse in den Korpora BE und SEG, dass auch die Zusammentragung keine wesentlichen beziehungsweise neuartigen Ergebnisse hervorbringt. Ein Großteil der Inschriften von der griechischen Frühzeit bis in die römische Kaiserzeit nennt nur knapp einen Tanz<sup>105</sup>, Tänzer<sup>106</sup> beziehungsweise Tanzgruppen<sup>107</sup>, Tanzwettbewerbe (v.a. in der Pyrrhiche)<sup>108</sup>, Tanzorte<sup>109</sup> oder Götter<sup>110</sup>, in deren Kult getanzt wurde<sup>111</sup>. In einer vergleichenden Betrachtung mit literarischen und bildlichen Zeugnissen könnten diese allerdings zu einem besseren Verständnis beitragen. Die Zusammenstellung des epigraphischen Materials könnte laut Naerebout Informationen zu regionalen Eigenheiten und deren ungefähre zeitliche Einordnung liefern. Tieferge-

103 Plat. leg. 654a–656c; leg. 795d–796a; Athen. deipn. 14, 628c.

104 Der im Jahr 2004 erschienene Artikel zu Tanz im ThesCRA beinhaltet einen umfangreichen Überblick literarischer, ikonographischer und epigraphischer Zeugnisse von der griechischen Früh- bis in die römische Kaiserzeit. Es handelt sich um einen essentiellen Beitrag, mit dem relevante Inschriften im Zusammenhang erfasst werden können. Der Artikel ist zeitlich und thematisch nach Tanz im Kontext wichtiger Gottheiten und deren kultische Verehrung geordnet. Unter den einzelnen Punkten befindet sich jeweils eine Auflistung der epigraphischen Zeugnisse, die in Beziehung zu den literarischen und ikonographischen gesetzt wurden; vgl. Shapiro u.a. 2004, 299–343.

105 IG XII 7, 246. Für den pythischen Apollon wurde z.B. der Kordax getanzt. Zu weiteren Inschriften für Apollon vgl. Shapiro 2004, 320–321, 323–325.

106 Z.B. InscrIt XIII S. 123; Scheid 1998 CFA Elagabal 100a, 18–31; z.B. die Salier oder Priester, die einen Tanz namens *tripudium* tanzen.

107 Z.B. IG XII 2, 484, 19; SEG 34 (1984) 103; IG I3 963–966; IG XII 7, 415; IG XI 2, 105. Genannt sind u.a. Namen von Choregen, die eine Tanzgruppe finanzierten. Für weitere Inschriften vgl. Kapitel 4.1.1.

108 Z.B. IG I2 919; IG II/III2 2311; IG XII 9, 1190; IG XII 9, 236. Die Pyrrhiche wurde z.B. bei den Panathenäen in drei Altersklassen ausgetragen. Für weitere Inschriften dazu vgl. Kapitel 4.1.1.

109 Z.B. IG XII 9, 236, 45–46; FDelphes III 4, 476 Bb 1 ff; z.B. Heiligtümer.

110 Z.B. IG IV 12, 130. Es tanzten Gottheiten, wobei v.a. die Nymphen genannt sind, die von Pan geleitet werden. Für weitere Inschriften vgl. Kapitel 4.1.2.

111 Z.B. ID 98 Aa 34–35; IG XI 2, 144 A 31; IG XI 2, 105; IG I6 B 13; ID 399 A 50–57; IG XI 2, 133, 80; IG XI 4, 1150; IG XII 5, 544 A2, 35–48; z.B. für den delischen Apollon, für den Tanzchöre mit Knaben zusammengestellt wurden. Die Tanzgruppen wurden von Auleten begleitet. Zu weiteren Inschriften für Apollon vgl. Shapiro 2004, 328–330; vgl. auch Syll.3 424 etc.; SEG II 260, 3; Syll.3 690, 7–22: Für Apollon in Delphi gab es zyklische Tanzgruppen mit Knaben und Männern, die jeweils aus 15 Personen bestanden. Auch diese wurden von Auleten begleitet. LSAM 33 A 28–29; IG XII 9, 191; IG XII 9, 236, 45–46: In Kleinasien tanzten Mädchengruppen für Artemis, um die Göttin zu ehren. Auch von Pyrrhichisten ist die Rede. Vgl. auch eine Statuenbasis aus Torre Nova im Metropolitan Museum of Art in New York, die die Teilnehmer eines Thiasos zu Ehren Dionysos' nennt: Nr. 305 bei Shapiro 2004, 334 mit Publikationsliste. ICret III 2, 2: Zur Geburt von Zeus tanzten die Kureten.

hende historische Fragen ließen sich damit jedoch nicht beantworten.<sup>112</sup> Da es sich bei den beiden genannten nicht um zentrale Aspekte der vorliegenden Arbeit handelt, wird auch hinsichtlich der epigraphischen Hinterlassenschaften von einer umfangreichen Zusammenstellung und Auswertung abgesehen. Relevante Zeugnisse werden dennoch im Zuge der Materialbetrachtung thematisiert, um die Bedeutung der jeweiligen Stücke zu verstehen, die die Inschriften tragen.

## 1.2 Forschungsgeschichte

Die Erforschung des antiken Tanzes kann auf eine lange Geschichte zurückblicken. Diese wurde von Frederick Naerebout in seiner Publikation „Attractive performances. Ancient greek dance: three preliminary studies“ mit einer umfassenden Literaturangabe bis in das Jahr 1997 aufgearbeitet. Während im 17. und 18. Jahrhundert philologische Tanzstudien dominierten, rückten im 18. und 19. Jahrhundert die antiken Bildwerke in den Fokus der Betrachtung. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Tanz eines der zentralen Themen in den altertumswissenschaftlichen Abhandlungen, weshalb sich das Forschungsfeld in dieser Zeit ausweitete und einige Überblickswerke zum antiken Tanz erschienen sind. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts folgten zahlreiche Studien, die sich mit unterschiedlichsten Aspekten rund um das Thema „Tanz“ befassten und zunehmend interdisziplinär orientiert waren. Das in drei Teile gegliederte Werk Naerebouts enthält neben der Forschungsgeschichte einen Beitrag zur literarischen und bildlichen Quellenlage des antiken griechischen Tanzes mit einer umfangreichen Terminologie sowie Überlegungen zu theoretischen Modellen zur Untersuchung des Tanzes bei öffentlichen Veranstaltungen im antiken Griechenland.<sup>113</sup>

Im Folgenden sollen unter anderem mit Hilfe Naerebouts Ausführungen die Forschungstendenzen bis zum Ende des 20. Jahrhunderts zusammengefasst werden. Anschließend wird die relevante Literatur zum Thema „Tanz“ nach dem Beginn des 21. Jahrhunderts diskutiert, um zu verstehen, welche Schwierigkeiten, aber auch Chancen die Erforschung von Tanz mittels neuer Methoden mit sich bringt und weshalb die hellenistische Plastik vernachlässigt wurde.

<sup>112</sup> Vgl. Naerebout 1997, 207–208.

<sup>113</sup> S. Naerebout 1997. Naerebout leistete mit seiner Publikation nicht nur einen wertvollen Beitrag zur Forschungsgeschichte des antiken Tanzes, sondern legte auch einen bedeutsamen Überblick über die allg. Tanzgeschichte vor, indem er analysierte, wie jeweilige historisch-gesellschaftlichen Ereignisse das wissenschaftliche Interesse von Tanz beeinflussen; zur Forschungsgeschichte s. S. 1–113; zur Bibliographie der Forschungsgeschichte bis 1997 s. S. 114–145; zur literarischen und archäologischen Quellenlage zu Tanz s. S. 147–273; zur Terminologie rund um das Thema „Tanz“ s. S. 274–289; zu potentiellen Methoden zur Erforschung des antiken griechischen Tanzes s. S. 291–409.

## 1.2.1 Forschungsschwerpunkte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts

Mit der Entwicklung des professionellen Balletts und der Oper im 17. Jahrhundert lässt sich ein neues Interesse an Tanz verzeichnen, nachdem dieser seit der Spätantike und mit der Ausbreitung des Christentums in elitären Kreisen wenig Wertschätzung erfahren hatte.<sup>114</sup> Im Zentrum stand auch der antike Tanz. Zu dessen Erforschung konzentrierte man sich im 17. und 18. Jahrhundert hauptsächlich auf die antike Literatur, mit Hilfe derer Tänze in lexikalischer Weise gesammelt und geordnet werden konnten.<sup>115</sup>

Mit dem Aufkommen der Klassischen Archäologie rückten im 18. und 19. Jahrhundert die umfangreich gesammelten antiken Bildwerke in den Fokus der wissenschaftlichen Betrachtung. Der antike Tanz wurde damit speziell von Philologen und Archäologen untersucht.<sup>116</sup> Auch im Kontext der Erforschung nonverbaler Kommunikation spielte er bereits eine maßgebliche Rolle.<sup>117</sup> Obwohl die meisten Autoren der Zeit die Unmöglichkeit einer Rekonstruktion der antiken Tänze und ihrer Bewegungen postulierten,<sup>118</sup> versuchte Maurice Emmanuel mittels des zeitgenössischen Balletts genau dies<sup>119</sup> und leitete damit einen jahrelangen Forschungstrend unter vorwiegend französischen Wissenschaftlern ein.<sup>120</sup>

Der antike griechische Tanz erlangte zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der amerikanischen Tänzerin und Choreographin Isadora Duncan (1877–1927)<sup>121</sup> eine allgemeine Popularität, die die wissenschaftlichen Forschungen beeinflusste.<sup>122</sup> Kurt Latte brachte in dieser Zeit die antike Tanzforschung einen Schritt weiter, da er das literarische und archäologische Material im Vergleich kritisch betrachtete und es fachübergreifend Ergebnissen aus ethnologischen und anthropologischen Untersuchungen gegenüberstellte.<sup>123</sup> In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts erschienen weiterhin zahl-

114 Dies mag bes. an der Geringschätzung und Ablehnung der Kirche aufgrund seiner „heidnischen“ Inhalte liegen. Einer der vehementesten Kritiker war der Kirchenlehrer Augustinus von Hippo; s.v.a. *Aug. mus.* 1, 2–4 und *Aug. civ.* 2, 20; 7, 26; 18, 10. Zu den detaillierten historischen Gründen s. Naerebout 1997, 6–22; vgl. auch Andresen 1958; Naerebout 2006, 41; Müller Farguell 2005, 1–15; Schlesier 2007, 132; Garfinkel 2014, 5.

115 S. z.B. Meursius 1618; Mackej 1685; Weaver 1712; Burette 1741, 121–176. Zur ausführlichen Forschungsgeschichte der Zeit vgl. Naerebout 1997, 23–41.

116 Z.B. Becker 1840; Krause 1841.

117 Z.B. Sittl 1890.

118 S. Naerebout 1997, 60 Anm. 179.

119 Emmanuel 1895; s. auch Emmanuel 1896.

120 Zur ausführlichen Forschungsgeschichte von der 2. H. des 18. und des gesamten 19. Jhs. vgl. Naerebout 1997, 41–66.

121 Als Gegnerin des klassischen Balletts tanzte sie nach intensiven Studien von antiken Vasenbildern in London, Paris und München bei ihren Aufführungen barfuß und ohne Korsett in kurzen griechischen Gewändern. Diese fanden teilweise auf antiken Ruinen statt. Das klassische Ballett sah sie aufgrund der Unnatürlichkeit der Bewegungen als „Ausdruck der Degeneration und des lebenden Tods“ und wollte aufgrund dessen zu den Wurzeln des westlichen Tanzes zurückkehren; s.v.a. die Autobiografie von Isadora Duncan (Rall 2016) sowie Séchan 1930, 315–358 und Leontis 2011, 199–220.

122 Naerebout 1997, 62–63. Möglicherweise führte dies dazu, dass in der Folgezeit erneute Rekonstruktionsversuche antiker Tänze unternommen wurden.

123 Latte 1913.

reiche Überblickswerke, die Material unterschiedlicher Gattungen zusammenstellten und wie die Monographie „Tanz in der Antike“ von Fritz Weege<sup>124</sup> in die antike Tanzkunst einführen sollten,<sup>125</sup> jedoch selten einer spezifischen Fragestellung nachgingen. Die Forschungen zielten häufig auf die Rekonstruktion antiker Tänze<sup>126</sup> sowie deren Beschreibungen und Benennungen ab, wogegen die eigentlichen Darstellungsabsichten der Bilder allenfalls am Rande thematisiert wurden. Trotz teils fantasievoller Interpretationen<sup>127</sup> handelt sich um wertvolle Grundsatzarbeit.

Die produktivste Person der antiken Tanzforschung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Lilian B. Lawler, die in der Zeit von 1927–1964 etwa fünfzig Artikel zu unterschiedlichsten Aspekten des griechischen Tanzes, Materialgattungen und Epochen veröffentlichte.<sup>128</sup> Den Höhepunkt bildet ihr 1964 publiziertes Werk „The dance in ancient Greece“, eine Synthese ihrer vierzigjährigen Tanzforschung.<sup>129</sup> Daneben wurde Tanz im rituellen, religiösen<sup>130</sup> oder theatralischen<sup>131</sup> Kontext – meist jedoch als zweitrangiges Phänomen – untersucht, da er ein fester Bestandteil antiker Kulte und gesellschaftlicher Praktiken oder Rituale<sup>132</sup> war.<sup>133</sup> Der Fokus lag dabei auf der Analyse literarischer Zeugnisse,<sup>134</sup> während man als archäologische Materialgrundlage frühgriechische und klassische Vasen sowie die Kleinkunst dieser Epochen bevorzugte. Die hellenistische Plastik wurde aufgrund ihrer noch präsenten Minderbewertung<sup>135</sup>

124 Weege 1926. Die Abhandlung enthält eine übersichtliche Zusammenstellung von archäologischem Material unterschiedlicher Gattungen, das bisher nie in dem Umfang vergleichend betrachtet wurde. Das Werk liefert einen Überblick über den antiken Tanz und kann zur Einführung in die Thematik herangezogen werden, obwohl einzelne Datierungen und Deutungen heutzutage überholt sind. Der Autor thematisiert m. H. literarischer Zeugnisse griechische Tänze von der Frühzeit bis in den Hellenismus sowie ägyptische, etruskische und römische Tanzdarstellungen und versucht diese kontextuell zu verorten.

125 S. z.B. den umfangreichen Beitrag von Boris Warncke (Warncke 1932, 2232–2247) in Pauly's Realencyclopädie; vgl. auch Curt Sachs Weltgeschichte des Tanzes, die ein bedeutendes Werk zur allg. Tanzgeschichte aus anthropologischer und kulturhistorischer Sicht darstellt (Sachs 1933.).

126 In der Rekonstruktionstradition Emmanuels steht bspw. Louis Séchan (Séchan 1930).

127 Einige Figuren wurden vorschnell und subjektiv als Tanzende gedeutet, ohne dies kritisch zu hinterfragen. Was in bekannter Weise nach Tanz aussah, wurde als Tanz deklariert; vgl. z.B. Weege 1926, 121: Für ihn muss es sich bei der Venus Kallipygos um eine Hetäre bei einer Tanzbewegung handeln und keineswegs um ein Götterbild.

128 Zur sog. Lawler-Ära siehe Naerebout 1997, 77–85. Zur gesamten Literatur von Lawler s. Naerebout 1997, 115, 117–121, 124, 126–127, 130–131, 137–139, 141–142, 144.

129 Lawler 1964a. Ihre Untersuchungen beginnen mit dem prähistorischen Kreta und reichen bis ins frühe Mittelalter. Aus heutiger Sicht handelt es sich um ein umfassendes Überblickswerk mit teils überholten Thesen, das zur Einführung in den antiken griechischen Tanz genutzt werden kann, jedoch nicht um eine spezifische wissenschaftliche Studie.

130 Z.B. Buschor 1943; s. z.B. auch Herter 1947; Johnstone 1956; zu etruskischen Tanzszenen s. Bertocchi 1963, 9–27.

131 S. z.B. Schreckenbergs 1960; Breitholtz 1960; Lawler 1964b.

132 Für weitere Literatur hierzu s. Naerebout 1997, 76 Anm. 227.

133 Zur ausführlichen Forschungsgeschichte der 1. H. des 20. Jhs. vgl. Naerebout 1997, 66–85.

134 S. auch einschlägige philologische Werke der Zeit; z.B. Neubecker 1956; Fleischhauer 1960; Richter 1961.

135 Hölischer 2015, 221–222.

und der lückenhaften Überlieferung teils vollständig von der Analyse ausgeschlossen.<sup>136</sup> Unabhängig vom antiken Tanz entstanden erste ethnologische und anthropologische Studien, die die Klassischen Altertumswissenschaftler zwar wahrnahmen, aber nicht mit den eigenen Forschungen in Verbindung brachten.<sup>137</sup>

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde das Forschungsfeld „Tanz“ diffus, da unterschiedlichste Aspekte im Fokus der Betrachtung standen und sich beispielsweise anthropologische Fragen und Methoden seit den 70er-Jahren in den archäologischen Disziplinen etablierten<sup>138</sup>. Eine essentielle Studie in der Klassischen Archäologie, die sich mit Bewegung und Verhalten im öffentlichen Raum und anthropologischen Fragestellungen beschäftigt, ist Burkhard Fehrs „Bewegungsweisen und Verhaltensideale“. Der Wissenschaftler geht davon aus, dass sich die gesellschaftliche Stellung und ideale Bewegungsweisen an der Körpersprache der im öffentlichen Raum befindlichen Skulpturen erkennen lässt. Dies analysierte er an den großplastischen Bildwerken des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. sowie an antiken literarischen Zeugnissen, die sich mit Verhalten und Bewegung in der Öffentlichkeit befassen.<sup>139</sup> Weiterhin zu finden sind Untersuchungen, die hauptsächlich Stil- und Chronologiefragen thematisieren<sup>140</sup>, Studien zur Körpersprache<sup>141</sup>, wobei Tanz eine entscheidende Rolle spielt<sup>142</sup>, sowie zu Tanz

**136** Tanzfiguren der hellen. Groß- und Kleinplastik wurden vereinzelt in Beiträgen oder Aufsätzen thematisiert, jedoch bisher nie im größeren Umfang; s. z.B. Schober 1928, 51–57 zur sog. Berliner Tänzerin; Burr Thompson 1950, 371–385 zur Bronzestatue der „Tänzerin Baker“; Andreae 1962, 73–79 zur „Tänzerin“ aus Fianello Sabino; s. weiterhin Naerebout 1997, 83 Anm. 247.

**137** S. bspw. Ridgeway 1915; Boas 1944; Kurath 1960. Für weitere Publikationen s. Naerebout 1997, 72, Anm. 220, 78 Anm. 232, 82 Anm. 246.

**138** Vgl. z.B. Calame 1977 und 1997 und Ceccarelli 1998 mit einer Abhandlung zur Pyrrhiche in der griechisch-römischen Antike. V.a. thematisierte sie mittels einer anthropologisch geprägten Herangehensweise die kulturelle und psychologische Bedeutung der Waffentänze im Wandel der Zeit.

**139** Fehr 1979.

**140** Z.B. Renate Tölle-Kastenbein (Tölle-Kastenbein 1964) zur Ikonographie des frühen griechischen Tanzes, Thomas Bertram Lonsdale Webster (Webster 1972) zu Tanzszenen auf klass. att. Vasen oder Roland Hampe (Hampe 1975, 85–99) zu „Dickbauchtänzern“ auf kor. Krateren.

**141** Allmählich beginnt die gezielte Erforschung der Körpersprache in der antiken Bildwelt, wobei zunächst bestimmte Gesten in der Malerei und Skulptur untersucht wurden; vgl. z.B. Jucker 1956. Die Autorin untersucht literarisch und bildlich den Gestus des Apokopein, einer nicht-vornehmen Spähegärde, die nach ihr haupts. im Bereich der Satyrn, Pane und anderer halbgöttlicher Vegetationsdämonen, aber auch bei Hetären zu finden ist. Tanzende Figuren weisen die Geste ebenso häufig auf, die in etwa Begierde ausdrücken soll (S. 121–126). 1965 versuchte Gerhard Neumann (Neumann 1965) die Gesamtheit der Gesten und Gebärden von der geom. bis in die hellen. Zeit zu bearbeiten und in ihrer Entwicklung zu verfolgen. Diese konnten jedoch nicht in ihrer Gesamtheit erfasst werden. Da die Abhandlung vor den detaillierten Körpersprachestudien aus der Psychologie entstanden ist, handelt es sich bei Neumann um tend. subjektive Interpretationen; s. auch Schneider u.a. 1979, 7–41; Binder 1995; Lobe 1999.

**142** Z.B. Elfriede Brandt zu Gebärden bei Tanzenden in der min.-myk. und frühgr. Zeit (Brandt 1965) oder Georgia Franzius mit einer Zusammenstellung und einer zeichnerischen Darstellung der Tanzbewegungen in der arch. Vasenmalerei (Franzius 1973).

im Kontext von Musik<sup>143</sup>, Religion, Kult und Ritual,<sup>144</sup> jedoch auch einige Abhandlungen zur Rekonstruktion antiker Tänze, die veraltete Methoden aufweisen und keine neuen Ergebnisse<sup>145</sup> hervorbrachten.<sup>146</sup>

Die hellenistischen Tanzdarstellungen hingegen wurden selten unter dem übergeordneten Thema „Tanz“, sondern unter anderen Gesichtspunkten analysiert. Da die hellenistische Plastik aufgrund ihrer Minderbewertung in der archäologischen Forschung bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigt wurde, fehlte die Grundsatzarbeit.<sup>147</sup> In den letzten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts erschienen aufgrund dessen wichtige Überblicks- und Sammelwerke zu den unterschiedlichen Gattungen der hellenistischen Plastik sowie zahlreiche Studien zu einzelnen Bildwerken oder Gruppen.<sup>148</sup> Diese beschäftigten sich vorwiegend mit Typologie-, Stil- und Chronologiefragen und thematisierten den Aspekt „Tanz“ nur zweitrangig.<sup>149</sup> Kleinplastische Tanzfiguren aus Bronze<sup>150</sup> und Terrakotta lassen sich überwiegend in Grabungspublikationen,<sup>151</sup> Ausstellungskatalo-

143 Aufgrund des griech. Konzepts der *μουσική* (dazu: Vetter 1933, 823–876, bes. 831–838 und Zamminer 2000b, 535–536) und der Wichtigkeit musikalischer Begleitung von Tanz, wurde dieser oftmals im Kontext der Musik betrachtet; s. z.B. Wille 1967 (*Musica Romana*); Wegner 1968 (*Musik und Tanz*); Pöhlmann 1970; Webster 1970; Neubecker 1977; Guidobaldi 1992; Kotsidu 1991; West 1992. Einige Abhandlungen sind philologisch geprägt und thematisieren in erster Linie literarische Zeugnisse; z.B. Fitton 1973; Wille 1977; Mullen 1982; Molloy 1996.

144 Tanz war essentiell im Götterkult sowie bei öffentl. Feierlichkeiten und fest. Anlässen aller Art; vgl. z.B. die Untersuchungen Brelich 1969; Burkert 1977; MacMullen 1981; Lonsdale 1993; André 1994.

145 S.v.a. Prudhommeau 1965; Delavaud-Roux 1993 (*Waffentänze*); 1994 (*Friedliche Tänze*); 1995 (*Dionysische Tänze*). Mit Hilfe der Positionen und Bewegungen des Klass. Balletts bzw. des griech. Volkstanzes in Kombination mit den bildlichen Darstellungen, insb. Vasendarstellungen, versuchten die Autoren antike Tanzbewegungen zu rekonstruieren. Zur Untermauerung der Ergebnisse wurden gelegentlich literarische Zeugnisse hinzugezogen. Die überholten Methoden vorwiegend französischer Wissenschaftler führten auch in den 60er-Jahren bzw. 90er-Jahren zu keinen neuen Ergebnissen. Der Versuch Frank Brommers (Brommer 1989, 483–494), literarisch erwähnte Namen antiker Tänze bildlichen Tanzdarstellungen zuzuschreiben, musste aufgrund der Ungenauigkeit und Lückenhaftigkeit der Zeugnisse in den meisten Fällen scheitern.

146 Zur ausführlichen Forschungsgeschichte der 2. H. des 20. Jhs. vgl. Naerebout 1997, 86–101.

147 Die fig. Terrakotten z.B. stellten lange Zeit einen Randbereich in den archäologischen Forschungen dar. Eine erste systematische Beschäftigung mit Koroplastik begann gegen E. des 19. Jhs. nach der Plünderung der Nekropole von Tanagra, worauf Museen und Sammlungen Terrakotten kauften und erste Kataloge publizierten. Zur Forschungsgeschichte der fig. Terrakotten und ihren Forschungsschwerpunkten s. Graepler 1997, 15–22 mit weiterführender Literatur.

148 Dies führte oftmals zu einer Isolierung der archäologischen Stücke sowie zu einseitigen oder unvollständigen Ergebnissen, da sie nicht in ihrem Kontext betrachtet wurden.

149 Bekannte Abhandlungen, in denen Tanzende thematisiert werden, sind z.B. Dierks-Kiehl 1973; Cain 1985; Shapiro 1988; Grassinger 1991; Touchette 1995; Golda 1997; Vorster 1998; Andrae 2001; Bol 2007.

150 Bronzestatuetten veröffentlichte man meist in Museumskatalogen und behandelte sie vorwiegend im Kontext großplastischer Statuen, allg. etruskischer Kunst oder anderer Bronzegegenstände (z.B. Bol 1985; Mattusch 1988; Haynes 1992; Andrae 2001; Bol 2004; Bol 2007; Mattusch 2014; Daehner – Lapatin 2015a). Aufgegriffen wurden in erster Linie stilgeschichtliche und technische Fragen zum Bronzeguss und seiner Bearbeitung sowie zum Material selbst (Neugebauer 1951; Rolley 1984; Galestin 1987; Thomas 1992). Insg. standen die antiken Kleinbronzen im Schatten der großplastischen Bronzeforschung. Problematisch ist, dass sich verhältnismäßig wenige Stücke erhalten haben und selten exakte Fund- und Aufstellungskontexte bekannt sind, was zu einer Vernachlässigung in der Forschung geführt haben könnte.

151 Burr Thompson 1963; Töpferwein 1976; Graepler 1997; Rumscheid 2006. Seit den letzten Jahrzehnten zeichnen sich in der Terrakottaforchung Fortschritte ab, da bisher unbekannte Fundkomplexe mit gut kontextualisierten Tonfiguren nachträglich veröffentlicht wurden oder in Bearbeitung sind. Von großem Wert sind

gen<sup>152</sup> und allgemeinen Sammelwerken<sup>153</sup> finden. Hinzu kam ein gesteigertes Interesse an der hellenistischen „Genreplastik“ und an den sogenannten Grotesken, unter denen sich Tanzende befinden, die körperliche Anomalien wie Kleinwuchs, Hyperlordosen oder -kyphosen aufweisen.<sup>154</sup>

Ferner entwickelte sich in den 70er-Jahren die moderne Tanzwissenschaft als eigenständige Disziplin<sup>155</sup>, die vornehmlich die Tanzgeschichte,<sup>156</sup> die jeweilige kulturelle und gesellschaftliche Bedeutung von Tanz sowie Körperbilder,<sup>157</sup> Geschlechterfragen,<sup>158</sup> Ästhetik und Emotionen bei Tanz untersuchte. Grundsätzliche Fragen, die dabei gestellt wurden, sind: Was ist Tanz? Wie und warum veränderte sich Tanz im Laufe der Zeit? Und Inwiefern hängt dies mit dem gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Geschehen zusammen?<sup>159</sup> Die Etablierung der Tanzwissenschaft hatte zur Folge, dass man sich dem Thema „Tanz“ auch in den Altertumswissenschaften öffnete und neuen Fragestellungen aufgeschlossen gegenüberstand.

Trotz dieser Fortschritte fordert der Historiker Frederick Naerebout am Ende des 20. Jahrhunderts eine Erneuerung der Tanzforschung, die über ihre „antiquarischen“ Prinzipien hinauswachsen sollte und eine stärkere Offenheit sowohl gegenüber der modernen Tanzwissenschaft als auch den Sozialstudien. Zukünftig wünschenswert seien eine klare Definition des Konzepts „Tanz“, ein passender theoretischer Rahmen und eine sinnvolle Materialklassifizierung. Naerebout machte mit seiner Forschungsgeschichte deutlich, wo die antike Tanzforschung im Jahr 1997 stand, wo sie hinführen und was vermieden werden sollte.<sup>160</sup> Hervorzuheben ist, dass der Autor das fundamentale Problem der Defi-

ungestörte Nekropolen, da die Grabinventare hierbei in ihrem urspr. Zustand und meist vollständig erhalten sind; s. die Tagungsbände Muller u.a. 2015 und Muller u.a. 2016 sowie die „Association for Coroplastic Studies“: <https://coroplasticstudies.univ-lille3.fr/aboutACOST.html> (28.08.2018); vgl. auch Kapitel 2.1 Anm. 7.

152 Z.B. de Ridder 1913; Sieveking 1913; Walters 1915; Sieveking 1930; Neugebauer 1951; Thimme 1960; Besques 1963; Maaß 1979; Mertens 1985; Uhlenbrock 1990; Zimmer – Kriseleit 1994; Hamdorf 1996.

153 Z.B. Webster 1950; Muller u.a. 2015 und 2016 mit umfassender Literatur; Rolley 1984 mit ausführlicher Bibliographie. Das essentiellste Werk ist Winters Typenkatalog (Winter 1903), der alle damals bekannten Terrakottafiguren nach Fundorten und typologisch zusammenstellte. Bis heute muss es als das einzige umfassende Werk dieser Art bezeichnet werden.

154 S.v.a. Adriani 1963, 80–92; Himmelmann 1980; Laubscher 1982; Grassl 1986, 118–126; Giuliani 1987, 701–721; Wrede 1988, 98–114; Dasen 1990, 191–207; Dasen 1993; Pfisterer-Haas 1994, 483–504; Garland 1995, Garmaise 1996; Edwards 1998, 3–9; Vlahogiannis 1998, 13–36; Stähli 2009, 17–34; Cohen 2011, 465–490; Mas-ségla 2015, 266–299; Trentin 2017; Süvegh 2017; Schröder 2018, 215–224; Meintani 2022.

155 S. Junk 1990. Victor Junk veröffentlichte als erster eine grundlegende Abhandlung, die sich spez. mit der allmählich entstehenden und sich etablierenden Tanzwissenschaft als wissenschaftliche Disziplin auseinandersetzt. Zur Entwicklung der Tanzwissenschaft s.v.a. Sorell 1985; Dahms u.a. 2001, 28–36; Müller Farguell 2005, 1–15; Bischof 2010. Zu den allg. Methoden der Tanzwissenschaft s. Brandstetter – Klein 2015.

156 Vgl. bes. Sorell 1985.

157 Die Tanzgeschichte geht einher mit einer Körpergeschichte, wobei der Körper allg., seine physische Veränderung im Tanz und sein Verständnis im Mittelpunkt stehen; s. z.B. Nitschke 1989; Albright 1997.

158 Ein bedeutender Forschungsschwerpunkt war die Geschlechterforschung, wobei v.a. die Differenzen zwischen Frauen- und Männerkörpern im Tanz thematisiert wurden; s. z.B. Hanna 1988, Klein 1992; Burt 1995; Schulze 1999.

159 Vgl. v.a. Peterson Royce 1980.

160 Naerebout 1997, 102–113, 407–413.

nition von Tanz in der Antike thematisiert und dabei Kriterien aufstellt, die in Hinblick auf das Verständnis des antiken griechischen Tanzes entscheidend sein können.<sup>161</sup>

### 1.2.2 Das 21. Jahrhundert: Interdisziplinarität, neue Methoden, ikonographische und anthropologische Studien

Das 21. Jahrhundert beginnt in der Klassischen Archäologie mit soliden ikonographischen Studien, wobei einerseits die Semantik der Tanzdarstellungen und andererseits unterschiedliche Tanzarten beziehungsweise -kontexte analysiert wurden. Die vielfältigen Arbeiten tendierten insgesamt zur Interdisziplinarität. Zu den Materialuntersuchungen zog man Forschungen aus modernen wissenschaftlichen Fachbereichen heran, um innovative Analysemethoden zu finden und um zu neuartigen Ergebnissen zu gelangen. Das Bildmaterial wurde somit in fachübergreifender Weise aus einem anderen Blickwinkel betrachtet. Beliebte waren die Themen „Körper“, „Bewegung“ und „Körpersprache“ samt ihrer Bedeutung und Wirkung in der Gesellschaft sowie in unterschiedlichen sozialen Gruppen und Räumen, wobei Tanz eine maßgebliche Rolle spielt. Häufig analysiert wurde die Ästhetik beziehungsweise die Wahrnehmung und Wirkung von Bewegungsdarstellungen. Die Klassischen Philologen hielten sich an traditionelle Forschungsfelder und untersuchten Tanz hauptsächlich im Kontext von Musik und Kult oder im theatralischen Bereich.<sup>162</sup> Die moderne Tanzwissenschaft beschäftigt sich vor allem mit Fragen zur Tanzästhetik und zur Bewegungsdeutung, zu Emotionen sowie zur Bedeutung von Tanz und Bewegung in der Gesellschaft. Darüber hinaus werden theoretische Aspekte wie zukünftigen Methoden, Ziele und Forschungsfelder der Tanzwissenschaft behandelt. Im Folgenden sei ein selektiver, thematisch gegliederter Überblick über die bisherigen Studien des 21. Jahrhunderts gegeben, um zu zeigen, wohin die antike Tanzforschung tendiert und welche Ansätze zukünftig fruchtbar sind. Als abschließende Kategorie wurde gezielt die moderne Tanzwissenschaft und Anthropologie gewählt, da deren Ansätze und Erkenntnisse für die Untersuchung von Tanz in der Antike ertragreich sind, wie zu zeigen sein wird.

#### **Umfassende Materialzusammenstellungen und einführende Ausstellungen**

Nicht innovativ, dennoch essentiell sind umfangreiche Materialzusammenstellungen, die den antiken Tanz in unterschiedlichen Materialgattungen vergleichend betrach-

<sup>161</sup> Naerebout 1997, 155–166. Vgl. auch Naerebouts zusammengefasste Definition, die er im Artikel „Moving Events. Dance at Public Events in the Ancient Greek World“ veröffentlichte (Naerebout 2006, 39): „My etic definition of dance describes it as communal human behaviour, consisting of intentional, rhythmic, structured, mostly stereotyped bodily movement, coordinated by sound, which behaviour is recognized by those partaking in it or viewing it as a special category of behaviour.“

<sup>162</sup> Innerhalb der Klassischen Philologie analysierte man Tanz weiterhin als Nebenaspekt im Kontext von Theater, Musik und Kult; s. z.B. Brand 2000; Sifakis 2001, 21–35; Murray – Wilson 2004; Ley 2007; Martinelli u.a. 2009; Harrison – Liapēs 2013; Latham 2016.

ten.<sup>163</sup> Im 2004 veröffentlichten Artikel zu Tanz im ThesCRA II werden neben den antiken literarischen Zeugnissen der griechische, etruskische und römische Tanz im göttlichen, heroischen, kultischen und religiösen Kontext in großem Umfang thematisiert. Der Beitrag gliedert sich im ersten Teil nach göttlichen Gestalten und im zweiten Teil nach Kulturen, die mit Tanzpraktiken im Zusammenhang stehen, worauf Tanz in der etruskischen und römischen Gesellschaft erläutert wird. Der Artikel beinhaltet eine umfangreiche Materialzusammenstellung, da zu jedem Unterpunkt jeweils literarische, epigraphische und ikonographische Zeugnisse angegeben sind. Damit handelt es sich um einen wertvollen Beitrag, mit dem der antike Tanz kontextualisiert begriffen werden kann.<sup>164</sup>

2017 erschien die Abhandlung „The Anatomy of Dance Discourse“ von Karin Schlapbach, bei der es sich um eine erste Analyse von antiken Textstellen zu Tanz (4. Jh.v. – 5. Jh.n.Chr.) in diesem Umfang handelt.<sup>165</sup> Die Autorin sammelte zahlreiche Textstellen und untersuchte die Rolle des Tanzes in antiken Schriften. Diskussionen und Beschreibungen des Tanzes seien entscheidend für unser Verständnis von Mimesis und Kunst in der griechischen und lateinischen Literatur. Nach Schlapbach muss Tanz als Praxis verstanden werden, die das Verhalten beeinflusst, und bei der Menschen mit ihrer eigenen physischen Existenz konfrontiert sind, die sich stets verändert. Somit steht Tanz sinnbildlich für die Unbeständigkeit des menschlichen Lebens. Schlapbach konnte mit ihrer Analyse die Parallelen zwischen antiken und modernen Tanzdiskursen aufzeigen, weshalb davon ausgegangen werden darf, dass sich einige Aspekte bis in die heutige Zeit tradierten. Während Tanz in den Texten als gezieltes rhetorisches Mittel fungiert, erfüllt dieser auch bei den antiken Bildwerken eine bestimmte Funktion, die es im Laufe der vorliegenden Arbeit zu untersuchen gilt.

Weiterhin ist hinzuweisen auf einführende und überblicksartige Ausstellungen zum Thema „Tanz und Musik in der Antike“.<sup>166</sup> In der Berliner Ausstellung „Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland“ (2003) wurde versucht, die Rolle der Musik und des Tanzes in der antiken griechischen Gesellschaft allumfassend zu beleuchten: Präsentiert ist eine umfangreiche Sammlung von archäologischen Funden und bildlichen Darstellungen wie Musikinstrumenten, Skulpturen, Statuetten, Tongefäßen, Mosaiken, Wandmalereien, Grabreliefs, Münzen, Inschriften sowie literari-

<sup>163</sup> Zu erwähnen ist hier auch der im Jahr 2002 erschienene zwölfte Band des „Neuen Pauly“ mit einem einführenden Beitrag von Roger Harmon (Harmon 2002, 12–17) zum ägyptischen und griechischen Tanz. In diesem werden, unter Angabe der Sekundärliteratur, knapp die wichtigsten Begriffe, die literarischen und bildlichen Quellen zum antiken Tanz sowie seine Geschichte und Nachwirkung skizziert. Der kurze Lexikonbeitrag lässt sich zur Einführung verwenden, geht jedoch nicht weiter in die Tiefe.

<sup>164</sup> Shapiro u. a. 2004, 299–343.

<sup>165</sup> Schlapbach 2017.

<sup>166</sup> Zuletzt die überschaubare Ausstellung „Tanz in der Antike“ der Antikensammlung der Universität im Akademischen Kunstmuseum in Bonn im Jahr 2017; s. Kressirer – Rumscheid 2017. Die Ausstellung, bei der ausgewählte Abgüsse und Originale der Rund- und Reliefplastik sowie der Vasenkunst mit passenden literarischen und epigraphischen Zeugnissen zusammengestellt waren, trug nichts Neues zur antiken Tanzforschung bei, da weder unbekannte Stücke präsentiert, noch einer bestimmten Fragestellung nachgegangen wurde.

schen Zeugnissen. Die Zusammenstellung schafft ein ganzheitliches Bild und macht die bedeutsame Rolle von Musik und Tanz im antiken Griechenland deutlich.<sup>167</sup>

### **Ikonographische Tanzstudien**

Als eine der ersten systematischen Studien zu Beginn der 2000er-Jahre sei die Dissertation von Michael Lesky erwähnt, die die Ikonographie der Waffentänze in Attika, Etrurien und in weiteren Regionen samt ihrer Bedeutung untersucht. Der Autor analysierte charakteristische Bewegungen, Musikinstrumente und andere Attribute sowie Tanzorte von der geometrischen bis in die klassische Zeit. Nach ihm lässt sich die ursprüngliche Bedeutung der Waffentänze innerhalb dieser Zeitspanne am deutlichsten fassen. In hellenistischer und römischer Zeit hingegen war der Waffentanz großen Veränderungen unterworfen. Lesky betrachtete in seiner Abhandlung sowohl archäologische als auch literarische Zeugnisse. Trotz des nicht stringenten Aufbaus handelt es sich dennoch um eine Untersuchung, die ein umfassendes Bild der Waffentänze im griechischen und italischen Raum entwirft.<sup>168</sup>

Anemone Zschätzsch veröffentlichte 2002 eine umfangreiche Untersuchung der Ikonographie und Bedeutung von Musikinstrumenten<sup>169</sup> in mythischen Götterdarstellungen und kultischen Szenen, die auf literarischen, epigraphischen und archäologischen Zeugnissen basiert. Insbesondere steht die Frage im Raum, welche Götter mit Musik und Tanz im Zusammenhang stehen und tanzend mit Musikinstrumenten dargestellt wurden. Allerdings verwendete die Autorin hauptsächlich Vasendarstellungen aus der Frühzeit und der Klassik.<sup>170</sup>

Matthias Steinhart versteht den Tanz in seiner 2004 erschienenen Abhandlung als essentiellen Teil der Mimesis, der laut Platon die Kunst der Nachahmung hervorgebracht hat<sup>171</sup>. Er beschäftigte sich anhand ausgewählter Vasen- und Reliefdarstellungen und Textzeugnissen mit mimetischen Vorführungen in der archaischen und klassischen Zeit. Es werden vor allem mimetische Chortänze, Kriegertänze und die Pyrrhische sowie Tierchöre, sogenannte Dickbauchtänzer, tanzende Satyrn und weitere mimetische Tänze thematisiert.<sup>172</sup>

Eine fundamentale Studie lieferte Bärbel Kleine mit ihrer Abhandlung „Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit“. Ihr Werk gliederte die Autorin

167 Andrikou 2003.

168 Lesky 2000. Die Einleitung, in der Lesky die Pyrrhische vom Waffentanz unterscheidet und Überlegungen zur Frage „Was ist Tanz im Bild?“ anstellt, erscheint knapp. Ausschlaggebend für die Identifikation von Waffentänzen im Bild ist der Zusammenhang der Darstellung einer „rhythmischen“, zielgerichteten Bewegung und einer musikalischen Begleitung (Musikinstrumente). Die Untergliederung der Kapitel erfolgt bspw. teils nach Tanzorten, nach Anlässen oder geschlechterspezifisch, weshalb es partiell schwerfällt, den Aufbau der Analyse nachzuvollziehen. Zur Ikonographie von Waffentänzen spez. beim Symposium s. Visconti, 545–557.

169 Zur Ikonographie von Musikinstrumenten im klassischen Athen, zum Konzept der *μουσική* sowie zu *ἦθος* und *πάθος* der Musikdarstellungen siehe auch Bundrick 2005.

170 Zschätzsch 2002.

171 Plat. leg. 816a–d.

172 Steinhart 2004.

in zwei große Teile, worin sie erstens Reigentänzerinnen geometrischer und klassischer Zeit und zweitens Manteltänzerinnen klassischer Zeit betrachtet. Dabei untersucht sie die Bildmotive des Reigens und der Manteltänzerin anhand von Vasenbildern, Reliefdarstellungen und kleinplastischen Statuetten unter Einbeziehung entsprechender literarischer Zeugnisse. Die Ikonographie und Semantik der tanzenden Frauen werden in ihrer Bildtradition untersucht. Vor allem beschäftigt sie die Frage, wie Tanz im Bild erfasst werden kann. Weiterhin zeigt Kleine Veränderungen im Idealbild von Weiblichkeit und ihren Ausdrucksformen in der bildenden Kunst auf.<sup>173</sup>

Erwähnenswert ist die ikonographische Untersuchung archaischer Komastentänzer von Tyler Jo Smith, in der die Fragen thematisiert werden, welche Bedeutung die Ausbreitung dieser Tanzdarstellungen hat und welche Botschaften sie vermitteln. Durch die detaillierte Analyse einzelner Vasenbilder ergeben sich Einblicke in die Bildtraditionen von Kunstlandschaften, Werkstätten und Vasenmalern. Nach Smith lassen sich in archaischer Zeit Tänzer hauptsächlich in Form von Komasten fassen.<sup>174</sup>

Eine Studie von Julia Habetzeder aus dem Jahr 2012 untersucht ikonographisch zwei Motivgruppen von der frühen Kaiserzeit bis in das 2. Jh.n.Chr. Zum einen handelt es sich um weibliche Kalathiskostänzer und zum anderen um männliche Pyrrhichetänzer. Nach der Autorin wurden die Darstellungen in eklektischer Weise modifiziert, woraus sich aus den Kalathiskostänzerinnen Viktoria- und aus den Pyrrhichetänzern Kurentendarstellungen entwickelten.<sup>175</sup>

Detlev Wannagat veröffentlichte 2015 eine Untersuchung zur Entstehung einer komischen Bilderwelt im 7. Jahrhundert v. Chr. in der korinthischen Vasenmalerei. Dabei spielen nicht nur die Darstellungen des Symposiums, sondern auch die der Tänzer eine entscheidende Rolle, da das „Komische“ im Festkontext zu verorten ist. Die Tänzer waren nach Wannagat für alles Komische zuständig, da sie „nahezu der einzige komische Typus in der korinthischen Vasenmalerei waren.“ Nach ihm liegen die Bilder jenseits der Normen (*καλὸς, σωφροσύνη* und *σπουδαίος*) und markieren eine festliche Stimmung. Der komische Typus verschwand jedoch mit dem Ende der korinthischen Produktion aus der archaischen Bilderwelt und etablierte sich erst mit den Satyrn und Pygmäen in vergleichbarer Weise in der attischen Vasenmalerei.<sup>176</sup>

Insgesamt sind Studien zur Ikonographie von Tanzdarstellungen essentiell, um das Thema „Tanz“ im Bild, speziell in der wenig kontextualisierten hellenistischen Plastik zu verstehen und um Darstellungskonventionen oder ikonographische Veränderungen beziehungsweise Eigenheiten zu begreifen.

173 Kleine 2005. Zum Bildmotiv der Reigentänzerinnen und zum Bildmotiv der Manteltänzerinnen, somit spez. zu Erkennbarkeit von Tanz im Bild siehe S. 165–169.

174 Smith 2010.

175 Habetzeder 2012, 7–48.

176 Wannagat 2015. Der Autor konnte feststellen, dass gerade Figuren, die Aktionen ausführen, die einen hohen Einsatz von Kraft und Dynamik erfordern, mit körperlichen Anomalien dargestellt wurden. Es handelt sich um komische Ausdrucksgebärden.

### Forschungsgeschichte, Theorie und Methodik

Naerebout beschäftigte sich weiterhin mit theoretischen und methodischen Aspekten rund um den antiken Tanz. In einem in den frühen 2000er-Jahren erschienenen Aufsatz betrachtet er hellenistische Statuetten und stellt Überlegungen zur Benutzung von Bildzeugnissen bei der Erforschung von Tanz in der antiken griechischen Welt an. Nach ihm seien diese hilfreich, um das Nonverbale zu analysieren. Dennoch weist er auf die Schwierigkeiten des Bildmaterials hin, was er am Beispiel der sogenannten Manteltänzerinnen erläutert: Das erste Problem stellt die Materialauswahl dar, da überlegt werden muss, welche Figuren überhaupt verwendet werden können. Dafür sei es notwendig, die Tanzikonographie zu durchleuchten, indem sämtliche Tanzfiguren vergleichend betrachtet werden, tanzdefinitivische Fragen zu beantworten und die Darstellungskonventionen herauszuarbeiten. Für eine ganzheitliche Interpretation sollte zudem die Semantik der Körpersprache (z.B. Kleidung, Frisur, Haltungen und Gesten) untersucht werden. Bei den hellenistischen Stücken müssen dennoch aufgrund der mangelhaften Materialüberlieferung Zweifel bleiben. Indizien für Tanz könnten bestimmte Aspekte der Körpersprache sein, wobei er auf „unnatürliche“ Körperpositionen weist. Das zweite Problem sind die Fälschungen unter den Terrakotten, von denen meist kein Herkunftsort bekannt ist. Diese müssen aufgefunden gemacht und aussortiert werden, wobei TL-Tests<sup>177</sup> hilfreich sind. Sinnvoll wäre es, mit Terrakotten-Serien zu arbeiten, um das Problem einigermaßen zu umgehen. Naerebout leistete mit seinem Aufsatz einen fundamentalen Beitrag für die hier vorliegende Arbeit, die an ausgewählte Aspekte anknüpfen wird. Damit konnte er nicht nur die Probleme, sondern vor allem die Möglichkeiten der Erforschung von Tanz anhand der hellenistischen Plastik aufzeigen. Zudem lieferte er potentielle Methoden für eine fundierte Untersuchung der hellenistischen Tanzfiguren und stellte nicht zuletzt die Vermutung an, dass neue Ansichten aus der umfassenden Zusammenstellung hellenistischer Tanzdarstellungen und ihrer vergleichenden Betrachtung resultieren.<sup>178</sup>

Im Jahr 2006 wurde ein weiterer Artikel von Naerebout veröffentlicht, in dem er in erster Linie Vorschläge liefert, wie man sich dem Thema „Tanz bei öffentlichen Veranstaltungen in der griechischen Welt“ theoretisch beziehungsweise methodisch annähern könnte. Darin betont er ein weiteres Mal die Wichtigkeit der Erforschung des antiken Tanzes, da er auf nonverbaler Ebene kommuniziert. Besonders bei öffentlichen Veranstaltungen, bei denen das nonverbale Verhalten eine entscheidende Rolle spielt, werden durch Tanzbewegungen Botschaften unter den Teilnehmern ausgetauscht. Zukünftige Tanzstudien der Altertumswissenschaften sollten nach Naerebout

177 Die Methode der Thermolumineszenz (TL) ist eine naturwissenschaftliche Methode zur Erkennung von Fälschungen. Mit dieser können Sedimente und gebrannte Materialien (u.a. Keramik) datiert werden. Dazu wird an den Stücken der Zeitpunkt der letzten Hitzeeinwirkung bestimmt. Zum Funktionsprinzip der Thermolumineszenz vgl. <https://www.geographie.hu-berlin.de/de/abteilungen/geomorphologie/labore/laborposter/view> (19.05.2022); s. auch Hroudá 1978, 151–161; Aitken 1985; Goedicke 1994, 77–81; Furetta 2010.

178 Naerebout 2002, 59–83.

Vergleiche zu anderen Gesellschaften oder Theorien zu Tanz enthalten, wozu er auf die Ansätze der modernen Anthropologie verweist.<sup>179</sup>

Kathryn Soar und Christina Aamodt publizierten 2014 die interdisziplinären Beiträge zum Thema „Archaeological Approaches to Dance Performance“ der bereits 2009 stattgefundenen 15. European Archaeological Association Conference am Gardasee in Italien. Ziel war es, die Wichtigkeit von Tanz für die Archäologie herauszustellen. Soar und Aamodt erläutern in ihrer Einführung, dass Studien zur Verkörperung und zur Phänomenologie des Tanzes ein besseres Verständnis vom antiken Verhalten und dessen Auswirkungen liefern würden. Der Körper ist das Medium mit dem Menschen handeln, ihre eigene Identität verstehen und mit anderen kommunizieren. Deshalb ist Tanz bei der Studie von menschlichen Aktivitäten in vergangenen Kulturen essentiell. Mit Hilfe von anthropologischen Ansätzen soll ein besserer Zugang zum Thema „Tanz“ ermöglicht werden. In der modernen Anthropologie werden die Funktion und Bedeutung von Tanz als positive soziale Aktivität wahrgenommen. Tanz ist somit nicht nur Vergnügen, sondern eine aktive Kraft, mit der das soziale Leben und Ideen geformt werden. Für vergangene Kulturen müsse vorerst definiert werden, was Tanz ist, da sich keine Choreographien reproduzieren lassen, um sodann die sozio-politische Bedeutung herauszuarbeiten. Schlussendlich sollen die Konferenzbeiträge aus den unterschiedlichen Archäologien helfen, den antiken Tanz mit seiner rituellen, erzieherischen und sozialen Funktion und die jeweilige Gesellschaft, die ihn hervorgebracht hat, zu verstehen. Die Publikation zeigt die Wichtigkeit von Tanz für die antiken Gesellschaften sowie die Perspektiven seiner Erforschung mittels neuer Methoden auf.<sup>180</sup>

### **Interdisziplinäre Forschungen und neue Methoden: Tanz, Anthropologie und Psychologie**

Im Laufe der frühen 2000er-Jahre erschienen vermehrt Studien, die die Ansätze der modernen Anthropologie, Psychologie, Soziologie, Ethnologie und anderer Wissenschaften gezielt auf das antike Material anzuwenden versuchten, um den Blick zu weiten und neue Methoden zu erproben. Ein Beispiel ist Yosef Garfinkels Werk „Dancing at the Dawn of Agriculture“, in dem er etwa 400 in einem Katalog zusammengestellte neolithische Tanzdarstellungen aus dem Nahen Osten, Südosteuropa und Ägypten analysiert. Die Arbeit weist eine anthropologisch-ethnologisch geprägte Vorgehensweise auf. Garfinkel widmet sich nicht nur strukturellen Charakteristika der Tanzdarstellungen, sondern analysiert die funktionale Rolle von Tanz in Gemeinschaften, wobei er Vergleiche zu modernen „Pre-state“-Gesellschaften zieht, sowie kognitive und symbolische Aspekte. Nach ihm veränderte sich das Sozialverhalten der jeweiligen Völker maßgeblich mit Beginn der Landwirtschaft und der Entwicklung von Siedlungen. Religiöse

179 Naerebout 2006, 37–67.

180 Soar – Aamodt 2014. Zu Methoden und theoretischen Ansätzen für die antike Tanzforschung vgl. auch Gianvittorio – Catenacci 2017.

Praktiken, bei denen Tanz ein fundamentales Element war, spielten eine entscheidende Rolle, um Individuen in Gemeinschaften zu integrieren. Tanzende gehören dabei zu den ältesten und beständigsten bildlichen Darstellungen. Durch die interdisziplinäre Vorgehensweise konnte der Autor aufzeigen, dass diese gemeinschaftliche Rituale wiedergeben, die mit dem landwirtschaftlichen Rhythmus verbunden waren. Tanz war essentiell, um die kalendarischen Riten aufrechtzuerhalten und diese an nachfolgende Generationen weiterzugeben.<sup>181</sup>

Auch die Analysekategorie „Körpersprache“ stand nach wie vor im Fokus der wissenschaftlichen Betrachtung.<sup>182</sup> Allmählich kombinierte man die Ansätze der modernen Psychologie mit den Methoden der Altertumswissenschaften, um zu aussagekräftigen Ergebnissen zu gelangen. Hervorzuheben sind die Publikationen von Maria Luisa Catoni zur nonverbalen Kommunikation in der griechischen Antike und zur Untersuchung des Begriffs *σχήματα*. Darin analysiert sie die unterschiedliche Verwendung des Begriffs *σχῆμα* in der Literatur, der erst durch tanzbezogene Kontexte die Bedeutung „Geste“ erhielt und in seiner Pluralform *σχήματα* unter anderem Tanzfigur oder Tanzhaltung meint. Tanz spiele eine eklatante Rolle, um Körperbewegungen bildlich festzuhalten und um *ἦθος* und *πάθος* zu vermitteln („Pathosformeln“). Bei der Untersuchung zieht Catoni gelegentlich Beispiele aus der griechischen Bilderwelt hinzu und kommt zu dem Schluss, dass sich im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr. aus dem Tanz ein Standardvokabular der konstruierten Körpersprache in Schrift und Bild entwickelte. Die Autorin leistete damit einen wertvollen Beitrag zum Verständnis und zur Bedeutung der nonverbalen Kommunikation in der griechischen Literatur. Inwiefern Catonis Erkenntnisse für die antike Bilderwelt gültig sind, soll in der nachfolgenden Analyse am Beispiel der hellenistischen Plastik aufgezeigt werden.<sup>183</sup>

Von großer Relevanz ist die Studie von Jane Masségia zur Körpersprache in der hellenistischen Kunst und Gesellschaft, in der die Autorin versucht, mit Hilfe der bildlichen Darstellungen der hellenistischen Zeit Rückschlüsse auf das soziale Leben und das Verhalten in der Gesellschaft zu ziehen. Tanz sei gerade aufgrund seiner dynamischen Bewegungen ein Darstellungsphänomen sozial niederer Schichten. Masségia,

**181** Garfinkel 2003. In der Einführung (S. 3–4) thematisiert Garfinkel zudem die Definitionsproblematik von Tanz. Nach ihm ist Tanz „a complex form of communication that combines the visual, kinesthetic, and aesthetic aspects of human movement with (usually) the aural dimension of musical sounds and sometimes poetry. Dance is created out of culturally understood symbols within social and religious contexts, and it conveys information and meaning as ritual, ceremony and entertainment. For dance to communicate, its audience must understand the cultural conventions that deal with human movement in time and space.“

**182** Vgl. v.a. Cairns 2005; Die Kombination von anthropologischen Ansätzen mit antiker Körpersprache hilft beim Verständnis von figurativer Kunst; Bodiou 2006 und Fögen – Lee 2009. Für weitere Forschungen zur antiken Körpersprache und ihrem Verständnis s. z.B. auch Deufert – Evert 2001, 423–438; Stähli 2001, 255–274; Pedrina 2001; Corbinau – Nicklas 2002; Sojc 2005; Thommen 2007; Jenkins u.a. 2009; Mauritsch 2010; Meister 2012; Clark u.a. 2015. Explizit zu Kleidung als Mittel nonverbaler Kommunikation vgl. Starbatty 2010.

**183** Catoni 2005 und Catoni 2008; s. auch den Artikel „Mimesis and Motion in Classical Antiquity“ (Catoni 2013).

die sich von Studien zur Körpersprache aus dem 20. Jahrhundert inspirieren ließ,<sup>184</sup> wählte überwiegend hellenistische rundplastische Figuren aus, deren Körpersprache eine aktive Funktion und Identität in der hellenistischen Gesellschaft zeigt. Die Kombination von antiken bildlichen, literarischen und epigraphischen Zeugnissen mit modernen Verhaltenswissenschaften verhilft zu einem besseren Verständnis der hellenistischen Gesellschaft. Die Autorin konnte fünf in der hellenistischen Kunst dominierende körpersprachliche Darstellungscharakteristika (asymmetry, thematic incongruity, movement, gendered display, social conformity) herausarbeiten, wobei stets die lückenhafte und potenziell den Blick verzerrende Materialüberlieferung berücksichtigt werden muss.<sup>185</sup>

### Tanz als Teil der Ästhetikforschung

Tanzperformances werden von ihren Betrachtern ästhetisch wahrgenommen, weshalb es sich bei Tanz um einen wesentlichen Bestandteil der Ästhetikforschung handelt. Mit Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762)<sup>186</sup> rückte der Aspekt der Ästhetik<sup>187</sup> bei der Betrachtung und Interpretation von Bildwerken in den Vordergrund. Dies betraf auch die antiken figurativen Darstellungen und insbesondere die hellenistische Plastik<sup>188</sup> als „Kunst für die Sinne“<sup>189</sup>. Hervorzuheben sind Ursula Mandel und Achim Ribbeck, die sich unter anderem am Beispiel der „Tänzerin Baker“ mit der Wahrnehmung von tänzerischer Bewegtheit bei statischen Figuren und deren psychologische Wirkung auf den Menschen beschäftigten. Nach den Autoren können hellenistische rundplastische Figuren ästhetisch erlebt werden, indem man sie umschreitet und sie sich dadurch dem Betrachter vollständig erschließen. Durch das Bewegen um die Skulptur verändern sich die geometrischen Formen in der Wahrnehmung, womit – im Falle des besagten Beispiels eine tänzerische – Dynamik entsteht. Mandel und Ribbeck untermauern ihre Thesen mit theoretischen Ansätzen aus der Wahrnehmungspsychologie und Erkenntnissen aus der Neurologie. Bewegung sei demnach die Hauptvoraussetzung für das räumliche-körperhafte Wahrnehmen.<sup>190</sup> Damit liefern die beiden Verfasser wichtige Impulse zur Interpretation von hellenistischen Skulpturen, bei denen Bewegtheit vermittelt werden sollte. Die ästhetische Wahrnehmung<sup>191</sup> von hellenistischen Tanzfiguren

184 Vgl. v.a. die Studien von Albert E. Schefflen (Schefflen 1976), der intensiv untersuchte, welche Rolle die Körpersprache in sozialen Institutionen spielt.

185 Masségli 2015.

186 Dieser gilt als Begründer der deutschen Ästhetik als philosophische Wissenschaft analog zur Logik. Nach ihm handelt es sich um die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis; vgl. Baumgarten 1986.

187 Zum Thema „Ästhetik“ in der Kunst vgl. Tatarkiewicz 1979; Büttner 2006; Eco 2006; Eco 2007; Porter 2010; Sachs-Hombach 2011; Wagner 2013.

188 Zu Ästhetik im Hellenismus vgl. Fowler 1989; Andreae 1998; Sluiter – Rosen 2012 (bes. Craig Hardiman, S. 265–283); Tanner 2006; Mandel 2007; Zimmer 2014.

189 Zur Bezeichnung vgl. Zanker 1998.

190 Mandel – Ribbeck 2003, 209–238. Zur wahrnehmungstheoretischen Erläuterung von Kunst s. Gombrich 2010. Zur Wahrnehmungspsychologie s. Gibson 1973.

191 Vgl. z.B. Wagner 2013.

wurde bisher noch nicht umfassend thematisiert, wohingegen auf philologischer Seite das antike Verständnis von Ästhetik und die Wahrnehmung von Tanz in der antiken Literatur im Forschungsinteresse standen.<sup>192</sup>

### **Forschungsfelder der modernen Tanzwissenschaft**

Gabriele Brandstetter und Christian Wulf verhalfen den anthropologischen und tanzwissenschaftlichen Forschungen mit ihrer internationalen Tagung „Tanz als Anthropologie“ zu einer weiteren Annäherung. Tanz und seine Bewegungsformen enthalten ein zeitlich und kulturell variables anthropologisches Wissen, also ein komplexes Wissen der Menschen, das durch den Körper in Erscheinung tritt. Thema der Tagung war in erster Linie die historische, ethnologische, soziale und ästhetische Bedeutung von Tanz und seinen konstruierten Bewegungen, die sich in gesellschaftlichen, rituellen oder künstlerischen Tänzen offenbart. Die Leitfragen waren dabei, welche Vorstellungen vom Körper sich in den verschiedenen historischen Formen und Formationen der Bühnenkunst, der Rituale, der Feste, der religiösen Zeremonien und in den „Events“ der Popkultur zeigen und in welchem Verhältnis das praktische Wissen des Tanzes und die Methoden der wissenschaftlichen Disziplinen stehen.<sup>193</sup> Damit enthält die Publikation nicht nur essentielle Forschungsperspektiven der modernen Tanzwissenschaft, sondern auch Aspekte, die sich in den antiken hellenistischen Tanzdarstellungen widerspiegeln, wie es im Laufe der vorliegenden Analyse offensichtlich wird.

Die Ästhetik bei Tanz stellt innerhalb der modernen Wissenschaften ein zentrales Thema<sup>194</sup> dar: 2014 startete Malda Denana in ihrer Abhandlung „Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers“ den Versuch, den künstlerischen Tanz in der philosophischen Ästhetikwissenschaft zu etablieren. Die Autorin geht von der anthropologischen Ästhetik aus und fragt nach dem tanzenden Körper und seiner Wahrnehmung, nach Phantasien in der Bewegungsgestaltung und nach der Bedeutsamkeit tänzerischer Gesten. Denana liefert damit einige theoretische Anknüpfungspunkte für zukünftige, auch altertumswissenschaftliche Tanzforschungen.<sup>195</sup>

Zentral sind weiterhin Beiträge zum Thema „Emotionen im Tanz“<sup>196</sup> sowie zum allgemeinen Verständnis von Tanzbewegungen und zur Bedeutung von Tanz und Körpern in der Geschichte und der modernen Gesellschaft<sup>197</sup>. Daneben wurden theoretische und methodische Überlegungen zu zukünftigen Forschungsfeldern und Zielen der Tanzwissenschaft angestellt sowie umfassende Einführungs- und Überblickswerke veröffentlicht, die fundamentale Aspekte rund um das Thema Tanz behandeln.<sup>198</sup>

192 Z.B. Peponi 2015, 204–217.

193 Brandstetter – Wulf 2007.

194 S. z.B. Haselbach 1991; Huschka 2000.

195 Denana 2014.

196 Bischof 2006.

197 Karoß 2001; Klein 2004; Drewniak 2008; Wulf 2010.

198 Zu Theorie und Methodik s. z.B. Klein 2002; Fleischle-Braun 2008; Bischof 2010; Brandstetter 2013. Zur Einführung und zum Überblick s. z.B. Dahms 2001; Hartmann – Woitas 2016.

Insgesamt enthalten die modernen Tanzforschungen<sup>199</sup> wertvolle Aspekte, die uns den Zugang zum für uns schwer greifbaren Tanz in der Antike erleichtern. Daher lohnt es sich, ausgewählte Gesichtspunkte am antiken Bild- und Schriftmaterial zu reflektieren.

### Zusammenfassung

Das 21. Jahrhundert beginnt mit systematischen ikonographischen Studien, die versuchen, Tanzdarstellungen in ihren jeweiligen Kontexten zu begreifen. Die Forschungen innerhalb der Klassischen Archäologie wurden interdisziplinärer und kombinierten gezielt fachspezifische mit Ansätzen aus weiteren Wissenschaften, um den Blick zu weiten sowie innovative Methoden zu entwickeln und um zu neuen Ergebnissen zu gelangen. Insbesondere stehen Fragen zur Körpersprache und ihrer Bedeutung in der antiken Gesellschaft sowie zur Wahrnehmung von Bewegungsdarstellungen im Vordergrund, die allerdings nur partiell am Beispiel der hellenistischen Plastik diskutiert werden. Obwohl Tanz dabei eine bedeutsame Rolle spielt, wurden die Tanzdarstellungen des Hellenismus in Hinblick auf die genannten Themengebiete nie vergleichend betrachtet. In den letzten Jahrhunderten untersuchte man vornehmlich Vasenbilder und Statuetten der frühgriechischen und klassischen Zeit.<sup>200</sup> Gründe hierfür waren die bessere Überlieferungslage und somit eine einigermaßen klare Chronologie, vorhandene Bildkontexte und aussagekräftige Schriftzeugnisse.<sup>201</sup> Erschwerend kam die jahrelange Minderbewertung der hellenistischen Kunst hinzu, weshalb diese erst später als die zur Norm erhobene klassische Kunst untersucht wurde.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass es nicht sinnvoll ist, sich darauf zu konzentrieren, wie genau in der Antike getanzt wurde. Auch ist bei den hellenistischen Tanzfiguren eine „traditionelle“ Kategorisierung nach statisch wahrgenommenen Figurentypen nicht zielführend. Vielmehr lohnt es sich, die dargestellten Bewegungsweisen mit ihrer körpersprachlichen Bedeutung zu betrachten und in den Bildwerken nach Kriterien zu suchen, die Bewegtheit – und zwar eine spezielle, ästhetisierte Form von Bewegtheit – vermitteln und zudem nach den Darstellungsabsichten zu fragen. Durch die Verortung im jeweils zeitspezifischen kulturellen und künstlerischen Kontext in innovativer Kombination mit Ansätzen aus der modernen Anthropologie, Tanzwissenschaft und Psychologie erhalten wir wertvolle Informationen zu damaligen Körper-, Bewegungs- und Genderkonzepten sowie zum sozialen und gesellschaftlichen Hintergrund. Diese Methodik gilt es, in der vorliegenden Arbeit zu erproben.

<sup>199</sup> Zu weiteren aktuellen Forschungsschwerpunkten s. die Gesellschaft der Tanzforschung, <https://www.gtf-tanzforschung.de/tanzforschung/publikationen/> (19.05.2022). Zu bisher erschienenen Dissertationen der modernen tanzwissenschaftlichen Disziplin s. Deutsches Tanzarchiv Köln, <http://www.tanzwissenschaft.eu> (20.03.2018).

<sup>200</sup> S. z. B. Weege 1926; Prudhommeau 1965; Delavaud-Roux 1993; Delavaud-Roux 1994; Delavaud-Roux 1995.

<sup>201</sup> Zum Umgang mit dem hellenistischen Bildmaterial aufgrund chronologischer und fundkontextueller Schwierigkeiten in der hier vorliegenden Arbeit vgl. Kapitel 1.4.1.

### 1.3 Zur Definition von Tanz

Bei der Frage, was Tanz ist, handelt es sich um eine der essentiellsten und zugleich problematischsten Fragen in der modernen Tanzforschung und Anthropologie. Die Vielfältigkeit des modernen Tanzrepertoires, die starke kulturelle und soziale Prägung des Begriffs sowie die subjektive Wahrnehmung und Wertung von Tanz beschreiben nur überblicksartig die Schwierigkeiten eines Definitionsversuchs.

Etymologisch ist das Substantiv „Tanz“ (mittelhochdeutsch „tanz“, mittelniederdeutsch „dans“, „danz“) seit dem 12. oder 13. Jahrhundert bezeugt und entwickelte sich wohl über das mittelniederländische und altfranzösische „danse“ zu „Tanz“.<sup>202</sup>

Nach der lexikalischen Definition ist Tanz „eine rhythmische Bewegung der Beine und des ganzen Körpers, oft in bestimmten, sich wiederholenden Figuren, nach rituellem Brauch, aus Freude an der Bewegung und Geselligkeit oder künstlerisch zur darstellenden Deutung von Menschen und Vorgängen und zum Ausdruck von Empfindungen, ausgeführt nach Musik oder rhythmischem Schlagen“.<sup>203</sup>

In den Disziplinen der Anthropologie und Tanzforschung begnügte man sich nicht mit einer derart simplen Definition. Vielmehr versuchte man aufgrund der Vielfältigkeit von Tanz sowie der sich stets fortentwickelnden Tanzformen,<sup>204</sup> dem Wesen des Tanzes vollständig beizukommen. Nach langjährigen Forschungen und zahlreichen Definitionsversuchen, distanziert man sich von einer allgemeingültigen und einheitlichen Definition von Tanz, da dessen Vielfältigkeit schlicht nicht unter einem Begriff subsumiert werden kann.<sup>205</sup> Renate Schlesier betont das grundsätzliche Problem mit dem Terminus „Tanz“: Die Definition dessen erweise sich nämlich zunächst als ein Problem der kulturabhängigen Benennung. Zudem gebe es in vielen Gesellschaften kein Wort, das dem okzidental Konzept „Tanz“ entspreche. Darüber hinaus hängt jeder Definitionsversuch an einer anderen wissenschaftlichen Tradition oder Methode, weshalb eine einheitliche Tanzdefinition unmöglich ist.<sup>206</sup> Die Definition von Tanz ist somit nie universal, sondern nur für bestimmte Kulturen oder Gesellschaften gültig. Daher ist es ratsam, nicht nach der einen Definition von Tanz zu suchen, sondern nach grundsätzlichen, modifizierbaren Merkmalen, mit Hilfe derer Tanz verstanden werden kann.<sup>207</sup>

**202** Vgl. Duden Online s.v. Tanz <http://www.duden.de/rechtschreibung/Tanz> (23.03.2017); Müller Farguell 2005, 1–15. Zur ausführlichen Etymologie des romanischen Worts „Tanz“ s. Junk 1990, 133–175.

**203** Duden 6 Sp – Z (1981) s.v. Tanz, 2562–2563.

**204** Für einen Überblick über die heutige Vielfalt des Tanzes s. das allumfassende Lexikon zum Thema „Tanz“: Hartmann – Woitas 2015.

**205** Brandstetter – Wulf 2007, 10.

**206** Schlesier 2007, 132–133.

**207** Peterson Royce 1980, 3–16. Vgl. auch Dahms u.a. 2001, 1: Sibylle Dahms postuliert zu Beginn, dass eine allgemeingültige Definition für Tanz angesichts der kulturellen und historischen Erscheinungsformen nahezu unmöglich erscheint. Dies sei so, da Bewegungsmuster und Funktionen innerhalb verschiedener Gesellschaften und Zeiten ebenso wie der den diversen Phänomenen jeweils zuerkannte Status oder die ihnen zugeord-

Folgende tanzcharakteristische Merkmale<sup>208</sup>, die am zeitgenössischen Tanz entwickelt wurden, kristallisieren sich in den entsprechenden anthropologischen und tanzwissenschaftlichen Forschungen heraus:

1. Körper. Es tanzt der gesamte (menschliche) Körper. Dieser zeichnet sich durch seine Körpersprache und Nonverbalität aus. Die Optik und die Aktionen des Körpers (Kleidung, Haltung, Bewegung) sind dabei wandelbar.<sup>209</sup>

2. Bewegung. Der (menschliche) Körper bewegt sich. Die Bewegungen des Tanzes sind regelmäßig und Ausdruck von Ordnung und formen den Körper. In den Bewegungen entsteht ein implizites Wissen.<sup>210</sup>

3. Rhythmik/Musik. Die Tanzbewegungen richten sich nach Musik oder einem bestimmten Rhythmus (erzeugt z.B. durch Instrumente, singen, klatschen, stampfen etc.). Es handelt sich um eines der wichtigsten Charakteristika von Tanz.<sup>211</sup>

4. Raum. Der tanzende Körper bewegt sich im (physikalischen und sozialen) Raum.<sup>212</sup> Der Raum entsteht somit erst durch den sich bewegenden Körper.<sup>213</sup>

5. Zeit. In Tänzen werden zeitliche Bewegungsabläufe ausgeführt. Tänze finden damit in einem begrenzten Zeitraum statt und sind an die Zeitlichkeit des Körpers gebunden. Musik und Rhythmus können die zeitliche Einteilung der Tanzbewegungen vorgeben.<sup>214</sup>

6. Flüchtigkeit. Tanz ist flüchtig, da er im Augenblick des Entstehens schon vergangen ist. Die Flüchtigkeit ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Körper, Raum und Zeit.<sup>215</sup>

7. Künstlichkeit. Tänze sind künstlich konstruiert. Es werden Verhaltens- und Darstellungsmuster aufgeführt, die einerseits dem Weltbild beziehungsweise den gesellschaftlichen Normen und andererseits der Individualität des Tanzenden angepasst werden können. Diese Konstrukte spiegeln sich in den klar geregelten Bewegungen wider.<sup>216</sup>

8. Ordnung. Tänze bestehen aus geordneten Bewegungen und bilden eine spezifische Ordnung und Regelmäßigkeit heraus, da sie interaktive Handlungsmuster sind.

neten Bezeichnungen differieren. Im Zuge dessen kritisiert sie die bisher unternommenen Versuche, die Vielfalt des Tanzes auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, da die Ergebnisse mehr über den Autor und sein historisch-ideologisches Umfeld aussagen als über den Tanz selbst.

208 Diese können Tanz grundsätzlich auszeichnen, müssen jedoch nicht alle gleichzeitig erfüllt sein.

209 Dahms u.a. 2001, 3. Vgl. auch Brandstetter – Wulf 2007, 9 sowie Naerebout 1997, 165–166.

210 Wulf 2007, 126.

211 Peterson Royce 1980, 5. Vgl. auch Naerebout 1997, 165–166.

212 Zum Thema „Raumtheorie“ in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen s. Günzel 2010.

213 Dahms u.a. 2001, 3. Vgl. auch Naerebout 1997, 165–166; Denana 2014, 10: Malda Denana spricht hierbei von einem in Raum und Zeit gestaltetem Körperwissen.

214 Dahms u.a. 2001, 3 und Wulf 2007, 126.

215 Junk 1990, 21 (Junk gliedert den Tanz in das System der Künste ein, und zwar unter die momentanen Künste); Dahms u.a. 2001, 4. Vgl. auch Kobelius – Berger 2012, 33.

216 Dahms u.a. 2001, 5–6. Vgl. auch Brandstetter – Wulf 2007, 9–10 sowie Naerebout 1997, 165–166.

Damit können sie zur Quelle für die Analyse von gesellschaftlichen Ordnungsverhältnissen werden.<sup>217</sup>

9. Zweckmäßigkeit. Tänze besitzen bestimmte Intentionen. Sie vermitteln Wissen vom Menschen, das auf jeweils unterschiedlichen historischen und kulturellen Voraussetzungen basiert. Tänze sind also Darstellungs- und Ausdrucksformen der Menschen, mit denen unterschiedliche Informationen übermittelt werden.<sup>218</sup>

10. Transzendenz und Überschreitung des Alltäglichen. Tanz transzendiert die Realität und schafft eine Gegenwelt. Im Tanz werden nicht nur alltägliche Bewegungen und Erfahrungen nachgeahmt, sondern überschritten. Dies äußert sich beispielsweise an der stilisierenden Überhöhung von Körperhaltung und Bewegung. Das kann zur Entrückung der Tanzenden und zur Tanzekstase führen. Mit Hilfe dieser ekstatischen oder rauschartigen Zustände (oftmals in religiösen Kontexten oder Ritualen) soll in einigen Kulturen Einfluss auf überirdische Mächte (z.B. Götter, Geister oder übernatürliche Wesen) genommen werden.<sup>219</sup>

11. Ästhetik. Tänze bestehen aus ästhetisierten Bewegungen. Aufgrund ihres darstellenden, expressiven und performativen Charakters haben sie eine ästhetische Dimension, die deutlich macht, dass Tänze menschliche Ausdrucksformen sind. Durch die kulturelle Vielfalt der Tänze werden unterschiedliche Ästhetiken impliziert, die sich durch Gemeinsamkeiten, aber insbesondere durch Unterschiede kennzeichnen.<sup>220</sup>

217 Dahms u.a. 2001, 5–6; Wulf 2007, 127; Klein 2010, 125–144: Nach Gabriele Klein ist Tanz ein Ausdruck gesellschaftlicher Ordnung. So steht z.B. das Ballett für ein (auch politisches) Konzept eines zentral organisierten Staats, der ein Muster von Zentrum und Peripherie, klarer Geometrie und Raumordnung vorsieht. Zur Zeit der Renaissance galten die Tanzstile der höheren gesellschaftlichen Stände als geeignetes Mittel, um die gesellschaftlichen Macht- und Ordnungsprinzipien symbolisch zu markieren (S. 126–141). Vgl. auch Naerebout 1997, 165–166.

218 Brandstetter – Wulf 2007, 9. Nach Viktor Junk (Junk 1930, 232) handelt es sich bei Tanz um die Darstellung seelischer Zustände durch Körperbewegung und Gebärdenspiel. Tänze spiegeln nach Gabriele Klein (Klein 2010, 127–131) gesellschaftliche und politische Zustände wider und werden bewusst dafür genutzt, um diese zu verdeutlichen und zu vermitteln. Z.B. war das Ballett zur Zeit Ludwigs XIV. ein Medium politischer Herrschaftssymbolik. Das *ballet de cour* war ein gezielt entwickeltes politisch motiviertes Tanzspiel, das der Selbstdarstellung des absoluten Herrschers und der idealtypischen Wiedergabe des absolutistischen Herrschaftskonzepts diene. Ein anderes Beispiel stellt der Rock'n'Roll dar, der in den beiden Jahrzehnten der restaurativen Nachkriegsära, den 1940er- und 1950er-Jahren, populär wurde. Dieser, im Gegensatz zu den früheren gemäßigeren Tänzen, wilde Tanz entsprach den körperlichen Bedürfnissen der jungen Nachkriegsgeneration. Mit dem Tanzstil sollten einerseits die Leiden des Kriegs hinter sich gelassen werden und andererseits war er Ausdruck eines Protests gegen restaurative gesellschaftliche Tendenzen. Für weitere Beispiele aus der Geschichte, in denen Tänze und Tanzstile bestimmte Intentionen besaßen s. Klein 2010, 127–141. Vgl. auch Naerebout 1997, 165–166.

219 Wulf 2007, 128 und Dahms u.a. 2001, 6.; Klinge 2010, 86. Vgl. auch Naerebout 1997, 165–166.

220 Wulf 2007, 128, s. auch S. 121–122: „Tänze haben synästhetische, von den verschiedenen Sinnen hervorgebrachte Wirkungen. Bes. wichtig sind dafür der Bewegungs-, Hör-, Tast- und Sehsinn; doch auch der Geruchs- und der Geschmackssinn haben für die Wirkungen des Tanzes Bedeutung. (...) Tänze besitzen einen synästhetischen und einen performativen Überschuss, aus denen sich ihre soziale Dynamik und Bedeutung entwickelt.“ Vgl. auch Brandstetter – Wulf 2007, 10–12 und Denana 2014, 10: Die Tanzwissenschaftlerin Malda Denana postuliert, dass „in Körperbewegungen ein menschliches Selbstverständnis ästhetisch repräsentiert und vermittelt wird, in dem der Mensch als Interpret und Gestalter seiner Welt auftritt.“

12. Gemeinschaft. Tanz kann eine gemeinschaftliche Aktivität sein. Gemeinschaften brauchen Tänze, da sie zu deren Herausbildung beitragen. Tänze können dabei zur Selbstdarstellung und Reproduktion der Gemeinschaft sowie ihrer Integrität dienen.<sup>221</sup>

Zu bedenken ist jedoch, dass grundsätzlich jede Bewegung des menschlichen Körpers eine Tanzbewegung sein kann.<sup>222</sup> Wir können diese erst dann mit Sicherheit als Tanz benennen, wenn sich der Darsteller und der Betrachter darüber einig sind, dass der Darstellende einen Tanz aufführt. Die gelisteten Kriterien sollen helfen, Tanz in der Bildkunst vergangener Kulturen zu verstehen. Folgend werden die Aspekte daher im Hinblick auf die antike Bilderwelt kritisch reflektiert. Es sollen speziell auf die hellenistische Plastik zugeschnittene tanzcharakteristische Merkmale dargelegt werden, die uns Aufschluss über die Verbildlichung von Tanz im Hellenismus liefern.

## 1.4 Fragestellung, methodisches Vorgehen und Ziele der Arbeit

### 1.4.1 Fragestellung und Materialgrundlage

Die Arbeit befasst sich mit dem Thema „Tanz“ in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik.

Im Fokus der Betrachtung sollen die Bewegung und der Körper sowie ihre Aussagekraft stehen. Die grundlegenden Fragen sind, was eine dargestellte Figur zu einer tanzenden machen kann, welche Bewegungsmotive sich innerhalb der hellenistischen, speziell der Rundplastik fassen lassen, wie bei statischen Figuren Dynamik<sup>223</sup> visualisiert wurde und was die Intentionen dieser Darstellungen sind. Untersucht werden insbesondere die unterschiedlichen Körper-, Bewegungs- und Genderkonzepte<sup>224</sup> sowie die Rolle des Tanzes. Diese Konzepte gilt es im Kontext der hellenistischen Plastik zu verorten.

221 Wulf 2007, 127, s. auch S. 121–122: „Tänze spielen für die Bildung von Gemeinschaften eine zentrale Rolle. Durch Synästhesie und Performativität des Tanzes entsteht zwischen Menschen, die miteinander tanzen, eine emotionale und soziale Gemeinsamkeit, aus der auch ein Beitrag zur Bildung von Gemeinschaft entstehen kann.“

222 Vgl. Schachter 2014, 16–17.

223 Zu „Dynamik“ s. Kapitel 1.4.2 „Terminologie“.

224 Der Begriff „Gender“, der vom biologischen Geschlecht (*sex*) zu unterscheiden ist, meint die sozio-kulturelle Konstruktion eines Geschlechts. Die Körper der hellenistischen Figuren sind daher als kulturelle Konstruktionen anzusehen. Frauen- und Männerkörper besitzen unterschiedliche Bedeutungen und Konzepte, die ihnen in der griechischen und römischen Antike zugeschrieben waren. Es handelt sich damit um Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit. Zu „Genderstudies“ allg. s.v.a. Kroll 2002 mit weiterführender Literatur.

Als Materialgrundlage dienen 265 ausgewählte Stücke<sup>225</sup> der hellenistischen Rund- und Reliefplastik.<sup>226</sup> Chronologisch umfasst dies Werke mit einer gemeinhin akzeptierten Entstehungszeit von um 330 bis um 30 v. Chr. und einem gemeinsamen Kulturraum, der sich um das Mittelmeer vom italischen über das griechische bis zum heutigen afghanischen Gebiet und vom Schwarzen Meer bis nach Nordafrika und Ägypten erstreckt. Die Stücke stammen aus unterschiedlichen Regionen dieses Kulturraums.

Bei einer umfangreichen Materialsichtung konnten um die 500 Stücke der Groß-, Klein- und Reliefplastik aufgenommen und ausgewertet werden. Für die Analyse bevorzugt ausgewählt wurden Figuren, deren Erhaltungszustände Rückschlüsse auf Bewegungsmotive zulassen, deren Datierungen nachvollziehbar und begründbar sind sowie Stücke mit bekanntem Fundkontext. Bei typologisch ähnlichen Figuren sind jeweils die aussagekräftigsten als Fallbeispiele herangezogen worden.<sup>227</sup>

Grundsätzlich bietet die hellenistische Plastik aufgrund ihres Facettenreichtums und neuartiger Darstellungsmöglichkeiten<sup>228</sup> eine aufschlussreiche Materialgrundlage: Die Wiedergabe von komplexen Körperbewegungen bildet eine zentrale Darstellungsthematik hellenistischer Bildhauer, weshalb sich gerade die Objekte dieser Epoche für die Erforschung von Tanz im Bild eignen. In der Plastik wird die dreidimensionale Bewegung für den Betrachter greifbar. Als raumgreifendes Medium kommt sie damit einer mimetischen Wiedergabe von Tanz näher als beispielsweise die zweidimensionale Malerei.<sup>229</sup> Dennoch bringt die Untersuchung der hellenistischen Plastik Probleme mit sich, die stets zu berücksichtigen sind. Die Chronologie der hellenistischen Kunst ist aufgrund fehlender festdatierter Bildwerke sowie einer schwer fassbaren Stilentwicklung unsicherer als die der vorangegangenen Kulturepochen.<sup>230</sup> Daher sind exakte Datierungsversuche mit Vorsicht zu betrachten. Die dürftige Überlieferungslage – die auch bei den literarischen und inschriftlichen Zeugnissen festzustellen ist – sowie die

225 Die Stücke wurden in einem Katalog mit weiterführenden Informationen zusammengestellt; s. Anhang 2. Der Katalog gliedert sich in vier Teile: I. Kleinplastik (K), II. Großplastik (G), III. Kleinplastik/Körperliche Anomalien (KA), IV. Reliefplastik (R). In der hier vorliegenden Arbeit wurden nur ausgewählte Katalogstücke abgebildet.

226 Zum Begriff „Hellenismus“ s. Droysen 1836 und 1843: Chronologisch beginnt die hellenistische Epoche nach ihm mit den Eroberungszügen Alexanders des Großen und endet mit dem Fall des ägyptischen Ptolemäerreichs und der Eingliederung Ägyptens in das Römische Reich. Zur hellenistischen Epoche s. weiterhin Weber 2007; Erskine – Llewellyn-Jones 2011. Zur stilist. Einteilung der hellenistischen Plastik s. Krahmer 1923/1924, 138–185; Seit Winckelmann – und bis weit ins 20. Jh. – stand der künstlerische Stil der antiken Skulpturen im Fokus der Betrachtung, was zu einer Stilgeschichte führte. Die Figuren wurden als stilistische Zeugnisse jeweiliger Epochen, Kunstlandschaften und Künstler verstanden (Hölscher 2015, 183). Gerhard Krahmer unternahm dabei die stilistische Einteilung für die hellenistische Plastik, wobei er drei Stilphasen festlegte: die früh- (300–230 v. Chr.), mittel- (230–150 v. Chr.) und späthellenistische (150–30 v. Chr.) Periode. Zur hellen. Plastik und ihrer Stilgeschichte s. v. a. Andreae 2001, 34–51; Kunze 2002, 11–12, 20–23; Bol 2007.

227 Die Arbeit erhebt damit keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

228 S. z. B. Hölscher 2015, 224: Im Hellenismus wurden einige alte (archaische/klassische) Bildthemen in innovativer Weise gestaltet und zudem andere Themen bevorzugt wie z. B. die dionysische Welt, in der Tanz eine entscheidende Rolle spielt.

229 Thalhfer 2010, 240.

230 Zur Problematik „Original – Kopie/Schöpfer – Nachahmer“ s. z. B. Andreae 2001, 30–33.

teils mangelhaften Erhaltungszustände der Stücke bereiten der Forschung zusätzliche Schwierigkeiten. Zum einen wurden die hellenistischen Werke in der römischen Kaiserzeit weniger geschätzt und daher nicht im selben Umfang kopiert wie die der klassischen Zeit.<sup>231</sup> Zudem scheint eine thematische Selektion vorgenommen worden zu sein. Zum anderen lässt sich die Minderbewertung der hellenistischen Kunst auch in neuzeitlichen archäologischen Forschungen feststellen, weshalb die Plastik der Zeit erst spät im Fokus wissenschaftlicher Betrachtungen stand.<sup>232</sup> Die hellenistischen Tanzdarstellungen werden damit in der hier vorliegenden Arbeit erstmals in diesem Umfang vergleichend betrachtet.

Von den kleinplastischen Stücken stehen der Analyse 179<sup>233</sup> hellenistische Originale zur Verfügung. Es handelt fast ausschließlich um Terrakotta- und Bronzestatuetten. Einige der Tonfiguren stammen aus gut dokumentierten Nekropolengrabungen, weshalb in vielen Fällen konkrete Aussagen zum zeitlichen Entstehungshorizont getroffen werden können sowie aus Heiligtums- und Wohnkontexten. Dennoch muss die Chronologie teils unsicher bleiben, da sich stilistische Datierungen an der zeitlich schwer einzuordnenden Großplastik orientieren. Die Bildwerke kamen vorwiegend in Tarent, Centuripe, Morgantina, Lipari, Priene, Myrina und vereinzelt im griechischen und ägyptischen Raum zutage. Der Fundkontext ist bei etwa der Hälfte der Figuren bekannt. Von Bronzezügeln, die körperliche Anomalien<sup>234</sup> aufweisen, sind in den seltensten Fällen genaue Fundumstände bekannt,<sup>235</sup> was eine detaillierte zeitliche und räumliche Einordnung erschwert. Aufgrund der Problematik der Terrakottafälschungen sind bevorzugt Stücke aus gut dokumentierten Grabungen heranzuziehen, wohingegen als Fälschungen eingestufte Statuetten von der Analyse auszuschließen sind.

Daneben werden 24 Stücke der Großplastik exemplarisch betrachtet. Es handelt sich bis auf eine Bronzefigur um marmorne Bildwerke hellenistischer Zeit<sup>236</sup>, die vereinzelt von römischen Kopien komplementiert werden. Die Reproduktionen sind dabei entsprechend kritisch zu betrachten und zu bewerten.<sup>237</sup> Insofern es sich fassen lässt, stammen die Bildwerke hauptsächlich aus dem italischen und singularär aus dem griechischen und kleinasiatischen Raum. Bei etwa einem Drittel der Figuren lassen sich Rück-

231 Vgl. z.B. auch Plin. Nat. 34, 52: „cessavit deinde ars ac rursus...revixit (Dann hörte die Kunst auf und lebte wieder auf).“ Nach Plinius lebte die Kunst erst um die M. des 2. Jhs. v. Chr. mit der Neuorientierung der Bildhauer am Stil klassischer Zeit wieder auf.

232 Hölscher 2015, 221–222.

233 133 Statuetten ohne und 46 mit körperlichen Anomalien.

234 Gemeint sind Figuren, die in Hinblick auf ihre Körperproportionen von der Darstellungsconvention der Zeit abweichen und aus medizinischer Sicht körperliche Krankheitsbilder aufweisen. Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit deskriptiv zur Beschreibung von körperlichen Phänomenen verwendet. Zur ausführlichen Erläuterung und zur Beschreibung der Körperphänomene vgl. Kapitel 3.

235 Bei etwa 10 Figuren.

236 Thematisiert werden Statuen, die in hellenistischer Zeit bzw. in der Übergangszeit von der Klassik in den Hellenismus oder vom Hellenismus in die Kaiserzeit entstanden sind.

237 Zur „Kopienkritik“ vgl. Perry 2005, 78–110; Hölscher 2015, 185–188; s. auch Augustyn – Söding 2010, 1–14.

schlüsse auf den Aufstellungskontext ziehen. Köpfe, Arme und Teile der Beine sind meist weggebrochen, was einer detaillierten Bewegungsbestimmung entgegensteht.

Aus der Reliefplastik liegen der Arbeit 62 ausgewählte hellenistische Originalstücke zugrunde, die hauptsächlich aus dem italischen, griechischen und kleinasiatischen Raum stammen. Das Repertoire besteht aus unterschiedlichen Objekten mit mehrfigurigen Reliefdarstellungen wie Weihreliefs, Friesplatten, Altären, Basen, Gefäßen, Krateren, Putealen, Kandelabern und Schmuck, die überwiegend aus Marmor und vereinzelt aus Kalkstein, Bronze, Gold oder Ton gefertigt wurden. Der Aufstellungskontext beziehungsweise die Funktion lässt sich bei fast allen Werken bestimmen.

Ausgewählt wurde das hellenistische Bildmaterial anhand von herausgearbeiteten tanzcharakteristischen Merkmalen, die im Folgenden skizziert sind.

## 1.4.2 Tanzcharakteristische Merkmale, Terminologie und methodisches Vorgehen

### **Tanzcharakteristische Merkmale in der hellenistischen Plastik**

Zu Beginn der Materialanalyse muss die Frage im Raum stehen, wie sich Tanz in der hellenistischen Plastik identifizieren lässt. Welche bildlichen Merkmale können Hinweise auf eine Tanzdarstellung sein?

Zunächst soll von der modernen Perspektive der zeitgenössischen Tanzwissenschaft und Anthropologie ausgegangen werden, um einen Zugang zum Thema „Tanz“ zu erhalten. Zwölf tanzcharakteristische Kriterien wurden im vorangegangenen Kapitel dargelegt.<sup>238</sup> Da sie am gegenwärtigen, greifbaren Tanz entwickelt wurden, können diese nicht eins-zu-eins auf das statische Bildmaterial vergangener Kulturen übertragen werden. Eine Modifikation ist daher notwendig. Von den tanzcharakteristischen Merkmalen moderner Wissenschaften (Körper, Bewegung, Rhythmus/Musik, Raum, Zeit, Flüchtigkeit, Künstlichkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit, Transzendenz/Überschreitung des Alltäglichen, Ästhetik und Gemeinschaft)<sup>239</sup> eignen sich meines Erachtens für die hellenistische Plastik folgende: Körper, Bewegung, Raum, Rhythmus/Musik und Überschreitung des Alltäglichen. Allerdings muss der Aspekt der Balance hinzugefügt werden. Folgende im Bild analysierbare Kriterien halte ich bei der Erkennbarkeit von Tanz in der hellenistischen Plastik für entscheidend:

1. Zunächst ist nach dynamisch bewegten menschlichen Körpern im Raum<sup>240</sup> zu suchen. Es müssen eine räumliche Veränderung der Lage des gesamten Körpers oder

<sup>238</sup> Vgl. Kapitel 1.3.

<sup>239</sup> Auch Frederick Naerebout (Naerebout 1997, 165–166) legte sechs Definitionsmerkmale (Körper, Bewegung, Rhythmus/Musik, Raum, Ordnung, Zweckmäßigkeit, Gemeinschaft) zum antiken griechischen Tanz dar, die allerdings aus einer historisch-theoretischen Perspektive entwickelt wurden und daher ebenfalls nicht unverändert für die hellenistische Plastik verwendet werden können.

<sup>240</sup> Mit „bewegten menschlichen Körpern im Raum“ meine ich bildlich dargestellte Figuren, die raumgreifende Bewegungen – wie das Ausgreifen der Glieder und Extremitäten in den Raum – ausführen, also mit ihren Bewegungen den Raum für sich beanspruchen. Hierbei handelt es sich nicht um den „sozialen“ Raum.

zumindest von Körperteilen sowie eine erhöhte Dynamik des Körpers im Bild zu erkennen sein.<sup>241</sup> Auch sollten hierbei gegebenenfalls die Bewegung und die gesteigerte Dynamik der Kleidung beachtet werden.

2. Die Bewegung sollte bildlich über eine „Alltagsbewegung“<sup>242</sup> hinausgehen. Mit Alltagsbewegungen sind Bewegungen gemeint, die eine klar bestimmte Funktion oder einen Zweck erfüllen, beispielsweise gehen, essen, sprechen, schlafen, sitzen oder andere komplexere Handlungen, die eine spezielle Intention haben. Bei Tanz hingegen steht nur die Bewegung im Vordergrund, die nicht nutzenorientiert ist und kein bestimmtes Ziel erfüllt. Der Zweck ist demnach die Bewegung selbst, die rein dazu dient, sich selbst zu erschaffen. Ebenso auszuschließen sind verharrende Figuren, die bestimmte Attribute aufweisen, welche spezifische oder abstrakte Qualitäten sinnbildlich betonen, wie zum Beispiel Götter mit ihren Attributen.

3. Weiterhin ist bei der Bewegung auf das Spiel mit der Balance zu achten.<sup>243</sup> Zu fragen ist, ob die Figur einen festen Stand auf beiden Beinen oder eine klare Position auf einem ihrer Beine aufweist. Als unsicherer Stand ist eine hohe Ballen- oder Zehenspitzenposition zu bezeichnen, bei der die Ferse vom Boden abgehoben ist. Entscheidend ist auch, ob ein Gewichtstransfer zwischen den Beinen ohne eine klare Belastung auf einem oder beiden Beinen zu erkennen ist oder der Moment „dazwischen“.

4. Essentiell ist darüber hinaus der Hinweis auf Musik oder eine musikalische Begleitung der bewegten Figur in Form von Musikinstrumenten, die von der bewegten Person selbst getragen werden können oder sich unmittelbar auf diese beziehen. Gemeint sind Merkmale, die auf eine rhythmische Bewegung des Körpers deuten.

Bei jedem hier präsentierten Stück sollten die ersten drei Kriterien erfüllt sein, während der vierte Aspekt optional ist. Für die folgende Analyse gilt, dass alle nach diesen Kriterien ausgewählten Stücke der hellenistischen Plastik ohne weitere Erläuterungen als Tanzende benannt werden dürfen.

Die weiteren sieben Merkmale der modernen Tanzwissenschaft und Anthropologie (Zeit, Flüchtigkeit, Künstlichkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit, Ästhetik, Gemeinschaft) spielen für die Erkennbarkeit von Tanzdarstellungen in der hellenistischen Kunst keine ausschlaggebende Rolle, lassen sich dennoch indirekt oder teils direkt an den hellenistischen Tanzfiguren fassen oder werden implizit vermittelt.

241 Vgl. auch Weißer 2000, 23. Silja Mareke Weißer beschäftigt sich in ihrer Abhandlung mit dem Tanz als Darstellungsproblem der Skulptur im 19. Jh.

242 Dieser Begriff hat sich in den letzten Jahren in den historischen Tanzforschungen, gerade bei Definitionsfragen, durchgesetzt; vgl. v.a. Naerebout 1997, 166; Weißer 2000, 242; Schachter 2014, 17.

243 S. auch Weißer 2000, 242. Die Kunsthistorikerin ermittelte den Stand auf einem Bein als ein formelhaftes Zeichen für Tanz in der Plastik des 19. Jhs. Balance zu halten erfordert besondere Anstrengung und Körperbeherrschung und liegt damit außerhalb des alltäglichen Bewegungsrepertoires. Bildhauer der Zeit sahen es als besondere Herausforderung, derartige Positionen auf dem Ballen eines Beins aus dem Ballett zu adaptieren und in Marmor umzusetzen. Die Standfläche wurde stark reduziert, womit die Gestaltung einer solchen Pose mit einem schweren Material wie Marmor zum Spiel mit der Statik wurde.

Mit Hilfe der erarbeiteten Merkmale konnten vor allem rundplastische Stücke ausgeschlossen werden, die in der Forschung voreilig als Tanzende gedeutet wurden, jedoch aus dem Bild heraus keinerlei Hinweise auf eine räumlich-progressive Bewegtheit liefern oder mit einer anderen, konkreten Handlung verknüpft sind: Bei zwei Terrakottastatuetten in München beispielsweise<sup>244</sup> lassen sich kein Ausgreifen der Beine und keine dynamisch bewegten Gewänder fassen. Die Figur SL 295 weist mit ihrer kontrastischen Darstellungsweise ein Standmotiv auf. Zwei weitere weibliche Statuetten in München, wovon eine auf ein Kästchen steigt<sup>245</sup> und die andere auf einer Scheibe kniet<sup>246</sup>, führen Aktionen aus, die generell nicht als Tanzbewegungen einzuordnen sind.

Zu berücksichtigen ist dennoch, dass Grenzen hinsichtlich der Ikonographie fließend sein können, wie es an den Terrakotten mit den Katalognummern K82–K87 (Abb. 47–48) und K97 (Abb. 79) zu sehen sein wird. Ein Beispiel sind Niken oder andere fliegende Figuren. Es handelt sich um Gestalten, die ebenfalls durch Bewegtheit charakterisiert sind. Während die Beinstellungen denen der Tanzenden ähneln können, unterscheiden sie sich tendenziell in der Haltung des Oberkörpers, da sich Fliegende in der Regel nicht weit nach hinten biegen oder gegen den Unterkörper verdrehen,<sup>247</sup> wie es bei vielen Tanzfiguren der Fall ist. Einen Anhaltspunkt zur Differenzierung der Ikonographie könnte zudem die Gestaltung der Gewandbewegung darstellen, die beispielsweise von Corinna Reinhardt für fliegende Akroterfiguren als „zu den Seiten wehend“ beziehungsweise „in einem Bogen auffächernd“ beschrieben wird.<sup>248</sup> Bei Tanzenden hingegen scheint diese die schwungvolle Vorwärtsbewegung zu verdeutlichen, was es im Folgenden gilt, an den hellenistischen Bildwerken zu erläutern.

## Terminologie

### *Bewegungsmotiv*

Als Bewegungsmotiv (BM) verstehe ich bei den hellenistischen Figuren jede Darstellung einer dreidimensionalen, dynamischen Bewegung des gesamten Körpers<sup>249</sup>. Es werden nicht einzelne Motive im Bild wie gekreuzte Beine oder ein Zehenspitzenstand betrachtet, sondern der vollständige Bewegungsablauf des gesamten Körpers.

244 Sog. Manteltänzerin aus Unteritalien, München, Antikensammlung, Inv. NI 9595; s. Hamdorf – Leitmeir 2014, 517 Kat. E 547. Sog. Manteltänzerin aus Kleinasien, München, Antikensammlung, Inv. SL 295; s. Sieveking 1930, 12 Taf. 12, 3; Hamdorf 1996, Nr. 13.6 c; Hamdorf – Leitmeir 2014, 448 Kat. E 283.

245 Sog. Tänzerin, München, Antikensammlung, Inv. SL 296; s. Hamdorf – Leitmeir 2014, 374 Kat. E 45.

246 Sog. Tänzerin, München, Antikensammlung, Inv. NI 5251; s. Hamdorf – Leitmeir 2014, 480 Kat. E 411.

247 Vgl. z.B. die Nike von Samothrake (Paris, Musée du Louvre, MA 2369): Bol 2007, Abb. 155 c.

248 Zu den Gewandmotiven der Akroterfiguren vgl. Reinhardt 2018, 198 und 210.

249 Die Körper und die Bewegungen der Figuren weisen eine die Natur nachahmende Darstellungsweise auf. Es handelt sich also um naturgetreue Ausformungen des Körpers und Bewegungsweisen (vgl. Huf 2021, 18). Dies rechtfertigt auch eine detaillierte Körper- und Bewegungsbeschreibung und eine Interpretation der Körpersprache aus etischer Sicht. Zur Nachahmung der Natur in den antiken Bildwerken vgl. auch Schollmeyer 2012, 9–10. Vgl. zudem einen Dialog zwischen Sokrates und dem Bildhauer Kleiton, der in Xenophons Memorabilien (Xen. Mem. 3, 10, 1–8) zu finden ist und bei dem Sokrates die visuellen Künste, speziell Malerei und Skulptur, thematisiert. Die entsprechenden Werke seien dazu in der Lage, ἦθος und πάθος im Bild darzustellen.

Eine körperliche Bewegung definiert sich als eine physische Aktivität, die durch das Zusammenspiel von Anspannung und Entspannung der Muskeln zu erkennen ist.

Der Fokus liegt dabei gezielt auf der Bewegung des Rumpfes, da durch diesen – genauer durch Muskelkontraktionen des Rumpfes – die Bewegungen der Extremitäten eingeleitet werden sowie auf den Beinstellungen, da diese für die räumlich-progressive Fortbewegung des Rumpfes verantwortlich sind. Dadurch lässt sich bei den Figuren die Veränderung der Lage im Raum erkennen. Durch die Rumpfrotationen erhalten die Dargestellten ihre Dreidimensionalität, die den Hinweis auf das Bewegungsmotiv liefert (Abb. 2). Die Positionen der Arme sowie die des Kopfes spielen für das Bewegungsmotiv eine zweitrangige Rolle, da diese die Bewegung nicht hauptsächlich bestimmen. Sie sind keine maßgebenden Charakteristika für das Bewegungsmotiv.

### *Dynamik*

Bei der Analyse der hellenistischen Stücke wird der moderne Begriff „Dynamik“ (altgriechisch *δύναμις* „Macht“, „Fähigkeit“, „Stärke“, speziell „körperliche Kraft“)<sup>250</sup> eine wesentliche Rolle spielen.<sup>251</sup> Dynamik ist aus physikalischer Sicht die Lehre vom Einfluss der Kräfte auf die Bewegungsvorgänge von Körpern.<sup>252</sup> Bei den Körpern der hellenistischen Figuren steht besonders die Frage nach der Darstellung unterschiedlicher Dynamik – die Veränderung des Körpers durch die Einwirkung von Kräften – im Vordergrund.

Synonyme, die heutzutage für Dynamik benutzt werden, sind Antrieb, Kraftentfaltung, Energie, Aktivität, Lebhaftigkeit, Schwung und lebhafte rhythmische Bewegung.

Grundsätzlich wird Dynamik an Körpern beschrieben, die sich bewegen. Hierbei spielt der Faktor „Zeit“ eine entscheidende Rolle, der bei bildlichen Darstellungen hingegen nur implizit vermittelt wird. Dennoch können wir Dynamik in Bildern wahrnehmen: Der Eindruck von Bewegtheit und Unruhe entsteht durch sich verdichtende, anschwellende Formen und Linien, die diagonal oder geschwungen verlaufen oder kontrastreich und asymmetrisch angeordnet sind (Abb. 3). Statik zeichnet sich im Gegensatz dazu durch geschlossene Bildelemente sowie klar horizontal und vertikal verlaufende Linien aus, wodurch Ruhe, Bewegungslosigkeit und Ordnung zum Ausdruck kommt (Abb. 4).<sup>253</sup> Bei den Figuren der hellenistischen Plastik wird hier insbesondere auf gerade beziehungsweise geschwungene Linien, auf eckige oder runde Formen und

250 LSJ Online s.v. *δύναμις*, <http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=29470&context=lsj&action=from-search> (27.11.2017).

251 Der Begriff *δύναμις* spielt v.a. in der aristotelischen Philosophie eine zentrale Rolle. Zur Bedeutung und Verwendung des Begriffs *δύναμις* bei Aristoteles siehe Weidemann 2005, 139–144; Schirren 2002, 117–118.

252 Duden Online s.v. Dynamik, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Dynamik> (27.11.2017).

253 S. Seemann 1978, 831–833 und Gschwendtner 2002. Zur Lebendigkeit von Kunstwerken in der menschlichen Wahrnehmung sowie zur Wahrnehmung und Transformation von geometrischen Formen in der Kunst durch Bewegung s. Gombrich 2010. Zur Wahrnehmung der visuellen Welt und zu Wahrnehmungsprozessen allg. vgl. Gibson 1973a und b. Zur Wahrnehmung von Dynamik konkret bei hellenistischen Statuetten vgl. Mandel – Ribbeck 2003, 209–237.

auf Symmetrien oder Asymmetrien geachtet werden, um die Dynamik des jeweiligen Stücks zu interpretieren. Dabei sind sowohl die Körper der Figuren, als auch die Kleidung zu betrachten. Von einer erhöhten Dynamik kann gesprochen werden, wenn geschwungene Linien, runde Formen und Asymmetrien in der Darstellung überwiegen.

Bei der Bewertung von Dynamik spielen im Bild auch gehobene Arme und Beine sowie die Intensität von binnenkörperlichen Gegenrotationen, Streckungen und Neigungen eine Rolle. Beispielsweise kann ein in die Luft erhobenes Bein einen Hinweis auf erhöhte Dynamik geben (Abb. 5).

Bei der hellenistischen Rundplastik lässt sich eine weitere Art von Dynamik fassen: nämlich die des Betrachters. Da die rundplastischen Figuren dieser Epoche mehrere Ansichtsseiten aufweisen, muss sich der Betrachter um diese herumbewegen oder, im Falle von Statuetten, diese selbst bewegen. Erst dadurch können die Bildwerke vollständig erfasst werden. Somit entsteht einerseits beim Betrachter Dynamik und andererseits nimmt dieser die Figur als dynamisch wahr.<sup>254</sup>

### Methodisches Vorgehen

Rund- und Reliefplastik werden getrennt voneinander analysiert, da es sich um zwei Gattungen mit verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten handelt, die folglich eine unterschiedliche Betrachtungsweise erfordern. Während die hauptsächlich mehrfigurigen Reliefs einen bildlichen Kontext mit narrativen Szenen oder Handlungen aufweisen, existieren unter den rundplastischen Stücken fast ausschließlich Einzeldarstellungen. Bei Letzteren steht besonders die Präsentation des dreidimensionalen Körpers und seiner Bewegung im Mittelpunkt, die in den flächigen Reliefs nicht vollständig wiedergegeben werden kann.

Die Analysemethode der hellenistischen Stücke ist einerseits von den sogenannten Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien inspiriert (LBBS)<sup>255</sup>, die von Rudolf von Laban und Irmgard Bartenieff anhand menschlicher Tanz- und Alltagsbewegungen entwickelt wurden.<sup>256</sup> Bei der Bewegungsanalyse spielen sechs Kategorien (Körper, Raum, Antrieb, Form, Phrasierung, Beziehung)<sup>257</sup> eine entscheidende Rolle, mit denen die Bewegung

254 Zur Dynamik bei hellenistischen Figuren sowie zu ihrer „Zeitlichkeit“ bzw. Wahrnehmungszeit s. auch Stähli 2003, 239–264.

255 Die LBBS dienen der hier vorliegenden Arbeit v.a. als Orientierung bei der Bewegungsuntersuchung.

256 Die Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien wurden in der ersten Hälfte des 20. Jhs. von Rudolf von Laban (1878–1958) und Irmgard Bartenieff (1900–1981) entwickelt. Beobachtet wurden Bewegungen von Menschen im Alltag und im Tanz. Laban gilt als einer der Begründer des Ausdruckstanzes und der sog. Labanotation, eine Symbolschrift (oder auch Tanznotation), mit der Rekonstruktionen von Tänzen durchgeführt werden können. Bartenieff war eine Schülerin von Laban und gründete 1978 das „Laban Institute of Movement Studies“ in New York, an dem sie „Labananalysis“ und die „Labanotation“ unterrichtete. Zudem entwickelte sie mit weiteren Bewegungswissenschaftlern ein „Coding Sheet“ für interkulturelle Bewegungsstudien. S.v.a. Bartenieff – Lewis 1982; Laban – Perrottet 1995; Kennedy 2015, 65–79.

257 Diese Bewegungskategorien wurden von Peggy Hackney weiterentwickelt: s. Hackney 1998, 217–227.

eingordnet werden kann.<sup>258</sup> Als weiteres Hilfsmittel fungiert die Beschreibung des menschlichen Gangbilds (Abb. 7), um die dargestellten Bewegungsmotive zu definieren, zu klassifizieren und zu verstehen.<sup>259</sup>

Der erste Teil widmet sich den Statuen und Statuetten, bei denen die dreidimensionale Bewegung der Körper im Fokus der Betrachtung stehen wird. In diesem Abschnitt sind Stücke ausgeschlossen, die körperliche Anomalien wie Kleinwuchs<sup>260</sup>, Hyperkyphosen<sup>261</sup> oder -lordosen<sup>262</sup> aufweisen. Diese sind aufgrund zu erwartender Bedeutungsunterschiede in einem separaten Kapitel zu behandeln.

Zu Beginn werden die bekannten Fund- und Aufstellungskontexte sowie Datierungsfragen geklärt. Durch eine anschließende ausführliche Bewegungsanalyse soll gezeigt werden, wie bei statischen Figuren Dynamik visualisiert wurde. Es erfolgt eine Einteilung in verschiedene Bewegungsmotive,<sup>263</sup> um Darstellungskonventionen hellenistischer Tanzfiguren herauszuarbeiten.<sup>264</sup> Bei der Untersuchung der tänzerischen Bewegungsmotive werden in erster Linie folgende Kriterien bestimmt: die Bewegung, die Haltung und die Rotation des Rumpfes sowie die darauffolgende Reaktion der unteren Extremitäten. Es soll somit das reaktive Körperzusammenspiel beurteilt werden. Eine zentrale Frage wird sein, wie sich die Figur im Raum bewegt, genauer wie sich der Körper oder einzelne Körperteile durch die Bewegung im Raum verändern: Wie baut sich die tänzerische Bewegung auf und wie wird diese ausgeführt? Der Fokus liegt gezielt auf der Bewegung des Rumpfes, da die Bewegungen der Extremitäten durch ihn eingeleitet werden sowie auf den Beinstellungen, da diese für die räumlich-progressive

258 Vgl. Kennedy 2015, 67–68. Beantwortet werden soll: „1. Was bewegt sich? Welche Bewegung wird ausgeführt? 2. Wohin geht die Bewegung? 3. Mit welcher energetischen Qualität? 4. Mit welcher plastischen Formveränderung? 5. In welchem zeitlichen Ablauf? 6. Wie setzt sich die bewegende Person in Beziehung zu etwas oder jemandem?“ Für das hellenistische Bildmaterial muss die Kategorie „Phrasierung“ wegfallen, da der zeitliche Ablauf einer Bewegung in den Bildern nicht nachvollzogen werden kann. Für Rudolf von Laban galt gerade die Analyse der Dynamik als wichtiges Werkzeug, um die Qualität des (tänzerischen) nonverbalen Ausdrucks wahrzunehmen und zu benennen; s. z.B. Laban 1926; Kennedy 2015, 65–79 und Hackney 1998, 217–227.

259 S. Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52. Die Ganganalyse beschreibt die einzelnen Gangphasen und den Vorgang des Bewegungsablaufs samt der Modifikation des Körpers währenddessen. Aufgrund der naturgetreuen Darstellung von Bewegungen in der hellenistischen Plastik, kann die menschliche Ganganalyse als Analyse-mittel verwendet werden.

260 Zum Krankheitsbild und zur äußerlichen Erscheinung der Achondroplasie vgl. Rösner 1974; Schaaf – Zschocke 2008, 253, 232–233; Zabel 2013, 3–12. Das Krankheitsbild wurde bereits von Véronique Dasen in ihrer Abhandlung zu „Zwergen“ im antiken Ägypten und Griechenland erläutert, vgl. Dasen 1993, 7–21 mit v.a. Abb. 1.1. Zum Kleinwuchs s. auch Waser 2010, 33–35. Zu „Zwergen“ in der Antike und zur Begrifflichkeit selbst s. z.B. Dasen 1993, 163–164; Garmaise 1996, 18–25; Waser 2010, 14; Schäfer 2003, 857–858. Zu körperlich Behinderten in der Antike sowie zur zugehörigen Terminologie s. Waser 2010, 14; de Libero 2003, 914–916.

261 Zum Krankheitsbild und zur äußerlichen Erscheinung der Hyperkyphose vgl. Soyka 2000, 6; Ahonen 2003, 158; Böhni 2015, 484–485. Zu Kyphosen s. auch Waser 2010, 35–37.

262 Zum Krankheitsbild und zur äußerlichen Erscheinung der Hyperlordose vgl. Soyka 2000, 6; Ahonen 2003, 158.

263 Zum Bewegungsmotiv s. Kapitel 1.4.2 „Terminologie“.

264 In der Arbeit wird bewusst auf eine stilgeschichtliche Gliederung verzichtet, da der Fokus auf den Bewegungsmotiven und ihren Intentionen liegt und das chronologische Gerüst der hellenistischen Plastik ohnehin als unsicher gilt. Eine derartige Gliederung ist für die Fragestellung der Arbeit nicht zielführend. Dennoch werden Stil- und Datierungsfragen bei der Materialanalyse thematisiert.

Fortbewegung des Rumpfes verantwortlich sind. So können Gruppen verschiedener Bewegungsmotive gebildet werden, von denen ausgewählte Stücke exemplarisch aufgeführt und ausführlich behandelt werden. Die Positionen der Arme sowie die des Kopfes spielen bei der Untersuchung eine zweitrangige Rolle, da sie die tänzerische Bewegung nicht hauptsächlich bestimmen. Die Armhaltungen haben ein großes Variationsspektrum und sind nicht maßgebend für das charakteristische Bewegungsmotiv. Dennoch müssen die Positionen der Arme und der Köpfe sowie deren körpersprachliche Bedeutungen thematisiert werden, um einer Interpretation und Einordnung der jeweiligen Figuren näherzukommen. Zu fragen ist: In welchen Bewegungsmotiven wurden die Tanzenden dargestellt und wie können diese sinnvoll klassifiziert werden? Welche Variationen gibt es? Wie häufig lassen sich die einzelnen Bewegungsmotive in der hellenistischen Plastik feststellen? Wann im Hellenismus tauchen einzelne Bewegungsmotive vermehrt auf?

Da sich die Arbeit intensiv mit den Intentionen der jeweiligen Bewegungsmotive sowie mit den Körper-, Bewegungs- und Genderkonzepten bei hellenistischen Tanzdarstellungen beschäftigt, erfolgt die weitere Untergliederung geschlechterspezifisch, wobei ein besonderes Augenmerk auf der Bekleidung beziehungsweise der Entblößung der Körper liegt. Die zu analysierenden Figuren werden als Konstrukte betrachtet, die eine spezielle Botschaft an den Betrachter übermitteln. Daher spielt die Interpretation der Körperdarstellungen und vor allem der Körpersprache eine essentielle Rolle, die durch Ansätze aus der modernen Psychologie inspiriert ist.<sup>265</sup> Es ist zu fragen, warum die Tanzenden gerade in diesen Bewegungsmotiven präsentiert wurden und was die Intentionen der Darstellungen sind: Welche durch den Körper und die Bewegung repräsentierten Qualitäten zeichnen die tanzenden Figuren und die jeweiligen Bewegungsmotive aus? Zuletzt ist zu betrachten, ob ein Zusammenhang zwischen Fundkontext beziehungsweise Funktion der Objekte und den Bewegungsmotiven besteht. Hinzukommend soll überlegt werden, wie die Darstellung einer Tanzbewegung in der Großplastik im Vergleich zu den kleinplastischen Figuren umgesetzt wurde. Wo sind die Grenzen von Bewegungsdarstellungen? Welche körpersprachlichen und thematischen Aspekte stehen im Vordergrund?

Im anschließenden Abschnitt sind Statuetten zu behandeln, die körperliche Anomalien aufweisen. Damit sollen die verschiedenartigen Intentionen von tänzerischen Bewegungsmotiven in der hellenistischen Plastik veranschaulicht werden. Da es sich um rundplastische Figuren handelt, werden in gleicher Weise Bewegungsmotive analysiert und nach ihren Intentionen gefragt: Wie verändert sich das Bewegungsmotiv durch die kör-

265 Zur Analyse werden teils die Abhandlungen zur Körpersprache der Psychologen Albert E. Schefflen und v.a. Michael Argyle verwendet (Schefflen 1976 und Argyle 1979). Diese Ansätze, die sich primär an der Körpersprache der westlichen Welt orientieren, dienen lediglich als Hilfestellungen zur Interpretation der Figuren. Mögliche kulturelle Unterschiede oder Prägungen müssen stets berücksichtigt werden. Vgl. auch Jane Masségliä, die dies bereits für die gesamte hellenistische Plastik versuchte (Masségliä 2015). Diese Methode führte durchaus zu interessanten und aufschlussreichen Ergebnissen. Zu Masségliä s. Kapitel 1.2.2.

perlichen Anomalien und welche Rolle spielt Tanz bei diesen Stücken? Welche Werte und Qualitäten werden im Gegensatz zu den Figuren ohne körperliche Anomalien vermittelt?

Der letzte Teil der Arbeit konzentriert sich auf die Stücke der Reliefplastik, bei denen wir oftmals Fundzusammenhänge und die Funktionen der einzelnen Objekte fassen können. Aufgrund dessen erfolgt die übergeordnete Gliederung dieses Abschnitts nach den jeweiligen Fundkontexten, die Aussagen über Funktionen der Stücke zulassen und schließlich die Untergliederung nach den dargestellten Bildthemen. Bei den Figuren der Reliefs können trotz verringerter Dreidimensionalität alle drei anhand der Rundplastik erarbeiteten Bewegungsmotive und somit auch die tanzcharakteristischen Merkmale festgestellt werden.

Folgende Fragen sind hierbei primär zu thematisieren: Zu welchen Anlässen wird getanzt? Wer oder welche Gruppe tanzt? Wie bewegen sich die Tanzenden in bestimmten bildlichen Kontexten und warum in dieser Weise? Welche Wirkung besitzt die jeweilige Gruppenkomposition? Und weiterhin: Welche Tanzszenen befinden sich auf welchen Objekten und warum? Wie verhält sich die dargestellte Tanzweise zur jeweiligen Objektgattung? Die Beantwortung der gestellten Fragen soll Aufschluss über die Intentionen von Tanzdarstellungen in der Reliefplastik hellenistischer Zeit geben und den Unterschied zu rundplastischen Bildwerken deutlich machen.

### 1.4.3 Ziele der Arbeit

Ziel der hier vorliegenden Arbeit ist es, folgende Aspekte zu ergründen:

1. Die Erkennbarkeit von Tanz im Bild und der grundsätzliche Umgang mit dem Thema „Tanz“ in der bildwissenschaftlichen Forschung. Wo liegen die Schwierigkeiten, welche Chancen und Grenzen gibt es?
2. Die Vermittlung von Bewegtheit, speziell von tänzerischer Bewegtheit in bildlichen Darstellungen. Welche Bewegungsmotive lassen sich in der Rund- und Reliefplastik fassen und wie wird in den unterschiedlichen Gattungen damit umgegangen?
3. Die Intentionen von tänzerischen Bewegungsmotiven. Welche unterschiedlichen Werte und Qualitäten werden durch die Darstellungsweisen, insbesondere durch die Körpersprache vermittelt? Welche Körper-, Bewegungs- und Genderkonzepte liegen ihnen zugrunde?
4. Die Tanzdarstellungen im Kontext der hellenistischen Plastik. Welchen Beitrag leisten diese zum Verständnis der Körper- und Bewegungsdarstellungen im Hellenismus? Und weiterhin: Wann im Hellenismus treten bestimmte Bewegungsmotive auf? Entsprechen diese der chronologischen Entwicklung der hellenistischen Skulpturen?
5. Potentielle Zusammenhänge von Bewegungsmotiven und Fund- oder Aufstellungsorten, beziehungsweise Funktionen der Objekte. Lassen sich bestimmte Bewegungsmotive in bestimmten Kontexten fassen?

Die Arbeit leistet somit einen Beitrag zum allgemeinen Verständnis von Bewegungsvermittlung im Bild sowie von Körper- und Bewegungsdarstellungen im Hellenismus und den ihnen zugrunde liegenden Konzepten.



## 2 Tanzfiguren in der hellenistischen Rundplastik

Den Großteil der Materialgrundlage bilden kleinformatige Ton-<sup>1</sup> und Bronze- sowie großformatige Marmorfiguren<sup>2</sup> der Rundplastik.

Im folgenden Abschnitt werden fallbeispielartig die Stücke betrachtet, die keine körperlichen Anomalien wie Behinderungen oder Krankheitsbilder, Proportionsmissverhältnisse oder sonstige konventionsabweichende Erscheinungen aufweisen.<sup>3</sup> Nach der Klärung von Fund- und Aufstellungskontexten – soweit bestimmbar – sowie Datierungsfragen und -problematiken folgt eine Bewegungsanalyse der Einzelstücke, wobei die Statuetten in drei und die Statuen in zwei Bewegungsmotive<sup>4</sup> eingeteilt werden. Eine Systematisierung nach Geschlecht und Grad der Bekleidung beziehungsweise Entblößung soll die Grundlage für weitergehende Schlüsse bilden. Im Anschluss an die Bewegungs- und Körperbeschreibung gilt es, unter Betrachtung der Körpersprache, die Intentionen der jeweiligen Darstellungen herauszuarbeiten und diese fundkontextuell einzuordnen sowie zu beurteilen.

### 2.1 Fundkontexte und Funktionen

Die in der Analyse zu betrachtenden kleinplastischen Stücke stammen überwiegend aus hellenistischen Herstellungszentren figürlicher Terrakotten wie Tarent, Centuripe, Morgantina, Lipari, Priene, Myrina und vereinzelt aus dem griechischen und ägyptischen Raum.<sup>5</sup> Es handelt sich dabei um künstlerisch anspruchsvolle, rundplastische Figuren. Ihre aufwendige, der Großplastik nachempfundene und Plastizität verdeutlichende farbliche Bemalung mit partieller Vergoldung hat sich bei einigen Stücken gut erhalten.<sup>6</sup>

Die Terrakottafiguren fanden insbesondere in drei Bereichen Verwendung: im Heiligtums-, Sepulkral-, und Hauskontext, wobei Letzterer ab hellenistischer Zeit eine bedeutende Rolle spielte. Damit fungierten die Stücke als Votive im Heiligtum, als

1 Für einen zusammenfassenden Überblick zu antiken Terrakotten und ihrer Erforschung vgl. z.B. Heidenreich 1934, 808–820; Neudecker 2002, 165–169; s. auch die Ausstellungskataloge Zimmer – Kriseleit 1994 und Hamdorf 1996. Einen umfassenden Überblick über den aktuellen Stand der Terrakottaforschung und über zahlreiche Aspekte zu antiken Terrakotten liefert die Publikation der 2007 stattgefundenen Tagung „Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine“ in Izmir; vgl. Müller u.a. 2015 und Müller u.a. 2016.

2 Zu den Forschungsschwerpunkten der letzten Jahrzehnte vgl. z.B. Kunze 2002, 12–15; Daehner – Lapatin 2015b, 21–33.

3 Zur Begründung, weshalb Figuren mit körperlichen Anomalien von den hier zu behandelnden getrennt sind, vgl. Kapitel 1.4.2.

4 Das dritte Bewegungsmotiv lässt sich unter den großplastischen Stücken nicht fassen.

5 In vielen Städten läuft die Produktion von Terrakotten um die Wende des 1. Jhs. v. Chr. vollständig aus (Schipporeit 2014, 320; vgl. auch Anm. 2 mit frühkaiserzeitlichen Ausnahmen).

6 Zur farbigen Bemalung der Stücke sowie zur Bedeutung der Farbe s.v.a. Brinkmann 1996, 25–29 und Blume 2015, 87–93.

Beigaben im Grab sowie als Ausstattungsgegenstände im häuslichen Bereich, womit sie als Bestandteile ritueller Praktiken zu betrachten sind.<sup>7</sup>

Die hellenistischen Kleinbronzen der folgenden Untersuchung sind fast ausschließlich dem späten Hellenismus zuzuordnen.<sup>8</sup> Im Gegensatz zu den Terrakottafigürchen sind in den seltensten Fällen exakte Fundumstände bekannt, sodass meist nur spekulativ auf Aufstellungskontexte geschlossen werden kann.<sup>9</sup> Hauptsächlich darf in diesen Fällen von einer Zugehörigkeit zum häuslichen Bereich<sup>10</sup> ausgegangen werden, während sich Sepulkral- und Heiligtumskontexte nicht fassen lassen.<sup>11</sup>

Fund- und Aufstellungskontexte von großplastischen Stücken – insbesondere mit einer hellenistischen Entstehungszeit – sind selten bekannt, da sich häufig nur selektive römische Marmorkopien erhalten haben, die auf ein verlorenes Bronzeoriginal zurückgehen.<sup>12</sup> Anzunehmen ist, dass die hellenistischen Tanzfiguren in Villen oder Häusern zu deren Ausstattung aufgestellt waren oder als Votive in Heiligtümern dienten.<sup>13</sup>

### 2.1.1 Grabbeigaben

Terrakottafiguren sind wichtige Zeugnisse in Hinblick auf Rituale, die mit dem Tod in Verbindung stehen. Die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Verstorbenen und dem Grabinventar bereitet allerdings Probleme. Die konkreten Funktionen der Beigaben und der bildlichen Themen sind bis heute nicht mit Sicherheit geklärt. Es gibt unterschiedliche Deutungsversuche<sup>14</sup> zur Interpretation der einzelnen Objekte sowie

7 Zur Einführung in die antiken Terrakotten, ihrer Verbreitung, Ikonographie und Funktion vgl. v.a. Heidenreich 1934, 808–820; Zimmer – Kriseleit 1994; Hamdorf; Neudecker 2002, 165–169; Müller u.a. 2015 und Müller u.a. 2016. Für einen Überblick über griechische und römische Bestattungsformen vgl. v.a. Kurtz – Boardman 1985; Graen 2011.

8 Der Großteil der bronzenen Statuetten stammt aus dem 6. u. 5. Jh.v.Chr. Nachdem die Kleinbronzen in klassischer bis hochhellenistischer Zeit an Häufigkeit verloren hatten, schien die Produktion im späten Hellenismus zu wachsen. Wie die Funde zeigen, wurden diese offenbar nicht in Serien gegossen, wie es bei den Terrakotten der Fall ist. Es handelt sich um Einzelstücke. Dies mag einerseits am aufwendigen Herstellungsprozess und andererseits an den hohen Materialkosten liegen (Thomas 1992, 153). Zur Herstellung der Bronzen s. z.B. Rolley 1984, 11–22; Thomas 1992, 3–20; Neudecker 1997, 660–661.

9 Zu antiken Bronzen und Bronzestatuetten s. z.B. Rolley 1984; Galestin 1984; Mattusch 1988, Haynes 1992; Thomas 1992; Mattusch 2014; Daehner – Lapatin 2015a.

10 Im späteren Hellenismus war die Aufstellung im häuslichen Kontext zentral (Thomas 1992, 1); vgl. auch Rolley 1984, 25. Literarische Zeugnisse bringen die dekorative Aufstellung der Bronzestatuetten auf einem Tisch mit Alexander dem Großen in Verbindung; vgl. Mart. 9, 44 und Stat. silv. 4, 6, 32–47; s. auch Thomas 1992, 121.

11 Freiplastische bronzene Grabbeigaben sind selten. Ausnahmen bilden Tier- und Gerätfiguren oder Objekte, die auf Gefäßen oder Möbeln appliziert waren. Diese fand man hauptsächlich in unteritalischen und vereinzelt in griechischen Gräbern archaischer bis klassischer Zeit. Der Großteil archaischer Bronzefiguren kam in Heiligtümern zutage, wo sie als Votivgaben oder vereinzelt als Kultbilder fungierten (Thomas 1992, 21–32). I. d. R. dienten großplastische Statuen als Kultbilder. Zu kleinplastischen Kultbildern s. Thomas 1992, 31–32 sowie Rolley 1984, 24 und Mattusch 1988, 42, 113.

12 Zur Problematik der griechischen Großplastik vgl. auch Kapitel 1.4.1 „Materialgrundlage“.

13 Zu potentiellen Standorten antiker Skulpturen vgl. Stemmer 1995.

14 Diese sind teils stark christlich geprägt.

zur Frage, weshalb man den Verstorbenen überhaupt Gegenstände mit ins Grab gab.<sup>15</sup> Ein grundsätzliches Problem ist, dass die Nekropolen wichtiger hellenistischer Zentren entweder unbekannt, geplündert oder nicht ausreichend publiziert sind.<sup>16</sup>

Zentrale Fragen innerhalb der Grabforschung sind, ob es sich bei den Objekten um gezielte geschlechts- oder altersspezifische Beigaben handelt und wie diese zu differenzieren sind. Es muss hierbei angenommen werden, dass es keine für den Mittelmeerraum allgemeingültigen Regeln gab, wem was beigegeben wurde.<sup>17</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass naturwissenschaftlich-anthropologische Untersuchungen der sterblichen Überreste des Bestatteten, wenn überhaupt möglich, selten zu exakten Alters- und Geschlechtsbestimmungen führen.<sup>18</sup> Nach Untersuchungen zahlreicher antiker Nekropolen ist nach aktuellem Wissensstand davon auszugehen, dass die Terrakotten hauptsächlich Frauen und Kindern mit ins Grab gegeben wurden. Auch waren die Kindergräber in der Regel, die am reichsten ausgestattet, während Bestattungen von erwachsenen Männern am wenigsten Tonfiguren enthielten.<sup>19</sup>

15 S. Rumscheid 2006, 26–27; Graepler 1994, 43–58 für einen knapp zusammenfassenden Überblick und Graepler 1997, 149–193 für ausführliche Überlegungen. Zu den unterschiedlichen Deutungsversuchen s. z.B. Thimme 1960, Einleitung (Vom Sinn und von der Bedeutung antiker Tonfiguren); Rohde 1968, 9; Kurtz – Boardman 1985, 240–260; Haffner 1989, 11; Fasold 1993, 382; Hamdorf 1996, 55; Mrogenda 1996, 172–177; Schulze 1998, 48–50.

16 Die Nekropole von Tanagra mit ca. 10000 ausgegrabenen Gräbern ist z.B. aufgrund von Plünderungen und einer unzureichenden Dokumentation für die wissenschaftliche Forschung nicht mehr relevant (Higgins 1986, 29–31, 41–62). Ähnlich verhält es sich mit 4000–5000 Gräbern in Myrina, die eilends ausgegraben und dabei nicht ordentlich publiziert wurden (Rumscheid 2006, 162). Für den Kerameikos in Athen z.B. wurden die Terrakottafiguren publiziert (Vierneisel-Schlörb 1997). Bei den hellenistischen Tonfiguren handelt es sich jedoch vollständig um Zufallsfunde aus dem Abraum, womit der ursprüngliche Grabkontext nicht mehr nachvollzogen werden kann (Vierneisel-Schlörb 1997, XI). Gut erforscht sind die Nekropolen von Lipari mit mehr als 2800 freigelegten Gräbern und einigen Terrakottafunden (Bernabò Brea 1981; Bernabò Brea – Cavalier 1991) sowie von Tarent, wo 231 Gräber koroplastische Beigaben enthielten (Graepler 1997). Für den westlichen Mittelmeerraum werden die hellenistischen Nekropolen von Paestum, Herakleia und Brindisi bearbeitet. Centuripe, Canosa, Ruvo und Egnazia wurden stark geplündert (Graepler 1997, 17 mit weiterführender Literatur zu den einzelnen Städten). Als Fixpunkte der Chronologie für Grabterrakotten dienten bisher einzelne isolierte Gräber wie in Kertsch, Eretria, im Nildelta oder in Gela. Die Aussagekraft dieser ist fragwürdig (Graepler 1997, 17). Für eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte zu hellenistischen Nekropolen s. Graepler 1997, 16–17; Graepler 1994, 43–58.

17 Zu alters- und geschlechtsspezifischen Beigaben vgl. z.B. Kurtz – Boardman 1985, 246–247.

18 Zu den Problemen und Schwierigkeiten von naturwissenschaftlichen Skelettanalysen s. z.B. Morris 1992, 70–91; vgl. auch Hoppa 2002 und Larsen 2015.

19 Zur Geschlechterfrage bei Bestattungen s. die entsprechenden aktuellen Forschungen und Beiträge in Müller u.a. 2015 und Müller u.a. 2016. Z.B. konnte für die Nekropolen und Gräber entlang der Südküste des Schwarzen Meeres festgestellt werden, dass Kindergräber am luxuriösesten mit zahlreichen Terrakottafiguren ausgestattet waren, während die erwachsener Männer selten oder wenige koroplastische Beigaben erhielten; vgl. Petkova 2016, 413–423, v.a. S. 415.

Ein schwer zu greifendes Thema der Forschung ist das der Jenseitsvorstellungen,<sup>20</sup> da konkrete literarische oder epigraphische Zeugnisse fehlen.<sup>21</sup> Hierbei ist davon auszugehen, dass keine allgemeingültige, sondern individuelle Vorstellungen existierten.<sup>22</sup>

Immerhin lässt sich den antiken Schriften entnehmen, dass das Reich der Toten als finsterner und trostloser Ort angesehen wurde, vor dem sich die Menschen fürchteten.<sup>23</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass in vielen Fällen keine detaillierten Aussagen über den rituellen und symbolischen Zusammenhang zwischen Grabbeigaben und Verstorbenen sowie über die Funktion der mit ins Grab gegebenen Gegenstände getroffen werden können. Über (persönliche) Jenseitsvorstellungen kann aufgrund fehlender aussagekräftiger Zeugnisse nur spekuliert werden. Anzunehmen ist, dass das Beigeben von Gegenständen individuelle und regional unterschiedliche, dennoch keine willkürlichen Angelegenheiten waren.<sup>24</sup> Eine allgemeingültige Regel, wem was mitgegeben wurde, scheint nicht existiert zu haben.

### Ausgewählte hellenistische Tanzfiguren

Die im Folgenden behandelten ausschließlich kleinplastischen Stücke stammen aus Nekropolen im griechischen, kleinasiatischen und italischen Raum, wobei letztere am besten erhalten und erforscht sind.

In griechischen Gräbern kamen die Stücke mit den Katalognummern K48, K44, K45, K38, K115 zutage.

K48 wurde im Bereich eines Lüftungs- und Inspektionsschachts (Amerikis Shaft) der Metro von Athen gefunden (Grab 72), wo sich eine Nekropole mit größtenteils klassischen Gräbern befindet. Nach stilistischen Analysen und Vergleichen ist die Figur im frühen (?) 4. Jahrhundert v. Chr. zu verorten.<sup>25</sup>

20 Für einen Überblick über Grabriten und Jenseitsvorstellungen s. v. a. Kurtz – Boardman 1985, 237–260; Binder – Effe 1991, Graen 2011, bes. 11–60. Derartige Deutungsvorschläge müssen aufgrund der lückenhaften Informationslage kritisch betrachtet werden.

21 Vgl. vereinzelte fiktive Berichte über Vorstellungen, was die Verstorbenen nach ihrem Tod benötigen, z. B. Lukian. *luct.* 9; *Hdt.* 5, 92; späthellenistisches Epitaph von Astypalaia (GV 1363 = Peek 1974); s. auch Kurtz – Boardman 1985, 245.

22 Vgl. Kurtz – Boardman 1985, 244; Graen 2011, 15. Auch von regionalen Unterschieden ist dabei auszugehen (Graen 2011, 24–25).

23 Vgl. v. a. Hom. *Od.* 11; Hes. *Theog.* und *Plat.* bes. die Bücher *apol.*, *Krit.*, *Gorg.*, *Phaid.*, *symp.*, *Phaidr.*, *Tim.* und *leg.*; s. auch Graen 2011, 15–21.

24 Dies beweisen die Untersuchungen von Graepler in der Nekropole von Tarent. Der Autor nimmt an, dass die Terrakottafiguren nach ihrem Thema ausgewählt und gezielt beigegeben wurden (Graepler 1997, v. a. 248–249). Zumindest in archaischer und klassischer Zeit scheint es in Attika einen festgelegten Bestattungsablauf und bestimmte Rituale bei Todesfällen gegeben zu haben: Cicero exzerpiert im zweiten Buch seiner Schrift „Über die Gesetze“ aus *Περὶ τῆς Ἀθήνησι νομοθεσίας* von Demetrios von Phaleron, wo es um die Athener Bestattungsgesetze geht; vgl. auch *Plut. Sol.*; *Plat. leg.* 958d–960b. Zur kurzen Erläuterung des Ablaufs der Bestattung s. Kurtz – Boardman 1985, 170–187; Graen 2011, 42–46, 57.

25 Während Kyriakou eine Datierung von 350–300 v. Chr. vorschlägt, postuliert Kleine nach ausführlichen stilist. Untersuchungen eine frühere Datierung um 400 v. Chr. Zur Datierung sowie zur Nekropole s. Kyriakou 2000, 245, Kat. 229; Kleine 2005, 119–125.

Aus der Nord-Ost Nekropole von Theben, die von der archaischen bis in die hellenistisch-römische Zeit in Benutzung war, stammen K44 und K45 (Grab 404). Die Knochenfunde und die weiteren Beigaben des reichen Grabs weisen auf ein junges Mädchen, das wohl noch vor dem Eintritt in das Erwachsenenalter und in die Ehe verstorben ist. Stilistisch sind die Tanzfiguren vom Beginn bis in die Mitte des 4. Jh. v. Chr. zu datieren.<sup>26</sup>

K38 kam in einem einfachen Grubengrab der hellenistischen Ost-Nekropole von Thessaloniki bei der Melenikou-Straße zutage. Den Beigaben zufolge war darin eine Frau bestattet.<sup>27</sup> Die Statuette wurde stilistisch in das 2. Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. datiert.<sup>28</sup>

In Grab  $\delta$  der hellenistischen Nekropole von Rheneia befand sich das Stück K115<sup>29</sup>, das zeitlich am Ende des 2. oder am Anfang des 1. Jahrhunderts v. Chr. einzuordnen ist. Es handelt sich um eine kindliche Bestattung.<sup>30</sup>

Die Gräber der kleinasiatischen Nekropole von Myrina brachten folgende Tanzfiguren zum Vorschein: K18, K82, K83, K84, K85, K86, K87, K110, K119, K131, K133.

Allerdings sind fast alle Grabkontexte der Nekropole<sup>31</sup> mit mehreren tausend Gräbern verloren. Nach derzeitigem Forschungsstand enthielten 36 Gräber Terrakottafiguren, deren Produktion vermutlich im 3. Jahrhundert v. Chr. einsetzte und sich bis ins 1. Jahrhundert n. Chr. zog.<sup>32</sup> Von sechs hellenistischen Gräbern konnte das Grabinventar in etwa rekonstruiert<sup>33</sup> werden.<sup>34</sup> Die zwei tönernen Gruppendarstellungen mit Tanzenden K131 (Grab 113) und K133 (Grab 114) stammen aus jeweils einem der sechs aufwendig ausgestatteten Gräber. Zur Geschlechtsbestimmung der Verstorbenen lassen sich keine klaren Angaben machen.<sup>35</sup> Anzunehmen sind Erwachsenen-Bestattungen.<sup>36</sup> Bei den Beigaben des Grabs 113, das zeitlich wohl in die 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. datiert werden kann<sup>37</sup>, ist der Bezug zur dionysischen Sphäre auffällig. Zur Datie-

26 Zum Grab 404 der NO-Nekropole von Theben samt Kontext vgl. Bonanno Aravantinos 2015, 333–348. Zu den hellenistischen Terrakotten von Theben vgl. auch Pisani 2016, 195–210.

27 Vokotopoulou 1996, 50–51. Dafür sprechen ein Spiegel, eine Pyxis und ein Salbgefäß.

28 Tsimbidou-Avloniti 2003, 281 Kat. 150.

29 Laumonier 1956, 138 Nr. 369.

30 Chatzidakis 2003a, 287 Kat. 156. Zur Nekropole vgl. von Moock 2004, 373–374.

31 Zur Nekropole sowie den zugehörigen Terrakottafiguren vgl. v.a. Pottier – Reinach 1887; Kleiner 1942, 81; Mollard-Besques 1963; Mrogenda 1996, Rumscheid 2006, 161–176. Zur Geschichte der Stadt vgl. Hdt. 1, 149; Xen. hell. 3, 1, 6 sowie Burr 1934, 3–5.

32 Vgl. Rumscheid 2006, 161–162 mit Anm. 1041. So lang war wohl auch die Nekropole in Betrieb, wie es Münzen, Inschriften sowie die Keramik vermuten lassen; s. Burr 1934, 4 mit Anm. 4.

33 Rumscheid 2006, 161–163.

34 S. Pottier – Reinach 1887; Kleiner 1942, 81; Mollard-Besques 1963, VIII–IX; Taf. 1.2; Mrogenda 1996, 7–40.

35 Zur Ausstattung und Deutung von Grab 113 s. Mrogenda 1996, 25–29, 79–87, 175–176 und Rumscheid 2006, 171–175; zur Ausstattung und ausführlichen Deutung von Grab 114 s. Mrogenda 1996, 30–39, 87–105, 176–177 und Rumscheid 2006, 171–175.

36 Vgl. Rumscheid 2006, 174 Anm. 1067.

37 Zu den Datierungsvorschlägen vgl. Burr 1934, 6 mit Anm. 7; Mollard-Besques 1963 IX; Mrogenda 1996, 25–29, 79–87; Rumscheid 2006, 171.

zung des Grabs 114 liegen unterschiedliche Vorschläge vor. Die Tendenz geht Richtung späteres 1. Jahrhundert v. oder frühes 1. Jahrhundert n. Chr.<sup>38</sup>

Die Stücke K18, K82, K83, K84, K85, K86, K87, K110, K119 ließen sich aufgrund der ungenauen Grabungsdokumentation im 19. Jahrhundert nachträglich keinem bestimmten Grab zuweisen.

Im italischen Raum stellt die Ost-Nekropole von Tarent<sup>39</sup> aufgrund einiger ungestörter Fundkontexte die wichtigste Quelle zur Untersuchung von hellenistischen Grabterrakotten dar.<sup>40</sup> 231 Gräber<sup>41</sup> vom 4. bis in das 1. Jahrhundert v. Chr.<sup>42</sup> enthielten koroplastische Beigaben.<sup>43</sup> Graepler arbeitete nach einer Untersuchung der Gräber kinder-, frauen- und mänderspezifische Beigaben<sup>44</sup> für die Nekropole von Tarent heraus<sup>45</sup> und kommt zu dem Schluss, dass Grabbeigaben bei Kindern und Heranwachsenden, speziell bei weiblichen, üblicher waren als bei erwachsenen Männern.<sup>46</sup> Die wichtigsten Bedeutungskreise, die sich aus den Beigaben herauslesen lassen, sind der dionysische sowie der aphrodisisch-weibliche. Der erstere sei im Falle Tarents mit dem dortigen populären Dionysoskult in Verbindung zu bringen, wohingegen der aphrodisisch-weibliche auf spezielle weibliche Rollenbilder, besonders das der Braut oder das der jungen, sich auf die Hochzeit vorbereitenden Frau, hindeute.<sup>47</sup> Die tarentinischen Gräber machen plausibel, dass die Beigaben je nach Alter oder Geschlecht des Toten gewählt und beigegeben wurden, womit sie Hinweise zu sozialen Rollen liefern können.<sup>48</sup>

38 Zur Datierung s. Burr 1934, 6 mit Anm. 7; Kleiner 1942, 208; Mollard-Besques 1963 IX; Mrogenda 1996, 30–39, 78–105; Rumscheid 2006, 173.

39 Zur Stadtgeschichte Tarents und seiner politischen Entwicklung s. Graepler 1997, 31–37 mitsamt den antiken Schriftzeugnissen.

40 Zur ausführlichen Grabungsgeschichte s. Graepler 1997, 23–30 mit ausführlicher Bibliographie; vgl. auch Patroni 1897, 212–226; Maruggi 1982, 51–80.

41 S. die statistische Auswertung der Gräber bei Graepler 1997, 46–47 (Tabelle 1–4).

42 Zur Beantwortung chronologischer Fragen der Tarentiner Gräber führte Graepler, neben Münzdatierungen, die Methode der Korrespondenzanalyse ein. Damit konnten die Bestattungen in sieben Phasen eingeteilt werden: A (375–325 v. Chr.), B (325–275 v. Chr.), C (275–225 v. Chr.), D (225–175 v. Chr.), E (175–100 v. Chr.), F (100–50/25 v. Chr.), G (50/25 v. – 25 n. Chr.). Zur Datierung und Typologie, der in den Gräbern gefundenen Keramik s. Graepler 1997, 55–102. Zur Münzdatierung s. Graepler 1997, 143–147. Zur Korrespondenzanalyse und ihren Ergebnissen s. Graepler 1997, 71–75. Zur Methodik der Korrespondenzanalyse allg. s. Beh 2014; innerhalb der Archäologie s. z.B. Siegmund 2015.

43 Graepler listet im Anhang seiner Monographie alle 231 untersuchten Gräber samt Beigaben auf (Graepler 1997, 255–286).

44 Eine osteologische Analyse wurde im Zuge der Ausgrabungen nicht vorgenommen, da die Aufbewahrung der Skelettreste im 19. Jh. nicht üblich war, womit keine Alters- oder Geschlechtsanalyse durchgeführt werden konnte. Heranzuziehen sind lediglich Beurteilungen der Grablänge und der Beigaben. Zu den Möglichkeiten der Alters- und Geschlechtsbestimmungen vgl. Graepler 1997, 51–53, 167–178 mit weiterführender Literatur. Kammer- und Brandgräber müssen dabei ausgeschlossen werden.

45 Vgl. v.a. Graepler 1997, 167–178 und die Tabellen 1 und 2 im Anhang auf den S. 252–253.

46 Zu den statistischen Untersuchungen zur Verwendung der Terrakotten und einzelner ikonographischer Motive vgl. Graepler 1997, 237–242. Vgl. auch die kritischen Vorbemerkungen Graeplers zur statistischen Auswertung auf S. 137.

47 Zur Ikonographie und Funktion s. Graepler 1997, 195–237 sowie 248–249.

48 Vgl. Graepler 1997, 149–244; s. auch Schulze 1998, 48–50; Rumscheid 1999, 1025; Rumscheid 2006, 27.

Unter den Terrakotten befanden sich zahlreiche Tanzfiguren, wovon 18 (K12, K13, K22, K33, K34, K37, K39, K41, K50, K59, K60, K63, K72, K73, K75, K76, K90, K128) aus 13 Gräbern Eingang in die Arbeit finden.

Das mit am reichsten ausgestattete Halbkammergrab 12 (Phase E: 175–100 v. Chr.) enthielt die Stücke K12, K59, K60, K72 und K90 und weist charakteristische weibliche Beigaben auf.<sup>49</sup>

Im Felsgrab 31 (Phase D: 225–175 v. Chr.), das aufgrund der geringen Menge an Ausstattungsgegenständen keine Geschlechts- und Altersbestimmung zulässt,<sup>50</sup> befand sich die Statuette K33.

K22 wurde im Halbkammergrab 46 gefunden, das ebenfalls der Phase D (225–175 v. Chr.) zuzurechnen ist. Laut Graepler deuten die Beigaben auf eine kindliche Bestattung.<sup>51</sup>

Im Plattengrab 77 (Phase D: 225–175 v. Chr.) kam K75 zutage. Ob es sich um einen weiblichen, männlichen oder kindlichen Verstorbenen handelt, kann aufgrund der wenigen aufschlussreichen Beigaben nicht bestimmt werden.<sup>52</sup>

Das Felsgrab 89 der Phase E (175–100 v. Chr.) enthielt K34 und typische weibliche Beigaben.<sup>53</sup>

Die Tongruppe K128 wurde ebenfalls in einem Felsgrab (114) des jüngeren Abschnitts der Phase C (C2: 275–225 v. Chr.) gefunden. Die weiteren Ausstattungsobjekte lassen keine Aussagen zur Altersstufe und zum Geschlecht des Toten zu.<sup>54</sup>

Grab 121 (Phase D: 225–175 v. Chr.) war unter anderem mit der Figur K39 bestückt und weist trotz einer geringen Anzahl an Beigaben ein kindliches Merkmal (Baby-Feeder) auf.<sup>55</sup>

Als weiteres kindliches ist das Halbkammergrab 132 mit K41 zu interpretieren. Nachzuweisen sind zwei Bestattungen, wovon die erste dem jüngeren Abschnitt der Phase C (C2: 275–225 v. Chr.) und die zweite der Phase D (225–175 v. Chr.) oder E (175–100 v. Chr.) zuzurechnen ist.<sup>56</sup>

K73 kam im Felsgrab 137 (Phase B: 325–275 v. Chr.) zutage, dessen Beigaben auf eine weibliche Verstorbene deuten.<sup>57</sup>

49 Grab 12 bei Graepler 1997, 256–257. Zur Phase E s. S. 129–139. Vgl. die Liste mit „weiblichen Beigaben“ auf S. 252; Schmuck ist dabei der Hinweis auf eine weibliche Bestattung (vgl. S. 163–168).

50 Grab 31 bei Graepler 1997, 259. S. 119–129 zu den Charakteristika der Phase D.

51 Grab 46 in der Liste bei Graepler 1997, 261–262. Zur Auflistung der kindlichen Gräber s. 253 Tabelle 2. Der Baby-Feeder stellt hierbei das entscheidende Element dar; vgl. auch S. 175–176.

52 Grab 77 bei Graepler 1997, 268.

53 S. De Juliis 1984, 468–473 sowie Grab 46 bei Graepler 1997, 261–262 und 129–139 zu den Charakteristika der Phase E. Zur Auflistung der weiblichen Gräber s. S. 252 Tabelle 1. Der beigegebene Schmuck deutet auf eine weibliche Bestattung; vgl. auch S. 163–168.

54 Grab 114 bei Graepler 1997, 272. S. 115–119 zu den Charakteristika der Phase C.

55 Grab 121 bei Graepler 1997, 272.

56 Grab 132 bei Graepler 1997, 273–274. Auch hier ist der Baby-Feeder das signifikante Merkmal; vgl. auch S. 175–176.

57 Grab 137 bei Graepler 1997, 274. S. 108–115 zu den Charakteristika der Phase B. Das Fläschchen stellt hierbei den Hinweis auf eine weibliche Bestattung dar; vgl. auch S. 163–168.

Ein weiteres Felsgrab (140) mit dem Stück K50 ist im jüngeren Abschnitt der Phase B (325–275 v. Chr.) einzugliedern und enthielt wohl eine kindliche Bestattung (vlt. eines Jungen?).<sup>58</sup>

Bei Grab 183, in dem K37 beigegeben war, handelt es sich um ein Kammergrab mit mehreren Bestattungen. Zuzurechnen ist es dem jüngeren Abschnitt der Phase C (C2: 275–225 v. Chr.) und verstorbenen Frauen.<sup>59</sup>

K13 befand sich im Felsgrab 201 der Phase D (225–175 v. Chr.). Die Ausstattungsgegenstände legen eine weibliche Bestattung nahe.<sup>60</sup>

Reich bestückt war das Felsgrab 223 (Phase D: 225–175 v. Chr.), das neben weiteren zahlreichen Figuren K63 beinhaltete. Bei der beigeetzten Person handelte es sich wohl um eine Frau, möglicherweise um ein Kind.<sup>61</sup>

Die Tanzfigur K76 soll ebenfalls aus der Nekropole von Tarent (Via Crispi) stammen, allerdings ist der konkrete Grabkontext nicht bekannt.<sup>62</sup>

Die Nekropole von Centuripe (Contrada Casino)<sup>63</sup> brachte ungefähr 200 Tonfiguren aus 39 Gräbern<sup>64</sup> vom Ende des 4. Jahrhunderts bis in das 2./1. Jahrhundert v. Chr. zutage. Die Stücke scheinen ausschließlich zu Bestattungen von Kindern oder weiblichen Personen gehört zu haben und geben einen Hinweis auf das soziale Umfeld der Verstorbenen. Thematisch spielt insbesondere der aphrodisisch-dionysische sowie der hochzeitliche Bereich, aber auch der theatralische Kontext eine wesentliche Rolle.<sup>65</sup>

Aus der Nekropole von Centuripe stammen folgende Tanzfiguren: K6, K14, K29, K57, K58, K94, K101, K102, K103, K104, K109.

K6 und K57 kamen dabei in Grab XVIII (sic!) zutage, das aus der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. stammt. Grab 7 (250–200 v. Chr.) enthielt die Stücke K94 und K103 und Grab 17 (250–200 v. Chr.) die Figur K109. K101 befand sich in Grab 20 (250–200 v. Chr.), K29 und K14 in Grab 182 (250–200 v. Chr.) und K104 und K58 in Grab 185 (250–200 v. Chr.). Das etwas reicher ausgestattete und jüngere Grab 40bis (210–100 v. Chr.) war unter anderem mit K102 bestückt.<sup>66</sup>

58 Grab 140 bei Graepler 1997, 274; vgl. auch S. 173–177. Bei einem nicht klar zu erkennenden Objekt könnte es sich um ein Strigilisfragment gehandelt haben, was von Graepler als ein Hinweis auf eine männliche Bestattung angesehen werden könnte; vgl. S. 169–172 zu „männlichen“ Beigaben.

59 Grab 183 bei Graepler 1997, 280; vgl. auch S. 163–168. Zur Mehrfachbestattung vgl. S. 49 Anm. 89.

60 Grab 201 bei Graepler 1997, 282; vgl. auch S. 163–168.

61 Grab 223 bei Graepler 1997, 285; vgl. auch S. 163–168, 175–176.

62 Vgl. Breitenstein 1941, 66 Kat. 631.

63 Zur entwicklungspolitischen Geschichte der Stadt s. zusammengefasst Musumeci 2010, 104–105. Größtenteils ausgegraben wurde die Nekropole von 1907–1911 von Paolo Orsi.

64 Bei der zeitlichen Einteilung der Gräber in drei Phasen hilft die darin gefundene charakteristische Keramik. Zur Datierung s. Musumeci 2010, 82–103, 107–108.

65 Vgl. Musumeci 2010, 105 mit Anm. 254.

66 Grab XVIII: Musumeci 2010, 68 Sepolcro XVIII; Grab 7: Musumeci 2010, 44 Sepolcro 7; Grab 17: Musumeci 2010, 47 Sepolcro 17; Grab 20: Musumeci 2010, 47 Sepolcro 20; Grab 182: Musumeci 2010, 65 Sepolcro 182; Grab 185: Musumeci 2010, 65 Sepolcro 185; Grab 40bis: Musumeci 2010, 76–77 Sepolcro 40bis.

Die Nekropole in Lipari (Contrada Diana)<sup>67</sup> brachte zahlreiche Grabterrakotten vom 4. Jahrhundert v. Chr. bis in die römische Kaiserzeit zum Vorschein.<sup>68</sup> Unter diesen dominiert das Thema „Theater“, was die zentrale Rolle des Dionysoskults im funeren Kontext in Großgriechenland und auf Sizilien zeigt. Die Themen der liparischen Grabfiguren beziehen sich auf die komplexe Persönlichkeit des Dionysos als Gott des Symposions, des Weines und der Trunkenheit, aber auch des Dithyrambus und des Theaters.<sup>69</sup>

In den Gräbern Liparis fanden sich die Stücke K9, K120 und K126.

Grab 1607 enthielt K9 und K126 und Grab 466 K120. Ersteres ist aufgrund der Keramik in die letzten Jahre vor der Zerstörung von 252 v. Chr. zu datieren und letzteres muss dem ersten oder zweiten Drittel des 4. Jahrhunderts v. Chr. zugerechnet werden.<sup>70</sup> Ob es sich um ein Frauen-, Männer- oder Kindergrab handelt, kann in keinem der Fälle bestimmt werden.<sup>71</sup>

## 2.1.2 Votivgaben

Statuen und Terrakottafigürchen kamen seit der griechischen Frühzeit in großer Zahl in Heiligtümern<sup>72</sup> zutage oder lassen sich einem Heiligtumskontext zuweisen. Bei einem Großteil handelt es sich um dankende oder bittende Votivgaben<sup>73</sup> an bestimmte Gottheiten,<sup>74</sup> die in deren Heiligtümern aufgestellt<sup>75</sup> oder angebracht wurden.<sup>76</sup> Die

67 Zur Stadtgeschichte und -entwicklung sowie zur Terrakottaproduktion von Lipari s. Bernabó Brea 2001, 11–13, 273; vgl. auch Bernabó Brea 1981, 3–10.

68 Zur Publikation der einzelnen Gräber und ihrer Ausstattung s. Bernabó Brea – Cavalier 1965 und Bernabó Brea – Cavalier 1991.

69 Bernabó Brea 2001, 19–22, 275–277; s. auch Bernabó Brea 1981, 21–27.

70 Zu Grab 1607 vgl. Bernabó Brea – Cavalier 1991, 126–127 Tomba 1607; vgl. auch Bernabó Brea 2001, 140 mit Anm. 11. Zu Grab 466 vgl. Bernabó Brea – Cavalier 1965, 168 Tomba 466 und 221–228.

71 Eine anthropologische Untersuchung der Gräber war nur in den seltensten Fällen möglich, da die Säure der vulkanischen Erde die Knochenreste zersetzt hatte (Bernabó Brea – Cavalier 1991, XXXVI mit Anm. 2).

72 Für eine aktuelle Literaturliste zu Terrakottaafunden aus Heiligtümern vgl. Schipporeit 2014, 321 Anm. 3. Für weitere hellenistische Terrakotten aus unbekannteren italischen Städten s. Graepler 1997, 18 Anm. 46.

73 Diese konnten sowohl von Einzelpersonen, aber auch von Personenverbänden, von politischen Gruppen oder Staaten der Gottheit geweiht werden (Hölscher 2015, 134). Zu griechischen Weihgeschenken/Votiven allg. s. Parker 2004, 269–326 mit weiterführender Literatur.

74 Die bekannten Befunde lassen vermuten, dass Göttinnen wie Artemis, Athena, Demeter und Kore, Hera, die Nymphen, der Heilgott Asklepios und Heroen häufiger mit tönernen Weihgeschenken bedacht worden waren als andere Gottheiten. Allein im Demeter- und Kore-Heiligtum in Korinth kamen bis heute über 24.000 Terrakottafiguren zutage; vgl. auch Merker 2000 und Schipporeit 2014, 321.

75 Zu in Heiligtümern aufgestellten Statuen bzw. Statuetten s. z.B. auch Plat. Kritias 116e: Es befanden sich viele Statuen im Tempel, die von Privatpersonen gestiftet wurden. Für weitere antike Textstellen s. Parker 2004, 271–274.

76 Rumscheid 2006, 25. Zu finden waren sie v.a. in Opferbrandstellen, Escharai, Opfergruben und -schächten, Bothroi, in Grotten und Brunnenhäuser oder um Altäre auf Podien, Bänken und Tischen (Schipporeit 2014). Zu konkreten Befunden s. Schipporeit 2014, 339 Anm. 66 und 340 Anm. 67 mit weiterführender Literatur.

Figuren konnten rituell in Kulthandlungen mit eingebunden sein<sup>77</sup>, die auch Musik, Gesang und Tanz enthielten.<sup>78</sup>

Schwer zu deuten sind der spezifische Anlass einer Weihung oder die individuelle Bedeutung der Stücke, da es sich hauptsächlich um standardisierte Terrakottafiguren<sup>79</sup> handelt.<sup>80</sup> Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass in der Regel ein Zusammenhang zwischen der Motivgabe und den mythologischen Aufgaben, Fähigkeiten und Charakteristika der jeweiligen Gottheit bestand.<sup>81</sup>

Was die kleinformatischen Bronzefiguren betrifft, so sind diese im Hellenismus in der Regel nicht mehr im Heiligtumskontext zu finden, obwohl sie in archaischer und klassischer Zeit zahlreich als Weihgeschenke für Gottheiten dienten.<sup>82</sup>

### Ausgewählte hellenistische Tanzfiguren

Aus dem inschriftlich<sup>83</sup> und literarisch<sup>84</sup> identifizierten Heiligtum der Demeter und Kore<sup>85</sup> in Korinth stammt die Statuette K43. Diese wurde mit zahlreichen weiteren Terrakotten auf der mittleren Terrasse des Heiligtums in der antiken Füllung für das spätere trapezoide Gebäude<sup>86</sup> gefunden. Das daraus zutage gekommene Material (Tonfigurinen und Keramikfunde) lässt sich größtenteils dem 4. Jahrhundert v. Chr. zuordnen.<sup>87</sup>

77 Z.B. berichtet der frühhellenistische Dichter Herondas im vierten Mimiambus (1–95) von opfernden Frauen im Asklepieion von Kos. Schipporeit schildert in seinem 2014 erschienenen Aufsatz den konkreten Ablauf des Rituals (Schipporeit 2014, 340).

78 Schipporeit 2014, 341.

79 Bildthemen, die vermehrt zur Zeit des Hellenismus in Erscheinung treten, sind weibliche Gewandfiguren, Eroten, Theatermasken, Schauspielerfiguren, Dionysos und Gestalten aus seinem Thiasos, Pinakes mit der Darstellung von opfernden und musizierenden Frauen, Tänzern und Musikantinnen, sitzende Frauen mit Toilettegegenständen oder Schwänen und Hasen, Nachbildungen statuarischer Typen von Demeter und Kore im Motiv der opfernden Götter sowie statuarische Aphrodite-Typen. Weiterhin Tiere (Pferde, Rinder, Widder, Hähne, Gänse), Kinderfiguren, Ammen, Pädagogen, aber auch Kleinwüchsige oder Figuren mit anderen körperlichen Anomalien, wohingegen die Darstellung erwachsener Männer selten ist (Hinz 1998, 48). Allg. zu dargestellten Themen in Heiligtümern s. z.B. Zimmer 1994, 26; Hamdorf 1996, 51; Hinz 1998, 48; Hölscher 2015, 134; Rumscheid 2006, 62–70, 131–161.

80 Anzunehmen ist, dass die Votive in lokalen Werkstätten hergestellt wurden, wo man ortscharakteristische Figuren aus unterschiedlich großen Sortimenten erwerben konnte (Hamdorf 1996, 51).

81 Vgl. auch Plat. Phaidr. 230b: Sokrates erkannte anhand der dort geweihten Statuen und Figurinen ein Heiligtum des Achelooos und der Nymphen; s. auch Rumscheid 2006, 51 Anm. 46 und Merker 2000, 325.

82 S. Kapitel 2.1 mit Anm. 8–11.

83 Stroud 2013, 10–11, Nr. 10; 20–21, Nr. 15; 22–23, Nr. 16; 40, Nr. 41; 41, Nr. 43 und 44; 48–49, Nr. 52 und 53. Alle jeweils mit weiterführender Literatur.

84 Vgl. Diod. 16, 66, 1–5; Plut. Tim. 8; Paus. 2, 4, 6–7. Zu den literarischen Zeugnissen s. Bookidis – Stroud 1997, 1–8.

85 Zur ausführlichen baulichen Untersuchung und Beschreibung der Bauphasen s. Bookidis – Stroud 1997, bes. 13–440. Zu den einzelnen Terrassen s. Bookidis – Stroud 1997, 171–272.

86 Zur baulichen Beschreibung und Chronologie s. Bookidis – Stroud 1997, 235–252, s. auch Plan 5.

87 S. Merker 2000, 2, 6, 8, 354 Lot 878. Es handelt sich hierbei um den am besten zu datierenden Fundkontext, da die Keramik fast hauptsächlich aus dem 4. Jh. v. Chr. stammt und die jüngsten Keramikstücke an den Beginn des 3. Jh. v. Chr. gesetzt werden können. Für den Bereich des trapezoiden Gebäudes mutmaßt Merker eine Deponierung der Statuetten vor dem Bau des Gebäudes um 300 v. Chr. Es kamen jedoch auch Tonstatuetten aus archaischer Zeit zutage (Bookidis – Stroud 1997, 235–252).

Nichtsdestotrotz können die Figuren aufgrund einer unsicheren Quellenlage<sup>88</sup> und gestörter Fundkontexte nicht exakt datiert werden. Die hier zu behandelnde Tanzfigur setzt Merker aufgrund von Vergleichen mit attischen und böotischen Terrakotten stilistisch in die Mitte oder in das dritte Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr.<sup>89</sup>

Die ursprünglichen Aufstellungsorte der Statuetten im Demeter-und-Kore-Heiligtum lassen sich aus den Fundzusammenhängen nicht bestimmen, da im Komplex über die Jahrhunderte eine rege Bautätigkeit herrschte und die Figuren vermutlich häufig den Ort wechselten.<sup>90</sup> Festzuhalten ist, dass der Großteil des Bildmaterials im Bereich der oberen und mittleren Terrasse zutage kam, während nur wenige Stücke auf der unteren Terrasse mit den Speiserräumen gefunden wurden. Merker nimmt an, dass die Figurinen im Gegensatz zu den oberen Terrassen in diesen Räumlichkeiten keine wichtige Rolle bei Kultaktivitäten spielten.

Im inschriftlich ausgewiesenen<sup>91</sup> Heiligtum der Demeter und Kore in Priene<sup>92</sup> wurden einige Tanzfiguren gefunden<sup>93</sup>, wovon folgende in der hier vorliegenden Arbeit thematisiert sind: K67, K68, K69, K70, K71. Davon befanden sich K67, K68, K69, K70 im Bothros, während von K71 kein exakter Fundort bekannt ist.<sup>94</sup> Anzunehmen ist, dass die im Bothros zutage gekommenen Votive aus Platzgründen von ihrem eigentlichen Standort entfernt und dort niedergelegt wurden. Aufgestellt waren sie möglicher-

<sup>88</sup> Da hier über viele Jahrhunderte kultisches Leben und Opferungen stattfanden, kann nicht eindeutig bestimmt werden, zu welcher Zeit welche Stücke in Benutzung waren bzw. wann diese abgeräumt wurden. Vom jüngsten Fund ausgehend erhält man lediglich einen *terminus ante quem* (Merker 2000, 5).

<sup>89</sup> Merker 2000, 153–154.

<sup>90</sup> S. Bookidis – Stroud 1993 mit einer ausführlichen Beschreibung der Bauphasen und der chronologischen Entwicklung des Heiligtumskomplexes.

<sup>91</sup> S. die Inschriften Hiller Nr. 170/Blümel – Merkelbach Nr. 193 (Inv. 284, marmorne Basisplatte, 2. Jh.v.Chr., Weihung der Priesterin Tyrinno und des Phrattis), Hiller Nr. 171/Blümel – Merkelbach Nr. 194 (Inv. 285 o. 286, Säule, 3./2. Jh.v.Chr., Weihgaben an [Demeter und?] Kore), Hiller Nr. 172/Blümel – Merkelbach Nr. 191 (Inv. 285 o. 286, zylindrische, profilierte Basis, 4. – 3. Jh.v.Chr., Statue der Timonassa, Priesterin der Demeter und Kore) und Hiller Nr. 173/Blümel – Merkelbach Nr. 192 (ohne Inv., profilierte Basis mit Vertiefung für die Plinthe einer Frauenstatue, 1. H. 3. Jh.v.Chr., Statue der Hégêsō, Priesterin der Demeter und Kore) bei F. Hiller von Gaertringen, die aus dem Bereich des Demeterheiligtums stammen sowie Hiller Nr. 196/Blümel – Merkelbach Nr. 195 (Inv. 333, Reste einer Bildnische, 2. H. 4. Jh.v.Chr., Weihepigramm über einer Kultnische in der Stadtmauer), die neben dem „Quellentor“ gefunden wurde (Hiller 1906, 132–133, 139 und Blümel – Merkelbach 2014, 389–394).

<sup>92</sup> Zum Heiligtumskomplex vgl. Wiegand – Schrader 1904, 147–163 und Raeck 2003, 386–400; Rumscheid 2006, 63, s. auch Beilage 19,1.

<sup>93</sup> Bei der Grabung im Herbst 1898 kamen weitere weibliche Tanzfiguren oder Fragmente solcher zutage, die heute teilweise verschollen sind. Rumscheid listet alle bekannten oder ehemals bekannten in seiner Publikation zu den figürlichen Terrakotten in Priene auf; s. Rumscheid 2006, 434 Kat. 85, 456–461 Kat. 148–164, 464–465 Kat. 174–178. 2001 wurde unter der Leitung von W. Raeck ein weiteres Mal im Heiligtum, östlich der Terrasse gegraben (Raeck 2003, 386–400). Dabei kamen nach Rumscheid u.a. 23 Tänzerinnen zutage, die noch nicht publiziert sind, aber den bekannten Typen zugewiesen werden können. Zur Publikation ausgewählter Terrakotten-Neufunde der jüngeren Grabungen s. Raeck 2003, 393–394 und Rumscheid 2006, 132.

<sup>94</sup> Den alten Grabungsunterlagen zufolge. Publiziert sind hier die Ergebnisse der Ausgrabungen von den Jahren 1895–1898 (Wiegand – Schrader u.a. 1904).

weise auf der Kultbank an der Cellawand im Tempel des Heiligtums und eventuell auf den davor angebrachten Opfertischen.<sup>95</sup>

Die Bothros-Figuren sind zeitlich in etwa vom 4./3. Jahrhundert v. Chr. bis in das 2., vielleicht sogar bis in das 1. Jahrhundert v. Chr. einzuordnen.<sup>96</sup> Hinsichtlich des Kults der Demeter und Kore in Priene nehmen Rumscheid, Raeder sowie Schrader und Winnefeld an, dass dieser mit weiblicher Sexualität und Fruchtbarkeit im Zusammenhang stand.<sup>97</sup>

Aus dem Heiligtum der Demeter und Kore<sup>98</sup> in Pergamon<sup>99</sup> hat sich eine weibliche kleinformatige Tanzfigur vollständig erhalten (K49),<sup>100</sup> die jedoch seit 1909 als verschollen gilt. Die Terrakotte wurde im Bereich der Demeterterrasse, „südlich vom Altar unter der Südhalle“ gefunden.<sup>101</sup> Die Terrakottafiguren stammen alle frühestens aus hellenistischer Zeit, in der im Heiligtum scheinbar allein Demeter und Kore verehrt wurden.<sup>102</sup> Töpferwein nimmt für die im Komplex<sup>103</sup> gefundenen Statuetten grob einen Entstehungszeitraum vom 3. bis ins späte 1. Jahrhundert v. Chr. an. Die verschollene

95 Dies vermuten Schrader und Winnefeld, Raeder sowie Rumscheid (Wiegand – Schrader 1904, 152–157; Raeder 1984, 26, 29; Rumscheid 2006, 68).

96 Rumscheid 2006, 355–356 zum zeitlichen Rahmen der Terrakotten. Weitere Datierungsvorschläge: Wiegand – Schrader 1904, 157–163; Kleiner 1942, 295 Anm. III C 1; Töpferwein 1971, 131–132. Der Demeter- und Kore-Komplex war wohl seit der Stadtgründung Prienes nach dem mittleren 4. Jh. v. Chr. bis mind. in das 2. Jh. v. Chr. in Benutzung (Rumscheid 2006, 64). Zur Datierung s. weiterhin Rumscheid 1998, 156–157; Raecck 2003, 319–322; Schneider – von Kienlin 2003, 386–400.

97 S. Wiegand – Schrader 1904, 157–163; Raeder 1984, 26 und 29; Rumscheid 2006, 68. Zur Beschreibung und Gesamtinterpretation der Funde aus dem Demeter- und Kore-Heiligtum in Priene s. auch Rumscheid 2006, 354–362.

98 Zum hiesigen Kult der Demeter und Kore vgl. besonders Ohlemutz 1940, 203–224 mit den zugehörigen Inschriften und Agelidis 2014, 391–395.

99 Der Heiligtumskomplex entstand zur Zeit des Philetairos (281–263 v. Chr.), erhielt jedoch bis in die späte Kaiserzeit Anbauten oder kleinere Veränderungen. Zur detaillierten Beschreibung der unterschiedlichen Bauphasen s. Bohtz 1981. Zur zusammengefassten Version der Baugeschichte s. Radt 2016, 180–186. Durch zwei an Tempel und Hauptaltar angebrachte Weihinschriften ist die philetairische Bauphase sowie die Zuweisung an Demeter gesichert. Der Tempel und der hellenistische Altar vor dem Tempel wurden im 2. Drittel des 3. Jh. v. Chr. geweiht, wie es Bauinschriften vermuten lassen (Radt 1987, 22). Die Inschrift vom Tempel (ein Teil des Architravs, 1909 vor dem Tempel gefunden): Dörpfeld – Hepding 1910, 437 Nr. 22; Die Inschrift vom Altar (zwei Orthostaten der Ostseite des Demeter-Altars, 1909 gefunden, einer *in situ*): Dörpfeld – Hepding 1910, 438 Nr. 23. Zur Identifizierung des Demeterheiligtums vgl. auch die Inschrift eines Gebäckstücks von der Südterrasse westlich vom Gymnasion (1885 gefunden): Fränkel 1895, 221 Nr. 291. Der Tempel war demnach der Demeter Karpophoros geweiht. Auch Kore/Persephone ist in späteren Inschriften immer wieder erwähnt: z. B. Dörpfeld – Hepding 1910, 442, Nr. 25. Vgl. auch die spätere Stiftung der Königin Apollonis (241–197 v. Chr.), bei der der Bezirk auf seine endgültige Größe erweitert wurde. Die zugehörige Inschrift befindet sich am Architrav des Propylons, der 1909 westlich vom Demeterbrunnen gefunden wurde: Dörpfeld – Hepding 1910, 439 Nr. 24. Die Königin habe der Demeter und Kore, den Göttinnen des Thesmophorienfestes, die Halle und die heiligen Gemächer geweiht (Radt 2016, 182).

100 Zu den Fragmenten potenzieller Tanzfiguren s. Töpferwein 1976, 43–45, 212 v. a. die Nr. 160–170. Töpferwein nimmt für alle eine Datierung ins 2./1. Jh. v. Chr. an. Neben dem Demeterkult sind die Tanzfiguren in Pergamon scheinbar auch dem Kybelekult zuzuweisen.

101 Töpferwein 1976, 212 Nr. 164.

102 Radt 2016, 185. Ab der mittleren Kaiserzeit kamen weitere Gottheiten hinzu.

103 Das Heiligtum war insgesamt von hellenistischer Zeit bis in das 4. Jh. n. Chr. in Benutzung; s. auch Bohtz 1981, 59 (Baustufe 5B) und 60 (Byzantinische Einbauten) zur Baugeschichte.

Tänzerin möchte sie dabei im späten 2. Jahrhundert v. Chr. verorten, betont jedoch die Schwierigkeiten einer Datierung.<sup>104</sup>

Des Weiteren wurde die weibliche Gewandstatue G7 auf der Demeterterrasse zwischen den Altären und den Stufen im Norden gefunden. Mit ihr kam eine weitere weibliche Figur mit Chiton zutage. Da hier zahlreiche Votivterrakotten zum Vorschein kamen, wurde die Marmorfigur mit diesen in Verbindung gebracht und von Albert Ippel als Weihgeschenk angesprochen. Angesichts fehlender Forschungen und Informationen können jedoch keine detaillierten Angaben zur ursprünglichen Funktion und zum exakten Aufstellungsort des Stücks gemacht werden.

Ippel ordnet die Figur aufgrund von Vergleichen mit der späthellenistischen Leda aus dem Athena-Bezirk in Pergamon stilistisch der hellenistischen Zeit zu.<sup>105</sup>

Das Stück K3 wurde in Troja<sup>106</sup> in einem nicht sicher identifizierbaren Heiligtumskomplex (West-Heiligtum)<sup>107</sup> an der Südwestseite gefunden. Die Tanzfigur kam mit ungefähr hundert Terrakotten in einer Deponierung<sup>108</sup> zutage, die sich „an der nordöstlichen Grenze des unteren Heiligtums an beiden Seiten des hellenistischen Altars“ befand.<sup>109</sup> Thompson setzt die Statuette aufgrund der stilistischen Gestaltung des Gewandes und der Frisur mit Kranz in die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr.<sup>110</sup>

Die Identifizierung der hier verehrten Gottheiten gestaltet sich schwierig, da sich keine aussagekräftigen Inschriften erhalten haben.<sup>111</sup> Nach neuesten Erkenntnissen ist davon auszugehen, dass im Heiligtumskomplex mehrere Gottheiten verehrt und verschiedene Kulte ausgeübt wurden. Insgesamt spricht das erhaltene Material für eine Verehrung von Kybele, dem trojanischen Heroen Dardanos sowie den Samothrakischen Gottheiten.<sup>112</sup>

In der Nähe, nördlich des West-Heiligtums, kam eine weitere Tanzfigur (K114) in einer antiken Verfüllung zum Vorschein, die für eine neue Konstruktion, möglicherweise für eine Treppenanlage, die als Zuschauertribüne bei religiösen Zeremonien die-

104 S. Töpperwein 1976, 44 und 157–160.

105 Zur Interpretation der Funktion sowie zur stilist. Datierung der Figur s. Ippel 1912, 304–307.

106 Zur Benennung „Troja“ bzw. zu Identifizierungsversuchen vom homerischen Troja sowie zur Grabungsgeschichte der Siedlung s. Dörpfeld 1902, Burr Thompson 1963, IX; Easton 2002 zu Schliemanns Ausgrabungen; Pernicka 2014; Rose 2013, 1–7 und 277–287. Zur Siedlungsgeschichte s. Rose 2013, 8–276; Hertel 2001, 35–100; Burr Thompson 1963, 3–5; Pernicka 2014. Zur Publikation der Terrakotten vgl. Burr Thompson 1963.

107 Zum Heiligtumskomplex, den Bauphasen und Terrakottafunden s. Blegen 1958, 303–307; Burr Thompson 1963, 7–12; Korfmann 2005, 114–118; Rumscheid 2006, 157; Rose 2013, 196–208.

108 Aufgrund der dort ebenfalls zutage gekommenen Keramikfragmente ist das Depot in das späte 2. Jh. v. Chr. zu datieren (Burr Thompson 1963, 8–10).

109 Blegen 1958, 303–307.

110 S. Thompson 1963, 104–105 und 106 Nr. 90.

111 Vgl. Rose 2013, 196 mit Anm. 2.

112 Zur Interpretation des Fundmaterials und zur Identifizierung der Gottheiten s. Rose 2013, 209–213; Rumscheid 2006, 157–158; Burr Thompson 1963, 58–60.

nen sollte, benötigt wurde.<sup>113</sup> Burr Thompson hält die Terrakotte für eine Kopie aus dem späten 2. Jahrhundert v. Chr. nach einem Original des 4. Jahrhunderts v. Chr.<sup>114</sup>

Aus dem Nord-Heiligtum in Morgantina stammen die Statuetten K15 und K16. K16 wurde im sogenannten Nord-Heiligtum<sup>115</sup> im Hof C gefunden, wo sich ebenso ein aus Bruchsteinen errichteter stuckierter Altar befand.<sup>116</sup> Die Tanzfigur ordnet Bell stilistisch in das 3. Jahrhundert v. Chr. ein.<sup>117</sup>

K15 kam im sich gegenüber dem Heiligtum befindenden „Annexbau“ in Raum 13 in einer Votivdeponierung zutage.<sup>118</sup> Wie oder ob dieser Bau mit dem „Nord-Heiligtum“ zusammenhängt, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, zumal der Komplex schlechter erhalten ist. Möglicherweise handelt es sich dabei um ein separates Gebäude.<sup>119</sup> Stilistisch deutet die in Raum 13 gefundene Tanzfigur nach Bell in das letzte Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr.<sup>120</sup>

Welche Gottheiten man in den beiden Gebäuden verehrte, kann nicht mit Sicherheit bestimmt werden, da sich keine eindeutigen Zeugnisse erhalten haben. Es wurde versucht, mit Hilfe der Terrakottafigurenfunde Rückschlüsse auf den Kult zu ziehen. Die dargestellten Themen weisen auf die chthonischen Gottheiten<sup>121</sup> und speziell auf Persephone, da zahlreiche Darstellungen dieser identifiziert wurden.<sup>122</sup> Demeter-Figuren sind hingegen nicht bekannt.<sup>123</sup>

113 Über den Fundkontext können keine spezifischen Aussagen getroffen werden. Die dort gefundene Keramik lässt sich hauptsächlich in das 2. Jh. v. Chr. datieren; s. Burr Thompson 1963, 7 (Kontext I: bis 22. V. Chr.).

114 Burr Thompson 1963, 101–101.

115 Dort entdeckte Münzen datieren die Errichtung des Baus in das 3. V. des 4. Jhs. v. Chr. Gegen E. des 3. Jhs. v. Chr. wurde der Komplex zerstört. In der Zeit, in der das Heiligtum in Benutzung war, sammelten sich zahlreiche unterschiedliche Objekte (Münzen, Thymiateria, Keramik, Terrakotten) an, für die ein *terminus ante quem* von ungefähr 211 v. Chr. anzunehmen ist (Bell 1981, 250–251). Zur Geschichte Morgantinas s. S. 3–8. Zum Einfall der römischen Armee in Morgantina im Jahr 211 v. Chr. s. S. 6 sowie Liv. 24, 36, 10 und 26, 21, 14–17. Insbes. die Keramik und die numismatischen Zeugnisse lassen eine Zerstörung des Heiligtums vor dem E. des 3. Jhs. v. Chr. vermuten. Sjöqvist zählt diese Zerstörung zu der großen Plünderung Morgantinas im Jahre 211 v. Chr. Die jüngste Münze aus einem gesicherten Kontext konnte in das letzte V. des 3. Jhs. v. Chr. datiert werden.; s. Bell 1981, 251 mit weiterführender Literatur zur Keramik und den Münzen.

116 Zum Heiligtumskomplex s. Bell 1981, 250–251.

117 Bell 1981, 186 Kat. 454; vgl. auch S. 64 mit stilist. Vergleichen.

118 Bell 1981, 252–254.

119 Die Zeugnisse weisen in die 1. H. des 3. Jhs. v. Chr., die wahrscheinliche Entstehungszeit des Baus. Zudem lassen sich Münzfunde in das späte 1. V. des 3. Jhs. v. Chr. datieren (Sjöqvist 1960, 133). Zerstört wurde der Komplex vermutlich gegen E. des 3. Jhs. v. Chr., s. Bell 1981, 254 mit entsprechenden Münz- und Bronzefunden und weiterführender Literatur.

120 Bell 1981, 64, 186 Kat. 456.

121 Zum Kult der Demeter und Persephone auf Sizilien s. allg. Zuntz 1971. Zum Kult der Demeter und Persephone in Morgantina s. spez. Bell 1981, 98–103.

122 Bell 1981, 98. Vgl. die Liste der Funde der zwei Komplexe, S. 249–254. Zu den Funden zählen v.a. auch Büsten der Persephone; s. auch Sposito 1995, 76–77. Zum Heiligtum und Kult s. zudem Bell 2013, 103–109 und Iannicelli 2013, 111–118.

123 Zum Problem der Unterscheidung der zwei Göttinnen s. Bell 1981, 82 und Zuntz 1971, 89–178 zur Identifizierung der Figuren aus Morgantina als Persephone. Dennoch bemerkt Bell, dass die Analyse der Votivterakotten nicht zum Fehlschluss führen sollte, dass dort allein Persephone verehrt wurde (Bell 1981, 102).

Bei den Terrakotten der Heiligtümer von Morgantina liegt der Fokus auffällig auf der Hochzeit von Hades und Persephone, da die Göttin in vielen Fällen als Braut dargestellt wurde.<sup>124</sup>

Im Stadtheiligtum<sup>125</sup> von Metapont<sup>126</sup> stieß man bei Grabungen auf den kleinen Tempel (E), einen Altar sowie auf ein Votivdepot.<sup>127</sup> In dieser Grube befanden sich ungefähr eintausend Fragmente von Terrakottafigürchen, darunter K124, und dreißig bis vierzig Keramikfragmente.<sup>128</sup> Postrioti schließt aus den dargestellten Themen<sup>129</sup> einen Dionysos-<sup>130</sup> und Persephonekult<sup>131</sup>.

Allem Anschein nach<sup>132</sup> wurden im Stadtheiligtumskomplex unterschiedliche Gottheiten wie Dionysos, Hera, Apollon, Athena, Artemis, Aphrodite, Hermes, aber auch Herakles und Acheloos verehrt.<sup>133</sup> Setari schlug für das hier zu behandelnde Stück eine stilistische Datierung in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts vor.<sup>134</sup>

124 S. Bell 1981, 98–99.

125 Zur baulichen Entwicklung des Heiligtumskomplexes s. Mertens 2006, 157–163, Abb. 270 und 332–337; Mertens 2001, 45–70; De Juliis 2001, 138–157.

126 Zur historischen Entwicklung der Stadt, zur Ausgrabungsgeschichte sowie zu den Funden s. die drei Bände von Joseph Coleman Carter und Alberto Prieto (Carter – Prieto 2012a–c) sowie De Siena 2001 und De Juliis 2001.

127 Die Datierung des Votivdepots ist nicht vollständig geklärt. Postrioti setzt die Deponierung mit der Weihung der Objekte gleich, die gleichzeitig mit der Konstruktion des Altars stattgefunden hat. Da Jacques Morel die ebenfalls dort gefundenen Keramikfragmente in die Jahre von 320–270 v. Chr. datiert, nimmt der Forscher eine zeitgleiche Entstehung für die Terrakottafigürchen an (Postrioti 1996, 139–140; zu den Keramikfragmenten siehe Morel 1970, 73–116). Typologische und stilistische Vergleiche mit Tonfiguren aus Tarent stützen die These nicht und weisen u.a. in die 2. H. des 5. Jhs. v. Chr. Anzunehmen ist, dass man Weihungen aus unterschiedlichen Zeiten von ihrem eigentlichen Hauptstandort abgeräumt und hier vergraben hatte. Der Altar und die Votive hängen demnach nicht zwangsweise zusammen (Herdejürgen 2000, 566–567).

128 Herdejürgen 2000, 565.

129 S. Herdejürgen 2000, 565. Zu den publizierten Einzelfunden s. den Katalog bei Postrioti (Postrioti 1996, 17–136).

130 Aufgrund der Darstellung seines Gefolges sowie der Kratere, Weintrauben, Situlen, der geweihten Masken und der Gelagertenstatuetten (Postrioti 1996, 141–47; Herdejürgen 2000, 566).

131 Aufgrund der weiblichen Einzelfiguren, der Kreuzfackeln sowie der „hochzeitlichen“ Geste des Schleierlöffens (Postrioti 1996, 144–147; Herdejürgen 2000, 566).

132 Eine umfassende und aussagekräftige Untersuchung der im Heiligtum gefundenen Terrakottafiguren steht noch aus. Die archäol. Funde aus der Westhälfte des Heiligtums wurden größtenteils publiziert (Barberis 2004). Die klass. und hellen. wurden nur teilweise publiziert; s. einerseits Calabria 2005, 69–82: Thematisch weisen die Figuren vermutlich auch auf einen Demeter- und Kore- sowie Artemiskult hin; s. andererseits die Publikation des Votivdepots bei Tempel E (Postrioti 1996). Probleme bereiten auch die jahrhundertelangen Plünderungen des Stadtheiligtums, weshalb viele Fundkontexte gestört sind (Schmitt 2016, 146).

133 Nach heutigem Stand sind diverse Kulte für das Stadtheiligtum anzunehmen. Die Kulte des Apollon und der Hera sind v.a. vom 6. Jh. v. Chr. an bezeugt sowie die der Athena und Aphrodite und seit dem 4. Jh. v. Chr. auch der des Hermes. Zudem gibt es Hinweise auf Verehrungen des Herakles und des Acheloos (vgl. Calabria 2005, 81 Anm. 72 und Giannelli 1963, 62–96). Zur Identifizierung der dort verehrten Gottheiten und ihrer Kulte und der Zuweisung der Tempel s. weiterhin ausführlich Schmitt 2016, 147–156 und Carter 2005, 195–237 mit epigraphischen und archäologischen Zeugnissen sowie weiterführender Literatur. Die dorischen Peripteroi A und B wurden mit Apollon und Hera in Verbindung gebracht, während Tempel C vermutlich Athena und Tempel D Artemis-Bendis zugewiesen werden können. Ab hellenistischer Zeit erhielt wohl auch Dionysos einen Tempel (E) mit Altar. Dennoch weisen Terrakottafiguren aus dem 5. und 4. Jh. v. Chr. auf einen bereits früher bestehenden Dionysoskult hin. Dies gilt auch für Demeter und die Dioskuren.

134 S. Setari 1998, 180 Kat 113. Postrioti datiert diesen Typus (A II) 320–270 v. Chr. (Postrioti 1996, 50–51, 53).

Aus dem extraurbanen, an die Via Appia angebundenen Heiligtum der Diana in Nemi, das in der Antike eine zentrale kultische Bedeutung besaß,<sup>135</sup> stammen die zwei Figuren G19 und G209. Den exakten Fundort versuchte man nachträglich aus den Grabungsaufzeichnungen zu rekonstruieren, wonach die zwei Stücke im Bereich der nördlichen Portikus in einem schmalen gewölbten Raum (g) mit weiteren Marmorskulpturen gefunden wurden. Die Stücke waren hier deponiert. Der Grund der – möglicherweise sakralen – Deponierung ist nicht nachvollziehbar.<sup>136</sup> Die zwei in der Arbeit zu behandelnden Figuren wurden als Motivstatuen interpretiert.<sup>137</sup>

Das gegen Ende des 4./Anfang des 3. Jahrhunderts erbaute Diana-Heiligtum wurde in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. vollständig umstrukturiert und die Terrassenanlage mit der Portikus, wo die Marmorskulpturen zutage kamen, errichtet.<sup>138</sup> Dies spricht für eine Entstehung der Stücke in dieser Zeit. Die zwei Figuren der vorliegenden Arbeit wurden aufgrund stilistischer Vergleiche mit Marmorskulpturen des Schiffswracks von Antikythera um 100 v. Chr. beziehungsweise in das frühe 1. Jahrhundert v. Chr. datiert.<sup>139</sup>

Die Stücke K2 und K4 stammen laut Aufzeichnungen vom Mithridates-Berg der Stadt Pantikapaion auf der Krim. Über die exakten Fundumstände ist nichts bekannt.<sup>140</sup>

Auf dem Gipfel des Mithridates-Bergs ist die Akropolis der Stadt zu identifizieren, die in vorhellenistischer Zeit (wohl im 6. Jh. v. Chr.) angelegt wurde.<sup>141</sup> Dort ließen sich ein Tempel, der dem Apollon Iatros geweiht war, ein Königspalast mit einem kleinen

135 Zum Heiligtum der Diana in Nemi allg. sowie zu den Forschungskampagnen s. Braconi 2014 mit weiterführender Literatur. Die Zuweisung an Diana ist durch diverse archäologische Funde, Münz- und Inschriftenfunde sowie antike literarische Erwähnungen gesichert (vgl. z. B. Granino Cecere 2000, 35–44). Zu den Skulpturen und Motivterrakotten, unter denen sich Diana-Darstellungen identifizieren lassen s. z. B. Blagg 1983, 21–24; Blagg 1983, 46–58; Guldager Bilde 2000, 93–109; Guldager Bilde – Moltesen 2002. Zur Auflistung der antiken Textstellen (v. a. Strabon, Ovid und Vitruv) zum Diana-Heiligtum in Nemi s. Blagg 1983, 85–86. Zum Mythos um das Heiligtum sowie zur kultischen Bedeutung s. z. B. Hänninen 2000, 45–50; Podemann Sørensen 2000, 25–28; Diosono 2014, 41–47 mit weiterführender Literatur.

136 Zu den Fundumständen vgl. Guldager Bilde 2000, 99–100; Guldager Bilde – Moltesen 2002, 10–14. Zu den dort gefundenen Stücken s. Guldager Bilde – Moltesen 2002, 11, 13 Abb. 5 und den Katalogteil (S. 19–48) sowie die Fundliste in Guldager Bilde 2000, 99–100.; vgl. hierbei auch die Tabelle mit allen aufgelisteten Marmorskulpturen (S. 105–106). Unter den Figuren befanden sich ein großer weiblicher Kopf einer Kultstatue, acht weibliche Gewandfiguren (darunter vielleicht Diana oder Hekate), elf weitere weibliche Köpfe, 16–18 Statuetten nackter Jünglinge, acht Marmorvasen und etliche Körperfragmente.

137 S. Guldager Bilde – Moltesen 2002, 22–24 mit Kat. 4, 24–25, 35 mit Kat. 21. Insgesamt konnten vier Funktionen aller dort gefundenen Skulpturen festgestellt werden. Es handelt sich um Kultstatuen, Portraits, Motivstatuen und Architekturskulpturen (vgl. Guldager Bilde 2000, 93).

138 Zu den Bauphasen des Heiligtums der Diana in Nemi vgl. z. B. Blagg 1983, 25–30 und Ghini – Diosono 2012, 273–275.

139 S. Guldager Bilde – Moltesen 2002, 18, 24 Kat. 4 und 36 Kat. 21.

140 Wohl aufgrund der schlechten Erhaltungslage der Stadt und der lückenhaften wissenschaftlichen Dokumentation im 19. Jh.

141 Tolstikov 2002, 39–47.

Tempel,<sup>142</sup> ein Artemis-Hekate-Tempel<sup>143</sup> sowie Häuser aus den ersten Bauphasen lokalisieren.<sup>144</sup> Die beiden Terrakotten könnten aus einem der Heiligtümer stammen. Da die genauen Fundkontexte nicht bekannt sind, kann keine spezifische Aussage getroffen werden, zumal an den Abhängen des Mithridates-Bergs auch Nekropolen unterschiedlicher Zeiten zu lokalisieren sind.<sup>145</sup>

Stilistisch wurden das Stück K2 hochhellenistisch und das Stück K4 frühhellenistisch eingeordnet.<sup>146</sup>

### 2.1.3 Figuren im häuslichen Kontext

Die Funktionen der Tonfiguren, die in Wohnhäusern<sup>147</sup> zutage kamen<sup>148</sup>, lassen sich nicht mit Sicherheit bestimmen, obwohl diese offensichtlich zur gängigen Hausausstattung gehörten.

Aufgrund der lückenhaften Überlieferung und Funddokumentation sowie der Multifunktionalität der Räume<sup>149</sup> muss die exakte Funktion der in den Wohnhäusern gefundenen Terrakotten größtenteils unklar bleiben.<sup>150</sup>

Die bisherigen Funktionsdeutungen von Tonfiguren im häuslichen Kontext lassen sich grob in drei Richtungen unterteilen: 1. Die Figuren dienten als Ausstattungsgegenstände der Wohnhäuser, entweder zu dekorativen oder zu Repräsentationszwecken.<sup>151</sup> 2. Bei den Terrakotten handelt es sich um Votivgaben oder Kultbilder für einen bestimmten Hauskult oder sonstige religiöse Zwecke.<sup>152</sup> 3. Zumindest teilweise könnte es sich um Spielzeug für Kinder handeln.<sup>153</sup> Anzunehmen ist, dass die jeweilige Funk-

142 Den Grabungen zufolge hat im 2. Jh.v.Chr. die Palastanlage die Akropolis dominiert (Tolstikov 2002, 54).

143 S. z.B. Strab. 7, 4, 4: In Pantikapaion gab es eine Akropolis; Diod. 20, 25, 25–30 und Cass. Dio. 37, 12: Ein Königspalast befand sich vermutlich seit der 1. H. des 4. Jhs. v. Chr. auf der Akropolis. Auf den Palasttempel verweist wahrscheinlich Lukian (Lukian. Tox. 50); vgl. auch Tolstikov 2002, 54.

144 Tolstikov 2002, 52–58. Zur baulichen Entwicklung der Akropolis s. auch Tolstikov 2013, 214–218.

145 Zu den Nekropolen s. Tolstikov 2013, 219–233.

146 S. Mandel – Ribbeck 2003, 212 und Karageorghis – Vanchugov 2001, 52 Kat. 75.

147 Im größeren Umfang in hellen. Zeit z.B. in Olynth, Eretria, Leontinoi, Morgantina, Gordion, Kallipolis, Pella, Delos, Pompeji, Thasos, Ephesos und Pergamon. Zur Auflistung der Städte mit Wohnhäusern, in denen Terrakottafiguren gefunden wurden s. Rumscheid 2006, 76–131.

148 Häufig in Oikoi, Andrones und Höfen.

149 Monika Trümper z.B. lehnt es für griechische Häuser vollständig ab, dass ein Raum eine konkret beschreibbare Funktion haben muss und dass ein Haus aus nutzungsspezifisch differenzierten Räumen zusammengesetzt ist (Trümper 1998, 15).

150 Vgl. Rumscheid 2006, 27–30 und 74.

151 Z.B. Wiegand – Schrader 1904, 343, 359, 360; Köster 1926, 4–5; Robinson 1931, 1; Robinson 1933, 9–10; Webster 1950, 7; Robinson 1952, 63–67; 51–56; Raeder 1984, 22; Kreeb 1988, 67–69.

152 Z.B. Laumonier 1956, 11–12; Higgins 1967, XLIX–L; Müller Ammermann 1990, 43, 46 Anm. 69; Walter-Karydi 1994, 47–48. Nach Rumscheid sind die Hinweise auf eine Funktion als Kultbilder oder Votive in einem häuslichen Kult am häufigsten und sichersten (Rumscheid 2006, 108, 126).

153 Dies betrifft v.a. sog. Puppen, bei denen Arme und Beine beweglich sind sowie kleine Tierdarstellungen, s. Rumscheid 2006, 27–30. Zu Spielzeug in der Antike vgl. allg. Schmidt 1971; Fittà 1998. Zur Funktion der Figuren in Privathäusern s. z.B. Zimmer 1994, 21–24.

tion der Figuren vermutlich von den dargestellten Themen abhängig ist.<sup>154</sup> Wie genau die Terrakotten aufgestellt waren, lässt sich in keinem Fall mit Sicherheit bestimmen.<sup>155</sup>

Die antike Literatur hilft bei der Funktionsdeutung der Figürchen im häuslichen Kontext nicht weiter, da sie so gut wie nie erwähnt werden. Schriftliche Erwähnungen von Skulpturen in Wohnhäusern sind ohnehin selten. Bei den bekannten Beschreibungen handelt es sich um prominente oder außergewöhnliche Stücke.<sup>156</sup>

Was die Bronzefiguren betrifft, so sind äußerst wenige Beispiele aus einem gesicherten häuslichen Kontext bekannt. Oftmals gibt es Hinweise, die auf eine Aufstellung im Wohnhaus schließen lassen, dies aber nicht eindeutig belegen. Dabei handelt es sich größtenteils um Figuren mit körperlichen Anomalien, die in der hier vorliegenden Arbeit in einem gesonderten Kapitel betrachtet werden.<sup>157</sup> Dezierte Aussagen über die Bedeutung von hellenistischen Kleinbronzen im häuslichen Kontext sind daher problematisch.

Bei den großplastischen Statuen mit hellenistischer Entstehungszeit wird gelegentlich der Zusammenhang zwischen einer dionysischen Thematik und dem privaten häuslichen Bereich deutlich, der ab späthellenistischer Zeit, vor allem in Rom und Umgebung, nicht mehr unüblich ist.<sup>158</sup> Erschaffen werden sollte mit einer derartigen Ausstattung wohl eine Art dionysische Glückswelt, die auf ein heiteres, sorgloses Freizeitleben verweist sowie eine göttliche Atmosphäre.<sup>159</sup>

### Ausgewählte hellenistische Tanzfiguren

Die großplastische Skulptur G6 wurde im sogenannten Kerdon-Haus<sup>160</sup> auf Delos gefunden. Die fragmentierte Marmorstatue kam in diesem mit einigen weiteren Figu-

154 Kunze 1996, 115–116 mit Anm. 42–47.

155 Rumscheid 2006, 74. Für Priene als einziges Beispiel, wo Terrakotten im großen Umfang gefunden wurden, vermutet Rumscheid eine Aufstellung auf dort gefundenen Altären im Zentrum der Oikoi, auf einem Gesims oder in Wandnischen. Diverse Figuren besitzen Nackenlöcher, womit diese möglicherweise mit Hilfe einer Schnur an der Decke oder an Haken in der Wand aufgehängt werden konnten. Denkbar, aber nicht nachweisbar, wäre ferner eine Aufstellung der Figuren auf nicht mehr erhaltenen (Holz-)Möbeln wie Kästchen, Truhen, Schränken, Regalen oder Tischen (Rumscheid 2006, 60, 74, 108; vgl. auch Schrader 1904, 153 und Kreeb 1988, 46).

156 Vgl. Rumscheid 2006, 128. Womöglich waren die Terrakotten zu alltäglich und gewöhnlich, um sie gesondert hervorzuheben. Eine Ausnahme bildet ein Scholion zu den Vögeln von Aristophanes (Sch. Aristoph. Av. 436), worin von einem Hephaistos aus Ton die Rede ist, „der als Wächter des Feuers bei den Herden errichtet ist.“

157 S. Kapitel 3.

158 Vgl. z.B. Stemmer 1995, 399–400, 416–428.

159 Zur „genussvollen“ hellenistischen Lebensführung vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 418 und allg. Kapitel 4.3.

160 Das Haus befindet sich am südlichen Ende der Peribolosstraße und bestand aus mehreren Räumen, die sich um einen Peristylhof gruppierten. Benannt ist das Haus nach einer dort gefundenen Grabstele. Es ist jedoch nicht sicher, dass die genannte Person auch der Besitzer des Hauses war (Kreeb 1988, 182–183).

ren zutage.<sup>161</sup> Es ist anzunehmen, dass die als Muse interpretierte Skulptur<sup>162</sup> als Ausstattungstück des Hauses diene. Die Datierung des „Kerdon-Hauses“ ist nicht klar. Zunächst verortete man es im frühen 3. Jahrhundert v. Chr., was allerdings zuletzt abgelehnt und eine zeitliche Einordnung in das 2. oder 1. Jahrhundert v. Chr. vorgeschlagen wurde.<sup>163</sup>

Stilistisch ist die Figur schwer einzuordnen, da der Erhaltungszustand mangelhaft ist. Doris Pinkwart datierte sie vorsichtig ins frühe 1. Jahrhundert v. Chr., da die Proportionen für eine späthellenistische Entstehung sprechen könnten.<sup>164</sup>

Statuetten von Tanzenden in Wohnhäusern haben sich entweder nicht in dem Umfang wie in Heiligtümern oder Gräbern erhalten oder waren dort generell seltener aufgestellt, wie es die wenigen Beispiele vermuten lassen.

K36 stammt aus dem Wohnhaus 16 in Priene<sup>165</sup> und wurde mit weiteren Terrakotten<sup>166</sup> gefunden. Da die exakten Fundorte nicht dokumentiert wurden, lassen sich keine weiteren Aussagen zum Aufstellungskontext treffen.<sup>167</sup> Die teilweise festgestellten Brandspuren an den Figuren weisen auf die Katastrophe von ca. 135 v. Chr.<sup>168</sup> Stilistisch ordnet Rumscheid die hier zu behandelnde Tanzfigur nach 330 v. Chr. ein.

Die folgenden klein- und großplastischen Stücke aus häuslichen Kontexten lassen sich dem italischen Raum zuweisen:

K116 wurde beim Westhügel in Morgantina in einer späthellenistischen Schicht gefunden, die Häuser bedeckte und Material aus den häuslichen Kontexten und einige Terrakottafiguren<sup>169</sup> enthielt. Der exakte Fundort beziehungsweise die Fundumstände sind von keiner Figur bekannt. Der Hügel scheint vom 4. bis in das 1. Jahrhundert v. Chr. bewohnt gewesen zu sein, wie es der Befund vermuten lässt. Die meisten Häuser gehören in das 3./2. Jahrhundert v. Chr.<sup>170</sup> Der Großteil der Stücke ist stilistisch in den späten Hellenismus zu datieren, was auch für die in der Arbeit zu behandelnde Tanzfigur zutrifft.<sup>171</sup>

161 Darunter befanden sich ein nackter Jüngling mit Mantel, eine auf einem Felsen sitzende Muse, eine weibliche Statuette, ein nackter Mann, mehrere Körperfragmente, ein Flügel und ein Flügelfragment sowie eine Basis mit Plinthe. Zum Kontext s. Kreeb 1988, 182–191 Kat. 16 a–c.

162 S. in der Auswertung: Kapitel 2.6. Da zur Ausstattung auch eine sitzende Muse gehörte, ist G6 möglicherweise auch als eine anzusehen.

163 Vgl. Kreeb 1988, 184 zur Chronologie. Zur Datierung ins 3. Jh.v.Chr. s. Deonna 1948, 16–17 mit Anm. 1. Zur späteren Datierung s. Bruneau 1968, 641–709.

164 Vgl. Pinkwart 1965, 201; Schneider 1999, 153 Kat. 8.

165 Zum Hauskomplex und zu weiteren Terrakottafunden vgl. Rumscheid 2006, 45–46.

166 Insgesamt dominieren unter den Terrakottastatuetten aller untersuchten Wohnhäuser in Priene grob folgende Themen: weibliche Gewandfiguren, Mänaden und Satyrn aus dem Gefolge des Dionysos, Erosen, Aphroditen sowie Figuren aus dem Kreis der Aphrodite, vgl. Zimmer 1994, 24 und Rumscheid 2006, 43–56.

167 S. Wiegand – Schrader u.a. 1904, 322.

168 Zur „Katastrophenschicht“ und zur Brandkatastrophe in Priene vgl. Rumscheid 2006, 34–41.

169 Bell publizierte in seiner Monographie 53 Figuren (Bell 1981).

170 Zum Fundkontext „I.Q. West Hill: late-Hellenistic fill“ s. Bell 1981, 242–243. S. hier auch die Auflistung der weiteren gefundenen Figuren.

171 Vgl. Bell 1981, 78, 187 Kat. 463.

Die genauen Fundkontexte der Kleinfunde in den Wohnhäusern wurden im Zuge der Morgantina-Grabungen nicht beschrieben. Aus einigen dargestellten Themen der Tonfiguren des Bezirks V schließt Rumscheid auf einen häuslichen Kult, während er Figuren wie Schauspieler, Silene und Tanzende dem profanen Bereich zuschreiben möchte.<sup>172</sup> Aufgrund der bisher unbekanntem Fundumstände sowie fehlender Studien zur Ausstattung der Wohnhäuser in Morgantina können zur Kontextualisierung der Terrakottafiguren keine näheren Angaben gemacht werden.

Lediglich von einer tanzenden Bronzestatuetten ist der ungefähre ursprüngliche Aufstellungsort bekannt. Es handelt sich um K78 aus der Casa del Fauno in Pompeji. Die Figur wurde im tuskanischen Atrium (Atrium I) am Rand des Impluviums gefunden. Zeichnungen aus dem 19. Jahrhundert geben den Hinweis auf eine mögliche Aufstellung der Bronzefigur auf einer Basis am Nordrand des Beckens.<sup>173</sup>

Die Casa del Fauno wurde im 2. Viertel des 2. Jahrhunderts v. Chr. errichtet und im 1. Viertel des 1. Jahrhunderts v. Chr. erweitert und neugestaltet.<sup>174</sup> Zur prachtvollen Ausstattung des Neubaus gehört auch der tanzende Bronzesatyr (K87).<sup>175</sup> Dieser fügt sich passenderweise in das überwiegend dionysisch geprägte thematische Umfeld und verweist unter anderem auf die alexandrinische Welt.<sup>176</sup> Das Atrium<sup>177</sup> fungierte als repräsentativer Dreh- und Angelpunkt eines römischen aristokratischen Hauses, das laut Vitruv nur wichtige und einflussreiche Bürger benötigten.<sup>178</sup> In diesem Bereich stellte man Reichtum, Macht und Einfluss, göttliche Demut sowie die eigene Herkunft zur Schau. Die Dekoration war dabei essentiell, um Status und Macht zu visualisieren. Im Atrium, das privat und öffentlich zugleich war, spielte sich politisches und soziales Geschehen ab, womit es zum Zentrum für unterschiedliche Aktivitäten der Bewohner sowie der Besucher<sup>179</sup> wurde.<sup>180</sup>

172 S. Rumscheid 2006, 88–89.

173 Vgl. De Caro 1994, 204; Coarelli 2002, 226; Pesando – Guidobaldi 2006, 43–44. Die Figur ist aktuell in der Mitte des Impluviums aufgestellt. Es gibt jedoch keine Hinweise, dass der Satyr in antiker Zeit dort auch aufgestellt war.

174 Zu den Details der baulichen Umgestaltung und Ausstattung s. Faber – Hoffmann 2009; vgl. v.a. S. 47–54. Für den Bereich um das Atrium I ist anzunehmen, dass die urspr. Dekoration (1. pompejanischer Stil: ca. 2. Jh. – 80 v. Chr.) der Neugestaltung im 1. Jh. v. Chr. bis zur Zerstörung 79 n. Chr. weitgehend unverändert geblieben ist. Zur Wandgestaltung der Casa del Fauno s. LPPM V (1994), 80–141.

175 Zur Ausstattung vgl. z.B. Coarelli 2002, 220–239; M. Bergmann 2008, 113–130; LPPM V (1994), 80–141; Zevi 1998, 21–65; Zevi 1998 II; Mazzoleni – Pappalardo 2005.

176 Vgl. Coarelli 2002, 226; s. auch De Caro 1994, 204 und Pesando 2006, 43–44.

177 Zur Anlage und Konstruktion des Atriums s. Vitr. 6, 3; zur Funktion s. 6, 5. Zum Atrium als etruskisches Phänomen siehe Roberts 2013, 74; vgl. auch Prayon 2009, 60. Nachzuweisen ist es seit dem späten 3. Jh. v. Chr. in den Häusern Pompejis.

178 Vgl. Vitr. 6, 5, 2.

179 Zu den Aktivitäten können das Empfangen der Gäste (in privater und beruflicher Hinsicht), das Abwickeln von Geschäften sowie die Verehrung der Götter oder auch alltägliche Aktivitäten wie Weben und Spinnen gezählt werden. Grundsätzlich war das Atrium ein Aufenthaltsbereich für alle Bewohner des Hauses, auch der Kinder. Weiterhin wurden hier kleinere Gegenstände aufbewahrt, s. Roberts 2013, 74–78.

180 S. Roberts 2013, 74–101.

Die sogenannte Dresdner Mänade (G2) wurde in Marino am Albanersee gefunden. Der exakte Fundort ist nicht mehr bekannt, doch kann davon ausgegangen werden, dass dieses Stück dort eine römische Villa, möglicherweise aus spätrepublikanischer Zeit, schmückte.<sup>181</sup> Laut Christiane Vorster geht das Stück auf eine späthellenistische Reliefvorlage zurück,<sup>182</sup> da es Gemeinsamkeiten mit tympanonschlagenden Mänaden dionysischer Schmuckreliefs aufweist, die wiederum einem Entwurf der „Neuattischen Werkstätten“ entstammen.<sup>183</sup> Stilistisch datiert sie die rundplastische Figur in die zweite Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr., also in den Übergang zur römischen Kaiserzeit.<sup>184</sup>

Aus Fianello Sabino stammen die drei großplastischen Figuren G5, G9 und G23, die in einer Grube im Bereich der Kirche S. Maria Assunta gefunden wurden.<sup>185</sup> Im Gebiet um das Dorf Fianello Sabino kamen zahlreiche Reste großer Villen des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. zutage.<sup>186</sup> Obwohl ausführliche Grabungen ausstehen, ist aufgrund einzelner Befunde anzunehmen, dass sich im Bereich der Kirche S. Maria Assunta eine antike Villa befand, die mit Marmor- und Mosaikfußböden, Badeeinrichtung und einer hohen Anzahl von Marmorskulpturen ausgestattet war. Eine genaue zeitliche Einordnung lässt sich aufgrund fehlender Grabungen bisher nicht vornehmen.<sup>187</sup>

Es ist daher davon auszugehen, dass die drei Figuren zur Ausstattung einer großen Villa, möglicherweise spätrepublikanischer Zeit, dienten. Zum exakten Standort können kaum nähere Angaben gemacht werden. Der teils sehr gute Erhaltungszustand spricht für eine geschützte Aufstellung im Inneren, möglicherweise in einer Nische oder an einer Rückwand, da die Rückseiten teilweise flächig und nicht ausgearbeitet sind.<sup>188</sup>

Christiane Vorster postuliert weiterhin, dass sich die Skulpturen ungefähr von 125–75 v. Chr. datieren lassen, jedoch nach aktuellem Forschungsstand zeitlich nicht weiter

181 Christiane Vorster hält aufgrund der damaligen Grabungs- und Verkaufspraxis einen Fundzusammenhang mit der Voconius-Villa für denkbar (Vorster 2011, 890 mit Anm. 1).

182 Die Figur galt lange Zeit als römische Kopie des 1. Jhs. n. Chr. eines spätklassischen Werks des Skopas, da sie mit einer Textstelle des spätantiken Autors Kallistrat (Kallistratos, Statuarum descriptiones 2) sowie vier Epigrammen in der Anthologia Graeca (Anth. Gr. 16,60 [Simonides], 9,774 [Glaukos aus Athen], 16,57 [Paulos Silentarios], 16,58) in Verbindung gebracht und deshalb dem Bildhauer zugeschrieben wurde, vgl. z.B. Treu 1903, 317–324; Treu 1905, 7–12; Maderna 2004, 335–336. Nach aktuellem Forschungsstand und detaillierter Analyse der Textstellen in Bezug auf die Figur erscheint dies jedoch unwahrscheinlich, weswegen eine Zuschreibung an Skopas ausgeschlossen werden muss (Lehmann – Kansteiner 2012, 82–89); s. auch Vorster 2011, 891–892.

183 Zur Deutung als Reliefvorlage s. Vorster 2011, 894. Zum Typus der Tympanonmänade s. Matz 1968, 19–21, Nr. 5; Stephanidou-Tiveriou 1993, 100–102. Zudem finden sich v.a. im späten Hellenismus zahlreiche Übertragungen von Entwürfen der Flächenkunst in die Rundplastik wie die dionysische Figurengruppe aus der Villa von Fianello Sabino, s. Vorster 1998, 19–30, 65–66 Kat. 1–3.

184 S. Vorster 2011, 892–896.

185 Zutage kamen weiterhin 14 unterlebensgroße, drei etwa lebensgroße und vier überlebensgroße Skulpturen sowie Reste marmorner Gerätschaften (ein Tischfuß, ein Kandelaberschaf, sechs Prunklampen). Die Fundstücke wurden vermutlich als Baumaterial, also als Füllmaterial bzw. zur Fundamentierung für die im 4. oder 5. Jh.n.Chr. errichtete Kirche verwendet.

186 Z.B. bei der Bruttier-Villa am Monte Calvo fanden sich Reste luxuriöser Skulpturenausstattung, s. Vorster 1998, 17.

187 Zum Fundkontext der Skulpturen sowie zum möglichen Villenkomplex s. Vorster 1998, 17–19.

188 Zu Überlegungen zum ursprünglichen Aufstellungsort s. Vorster 1998, 58–59.

eingegrenzt werden können. Aufgrund stilistischer Vergleiche schließt sie, dass die Tanzende im Mantel (G9) aus dem späteren 2. Jahrhundert v. Chr. (etwa um 125 v. Chr.) stammt.<sup>189</sup> Zudem nimmt sie an, dass es sich dabei um die rundplastische Umformung einer ebenfalls späthellenistischen Reliefvorlage handelt.<sup>190</sup> Auch die Mänade G5 ist nach ihr in das ausgehende 2. Jahrhundert v. Chr. zu datieren, hat jedoch möglicherweise hochhellenistische Vorlagen östlicher Prägung.<sup>191</sup> Der Silen G23 ist zeitlich ebenfalls ins späte 2. Jahrhundert v. Chr. zu datieren. Christiane Vorster hält diesen ferner für den frühesten erhaltenen „Beleg für einen Typus, der offensichtlich im späten Hellenismus geprägt wurde und der erst einige Zeit später auf den kaiserzeitlichen Sarkophagreliefs weitere Verbreitung erfuhr.“<sup>192</sup>

Denkbar wäre eine gemeinsame Aufstellung der drei Figuren, die thematisch einen dionysischen Thiasos gebildet haben könnten.<sup>193</sup>

## 2.2 Fälschungs- und Datierungsproblematik

Ein grundsätzliches Problem der Terrakottaforschung ist die Identifizierung von Fälschungen, die seit der Renaissance und dem Entstehen von Museen, vor allem im 19. Jahrhundert, in Umlauf kamen. Es ist anzunehmen, dass es diese<sup>194</sup> zahlreich in den Bestand der Museen geschafft haben. Sogar Experten mit geschultem Auge können Terrakottafälschungen in stilistischer Hinsicht nur schwer von den antiken Originalen unterscheiden.<sup>195</sup> Die Thermolumineszenz<sup>196</sup> kommt aufgrund des Zeit- und Kostenaufwands selten zum Einsatz. Beispielsweise führte die Berliner Antikensammlung die Untersuchung bei 319 Stücken durch, wobei ungefähr 20 Prozent der Statuetten als Fälschungen<sup>197</sup> aufgedeckt werden konnten.<sup>198</sup>

Antike Kleinbronzen wurden im 18. und 19. Jahrhundert, als die Ausgrabungen in Pompeji und Herculaneum zahlreiche Bronzefiguren zutage förderten, in großen Mengen nachgegossen. Diese können ohne Materialanalysen und dem Nachweis der Gusstechnik nicht von den Originalen unterschieden werden. Die Statuetten waren in der Regel allerdings als modern markiert. Intendierte Bronzefälschungen wurden

189 Zur stilist. Einordnung des Stücks mit Vergleichsbeispielen s. Andreae 1962, 75–79 und Vorster 1998, 19–25.

190 Eine Reliefvorlage ist wahrscheinlich, da die rechte Seite der Figur plastisch nicht vollständig ausgearbeitet ist. Es ist davon auszugehen, dass die Figur mit ihrer Rückseite an einer Wand stand. Zudem weist sie deutliche Parallelen zu Tänzerinnen attischer Nymphenreliefs auf. Nach Christiane Vorster und Bernard Andreae dienten diese als Vorlage für das Stück, s. Andreae 1962, 76–79; Vorster 1998, 19–23.

191 Vgl. Vorster 1998, 25–28.

192 Vgl. Vorster 1998, 28–30.

193 Zur gemeinsamen Aufstellung der Figuren s. Vorster 1998, 56–58.

194 Es handelt sich v.a. um Statuetten ohne bekannten Fundort.

195 Vgl. Rumscheid 1999, 1001 mit Anm. 3.

196 Zur Methode der Thermolumineszenz (TL) vgl. Kapitel 1.2.2 Anm. 177.

197 Diese Figuren waren bereits stilist. auffällig.

198 Zu den Ergebnissen der Berliner Analysen vgl. Goedicke 1994, 77–81 und Wünsche 1996, 185–196. Zu den Berliner Fälschungen allg. s. Kriseleit 1994, 59–69; vgl. auch die Untersuchungsergebnisse der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich (Peegle 1997, 19–22).

massenhaft im 16. Jahrhundert in Padua produziert, wovon einige durch Stilanalysen ermittelt werden konnten. Unklar ist, wie viele Fälschungen heutzutage im Umlauf sind, da aus finanziellen Gründen entsprechende Untersuchungen selten vorgenommen beziehungsweise veröffentlicht werden. Zu ihrer Identifikation sind meist mehrere aufwendige Methoden notwendig, um ein sicheres Ergebnis zu erhalten.<sup>199</sup> Allerdings helfen diese nicht zwingend bei der Erkennung, da Unklarheiten darüber herrschen, wie viel Zinkanteil Fälschungen überhaupt enthalten können.<sup>200</sup>

Die Datierung der hellenistischen Plastik bringt grundsätzlich Schwierigkeiten mit sich, da es an festdatierten Bildwerken mangelt und die zeitliche Einordnung in vielen Fällen jeweils auf einer stilistischen basiert. Daher kann oft nur eine ungefähre zeitliche Eingrenzung der einzelnen Stücke vorgenommen und die Stilentwicklung nicht vollkommen nachvollzogen werden.<sup>201</sup>

Gerade am Beispiel der hellenistischen Großplastik stellt sich die Problematik „Original – Kopie“ anschaulich dar: Erhalten haben sich vor allem selektive römischen Kopien, die auf verlorene griechische Bronzeoriginale zurückgehen sollen. Damit stehen insbesondere die Fragen nach der Identifizierung einer römischen Kopie sowie nach der Exaktheit dieser hinsichtlich des griechischen Originals im Raum. Lässt sich das Bronzeoriginal samt seinem zeitlichen Entstehungshorizont tatsächlich durch die Marmorkopie erkennen? Hierbei handelt es sich um grundsätzliche Schwierigkeiten, die bei der Untersuchung hellenistischer Plastik stets zu berücksichtigen sind.<sup>202</sup>

Auch unter den großplastischen Figuren der hier vorliegenden Arbeit befindet sich kein festdatiertes Stück. Vereinzelt lassen sich Statuen durch einen bekannten Fundkontext zeitlich besser einordnen.<sup>203</sup> Die restlichen Bildwerke konnten nur mittels einer Stilanalyse dem Hellenismus zugewiesen beziehungsweise als römische Kopie eines hellenistischen Originals erkannt werden.<sup>204</sup>

Eine gesamtchronologische Untersuchung der antiken Koroplastik existiert bisher nicht. Das klassische Verfahren zur zeitlichen Einordnung hellenistischer Terrakotten<sup>205</sup> funktioniert mit Hilfe einer Typensortierung und einer Anordnung in Entwicklungsreihen, um auf diese Weise ihre relativchronologische Stellung zu bestimmen.<sup>206</sup>

199 Möglichkeiten zur Aufdeckung von Fälschungen sind die chemische Analyse der Legierung, die Metallografie und Mikroskopie, Röntgenaufnahmen oder die Auswertung der Tiefe der Korrosion. Zu den unterschiedlichen und weiteren naturwissenschaftlichen Methoden und ihrer detaillierten Beschreibung s. auch Beale 1990, 197–208.

200 Zu Problematik der Bronzefälschungen s. Galestin 1981, 89–92 und Thomas 1992, 159–167.

201 Zu Datierung hellenistischer Plastik s. v. a. Kunze 2002, 20–23. Siehe allg. auch Andrae 2001, 34–51; Bol 2007, IX–X.

202 Zur Problematik Original – Kopie/Schöpfer – Nachahmer vgl. Andrae 2001, 30–33; Junker – Stähli 2008, bes. 1–14.

203 Vgl. oben Kapitel 2.1.

204 S. Anhang 2 (Katalog).

205 Zur Chronologie bzw. zu Möglichkeiten einer Chronologiebildung hellenistischer Terrakotten vgl. v. a. Rotroff 1990, 22–29.

206 Vgl. z. B. Bell 1981.

Gerade der hellenistischen Koroplastik mangelt es an äußeren Datierungsmerkmalen. Graepler kritisierte hierbei die oftmals zu genauen zeitlichen Eingrenzungen der Einzelstücke, was durch ein „kaum entwirrbares Netz von Vergleichen“ kaschiert wurde. Insgesamt war das wichtigste Datierungsverfahren der hellenistischen Figuren die Stilanalyse<sup>207</sup>, wobei unter anderem versucht wurde, Patrizen-Neuschöpfungen zu datieren. Weiterhin orientierte man sich an wenigen Fixpunkten, zum Beispiel an einzelnen Grabbefunden, oder zog die ebenfalls chronologisch problematische Großplastik des Hellenismus zum Vergleich heran. All dies reicht allerdings nicht aus, um ein sicheres chronologisches Gerüst zu entwickeln.<sup>208</sup>

Es bleibt festzuhalten, dass zu exakte stilistische Datierungen einzelner Terrakotten kritisch betrachtet werden müssen. Die wichtigsten chronologischen Hinweise liefern ungestörte Nekropolenbefunde, in deren Gräbern Koroplastik enthalten war. Auch Heiligtümer und Siedlungen können bei einer günstigen Befundlage und guter Grabungsdokumentation Auskunft über den ungefähren zeitlichen Entstehungshorizont liefern. Die 2015 und 2016 veröffentlichten Tagungsbände des internationalen Kolloquiums „Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine“ zeigen, dass das Hauptaugenmerk aktuell auf kontextualisierten Stücken liegt: Durch die nachträgliche Bearbeitung und Veröffentlichung von bisher unbeachteten Fundkomplexen kamen zum einen bisher unbekannte Figuren ans Licht, zum anderen ist dies möglicherweise der Weg zu einer sichereren Chronologie der vor allem hellenistischen Koroplastik.<sup>209</sup>

In der hier vorliegenden Arbeit, die nicht beabsichtigt neue Datierungsvorschläge und Stilanalysen zu liefern, stehen gut kontextualisierte Stücke im Vordergrund, die von nicht-kontextualisierten komplementiert werden. Für die Untersuchung werden bevorzugt Stücke aus wissenschaftlichen und ausreichend dokumentierten Grabungen herangezogen, um potentiellen Fälschungen aus dem Weg zu gehen.<sup>210</sup>

## 2.3 Bewegungsmotiv 1: Gegensinnige tänzerische Gehbewegung

### 2.3.1 Kleinplastik

Innerhalb der hellenistischen Kleinplastik lassen sich drei charakteristische tänzerische Bewegungsmotive voneinander unterscheiden: die gegensinnige tänzerische Gehbewegung (Bewegungsmotiv 1), die gegensinnige tänzerische Sprungbewegung (Bewegungsmotiv 2) und die gleichsinnige tänzerische stationäre Bewegung (Bewegungsmotiv 3).

207 Vgl. z.B. Horn 1931 und Kleiner 1942.

208 Zu den Datierungsproblematiken und den bisherigen Datierungsmethoden vgl. v.a. Graepler 1997, 15–16, 19, 21–22 mit Beispielen und weiterführender Literatur.

209 S. Kapitel 2.1 Anm. 5.

210 Als Fälschungen eingestufte Stücke sind selbstverständlich von der Analyse ausgeschlossen.

Zur ausführlichen Erläuterung des ersten Bewegungsmotivs dient als Fallbeispiel die „Tänzerin Baker“ (K1<sup>211</sup>).

Dargestellt ist eine 20,5 cm hohe weibliche Figur (Abb. 6a–d), die auf ihrem linken Bein steht, das unter dem Gewand verschwindet. Das rechte hat sie nach vorne ausgestreckt. Der beschuhte Fuß berührt dabei noch nicht den Boden und die Hüfte ist etwas zur rechten Seite hinausgelehnt. Ihren Oberkörper verdreht sie gegen den Unterkörper und neigt ihn nach rechts, sodass die entsprechende Schulter tiefer sitzt als die linke. Mit dem Kopf folgt sie der Neigung und blickt über ihre rechte Schulter nach unten. Sie trägt einen bodenlangen Chiton, der an der Rückseite glockenförmig ausschwingt und darüber einen Mantel, der eng um ihren Körper und ihren Kopf geschlungen ist. Diesen zieht sie mit ihrem rechten, vor der Brust angewinkelten Arm vor ihr Gesicht, um es zu verhüllen, während die linke Hand auf etwa Hüfthöhe in den Mantel greift und ihn zur Seite spannt. Sie trägt einen Gesichtsschleier, der nur die Augenpartie unbedeckt lässt und auf ihrer Stirn ist ein Haaransatz zu erkennen. Durch das Ausgreifen der Extremitäten in unterschiedliche Richtungen und die Gestaltung des Gewandes erhält die Figur insgesamt eine räumlich-dreidimensionale Bewegtheit.

Betrachtet man die Bewegung der Tänzerin genauer, so steht sie mit ihrem Hauptgewicht auf dem linken hinteren Bein, von dem sie sich gerade nach vorne abdrückt, um auf das rechte Bein zu schreiten. Dies wird an der Körperachse (Longitudinalachse) ersichtlich, die bereits zwischen den Beinen befindet und nicht mehr durch das hintere Standbein verläuft (Abb. 6b). Damit ist sie im Begriff, den folgenden Schritt anzusetzen (Abb. 7)<sup>212</sup> und weist einen transitorischen Zustand auf. Die Figur führt somit einen Vorwärtsschritt vom linken auf das rechte Bein aus.<sup>213</sup> Der Oberkörper ist samt Kopf nach rechts rotiert, während die Arme nach links schwingen. Aufgrund dieser gegensätzlichen Rotationen und der Neigung des Körpers nach rechts sowie dem Schritt auf das rechte Bein, kann aus anatomisch-funktioneller Sicht davon ausgegangen werden, dass die Tänzerin in diesem Moment den Schritt zu einer Rechtsdrehung ansetzt und dafür mit den Armen nach links ausholt (Abb. 2).<sup>214</sup> Die Bewegung der Figur lässt sich nur vollständig erfassen, wenn man sie von unterschiedlichen Seiten betrachtet. Dadurch, dass sich bei der Figur keine klare Belastung auf einem oder beiden Beinen und somit ein Gewichtstransfer erkennen lässt, lädt die Darstellung den Betrachter dazu ein, über die vorausgegangene und folgende Bewegung zu spekulieren. Die Figur

211 Zur stilist. Datierung des Stücks s. besonders Burr Thompson 1950, 371–379; Mandel 2007, 124–127.

212 Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur im sog. Initial Contact (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

213 Entgegen der Interpretation von Ursula Mandel und Achim Ribbeck. Nach den Autoren befindet sich das rechte Bein der Tänzerin in einer kreisenden Schwungbewegung um das linke Bein, weshalb sich die Figur links herum dreht (Mandel – Ribbeck 2003, 213). Anatomisch-funktionell gesehen führt die Figur keine Drehung um die eigene Achse aus.

214 Daher kann eine Linksdrehung ausgeschlossen werden. Zur Technik von Drehungen s. Laws 2002, 63–85.

vermittelt damit nicht nur Dynamik, sondern lässt beim Betrachter eine dynamische Wahrnehmungsweise entstehen.<sup>215</sup>

Zusammenfassend handelt es sich bei der Tänzerin Baker aufgrund folgender Kriterien um eine gegensinnige tänzerische Gehbewegung: Drei der vier tanzcharakteristischen Merkmale sind erfüllt.<sup>216</sup> Bei dem Körper ist eine räumliche Veränderung der Lage festzustellen, weshalb eine erhöhte Dynamik – auch durch den nachschwingenden Chiton – zu erkennen ist. Die Bewegung geht zudem über eine „Alltagsbewegung“ hinaus, da kein bestimmter Zweck zu erkennen ist. Auch wird das Spiel mit der Balance, also der Moment „dazwischen“ durch den Gewichtstransfer deutlich. Damit lässt sich die Bewegung aufgrund der erarbeiteten Merkmale als tänzerisch einordnen.

Gegensinnig<sup>217</sup> ist die Bewegung deshalb, weil der Oberkörper auffällig gegen den Unterkörper, also die beiden Partien in entgegengesetzte Richtungen rotiert sind.

Es handelt sich um eine Gehbewegung, da der Standfuß vollständig auf dem Boden aufgesetzt ist und sich der andere in Bodennähe befindet. Weiterhin ist die Position als eher tief zu charakterisieren, da das Hauptgewicht nach unten läuft und das nicht sichtbare Standbein aufgrund der gesamten Körperposition leicht gebeugt sein muss, weshalb mehr Druck zum Boden entsteht. Bei einer Sprungbewegung hingegen erwartet man einen erhobenen Torso und einen Körper, der sich nach oben bewegt. Das Gewicht muss also aufgehoben werden und nach oben „laufen“. Da dafür ein erhöhter Kraftaufwand nötig ist, weisen derartige Darstellungen auch eine noch höhere Dynamik auf, wie es beim zweiten Bewegungsmotiv ersichtlich sein wird.

Die folgenden Figuren lassen ebenfalls das Bewegungsmotiv der gegensinnigen tänzerischen Gehbewegung erkennen und befinden sich überwiegend in der derselben Gangphase wie die „Tänzerin Baker“ („Initial Contact“). Es variieren jeweils die Standhöhe und -breite, die Stand- und Spielbeine, die Gewichtsverlagerung auf den Füßen, der Rotations-, Aufrichtungs- und Neigungsgrad des Rumpfes, die Positionen der Arme und des Kopfes sowie die Bewegung und die Art der Kleidung. Die Kriterien sind nicht ausschlaggebend für das Bewegungsmotiv. Sie zeigen lediglich die Vielfalt der Variationsmöglichkeiten.

### 2.3.1.1 Weibliche Figuren

#### **Verhüllt und vollständig bekleidet (K1–K55)**

Innerhalb der Kategorie lassen sich nach dem Grad der Verhüllung grob drei Gruppen fassen. Begonnen werden soll mit weiblichen Statuetten, deren Kopf oder Gesicht verhüllt ist (K1–K28).

<sup>215</sup> Ursula Mandel und Achim Ribbeck veranschaulichten dies (d.h. die Wahrnehmung einer statischen Skulptur als dynamisch) an zwei Beispielen der hellenistischen Rundplastik („Tänzerin Baker“ und „Buda-  
pester Mädchen“), indem sie die Skulpturen aus einem neurowissenschaftlichen und wahrnehmungstheoreti-  
schen Standpunkt betrachteten, vgl. Mandel – Ribbeck 2003, 218–237.

<sup>216</sup> Zu den Merkmalen vgl. Kapitel 1.4.2.

<sup>217</sup> Zur Definition der gegensinnigen Bewegung vgl. auch Klein-Vogelbach 2000, 91–92.

Die eben besprochene „Tänzerin Baker“ (K1) fällt in diese Kategorie. Sie trägt einen äußerst stoffreichen, faltenwerfenden Chiton und einen langen Mantel, der ihren Kopf verdeckt und darüber hinaus beinahe ihr halbes Gesicht. Ihr Körper verschwindet vollständig darunter. Nur durch das über der rechten Körperseite straffgezogene Himation kommen überhaupt Proportionen zum Vorschein.

Der Bewegungs- und Gewanddarstellung der „Tänzerin Baker“ ähnlich ist die Terakottastatue K2. Das weniger qualitätsvolle Stück weist in der Darstellung jedoch nicht dieselbe Dreidimensionalität, das Volumen der räumlichen Bewegung und der Kleidung und die extreme Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers wie die Baker-Statuette auf. Dennoch kommen auch bei ihr die transitorische und zugleich binnenkörperliche Bewegung sowie die weiblichen Proportionen durch das Verformen des Körpers in Bewegung und das Straffen des Gewandes zur Geltung.

Die tönernerne Tanzende K3 verhüllt ebenfalls mit ihrem rechten Arm und Mantel die untere Partie des Gesichtes, während der linke unter dem Gewand erhoben ist und es seitlich hält. Allerdings wird das Himation nicht eng an den Körper herangezogen, sodass die Körperformen nicht hervorgehoben sind. Die Vorwärtsbewegung wird vor allem durch das voranschreitende rechte Bein deutlich, das unter dem Gewand klar zu erkennen ist. Insgesamt wirkt das pyramidal aufgebaute Stück statischer und aufrechter, da der Körper fast vollständig unter dem nach unten breiter werdenden Gewand verschwindet. Die tänzerische Bewegung ist weniger durch die Körperbewegung selbst, sondern vielmehr durch die glockenförmige Gestaltung des Gewandes auf der halbrunden Plinthe zu erkennen, die ein Schwingen des Chitons versinnbildlicht (vgl. auch K4).

Die Tänzerin K5 spannt ihren faltenreichen, über den Kopf drapierten Mantel mit beiden Armen eng um den Körper, womit das Bewegungsmotiv klar zu erkennen ist (Abb. 8). Die linke Hand hält das Himation auf Taillenhöhe fest, während die rechte es über das Kinn zieht. Dadurch zeichnet sich ihr Körper im Bereich der rechten Hüfte und des Gesäßes ab und macht das angewinkelte rechte Bein sichtbar, das jeden Moment zum nächsten Schritt ansetzt. Der Mantelsaum liegt kreisförmig auf dem Boden auf und wird hinterhergeschleift. Damit ist die tiefe Position der Tänzerin ersichtlich, die auf einem stark gebeugten linken Bein stehen muss. Die Vorwärtsbewegung der Figur wird durch den hinterherwehenden Bausch an ihrem Rücken nochmals verdeutlicht.

Die folgenden Figuren weisen ebenfalls eine partielle Gesichtverschleierung auf, jedoch ziehen sie diesen nicht aktiv über das Gesicht. Die Tonstatuette K6 aus Centuripe (Abb. 9) trägt einen glockenförmig nachschwingenden Chiton und ist in einen Mantel gewickelt, der über den Kopf und den unteren Teil des Gesichts läuft, und unter dem beide Arme verschwinden. Sie hält ihn mit der linken Hand fest und stützt diese gleichzeitig in die linke Hüfte. Die rechte ist zum Hals erhoben und zieht den Mantel enger an sich heran. Dadurch, dass sie das Himation eng an ihren Körper zieht und den Oberkörper gegen den Unterkörper nach rechts verdreht hat, wird die Körperposition ersichtlich: Mit dem rechten Bein setzt die Tänzerin gerade zum Vorwärtsschritt

an und drückt sich von dem hinteren linken Bein ab. Sie befindet sich dabei in einer tiefen Position, wie es an dem horizontalen Knick am unteren Ende ihres Chitons zu erkennen ist, der auf dem Boden aufliegt und hinterhergezogen wird.

Direkt hier anzuschließen sind die Figuren K7, K8 und K9 mit verhüllten Köpfen und Gesichtern, bei denen die voranschreitenden Beine und die progressive Vorwärtsbewegung im Vordergrund stehen. Wie jeweils an der Körperachse zu erkennen, ist der Gewichtstransfer weiter fortgeschritten als bei K6.

Die Tonstatuette K10, die zusätzlich zur Kopf- und Gesichtsverhüllung ein Diadem auf dem Kopf trägt, unterscheidet sich in ihrer Armhaltung (Abb. 10). Sie zieht das Himation mit der rechten Hand zur rechten Seite und vor allem über den Bauch straff, während sie es mit der linken auf Hüfthöhe zur Seite hält. Durch das Auseinanderziehen des Mantels erhält das Stück deutlich mehr Volumen und Dreidimensionalität. Der Unterkörper befindet sich bereits weiter vorne als der Oberkörper, womit sich die Ausdehnung der Vorwärtsbewegung vergrößert (vgl. auch K11).

Eine ungewöhnliche Verdrehung des Kopfes zeigt die tönerner Tänzerin K12 (Abb. 11). Der Kopf ist unnatürlich weit nach links hinten gedreht, sodass ihr verschleiertes Gesicht zu erkennen ist. Sie trägt einen hinten ausschwingenden Chiton mit einem langen Mantel darüber, der über ihren schräg nach unten gehaltenen linken Arm, die gesamte Rückseite, den Kopf und über ihren rechten, zum Hinterkopf erhobenen Arm, drapiert ist. Der Fokus liegt hier deutlich auf der Rückansicht der Tänzerin und weniger auf der progressiven Vorwärtsbewegung.

Die Stücke K13–K22 lassen lediglich eine Kopf- und keine Gesichtsverhüllung erkennen. Fast alle haben eine aufrechte Haltung, stehen nicht tief im Knie und setzen mit dem rechten Bein in transitorischer Weise zum Vorwärtsschritt an. Die Chitone, bis auf den von K16, verdeutlichen mit ihrer glockenförmigen Gestaltung den Schwung der Bewegung. Die Arme erscheinen bei allen unter den Himatia aktiv bewegt, sodass diese entweder die Dreidimensionalität der Statuetten verstärken (vgl. K22) oder die weiblichen Körperproportionen hervortreten lassen. K13 (Abb. 12) beispielsweise spannt den Mantel mit dem rechten Arm auf Hüfthöhe nach außen, womit das Gewand Volumen erhält, während der linke in die Hüfte gestützt ist (ähnlich bei K14 und K15). Bei K16 (Abb. 13) wird der Mantel um den Rumpf enger gezogen, womit die Körperkontur, aber auch das voranschreitende Bein, klar zu sehen sind. Die Tanzenden K17, K18 und K19 (Abb. 14) haben jeweils die rechte, unter dem Mantel befindliche Hand in die rechte Hüfte eingestützt, während der linke – bei K18 stärker angewinkelte – Arm seitlich an der linken Körperseite den Überfall des Gewandes hält. Dieses spannt sich vor allem bei K17 und K18 straff um die Hüfte und den Oberkörper, während es bei K19 zudem Volumen erzeugt (vgl. auch K20 und K21).

Die Tänzerinnen K23–K28 sind spiegelverkehrt in diesem Bewegungsmotiv dargestellt, womit sie sich jeweils vom rechten hinteren auf das linke vordere Bein bewegen und den Oberkörper nach links gegen den Unterkörper verdreht haben. Die spätklassisch-frühhellenistischen Statuetten K23, K24 (Abb. 15) und K25 (Abb. 16) ähneln sich

in ihrer Darstellungsweise. Sie tragen allesamt einen stoffreichen Mantel über einem Chiton und haben sowohl den Kopf als auch den unteren Teil des Gesichtes verschleiert. Auch die Arme verschwinden unter dem Mantel. Die linken Beine sind dabei in einem schmalen Schritt nach vorne gesetzt, sodass diese die rechten leicht überkreuzen. K23 und K24 haben den linken Arm ungefähr auf Brusthöhe in die Seite eingestützt, während der rechte Arm beim ersteren Stück angewinkelt auf der Brust aufliegt und sich beim letzteren auf Bauchhöhe vor dem Körper befindet. Der Kopf ist dabei jeweils nach links gedreht und nach schräg unten geneigt. Der Mantel hingegen weist keine glockenförmige Drapierung auf, scheint aber stark bewegt zu sein, da er wild in unterschiedliche Richtungen fliegt. Die Tänzerinnen sind insgesamt schmaler und aufrechter dargestellt und wirken, trotz der heftigen Bewegung, flächiger, sodass sie nicht das räumliche Volumen der vorangegangenen Figuren erreichen. Der Fokus liegt hier weniger auf den Körperrundungen, sondern mehr auf gestreckten Linien, vor allem dem vorderen linken Bein. Bewegtheit wird in erster Linie durch die Gestaltung des Gewandes vermittelt und nicht durch die räumliche Körperbewegung, da die Tänzerinnen aufrecht stehen und der Vorwärtsschritt deutlich kleiner angesetzt ist.

Auffällig ist die Gewandgestaltung von K25, die nicht zur Bewegung der Figur zu passen scheint: Ab der Brust bis zu den Beinen erscheint der durcheinander bewegte Chiton und das Himation nahezu durchsichtig, sodass die Körpersilhouette sichtbar wird. Es macht den Eindruck, als würde die Tänzerin den Mantel in diesem Bereich mit dem rechten und linken, eingestützten Arm öffnen, damit ihre Proportionen zum Vorschein kommen.

Besonders anschaulich lässt sich die Körperverformung durch das Bewegungsmotiv bei der Tänzerin K26 fassen (Abb. 17). Das vorgesetzte linke Bein und die mittig zwischen den Beinen verlaufende Körperachse verdeutlichen den Gewichtstransfer. Aufgrund dieser Position hat sich ihre Hüfte zur rechten Seite hin verschoben. Der Oberkörper ist stark nach links gegen den Unterkörper verdreht. Auch der Kopf ist nach rechts rotiert und gesenkt, weshalb sie nach schräg unten blickt. Ihre Arme befinden sich unter dem Mantel, den sie über einem bodenlangen Chiton und eng um den Körper sowie den Kopf geschlungen trägt. Die rechte Hand greift dabei in das Gewand und spannt das Himation auf Taillenhöhe zur Seite. Die linke hingegen hält einen Mantelbausch und ist an der Rückseite etwas oberhalb der Hüfte eingestützt. Der Chiton schwingt nach unten glockenförmig aus. Durch die zu gegensätzlichen Seiten verschobenen Körperpartien wird die binnenkörperliche Bewegtheit deutlich. Zusätzlich ist das Gewand im Bereich der Unterschenkel glockenförmig drapiert, wodurch Volumen und Dynamik entstehen.

Ähnlich verhält es sich bei der Tonfigur K27 mit schwingendem Gewand, die jedoch den rechten Arm samt Mantel seitlich nach oben hält. Die körperlichen Gegenrotationen, die progressive räumliche Vorwärtsbewegung und die weiblichen Proportionen sind hierbei gut zu erkennen.

Die vergoldete Statuette K28 demonstriert von der rechten Ansichtsseite anschaulich den Gewichtstransfer vom rechten auf das linke Bein. Die Ausdehnung der Bewegung ist besonders weit, da die Tanzende zusätzlich stark nach hinten gelehnt ist und den Kopf überstreckt hat.

Die Figuren K29–K49 sind ebenfalls in einen Chiton und in ein Himation gekleidet, haben allerdings weder Gesicht noch Kopf verhüllt.

K29 (Abb. 18), K30 (Abb. 19) und K31 schreiten mit einem erhobenen vorderen rechten Bein voran. Gerade K29 zeigt die progressive Vorwärtsbewegung und den Balanceakt, da sie den Eindruck erweckt, als würde sie von der Plinthe hinabsteigen. Bei K30 und K31 wurde der Chiton glockenförmig auf dem Boden liegend gestaltet, um die Tanzenden auszubalancieren und den Schwung zu verdeutlichen. Mit der rechten Hand ziehen alle drei das Himation eng an den Körper und hoch bis zum Hals (vgl. auch K32<sup>218</sup>), während die linke Hand in die Hüfte gestemmt ist (K29, K30) oder sich an der Körperseite befindet (K31).

Die Tonstatuette K33 (Abb. 20) hält den linken Arm in die Hüfte gestützt, während der rechte den Mantel so zur Seite spannt, dass das rechte ausschreitende Bein unter ihrem glockenförmig ausschwingenden Chiton sichtbar wird. Während sie den Oberkörper rechts gegen den Unterkörper verdreht hat, blickt sie zur linken Seite über die Schulter. Betrachtet man das Stück von der linken Seite, so werden die gegensätzlichen, zum Teil unnatürlich wirkenden Bewegungsrichtungen der einzelnen Körperpartien sichtbar.

Bei dem Stück K34 ist der weit ausgreifende Vorwärtsschritt und somit der transitorische Zustand gut ersichtlich, der durch den breiten Schwung des unteren Teils des Chitons verdeutlicht wird. Der Oberkörper ist dabei aufrecht und stark nach rechts verdreht (vgl. auch K35).

An dieser Stelle sei auf die Tonstatuette K36 (Abb. 21) verwiesen, die ebenfalls in diesem Bewegungsmotiv dargestellt ist, jedoch Flügel besitzt und sogar aufgehängt werden konnte. Die weibliche Figur setzt mit ihrem rechten Bein zu einem Vorwärtsschritt an und befindet sich auf ihren Ballen. Dabei verdreht sie ihren Oberkörper leicht nach rechts gegen den Unterkörper. Ihre Arme hält sie unter dem Himation, den rechten angewinkelt auf Brusthöhe und den linken in die linke Hüfte gestützt. Das schwingende beziehungsweise fliegende Manteltuch, das sich an ihren Körper drückt und die Proportionen hervortreten lässt, verdeutlicht eine starke Bewegtheit. Aufgrund der hohen Position auf den Ballen, dem transitorischen Zustand und der daraus resultierenden Balanceschwierigkeiten benötigt das Stück eine Stütze. Durch die schmetterlingsartigen Flügel wurde die Figur als Psyche gedeutet. Möglicherweise wurden diese

<sup>218</sup> In der linken Hand hält die Figur jedoch einen runden, scheibenförmigen Gegenstand: Von Besques wurde dieser als Tympanon angesprochen. Dieser ähnelt in der Gestaltungsweise und Größe jedoch mehr Schildern und weniger Tympana. Zum Spielen dieser wird zudem der zweite Arm benötigt, der bei anderen Darstellungen auch aktiv eingesetzt wird. Bei dem Pariser Stück verschwindet der rechte Arm jedoch unter dem Mantel. Es wäre daher zu überlegen, ob es sich hierbei doch nicht um ein Tympanon handelt (Besques 1972, 68 Kat. D 425).

nachträglich angesetzt, sodass aus einer Tänzerin eine fliegende beziehungsweise eine tanzende Psyche geworden ist.

An dem Beispiel wird offensichtlich, wie fließend die Grenzen der Darstellung einer tanzenden und fliegenden Figur sein können. Das Bewegungsmotiv scheint also ähnliche Qualitäten zu vermitteln<sup>219</sup> und für beide Darstellungsweisen geeignet gewesen zu sein.

Anzuschließen sind Figuren, die sich anstelle dem rechten mit dem linken Bein nach vorne bewegen und den Oberkörper nach links rotieren, wie die Tänzerin K37 (Abb. 22), die die identische Armhaltung wie K33 aufweist: Sie spannt den Mantel zur Seite, sodass sich das linke Bein und die Hüfte abzeichnen und damit der Gewichtstransfer vom hinteren auf das vordere Bein sichtbar wird.

Das „Öffnen“ des Himations lässt sich auch bei der Tanzenden K38 (Abb. 23) feststellen, die ihren Arm nach schräg oben hält und dem der Blick folgt. Sie trägt ein besonders langes und stoffreiches Gewand, das der Darstellung Dreidimensionalität verleiht.

Die Figur K39 zieht hingegen den Mantel auf Hüfthöhe vor den Körper und blickt über die linke Schulter. Die Rücklage des Oberkörpers, die sich mittig zwischen den Beinen befindende Körperachse und das ausgreifende, schrittansetzende linke Bein können von der Seitenansicht besonders gut erfasst werden.

Direkt zuzuordnen sind die detailreich gestaltete und Farbreiche enthaltende Statuette K40 (Abb. 24), K41 (Abb. 25) sowie das Stück K42. K43 (Abb. 26) schreitet mit links, fast überkreuzt, nach vorne und wirkt durch die Gewandgestaltung schmal und weniger progressiv im Raum bewegt. Die Tänzerin hält unter ihrem über den Kopf verlaufenden Mantel den angewinkelten rechten Arm vor der Brust, während der linke in die Hüfte gestützt ist. Sie trägt einen teils durchsichtig erscheinenden Chiton. Durch die Vorwärtsbewegung und das Heranziehen des Mantels an den Körper, werden der Bein-, Hüft- und Bauchbereich deutlich sichtbar.

Die Armhaltung, die schmale Schrittstellung (vgl. auch K48) und das durchsichtige Gewand bis zur Brust sind auch bei K44, K45, K46 (Abb. 27) und K47 zu beobachten. Die Tänzerinnen stehen allerdings aufrechter und lehnen sich stärker nach hinten, sodass die Hüfte deutlich nach vorne gedrückt wird und die weibliche Silhouette besser zur Geltung kommt. Die rechte Hand befindet sich jeweils über der rechten Brust.

Der transitorische Zustand, der Balanceakt und die dreidimensionale Bewegung, die durch ein weit ausgreifendes linkes Bein, eine sich mittig zwischen den Beinen befindende Körperachse und einen extrem nach hinten geneigten Oberkörper verbildlicht sind, lässt sich anschaulich an der Statuette K49 (Abb. 28) erkennen, die jedoch aktuell verschollen ist.

Die dritte Gruppe (K50–K55) bilden vollständig bekleidete Frauen im ersten Bewegungsmotiv, die Instrumente halten oder spielen. Die mit Chiton und Mantel bekleideten Tonstatuetten K50 (Abb. 29) und K51 (Abb. 30) sind dabei mit Tympana ausge-

219 S. in der Auswertung: Kapitel 2.6.1.

stattet, die sie jeweils in der linken Hand auf Schulter- oder Kopfhöhe tragen und mit der rechten darauf schlagen. Der progressive Vorwärtsschritt mit dem rechten Bein ist bei beiden klar ersichtlich. K51 hat dabei bereits mehr Gewicht auf den vorderen Fuß übertragen und befindet sich in der Gangphase des „Loading Response“<sup>220</sup> (Abb. 7) und nicht mehr im „Initial Contact“. Die Figur weist zudem einen hohen, leicht kreuzenden Ballenschritt auf, der von einem schwingenden Gewand komplementiert wird, womit die dynamische Bewegung in Kombination mit Musik verdeutlicht werden soll.

K52 (Abb. 31) und K53, die sich ebenfalls mit dem rechten Bein räumlich nach vorne bewegen, sind mit Krotalen in beiden Händen dargestellt, die sie vor dem Körper auf unterschiedlichen Höhen halten. Gerade beim weit ausgreifenden Schritt von K52 lassen sich der Abdruck vom hinteren Bein und der Gewichtstransfer anschaulich fassen. Der Chiton drückt sich dabei an das vordere Bein und schwingt der Bewegung entsprechend nach hinten. Die Statuette K53 ist flächiger gestaltet, dennoch weht das Gewand im Bereich der Beine zu den Seiten und demonstriert auf diese Weise die tänzerische Dynamik.

Andere dargestellte Instrumente sind eine Harfe bei der Tonfigur K54 (Abb. 32) und Schallbecken bei der Bronzestatue K55 (Abb. 33). K54, die einen Kranz auf dem Kopf trägt, führt einen großen Vorwärtsschritt vom rechten auf das linke Bein aus, der durch den schwingenden Chiton untermalt wird. Mit beiden Händen hält sie auf ihrer rechten Körperseite eine kleine Harfe, die sie mit der linken Hand spielt.

K55 steht hoch auf den Ballen und bewegt sich in einem kleinen schmalen Schritt nach vorne. Das untere Ende des Chitons schwingt heftig hinterher. Ihren Körper streckt sie stark nach oben und lehnt sich zurück. Der Kopf folgt der Neigung und ihr Blick geht schräg nach rechts oben. Die beiden Arme, in der sie die Schallbecken hält, befinden sich auf oder über Kopfhöhe.

Die Stücke, bei denen nicht nur das tänzerische Bewegungsmotiv und die schwingenden Gewänder, sondern auch Musikinstrumente wiedergegeben sind, versinnbildlichen am eindeutigsten die tänzerisch-rhythmische Bewegung.

### **Teilweise entblößt (K56–K71)**

Die folgenden weiblichen Figuren im Bewegungsmotiv der gegensinnigen tänzerischen Gehbewegung weisen entblößte Körperstellen, partiell verrutschte oder durchsichtig erscheinende Gewänder auf. Charakteristisch sind dabei die freier gestalteten und erhobenen Armpositionen. In den meisten Fällen ist das Gewand jeweils an einer Schulter hinabgeglitten und lässt eine Brust frei.

Bei der Tänzerin K56, die beide Arme einst vor dem Körper erhoben hatte, ist beispielsweise die rechte Schulter vollständig entblößt (Abb. 34). Der Vorwärtsschritt ist bei ihr als äußerst dynamisch zu charakterisieren, da sie den Oberkörper stark gegen

<sup>220</sup> Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur im sog. Loading Response (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

den Unterkörper verdreht (vgl. auch K66) und das Gewand im unteren Bereich wild durcheinander und in unterschiedliche Richtung schwingt (vgl. auch K58).

Die Figur K57 trägt zusätzlich zum rechts hinuntergerutschten Chiton ein Himation. Sie hält den rechten Arm weit erhoben und erhebt sich aus einer tiefen Position zu einem Vorwärtsschritt mit dem rechten Bein, wie an dem auf dem Boden aufliegenden Gewand zu erkennen ist. Durch die Haltung und die Gewanddrapierung wirkt ihre Bewegung weitaus weniger dynamisch als bei K56 und K58, obwohl der Gewichtstransfer an der verschobenen Körperachse klar ersichtlich ist.

Bei den anschließenden Stücken ist nicht nur die Schulter entblößt, sondern jeweils auch eine Brust vollständig sichtbar. Die junge Tänzerin K59 (Abb. 35) steht auf dem hinteren rechten Bein und hat das linke leicht angewinkelt nach vorne gesetzt. Ihr Körper baut sich aufrecht nach oben auf und ist leicht nach links rotiert. Die rechte Schulter liegt ein wenig tiefer als die linke. Ihren Hals hat sie etwas nach rechts geschoben, während sie jedoch frontal nach vorne blickt. Die Arme hält sie nach vorne angewinkelt an ihren Körperseiten. Die Figur trägt einen schwingenden, dünnen Chiton, der sich eng an ihren Körper drückt und sowohl ihre Proportionen, als auch ihre Bewegung sichtbar macht. Er ist ihr zudem von der linken Schulter gerutscht und entblößt die linke Brust. Die Tänzerin bewegt sich demnach vom hinteren rechten auf das vordere linke Bein. Sie befindet sich innerhalb des Vorwärtsschritts in der Abdruckphase vom hinteren Bein, während ihr vorgesetztes bereits Kontakt zum Boden hat und damit beginnt, das Gewicht auf den Ballen zu übernehmen (Abb. 7).<sup>221</sup> Insgesamt steht die progressiv-räumliche Bewegung im Vordergrund. Allerdings fällt auf, dass das Gewand nicht dem Vorwärtsschritt entsprechend schwingt, sondern künstlich drapiert wurde, da es am Bein und an den Hüften zu beiden Seiten wegweht. Diese Art der Darstellung lässt die Figur dynamischer wirken.

Direkt vergleichbar ist K60. Die qualitätsvolle Statuette unterscheidet sich lediglich in der Arm- und Kopfhaltung: Den rechten streckt sie seitlich an ihrem Kopf nach oben, während sie den linken an ihrer Körperseite nach unten hält. Der Kopf ist leicht in den Nacken gelegt und ihr Blick geht schräg nach links oben.

K61 zeigt eine besonders erhöhte, vor allem binnenkörperliche Bewegtheit (Abb. 36). Die Figur lässt dabei einen äußerst hohen Stand auf den Ballen erkennen und schreitet mit dem linken gestreckten Bein voran. Der aufrechte, nach vorne gepresste Oberkörper verdreht sich deutlich nach links gegen den Unterkörper. Der Kopf folgt der Verdrehung und ist zudem stark abgeknickt und auf der linken Schulter abgelegt. Der rechte Arm ist abgewinkelt nach oben gehalten, sodass die rechte Hand oberhalb der Brust platziert ist, während die linke fast auf Brusthöhe in die Seite gestemmt ist. Sie trägt dabei einen fast vollständig durchsichtig erscheinenden Chiton mit einem über den Kopf reichenden Manteltuch, in das die Arme gehüllt sind und das aufgrund der

221 Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur zwischen dem sog. Initial Contact und Loading Response (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

heftigen Bewegung hinterherfliegt. Der Chiton ist zudem soweit hinuntergerutscht, dass die linke Brust vollständig freiliegt.

Weiterhin hier zuzuordnen sind die Stücke K62 und K63, die jeweils die linke Brust entblößt haben und deren dynamischer Vorwärtsschritt von einem deutlich schwingenden Gewand begleitet wird.

Die gut erhaltene Tonstatuette K64 (Abb. 37) mit Farbreifen, einem erhobenen Arm und sichtbarer rechter Brust setzt auf ihren Ballen, fast auf den Zehenspitzen, zum Vorwärtsschritt an und demonstriert damit den Balanceakt. Das Gewand drückt sich im unteren Bereich an die Beine und weht nach hinten. Die detaillierte Darstellungsweise des Bewegungsmotivs lässt die Tänzerin nahezu schwerelos erscheinen.

Singulär ist die Figur K65 mit lockigen offenen Haaren, entblößter rechter Brust und Krotalen in den Händen, die sie auf Kopfhöhe hält (Abb. 38). Sie schreitet mit dem, noch nicht den Boden berührenden rechten Fuß nach vorne und ist dabei deutlich zur rechten Seite und nach hinten geneigt. Der Kopf folgt dieser Neigung. Ihr Gewand, das auch wulstartig um die Taille gewickelt ist, weist die charakteristische glockenförmige Drapierung auf, was die schwungvolle Bewegung versinnbildlicht.

Die tanzenden Mädchen K67–K71 (Abb. 39), deren Darstellungsweise nur aus Priene bekannt ist, tragen Gewänder, die fast vollständig durchsichtig sind. Die Figuren erscheinen deutlich jünger beziehungsweise kindlicher als die vorherigen. Sie bewegen sich progressiv mit dem linken Bein nach vorne und setzen mit dem entsprechenden Fuß zum Schritt an. Dabei halten sie das Gewand mit beiden Händen an der Seite, sodass es sich aufspannt und die kindlichen Körperproportionen deutlich sichtbar werden. Darüber hinaus ist der Stoff über die linke Schulter hinuntergerutscht, wodurch auch die Brust zum Vorschein kommt. Insgesamt liegt der Akzent bei den Mädchen vor allem auf der horizontalen, dynamischen Vorwärtsbewegung.

### **Nackt (K72–K73)**

Vollständig nackte Frauen stellen eine Ausnahme dar. Bekannt sind lediglich zwei Tonstatuetten aus Tarent.

Figur K72 (Abb. 40) schreitet mit dem rechten Bein nach vorne, während das linke zurückgesetzt, ausgedreht und auf dem Ballen aufgesetzt ist. Damit befindet sie sich bereits in der Gangphase des „Loading Response“ (Abb. 7). Sie rotiert ihren Oberkörper gegen ihren Unterkörper nach rechts und drückt dabei ihre weibliche Hüfte nach außen. Den rechten Arm hält sie angewinkelt vor ihrem Körper etwa auf Brusthöhe, während der linke wohl erhoben und zur Seite weggestreckt war. Der nach unten geneigte Kopf ist nach rechts gedreht.

K73 (Abb. 41) setzt ebenfalls mit dem rechten Bein zum Vorwärtsschritt an, befindet sich jedoch auf ihren Ballen. Sie hat den Ober- nach rechts gegen den Unterkörper rotiert, blickt jedoch über ihre linke Schulter nach unten zu ihrem Gesäßbereich. Die Arme hat sie angewinkelt vor dem Körper gehalten.

Der Gewichtstransfer ist bei beiden klar ersichtlich, dennoch wirken die Stücke aufgrund der fehlenden Kleidung weniger dynamisch, da diese eine erhöhte Bewegtheit veranschaulichen kann.

### 2.3.1.2 Männliche Figuren

#### **Bekleidet (K74–K77)**

Bei der Betrachtung des Materials war auffällig, dass im Verhältnis zu den weiblichen wenige männliche Figuren existieren, bei denen sich dieses tänzerische Bewegungsmotiv fassen lässt.

Eine bekannte Darstellungsweise zeigt die Figur K74 (Abb. 42): Diese erinnert deutlich an die verhüllten Tänzerinnen, die in einen Chiton und einen Mantel gekleidet sind. Zu erkennen ist eine männliche Gestalt, die eine hellbärtige und bekränzte rotbraune Komödienmaske eines Satyrs<sup>222</sup> trägt. Der Tanzende bewegt sich mit dem linken Bein, dessen Fuß vom Boden erhoben ist, nach vorne, um zum Vorwärtsschritt anzusetzen. Der Oberkörper ist dabei nach links gegen den Unterkörper rotiert, jedoch leicht nach rechts geneigt. Dieser Neigung folgt auch der nach rechts gedrehte und etwas in den Nacken geworfene Kopf. Er trägt einen Chiton, der glockenförmig am Boden hinterhergezogen wird und darüber einen Mantel, unter dem beide Arme verschwinden. Der rechte Arm zieht das Himation auf Brusthöhe eng an den Körper und bis zum Hals hoch heran, während die linke Hand das Gewand an der Seite auf Hüfthöhe rafft. Der Mantel, der am Rücken leicht hinterherzuwehen scheint, spannt sich damit um den Gesäß-, Hüft- und Tailienbereich, wodurch die stämmige Statur der Figur zum Vorschein kommt.

Vergleichbar ist K75 (Abb. 43): Aufgrund der Maske mit großem offenen Mund, breiter Nase und verzogenem Gesicht muss es sich ebenfalls um einen Schauspieler handeln, der einen Sklaven in der neuen Komödie<sup>223</sup> darstellt. Zu erkennen ist ein korpulenter Mann mit einer binnenkörperlichen Gegenrotation, der das vordere linke Bein erhoben hat und mit einem geflexten Fuß zu einem Vorwärtsschritt ansetzt. Den Mantel spannt er mit der rechten Hand zur Seite, während er die linke Hand in die Hüfte gestemmt hat.

Durch die horizontale Bewegung im Raum werden der transitorische Zustand, der Balanceakt und die erhöhte Dynamik deutlich.

K76 weist dieselbe, jedoch seitenverkehrte Beinstellung und körperliche Gegenrotation auf (Abb. 44). Die Figur ist deutlich schmaler und hat die Arme vor dem Körper erhoben, so als hätte er etwas gehalten. Er trägt eine Exomis<sup>224</sup>, die bis zur Mitte

222 Zur Satyrnmaske der Komödie vgl. Bieber 1930, 2084–2085; Protzmann – Knoll 1993, 94 Kat. 65; Seiterle 2006, 46–48; Seidensticker 2010, 55–56. S. in der Auswertung: Kapitel 2.6.1.

223 Mit Hilfe von Julius Pollux' Maskenkatalog im Onomastikon lässt sich diese Maske eindeutig als Sklavenmaske der neuen Komödie identifizieren. Zum Katalog des Pollux vgl. Robert 1911, 1–61 und Bieber 1930, 2093–2105. Zu den Masken und den Schauspielern der neuen Komödie innerhalb der Koroplastik vgl. Hamdorf 1996, 161–165. Zu den Kostümen und Masken der Komödie allg. vgl. Seiterle 2006, 47–48, 57–70, 74–80; Seidensticker 2010, 56–61 und 125 mit weiterführender Literatur.

224 Zur Semantik der „Exomis“ s. Kapitel 2.6.1 Anm. 388.

der Oberschenkel reicht und über die linke Schulter verläuft, dicke Kränze um die Hand- und Fußgelenke und den Hals sowie eine kegelförmige Mütze. Im Vergleich zu den dargestellten Frauen in diesem Bewegungsmotiv ist das vordere Bein auffällig weit vom Boden erhoben. Mit dem hinteren Bein drückt sich der Tänzer bereits nach vorne, wie an der leicht abgehobenen Ferse zu erkennen ist, womit der Gewichtstransfer offensichtlich wird.

Bei K77 handelt es sich um eine männliche Figur die ein orientalisches Kostüm<sup>225</sup> trägt, das – erkennbar an den Gewandfalten – stark bewegt zu sein scheint. Mit dem linken Bein schreitet der Tanzende auf Zehenspitzen nach vorne. Die Arme sind angewinkelt erhoben. In der rechten Hand ist zudem eine Blume zu erkennen. Insgesamt wirkt die Bewegung aufgrund der hohen Position und dem kaum vorhandenen Kontakt zum Boden schwerelos und gleichzeitig labil.

### Nackt (K78–K88)

Bei den nackten Männern, die das erste Bewegungsmotiv der tänzerischen Gegenbewegung aufweisen, lassen sich drei thematische Gruppen feststellen: Bronzene Satyrn (K78–K81), weiblich anmutende Jünglinge (K82–K87) und Eroten (K88).

Der Satyr aus der Casa del Fauno in Pompeji (K78) drückt sich von seinem hinteren linken Bein auf das rechte vordere, das bereits mit dem Ballen Kontakt zum Boden hat und das Gewicht übernimmt (Abb. 45 und 7).<sup>226</sup> An seinem muskulösen Oberkörper lässt sich die Rotation des Oberkörpers gegen den Unterkörper nach rechts deutlich an der Veränderung der Muskulatur erkennen. Der Oberkörper ist etwas nach hinten gelehnt und der Kopf folgt der Neigung. Sein Blick geht dabei nach oben. Seine Arme sind seitlich und vor dem Körper erhoben. Den linken hat er schräg nach oben und vorne gestreckt, während der rechte angewinkelt seitlich auf etwa Brusthöhe gehalten wird. Mit seinen langen Haaren, dem Bart, den Hörnern und den spitzen Ohren sowie dem Schwänzchen ist er eindeutig als Satyr gekennzeichnet.<sup>227</sup> Die Dynamik lässt sich besonders gut an dem Gewichtstransfer zwischen den Beinen, der binnenkörperlichen Rotation sowie den weit erhobene Armen fassen. Hier zuzuordnen sind die etwas mehr gestreckten Satyrn K79 und K81.

225 Dieses wird oft auch als phrygisches, persisches oder skythisches Kostüm bezeichnet. Eine Differenzierung ist ikonographisch meist nicht möglich. In der vorliegenden Arbeit wird daher der Oberbegriff „orientalisches Kostüm“ verwendet. Die Griechen kennzeichneten in bildlichen Darstellungen ihnen fremde bzw. verfeindete Völker durch eine Tracht, die urspr. nicht in Griechenland getragen wurde. Die Tracht ist bes. mit Persern, Phrygern und Thrakern in Verbindung zu bringen und kennzeichnet sich durch bunte lange Hosen und Ärmel sowie spitze Hüte oder Kappen und viele Ornamente. Zur Ikonographie der Skythen, Thraker und Perser v.a. in der athenischen Kunst des 6. und 5. Jhs. v. Chr. vgl. bes. Rehm 2006, 203–209; Knauss 2017, 177–183. Zu „fremder Tracht“ vgl. z.B. auch Cohen 2001, 235–274.

226 Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur damit zwischen dem sog. Initial Contact und Loading Response (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

227 Zur Ikonographie der Satyrn s. Kapitel 2.6.1 Anm. 394.

Der bartlose Satyr K80 mit längeren offenen Haaren, Hörnern, breiter Nase und geöffnetem Mund (Abb. 46) weist eine extreme binnenkörperliche Bewegtheit auf: Dieser bewegt sich mit seinem rechten Bein nach vorne, indem er das linke zu überkreuzen scheint und befindet sich dabei in einer tiefen Position. Seinen muskulösen Oberkörper biegt er dabei stark zurück und wirft den Kopf in den Nacken, sodass er mit seinen weit geöffneten Augen gerade nach oben blickt. Durch diese Biegung drückt sich das Becken deutlich nach vorne. Hinter seinem Körper hält der Satyr mit der rechten Hand ein Manteltuch, während das andere Ende um seinen linken Ellbogen gelegt ist. Durch die extreme Biegung, tiefe Position und den in den Nacken geworfenen Kopf wird eine starke binnenkörperliche Dynamik vermittelt.

Die wohl alle aus Myrina stammenden Figuren K82–K87 weisen tendenziell junge, weiche und feminine Körperformen auf. Dargestellt sind männliche, meist lockige Jünglinge, die entweder mit dem rechten oder linken Bein weit ausgreifend und fast auf den Zehenspitzen nach vorne schreiten. Das Körpergewicht befindet sich jeweils zwischen den Beinen, womit der transitorische Zustand und das Balancieren auf den Füßen ersichtlich ist. Die Haltung der Statuetten ist meist aufrecht; vereinzelt rotieren sie den Oberkörper stärker zur Seite oder weisen eine Neigung auf (K86; Abb. 48, K87). Die Arme sind in Aktion und werden auf unterschiedlichen Höhen vor dem Körper gehalten. Aufgrund der geraden Haltung und des hohen Zehenspitzenstands erhalten die Figuren neben der gemäßigten horizontalen eine vertikale Dynamik und vermitteln mit der Darstellungsweise Leichtigkeit. In der Gestaltung des Bewegungsmotivs kommen sie fliegenden Figuren nahe (Abb. 49), obwohl an keiner der Figuren Flügel angebracht waren.

Bei der Statuette K88 mit schmalen Körperbau und weichen -formen handelt es sich wohl um eine Eros-Darstellung<sup>228</sup>, da an diesem Flügel angebracht waren, die heute verloren sind (Abb. 50). Dennoch erinnert die Art und Weise, wie das Bewegungsmotiv dargestellt ist, an die der Tanzenden. Die Figur schreitet mit dem rechten Bein voran und überkreuzt das linke dabei. Der Oberkörper ist leicht gegenrotiert und der Kopf folgt der Drehung nach rechts. Hinter dem Körper hält sie ein Manteltuch, das sich durch die Bewegung aufbläht. Der rechte Arm befindet sich dabei auf Kopf- und der linke etwas unter Hüfthöhe.

Die Beispiele demonstrieren damit die fließenden Grenzen und die Unschärfe der Ikonographie Tanzender und Fliegender.

### 2.3.2 Großplastik

Tanzende Figuren sind in der hellenistischen Großplastik aufgrund der fragmentierten Erhaltungszustände und der beschränkten Darstellungsmöglichkeiten schwieriger zu identifizieren als in der Kleinkunst. Köpfe, Arme und Teile der Beine sind in vielen

<sup>228</sup> Zu Eros und seiner Ikonographie vgl. Hermary u.a. 1986, 850–742; Graf 1998, 89–91. Dargestellt ist Eros entweder als geflügelter Ephebe oder kindlich-spielerischer Knabe, der oft in Begleitung Aphrodites auftritt.

Fällen weggebrochen, was eine detaillierte Bewegungsbestimmung erschwert. Zudem ist die Darstellung von starker, insbesondere räumlicher Bewegtheit bei den großplastischen, freistehenden Skulpturen aus statischen Gründen begrenzt. Die nachfolgenden Statuen wurden zwar nach den dargelegten Kriterien ausgewählt, dennoch sollen auch „Grenzfälle“ betrachtet werden, um die Problematik und die Grenzen der Interpretationsmöglichkeiten aufzuzeigen. Am Beispiel der sogenannten Berliner Tänzerin<sup>229</sup> (G1) sei folgend das erste Bewegungsmotiv der tänzerischen Gehbewegung<sup>230</sup> nochmals erläutert, da sich dieses sowie weitere Details der Bewegungs- und Körpergestaltung an der großformatigen Skulptur anschaulich nachvollziehen lassen.

Die aus einigen Bruchstücken wieder zusammengesetzte Figur (G1; Abb. 51) ist mit einer Höhe von 125 cm unterlebensgroß dargestellt.<sup>231</sup> Ihr fehlen der Kopf, der rechte Arm bis zum Ansatz der Schulter, der linke Arm samt Ellenbogen sowie der linke Fuß.<sup>232</sup> Die jung erscheinende Frau steht fast mit ihrem kompletten Gewicht auf dem durchgestreckten linken Bein und berührt nur mit dem Ballen den Boden, während ihre Ferse leicht erhoben ist. Der rechte Unterschenkel ist nach hinten abgewinkelt und der zugehörige Fuß auf dem vorderen Ballen und den Zehenspitzen auf dem Boden aufgesetzt. Die Ferse ist dabei weit angehoben. Die Figur baut sich über dem linken Standbein verdreht nach oben auf. Hierbei handelt es sich um eine binnenkörperliche Drehung nach links gegen ihren Unterkörper. Zudem lehnt sie sich mit ihrem Oberkörper stark nach hinten, sodass eine Biegung in ihrem Rücken entsteht, die die Brust anhebt. Es ist anzunehmen, dass der fehlende Kopf dieser Körperbiegung folgte. Der linke Oberarm der Figur ist waagrecht zur Seite hinausgeführt, während sich am oberen Beginn des Ellenbogens eine leichte Krümmung nach rechts erkennen lässt. Ihre linke Schulter sitzt dabei tiefer als die rechte, die sich etwas weiter vorne befindet. Der rechte Arm hingegen verlief vermutlich nach vorne. Die Tänzerin trägt einen Chiton, der unter der Brust gegürtet ist, über die linke Schulter verläuft und fast bis zu den Fußknöcheln reicht. An ihren Füßen trägt sie Sandalen. Das Gewand ist ihr von der rechten Schulter bis zur Hüfte hinuntergerutscht, sodass die rechte Brust vollständig frei liegt, während die linke zur Hälfte vom Chiton verdeckt wird. Am Rücken ist das Gewand ebenfalls verrutscht, wodurch ihre linke Gesäßhälfte sowie ein Teil des Oberschenkels sichtbar werden. Der hauchdünne Chiton liegt eng am Körper der jungen Tänzerin an, sodass sie fast nackt erscheint und ihre Proportionen gut erkennbar sind. Die Figur scheint sich in einer lebhaften Bewegung zu befinden, da einige Falten zu

229 Das Stück wurde zunächst fälschlicherweise als eine trunkene Flötenspielerin des Lysipp identifiziert. Über diese schreibt Plinius in der Naturgeschichte folgendes: „*Nobilitatur Lysippus et temulenta tibicina et canibus ac venatione, in primis vero quadriga cum Sole Rhodiorum.*“, vgl. Plin. Nat. 34, 63. Franz Studniczka war 1898 der erste, der die Figur als lysippisches Werk „identifizierte“ (Studniczka 1898, 400 Anm. 2). Ihm folgten z.B. Margarete Bieber (Bieber 1955, 39) und Georg Lippold (Lippold 1950, 284). Siehe auch Dierks-Kiehl 1973, 16–17.

230 Alle großplastischen Statuen bis auf G24 weisen das erste Bewegungsmotiv der tänzerischen Gehbewegung auf, was wahrscheinlich mit den statischen Schwierigkeiten zusammenhängt.

231 Löhr 1995, 418.

232 Dierks-Kiehl 1973, 4. Der linke Fuß wurde durch Eduard Lürssen ergänzt.

den Seiten wehen und ihr Gewand stark verrutscht ist. Mit ihrem linken Bein lehnt sie an einer Baumstütze, an der Schallbecken hängen. Aufgrund der kleinen erhaltenen Stütze, die sich oberhalb ihrer linken Brust befindet, wurde die Statue oftmals mit Instrumenten oder anderen Attributen rekonstruiert<sup>233</sup>, die sie ursprünglich in ihren verlorenen Händen hielt.<sup>234</sup>

Betrachtet man die aus anatomischer Sicht präzise wiedergegebene Bewegung der Tänzerin, so muss sich diese in einer Vorwärtsbewegung vom rechten auf das linke Bein befinden. Der Moment, der mit der „Berliner Tänzerin“ dargestellt ist, ist der des Ankommens auf dem Schritt. Blickt man auf ihren linken Fuß, so erkennt man, dass das Großzehen- sowie das Kleinzehengrundgelenk belastet sind, wodurch eine Belastung des Ballens, eine Extension im Sprunggelenk, im Kniegelenk und im Hüftgelenk und somit eine Kraftübertragung in den Boden entsteht (Abb. 52). Dies bedeutet, dass sich ihr Hauptgewicht sowie ihr Körperschwerpunkt zu diesem Zeitpunkt fast vollständig auf dem linken Ballen befinden. Der rechte Fuß besitzt dabei nur noch ein wenig Teilgewicht. Die Tänzerin hat sich demnach gerade vom rechten Fuß auf den linken gedrückt und ist auf ihm angekommen. Aufgrund der Gewichtsverteilung auf den Füßen und der Extension im Sprunggelenk, Kniegelenk und Hüftgelenk muss sie sich anatomisch-funktionell in einer Vorwärtsbewegung befinden.<sup>235</sup> Zudem rotiert sie um die Longitudinalachse nach links (Abb. 53), weshalb die Bewegungsrichtung leicht nach links führt.<sup>236</sup> Weiterhin auffällig ist ihr rechtes Knie, das sich leicht vor dem linken befindet. Betrachtet man dazu die Rückseite des linken Beines, erkennt man, dass die rückseitige Oberschenkelmuskulatur und der Gluteus angespannt sind, weshalb eine Streckung der Sitzbeinhöcker entsteht (Abb. 54). Aufgrund dessen ist nicht nur der Augenblick des Ankommens dargestellt, sondern bereits das Einleiten des nächsten Vorwärtsschrittes, da sie beginnt, sich vom linken Bein abzudrücken, um mit dem rechten Bein zu einem neuen Schritt anzusetzen. Die menschliche Ganganalyse verdeutlicht dies: Demnach ist sie zwischen dem sogenannten Pre- und Initial Swing dargestellt, womit die Progressivität der Bewegung und der transitorische Zustand versinnbildlicht wurden (Abb. 7).<sup>237</sup> Aus der Darstellungsweise lassen sich daher Rückschlüsse auf den gesamten Bewegungsablauf des Vorwärtsschrittes, also dem Ankommen auf dem vorderen Bein und dem gleichzeitigen Einleiten des nächsten Schrittes, ziehen (Abb. 51). Neben der horizontalen Bewegtheit kommt hier die vertikale hinzu, wodurch dem Betrachter Dynamik vermittelt sowie der Balanceakt der Figur demonstriert werden soll. Die Position der Statue wirkt äußerst instabil, was einerseits durch den Ballen-

233 Die plausibelste Ergänzung scheint eine Flöte zu sein, wie es Arnold Schober vorschlug: Schober 1928, 51–57. Darüber hinaus hat sich eine Bronzestatuetten im Santa Barbara Museum of Art erhalten, die möglicherweise hilfreich für die Rekonstruktion der Armhaltung sowie von potenziellen Attributen ist. Auch hierbei scheint eine Flöte plausibel, s. Shapiro 1988, 509–527.

234 Hierzu Alexandridis – Heilmeyer 2004, 158–163.

235 S. Hüter-Becker u.a. 1996, 169–171.

236 S. Faller – Schünke 2008, 132–133.

237 S. Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52.

stand sowie die Gewichtsverteilung auf den Füßen und andererseits durch den heftig verdrehten und nach hinten gebeugten Oberkörper bedingt ist.

Die gegensinnige tänzerische Gehbewegung zeigt sich bei der „Berliner Tänzerin“ im Vergleich zu den meisten anderen Figuren der hellenistischen Großplastik darin, dass alle vier tanzcharakteristischen Merkmale erkennbar sind.<sup>238</sup> Darüber hinaus kann bei dem Stück eine räumliche Veränderung der Lage aufgrund der detaillierten Bewegungsdarstellung festgestellt werden. In Kombination mit dem wehenden und verrutschenden Gewand ist die erhöhte Dynamik deutlich wahrnehmbar. Eine „Alltagsbewegung“ ist auszuschließen, da keine bestimmte Absicht zu erkennen ist. Das Spiel mit der Balance wird durch den instabilen Stand beider Beine, also durch den Gewichtstransfer vom einen auf das andere Bein ersichtlich. Außerdem liefert die römische Kopie aufgrund der an der Baumstütze hängenden Schallbecken einen Hinweis auf musikalische Begleitung.<sup>239</sup>

Die dargestellte Bewegung kann damit als tänzerische eingestuft werden. Die Gegensinnigkeit dieser wird wiederum durch den gegen den Unterkörper rotierten Oberkörper deutlich. Um eine Gehbewegung handelt es sich, da sich beide Füße auf dem Boden befinden, von dem sie sich abdrücken, wie an der Körpergestalt erkennbar.

### 2.3.2.1 Weibliche Figuren

#### Teilweise entblößt (G1–G8)

Mit einem schlechteren Erhaltungszustand, aber einer ähnlichen Darstellungsweise schließt sich die sogenannte Dresdner Mänade (G2; Abb. 55) an. Das Stück wurde aus zwei Bruchstücken wieder zusammengesetzt. Es fehlen das rechte Bein ab der Mitte des Knies, der linke Unterschenkel, der rechte sowie der linke Arm. Die Tanzende steht auf dem rechten Bein, während sie das linke weit nach hinten gesetzt hat. Ihr Oberkörper ist stark nach oben gestreckt und nach hinten gelehnt, sodass eine Biegung in ihrem Rücken entsteht. Zudem ist dieser leicht nach rechts gegen den Unterkörper verdreht, weshalb ihre linke Brust etwas höher und weiter nach vorne geschoben ist als die rechte. Der Kopf folgt der Neigung des Körpers und ist zurückgeworfen sowie leicht nach links oben gedreht. Die Figur trägt einen dünnen, ärmellosen, unter der Brust gegürteten Chiton, der sich geöffnet hat und ihre linke Körperseite fast vollständig frei gibt. Ihre Haare, die von einem Band über der Stirn gehalten werden, fallen in offenen Locken den Rücken hinab.

Aufgrund der extremen Streckung im Oberkörper und der Position der rechten Hüfte über dem entsprechenden Knie muss angenommen werden, dass die Figur ebenfalls auf dem Ballen stand, da anatomisch-funktionell gesehen nur auf diese Weise eine derartige Streckung im Körper erreicht werden kann.<sup>240</sup> Dabei befand sich das Haupt-

<sup>238</sup> Zu den Merkmalen vgl. Kapitel 1.4.2.

<sup>239</sup> Bei der „Berliner Tänzerin“ handelt es sich unter den großplastischen weiblichen Tanzfiguren um das einzige Stück, bei dem sich ein musikalischer Bezug zur Bewegung feststellen lässt.

<sup>240</sup> S. Davies 2002, 49–54.

gewicht ihres Körpers wohl auf dem rechten Ballen, während der linke bloß ein Teilgewicht besaß. Wie bei der „Berliner Tänzerin“ handelt es sich hierbei um den Moment des Ankommens nach einem Vorwärtsschritt – allerdings vom linken auf das rechte Bein –, was sich wiederum aus der Position der Hüfte und des Körperschwerpunkts, der sich fast vollständig über dem rechten Bein befindet sowie aus der Körperachse ergibt (Abb. 56). Mittels der Streckung wird bei dem Stück besonders die vertikale Bewegung betont. Auch das Gewand passt sich der Bewegung an, da es durch den Vorwärtsschritt an den Körper gedrückt wird. Da das linke Bein jedoch weit nach hinten gesetzt ist und das linke Knie das rechte nicht überholt hat, ist hier nur der Zeitpunkt des Ankommens über dem Bein dargestellt und nicht bereits die Einleitung eines neuen Schrittes. Sie befindet sich damit laut Gangbildanalyse im sogenannten Loading Response (Abb. 7).<sup>241</sup>

Weniger gestreckt und mit stärker gebeugten Knien dargestellt ist die Marmorstatuette aus Lyktos<sup>242</sup> (G4; Abb. 57a–b). Der 59,7 cm hohen Figur fehlen der Kopf, der rechte Arm, der untere Teil des linken Beins sowie der vordere Teil des rechten Fußes.

Die junge Tänzerin befindet sich mit dem Hauptgewicht auf ihrem linken hinteren Bein, während sie das rechte leicht angewinkelt nach vorne gesetzt hat und mit dem Ballen den Boden berührt. Der Oberkörper ist aufrecht nach oben aufgebaut und leicht nach rechts gegen ihren Unterkörper rotiert. Sie trägt einen transparenten, unter der Brust gegürteten Chiton, der von der rechten Schulter hinabgeglitten ist und die rechte Brust entblößt. Das Gewand liegt eng am Körper an, sodass ihre Proportionen sowie ihre Bewegung sichtbar werden. Über dem linken Arm, den sie an der Seite auf Rumpfhöhe hält, ist zudem ein Mantel zu erkennen, der um die Hüften verläuft. Da einige Falten des Chitons an ihrer rechten Seite steil nach oben führen, muss sie mit der rechten Hand, wohl auf Höhe des Oberschenkels, in das Gewand gegriffen haben. Die Tänzerin bewegt sich frontal vom linken hinteren auf das rechte vordere Bein und befindet sich zu diesem Zeitpunkt anatomisch-funktionell in der Abdruckphase vom linken Standbein. Das rechte Schwungbein hat schon Kontakt zum Boden und ist damit im „Initial Contact“ (Abb. 7).<sup>243</sup> Dies ist einerseits an der etwa 30°-Flexion in ihrem Knie- und Hüftgelenk zu erkennen. Andererseits belastet sie bereits ihr Großzehen- und rollt auf das Kleinzehengrundgelenk ab. Der Thorax ist passend zu dieser Gangphase etwas nach rechts rotiert und der linke Arm nach vorne gependelt. Der Oberkörper schwingt dem Kreuzgang entsprechend gegen den Unterkörper. Damit befindet sie sich in der Abdruckphase zu einem Vorwärtsschritt und übernimmt in diesem Augenblick das Gewicht auf ihren vorderen rechten Ballen<sup>244</sup> (vgl. auch G3). Die Körperachse (Longitudinalachse) ist dabei mittig zwischen den Beinen. Insgesamt liegt der Fokus auf der

241 S. Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52.

242 Ursprünglich wurde angenommen, dass das Stück aus Lato (Kreta) stammt. Es handelt sich jedoch um einen Lesefehler eines Briefes von Lysimachos und Minos Kalokairinos (Dat.: 9.3.1866); vgl. Online-Katalog British Museum, [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=460430&partId=1&searchText=Lato&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460430&partId=1&searchText=Lato&page=1) (06.02.2022).

243 S. Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52.

244 S. Hüter-Becker u.a. 1996, 169–171 und Davies 2002, 50–54.

tänzerischen, progressiven Bewegung in der Horizontalen und auf dem transitorischen Zustand der Figur.<sup>245</sup> Da sich der Chiton an den Körper drückt und nach hinten fliegt, folgt er der Bewegung auf realitätsnahe Weise und verdeutlicht die Dynamik.

Direkt anzuschließen ist das Stück G5 aus Fianello Sabino (Abb. 58a–b). Die halblebensgroße Figur bewegt sich mit dem gebeugten rechten Bein in einem größeren Schritt nach vorne und drückt sich dabei mit dem linken Bein von hinten ab. Der Oberkörper dreht sich deutlich sichtbar nach rechts gegen den Unterkörper. An den Schultern ist zu erkennen, dass die verlorenen Arme erhoben waren und sich – dem Kreuzgang entsprechend – der linke weiter vorne befand als der rechte. Die Haltung des Kopfes lässt sich nicht mehr bestimmen. Die Figur trägt einen unter der Brust gegürteten Peplos mit Apoptygma bis zum Ansatz der Oberschenkel. Über diesem ist ein Pantherfell zu sehen, das über die rechte Schulter verläuft und ebenfalls unter der Brust gegürtet ist. Der Peplos scheint stark bewegt zu sein, da er durch die Vorwärtsbewegung nach hinten fliegt und sich an das rechte Bein drückt. Weitere Gewandfalten blähen sich an der rechten Seite auf. Mittels des Gewichtstransfers, der an der sich mittig zwischen den Beinen befindenden Körperachse (Longitudinalachse) erkennbar ist, sowie des nach hinten fliegenden Gewands wird die heftige Bewegung der Figur deutlich (Abb. 58b).

Hier zuzurechnen sind weiterhin die fragmentierte Marmorstatuette G6 aus Delos (Abb. 59), eine Figur in Wien (G8) sowie die weibliche Gewandstatue G7 aus Pergamon (Abb. 60). Allerdings lässt sich bei Letzterer nicht entscheiden, ob es sich um eine tänzerische Bewegung handelt, da die Merkmale nicht eindeutig sind und der Erhaltungszustand fragmentiert ist. Zu erkennen ist eine weibliche Figur, die auf ihrem rechten Bein steht und das Knie leicht gebeugt hat. Das linke Bein ist nach vorne gesetzt, als würde sie zum Schritt ansetzen. Von der Seitenansicht wird der Beginn des Gewichtstransfers auf das vordere Bein deutlich. Der Oberkörper ist nur leicht nach links gegen den Unterkörper rotiert. Damit ist die Bewegung nicht sonderlich ausladend und das Gewand nicht stark schwingend wiedergeben, weshalb die Darstellung nicht zwingend als tänzerische zu interpretieren ist.

Es lässt sich lediglich festhalten, dass auf der Demeterterrasse einige Votivterrakotten gefunden wurden, bei denen es sich offensichtlich um Tanzfiguren (z. B. K49) handelt.<sup>246</sup> Da diese mit dem Kult der Demeter in Verbindung stehen, könnte man das großplastische Stück möglicherweise als Tanzende einordnen.<sup>247</sup>

<sup>245</sup> Im Vergleich zur „Berliner Tänzerin (G1) wurde G4 deutlich weniger gestreckt dargestellt. Der Grund dafür ist, dass sich die Figur direkt in einer Vorwärtsbewegung befindet und nicht zum Zeitpunkt des Ankommens auf dem Fuß abgebildet wurde, wie es bei der „Berliner Tänzerin“ der Fall ist. Anatomisch-funktionell gesehen kann hierbei keine so starke Streckung wie bei dem Berliner Stück erreicht werden. Das vordere Knie der Tänzerin aus Lyktos ist leicht angewinkelt, weshalb der Körper keiner Streckung des Knie- und Hüftgelenks folgen kann. Zum Körper in Bewegung vgl. Davies 2002, 50–54.

<sup>246</sup> S. Kapitel 2.1.2. Für weitere Tanzfiguren von der Demeterterrasse vgl. Töpferwein 1976, 43–45, 212 v.a. die Nr. 160–170.

<sup>247</sup> Zur berücksichtigen wären auch die beschränkten Darstellungsmöglichkeiten und statischen Probleme einer großplastischen Skulptur, weshalb das Bewegungsmotiv vlt. nicht gleichermaßen herausgearbeitet werden konnte wie bei den kleinformatischen Statuetten.

### Vollständig bekleidet (G9–G11)

Folgende drei Figuren erinnern in ihrer Gestaltung mehr an die verhüllten Tänzerinnen der Kleinplastik. Es handelt sich einmal um das 89,5 cm hohe, ungefähr halblebensgroße Stück G9 aus Fianello Sabino (Abb. 61a–b). Die junge Tänzerin hat ihr linkes Bein nach vorne gesetzt und überträgt in diesem Augenblick ihr Gewicht auf den linken Ballen. Aufgrund der weit erhobenen Ferse und der Körperachse, die sich zwischen den Beinen befindet, muss sich das Hauptgewicht noch auf ihrem nicht plastisch ausgearbeiteten hinteren Bein befinden (Abb. 62). Demnach drückt sie sich vom hinteren auf das vordere Bein und hat bereits Kontakt zum Boden (Abb. 7). Ihr Oberkörper ist nach rechts gegen den Unterkörper rotiert. Die Arme befinden sich innerhalb ihres Mantels, den sie eng um den Körper und den Kopf geschlungen hat. Der rechte ist dabei in die Hüfte gestemmt, während der linke in das Himation greift und es leicht vom Körper wegspannt. Der Kopf hingegen ist nach rechts gedreht, sodass sie über die entsprechende Schulter blickt. Zudem fällt auf, dass unter dem Mantel kein Untergewand zu erkennen ist. Dadurch, dass sie auf der gegenüberliegenden Seite in das Gewand greift, wird ihr linkes Bein darunter sichtbar.

Die Figur ist damit eines von wenigen bekannten großplastischen Stücken, das an die kleinformatigen Tänzerinnen mit Mantel erinnert. Jedoch erscheint dieses weniger dynamisch: Die Schrittgröße ist äußerst zierlich, die Extremitäten greifen nicht so sehr in verschiedene Richtungen aus und die Körperteile sind weniger auffällig gegeneinander rotiert. Weiterhin ist ihr Gewand nicht heftig bewegt und erzeugt – wohl auch wegen der Absenz eines Untergewandes – kein zusätzliches Volumen. Allerdings ist das linke Bein unter dem dünnen und im Bereich des Dekolletés verrutschten Himation deutlich sichtbar, da es an dieser Stelle eng am Körper anliegt (Abb. 61a).

Bei der anzuschließenden zweiten Figur G10 (Abb. 63) lässt sich die dynamische Bewegung am größeren Schritt, an der stärkeren Gegenrotation des Oberkörpers und an der Bewegtheit des Gewandes fassen. Mit dem rechten Bein und gebeugtem Knie schreitet sie nach vorne und drückt sich vom hinteren linken Bein ab, sodass der Gewichtstransfer bei seitlicher Betrachtung deutlich wird. Dabei dreht sie den Oberkörper gut ersichtlich gegen den Unterkörper nach rechts und neigt sich leicht zurück. Der linke Arm ist angewinkelt vor dem Oberkörper an der Brust positioniert. Der rechte fehlende war wohl erhoben. Die Figur trägt einen offenen Peplos mit Apoptygma, der im Bereich der Beine auffallend bewegt ist und sich gegen das rechte Bein drückt.

Die dritte Figur (G11; Abb. 64) hat – wie die Vorangegangene – das rechte Bein zum Schritt leicht angewinkelt vorgesetzt und drückt sich vom linken ab, das nur noch Gewicht auf dem Ballen hat. Damit befindet sie sich bereits in der Gangphase des „Loading Response“ (Abb. 7).<sup>248</sup> Insgesamt steht sie aufrechter und führt eine weniger ausladende Bewegung aus. Den Oberkörper dreht sie gegen den Unterkörper nach rechts. Sie trägt Sandalen, einen Chiton und einen langen, faltenreichen Mantel darüber, unter

dem sich die Arme befinden. Der linke spannt diesen auf Hüfthöhe leicht zur Seite, wohingegen sich der rechte angewinkelt im Bereich der Brust befindet und das Gewand zur Seite zieht, sodass sich die linke Brust darunter abzeichnet. Zudem wird das deutlich mitschwingende Himation durch die Bewegung an die Beine gedrückt, wodurch diese in Erscheinung treten. Obwohl die Figur weniger dynamisch und aufrechter erscheint als die zuvor beschriebenen, wird die lebhaftige Bewegung dennoch deutlich.

### 2.3.2.2 Männliche Figuren

Bei den allesamt nackten männlichen Figuren ist Tanz schwerer fassbar, da schwingende Gewänder fehlen, die Hinweise auf eine starke Bewegtheit liefern können. Ein musikalischer Bezug lässt sich lediglich bei einer römischen Kopie eines hellenistischen Originals herstellen (G12). Die einzigen Anhaltspunkte sind damit ein hoher Ballenstand sowie die Intensität der Gegenrotation und der Neigung des Oberkörpers. Auffällig ist weiterhin, dass es sich bei den männlichen Stücken fast ausschließlich um Satyrn und einen Silen handelt.

Als erstes Beispiel dient der sogenannte Satyr Borghese (G12; Abb. 65). Falsch ergänzt sind hierbei die Schallbecken in den Händen. Wahrscheinlicher ist, angesichts der aufgeblasenen Backen sowie aufgrund von Vergleichsstücken, eine Doppelflöte.<sup>249</sup>

Der muskulöse Satyr, der an seinen zotteligen Haaren, Augenbrauen und dem Bart, an den spitzen Ohren, den aufgeblasenen Backen, der Stupsnase sowie dem Schwänzchen eindeutig als ein solcher zu identifizieren ist,<sup>250</sup> drückt sich von seinem hinteren, etwas mehr gebeugten rechten Bein auf das vordere linke. Die Ferse des rechten Fußes ist weit erhoben und der Ballen hat Druck zum Boden, was an der Muskelanspannung der entsprechenden Wade abzulesen ist. Mit dem linken Fuß, dessen Ferse weniger weit erhoben ist, übernimmt er gerade das Gewicht auf den Fußballen, womit der Gewichtstransfer von Fuß zu Fuß klar ersichtlich wird. Die Körperachse befindet sich dabei zwischen den Beinen. Der Satyr überkreuzt den Schritt mit dem vorderen leicht, sodass die Füße nicht parallel, sondern voreinander stehen. Dennoch rotiert er binnenkörperlich um die Longitudinalachse nach links (Abb. 65), womit insgesamt eine verschränkte Körperposition entsteht. Durch den engen und hohen Ballenstand ist dieser äußerst fragil, sodass das Stück von einer Baumstammstütze mit übergelegtem Pantherfell und zwei kleineren Stützen unter den Füßen stabilisiert werden muss. Der Oberkörper ist stark gegen den Unterkörper rotiert und etwas zurückgelehnt, wie an der Muskelverformung im Bereich des Rumpfes ersichtlich ist. Dadurch sowie durch die Kraftübertragung der Füße auf den Boden, wodurch sich die Muskeln der Beine und des Gesäßes anspannen, wird auch die Leiste nach vorne gedrückt und die Brust hebt sich. Der gerade gehaltene Kopf folgt dieser Drehung. Beide Arme waren vor dem Körper leicht angewinkelt

<sup>249</sup> Zur stilist. Datierung des Bronzeoriginals sowie zur Ergänzung der Doppelflöte vgl. Dierks-Kiehl 1973, 71–76; Andrae 2001, 102–103; Mandel 2007, 153–155.

<sup>250</sup> Zur Ikonographie der Satyrn vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 394.

erhoben und hielten vermutlich eine Doppelflöte. Das eindeutig zu erkennende erste Bewegungsmotiv erinnert an die Darstellung der „Berliner Tänzerin“ (G1). Jedoch hat der Satyr das Gewicht noch nicht ganz auf den vorderen Fuß übernommen und befindet sich zwischen dem „Initial Contact“ und „Loading Response“ (Abb. 7).<sup>251</sup>

Ähnlich im Bewegungsmotiv – insbesondere der Schrittstellung –, jedoch völlig unterschiedlich in der Gestaltung des Körpers und des Gesichts, ist der Satyr G13 (Abb. 66), der auf einer felsigen Basis steht und mit dem linken Bein an einer Stütze lehnt. Der Oberkörper ist nicht vergleichbar stark gegen den Unterkörper gedreht. Der rechte Arm war wohl erhoben, während der linke, über dem ein Pantherfell hängt, an der Seite gehalten ist. Sein Körper ist feminin ohne ausgeprägte Muskulatur, nahezu androgyn dargestellt und das Gesicht wirkt jugendlich. Ob die Figur als tanzend eingeordnet werden kann, ist schwer zu entscheiden, da aufgrund der fehlenden Muskulatur keine deutliche binnenkörperliche Bewegung festgestellt werden kann.

Hier anzuschließen ist die durch die Nebris und das Schwänzchen als Satyr gekennzeichnete Figur G14 (Abb. 67), deren Schrittstellung deutlich an den „Satyr Borghese“ (G12) erinnert (vgl. auch G18). Jedoch hat das Berliner Stück die Füße weniger stark überkreuzt und das Gewicht vom hinteren rechten Fuß, der nur noch mit den Zehen den Boden berührt, bereits etwas mehr auf den vorderen linken Ballen übertragen (Abb. 7). Die Knie sind dabei fast vollständig durchgestreckt. Die Kraftübertragung in den Boden kann wiederum an der angespannten Bein- und Gluteusmuskulatur erkannt werden. Der Oberkörper rotiert nach links gegen den Unterkörper und neigt sich zudem stark zur linken Seite, was an der tiefer sitzenden linken Schulter und deshalb gestreckten rechten Körperseite sowie an den verkürzten und verlängerten Muskeln, insbesondere im Bereich des Bauches und der Taille, zu sehen ist.<sup>252</sup> In der Biegung zur linken Seite unterscheidet er sich damit vom eher aufrechtstehenden „Satyr Borghese“. Der rechte Arm war wohl erhoben und der linke gesenkt und zur Seite genommen. Der Kopf neigte sich nach vorne und war nach links gedreht. Insgesamt strebt dieser mit seinem Körper weit nach oben, obwohl die Kraftübertragung zum Boden an der Anspannung des Körpers zu erkennen ist. Der Stand ist einerseits aufgrund der heftigen Biegung weitaus fragiler als der des borghesischen Satyrn, andererseits lehnt das Stück lediglich mit der linken Hüfte an der Baumstütze und ist nur durch eine weitere Stütze unter dem rechten Fuß stabilisiert. Der Balanceakt wird bei der Skulptur G13 damit besonders greifbar.

251 S. Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52.

252 Hier zugeordnet werden können auch die Figuren im Typus des schwänzchenhaschenden Pans bzw. Satyrs (G15–G17). Diese weisen ebenfalls das erste Bewegungsmotiv auf, lassen allerdings eine viel stärker binnenkörperliche Drehung erkennen. Ein Pan/Satyr in Florenz greift mit der linken Hand an sein Schwänzchen, das er an der Rückseite betrachtet, weshalb eine starke Drehung des Oberkörpers notwendig ist. Die ausladende Bewegung lässt sich zwar aufgrund der tanzcharakteristischen Merkmale mit einer Tanzbewegung in Verbindung bringen, jedoch steht hierbei eine konkrete Handlung, nämlich das Greifen nach dem Schwänzchen, im Vordergrund und nicht nur die Tanzbewegung selbst. Grundsätzlich scheint es sich bei dieser Darstellungsweise um eine für dionysische Gestalten geeignete gehandelt zu haben, mit der bestimmte Aspekte und Wesenszüge bildlich zum Ausdruck gebracht werden sollten; s. Kapitel 2.6.1.

Bei den zwei Figuren G19 und G20 aus dem Heiligtum der Diana in Nemi handelt es sich möglicherweise um Tanzende. Beide Stücke weisen Parallelen zum ersten Bewegungsmotiv auf, sind jedoch stark fragmentiert, was eine Identifizierung als Tanzfiguren erschwert. Das erste Stück zeigt einen schlanken jungen Mann (Abb. 68), der das rechte Bein vorgesetzt hat und mit der linken Hüfte an eine Baumstammstütze gelehnt ist. Die Knie sind dabei leicht gebeugt. Aufgrund der Darstellung der angespannten Muskulatur im Bereich der Waden und der Streckung im Kniegelenk sowie im Leistenbereich kann davon ausgegangen werden, dass dieser auf den Fußballen stand. Die unteren Teile der Beine samt den Füßen sind verloren. An der Körperachse lässt sich erkennen, dass ein Gewichtstransfer stattfindet, er sich also in einem Vorwärtsschritt befindet. Der Oberkörper ist leicht gegen den Unterkörper verdreht, ein wenig nach hinten geneigt und die linke Seite etwas verkürzt. Die Arme waren erhoben, der linke nach vorne und der rechte nach hinten. Während die Muskulatur im Bereich des Bauches ausgeprägt ist, erscheint das Gesäß äußerst feminin. Es lässt sich festhalten, dass die Figur Parallelen zu den bisher besprochenen Figuren im ersten Bewegungsmotiv aufweist, jedoch keine detaillierten Aussagen getroffen werden können.

Ähnlich verhält es sich bei der zweiten Figur (Abb. 69). Diese, wohl im Laufe der Jahre auseinandergebrochen, scheint aus zwei Teilen zu bestehen, wie eine ältere Fotoaufnahme vermuten lässt.<sup>253</sup> Dargestellt ist wohl ein Hermaphrodit<sup>254</sup>, da die Statue sowohl männliche Genitalien, als auch eine weibliche Brust mit einer Art Brustbinde aufweist. Die Figur ähnelt in der Schrittstellung vor allem der „Berliner Tänzerin“ (G1; Abb. 7), hat das Hauptgewicht jedoch auf dem rechten Bein, während das linke, das an einer mit einem Mantel umwickelten Stütze befestigt ist, nach hinten abgewinkelt ist. Der untere Teil des Beines ist verloren, weshalb keine Aussage über die Gestaltung des Fußes getroffen werden kann. Der rechte Fuß, an dem eine Sandale zu erkennen ist, ist vollkommen auf dem Boden aufgesetzt. Die Figur steht damit nicht auf den Ballen. Der Oberkörper dreht sich nach rechts gegen den Unterkörper, neigt sich etwas nach hinten und kippt nach rechts, wie es an der Verkürzung der rechten Seite zu sehen ist. Der linke Arm war wohl erhoben und der rechte nach unten geführt. Der Kopf muss stark nach rechts gedreht gewesen sein, sodass der Hermaphrodit über die Schulter blickte. Der Körper, vor allem das Gesäß, erscheint insgesamt feminin und kindlich. Ob es sich hierbei um einen Tanzenden handelt, ist wiederum schwer zu entscheiden. Obwohl dieser in der Darstellung des Bewegungsmotivs sehr der „Berliner Tänzerin“ ähnelt, steht er nicht auf seinen Ballen, weshalb weder genaue Aussagen zum Aspekt

253 S. Guldager Bilde – Moltesen 2002, 13 Abb. 5.

254 Die mythische Gestalt des Hermaphroditos weist männliche und weibliche Körpermerkmale auf. Bei Ovid wurde er urspr. als Sohn des Hermes und der Aphrodite geboren. Sein Körper verschmolz jedoch mit der Nymphe Salmakis, die sich in seine Schönheit verliebte und ihn sexuell begehrte. Durch ihre Umarmung und die Hilfe des Hermes und der Aphrodite wurde Hermaphroditos zu einem Zwitterwesen. Zur Gestalt des Hermaphroditos vgl. Heinze 1998b, 418–419.

der Balance noch zur Intensität der Bewegung aufgrund fehlender Merkmale getroffen werden können.<sup>255</sup>

Was die Bewegungsdarstellung betrifft, so unterschieden sich die großplastischen Stücke nur geringfügig. Alle führen einen schmalen Vorwärtsschritt auf ihren Ballen aus, bei dem der Gewichtstransfer zu erkennen ist, kreuzen dabei die Füße leicht, verdrehen ihren Ober- deutlich gegen den Unterkörper und strecken sich nach oben. Das Spiel mit der Balance ist damit veranschaulicht.<sup>256</sup>

Die Figur G23 aus Fianello Sabino kann ebenfalls nicht eindeutig als tanzende eingeordnet werden (Abb. 70a–b). Es handelt sich um die Darstellung eines nackten, runden Silens mit Halbglatze und langem, zotteligem Bart. Wie am Beinansatz und am erhaltenen rechten Fuß zu erkennen, steht der Silen auf seinem linken Bein, das sich ein wenig weiter vorne befindet als das rechte. Das Knie des rechten Beins ist gebeugt und der entsprechende Fuß mit dem Ballen auf dem Boden aufgesetzt. Die Figur muss sich in einer Vorwärtsbewegung mit dem linken Bein befinden, da sich der Oberkörper nach links gegen den Unterkörper verdreht und dieser zudem dem Kreuzgang entsprechend schwingt, also mit der rechten Seite nach vorne. Die rechte Schulter befindet sich weiter vorne als die linke und der Arm muss erhoben gewesen sein, wie der Schulteransatz vermuten lässt. Der linke Arm war gesenkt und hielt, erkennbar an den Dübellöchern, ein möglicherweise schweres Attribut. Christiane Vorster schlägt beispielsweise eine Leier vor.<sup>257</sup> Der Oberkörper des Silens ist nach hinten geneigt. Der Kopf folgt dieser Neigung, sodass der Blick schräg nach rechts oben geht. Um seinen Hals ist ein Mantel befestigt, der an der Rückseite zu beiden Seiten schwingt.

Grundsätzlich lässt sich der Silen dem ersten Bewegungsmotiv zuweisen. Eine tanzartige Bewegung scheint wahrscheinlich. Die Darstellung des Körpers im Bereich der Leiste sowie der Bein- und Gluteusmuskulatur, lässt einen Ballenstand auf dem linken Bein vermuten, da die Leiste gehoben und nach vorne gedrückt und die Muskulatur der Beine und des Gesäßes angespannt ist. Es muss also ein Kraftabdruck der Füße vom Boden bestanden haben. Ferner ist das Gewand in Bewegung dargestellt. Christiane Vorster bezeichnet die Bewegung des Silens als eine „weitausgreifende, eigentümlich schwankende Spiralbewegung“, die durch den korpulenten Körper begünstigt wird.<sup>258</sup> Ob es sich dabei um eine taumelnde Bewegung handelt, kann aus der Darstellung allerdings nicht abgelesen werden.

255 Hier zuzuordnen sind die Stücke G21 vom römischen Esquilin und G22 aus der Villa Albani.

256 Auch könnten die Figuren ohne zusätzliche Stütze in dieser Position nicht alleine stehen.

257 Vgl. Vorster 1998, 29: Ein Attribut wie eine Leier würde passen, jedoch liefern die Dübellöcher nicht genügend Hinweise für eine konkrete Deutung.

258 Vorster 1998, 29.

## 2.4 Bewegungsmotiv 2: Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung

### 2.4.1 Kleinplastik

Das zweite Bewegungsmotiv wurde im Vergleich zum ersten bei den behandelten Ton- und Bronzestatuetten seltener für die Darstellung von Tanz verwendet.

Zur Erläuterung des zweiten Bewegungsmotivs, der gegensinnigen tänzerischen Sprungbewegung, dient die gut erhaltene, 26,67 cm hohe Tonstatuette K98 (Abb. 71a–b): Dargestellt ist eine junge Frau, die einen Vorwärtssprung vom linken auf das rechte durchgestreckte Bein durchführt und auf dem vorderen Fuß ankommt (Abb. 7 und 72).<sup>259</sup> Sie steht auf ihrem rechten, sich unter dem Gewand abzeichnenden Bein. Ihr linkes ist vom Boden erhoben und etwa 45 Grad nach hinten abgewinkelt. Der nackte linke Fuß wird dabei sichtbar. Die Longitudinalachse verläuft durch das rechte Bein und der Körperschwerpunkt befindet sich somit fast vollständig über dem vorderen rechten Fuß (Abb. 73). Der Oberkörper der Tänzerin ist gestreckt und auffällig nach hinten gebogen sowie etwas gegen den Unterkörper nach rechts verdreht. Dadurch streckt sich die Hüfte extrem nach vorne, wodurch eine besonders lange Leiste entsteht. Der Kopf, dessen welliges, mittig gescheiteltes Haar zu einem Knoten im Nacken gebunden ist, folgt dieser Biegung, sodass sie über die rechte Schulter blickt. Die sitzt durch die Neigung ein wenig tiefer als die linke. Durch die Streckung und Biegung ist der Thorax erhoben und nach vorne gedrückt. Die Arme hält sie etwas über der Brusthöhe angewinkelt vor ihrem Körper. Sie trägt einen hoch gegürteten, durch die Bewegung schwingenden Chiton, dessen Überfall bis zur Hüfte reicht. Der Saum liegt glockenförmig etwas am Boden auf. Das Gewand ist ihr zudem von der rechten Schulter gerutscht und entblößt die rechte Brust.

Die Tänzerin weist durch das vom Boden erhobene Bein und die starke Streckung und Biegung einen instabileren Stand auf als die Figuren des ersten Bewegungsmotivs. Mit den gestreckten Linien im Körper demonstriert sie nicht nur besonders die vertikale Bewegtheit, sondern auch das Spiel mit der Balance. Durch das hintere erhobene Bein wird eine gesteigerte Dynamik in der tänzerischen Bewegung deutlich. Es kann davon ausgegangen werden, dass bei der Statuette ein leichter Sprung veranschaulicht werden soll. Die Figur vermittelt erkennbar Dynamik und lässt beim Betrachter eine dynamische Wahrnehmungsweise entstehen. Durch die deutliche Streckung und Biegung im Körper heben sich ihre Hüfte und ihre Brust und werden nach vorne gepresst. Es liegt damit eine besondere Betonung auf dem Brustbereich, die durch den ungewöhnlich langen Hals, der mit dem Kopf der Körperbiegung folgt, verstärkt wird (Abb. 73). Darüber hinaus ist der Chiton an dieser Stelle verrutscht und entblößt die rechte

<sup>259</sup> Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur in der Gangphase des sog. Mid Stance (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

Brust. Der Blick des Betrachters sollte eindeutig auf diese Körperpartie gelenkt werden, was die Körpergestaltung begünstigt.

Das zweite Bewegungsmotiv ist folglich durch ein gestrecktes vorderes Standbein gekennzeichnet. Dabei ist zu erkennen, dass das Gewicht des Körpers und somit der Schwerpunkt vollständig über dem Fuß des Standbeins liegen. Das nach hinten abgewinkelte Bein ist hingegen vom Boden erhoben und besitzt keinerlei Teilgewicht. Aus der Position des Körpergewichts und des Schwerpunkts lässt sich feststellen, dass die Tänzerin in dem Augenblick des Ankommens auf dem Fuß nach einem Vorwärtssprung dargestellt ist (Abb. 7).

Zusammenfassend handelt es sich bei der Tänzerin in London (K98) aufgrund folgender Kriterien um eine gegensinnige tänzerische Sprungbewegung: Drei der vier tanzcharakteristischen Merkmale sind erfüllt.<sup>260</sup> Erhöhte Dynamik ist durch das erhobene Bein, die starke Streckung und Biegung, den nach hinten geworfenen Kopf, die weit erhobenen Arme sowie durch das bewegte Gewand zu erkennen. Eine „Alltagsbewegung“ ist wiederum auszuschließen, da kein bestimmter Zweck feststellbar ist. Der Balanceakt wird hier durch den einbeinigen Stand deutlich. Die Bewegung kann aufgrund der Merkmale als tänzerische bezeichnet werden. Da Oberkörper und Unterkörper gegenrotiert sind, handelt es sich wiederum um eine gegensinnige Bewegung. Diese ist als Sprungbewegung zu betrachten, da sich das hintere Bein in der Luft befindet und der Torso erhoben ist, sodass sich der Körper – auch bedingt durch das gestreckte Standbein – nach oben bewegt. Das Gewicht wird aufgehoben und läuft aufwärts. Da dafür ein erhöhter Kraftaufwand nötig ist, weisen derartige Darstellungen in der Regel eine höhere Dynamik auf.

Bei den in diesem Abschnitt behandelten Figuren variieren wie beim ersten Bewegungsmotiv die Standhöhe, die Stand- und Spielbeine, die Gewichtsverlagerung auf den Füßen, die Höhe der erhobenen Beine, der Rotations-, Aufrichtungs- und Neigungsgrad des Rumpfes, die Positionen der Arme und des Kopfes sowie die Bewegung der Kleidung. Es folgt daher ein zusammengefasster Überblick über das variationsreiche Darstellungsspektrum.

#### 2.4.1.1 Weibliche Figuren

##### **Vollständig bekleidet (K89–K97)**

Keine der Frauen in diesem Bewegungsmotiv weist eine Kopf- oder Gesichtsverhüllung auf. Bei K89 (Abb. 74) verschwinden beide Arme lediglich unter dem stramm um den Oberkörper und die Hüfte gewickelten Mantel, den die Figur über ihrem Chiton trägt. Der rechte Arm ist dabei angewinkelt und liegt eng am Körper auf Brusthöhe an und der linke war einst unter dem Gewand in die Hüfte gestemmt. Die Tanzende hat das Gewicht vollständig auf die Fußspitze ihres vorderen durchgestreckten linken Beins verlagert, durch das auch die Körperachse verläuft. Das hintere rechte Bein ist fast 90

<sup>260</sup> Zu den Merkmalen s. Kapitel 1.4.2.

Grad nach hinten abgewinkelt, sodass der Fuß weit vom Boden erhoben ist. Besonders an der Rückseite werden die Gegenrotation des Oberkörpers nach links sowie die leichte Neigung nach rechts und nach hinten sichtbar. Der etwas nach rechts gedrehte Kopf folgt dieser Neigung. Der bodenlange Chiton fliegt der schwungvollen Bewegung des rechten Beines entsprechend mit und schmiegt sich an, wodurch das Bein zur Geltung kommt. Die räumlich-dreidimensionale Bewegung der Statuette, deren Dynamik auch mit Hilfe des fliegenden Gewands verdeutlicht wird, kann erst durch die Betrachtung der unterschiedlichen Seiten vollständig erfasst werden.

Die Figuren K90, K91 (Abb. 75) und K92 (Abb. 76) tragen nur einen Chiton ohne ein Himation und haben die freien Arme auf Brusthöhe vor dem Körper gehalten. Alle drei Tanzenden berühren fast nur mit der Fußspitze des linken Beins den Boden, während sich das rechte Bein hinten und angewinkelt in der Luft befindet. Die Oberkörper sind nach links gegen die Unterkörper verdreht und die Köpfe nach rechts gewendet. Die Torsi ziehen sie nach oben und neigen sie zurück. Die Köpfe folgen der Neigung. Durch das jeweils gestreckte Bein, den hohen Stand auf der Zehenspitze und die Rückwärtsneigung drückt sich bei allen die Hüfte deutlich nach vorne. K90 und K91 lassen einen langen wild durcheinander bewegten Chiton mit Apoptygma erkennen, der aufgrund des Vorwärtssprungs hinterherschwingt und den Blick auf die Schrittweite freigibt. Das Gewand der Statuette K92 ist weniger voluminös gestaltet und macht den zierlichen Körperbau und den schmalen Sprung der Tänzerin sichtbar.

Das Spiel mit der Balance wird bei allen drei Tanzenden mit dem unsicheren Stand auf einer Zehenspitze veranschaulicht. Durch diesen und die vertikale Körperstreckung erwecken die Darstellungsweisen den Eindruck von Leichtigkeit und Schwerelosigkeit. Bei K91 wurde die kleine Plinthe sogar so angesetzt, dass sich beide Füße vollkommen in der Luft befinden.

Bei K93 (Abb. 77) und K94 sind zusätzlich zu den Chitonen Himatia zu erkennen, die die Arme vollständig freilassen und um die Oberkörper und die Hüftbereiche gewickelt sind. Die Figuren stehen lediglich auf der rechten Zehenspitze des vorgesetzten Beins, während das linke hintere vom Boden erhoben ist. Dabei ist der Oberkörper gegen den Unterkörper rotiert und nach hinten geneigt (vgl. auch K95). Der Kopf wurde jeweils weit nach rechts gedreht, sodass die Frauen über die Schulter nach unten blicken. Die Arme sind auf etwa Schulterhöhe beziehungsweise über den Kopf erhoben. Insbesondere bei K93 fliegt das Gewand im Saumbereich weit nach oben, womit die schwungvolle Sprungbewegung veranschaulicht wird. Weiterhin weist gerade diese Statuette eine fast schon unnatürlich wirkende binnenkörperliche Verdrehung auf, was ebenso auf eine erhöhte Dynamik schließen lässt.

Um eine außergewöhnliche Darstellung handelt es sich bei der Tanzenden K96, die eine Kithara auf der linken Schulter trägt (Abb. 78). Sie steht mit ihrem vollständigen Gewicht auf dem vorderen rechten Bein, dessen Fuß flach aufgesetzt ist, und drückt die Leiste nach vorne. Das hintere ist abgewinkelt und berührt gerade noch mit den Zehenspitzen den Boden. Dabei hat sie den Oberkörper nach hinten geneigt und presst sich

ins Hohlkreuz, sodass es ihr üppiges Gesäß nach außen und ihre Brust nach oben drückt. Der Kopf liegt 90 Grad gedreht auf der rechten Schulter auf. Mit den über den Kopf erhobenen Armen hält sie die Kithara auf der linken Schulter. Die Figur trägt einen schmalen hochgegürteten Chiton, der am Gesäß und im Brustbereich eng anliegt. Dynamik wird hierbei durch die extreme Position selbst vermittelt, für die ein erhöhter Kraftaufwand erforderlich ist.

Verwiesen sei hier auf die Figur K97 (Abb. 79), die in einer für Niken<sup>261</sup> charakteristischen Darstellungsweise wiedergegeben ist. Diese steht auf der Zehenspitze des linken Beins und hat das rechte hinten in der Luft abgewinkelt. Allerdings lehnt sich die Figur nach vorne und nicht nach hinten und verdreht den Oberkörper kaum gegen den Unterkörper. Der kurze Chiton bläht sich zu den Seiten auf, als würde ihn ein Windstoß von unten erfassen. Am Rücken sind Einschnitte zu erkennen, was darauf deuten könnte, dass dort einst Flügel angesetzt waren. Das Ungewöhnliche ist, dass die Figur Krotalen in ihren Händen und einen Kalathiskos<sup>262</sup> auf dem Kopf trägt, was auf Musik und Tanz schließen lässt. Möglicherweise handelt es sich um ein Stück, das von einer Nike- zu einer Tanzdarstellung umgearbeitet wurde oder schlicht um eine Nike, die mit Tanz assoziiert wird. Grundsätzlich ist dies ein weiteres Beispiel dafür, dass einer tanzenden und einer fliegenden Bewegung ähnliche Eigenschaften wie Leichtigkeit und Schwerelosigkeit zugeschrieben waren.

### Teilweise entblößt (K98–109)

Zu dieser Gruppe zählt die Tänzerin K98, die als Fallbeispiel zur Erläuterung des zweiten Bewegungsmotivs herangezogen wurde. Bei ihr ist der Chiton hinabgerutscht und entblößt die rechte Brust (Abb. 71a).

Die Tonstatuetten K99 und K100 (Abb. 80) sind nahezu identisch. Bei beiden Stücken ist der rechte auf der Spitze aufgesetzte Fuß unter dem Gewand sichtbar, womit der Balanceakt gut fassbar wird. Damit diese Figuren überhaupt aufgestellt werden können, müssen sie entweder auf einer Plinthe angebracht oder der Gewandsaum so drapiert werden, dass er genügend Standfläche bietet. Der äußerst lange Hals betont bei beiden Statuetten die Oberkörperstreckung und Neigung (vgl. auch K101). Das Streben nach oben, also die vertikale Bewegtheit, versinnbildlicht insbesondere Leichtigkeit und das Aufheben der Schwerkraft, das jedoch mit einem hohen körperlichen Kraftaufwand einhergeht.

Bei den folgenden Tonstatuetten K102 (Abb. 81), K103 (Abb. 82), K104, K105, K106 (Abb. 83), K107, K108 und K109 ist das Gewand die linke Schulter hinabgeglitten und lässt die linke Brust frei. Insgesamt weisen sie eine fast vollständig identische Darstellungsweise auf. Alle Figuren haben das komplette Körpergewicht über dem linken

<sup>261</sup> Zu Niken allg. sowie zu ihrer Ikonographie („weibliche geflügelte, oft in eiliger Bewegung und meist in langem Gewand dargestellte Figuren“) vgl. Moustaka u.a. 1992, 850–904; Osing 2000, 906–907; Bäbler 2000, 907–908.

<sup>262</sup> Zu den sog. Kalathiskostänzerinnen s. Kapitel 4.1.3.

Standbein, das nur auf der Spitze aufgesetzt ist, während sich das rechte hinten in der Luft befindet und sich fast unnatürlich verdreht. Die Oberkörper sind nach links gegen die Unterkörper rotiert, die Köpfe ebenfalls nach links und leicht nach unten gewendet. Ihre rechten Arme halten sie auf Schulterhöhe vom Körper weggestreckt, während sich die linken seitlich am Körper befinden. Dabei tragen die Frauen einen ärmellosen Chiton mit Überfall, der der Sprungbewegung entsprechend schwingt und leicht nach oben fliegt sowie ein Manteltuch, das über dem Rücken, dem linken Unterarm und der rechten Schulter verläuft.

Der Fokus liegt bei den Stücken auf der schwungvollen, lebhaften Bewegung, auf dem Balancieren des Gewichts sowie auf dem verrutschten Gewand.

#### 2.4.1.2 Männliche Figuren

##### **Teilweise bekleidet (K110–K111)**

Im Vergleich zu den dargestellten Frauen sind nur wenige männliche Figuren im Bewegungsmotiv der tänzerischen Sprungbewegung bekannt. Ein Beispiel ist die Statuette K110, die mit jugendlichen Gesichtszügen und kurzen Haaren dargestellt wurde (Abb. 84). Der Jüngling befindet sich auf der Fußspitze des linken Beins, während das rechte vom Boden erhoben und abgewinkelt ist. Der unsichere Stand und die Sprungbewegung vom hinteren auf das vordere Bein werden hierbei deutlich. Den Oberkörper dreht er nach links gegen den Unterkörper, blickt jedoch nach schräg rechts unten. Die Figur trägt einen kurzen Mantel, der die Beine und die Genitalien freilässt. Die Arme hält der Tanzende – wie von den bekleideten Frauen bekannt – unter dem Himation am Körper: den rechten angewinkelt vor der Brust und den linken an der Körperseite auf Hüfthöhe. Es macht den Eindruck, als würde er diesen mit seiner linken Hand nach oben ziehen, um die Genitalien zu entblößen. Der Kopf war wohl mit einer Tānie geschmückt, die an der linken Seite am Hals anliegt und auf der Schulter endet. Da hier die Kleidung nicht zusätzlich den Schwung betont, wirkt der Tanzende insgesamt weniger dynamisch.

Anzuschließen ist die Statuette K111, die als Schauspieler in einem Kostüm und einer Maske eines alten Silens<sup>263</sup> gedeutet werden kann (Abb. 85). Dargestellt ist eine korpulente Gestalt, die auf ihrem rechten Bein steht, das hintere linke vom Boden erhoben und fast 90 Grad abgewinkelt hat sowie Krotalen in den vom Körper weggestreckten Händen hält. Der Silen ist leicht nach links geneigt und blickt nach rechts unten. Er trägt ein Kostüm – wie es an den Säumen an den Hand- und Fußgelenken zu erkennen ist –, das ein tierisches Fell imitiert, um die Hüfte ein Tuch und auf dem Kopf einen für Tänzerinnen charakteristischen Kalathiskos<sup>264</sup>. Das Gesicht ist durch einen langen, zotteligen Bart, eine breite Nase und Ziegenohren gekennzeichnet. Damit handelt es

263 Zur Darstellung der Silene vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 394.

264 Zu den sog. Kalathiskostänzerinnen s. Kapitel 4.1.3.

sich um eine symbolhafte Figur des Satyrspiels<sup>265</sup>, die in einem für Tänzer typischen Bewegungsmotiv dargestellt ist und mit dem weit erhobenen Bein und auseinander-gestreckten Armen eine hohe Dynamik versinnbildlicht.

### Nackt (K112–K113)

Als Beispiel für eine vollständig nackte männliche Figur dient die Bronzestatue K112, bei der es sich um einen jugendlichen und muskulösen Satyr handelt, der durch spitze Tierohren, eine kurze breite Nase, Kinnbart sowie Schwänzchen als ein solcher gekennzeichnet ist (Abb. 86).<sup>266</sup> Der Satyr befindet sich mit seinem Körpergewicht über dem rechten Bein, während der verlorene linke Unterschenkel fast 90 Grad zurückgeworfen war, wie es auch die Muskeln am Knie vermuten lassen. Der Oberkörper ist leicht nach rechts gegen den Unterkörper verdreht und stark nach hinten sowie etwas nach links geneigt, sodass von seinem rechten Bein bis zum Hals eine gebogene Linie entsteht. Besonders gut zu erkennen sind dabei das durch die extreme Bewegung angespannte Gesäß und die nach vorne gepresste Leiste. Der Kopf ist in den Nacken geworfen und nach links verdreht. Der rechte Arm war über den Kopf erhoben und der linke nach schräg unten geführt. Der Ansatz des abgebrochenen Schwänzchens lässt vermuten, dass dieses nach oben flog, wohl um die heftige Bewegtheit des Sprungs zu verdeutlichen. Auch die angespannten Muskeln sprechen für einen erhöhten Kraftaufwand im Körper und daher für die Demonstration einer lebhaften Bewegung.<sup>267</sup>

## 2.4.2 Großplastik: Der sog. Satyr aus Mazara del Vallo

Innerhalb der großplastischen Skulptur hat sich lediglich ein Stück erhalten, das hier zugerechnet werden kann. Es handelt sich um den sogenannten Satyr von Mazara del Vallo (G24), eine rund 2 m hohe, überlebensgroße Bronzefigur (Abb. 87a–b).<sup>268</sup>

Dargestellt ist eine nackte, muskulöse männliche Gestalt, der das rechte Bein und beide Arme fehlen. Ursprünglich stand diese auf ihrem rechten Bein. Das linke, wieder angesetzte Bein befindet sich hinten weit in der Luft und ist etwas über 90° abgewinkelt. Der Oberkörper dreht sich um die Longitudinalachse nach rechts gegen den Unterkörper und biegt sich nach hinten, wie an der sich weiter hinten und tiefer befindenden

<sup>265</sup> S. die Vergleichsstücke bei Jeammet (Jeammet 2003, 220) und La Rocca (La Rocca 2010, 142–144). Zu den Charakteren, Masken und Kostümen des Satyrspiels s. Kapitel 2.3.1.2 Anm. 222 und 223.

<sup>266</sup> Zur Ikonographie der Satyrn Kapitel 2.6.1 Anm. 394.

<sup>267</sup> Hier anzuschließen ist der tönernerne Silen K113 mit wehendem Manteltuch und einer Amphora.

<sup>268</sup> Die Frage nach dem urspr. Aufstellungsort bleibt spekulativ und lässt sich letztendlich nicht beantworten (öffentliche Aufstellung in Rom (?), Teil eines Ehrenbogens (?)). Der Großteil der stilist. Interpretationen weist in Richtung Griechenland und Praxiteles oder in den frühen Hellenismus, während die Materialanalyse tend. für einen Entstehungsort im italischen Raum spricht, wobei ein späterer Entstehungszeitpunkt abzuwägen ist (vgl. Petriaggi 2003, 48–81, in Petriaggi 2005, 49–76 und 91–102; Andrae 2009, 30–37, 42; Wolf 2013, 610–614, Anm. 516). Die zeitliche und räumliche Einordnung des Satyrs aus Mazara del Vallo ist problematisch. Da die Bronzefigur vermehrt als hellenistische Schöpfung bezeichnet wurde, soll sie in der hier vorliegenden Arbeit trotz der Interpretationsschwierigkeiten mitbeinbezogen werden.

rechten Schulter und an der Wiedergabe der Bauchmuskeln zu erkennen ist. Aufgrund der Gestaltung der Muskulatur, der Anspannung des Gesäßes, des sich nach vorne drückenden Beckens sowie der Aufrichtung des Oberkörpers kann davon ausgegangen werden, dass die Figur auf dem rechten Ballen stand und die Ferse weit vom Boden erhoben war.<sup>269</sup> Der Kopf folgt der Neigung des Oberkörpers und ist zudem weit überstreckt und nach rechts gelegt. Die etwas längeren, offenen Haare fliegen nach hinten und zeugen von einer lebhaften Bewegung. Die Arme scheinen erhoben gewesen zu sein. Das Gesicht zeichnet sich durch leicht geöffnete und dickere Lippen, eine breite, platte Nase und mandelförmige Augen aus Alabaster mit eingelegten, heute verlorenen Glaspupillen aus, die nach oben blicken. An den Seiten sind spitze tierische Ohren zu erkennen, die die Gestalt als Satyrn identifizieren. Das Loch an der Rückseite oberhalb des Gesäßes ist weiterhin ein Hinweis auf ein für Satyrn typisches Schwänzchen.<sup>270</sup>

Die Figur weist damit eine heftige binnenkörperliche Bewegung auf. Die Extremitäten greifen zudem in unterschiedliche Richtungen in den Raum, weshalb das Stück, bei dem alle Seiten gleichermaßen ausgearbeitet wurden, eine Dreidimensionalität erhält. Aufgrund der Parallelen zum zweiten Bewegungsmotiv der kleinformatigen Statuetten ist der Satyr hier einzuordnen und die Bewegung als eine gegensinnige tänzerische Sprungbewegung mit deutlich erhöhter Dynamik zu deuten<sup>271</sup> (Abb. 7 und 72).<sup>272</sup>

Das Bewegungsmotiv des Sprunges dürfte für die Großplastik eine statische Herausforderung gewesen sein. Insbesondere für Marmorskulpturen war dies – ohne Stützen – technisch wahrscheinlich nicht möglich, weshalb vermutlich keine Kopien existieren. Wenn es weitere Großbronzen gab, die dieses Bewegungsmotiv darstellten, sind diese verloren, da sie sicherlich eingeschmolzen wurden. Bei dem Satyr von Mazara del Vallo handelt es sich daher um einen glücklichen Zufallsfund, der bezeugt, dass zumindest versucht wurde, dieses Bewegungsmotiv in die Großplastik zu übertragen.

## 2.5 Bewegungsmotiv 3: Gleichsinnige tänzerische stationäre Bewegung

Bei dem dritten Bewegungsmotiv handelt es sich im Gegensatz zum ersten und zweiten um eine spezielle Darstellungsweise, die bei Tanzenden zum Einsatz kommen kann. Das untypische Bewegungsmotiv unterscheidet sich deutlich von den bereits bekannten Tanzdarstellungen in der hellenistischen Plastik. Dennoch muss es als eine solche

269 Vgl. auch die Rekonstruktionszeichnungen des Bildhauers Manfred Sihle-Wissel (Andreae 2009, 56–61 Abb. 8–13).

270 Ausführliche und detaillierte Beschreibungen des Stücks existieren bereits. S. z. B. Andreae 2009, 12–28; Wolf 2013, 501–503.

271 Zur Klassifizierung als „Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung“ vgl. auch die Erläuterungen in Kapitel 2.4 am Bsp. der Figur K98. Diese treffen gleichermaßen für den Satyr von Mazara del Vallo zu.

272 Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur in der Gangphase des sog. Mid Stance (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

angesehen werden. Zur Erläuterung des dritten Bewegungsmotivs, der gleichsinnigen tänzerischen stationären Bewegung, dient im Folgenden die Figur K114 aus Troja.

Dargestellt ist eine weibliche Figur, die auf ihrem linken Bein steht, durch das die Longitudinalachse verläuft, und das rechte in einem größeren Schritt zur Seite gestreckt hat (Abb. 88). Ihre Knie sind gebeugt, weshalb sie sich in einer tieferen Position befindet. Mit dem Oberkörper neigt sie sich etwa 45 Grad zur rechten Seite, die sich verkürzt und tiefer sitzt als die linke. Letztere streckt sich hingegen, wodurch ein Spannungsbogen im Oberkörper entsteht. Die Arme sind beide über den Kopf erhoben und die Hände berühren sich. Die Figur ist frontal zum Betrachter dargestellt. Ober- und Unterkörper wurden somit nicht gegeneinander rotiert. Durch die Position verschiebt sich die Hüfte so weit zur linken Seite, dass sie dieses Ungleichgewicht mit der Neigung zur rechten Seite ausbalancieren muss, wozu ein erhöhter Kraftaufwand erforderlich ist (Abb. 88). Die Tanzende trägt eine Art Anzug mit langen Hosen und langen Ärmeln und darüber einen kurzen Rock. Es handelt sich um ein orientalisches Kostüm, das von der Zipfelmütze komplementiert wird.<sup>273</sup> An ihrem Rücken sind zusätzlich Flügel dargestellt, die in diesem Fall keine tiefere Bedeutung besitzen und nachträglich hinzugefügt sein können.<sup>274</sup> Hinter der Figur an der rechten Seite ist weiterhin ein großer Volutenkrater dargestellt.

Da bei dieser Figur kein direkter räumlicher Gewichtstransfer zwischen den Beinen dargestellt ist und der Fokus auf der Armbewegung und auf der Neigung des Oberkörpers liegt, handelt es sich folglich um eine stationäre Bewegung. Als gleichsinnig<sup>275</sup> ist diese zu bezeichnen, da der Oberkörper nicht gegen den Unterkörper gedreht ist. Dies ist auch ein Indiz dafür, dass sich die Tanzende nicht progressiv nach vorne bewegt, da der Körper eine derartige Bewegung durch die Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers einleiten müsste.<sup>276</sup> Als tänzerisch ist die Bewegung dennoch aufgrund der ausladenden räumlichen Bewegung des Oberkörpers und der Arme einzustufen, die nicht als „Alltagsbewegung“ identifiziert werden kann. Die Figur befindet sich darüber hinaus nicht vollständig im Gleichgewicht, da sich der Oberkörper nicht mehr in der Körperachse über dem linken Bein befindet, weshalb ein erhöhter Kraftaufwand im Körper nötig ist, um dies auszubalancieren. Der musikalische Bezug ist nicht herstellbar, wird jedoch im Vergleich mit Bildern der klassischen Vasenmalerei und mit klassischen Schriftzeugnissen offensichtlich. Die Darstellungsweise dieser Tanzbewegung ist in den unterschiedlichen Gattungen derart charakteristisch, dass die jeweiligen Figuren in der Kleinplastik, in der Vasenmalerei und in der Literatur miteinander verglichen werden können.

273 Zur orientalischen Tracht s. Kapitel 2.5 Anm. 280.

274 Nach Dorothy Burr Thompson konnten Flügel angesetzt werden, um Figuren explizit in eine göttliche Sphäre zu heben und sie von der Lebenswelt abzugrenzen, vgl. Burr Thompson 1963, 101–102.

275 Zur Definition der gleichsinnigen Bewegung vgl. auch Klein-Vogelbach 2000, 91–92.

276 Gemäß dem menschlichen Gang. Zur Beschreibung des menschlichen Gangbilds vgl. Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52.

In der antiken Literatur erfahren wir von einem persischen Tanz mit typischen Figuren wie dem Niederhocken (*ᾠκλαζε*), dem Zusammenschlagen der Hände oder Schilde über dem Kopf und dem Wiederaufstehen aus der Hocke, der zum Takt der Flöte ausgeführt wurde.<sup>277</sup> Dieser scheint nach seiner signifikantesten Figur, dem Niedersetzen, hin und wieder als *ᾠκλασμα* betitelt worden zu sein.<sup>278</sup> In der Literatur taucht er hauptsächlich im Kontext von Banketten oder Symposien auf.<sup>279</sup> Dass dieser Tanz zu antiken Zeiten „Oklasma“ hieß beziehungsweise die bildlichen Zeugnisse den „Oklasma-Tanz“ darstellten, kann nicht belegt werden.

Vasendarstellungen aus dem späten 5. und frühen 4. Jahrhundert v. Chr. zeigen Figuren, die mit derartigen Beschreibungen in Verbindung gebracht werden können: Ein Glockenkrater des Nikias-Malers in Aleppo lässt eine Tanzende auf einem niedrigen Speisetisch erkennen, die sich mit einem Bein in der Hocke befindet und das andere nach vorne ausstreckt. Den Oberkörper samt Kopf kippt sie nach vorne, als würde sie in der Körpermitte zusammenklappen. Ihre Arme, die sich an den Händen berühren, hat sie dabei nach vorne ausgestreckt. Sie trägt eine orientalische Tracht<sup>280</sup> mit einer langen bestickten Hose, einem Ärmelrock und einer sogenannten phrygischen Kappe. Um sie herum befinden sich ein jugendlicher Dionysos, eine Mänade mit Nebris sowie ein zu ihr gewandter flötenspielender Satyr (Abb. 89)<sup>281</sup>. Ein weiteres Beispiel ist ein böotischer Kelchkrater aus dem frühen 4. Jahrhundert v. Chr. in Athen, der scheinbar nicht in der dionysischen Sphäre zu verorten ist. Eine Flöten- und eine Tympanonspielerin gruppieren sich dabei um eine Frau, die in derselben Tanzweise mit ähnlicher

277 Xen. an. 6, 1, 10; Hld. 4, 17, 1.

278 Poll. 4, 100; Aristoph. fr. 344b; Schol. Aristoph. Thesm. 1175.

279 Xen. an. 6, 1, 10; Xen. Cyr. 4, 12; Aristoph. Thesm. 1172–1185.

280 Die Griechen stellten bereits in früher Zeit ihnen „fremde“ Völker in einer bildlich stilisierten sog. orientalischen Tracht dar. In den Bildern zeichnet sich diese im Prinzip durch gemusterte, trikotartig anliegende Hosen, langärmelige Jacken und Zipfelmützen mit Laschen, die über Schulter fallen, aus. Oftmals weisen sie zudem lange, offene Haare auf. Zu den dargestellten Völkergruppen zählten u. a. Skythen, Perser und Phryger, aber auch die phrygische Gottheit Attis sowie die mythischen Amazonen, die meist im kleinasiatischen Raum verortet wurden. Ethnisch lassen sich die dargestellten Figuren meist nicht auseinanderhalten. Die stilisierte Kleidung zeigt nur an, dass die dargestellten Figuren nicht in Griechenland beheimatet waren und aus weit entfernten Gegenden und anderen Kulturkreisen stammen. Von einer grundsätzlichen negativen Konnotation dieser Darstellungsweise (sowohl literarisch, als auch bildlich) kann auf keinen Fall gesprochen werden, bes. nicht in der griechischen Frühzeit. Zur Zeit der Perserkriege kann in der Kunst lediglich festgestellt werden, dass die Griechen den Persern häufiger überlegen dargestellt sind. Zur orientalischen bzw. „phrygischen“, „persischen“ oder „skythischen“ Tracht vgl. z. B. Raeck 1981, 10–163; Cohen 2001, 23–274; Rehm 2006, Kaeser 2008, 149–150; Knauß 2008, 203–209; Krauskopf 2010, 39–51; Knauß 2017, 177–183 mit weiterführender Literatur.

281 Aleppo, Nationalmuseum, Inv. unbekannt, attisch-rotfiguriger Glockenkrater, Dat.: um 410 v. Chr., s. Schäfer 1997, 92–93, 113 Kat. VII 2 a, Taf. 53, 3; Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?newwindow=true&id={690D2D69-4695-4B3B-A576-51561A47C87B}> (01.10.2018) mit Publikationsliste. Vgl. auch Cambridge (MA), Harvard Univ., Arthur M. Sackler Museum, Inv. 1925.30.11, attisch-rotfiguriger Krater, s. Schäfer 1997, 93, 113 Kat. VII 2 c, Taf. 53, 2; Online-Beazley Archiv, [http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=\(01.10.2018\)](http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=(01.10.2018)) mit Publikationsliste.

orientalischer Gewandung abgebildet ist<sup>282</sup>. Aufgrund der charakteristischen Tracht, der speziellen Tanzweise sowie der Flötenbegleitung können Bezüge zu den literarischen Zeugnissen hergestellt werden, weshalb hier möglicherweise der erwähnte persische Tanz dargestellt wurde.<sup>283</sup>

Auch die hellenistischen Statuetten, die nach Dorothy Burr Thompson in der Kleinplastik erst ab der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. in Erscheinung treten,<sup>284</sup> weisen sowohl zu den beschriebenen Vasenbildern als auch zu den Schriftzeugnissen klare Parallelen auf. Daher können diese als Tanzfiguren eingeordnet werden.

### 2.5.1 Weibliche Figuren

Die eben thematisierte Figur K114 ist den vollständig bekleideten Frauen zuzuweisen. Ein ähnliches Stück ist beispielsweise die Tonstatuette K115<sup>285</sup>: Die Tanzende steht mit dem gesamten Körpergewicht auf beiden, wohl zu breit modellierten Beinen, wobei das linke leicht gebeugt und auswärts gedreht ist (Abb. 90). Die Knie sind weniger stark gebeugt, weshalb sie sich in einer höheren Position befindet. Dabei kippt sie den Oberkörper samt Kopf frontal nach links, sodass sich die linke Seite verkürzt und die rechte streckt. Die Arme sind leicht angewinkelt über den Kopf erhoben und die Hände berührten sich ursprünglich. Die Figur trägt lange Hosen, darüber einen kurzen Chiton mit langen Ärmeln und eine sogenannte phrygische Mütze (vgl. auch K116). Damit liegt die Betonung eindeutig auf der charakteristischen Bewegung der Arme und des Oberkörpers, die die Tanzende in Kombination mit der orientalischen Tracht von den bisher betrachteten Tänzerinnen differenziert.

Die Darstellungsweise von K117 gleicht der der Tanzenden der angesprochenen Vasenbilder (Abb. 91). Die Statuette kniet auf ihrem linken Bein und hat das rechte angewinkelt nach vorne gestreckt und auf den Ballen aufgestellt. Damit befindet sie sich in der Hocke. Den Oberkörper neigt sie mit den bereits bekannten erhobenen Armen und zusammengeführten Händen zur linken Seite und stützt sich auf einem Rundaltar ab. Sie trägt eine orientalische Tracht mit einem kurzen gegürteten Chiton, der durch die Bewegung zur rechten Seite zu fliegen scheint. Erkennbar über der Stirn ist zudem ein Kranz mit Rosetten sowie eine „phrygische“ Mütze, von der die Laschen seitlich herabfallen. Es sind die charakteristischen Arm- und Beinpositionen des vermeintlichen persischen Tanzes dargestellt. Die schwungvolle Bewegung der Tanzenden verdeutlicht vor allem das zur Seite wehende Gewand.

282 Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 12683, H. 25 cm, rotfiguriger Kelchkrater, Dat.: um 400 v. Chr./frühes 4. Jh. v. Chr., s. Schäfer 1997, 93, 113 Kat. VII 2 e, Taf. 53, 1; Stasinopoulou-Kakarounga 2003, 256 Kat. 131 mit Publikationsliste; Online-Beazley Archiv, [http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=\(01.10.2018\)](http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/browse.asp?tableName=qryData&newwindow=&BrowseSession=1&companyPage=Contacts&newwindowsearchclosefrombrowse=(01.10.2018)).

283 Zum „Persertanz“ vgl. auch Knauf 2008, 102.

284 S. Burr Thompson 1963, 101 mit Anm. 176. Vgl. die Beispiele aus Olynth, Delphi und Athen.

285 Zur Fundsituation s. Kapitel 2.1.1.

## 2.5.2 Männliche Figuren

Die bekleideten Männer unterscheiden sich kaum von den eben beschriebenen Frauen. Die Tonstatuette K118 zeigt die typische Armhaltung in leicht abgewandelter Form (Abb. 92): Beide Arme befinden sich über der Schulter erhoben auf der rechten Seite und berühren sich an den Händen. Der Kopf dreht sich nach schräg links unten, sodass er über die entsprechende Schulter blickt. Der Oberkörper kippt ebenfalls nach links. Die Figur steht auf dem rechten geraden Bein und hat das linke gestreckt zur Seite genommen. Der Tanzende trägt das orientalische Kostüm mit langen Hosen und Ärmeln, einem kurzen zweimal gegürteten Chiton sowie die charakteristische Mütze. An seinem Hals ist eine Chlamys befestigt, die an der Rückseite hinterherfliegt und Bewegtheit demonstriert. Um eine ähnliche, seitenverkehrte Darstellungsweise handelt es sich bei K119. Der Tanzende trägt ebenfalls ein orientalisches Gewand, das durchsichtig erscheint. Die Chlamys weht gleichermaßen an der Rückseite hinterher.

Die männliche Statuette K120, deren Mütze über den unteren Teil des Gesichts verläuft, kniet hingegen vollständig auf dem rechten Bein, während die Figur das linke im rechten Winkel aufgestellt hat. Dabei neigt er sich mit frontalem Oberkörper nach links, wobei sich die linke Körperseite verkürzt und die rechte streckt. Die Arme sind in charakteristischer Weise über dem Kopf zusammengeführt. Über dem kurzen Chiton trägt er ein gekreuztes Brustband.<sup>286</sup>

Die weniger vollständig erhaltene Tonstatuette K123 scheint auf dem linken leicht gebeugten Bein zu stehen, während das rechte – möglicherweise in der Luft – zur Seite geführt war (Abb. 93). Mit dem Oberkörper kippt der Tanzende nach rechts und hat dabei die Arme an beiden Seiten über den Kopf erhoben. Er trägt ebenfalls ein auf Hüfthöhe gegürtetes orientalisches Gewand mit langen Ärmeln und Hosen und mit einem hinter dem Rücken schwingenden Mantel. An der linken Seite ist ein kleines Schwert oder ein Dolch befestigt. Die Mütze lässt Laschen an beiden Seiten erkennen.

Auch bei den männlichen bekleideten Figuren stehen in erster Linie die charakteristische Armbewegung und das Kippen des Oberkörpers sowie meist das Niederkauern im Vordergrund. Das Bewegungsmotiv und das orientalische Gewand grenzen die Figuren damit von den Statuetten ab, die im ersten und zweiten Bewegungsmotiv dargestellt wurden.

<sup>286</sup> Die Figuren K121 und K122 schließen sich in ihrer Darstellungsweise direkt an.

## 2.6 Auswertung und Zusammenfassung

### 2.6.1 Bewegungsmotive, Körpersprache und Intentionen der Darstellungen

Unter den untersuchten rundplastischen Einzelfiguren, die keine körperlichen Anomalien aufweisen, sondern den Darstellungskonventionen der Zeit entsprechen, ließen sich mit einer ausführlichen Bewegungsanalyse drei Bewegungsmotive erkennen, die als charakteristisch für Tanzdarstellungen angesehen werden müssen. Die Bildwerke weisen jedoch in ihrer detaillierten Gestaltung eine große Vielfalt und Individualität sowie teils unterschiedliche Gangphasen („Initial Contact“, „Loading Response“, „Mid Stance“) auf: Es variieren jeweils die Standhöhe und -breite, die Stand- und Spielbeine, die Gewichtsverlagerung auf den Füßen, der Rotations- und Aufrichtungsgrad des Rumpfes, die Positionen der Arme und des Kopfes sowie der Grad und die Bewegung der Kleidung. Durch die körpersprachlichen Variationen wurden bei den einzelnen Figuren bestimmte Akzente gesetzt, womit die Stücke verschiedene Intentionen aufweisen.

Das Thema „Tanz“ ist bei den großplastischen Figuren des Hellenismus<sup>287</sup> schwieriger als bei den Statuetten zu greifen. Problematisch ist, dass nur wenige Stücke<sup>288</sup> erhalten und diese aufgrund ihres fragmentierten Zustands teils wenig aussagekräftig sind. Besonders das Fehlen der Arme und Köpfe erschwert eine ganzheitliche Interpretation der Körpersprache. Schwer zu bestimmen ist weiterhin, ob die Bewegungen jeweils als tänzerisch eingeordnet werden können<sup>289</sup>, was einerseits am Erhaltungszustand und andererseits an den begrenzten Möglichkeiten und den statischen Problemen der großformatigen Marmorplastik liegt. Beispielsweise ist die Darstellung eines Zehenspitzenstandes auf einem Bein bei Steinskulpturen dieser Größe nicht ohne Weiteres möglich. Obwohl sich die Darstellung von Tanzbewegungen nicht sonderlich für das Medium eignet, fand die Thematik dennoch Einzug in die hellenistische Großplastik. Wie durch die Bewegungsanalyse gezeigt werden konnte, sind die wenigen Beispiele teilweise detailliert ausgeführt, gerade was die Verformung des Körpers oder bestimmter Muskeln durch die Bewegung betrifft. Deshalb kann der transitorische Zustand der Stücke in einigen Fällen besser erfasst werden als bei den kleinformatigen Statuetten, was Spekulationen über die Bewegungsabfolge beziehungsweise die vorangegangene oder folgende Bewegung zulässt.

<sup>287</sup> Das Thema „Tanz“, das von archaischen oder klassischen Skulpturen dieser Größe nicht bekannt ist, findet erst im Hellenismus Einzug in die Großplastik.

<sup>288</sup> Bei 14 Statuen (G2, G4, G5, G6, G7, G9, G10, G11, G14, G19, G20, G23, G13, G24?) kann von einer hellenistischen Entstehungszeit ausgegangen werden, wovon die meisten dem späten Hellenismus zuzurechnen sind. Bei den restlichen (G1, G3, G8?, G12, G15–G18, G21–G22) handelt es sich um römische Kopien, die auf ein verlorenes hellenistisches Bronzeoriginal zurückgehen.

<sup>289</sup> Fraglich ist dies z.B. bei G6, G7, G8, G11 sowie G19, G20, G23.

Um Körper- und Genderkonzepte innerhalb der Rundplastik zu fassen, wurde eine geschlechterspezifische Differenzierung nach der Art der Bekleidung beziehungsweise Entblößung vorgenommen. Bei der Bekleidung samt Attributen, dem Geschlecht und der Körperbewegung handelt es sich um drei essentielle Faktoren der Körpersprache, die die Wirkungsweise der Bilder beeinflussen und mit denen spezifische Botschaften vermittelt werden können.<sup>290</sup> Die Figuren können somit dasselbe Bewegungsmotiv aufweisen und sich zugleich intentional unterscheiden. Dies gilt es im Folgenden zu konkretisieren.

### **Bewegungsmotiv I: Gegensinnige tänzerische Gehbewegung**

Wie mit der Bewegungsanalyse aufgezeigt werden konnte, handelt es sich hierbei um eine Darstellungsweise, die als Gehbewegung zu klassifizieren ist.<sup>291</sup> Die Positionen der Figuren sind tendenziell tief und das Körpergewicht läuft meist nach unten. Der Akzent liegt bei diesem Bewegungsmotiv auf der transitorischen Bewegung, also auf der Zurschaustellung des Gewichtstransfers von einem auf das andere Bein. Damit wird einerseits mit der Stabilität gespielt, während andererseits eine horizontale Dynamik und eine dreidimensionale Ausdehnung des Körpers deutlich werden. Dadurch, dass sich das Körpergewicht nicht klar über einem Bein befindet, laden die Darstellungen dazu ein, über die vorausgegangene und folgende Bewegung zu spekulieren.<sup>292</sup> Beim Betrachter entsteht eine dynamische Wahrnehmungsweise.<sup>293</sup>

Mit dem ersten Bewegungsmotiv werden in erster Linie eine horizontale Dynamik sowie Leichtigkeit und Geschmeidigkeit in der Bewegung vermittelt.<sup>294</sup> Verständlich wird dies mit Hilfe der Klassifikation von Bewegungsarten des Psychologen Michael Argyle, der den körpersprachlichen Ausdruck einer jeweiligen Bewegungsweise erläutert. Leichtigkeit ist bei den hellenistischen Stücken durch den Stand auf den Ballen zum Ausdruck gebracht, der das Körpergewicht etwas von den Füßen nimmt und es entgegen der Schwerkraft nach oben bringt. Durch die Ballenposition und die gebeugten Knie wirkt die Bewegung schleichend und geschmeidig. Bei den Frauen wird dieser Eindruck durch das auf dem Boden hinterherschleifende Gewand verstärkt. Die Darstellungsweise der Figuren zeigt vor allem die Verformung des Körpers in Bewegung,

<sup>290</sup> Zur Einführung in die körpersprachlichen Grundlagen vgl. Argyle 1979, 13–14.

<sup>291</sup> Vgl. Kapitel 2.3.

<sup>292</sup> Bei einigen Figuren deutlicher, bei anderen weniger deutlich. Die Qualität der Figuren bzw. die künstlerischen Fähigkeiten des Koroplasten könnten hierbei ein entscheidendes Kriterium sein.

<sup>293</sup> Vgl. v.a. Mandel – Ribbeck a. O. (Anm. 480).

<sup>294</sup> Zur Klassifizierung von Bewegungsarten und Körperhaltungen vgl. Argyle 1979, 255–266 sowie die grafische Erläuterung auf S. 256–258 (Im Falle des Bewegungsmotivs 1 v.a. die Grafik „q“). Bestimmte Aspekte der Körpersprache sind als universal zu betrachten, da sie angeboren sind. Das gilt v.a. für Körperhaltungen oder Bewegungsweisen bzw. räumliches Verhalten, da dadurch interpersonale Einstellungen, Gefühle oder Mitteilungen über sich selbst zum Ausdruck gebracht werden, die interkulturell verständlich sein müssen. Die kulturellen Unterschiede liegen hauptsächlich in der Betonung oder in der Intensität der Benutzung dieser. Deutliche kulturelle Unterschiede existieren insbes. bei bestimmten Gesten, die in verschiedenen Kulturen unterschiedlich verstanden werden können. Zu kulturellen Universalien vgl. v.a. Argyle 1979, 96–97.

womit gezielt Körperpartien hervorgehoben und in Szene gesetzt sind. Die Tanzbewegung dient dabei als ästhetisches Mittel zum Zweck.<sup>295</sup> Der Fokus kann bei den Stücken auf unterschiedlichen Körperpartien liegen, um spezielle Botschaften zu transportieren.

### *Vollständig bekleidete Frauen*

Unter den vollständig bekleideten Frauen (Abb. 6–33, 61) lassen sich drei Gruppen mit verschiedenen Wirkungsweisen fassen. Bei der ersten handelt es sich um in lange stoffreiche Chitone und Mäntel gekleidete Figuren<sup>296</sup>, die den ordentlich frisierten Kopf und teilweise das Gesicht verhüllt haben (Abb. 6–17, 61).<sup>297</sup> Alle Stücke weisen einen instabilen Stand auf, da sie sich in diesem Moment von den hinteren auf die meist weit ausgestreckten<sup>298</sup> vorderen Beine drücken. Deren Füße befinden sich entweder vollständig in der Luft<sup>299</sup> oder sind leicht auf dem Ballen aufgesetzt<sup>300</sup>. Das Körpergewicht liegt insgesamt noch deutlicher auf dem hinteren Bein. Stabilisiert wurde der unsichere Stand fast ausschließlich mit Hilfe der Drapierung der Gewänder, die auf dem Boden glockenförmig aufliegen. Die Köpfe drehen sich bei einem Teil stark zur Seite und neigen sich nach unten<sup>301</sup>, bei dem anderen sind sie gerader und nur leicht gesenkt<sup>302</sup>. Die Arme sind meist unter dem Gewand angewinkelt vor der Brust<sup>303</sup> beziehungsweise seitlich am Körper gehalten, in die Hüfte gestemmt<sup>304</sup> oder straffen die Kleidung zur Seite<sup>305</sup>. Bei einigen wirkt es, als würden sie das Himation aktiv übers Gesicht ziehen, um dieses zu ver- oder zu enthüllen. Die Stücke weisen eine starke Dreidimensionalität auf,<sup>306</sup> da die Extremitäten in unterschiedliche Richtungen ausgreifen und die Gewän-

295 Zum Thema „Tanz und Ästhetik“ und den innewohnenden ästhetischen Qualitäten von Tanz vgl. bes. Kapitel 1.3 mit Anm. 220.

296 In der Forschung hat sich für derartige Figuren auch der Begriff „Manteltänzerin“ durchgesetzt. Gemeint sind stark bewegte Frauen, die in ein Himation gehüllt sind. Es handelt sich dabei nicht um einen für die Antike überlieferten Tanz (z.B. den „Manteltanz“). Das Motiv der verschleierte Tänzerin lässt sich zu Beginn der 2. H. des 5. Jhs. v. Chr. zunächst in der attischen Vasenkunst beobachten, worauf Koroplasten in klassischer Zeit den Typus der Manteltänzerin in Statuettenform schufen (Kleine 2005, 95–101). Laut Bärbel Kleine taucht das Motiv des Manteltanzes auf Vasenbildern im symposiastischen, größtenteils jedoch im dionysischen und im hochzeitlichen Umfeld auf (Kleine 2005, 98–99, 149–154; s. auch Mandel – Ribbeck 2003, 213, Anm. 11). Dorothy Burr Thompson (Burr Thompson 1950, 379) und Latife Summerer (Summerer 1996, 111–112; Summerer 1999, 107–108) versuchten, die Manteltänzerinnen mit dem bei Pollux (Poll. 6, 100) und bei Hesychios (Hesych. s. *βαυκιζέσθαι*) bezeugten ionischen Tanz *βαυκισμός* (*βαυκίζω* = „die Prüde spielen“) in Verbindung zu bringen, was allerdings aufgrund fehlender Zeugnisse nicht belegt werden kann.

297 Hierzu zählen folgende Figuren: K1–K28, G9.

298 Ein paar Beispiele weisen stärker gebeugte Knie auf, was ihnen mehr Tiefe verleiht. Die Figuren wirken damit bes. verschlossen und introvertiert. Z.B. K5, K7, K9, K15.

299 K1, K5, K6, K7, K8, K9, K15, K27.

300 K2?, K3, K4, K10, K11, K12?, K13, K14?, K16, K17, K18, K19, K20, K21, K22, K23, K24, K25, K26, K28, G9.

301 K1, K2, K5, K6, K7, K8, K9, K10, K14, K18, K19, K20, K21, K22, K23, K24, K26, K28.

302 K3, K4, K11, K12, K13, K16, K17, K25, K27.

303 K1, K2, K3, K4, K5, K6, K7, K8, K9, K12, K21.

304 K6, K7?, K8?, K10, K11, K14?, K15, K16, K17, K18, K19, K20, K21, K23, K24, K25, K26, K27, G9.

305 K1, K2, K3, K8?, K10, K11, K12, K13, K14, K15, K16, K17, K18, K19, K20, K22, K24, K25, K26, K27, G9.

306 Einige wirken voluminöser, da sich die Kleidung nicht so stark an den Körper anschmiegt (z.B. K3, K4, K10, K22) und andere schmalere, da die Gewänder nicht derart stoffreich gestaltet wurden (v.a. K16, K23, K24, G9).

der so drapiert wurden, dass mehr Volumen und Dynamik entstehen (Abb. 17). Zudem verdeutlichen die fliegenden Stofffalten die schwungvolle Bewegung.

Die Körpersprache der Figuren ist ambivalent: Durch die gesenkten Köpfe, die vor dem Körper verschränkten Arme, die teils nach unten geneigten und zurückgenommen Körper sowie durch die stoffreiche Verhüllung vermitteln die Tanzenden einerseits Introvertiertheit, Verslossenheit und Zurückhaltung (z. B. Abb. 8).<sup>307</sup> Damit wurden die Frauen mit den Merkmalen einer „Bürgersfrau in der Öffentlichkeit“ gekennzeichnet, die sich durch Verhaltensideale wie Zurückhaltung, Selbstbeherrschung und Bewegungskontrolle auszeichnet.<sup>308</sup> Bei der Kleidung handelt es sich um eine zeitgenössische Bürgersfrauentracht. Die Kopfverhüllung verortet die Figuren möglicherweise außerhalb des Hauses.<sup>309</sup> Der vor dem Körper gehaltene und durch das Gewand ruhiggestellte Arm ist nicht nur von Redner-Statuen bekannt<sup>310</sup>, sondern taucht vor allem bei hellenistischen Darstellungen von Bürgersfrauen auf<sup>311</sup> (Abb. 94). Drei Stücke verfügen über Diademe, die ursprünglich Göttinnen oder Herrscherinnen zuzuordnen sind.<sup>312</sup> Andererseits wurden die weiblichen Proportionen durch das Bewegungsmotiv und das partielle Straffziehen der Gewänder geschickt in Szene gesetzt, ohne eine Körperpartie zu entblößen: Insbesondere der Hüft- und Gesäßbereich sowie die vorgesetzten Beine stehen im Vordergrund (Abb. 95, 96).<sup>313</sup> Durch das Ausschreiten, die Rotation des Oberkörpers gegen den Unterkörper sowie das Gewand, das sich entweder durch die Bewegung an das Bein drückt oder aktiv gestrafft wird, schieben sich die Hüfte und das Gesäß zur jeweilige Seite hinaus und zeichnen sich unter der eng anliegenden Kleidung auffällig ab (Abb. 97)<sup>314</sup>. In manchen Fällen wurde das Gewand völlig realitätsfern entgegen der natürlichen Schwungrichtung drapiert, damit bestimmte Körperregionen zur Geltung kommen (z. B. Abb. 16).<sup>315</sup> Die besagten Partien rücken durch die Blickrichtung des Kopfes, die Körperneigung<sup>316</sup> und durch das Einstützen des Armes in die Hüfte noch offensichtlicher in den Mittelpunkt. Letzteres wird von Paul Zanker und Jane Masségia als Zeichen von Selbstbewusstsein und Durchsetzungskraft gedeut-

307 Zur Interpretation der besagten Körpersprache vgl. Argyle 1979, 255–266, speziell S. 263 und die grafische Erläuterung auf S. 256–258.

308 Vgl. Zanker 1995, 49–55; Zanker 1998, 103–106; Eule 2001, 31–33; Rumscheid 2006, 186–187; Masségia 2015, 130–132.

309 S. Rumscheid 2006, 187–190.

310 Vgl. z. B. die Portrait-Statuen des Sophokles (Rom, Musei Vaticani, Museo Gregoriano Profano, Inv. 9973) und des Aischines (Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6018).

311 Vgl. z. B. die sog. Kleine Herkulanerin (Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1827). Rachel Meredith Kousser spricht bei den Porträts der sog. Herkulanerinnen von idealisierter Weiblichkeit: Kousser 2008, 142–146.

312 K10, K11, K12. Bei K3 ist wohl ein Kranz zu erkennen. Zur Semantik von Diademen bei weiblichen Tonfiguren sowie zu ihren Trägerinnen vgl. Rumscheid 2006, 178–182.

313 K1, K2, K5, K6, K7, K9, K12, K14, K15, K16, K17, K18, K19, K20, K21, K23, K24, K25, K26, K27, G9.

314 In einzelnen Fällen treten durch das Straffziehen des Gewands zusätzlich die Taille und die Brust zum Vorschein, v. a. bei K26, K25, K27, K28.

315 Bes. gut bei K25 zu erkennen.

316 V. a. K1, K2, K5, K9, K18, K23, K24, K26, K27.

tet. Bekannt ist diese Geste in erster Linie von männlichen Herrschern und Göttern. Bei Frauen symbolisiert sie körperliche Attraktivität und ist von weiblichen Personen der Oberschicht<sup>317</sup>, aber auch von Aphrodite, Nymphen oder Mänaden bekannt (Abb. 98). Die göttlichen Gestalten stehen dabei mit körperlicher Schönheit, Sexualität und Erotik in Verbindung.<sup>318</sup> Damit vermitteln die Tanzfiguren auf subtile Weise Erotik<sup>319</sup>, indem gezielt Körperpartien in Szene gesetzt wurden, die nach den Forschungen des Evolutionsbiologen Desmond Morris seit jeher mit weiblicher Attraktivität und sexueller Anziehungskraft assoziiert werden (v.a. das Gesäß, die Hüfte und die Brust).<sup>320</sup> Gesteigert wird der Effekt durch das Spiel mit dem stoffreichen, verhüllenden Gewand, unter dem die Körperrundungen durch die Bewegung hervortreten.<sup>321</sup> Bei der Statue G9 fehlt sogar das Untergewand unter dem Himation, das ihr zudem vom Kopf gleitet und im Bereich des Dekolletés verrutscht, weshalb ihre nackte Haut zum Vorschein tritt (Abb. 60). Diese Details sowie die Betonung von Körperpartien, die mit körperlicher Schönheit, aber auch mit sexuellen Reizen assoziiert sind, verleihen der Figur eine erotisierende Wirkung.

Die Kontraste machen die dargestellten Körper und Bewegungen interessant. Zum einen lässt sich eine gesteigerte Dynamik am Ausschreiten, den Gegenrotationen, den Neigungen und Biegungen, den aktiv bewegten Armen sowie an den schwingvollen Gewändern erkennen. Zum anderen wird die Bewegungsfreiheit durch das stoffreiche, eng umwickelte Gewand begrenzt, sodass keine ausgelassenen Bewegungen entstehen können. Die Ambivalenz der Figuren zeigt sich weiterhin an der vollständigen Verhüllung, durch die die Körperformen im Ruhezustand verschwinden und an der gleichzeitigen, erotisch aufgeladenen Präsentation der weiblichen Rundungen, die erst

317 Nach Paul Zanker gehört die Präsentation des Hüft-, Gesäß-, und Brustbereichs, also die Betonung der körperlich-sexuellen Reize zu den Standardqualitäten der hellenistischen Frauen der Oberschicht, vgl. Zanker 1998, 103–106.

318 Vgl. bes. Zanker 1995, 49–55; Zanker 1998 103–106; Masségliä 2015, 35–38, 144–145.

319 Als „erotisch“ sind in der vorliegenden Arbeit Bilder oder Motive im Bild zu verstehen, die eine sexuell stimulierende Wirkung aufweisen oder mit dieser zu assoziieren sind. Zum Thema „Erotik“ in der Antike s. Dierichs 1988, 1–85; Dierichs 1997, 119–120 (Von der Präsentation nackter weiblicher und männlicher Körper gehen erotische Signale aus. Auch durchsichtige Gewänder haben eine erotische Wirkkraft.); Dierichs 1998, 92–103; Dierichs 2000, 395–396: Grundmotive antiker erotischer Darstellungen sind u.a. Nacktheit, das Wechselspiel von Nacktheit und Verhüllung des Körpers, eine Rückenansicht mit betonter Gesäßrundung, eine Erektion, Annäherung und Blickkontakt, Tanz, Verfolgung, Widerstand, eine Umarmung sowie eine manuelle Berührung; vgl. auch Dierichs 2008. Zur Verwendung des Begriffs „Erotik“ für die antike Kunst vgl. Clarke 1998, 12–13; Ritter 2017, 225. Zum modernen Begriff „erotisch“ (18. Jh.) vgl. auch Ritter 2017, 225 Anm. 1.

320 Bestimmte Körperteile bei Frau und Mann senden seit jeher erotische Signale aus; beim weiblichen Körper v.a. Gesäß, Hüfte, Schamregion und Brust, beim männlichen Körper v.a. der Schambereich und das Gesäß. Hierbei ist von einer anthropologischen Konstante auszugehen, vgl. v.a. die Forschungen des Evolutionsbiologen Desmond Morris: z.B. Morris 1993; Morris 2006, spez. 148–177, 206–235. Nach Adrian Stähli stellt insbes. das Gesäß ein essentielles erotisches, libidinöses Objekt in der Antike dar, das gezielt ästhetisch inszeniert wurde. Dabei scheint auch Tanz ein geeignetes Mittel gewesen zu sein: Aristophanes z.B. schreibt von Tänzerinnen, die sich während des Tanzes entblößten und ihr Gesäß bewundern ließen (Aristoph. Thesm. 1172–1190). Zur ästhetischen Inszenierung des weiblichen Hinterns vgl. Stähli 2001, 254–274, spez. S. 261–265.

321 Vgl. auch Zanker 1998, 103–106.

durch den bewegten Körper möglich wird. Die Analyse der Körpersprache macht es wahrscheinlich, dass die Figuren sinnbildlich für tanzende Bürgersfrauen in der Öffentlichkeit stehen, die sich durch Bewegungskontrolle auszeichnen und gleichzeitig ihre körperliche Attraktivität zur Schau stellen.<sup>322</sup>

Die zweite Gruppe<sup>323</sup> (Abb. 18–28), bei der die Frauen ohne Kopfverhüllung, aber dennoch mit Chiton, Himation und ordentlich frisierten Haaren wiedergegeben sind, weist weitgehend identische Merkmale auf. Insgesamt wirkt die Körpersprache offener und weniger introvertiert. Der Großteil der Figuren hat einen Arm in die Hüfte gestemmt<sup>324</sup>, während der andere das Gewand zur Seite oder am Körper spannt.<sup>325</sup> Dadurch strafft sich das Himation und lässt die Körperproportionen zum Vorschein treten. Die Torsi und Kopfhaltungen erscheinen aufrechter. Betont werden in erster Linie der Hüft- und Gesäßbereich sowie das voranschreitende Bein (z.B. Abb. 20 und 22). Durch die offene Armhaltung und das Straffziehen des Gewandes, lassen sich bei einigen Tänzerinnen die Konturen der Taille und der Schamregion deutlich erkennen. Bei einzelnen Statuetten wurde der Fokus durch das Platzieren der Arme und das sich eng anschmiegende Gewand gezielt auf den Brustbereich gelenkt<sup>326</sup> (z.B. Abb. 46).

Auf dem Kopf tragen die Figuren teils Efeu-<sup>327</sup> oder sonstige Wulstkränze (Immortellenkränze?)<sup>328</sup>, was auf einen festlichen Kontext weist, bei dem Tanz eine Rolle spielte.<sup>329</sup> Möglicherweise sind die Tanzenden mit Efeukranz explizit im dionysischen Bereich zu verorten. Weiterhin lassen sich vereinzelt Diademe<sup>330</sup>, die bei hellenistischen Darstellungen besonders bei Göttinnen und Herrscherinnen zu finden sind und Ohringe<sup>331</sup> erkennen, die als Zeichen von Wohlstand und Schönheit auf Frauen der Oberschicht

322 Ähnliches vermutete bereits Frederick Naerebout nach einer flüchtigen, selektiven Analyse einzelner Figuren: „...they evoke the connotation, dance by female community members in a public context.“, vgl. Naerebout 2002, 75. Anzumerken ist hier auch, dass Clarissa Blume die Farbigkeit von hellenistischen Terrakotta-statuetten untersuchte. Auffällig war, dass Frauen, die identisch gewandt sind wie die Tanzfiguren, aufwendig bemalt waren, womit kostbare Kleidung verbildlicht werden sollte. Nach ihr muss es sich damit um Gewänder handeln, die die höher gestellte Bevölkerung trug und womit auch körperliche Schönheit zum Ausdruck gebracht werden konnte, vgl. Blume 2015, 93–94; Blume 2016, 147–164.

323 K29–K49.

324 Alle außer K32, K49.

325 Z.B. K33, K36, K37, K38, K39, K40, K42, K44, K45, K46, K47.

326 V.a. bei K44, K45, K46, K47 gut zu erkennen.

327 K33, K36, K39, K40, K41. Efeukränze tragen meist Dionysos selbst, seine mythischen Anhänger und menschlichen Kultteilnehmer. Zum Efeukranz vgl. auch Rumscheid 2006, 182–183 mit weiterer Literatur.

328 K34, K30, K37, K43?. Immortellenkränze, die bei den Statuetten generell an punktförmigen Eindrücken zu erkennen sind, stammen urspr. aus Ägypten und tauchen ab dem 4. Jh. v. Chr. auch bei griechischen Terrakotten auf. Diese wurden vermutlich von Menschen bei (kultischen) Feierlichkeiten und Gelagen getragen. Möglicherweise hängen sie auch mit dem funerären Bereich zusammen. Originalkränze kamen bspw. in ägyptischen Gräbern zutage, vgl. Burr Thompson 1963, 45–48 und Rumscheid 2006, 183–184.

329 Kränze in Kombination mit Feierlichkeiten und Tanz sind häufig in der antiken Literatur erwähnt, vgl. z.B. Demosth. Or. 18, 260, Dion. Hal. 7, 72, 5–12 (Kapitel 1.1.1.)

330 K31, K38, K46, K49?.

331 K38, K48, K30, K43.

deuten.<sup>332</sup> Lediglich eine Tänzerin (K41; Abb. 25) mit einem eingestützten Arm, Blick nach oben und Efeukranz lässt sich aufgrund einer Nebris als Mänade<sup>333</sup> identifizieren oder zumindest einem dionysischen Kontext zuweisen.<sup>334</sup>

Bei allen kleinplastischen Stücken ist der Hüftbereich hervorgehoben, womit diese eine erotisierende Wirkung erhalten. Obwohl die Körpersprache insgesamt offener und freier erscheint, sind die Figuren durch den Mantel und das stoffreiche Gewand in ihrer Bewegung eingeschränkt. Die Kränze platzieren die Tanzenden in einem festlichen Kontext. Ob es sich dabei um einen (dionysisch-)symposiastischen Bereich oder andere Kulthandlungen handelt, kann in den meisten Fällen nicht entschieden werden. Möglicherweise stehen einige der Darstellungen sinnbildlich für (kontrollierte) Tänzerinnen bei öffentlichen Festen.

Bei den großplastischen Stücken dieser Gruppe (Abb. 58–60, 63–64)<sup>335</sup>, denen jeweils der Kopf fehlt, verdeutlichen vor allem stoffreiche Gewänder die schwingvolle Bewegung. Die Figur G10 beispielsweise trägt einen schwingenden Peplos mit einem ungegürteten Apodygma, der sich an den Körper drückt. Dadurch werden die Körperformen im Bereich des vorderen Beins, der Leiste und des Bauchs sichtbar, an denen sich die Gegenrotationen und die binnenkörperliche Bewegtheit erkennen lassen (Abb. 63). Der Akzent liegt in erster Linie auf der dreidimensionalen, dynamisch-progressiven Bewegung mit dem weit ausschreitenden rechten Bein und weniger auf dem Aspekt der Erotik<sup>336</sup>. Ähnlich verhält es sich bei der Statue G11, die einen kleineren Schritt ausführt und nicht dieselbe Dreidimensionalität aufweist (Abb. 64). Ihr rechter Arm befindet sich dabei unter dem Gewand vor dem Körper, womit die Figur an die kleinformatigen Statuen mit geschlossen Armpositionen erinnert (z. B. K6, K31; Abb. 9). Mit der linken Hand zieht sie das Gewand an der Seite straff, sodass sich der Stoff spannt. Dadurch sowie aufgrund der schwingvollen Bewegung liegt die Kleidung im Bereich der Beine, der linken Brust und in der Schamregion eng am Körper an,

332 Zu Diademen und Schmuck bei hellenistischen Statuetten vgl. Rumscheid 2006, 178–182, 184–185 mit weiterführender Literatur.

333 Als Mänaden werden alle Frauen im Gefolge des Dionysos bezeichnet. Die Mänaden lassen sich in drei Gruppen gliedern: 1. Weibliche übermenschliche Wesen, die zum Geschlecht der Nymphen gehören, 2. Mythische Menschenfrauen (Bakchai), die Dionysos begleiten und in Raserei verfallen können, 3. Historische, menschliche Frauen, die den Dionysoskult in ekstatischer Form ausüben (z. B. die Thyaden in Delphi). Zu den Mänaden, ihrem Wesen und Wirken allg. s. Krauskopf – Simon 1997, 780–781; Heinze 1999, 639–641. Zur Ikonographie der Mänaden s. Krauskopf – Simon 1997, 782–803. Charakteristische Kennzeichen in der Bildkunst können u. a. der Thyrsosstab, das Reh- oder Pantherfell, offene Haare, in den Nacken geworfene Köpfe sowie das Auftreten mit Dionysos und Satyrn bzw. Silenen sein. Zu den Mänaden in der antiken Literatur vgl. Krauskopf – Simon 1997, 781. Die erste detaillierte Beschreibung der Mänaden und ihrer Charakteristika ist bei Euripides zu finden (Eur. Bacch. 55–61, 80–81, 100–105, 123–134, 154–165, 675–713, 735–764. Auch Catull beschreibt die (rasenden) Mänaden, ihr Wesen und ihr Verhalten (Catull. 64, 254–264). In diesem Kontext spricht er auch von rasendem Tanz.

334 Aus der antiken Literatur geht deutlich hervor, wie essentiell Tanz im dionysischen Bereich, bes. bei dem mythischen Gefolge des Dionysos ist, vgl. z. B. Plat. leg. 815c–816a; Cornut. nat. 30, 5; Lukian. salt. 22; Dion. Chrys. 32, 58–59; Lib. or. 64, 13; S. auch Kapitel 1.1.1.

335 G5, G6, G8, G10, G11.

336 Zu Erotik in der bildlichen Kunst vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 319 und 320.

womit die weiblichen Körperformen zum Vorschein kommen. Die Figur erhält eine dezent erotische Wirkung, die im Kontrast zum stoffreichen Gewand und der etwas verschränkten Armhaltung steht, die an bürgerliche Darstellungen denken lässt (Abb. 94). Ob es sich bei den beiden um Musen oder Nymphen handelt, wie es Huberta Heres vorschlägt<sup>337</sup>, lässt sich aus der jeweiligen Darstellung heraus nicht entscheiden, da die Ikonographie der Musen und Nymphen nicht sehr charakteristisch ist.<sup>338</sup>

Die Figuren G6 und G8 sind vollständig und stoffreich bekleidet (Abb. 59). Beide Frauen rafften wohl einst mit der verlorenen rechten Hand ihr Gewand, wodurch bei G8 sogar das nackte Bein zum Vorschein kommt. Das „Gewandlüften“ verdeutlicht bildlich einerseits die Bewegtheit, speziell das Vorwärtsschreiten einer Figur, andererseits steht das Motiv nach Jane Masségia, das insbesondere bei den sogenannten Tanagra-Figuren<sup>339</sup> festzustellen ist, für körperliche Attraktivität.<sup>340</sup> Bei den beiden Stücken stellt sich jedoch die Frage, ob die Bewegung als tänzerisch betrachtet werden darf. Derartige Darstellungen wurden bisher mit einem speziellen Musentypus in Verbindung gebracht. Ein Beispiel hierfür ist eine Muse auf dem Archelaosrelief mit der sogenannten Apotheose des Homer (Abb. 99)<sup>341</sup>. Die herabsteigende Figur im oberen rechten Bildrand wurde mit Terpsichore, der Muse der Chorlyrik und des Tanzes<sup>342</sup>, in Verbindung gebracht. Aufgrund der ikonographischen Nähe zu Stücken wie G6 und G8 wurden diese als tanzende Musen betitelt, obwohl die Bewegungsdarstellung, zumindest beim Archelaosrelief, konkret als „Hinabsteigen“ gekennzeichnet ist. Damit lässt sich die Bewegung nicht eindeutig einordnen.<sup>343</sup> Auffällig ist jedenfalls, dass weniger die Präsentation von Körperpartien, die mit sexuellen Reizen assoziiert sind, im Vordergrund steht,<sup>344</sup> sondern in erster Linie das schreitende Motiv und damit die progressive Bewegtheit.

337 Vgl. H. Heres, 104072: Tänzerin, [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt\\_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=18&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active\\_tab\]=overview&search\[constraints\]=Sk%20589](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=18&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=Sk%20589) mit Literaturliste und ausführlicher Beschreibung und Interpretation (21.02.2019).

338 Zur Ikonographie der Musen s. Queyrel 1992, 669 Nr.106. Zum Wesen der Musen allg. s. Walde 2000, 511–514. Zur Ikonographie und zum Wesen der Nymphen vgl. Kapitel 4.1.2 Anm. 24.

339 Vgl. z.B. Higgins 1986 und Jeammet 2003.

340 Zur Erläuterung vgl. Masségia 2015, 139–142.

341 London, British Museum, Inv. 2191 (Reg. 1819,0812.1), H. 115 cm, Br. 76 cm, stilist. Dat.: 225–205 v. Chr. oder 2. V. 2. Jh. v. Chr. (?), s. Smith 1904, Kat. 2191; Pinkwart 1965; Schneider 1999, 158 Nr. 16; Online-Katalog British Museum, [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=399049&partId=1&searchText=1819,0812.1&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=399049&partId=1&searchText=1819,0812.1&page=1) (18.10.2018). Vgl. auch die Musenbasis aus Hali-karnassos: London, British Museum, Inv. 1106 (Reg. 1868,0405.159), H. 82 cm, Dm. 66,04 cm, stilist. Dat.: um 120 v. Chr./150–50 v. Chr., s. Schneider 1999, 159 Nr. 18; Online-Katalog British Museum, [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=398988&partId=1&searchText=1868,0405.159&page=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=398988&partId=1&searchText=1868,0405.159&page=1) (18.10.2018) mit vollständiger Literaturliste.

342 Zu „Terpsichore“ vgl. Walde 2002, 161.

343 Zu fragen wäre grundsätzlich, ob sich derartige Figuren konkret auf diesen Terpsichore-Typus beziehen oder sich das Bewegungsmotiv von seiner Darstellung abgeleitet hat und für Tanzfiguren verwendet wurde bzw., ob dieses Bewegungsmotiv u.a. gezielt für die Muse benutzt wurde. Terpsichore wurde auch sitzend oder stehend mit einer Lyra dargestellt. Ihre Ikonographie ist zur antiken Zeit nicht einheitlich, weshalb sie oftmals nicht eindeutig zu identifizieren ist, vgl. Kap. 2 Anm. 342.

344 Bei G8 wird dies durch das nackte Bein leicht angedeutet.

Bei der Tanzenden G5, die durch das Pantherfell als Mänade ausgewiesen ist, lassen sich die starke Bewegtheit sowie die Binnenkörperrotation klar fassen (Abb. 58). Geschickt drapiert ist der Peplos, da er sich durch die Vorwärtsbewegung an das voranschreitende Bein drückt, das somit in Erscheinung tritt. Durch die Gürtung unter der Brust, das dort enganliegende Gewand sowie durch die zusätzliche Rahmung einer Stofffalte, rückt diese in den Vordergrund (Abb. 58a). Damit erhält das Stück eine erotisch-sexuelle Wirkung, die charakteristisch für dionysische Darstellungen ist.<sup>345</sup>

Die dritte Gruppe<sup>346</sup> (Abb. 29–33) setzt sich aus weiblichen Statuetten zusammen, die ein Instrument halten.<sup>347</sup> Die Figuren tragen einen Chiton und teilweise einen Mantel<sup>348</sup> und lassen Tympana<sup>349</sup>, Krotalen<sup>350</sup>, Schallbecken<sup>351</sup> und Harfen<sup>352</sup> erkennen. Die Arme sind dabei frei beweglich und nicht unter dem Gewand platziert, da sie ihre Instrumente aktiv spielen. Damit wirken die Stücke in ihrer Körpersprache freier und dynamischer, als die vorangegangenen. Nicht bei allen Figuren sind die Haare streng nach hinten gebunden. Bei K52 (Abb. 31) erscheint die Frisur locker und K50 (Abb. 29), die nach Graepler der dionysischen Sphäre zuzurechnen ist, trägt lange, offene Haare. Bei K54 (Abb. 32) ist ferner ein Kranz auf dem Kopf zu erkennen.

Die Betonung liegt bei diesen Statuetten auf Musik und Tanz, also auf dem aktiven Spielen eines Instruments und rhythmisch-dynamischer Bewegtheit, die zusätzlich die schwingenden Gewänder verdeutlichen. Die Präsentation der weiblichen Rundungen hingegen steht nicht derart im Vordergrund. Zwar treten die Körperproportionen in Erscheinung, sind jedoch durch die Körpersprache nicht zusätzlich in Szene gesetzt. Lediglich bei K55 (Abb. 33) rücken die Hüfte und der Schambereich in den Fokus, da diese hoch auf den Ballen, äußerst gestreckt und etwas nach hinten gelehnt dargestellt wurde. Wahrscheinlich handelt es sich um Musizierende und gleichzeitig Tanzende bei festlichen Anlässen. Eine tiefere Deutung der einzelnen Figuren ist schwierig. Mit Hilfe von Vergleichen mit Tänzerinnen anderer Objektgattungen lässt sich lediglich festhalten, dass Krotalen und Tympana häufiger im dionysischen Kontext auftauchen (z.B. Abb. 166)<sup>353</sup>.

345 Vgl. Kapitel 2.6.1, 4.1.5, 4.2.1 und 4.3.

346 K50–K55.

347 In der antiken Literatur sind Tanzende in den meisten Fällen mit Musik verbunden. Entweder spielen diese selbst ein Instrument, zu dessen Rhythmus sie tanzen oder werden von anderen Personen musikalisch begleitet, vgl. z.B. Hom. Il. 18, 569–606; Hdt. 6, 129; Xen. an. 6, 1, 5–11; Pol. 4, 20–21; Dion. Hal. 7, 72, 5–12; Athen. deipn. 14, 636c–e; Macr. Sat. 3, 14, 4–8.

348 K50, K51.

349 K50, K51.

350 K52, K53.

351 K55.

352 K54.

353 Vgl. auch Chiusi, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 515, rotfiguriger Skyphos, s. Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/84BA60EA-E14D-417D-9F8D-32A77E6603FD> (19.05.2022).

### *Teilweise entblößte Frauen*

Die folgenden Statuen und Statuetten<sup>354</sup> (Abb. 35–39, 51, 55, 57, 60), die eine merklich kleinere Gruppe bilden, tragen größtenteils einen Chiton mit Überfall, der an einer Seite hinuntergerutscht ist und entweder nur die Schulter oder die Schulter<sup>355</sup> und eine Brust entblößt<sup>356</sup>. Bei beispielsweise K61 und K62 (Abb. 36) ist zusätzlich ein Mantel dargestellt, der durch die Bewegung hinabgleitet. Die Gewänder wirken insgesamt weniger voluminös, sind jedoch teils stärker bewegt<sup>357</sup>, da sie wild durcheinanderschwingen und im Bereich der Beine höher fliegen<sup>358</sup>. Eine glockenförmige Drapierung des Gewandsaums, der auf dem Boden aufliegt, ist selten.<sup>359</sup>

Die Körpersprache kann als freier und offener charakterisiert werden, da die Arme nicht am Körper unter einem Mantel verschwinden, sondern einer oder beide weit erhoben beziehungsweise vor dem Körper gehalten sind.<sup>360</sup> Die gesenkten Arme greifen entweder in das Gewand oder stützen den Arm in die Hüfte oder in die Seite<sup>361</sup>. Die Körperhaltungen sind aufrechter, die Positionen höher<sup>362</sup> und die Köpfe überwiegend gerade oder in den Nacken gelegt<sup>363</sup>, wohingegen ein paar wenige Stücke den Kopf gesenkt halten<sup>364</sup>. Durch den reduzierten Stoff und die dünn wirkenden Gewänder kommen bei einigen die Körperproportionen zur Geltung.<sup>365</sup> Insbesondere bei K59 und K60 (Abb. 35) wurden die Chitone auffallend künstlich drapiert, sodass sie sich im Hüftbereich an beiden Seiten aufbauschen, womit die weiblichen Proportionen nochmals hervorgehoben werden. Vor allem bei diesen beiden Beispielen und bei K61 (Abb. 36) wurden die Gewänder hauptsächlich im Bereich der Beine realitätsfern entgegen der natürlichen Bewegungsrichtung gestaltet, da diese zu beiden Seiten wegwehen. Damit sollte die hohe Dynamik der Tänzerinnen veranschaulicht werden.

Am markantesten ist das Motiv der entblößten Brust. Dieses verdeutlicht einerseits die dynamische Bewegung, durch die das Gewand verrutscht ist, andererseits ist es vor allen Dingen von Aphrodite-Darstellungen bekannt (Abb. 100). Hier versinnbildlicht es als feste ikonographische Formel weibliche Schönheit und Liebreiz. Die entblößte Brust taucht darüber hinaus bei Musen, Niken, Psychen, aber auch bei Mänaden sowie bei lebensweltlichen Figuren auf.<sup>366</sup> Des Weiteren ist das Motiv klar erotisch aufgeladen,

354 G1–G4, G7, K56–K71.

355 K56, K57, K58, G2.

356 K59, K60, K61, K62, K63, K64, K65, K66, G1, G3, G4.

357 Z.B. bei G1, G2, G4.

358 V.a. bei K56, K58, K59, K60, K62.

359 Nur bei K57 und K65.

360 Zur Interpretation dieser Körpersprache vgl. Argyle 1979, 255–266 und spez. die grafische Erläuterung auf S. 256–258 sowie z.B. Schefflen 1972, 19.

361 K61, K62, K63.

362 Vgl. v.a. K58, K60, K61, K62, K63, K64, G1, G2.

363 K57, K58, K59, K60, K62, K65, K66, K67, K68, K69, K70.

364 K56, K61, K64.

365 K59, K60, K61, K64, K67, K68, K69, K70, K71, G1, G2, G3, G4, G7.

366 Nach Paul Zanker handelt es sich bei der entblößten Brust seit der Parthenonzeit um eine feste ikonographische Formel für Schönheit (Zanker 1998, 41–42). Zum Motiv vgl. auch Cohen 1997, 66–92 (hier auch spez. zu hellenistischen Tanzenden); Rumscheid 2006, 185–186.

da eine nackte Brust – auch aus evolutionsbiologischer Sicht – mit sexuellen Reizen zu assoziieren ist.<sup>367</sup> Auffällig ist die Brust bei K61 (Abb. 36) in Szene gesetzt: Diese wird nicht nur durch das durchsichtige und zu einer Seite hinuntergerutschte Gewand betont, sondern auch durch die Streckung im Oberkörper sowie die Armhaltung, die den Bereich rahmt. Die entblößte Brust steht bei der Figur im Kontrast zu dem verhüllten Kopf, von dem der Mantel herabzugleiten scheint.

Eine Figurengruppe aus Priene<sup>368</sup> (Abb. 39) stellt einen Sonderfall dar. Die Statuetten wurden in die Analyse miteinbezogen, da sie fast vollständig transparente Mäntel tragen, durch die ihre Körperformen zu sehen sind.<sup>369</sup> Zudem ist ihnen das Tuch von einer Schulter hinuntergerutscht. Die Körper und die Lockenfrisuren der Tanzenden, die aus einem Scheitelzopf, der zu einer Haarschleife auf dem Wirbel führt, bestehen und wellenartig auslaufen, sind als kindlich zu charakterisieren.<sup>370</sup> Die Mädchen spannen ihr Manteltuch mit beiden Armen zu den Seiten, sodass es sich eng an den Körper drückt. Das Lüpfen des Gewandes veranschaulicht eine stärkere Bewegtheit.<sup>371</sup> Frank Rumscheid interpretiert das Fehlen eines Untergewandes bei diesen Stücken als kindlichen Bewegungsdrang. Die Transparenz des Himation und die fast nackt erscheinenden Körper seien als Zeichen von Schönheit und Liebreiz zu verstehen.<sup>372</sup> Eine direkte erotisierende Wirkung kann den Statuetten nicht zugeschrieben werden. Deshalb stehen die tanzenden Mädchen mit den durchsichtigen Gewändern für kindliche Unbekümmertheit und Bewegungstrieb.<sup>373</sup>

Was die übrigen Statuetten betrifft, so wurden gezielt die weiblichen Proportionen betont, und zwar durch das Bewegungsmotiv selbst sowie durch die, manchmal realitätsferne, Gewanddrapierung. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Brust, die durch die jeweilige geöffnete Armhaltung und die Entblößung sichtbar wird (z.B. Abb. 36 und 37). Eine exakte Deutung der einzelnen Stücke bleibt jedoch problematisch. Die Tänzerin K65 (Abb. 38) lässt sich möglicherweise als Mänade interpretieren, da sie ikonographische Merkmale wie lange, offene Haare, die entblößte Brust, einen etwas in den Nacken gelegten Kopf, Krotalen und einen Wulstkranz aufweist<sup>374</sup>, was auf einen ausgelassenen festlichen Kontext deutet. Die Figur K59 (Abb. 35) trägt ferner ein Diadem, was als Zeichen von Schönheit und Wohlstand an Göttinnen oder Frauen der Oberschicht denken lässt.

367 Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1 Anm. 319 und 320 mit den Forschungen von Desmond Morris.

368 K67, K68, K69, K70, K71.

369 Dies ist auch bei der Figur G7 der Fall, bei der das transparente Untergewand den Körper nackt erscheinen lässt und die Manteldrapierung die Hüften und dadurch die weibliche Silhouette hervorhebt.

370 Rumscheid 2006, 192.

371 Zum Motiv des Gewandlürfens, das v.a. auch von den sog. Tanagräerinnen bekannt ist vgl. Masségli 2015, 141–142.

372 Vgl. Rumscheid 2006, 185–186.

373 Zu Kindern in der griechischen Kunst s. Rühfel 1984.

374 Zur typischen Ikonographie von Mänaden vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 333.

Die großplastischen Figuren<sup>375</sup> weisen allesamt eine offensichtliche erotische Wirkung auf, da entweder Körperpartien vollständig entblößt oder die Gewänder derart durchsichtig sind, dass einige Stellen nackt erscheinen. Das heftig durcheinanderbewegte und transparente Gewand von G4 beispielsweise drückt sich eng an den Körper, wodurch Körperpartien in Szene gesetzt sind: Es handelt sich um das voranschreitende Bein und den gesamten Oberkörper, an dem die Bekleidung fast vollkommen durchsichtig wirkt. Durch den um die Hüfte geschlungenen Mantel wirken die Hüften ausladender. Wie an der Rückseite zu erkennen ist, rahmt das Himation den Gesäßbereich, wodurch dieser auffallend zur Geltung kommt. Im Mittelpunkt steht die durch das hinuntergeglittene Gewand entblößte rechte Brust, die aufgrund der Gürtung eine zusätzliche Akzentuierung erhält. Das bereits bekannte Motiv versinnbildlicht auch hier die wilde Bewegung, vor allen Dingen aber die aphrodisische Schönheit (Abb. 100). Angesichts der Entblößung der sekundären Geschlechtsmerkmale ist die Darstellung der Tanzenden stark erotisch aufgeladen.

Durch die Wiedergabe der Bewegung der „Berliner Tänzerin“ (G1), genauer durch den hohen Ballenstand, die extreme Streckung sowie die Rotation im Oberkörper spannt sich bei der Figur das Gesäß an und der Brust- und Schambereich erheben sich und schieben sich nach vorne. Somit präsentiert sie dem Betrachter gezielt ihre weiblichen Rundungen (Abb. 101 und 102). Weiterhin weist ihr Gewand zahlreiche gestalterische Details auf, um die heftige Bewegung zu verdeutlichen sowie die besagten Körperpartien geschickt in Szene zu setzen. Der Chiton ist ihr von der Schulter gerutscht, sodass beide Brüste freigelegt sind. Im Bereich der Scham und der Hüften liegt das Gewand eng am Körper an, wodurch dieser fast nackt erscheint. Betrachtet man zudem die entblößte linke Gesäßhälfte, so erkennt man, dass der Chiton an dieser Stelle nicht durch die Bewegung der Tänzerin verrutscht ist, sondern vom Bildhauer gezielt drapiert wurde.<sup>376</sup> Das Stück erhält damit aufgrund des durch die Bewegung modifizierten Körpers sowie die systematische Gewanddrapierung eine starke erotische Wirkung und impliziert gleichzeitig körperliche beziehungsweise aphrodisische Schönheit. Es ist weiterhin anzunehmen, dass der Kopf überstreckt war, wodurch möglicherweise ein ekstatischer Zustand oder eine Aufgabe der Kontrolle über den Körper verdeutlicht werden sollte. Die Gestaltung der Figur legt nahe, diese im dionysischen Bereich zu verorten, was auch für die „Dresdner Mänade“ (G2) wahrscheinlich ist: Die langen Haare, die Entblößung und der ekstatisch in den Nacken geworfenen Kopf weisen das Stück als Mänade<sup>377</sup> aus (vgl. auch G3<sup>378</sup>). Diese stellt in ähnlicher Weise wie die

375 Hier können die Stücke G1, G2, G3, G4, G7 hinzugezählt werden.

376 Zur Besonderheit und zur Bedeutung des entblößten Gesäßes als erotisierendes Element in der antiken Kunst vgl. auch Stähli 2001, 254–274 (Kapitel 2.6.1 Anm. 320).

377 Zur Identifikation als tanzende Mänade s. auch Vorster 2011, 891. Zur Ekstase vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 434.

378 Die Figur ist v.a. aufgrund des Tierfells als Mänade zu identifizieren. Bei dem Stück ist grundsätzlich zu berücksichtigen, dass es sich um eine römische Kopie mit zahlreichen Ergänzungen handelt, die daher mit Vorsicht zu betrachten ist.

„Berliner Tänzerin“ ihre Körperproportionen zur Schau. Durch die extreme Streckung, die vom Fußgelenk ausgeht, sich im Knie- und Hüftgelenk, im Oberkörper sowie im Hals fortsetzt, werden das Gesäß, der Bereich der Scham sowie der der Hüfte und die Brust hervorgehoben (Abb. 103 und 104). Der Blick des Betrachters soll gezielt auf diese Körperregionen gelenkt werden, wie zudem durch die Drapierung des Gewandes deutlich wird. Genau wie bei der „Berliner Tänzerin“ folgt das Gewand einerseits der Vorwärtsbewegung, indem es sich im Bereich des rechten Oberschenkels sowie der Scham an den Körper drückt, andererseits ist es auf unrealistische Weise verrutscht. Dies wird bei der Betrachtung der linken Körperseite der Mänade verständlich, die fast gänzlich entblößt ist, sodass ihr gesamtes linkes Bein, die linke Gesäßhälfte, ein Teil ihres Schambereichs sowie ihres Bauches sichtbar sind. Blickt man von vorne auf die Mänade, erkennt man, dass der Chiton unnatürlich zur linken Seite verrutscht ist und dies vom Bildhauer gezielt so modelliert wurde, um den Fokus auf die besagten Körperpartien zu lenken.

Insgesamt wirken die Tanzenden dieser Gruppe freier und dynamischer als die vollständig bekleideten beziehungsweise verhüllten Frauen. Die Tanzbewegung erscheint weniger kontrolliert und beschränkt. Die Figuren weisen im Gegensatz zu den vorangegangenen keine Merkmale einer „Bürgersfrau in der Öffentlichkeit“ auf, sind dennoch auch nicht eindeutig dem dionysisch-symposiastischen Bereich zuzuordnen.

### *Nackte Frauen*

Vollständig nackte Frauen<sup>379</sup> (Abb. 40–41) wurden in der Regel nicht in einem tänzerischen Bewegungsmotiv dargestellt. Bekannt sind lediglich zwei Figurinen aus der Nekropole von Tarent, bei denen es sich um eine lokale Eigenheit handelt: Das erste Stück zeigt ein „Satyrweibchen“ (K72; Abb. 40), von dem in der gesamten antiken Kunst nur wenige Beispiele existieren.<sup>380</sup> Zu erkennen ist eine junge Frau, deren Körper an Aphrodite-Darstellungen erinnert, dieser jedoch mit tierischen Ohren, langen unordentlichen Haaren und zornigem Blick versehen wurde. Die Tanzende wurde damit als übermenschlich gekennzeichnet und verweist auf die dionysische Sphäre. Auch bei dieser Statuette rücken mittels der Bewegung Körperpartien in den Mittelpunkt: Durch den Vorwärtsschritt, die Rotation und die Neigung des Oberkörpers schiebt sich die rechte Hüfte zur Seite und erscheint voluminöser. Aufgrund der Kopfhaltung und des Blicks, der in Richtung Hüfte und Gesäß läuft, wird der Körperbereich zusätzlich hervorgehoben. Die zweite Figur (K73; Abb. 41) mit hochgebundenen Haaren und Schleife ist ähnlich gestaltet und lässt sich ebenfalls mit einem aphrodisischen Körper vergleichen. Der Fokus liegt auf der Präsentation des Gesäßes, das auf dieselbe Weise

379 K72 und K73.

380 Ein sog. Satyrweibchen ist z.B. vom großen Fries der Mysterienvilla (Nordwand 3) in Pompeji bekannt. Dieses säugt dabei eine Ziege.

und durch einen hohen Ballenstand in Szene gesetzt ist. Die Streckung des Oberkörpers lässt die Brust hervortreten. Weitere ikonographische Merkmale sind nicht zu fassen.<sup>381</sup>

Eine dynamische Bewegtheit wird hier aufgrund der fehlenden Kleidung weniger ersichtlich. Gerade die schwingenden Gewänder machen eine erhöhte Dynamik offensichtlich und lassen den tanzenden Körper interessanter erscheinen. Dennoch werden durch die mit Hilfe der Tanzbewegung inszenierten nackten Körper samt ihren weiblichen Rundungen erotische Signale ausgesandt. Die Körper verweisen mit ihrer (göttlichen) Nacktheit<sup>382</sup>, die in diesen Fällen – auch bei dem Satyrweibchen – positiv konnotiert ist, auf Schönheit. Ab der hellenistischen Zeit lassen sich, neben den Göttinnen, Frauen aus Herrscherhäusern finden, die nackt dargestellt wurden. Diese stehen somit im Kontext der Aphrodite-Ikonographie und verbildlichen nach Uta Kreilinger, wie nackte junge Männer, das Ideal der Kalokagathia (*καλοκάγαθία*).<sup>383</sup>

### *Bekleidete Männer*

Während die Inszenierung der weiblichen Körperproportionen mittels des Tanzes essentiell zu sein scheint, spielt die Zurschaustellung der männlichen keine oder nur eine untergeordnete Rolle. Keine der wenigen männlichen Figuren in tänzerischen Bewegungsmotiven ist mit einer bürgerlichen Ikonographie in Verbindung zu bringen (vgl. Abb. 105).<sup>384</sup> Unter den bekleideten Männern<sup>385</sup> (Abb. 42–44) lassen sich drei thematische Schwerpunkte fassen: Zum ersten handelt es sich um Darstellungen, die ikonographisch als Schauspieler<sup>386</sup> gekennzeichnet sind und sich auf die Tänzerinnen

381 Daniel Graepler deutet die Figur als Tänzerin bei einem Symposium, vgl. Graepler 1997, 235. Bei diesem Stück fehlen jedoch entsprechende Hinweise.

382 Zur „idealen“ Nacktheit vgl. z.B. Thommen 2007, 59–61, 126–129 mit Literaturliste zur Thematik: Die ideale Nacktheit bezieht sich auf das Göttliche und Heroische (die freigiebige Haltung und Bedürfnislosigkeit der Götter) und zeigt Wertvorstellungen wie Schönheit und Tüchtigkeit. Nacktheit kann jedoch bei Dienern, Sklaven oder Hetären mit teils vulgären Haltungen oder Disproportionierungen auch negativ konnotiert sein.

383 *καλός/kalós* („schön“) *kai/kai αγαθός/agathós* („gut“): die körperliche und geistige Vortrefflichkeit. Die Kalokagathia (*καλοκάγαθία*) bezieht sich ab dem 4. Jh. v. Chr. als soziales Statussymbol v.a. auf männliche reiche und angesehene Bürger, die sich großzügig für die Polis einsetzen. Nach Aristoteles (eth. Eud. 1248b–1249a) ist die Kalokagathia eine Form von einer moralisch-bürgerlichen Tugend, die nur die soziale Elite erreichen konnte. Diese Werte drücken sich im Körper aus und wurden mit „idealen“ Körpern bildlich dargestellt, vgl. Meier 1999, 209–210 mit weiterführender Literatur. Das Idealbild der Männer zeichnet sich durch muskulöse und jugendliche Körper aus. Auch bei Frauen ist körperliche Schönheit ein rühmenswertes Charakteristikum der aristokratischen Frau. Dies äußert sich an den, urspr. bekleideten, weiblichen Rundungen, an kostbarer Kleidung und Schmuck, sowie an der Gestik und der Haltung. Ab dem Hellenismus kommt das Motiv der Entblößung hinzu, das sich auf aphrodisische Schönheit bezieht, vgl. z.B. Kreilinger 2007, 204–209, 216–220; Schollmeyer 2012, 40–42, 88. Nach Uta Kreilinger lässt sich das Konzept der Kalokagathia, das v.a. die Männer betrifft, auch auf Frauen übertragen (vgl. S. 207). Zu Nacktheit und Aphrodite vgl. z.B. auch Zanker 1998, 73–75.

384 Essentiell sind hierbei die Zurschaustellung einer kontrollierten Bewegung und/oder eines idealisierten, athletischen Körpers sowie eine angemessene Bekleidung. Zur Darstellung von *ἀρετή/areté* („schwere“ und „leichte“ Bewegung) und *σωφροσύνη/sophrosýne* (Bewegungskontrolle) bei griechischen männlichen Statuen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. vgl. Fehr 1979. Zur bürgerlichen Nacktheit vgl. Thommen 2007, 68–71. Zur Körpersprache von Königen und der männlichen Elite in der hellenistischen Kunst vgl. Masségia 2015, 20–120.

385 K74–K77.

386 Zur zentralen Rolle von Tanz im Theater in der antiken Literatur vgl. auch Kapitel 1.1.1.

beziehen, die in einen Chiton und einen Mantel gekleidet sind. Die erhöhte Bewegtheit wird dabei in identischer Weise, wie bei den vollständig bekleideten Frauen, durch das Bewegungsmotiv und die schwingenden oder wehenden Gewänder verdeutlicht. Der Schauspieler K74 (Abb. 42) trägt eine Satyrmaske der Komödie, einen Kranz sowie Chiton und Himation, das er eng an den Körper zieht und mit der Arm- und Körperhaltung beispielsweise an die Tänzerinnen K5 und K9 (Abb. 8) erinnert. Die Komik der Figur wird sogleich deutlich: Das an den Körper gezogene Gewand lässt die dicken, unförmige Statur des Tanzenden erkennen und keine weiblichen, erotisierenden Körperpartien. Ähnlich verhält es sich bei dem Schauspieler K75 (Abb. 43) mit einer Sklavenmaske der Neuen Komödie, der einen Mantel trägt, einen Arm in die Hüfte stemmt, mit dem anderen das Gewand zur Seite spannt und den Oberkörper gegen den Unterkörper rotiert, wodurch er zum Beispiel mit den Tänzerinnen K26 und K37 (Abb. 17 und 22) zu vergleichen ist. Dadurch treten die üppige rechte Hüfte, das volle Gesäß und der dicke Bauch in den Vordergrund. Demonstriert wird nicht körperliche Schönheit, vielmehr kommt auf diese Weise die komische Wirkung der Darstellung zur Geltung. Aufgrund der charakteristischen Maske soll hier eine tanzende Sklavin imitiert werden, die im Vergleich zu den weiblichen verhüllten Tanzenden keine idealisierten<sup>387</sup> Körperformen erkennen lässt.

Der hager, nicht muskulös erscheinende Tänzer K76 (Abb. 44) trägt eine Exomis und einen konischen Hut<sup>388</sup>. Das Gewand und derartige Hüte sind meist von Arbeitern, Landleuten und Sklaven bekannt. Um den Hals sowie um die Hand- und Fußgelenke hängen Kränze (Immortellenkränze?), die ihn in einem festlichen Kontext verorten. Insgesamt wirkt die Figur äußerst dynamisch, da das vordere Bein und beide Arme erhoben sind. Der Fokus liegt in erster Linie auf der starken Bewegtheit. Möglicherweise handelt es sich um einen tanzenden Sklaven oder Entertainer bei einer Festlichkeit, wie sie auch in der antiken Literatur erwähnt sind.<sup>389</sup>

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt ist die Darstellung des tanzenden Attis (K77), der ein orientalisches Kostüm trägt. Durch dieses und die Blume, die er in der rechten Hand hält, ist es wahrscheinlich, dass es sich um den besagten Gott handelt.<sup>390</sup> Mit dem Gewand wurde er als den Griechen fremd<sup>391</sup> gekennzeichnet, darf jedoch keinesfalls als negativ konnotiert verstanden werden. Attis ist mythologisch in Kleinasien

387 Zur idealisierten Darstellungsweise einer Frau seit der griechischen Klassik vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 383. Zur idealisierten Weiblichkeit am Bsp. der sog. Herkulanerinnen vgl. auch Kousser 2008, 142–146.

388 Zur „Exomis“ und zu konischen Hüten vgl. z.B. Amelung 1899, 2328–2330; Pekridou-Gorecki 1989, 87; Schollmeyer 2012, 93; Lee 2015, 112; Gebauer 2017, 159.

389 Ein prominentes Beispiel ist Dion. Hal. 7, 73: Ein Sklave durfte bei der Prozession für Jupiter Capitolinus die tanzenden Chöre nicht anführen. Vgl. z.B. auch S. Emp. adv. math. I, 293: Antiochos I. besaß einen Sklaventänzer, Sostratos aus Priene, der bei Gastmählern am Hofe tanzte.

390 Zur Gestalt des Attis in der Mythologie vgl. Baudy 1997, 247–248. Der phrygische schöne Hirtenjüngling Attis ist im Mythos dadurch gekennzeichnet, dass er in Raserei verfällt und sich selbst entmannt. Sein Blut verwandelte sich daraufhin in ein Veilchen. Zur Ikonographie des Attis vgl. Vermaseren 1986, 22–44.

391 Zum Begriff des „Fremden“ (bzw. was den Griechen fremd ist) vgl. z.B. Hölscher 2000, 9–18; s. auch die Graphik auf S. 13, die schematisch für die griechische Frühzeit erstellt wurde.

beheimatet und entmannte sich selbst nach einer tänzerischen Raserei. Die tanzende Gestalt steht dabei sinnbildlich für Kontrollverlust und für die Entmannung im Kontext von Tanz. Besondere körperliche Merkmale und Charakteristika einer wilden Bewegtheit weist die Darstellung nicht auf. Im Vordergrund stehen keine speziellen Körperpartien, sondern nur die gesteigerte Dynamik mittels der Tanzbewegung.

Bei den bekleideten tanzenden Männern sind keine Körperpartien in Szene gesetzt, die auf eine erotisierende Wirkung hindeuten. Vielmehr steht Komik im Vordergrund. Hinweise auf bürgerliche Männer existieren nicht. Die Darstellungen weisen hingegen auf sozial niedere Schichten oder mythische Gestalten.

### *Nackte Männer*

Bei den nackten Männern<sup>392</sup> (Abb. 45–50, 65–70, 87) in tänzerischen Bewegungsmotiven handelt es sich wohl ausschließlich um mythische Figuren. Einige Bronzestatuetten (K78–K81; Abb. 45–46) und Marmorskulpturen (G12–G19, G21–G22; Abb. 65–68) sind unter anderem mit tierischen Ohren, Schwänzchen, wilden Haaren und Bart sowie speziellen Gesichtszügen<sup>393</sup> als Satyrn<sup>394</sup> gekennzeichnet.<sup>395</sup>

Die Darstellungsweise der Figuren zeichnet sich durch Ambivalenz aus: Ihre athletischen Körper, die durch die Tanzbewegung zur Geltung kommen<sup>396</sup>, entsprechen dem Ideal der Kalokagathia und unterscheiden sich in dieser Hinsicht nicht von Göttern, Heroen oder angesehenen Persönlichkeiten.<sup>397</sup> Dennoch wurden sie mit Hilfe der genannten Merkmale als wild, tierisch und außerhalb der Darstellungsnorm markiert.<sup>398</sup>

<sup>392</sup> K78–K88, G12–G23.

<sup>393</sup> Zur negativen Konnotation der Stupsnase vgl. z. B. Heinemann 2016, 104–110.

<sup>394</sup> Zur Gestalt der Satyrn/Silene vgl. allg. Simon 1997, 1108–1109; Heinze 2001, 119–121; Heinze 2001b, 552–553. Zur Ikonographie der Satyrn/Silene vgl. Simon 1997, 1110–1133; Bäbler 2001a, 121–122; Bäbler 2001b, 553. Satyrn und Silene können in der Bildkunst zunächst nicht unterschieden werden. Es handelt sich um Mischwesen mit meist menschlichem Körper und tierischen Extremitäten (Pferde- oder Eselsmerkmale). Sonst werden sie meist stupsnasig, mit tierischen Ohren, mit Schweif, glatzköpfig, ithyphallisch und nackt dargestellt. Sie gehören in das Gefolge des Dionysos und treten oft mit ihm, Nymphen oder Mänaden auf (im Thiasos), mit denen sie sich auch sexuell vergnügen. Weiterhin mit ihnen assoziiert sind der Weinschlauch, die Flöte sowie Musik und Tanz allg. Mit der Entwicklung des Satyrspiels lassen sich Satyrn und Silene nach dem Alter differenzieren. In der 1. H. des 5. Jhs. v. Chr. wird der Silen auch als gealterter Satyr mit Stirnglatze und dickbäuchig dargestellt. In der antiken Literatur sind Satyrn und Silene häufig Thema. Zu einer Zusammenstellung zum Wesen der Figuren sowie ihrer Charakteristika vgl. Simon 1997, 1109–1110.

<sup>395</sup> Unter den großplastischen Stücken befinden sich zudem ein Silen (G23) und ein möglicher Hermaphrodit (G20).

<sup>396</sup> Vgl. auch Zanker 1998, 30.

<sup>397</sup> Nach Alexander Heinemann stehen die athletisch muskulösen Körper der Satyrn in der attischen Vasenmalerei in erster Linie für die ausgeprägte Beweglichkeit der Gestalten. Dies muss nicht zwangsweise eine sittliche Aufwertung bedeuten (Heinemann 2016, 123).

<sup>398</sup> Die Satyrn verlieren nach und nach ihre tierische Darstellungsweise in archaischer und klassischer Zeit, s. (in zusammengefasster Ausführung) Schöne-Denkinger 2008, 43–45. Zur Darstellung der Satyrn mit athletischen bis hin zu spätklassischen effeminierten Körpern s. auch Grassinger – Scholl 2008, 110–114. Zu Satyrn im Hellenismus allg. s. Zanker 1998, 23–38; Schneider 2000, 351–390.

Auch ihre Verhaltensweise, genauer die dynamisch-tänzerische Bewegung<sup>399</sup> mit weit ausgreifenden Ballenschritten, hoch erhobenen Armen, Gegenrotationen, überstreckten Oberkörpern und in den Nacken geworfenen Köpfen<sup>400</sup>, steht im Kontrast zur idealen kontrollierten Bewegung von bürgerlichen Männern in der Öffentlichkeit (Abb. 105).<sup>401</sup> Die Satyrn als Teil des dionysischen Gefolges vermitteln mit ihrer Darstellung ekstatischen Kontrollverlust, innere Erregtheit und Ausgelassenheit.<sup>402</sup> Damit passt die äußerliche Erscheinung der Figuren hervorragend zu ihrem mythischen wilden Wesen, das in der antiken Literatur häufig thematisiert wird.<sup>403</sup> Zentral ist hier die Präsentation des athletischen Körpers. Da starke Bewegtheit auch einen höheren Muskeltonus erfordert, müssen sich gewisse Körperpartien anspannen. Ersichtlich ist dies an den Beinen, am Gesäß, am Bauch sowie an den Armen (z.B. Abb. 45). Im Fokus stehen jedoch der – aus evolutionsbiologischer Sicht mit sexuellen Reizen zu assoziierende – Schambereich<sup>404</sup>, der sich durch den Ballenstand, die Streckung im Rumpf und das Zurückbiegen des Oberkörpers prominent nach vorne presst (Abb. 46, 106). Damit kann bei diesen Figuren nicht mehr von einer subtilen erotischen Wirkung, sondern von einer demonstrativen sexuellen Exzentrizität gesprochen werden.<sup>405</sup> Diese körpersprachliche Eigenheit zeigt das triebhafte Wesen der Satyrn, das sich häufig durch sexuelle Ausschweifungen offenbart (vgl. z.B. Abb. 107).<sup>406</sup>

399 Rolf Schneider zählt u.a. Tänze zu „menschlichen Verhaltensweisen jenseits der Bildkonventionen normativer Menschen- und Götterbilder“ (Schneider 2000, 353).

400 Ein charakteristischer Wesenszug der Satyrn ist gerade der starke Bewegungsdrang, der meist in Verbindung mit Trunkenheit steht. Das Springen der Satyrn hängt offensichtlich mit ihren assoziierten Tierwesen zusammen (vgl. Zanker 1998, 23; Heinemann 2016, 123).

401 V.a. auf klassischen Vasen weichen die Satyrn von der gesitteten Körpersprache der Zeit ab, da die Hände und Arme den Körper weit verlassen. Damit stehen sie im Widerspruch zu Selbstbeherrschung und Affektkontrolle in der Öffentlichkeit im 5. Jh.v.Chr. in Athen (Heinemann 2016, 132–133).

402 Zur Interpretation der Körpersprache vgl. Argyle 1979, 255–266 und spez. die grafische Erläuterung auf S. 256–258.

403 Vgl. z.B. Plat. leg. 815c–816a (Satyrn ahmen Betrunkene nach); Dion. Hal. 7, 52, 10–11 (Satyrn und Silene rufen bei Tanz Gelächter hervor und verspotten ernsthafte Bewegungen); Corn. nat. 30, 5–6 (Satyrn sind ekstatisch, stellen Betrunkene dar und grinsen); Dion. Chrys. 32, 58–59 (Satyrn sind immer ausgelassen, haben Freude, Lachen und Tanzen; durch Musik verfallen sie in Raserei); Lukian. salt. 22 (Tanzen ist essentiell im Dionysischen; wilde Sprünge sind typische Bewegungen); Lib. or. 64, 13 (die Aufgabe der Satyrn ist Syrinx zu spielen und zu tanzen; damit ehren sie Dionysos); Nonn. Dion. 9, 200–205; 21, 185 (Satyrn springen, drehen sich, tanzen, klappern mit den Ziegenhufen und haben haarige Beine).

404 Vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 584 und 585 mit den Forschungen von Desmond Morris.

405 Zur Interpretation der Körpersprache vgl. Argyle 1979, 255–266 und spez. die grafische Erläuterung auf S. 256–258.

406 Bes. anschaulich ist dies bei archaischen und klassischen Vasendarstellungen. Zur sexuellen Ausschweifung von Satyrn auf attischen Vasen des 5. Jhs. v. Chr. vgl. v.a. Heinemann 2016, 161–210. Thematisiert wird das unkontrollierte Verhalten von Satyrn und Silenen auch bei hellenistischen Gruppen wie bspw. dem „Dresdner Symplegma“ (Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 155) oder bei Satyr- und Mänade-Gruppen im Typus Ludovisi und im Typus Townley (vgl. Stähli 1999, 340–372). Zu weiteren erotischen Gruppen in der hellenistischen Plastik vgl. v.a. Stähli 1999, bes. 43–159.

Tanz dient hier ebenfalls als ein geeignetes Mittel, um einerseits den Körper in Bewegung zu inszenieren und andererseits das mythische Wesen der Satyrn zur Schau zu stellen<sup>407</sup>. Wie lässt sich jedoch die ambivalente Darstellungsweise der Gestalten erklären?

Nach Rolf Schneider handelt es sich bei den Satyrn um das „konzipierte Gegenbild zum Mann“, was so viel bedeutet wie, dass diese in ihrer Erscheinung zwar an die Menschen erinnern, jedoch „das Andere“ verkörpern.<sup>408</sup> Die Gestalten entspringen der Vorstellungswelt der Männer und bringen offenbar eine andere Facette der männlichen Persönlichkeit zum Ausdruck, nämlich den in Kauf genommenen oder gar gewünschten Kontrollverlust über die eigene Person, was sich in einem triebgesteuerten Verhalten äußert. Dieses steht im direkten Kontrast zum beherrschten Auftreten in der Öffentlichkeit und zu den vorgegebenen Moralvorstellungen. Alles in allem dienen Ausgelassenheit, Trunkenheit und Ekstase der eigenen Lebensfreude und der Befriedigung individueller Bedürfnisse. All diese Aspekte beinhaltet die Gestalt des Satyrs. Weshalb sich die dionysische Welt gerade im Hellenismus besonderer Beliebtheit erfreute, ist offensichtlich: Der Fokus verschob sich von einem gemeinschaftlichen öffentlichen Leben tendenziell auf das private und die eigene Person mit individuellen Bedürfnissen, wozu das Konzept der dionysischen Welt hervorragend passt.<sup>409</sup> Die Satyrn bringen somit keine öffentlichen Verhaltensnormen mehr zum Ausdruck, sondern versinnbildlichen Heiterkeit und Lebenslust.<sup>410</sup>

Eine andere Gruppe bilden kleinplastische Jünglinge mit femininen Körpern<sup>411</sup>, die durch Attribute teils dem dionysischen oder dem festlichen Bereich zuzuordnen sind. Dargestellt sind Kränze (K82, K84, K85, K87; Abb. 47), Flöten (K82, K83; Abb. 47) und eine Nebris (K83). Eine der Figuren weist zudem vergoldete Sandalen auf (K86; Abb. 48). Die Gestalten bewegen sich in größeren Schritten auf den Ballen nach vorne und haben die Arme erhoben, womit erhöhte Dynamik verdeutlicht wird. Die weichen Körperzüge, wodurch die Jünglinge androgyn wirken, sind durch die Nacktheit klar ersichtlich. Der hohe aufrechte Stand vermittelt eine schwebende Leichtigkeit in der Bewegung.

Die meisten der großplastischen Satyrn<sup>412</sup>, außer G12, wirken feminin und vermitteln durch ihre hohen Positionen und den kleinen Schritt keine männliche Stärke und

407 Dies postuliert auch Maria Luisa Catoni im Hinblick auf die Satyrn. So sollte mit körpersprachlichen Details auf ihre Wesenszüge verwiesen werden, wobei urspr. Tanzdarstellungen die Körpersprache der Satyrn maßgeblich beeinflusste; vgl. dies v.a. am Beispiel des „Barberinischen Fauns“ (Catoni 2008, 226–229; s. auch Zanker 1998, 30–38).

408 Vgl. Schneider 2000, 351–389. Die Satyrn stehen also zwischen der Lebens- und Mythenwelt und verkörpern männliche Traum- oder Wunschbilder.

409 Was letztendlich u.a. mit dem Aufbrechen der klassischen Poleis zusammenhängen mag. Zur politischen Geschichte des Hellenismus vgl. knapp zusammengefasst Schmitt 2005, 3–5. Hans-Joachim Gehrke bezeichnet Individualismus als einen essentiellen Grundzug der hellenistischen Epoche. Zu den Aspekten der hellenistischen Kultur vgl. Gehrke 1990, 71–99, spez. S. 72.

410 Vgl. auch Zanker 1998, 25. Alexander Heinemann hält einen Satyr nur dann für tanzend, wenn ein konkreter Bezug zu Musik gegeben ist, da die Bewegungen der Satyrn nicht ausschließlich handlungsbezogen sind, sondern einen Habitus körpersprachlich zum Ausdruck bringen (Heinemann 2016, 132–133).

411 K82–K87.

412 G18, G21, G22 sind nicht gleichermaßen athletisch wie G12, lassen jedoch noch Muskeln erkennen. G13, G14, G19 weisen einen sehr femininen Körper auf und bei G20 handelt sich um einen Hermaphroditen.

Stabilität, sondern Geschmeidigkeit und Leichtigkeit wie es tendenziell von weiblichen Tanzfiguren bekannt ist (z.B. Abb. 51).<sup>413</sup> Beim athletischen Satyr Borghese (G12) ist die Muskelverformung im Bereich des Rumpfes aufgrund der Gegenrotation gut zu sehen. Dadurch sowie durch die Kraftübertragung der Füße zum Boden, wodurch sich die Muskeln der Beine und des Gluteus anspannen, wird die Leiste nach vorne gedrückt und die Brust hebt sich (Abb. 106). Die Muskulatur kommt erst durch die Verformung des Körpers in Bewegung richtig zur Geltung. Dies ist auch bei den Figuren G14 und G18 zu beobachten, die allerdings jugendlicher und nicht gleichermaßen muskulös wirken und eine schmalere Schrittstellung aufweisen. Das angespannte Gesäß steht dennoch im Vordergrund (Abb. 67). G13 hingegen erscheint feminin, durch den leichten Brustansatz und die längeren lockigen Haare fast androgyn. In Szene gesetzt ist hier nicht der muskulöse Körper mittels der Bewegung, sondern eine nahezu weibliche Hüfte (Abb. 66). Selbiges ist bei den Stücken G19 und G20 ersichtlich. Ersterer lässt eine äußerst schmale Schrittstellung erkennen und das Gesäß wirkt weiblich, während die Muskulatur im Bereich des Bauches ausgeprägt ist (Abb. 68). Bei G20 handelt es sich wahrscheinlich um einen Hermaphroditen: Der Körper ist sowohl durch männliche Genitalien, als auch durch einen Brustansatz mit einer Art Binde gekennzeichnet. Insgesamt ist der Körper als feminin und kindlich zu charakterisieren.

Es kann festgehalten werden, dass die Satyrn in der hellenistischen Großplastik ihre ursprüngliche Wildheit<sup>414</sup> verloren haben, da diese an ihren idealisierten Körpern und an ihrer Bewegung fast nicht mehr zu erkennen ist. Tendenziell führen sie kleine oder keine ausladenden Bewegungen auf. Hierbei ist jedoch die Beschränkung durch das Material und die Größe zu berücksichtigen, die eine Darstellungsweise wie bei den kleinformatigen Bronzesatyrn ohnehin nicht zulässt.

Der Silen G23 ist mit seinem kräftigen Körperbau, Zottelbart und Stirnglatze als alt und wild gekennzeichnet.<sup>415</sup> Dieser muss auf seinen Ballen gestanden haben und lässt eine tänzelnde Bewegung erkennen, die durch den wehenden Mantel verdeutlicht wird. Bei der Figur drücken sich durch die Neigung nach hinten und den Ballenstand der Schambereich und der füllige Bauch nach vorne, sodass diese Körperregionen im Mittelpunkt stehen (Abb. 70). Die Bewegung des Silens verläuft nach vorne und leicht zur Seite, weshalb die Bewegungsrichtung nicht vollständig klar ist und er einen taumelnden Eindruck macht. Zudem liegt der Kopf leicht im Nacken. Insgesamt wirkt die Bewegung der Figur unkontrolliert und verweist möglicherweise auf einen ekstatischen Zustand.

Eine bürgerliche Ikonographie lässt sich bei den Darstellungen nicht feststellen. Wahrscheinlich sind sie alle im mythischen Bereich zu verorten. Eine effeminierte Darstellungsweise, vor allem im dionysischen Kontext<sup>416</sup>, steht nach Paul Zanker für das

413 Zur Klassifizierung von Bewegungen vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 294 mit den Forschungen von Michael Argyle.

414 Erkennbar an tierischen Details und Körperbehaarung bzw. langen, zotteligen Haaren oder Bart sowie an ausladenden Bein- und Armbewegungen, vgl. Kapitel 2.6.1. „Bewegungsmotiv 1 – Nackte Männer“.

415 Zur Ikonographie der Silene vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 394.

416 Zur effeminierten Darstellungsweise von Satyrn und Dionysos s. auch Grassinger – Scholl 2008, 110–114.

Luxus- und Freizeitleben, jenseits harter körperlicher Arbeit oder kriegerischer beziehungsweise agonaler Tugenden.<sup>417</sup> Dies deckt sich mit dem im Hellenismus verbreiteten Ideal der genussvollen Lebensführung.<sup>418</sup> Tanz ist in dieser Hinsicht ein geeignetes Mittel, um die Leichtigkeit und Sorglosigkeit des Lebens bildnerisch zum Ausdruck zu bringen.<sup>419</sup> Verkörpert wird dieses Leitbild in der hellenistischen Kleinkunst auch durch feminine Erotendarstellungen<sup>420</sup>, die den Tanzenden teils ähneln und in einigen Fällen nicht von ihnen differenziert werden können. Leichtigkeit und Aufheben der Schwerkraft wird sowohl mit Tanzen, als auch mit Fliegen assoziiert. Bei K88 (Abb. 50) handelt es sich zum Beispiel um einen Grenzfall: Während das Bewegungsmotiv identisch dem der Tanzenden ist, identifizieren die einst angesetzten Flügel die Figur als Erogen.

Hinsichtlich der Satyrn, die zwar ein tänzerisches Bewegungsmotiv erkennen lassen, steht grundsätzlich die Frage im Raum, ob sich die Bewegung konkret auf Tanz bezieht oder die mit der Körpersprache assoziierten Werte sinnbildlich für das Wesen der Satyrn und Silene stehen<sup>421</sup>. Ist die dargestellte Bewegung also erst mit einem direkten Bezug zu Musik als Tanz zu verstehen?

Es ist davon auszugehen, dass nicht in jedem Fall Tanz an sich präsentiert werden sollte, sondern das Thema „Tanz“ als Mittel zum Zweck diene, nämlich durch die Verformung des Körpers in Bewegung auf charakterliche Wesenszüge zu verweisen.<sup>422</sup>

### **Bewegungsmotiv 2: Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung**

Das zweite Bewegungsmotiv vermittelt eine höhere Dynamik als das erste: Die Figuren streben durch stärkere Streckungen und einen hohen Ballenstand weiter nach oben, die Körperbiegungen, Neigungen und Rotationen sind ausladender und die Extremitäten aktiver bewegt. Insgesamt weisen die Stücke einen höheren Muskeltonus auf. Das Spiel mit der Balance wird besonders deutlich, da die Tanzenden meist nur auf dem Ballen oder der Zehenspitze eines Beins stehen, während das andere in die Luft erhoben ist. Einige der Statuetten können nicht ohne eine Stütze stehen, da die Positionen äußerst instabil sind. Damit vermitteln die Darstellungen vollkommene Leichtigkeit, Schwerelosigkeit und eine starke innere Ergriffenheit, wie es Argyle in seiner körpersprachlichen Analyse erläutert.<sup>423</sup> Die Bewegungen wirken weniger kontrolliert, obwohl die Positionen gleichzeitig ein hohes Maß an Kontrolle über den Körper erfordern.

417 Vgl. Zanker 1998, 19.

418 Dies hängt v.a. mit der Entstehung der Königshäuser in der hellenistischen Zeit und den höfischen Lebensidealen zusammen, wobei insbes. das durch Geselligkeit und Weingenuss gekennzeichnete Symposion eine wesentliche Rolle spielt (vgl. Gehrke 1990, 46–55).

419 Vgl. auch Lindner 2001, 138.

420 S. auch Zanker 1998, 68.

421 Vgl. auch Catoni 2008, 226–229.

422 Vgl. v.a. die Figuren im Typus des „schwänzchenhaschenden Pans“ G15–G17.

423 Zur Klassifizierung von Bewegungsarten und Körperhaltungen vgl. Argyle 1979, 255–266 sowie die grafische Erläuterung auf S. 256–258 (Im Falle des Bewegungsmotivs 2 v.a. die Grafik „n“ und „o“).

Auch bei den Figuren in diesem Bewegungsmotiv lassen sich aufgrund variationsreicher Gestaltungen unterschiedliche Intentionen beobachten.

### *Vollständig bekleidete Frauen*

Das Bewegungsmotiv der Sprungbewegung lässt sich bei den Frauen seltener vorfinden, als das der Gehbewegung. Die vollständig bekleideten Tänzerinnen<sup>424</sup> (Abb. 74–79) tragen in fast allen Fällen keinen Mantel über dem Chiton<sup>425</sup>, sodass die weit erhobenen Arme<sup>426</sup> frei beweglich sind. Die Gewänder schwingen stärker und fliegen insbesondere im Bereich des Gewandsaums höher<sup>427</sup>, der nicht mehr auf dem Boden aufliegt. Größtenteils stehen die Figuren nur noch auf der Zehenspitze und haben fast keinen Kontakt mehr zum Boden<sup>428</sup>, womit das Körpergewicht aufgehoben wird. Auf diese Weise werden der Balanceakt und die Instabilität der Position demonstriert. Durch die extremen Biegungen und Streckungen der Torsi, die durch die erhobenen hinteren Beine optisch verstärkt werden, drückt sich bei allen Tänzerinnen der Brust- und Schambereich nach vorne und rückt – auch aufgrund der offenen Armhaltung – in den Fokus der Betrachtung (z.B. Abb. 75). Bei den Stücken stehen in erster Linie die besagten Körperpartien im Mittelpunkt, die bei den Statuetten im ersten Bewegungsmotiv nicht gleichermaßen zur Geltung kommen. Dennoch wurde der Gesäßbereich nicht außer Acht gelassen, da er sich einerseits durch die Biegungen im Rücken nach hinten hinausschiebt<sup>429</sup> und andererseits durch die gezielten Blicke in dessen Richtung hervorgehoben wurde<sup>430</sup>. Der Brust- und Schambereich ist wie das Gesäß mit erotisch-sexuellen Reizen zu assoziieren, aber auch mit Attraktivität und Fruchtbarkeit.<sup>431</sup> Hinzukommt, dass die Figuren den Kopf teils weit in den Nacken geworfen haben<sup>432</sup>, wodurch der Brust- und der sensible Halsbereich in den Vordergrund rücken und die Aufgabe der Kontrolle<sup>433</sup> sowie der Standsicherheit verdeutlicht werden (z.B. Abb. 75). Die charakteristischen Kopfpositionen sind insbesondere mit (dionysischer) Ekstase<sup>434</sup>

424 K89–K97.

425 Außer K89, K93, K94. Nur bei K89 verschwinden die Arme unter dem Mantel.

426 Alle außer K89.

427 V.a. bei K91, K93, K94, K95.

428 Vgl. bes. K89, K90, K91, K93, K94, K95.

429 Bes. stark bei K96. Das Gesäß wurde hierbei äußerst üppig gestaltet.

430 V.a. bei K91, K92, K93, K94, K96.

431 Vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 319 und 320 mit den Forschungen von Desmond Morris.

432 Bes. K91, K93, K96.

433 Gerade der Halsbereich zählt zu einer der verletzlichsten und sensibelsten Stellen des menschlichen Körpers.

434 Eine ekstatische Bewegung lässt sich in der antiken Kunst in erster Linie an dem in den Nacken geworfenen Kopf erkennen. Kombiniert ist das Motiv meist mit starker Bewegtheit (Körper und Gewand) und einer Streckung im Körper, wobei die Figuren oftmals nur auf den Zehenspitzen stehen. Diese Darstellungsweise wird im Folgenden im Zuge der dionysischen Szenen häufig thematisiert. Zur Ekstase in der griechisch-römischen Antike s. Graf 1997, 951–952. Ekstase wird v.a. mit Dionysos, seinem Gefolge und seiner Verehrung in Verbindung gebracht. Dionysos verursacht bei seinem Gefolge Ekstase. Zur rituellen Ekstase im Dionysoskult s. Schlesier 1997, 652–653; Schlesier 2008, 29–41 mit weiterführender Literatur. Die Mänaden aus dem Gefolge

und Mänadendarstellungen in Verbindung zu bringen (vgl. z.B. Abb. 168)<sup>435</sup>, die als Pendants zu den Satyrn, genauer gesagt als konzipierte Gegenbilder zu bürgerlichen Frauen anzusehen sind.

Einige Statuetten wurden mit Attributen versehen, die auf einen festlichen Kontext deuten. Darunter befinden sich Efeu- (K89, K93?; Abb. 74 und 77) und Wulstkränze (K90, K94) sowie eine Kithara (K96; Abb. 78) und Krotalen (K97; Abb. 79). K92 (Abb. 76) trägt ein Diadem und K94 Ohrringe. Der Schmuck ist vermutlich als Hinweis auf eine gehobene gesellschaftliche Schicht oder auf aphrodisische Schönheit zu interpretieren. Bei zwei Tänzerinnen haben sich einzelne Locken aus der Frisur gelöst, was einerseits auf heftige Bewegtheit schließen lässt und andererseits konkret auf einen dionysischen Kontext weisen könnte, da (ekstatische) Mänaden vielfach mit offenen Haaren dargestellt sind<sup>436</sup> (vgl. z.B. 168)<sup>437</sup>.

Wie die Tanzenden genau einzuordnen sind, erweist sich als schwierig: Eindeutige Hinweise auf bürgerliche Ideale fehlen. Eine Statuette (K89; Abb. 74) weist zwar einen eingebundenen Arm auf, ist aber aufgrund des weit erhobenen Beins, des überstreckten Halses und dem Efeukranz nicht zwingend mit einer kontrollierten Bürgersfrau in Verbindung zu bringen. Zwei Figuren sind Mänaden ikonographisch nahe. Es handelt sich zum einen um K93 (Abb. 77), die äußerst schwungvoll bewegt ist, einen Efeukranz (?) trägt, den Kopf weit in den Nacken gelegt hat und bei der sich Haarsträhnen gelockert haben. Eine ekstatische Bewegung im dionysischen Kontext beziehungsweise im Kultbereich erscheint nicht abwegig. Zum anderen lässt sich bei K96 (Abb. 78) aufgrund der extremen Biegung, den über den Kopf erhobenen Armen, welche eine Kithara halten und den gelösten Locken ein potentieller Kontrollverlust erkennen.

Ob die Stücke der lebensweltlichen oder mythischen Sphäre zuzuordnen sind, kann ikonographisch nicht entschieden werden. Alle Stücke demonstrieren durch die erhöhte Dynamik eine Aufgabe der Bewegungskontrolle und deuten auf einen (festlichen?) ausgelassenen Kontext hin. Auch bei diesen Darstellungen steht die gezielte Präsentation gewisser Körperregionen mittels einer ästhetisierten Form von Bewegung im Vordergrund, der eine erotische Wirkungsweise zu Grunde liegt.

### *Teilweise entblößte Frauen*

Bei dieser Figurengruppe<sup>438</sup> (Abb. 71, 80–83), die in der Bewegungsgestaltung identisch mit der vorangegangenen ist, ist die Brust in zweierlei Hinsicht hervorgehoben: zum einen durch das Bewegungsmotiv mit den Streckungen, Biegungen und Neigungen

Dionysos' sind in der antiken Literatur und Ikonographie grundsätzlich durch ekstatische Zustände charakterisiert, die zur Raserei führen. Tanz sowie das Hin- und Herbewegen des Kopfes spielen bei der Erreichung der Ekstase eine entscheidende Rolle (Heinze 1997, 639–641).

<sup>435</sup> Vgl. auch Paris, Bibliothèque Nationale française, Cabinet des Médailles et Antiques, Inv. 567, attisch-rotfigurige Schale, s. Thomsen 2011 53 Abb. 23.

<sup>436</sup> Zur Ikonographie der Mänaden s. Kapitel 2.6.1 Anm. 333.

<sup>437</sup> Vgl. auch Kap. 2 Anm. 435.

<sup>438</sup> K98–K109.

und zum anderen durch das gezielte Entblößen der entweder rechten<sup>439</sup> oder linken<sup>440</sup> Brust (z.B. Abb. 80 und 82). Teilweise blicken die Tänzerinnen in Richtung dieser, was den Fokus des Betrachters auf den Bereich lenkt.<sup>441</sup> Mit dem Verrutschen der Kleidung<sup>442</sup> wird einerseits die hohe Dynamik und wilde Bewegtheit verdeutlicht, andererseits verstärkt sich die erotische Wirkungsweise der Tanzenden. Damit stehen auch hier die erogenen Zonen, der Brust- und Schambereich sowie das Gesäß<sup>443</sup> im Mittelpunkt (Abb. 71). Wie bereits bei den Statuetten des ersten Bewegungsmotivs thematisiert, kann die Entblößung der Brust für aphrodisische Schönheit und Liebreiz stehen.<sup>444</sup> Dennoch scheint die erotisch-sexuelle Komponente hier stärker zu sein, was sich aus der Kombination der extremen Bewegtheit mit der Hervorhebung der weiblichen Körperproportionen sowie der plakativen Brustenthüllung ableiten lässt. Dafür spricht auch, dass ein Großteil der Tänzerinnen mittels einer Nebris<sup>445</sup> oder einem Efeukranz (K102; Abb. 81) als Mänaden oder Kultanhängerinnen des Dionysos ausgewiesen ist.

Neben den dionysischen Figuren lässt sich die Bewegung bei K98, K99, K100 und K101 (Abb. 71, 80) aufgrund der starken Biegung, der hohen instabilen Position auf der Zehenspitze und dem weit in den Nacken geworfenen Kopf vielleicht als ekstatisch einordnen, womit sie ebenso dem dionysischen Bereich angehören könnten. Die besagten Tänzerinnen gleichen typologisch einer Statuette, die als Mänade angesehen werden muss und zusammen mit einem Satyr eine erotische Gruppe bildet (Abb. 113). In keinem Fall lässt sich allerdings eine Körpersprache fassen, die bürgerliche Ideale zum Ausdruck bringt.

#### *Teilweise bekleidete Männer*

Unter den männlichen Figuren weisen wenige Stücke das zweite Bewegungsmotiv auf. Dargestellt wurde beispielsweise ein weiterer Schauspieler des Satyrspiels K111 (Abb. 85), der ein Papposilen-Kostüm trägt, welches an der Maske und an den angegebenen Nähten eindeutig als ein solches zu identifizieren ist. Es handelt sich um eine dicke, haarige Figur, die ein Tuch um die Hüften und einen Hut trägt sowie Krotalen in den Händen hält. Durch das weit erhobene Bein und die Arme, die ausladende Bewegungen ausführen, wird die hohe Dynamik veranschaulicht. Die Krotalen weisen die Bewegung eindeutig als tänzerisch aus. Die Kombination aus starker Bewegtheit und tierischer Erscheinung versinnbildlicht das wilde unkontrollierte Wesen der Gestalt aus dem Gefolge des Dionysos.

439 K98, K99, K100, K101.

440 K102, K103, K104, K105, K106, K107, K108, K109.

441 Vgl. K102, K103, K104, K105.

442 Bei K102, K103, K104, K105, K106, K107, K108, K109 ein Chiton mit Himation.

443 Dieser ist bei K98, K99, K100 und K101 ebenso durch die Blickrichtung der Figuren hervorgehoben.

444 K101 lässt hierbei auch sog. Venusringe (vgl. auch bei K67) erkennen.

445 K104, K105, K106, K107, K108 lassen sicher eine Nebris erkennen. Bei K102, K103, K109 ist es nicht ganz klar, aber wahrscheinlich.

Ein weiteres Beispiel ist ein Jüngling mit weiblichen Körperformen (K110; Abb. 84), der durch den hohen Stand leicht und schwerelos wirkt. Die Tānie auf dem Kopf verortet ihn in einem festlichen oder kultischen Kontext. Er trägt dazu ein kurzes Manteltuch, in das der rechte, vor dem Körper angewinkelte Arm, eingebunden ist, was an bürgerliche Darstellungen denken lässt. Mit der linken Hand rafft er das Tuch an der Seite, sodass der Eindruck entsteht, als würde er den Schambereich entblößen. Die Statuette lässt damit eine ambivalente Körpersprache erkennen und könnte sinnbildlich für ein sorgloses und luxuriöses Leben stehen. Verkörpert sind hier nicht die bürgerlichen Ideale in einer öffentlichen Gemeinschaft, sondern die einer individuellen Privatperson. Tanz ist aufgrund seiner Assoziation mit Freude und Sorglosigkeit ein geeignetes Darstellungsmittel, das derartige Werte bildlich zum Ausdruck bringt.

### *Nackte Männer*

Bei den nackten Männern handelt es sich um zwei Satyrn (K112, G24; Abb. 86, 87) und ein Silen (K113). Der kleinplastische Satyr mit Efeukranz weist einen jungen muskulösen Körper auf. Der hohe Stand, das erhobene Bein und die ausladenden Armbewegungen indizieren eine noch stärkere Bewegtheit als bei den Satyrn im ersten Bewegungsmotiv. Durch die Körperstreckung und das zusätzliche Nachhintenbiegen drücken sich der Schambereich und der athletische Bauch prominent nach vorne, sodass die Partien deutlich hervorgehoben sind. Auch am Gesäß kann die angespannte Muskulatur festgestellt werden, die die dargestellte Bewegung erfordert. Der Kopf des Satyrs ist überstreckt, sodass der Kontrollverlust über den Körper klar erkennbar ist. Es stehen wiederum der athletische, idealisierte Körper und die tierischen Merkmale samt der Verhaltensweise des Satyrs kontrastiv gegenüber. Die Gestalt vermittelt damit Ausgelassenheit und einen ekstatischen Zustand, hohe innere Erregtheit und Lebensfreude. Aufgrund der Betonung der Schamregionen, die durch das tänzerische Bewegungsmotiv erst zur Geltung kommen, ist die Darstellung erotisch-sexuell aufgeladen.

Der Satyr aus Mazara del Vallo (G24) ist, wenn er überhaupt dem Hellenismus zugewiesen werden kann, das einzig erhaltene Bronzebeispiel der Großplastik, das einen springenden, hoch dynamischen und möglicherweise ekstatischen Satyr zeigt. Dieser lässt eine starke binnenkörperliche Bewegung erkennen. Die Extremitäten greifen in unterschiedliche Richtungen aus, wodurch das Stück Dreidimensionalität erhält. Das hintere Bein ist weit vom Boden abgehoben, sodass die Figur vermutlich nur auf dem Ballen des rechten Beins stand. Zudem biegt sich der Satyr extrem nach hinten, der Kopf ist in den Nacken geworfen und die Arme waren einst erhoben. Die fliegenden Haare veranschaulichen zusätzlich die heftige Bewegtheit (Abb. 87). Die präsentierte Bewegung erfordert einen erhöhten Kraftaufwand im Körper, der an der angespannten Muskulatur im Bereich des Gesäßes und des Bauchs zu sehen ist. Durch das Bewegungsmotiv drückt sich die Leiste auffällig nach vorne, womit der Fokus des Betrachters auf die Region gelenkt wird, die mit sexuellen Reizen assoziiert ist. Der Phallus, der nicht als erigiert zu betrachten ist, schwingt womöglich durch die Bewegung nach

vorne, um die hohe Dynamik zu verdeutlichen. Der Satyr weist damit eine dynamische und plakative erotische Wirkung auf. Das dargestellte Bewegungsmotiv dürfte aufgrund der statischen Grenzen in der Großplastik, insbesondere bei Marmorfiguren, selten gewesen sein, ist allerdings aus anderen Materialgattungen bekannt<sup>446</sup>.

Bei dem alten bärtigen kleinplastischen Silen (K113) rückt der Schambereich insbesondere durch die Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers in den Vordergrund. Diese, das hintere erhobene Bein und das hinter dem Rücken wehende Gewand verdeutlichen die Dynamik. Mit der Amphora verweist die Darstellung explizit auf Wein-genuss und Trunkenheit und damit auf Kontrollverlust.

Insgesamt ist das Bewegungsmotiv des Springens eine geeignete Darstellungsweise für die Gestalten des dionysischen Gefolges, da mit der Körpersprache einerseits das wilde, zügellose Wesen und andererseits die erotisch-sexuelle Komponente verbildlicht werden kann. Zudem können durch dieses eine deutlich erhöhte Dynamik im Bild vermittelt und Körperpartien wie der Scham-, Gesäß- und Brustbereich hervorragend inszeniert werden, die mit unterschiedlichen Aspekten der weiblichen und männlichen Sexualität in Verbindung zu bringen sind.

### **Bewegungsmotiv 3: Gleichsinnige tänzerische stationäre Bewegung**

Beim dritten Bewegungsmotiv handelt es sich um eine spezielle Darstellungsweise, die wahrscheinlich als Tanz eingestuft werden muss<sup>447</sup>, sich jedoch auffallend von den zwei anderen Bewegungsmotiven unterscheidet: Die Tanzfiguren<sup>448</sup> (Abb. 88–93) weisen keine Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers auf, sondern neigen sich mit dem Torso zu einer Seite. Auch scheint der Akzent hier nicht auf dem Gewichtstransfer von einem auf das andere Bein zu liegen, dafür jedoch auf der räumlichen Bewegung des Oberkörpers. Dadurch erhalten die Stücke eine dynamische Wirkung, die teils mit Hilfe von künstlich drapierten, schwingenden Gewändern verdeutlicht wird<sup>449</sup>.

Die weiblichen und männlichen Figuren unterscheiden sich in der Darstellungsweise nicht voneinander und lassen sich in Einzelfällen sogar schwer auseinanderhalten. Es variieren die Kippseite, die Standbeine und -höhe.<sup>450</sup> Bei den vollständig knienden Statuetten muss es sich nicht zwingend um Tanzende handeln, allerdings ist dies aufgrund von Vergleichen mit Vasendarstellungen durchaus möglich.

Charakteristisch ist bei den Tonfiguren, dass diese die Arme über dem Kopf gehalten und die Hände zusammengenommen haben, als würden sie sich schützen. Dadurch

<sup>446</sup> Es existieren zahlreiche Darstellungen von Satyrn, die das identische Motiv aufweisen; vgl. auch die Materialzusammenstellungen bei La Rocca 2005, 170; Andrea 2009, 9–11; Wolf 2013, 32.

<sup>447</sup> S. Kapitel 2.5.

<sup>448</sup> K114–K123.

<sup>449</sup> Z.B. bei K115, K117, K118, K119.

<sup>450</sup> Kippseite: links bei K115, K116, K117 (Frauen) und K118, K120, K121, K122 (Männer); rechts bei K114 (Frau) und K119, K123 (Männer). Standbeine: rechts bei K115 (Frau) und K118, K120, K121, K122 (Männer); links bei K114, K117 (Frauen) und K119, K123 (Männer). Standhöhe: stehend bei K114, K115 (Frauen) und K118, K119 (Männer); halbtief bei K116 (Frau) und K123 (Mann); kniend bei K117 (Frau) und K120, K121, K122 (Männer).

entsteht der Eindruck eines Zusammenklappens im Körper. Das Motiv des Kniens in Kombination mit den über dem Kopf verschränkten Armen ist bereits seit frühgriechischer Zeit als unterwürfige oder schutzsuchende Körpersprache<sup>451</sup> zu interpretieren. Zu finden ist sie insbesondere bei Kampfdarstellungen innerhalb der Plastik. Die Besiegten beziehungsweise die Figuren, die im Begriff sind zu verlieren oder zu sterben, sind oft in ähnlicher Haltung dargestellt (vgl. Abb. 108).<sup>452</sup> Die hellenistischen Statuetten sind zudem in eine orientalische Tracht mit langen Hosen, Ärmeln und Zipfelmütze gekleidet und tragen lange, offene Haare, was den Griechen ursprünglich als fremd galt.

Interessant ist, dass das Bewegungsmotiv bildlich in den Kontext „Tanz“ gesetzt wurde, womit davon ausgegangen werden darf, dass die Tanzweise als „den Griechen fremd“ markiert wurde. Dennoch ist in den Darstellungen keine grundsätzlich negative oder diffamierende Intention zu erkennen. Vielmehr handelt es sich um die Präsentation einer anderen, unbekannteren oder weniger vertrauten Tanzweise beziehungsweise Kultur, wobei die Ikonographie unterworfenen oder besiegter Völkergruppen Verwendung fand. Ein weiterer Unterschied zu den anderen Tanzfiguren, ist, dass der Fokus bei den Darstellungen nicht auf der gezielten Präsentation von Körperpartien liegt, die mit sexuellen Reizen oder einer erotisierenden Wirkung assoziiert sind, sondern auf der andersartigen Körpersprache.

Betrachtet man die ausgewählten hellenistischen Stücke, ist eine tiefergehende Interpretation der Einzelfiguren schwierig. Bei den vollständig bekleideten Frauen<sup>453</sup> verweist eine Figur durch die Darstellung eines Altars auf einen kultischen (K117<sup>454</sup>,

451 Zur Interpretation der besagten Körpersprache vgl. auch Argyle 1979, 255–266, spez. S. 265 und die grafische Erläuterung auf S. 256–258.

452 Vgl. z.B. den archaischen Westgiebel des Aphaiatempels von Ägina. Die Trojaner werden hier als den Griechen unterlegene Völker dargestellt (München, Glyptothek). Andere klassische Beispiele sind die Kämpfe der stets siegreichen Griechen gegen die Amazonen, die teils in unterwürfiger Haltung dargestellt werden. Zu sehen sind diese z.B. auf den Friesplatten des Apollontempels in Bassai (London, British Museum) oder auf den Reliefplatten des Mausoleums von Halikarnassos (London, British Museum). Hierbei zeigen auch teils griechische Krieger eine schützende Haltung, um die Angriffe der Amazonen abzuwehren. Der sog. Alexandersarkophag aus Sidon demonstriert eine Schlacht der Griechen gegen die Perser, wobei die Letzteren klar unterlegen sind (Istanbul, Archäologisches Museum). Zu nennen ist auch das hellenistische sog. Kleine Gallier-Anthem: Dargestellt sind unterlegene Kampfgegner wie Gallier, Giganten, Perser und Amazonen in liegender, kniender oder sitzender Position. Ein kniender und gebückter Perser z.B. hält einen Arm schützend über dem Kopf (Rom, Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri, Inv. 2794).

453 K114–K117.

454 Als Deutung wurde vorgeschlagen, dass es sich um eine Amazone handelt, da diese Gestalten ebenso eine orientalische Tracht tragen können. Dies lässt sich mit der Darstellung nicht mit Sicherheit bestimmen. Zu den Amazonen in der griechischen Mythologie und ihrer Ikonographie s. Kauffmann-Samaras 1981, 587–653; Ley 1996b, 575–576: Amazonen als maskuline, kriegerische Frauen werden als „Kämpfende und Besiegte dargestellt, in Gruppen oder allein, oftmals beritten, mit Pfeil und Bogen, Schwert und Pelta“. Mythisch beheimatet sind sie in Phrygien, Lykien (Hom. II. III 189, VI 186) und generell in Kleinasien (Knauf 2008, 95). Amazonen tragen in der Bildkunst gemusterte, trikotartig anliegende Hosen und langärmelige Jacken mit Zipfelmützen und Laschen, die über die Schulter fallen. Anzunehmen ist, dass die Griechen im 6. Jh.v.Chr. die fremde Kampfweise und die Kleidung der Skythen und Steppenvölker u.a. auf die Amazonen übertrugen. Zur Tracht der Amazonen s. Knauf 2008, 93–102; Krauskopf 2010, 40–42; vgl. auch Kapitel 2.5 Anm. 280. Amazonen wurden trotz ihrer exotischen Erscheinung nie diffamierend in der griechischen Kunst dargestellt (Krauskopf 2010, 42–46). Zu den fremden Amazonen vgl. auch Hölscher 2000, 295–300.

Abb. 91) und eine andere Statuette aufgrund eines großen Kraters (K114; Abb. 88) auf einen symposiastischen Kontext. Die Männer<sup>455</sup> versah man nicht mit spezifischen Attributen. Hin und wieder wurde eine Deutung als tanzender Attis<sup>456</sup> vorgeschlagen, der ebenso in der charakteristischen Tracht dargestellt wurde<sup>457</sup> und mit Tanz in Verbindung stehen kann<sup>458</sup>. Scheinbar konnten sich dessen Kultteilnehmer in Ekstase tanzen und daraufhin selbst verletzen.<sup>459</sup> Ob sich beispielsweise die Figur mit Altar (K117; Abb. 91) konkret auf den Attiskult bezieht, kann jedoch nicht entschieden werden. Nach Dorothy Burr Thompson können die „orientalischen Tänzer“ auch mit dem Kult des Dionysos und der Kybele in Verbindung stehen.<sup>460</sup>

Eine derartige Darstellungsweise findet sich auf Vasenbildern und antiken Textzeugnissen hin und wieder im Bereich des (dionysischen) Symposiums. Der „Persertanz“ war wohl unter anderem ein gern gesehenes Thema bei Gelagen.<sup>461</sup>

Festzuhalten bleibt, dass dieses mit Tanz in Verbindung zu bringende Bewegungsmotiv von den anderen beiden klar differenziert wurde, um mit Hilfe der Körpersprache auf Völker zu verweisen, die den Griechen ursprünglich fremd waren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Bewegungsmotiv unterschiedlichste Intentionen besitzen kann, je nachdem, welche Informationen mit einer Darstellung vermittelt werden sollten. Dies hängt mit der individuellen Modifikation eines Körpers und seiner Körpersprache zusammen. Tanz dient dabei als gestalterisches Mittel, um den Körper in Bewegung zu ästhetisieren und steht in diesem Kontext insbesondere mit den Aspekten „weibliche körperliche Schönheit“ und „Erotik“, aber auch mit dem erstrebenswerten Ideal „Körperkontrolle“ sowie „Aufgabe der Kontrolle“ im Zusammenhang.

Auffällig ist, dass der weibliche Körper im Vergleich zum männlichen häufiger und facettenreicher mittels der Tanzbewegung inszeniert wurde, um die genannten Gesichtspunkte körpersprachlich zu kommunizieren. Meist nicht zu differenzieren ist dabei, ob es sich um lebensweltliche oder mythische Figuren handelt, während die dargestellten Männer größtenteils mit Letzteren in Verbindung zu bringen sind. Tanz scheint bei ihnen in keinen Fall ein bildliches Mittel zu sein, das die männliche körperliche Schönheit oder bürgerliche Ideale zum Ausdruck bringt. Bei Frauen hingegen ist Tanz in Kombination mit bürgerlichen Motiven und Hinweisen auf körperliche Attraktivität zu konstatieren. Hinsichtlich der Tanzfiguren liegen offensichtlich unterschiedliche Genderkonzepte vor.

455 K118–K123.

456 Z.B. K119 und K123. Zur Gestalt des Attis vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 390; s. auch Merker 2016, 209–210 Kat. 351.

457 Zu weiteren Darstellungen des Attis in der antiken Kunst vgl. Vermaseren 1986, 22–44.

458 Vgl. auch die mythische Überlieferung des Attis (Kapitel 2.6.1 Anm. 390).

459 Konkret zu ekstatischem Tanz im Attiskult vgl. Hepding 1903, 158–159, 165 mit antiken Textzeugnissen.

460 S. Burr Thompson 1963, 102 mit Anm. 187.

461 Vgl. ausführlich Kapitel 2.5.

Innerhalb der hellenistischen Bildkunst steht Tanz im übertragenen Sinn zudem für Festlichkeit, Freude, Sorglosigkeit und Ausgelassenheit, also für die positiven Aspekte des Lebens, weshalb er auch im dionysischen Bereich eine zentrale Rolle einnimmt.

Die Besonderheit der großformatigen Stücke liegt darin, dass sie sich durch eine detailgetreue und lebensnahe Darstellung eines bewegten Körpers beziehungsweise eines Bewegungsvorgangs auszeichnen. Dabei sind die transitorischen Zustände der Tanzenden offensichtlich. Die Verformung einzelner Partien in Bewegung ist an diesen Figuren besonders ersichtlich und lässt den Körper für den Betrachter interessant wirken. Gerade bei den Tänzerinnen treten die weiblichen Rundungen durch diese ästhetisierte Form von Bewegung in den Vordergrund. Dadurch können insbesondere eine Hüfte, ein Gesäß oder eine Brust runder und voller erscheinen als im Stillstand. Gerade diese Körperregionen sind seit jeher mit weiblicher Sexualität, Fruchtbarkeit und Attraktivität assoziiert.<sup>462</sup> Bei den männlichen Satyrn wird durch die Darstellungsweise primär der Schambereich betont, um auf einen essentiellen Wesenszug der Gestalten zu verweisen. Um die Wirkungs- und Aussagekraft der vor allem weiblichen Figuren zu verstärken, wurden Gewänder gezielt künstlich und teils realitätsfern drapiert: einerseits um eine erhöhte Dynamik zu veranschaulichen und andererseits um Körperpartien deutlicher hervorzuheben, indem sie sich an den Körper pressen oder an bestimmten Stellen kreativ verrutschen.

Dass sich das Thema „Tanz“ gerade für dionysische Darstellung eignet, liegt auf der Hand: Durch eine derartige ästhetische Bewegungsform kann der Körper so modifiziert werden, dass er eine gesteigerte erotisch-sexuelle Wirkungsweise erhält.

## 2.6.2 Gruppendarstellungen

Gruppendarstellungen mit Tanzenden (Abb. 109–117), die Aufschlüsse über Bildzusammenhänge liefern beziehungsweise bei denen Tanz in einem bildlichen Kontext fassbar ist, sind selten erhalten. Fast alle Gruppen bestehen aus zwei Personen und lassen das erste oder zweite Bewegungsmotiv erkennen. Alle Stücke, bei denen der Fundkontext bekannt ist, stammen aus dem funerären Bereich. Thematisch können die Gruppen folgendermaßen gegliedert werden:

### **Frau und Mann: Dionysischer Kontext (?)**

Am häufigsten tritt die Kombination Mann und Frau auf, die meist als Satyr und Mänade zu identifizieren ist. Ein Beispiel ist K124<sup>463</sup>, das einen fülligen nackten bärtigen Satyr mit breiter Nase, spitzen Ohren und Kranz auf dem Kopf zeigt, der im rechten Arm einen Volutenkrater und im linken Arm eine weibliche Person im ersten Bewe-

<sup>462</sup> Vgl. die Forschungen von Desmond Morris (Kapitel 2.6.1 Anm. 320).

<sup>463</sup> In diesem Votivdepot kamen zahlreiche weitere typenähnliche Darstellungen wie diese zutage, s. Postriotti 1996, 21–103, Taf. 1–XVIII.

gungsmotiv hält (Abb. 109). Seinen Schambereich wendet er zu dieser. Die Tanzende befindet sich in einem Vorwärtsschritt mit dem linken Bein, dessen Fuß mit dem Ballen den Boden berührt, während sie sich vom hinteren rechten abdrückt. Der Oberkörper verdreht sich nach rechts gegen den Unterkörper. Den Kopf neigt sie in Richtung des Satyrs. Ihren rechten Arm hat sie um diesen gelegt und hält im linken ein Füllhorn. Sie trägt langes offenes Haar, einen Kranz auf dem Kopf und einen partiell durchsichtigen Chiton, der ihre Körperformen sichtbar macht. Dieser weht im Bereich der Beine hinterher und verdeutlicht ihre Bewegung. Aufgrund der ikonographischen Gestaltung der Frau in Kombination mit dem Satyr muss es sich dabei um eine Mänade handeln, wahrscheinlich im Symposiumskontext, wie der Volutenkrater und das Füllhorn vermuten lassen. Insgesamt wird hier die erotisch-sexuell aufgeladene Stimmung deutlich, bei der auch Weingenuß eine Rolle spielt.

Die Gruppe K125 stellt die sogenannte Liebesverfolgung einer Mänade durch einen Satyr (Abb. 110) dar (vgl. K126), wie sie aus der Vasenmalerei bekannt ist<sup>464</sup>. Die Mänade läßt das zweite Bewegungsmotiv erkennen und erinnert an die nahezu identische Figur K91 (Abb. 75). Sie befindet sich in einer schwungvollen Sprungbewegung auf das linke Bein, während das hintere rechte in der Luft erhoben ist. Die Mänade neigt sich zu dem etwas kleineren nackten Satyr mit spitzen Ohren nach hinten, der sie von hinten bedrängt und versucht, sie zu umarmen. Ihr rechter Arm ist erhoben und der untere Teil des Chitons fliegt durch die Bewegung nach oben, womit die Dynamik des Stückes deutlich wird. Die Gruppe kann als Hinweis dafür angesehen werden, dass die ikonographisch ähnlichen Einzeltänzerinnen in einem dionysischen, zumindest aber in einem symposiastischen oder privaten Kontext zu denken sind, wozu die hohe Dynamik des Bewegungsmotivs passen würde.

Bei K127 ist die Mänade im ersten Bewegungsmotiv zu dem Satyr mit spitzen Ohren, Schwänzchen und Pantherfell (?) gedreht, der sie anblickt und sie mit beiden Armen an der Hüfte packt (Abb. 111). Sie befindet sich tief im Knie und hat dabei das rechte Bein vorne, wendet jedoch Kopf und Oberkörper von ihm ab und blickt nach unten. Das Gewand fliegt durch die Bewegung an den Beinen weit nach oben und entblößt ihre Brust. Den linken Arm hat die Mänade zum Kopf erhoben und hält dabei einen länglichen Gegenstand mit einem ovalen Ende (Krotalon oder Thyrsos?) hinter ihrem Kopf. Der rechte Arm liegt auf der linken Schulter des Satyrs. Sie scheint einen runden Gegenstand (Kranz oder Tympanon?) in der linken Hand zu halten, der wohl auf einen festlichen Kontext deutet.

Harmonischer wirkt das tanzende Paar K128, das sich gemeinsam nach vorne bewegt (Abb. 112). Die männliche Figur ist nackt und hat das linke Bein vorne in der Luft, als würde sie zu einem Vorwärtsschritt ansetzen. Der rechte Arm des jugendlichen Mannes ist erhoben, während er im linken die weibliche Figur hält. Diese trägt einen

<sup>464</sup> Z.B. Rom, Banca Romana, attisch-rotfiguriger Krater, s. Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/record/70ABCE84-29D6-4768-84D6-7ACB835C0481> (19.05.2022).

langen durchsichtigen Chiton, der ihr von der linken Schulter gerutscht ist, die Brust freilegt und ihre Proportionen erkennen lässt. Sie hat ihr rechtes Bein vorne auf dem Ballen aufgesetzt und drückt sich von dem hinteren nach vorne. Beide Figuren sind parallel nach hinten geneigt, sodass ein optischer Bogen entsteht und blicken schräg nach oben. Auf dem Kopf tragen sie einen Blätterkranz.

Die männliche Figur weist keine Charakteristika eines Satyrs auf. Möglicherweise ist das Tanzpaar in einem festlichen, eventuell dionysisch-symposiastischen (?) Kontext zu verorten.

Im Fokus steht insgesamt die körpersprachliche Kommunikation zwischen den Partnern, durch die eine sexuelle Spannung vermittelt wird. Bereits bekannt ist die Thematik insbesondere von hellenistischen Gruppen in der Großplastik (vgl. Abb. 107).<sup>465</sup>

### **Frau und Mann: Theatraler Kontext**

Das erotisch-sexuelle Spiel zwischen Mann und Frau wurde auch im Kontext des Theaters mimisch dargestellt. Darauf verweist beispielsweise die Gruppe K129, bei der sich eine Frau im ersten Bewegungsmotiv mit dem rechten Bein und aufgesetzten Ballen nach vorne bewegt (Abb. 113). Mit dem Oberkörper dreht sie sich nach rechts gegen den Unterkörper. Der Kopf folgt der Drehung und sie blickt zu einer männlichen Person hinter ihr. Die Arme hielt sie offensichtlich angewinkelt vor dem Körper. Sie trägt einen Chiton mit hüftlangem Überfall. Der untere Teil des Gewands scheint durch die Bewegung stark zu schwingen. Er wurde in derselben Weise drapiert, wie die Gewänder der Tänzerinnen des ersten Bewegungsmotivs.

Hinter der Tanzenden befindet sich eine dicke Figur in einem kurzen Untergewand und Mantel, die aufgrund der Maske mit großem Schalltrichter, Stupsnase und Kranz als komischer Schauspieler zu identifizieren ist. Er steht auf seinem linken Bein und greift die Tanzende mit seinem linken Arm an der Taille. Den rechten Arm hat er angewinkelt vor der Brust unter dem Mantel gehalten.

### **Musizierender Eros mit tanzenden Frauen**

K130 besteht aus zwei sich im Arm haltenden Tänzerinnen, wovon die rechte mit ihrem rechten Bein auf der Zehenspitze nach vorne schreitet (Abb. 114). Die linke Figur bewegt sich mit dem vorderen rechten Bein auf diese zu. Dabei scheinen die Frauen auf einem felsigen Untergrund zu stehen. Die rechte Tanzende hat den rechten Arm erhoben, mit dem sie ein großes Manteltuch hält, das hinter dem Rücken der beiden Figuren fliegt. Beide sind in ein durchsichtiges Himation gekleidet, sodass die Körper vollständig sichtbar werden und somit die körperliche Schönheit hervorgehoben wird. Nur bei einer Figur ist der Kopf erhalten. Diese trägt einen Kranz (Stephane?). An der

<sup>465</sup> Vgl. z.B. Satyr und Mänade im Typus Ludovisi und im Typus Townley. Eine Auflistung der Gruppen findet sich bei Stähli 1999, 340–372. Zu erotischen Gruppen in der hellenistischen Plastik vgl. v.a. Stähli 1999, bes. 43–159.

rechten Seite befindet sich zudem ein kleiner nackter geflügelter Eros, der sich mit dem linken Bein auf die beiden Tänzerinnen zubewegt und ein Tympanon in seinen erhobenen Armen hält. Bei der Gruppe sind damit das erste tänzerische Bewegungsmotiv, stark bewegte Gewänder und musikalische Begleitung zu konstatieren. Der kleine Eros platziert die Darstellung im mythischen Sujet und der Kranz weist möglicherweise auf einen festlichen Kontext. Zu überlegen wäre, ob es sich zumindest bei einer Figur um Aphrodite handelt, wofür das fast vollständig durchsichtige Gewand spricht.<sup>466</sup>

### **Tanzende Frauen ohne weitere semantische Eingrenzung**

K131 zeigt zwei Frauen, die mit einem Chiton und einen Mantel gekleidet sind (Abb. 115). Die vordere Figur weist das erste Bewegungsmotiv auf und erinnert mit der Gestaltung der Arme an die „Tänzerin Baker“ (K1). Sie befindet sich mit dem rechten Bein in einem tiefen Vorwärtsschritt. Der Fuß ist dabei noch in der Luft. Den Oberkörper hat sie nach rechts gegen den Unterkörper gedreht und blickt über die rechte Schulter nach unten. Die Arme verschwinden unter dem Mantel, der auch über den Kopf verläuft. Die Tanzende ist zudem stark nach hinten gelehnt, sodass es den Eindruck macht, als würde sie nach hinten kippen und von der zweiten, ebenfalls verhüllten Figur gestützt. Diese hat ihre Arme um die vordere gelegt und blickt schräg nach unten.

Bei der Gruppe kann lediglich festgehalten werden, dass es sich um zwei in einen Chiton und einen Mantel gehüllte Tänzerinnen handelt. Möglicherweise sind sie in einem Symposiumskontext zu verorten. Das Rückwärtskippen der vorderen Figur könnte als ein Hinweis auf Trunkenheit gedeutet werden.<sup>467</sup>

### **Tanzende Männer: festlicher Kontext**

Das Tänzerpaar K132 weist offensichtlich auf einen festlichen Kontext (Abb. 116). Die beiden männlichen Figuren sind identisch nebeneinander dargestellt. Beide stehen auf ihren linken Beinen und haben das rechte vorne in der Luft erhoben. Die Oberkörper sind gegen die Unterkörper rotiert und die Arme haben sie angewinkelt auf etwa Schulterhöhe erhoben. Beide blicken gerade über die linke Schulter. Bekleidet sind sie in kurze Gewänder, die über die linke Schulter bis zur Mitte der Oberschenkel verlaufen. Dazu tragen die Tänzer kleinere Kränze um die Hand- und Fußgelenke sowie jeweils einen großen um den Hals. Auf den Köpfen lassen sich Spitzhüte und Diademe erkennen. Die rechte Figur scheint ein kleines Gefäß (?) in der linken Hand zu halten. Die tanzenden Männer gleichen fast vollständig der Figur K76 (Abb. 44) und wurden damit als Personen einer niederen Schicht bei einem festlichen Anlass gekennzeichnet.

<sup>466</sup> Ein vollkommen durchsichtiges Gewand, das die weiblichen Körperformen hervorbringt, ist neben vollständiger Nacktheit (seit der Spätklassik) eine charakteristische Darstellungsweise für Aphrodite. Auch tritt die Göttin häufig mit Eros auf. Zu Aphrodite und ihrer Ikonographie vgl. Delivorrias u.a. 1984, 2–15; Pirenne-Delforge 1996a, 838–843; Ley 1996a, 843–844.

<sup>467</sup> Dies schlägt Ute Mrogenda vor (Mrogenda 1996, 85 Nr. 113/10, 163–164).

### **Tanzende Kinder (?): musikalischer Kontext**

Die Gruppe K133 zeigt zwei nackte Knaben von kindlicher Gestalt, die die Arme umeinander gelegt haben und nur jeweils einen Mantel tragen (Abb. 117). Die rechte Figur steht auf dem rechten Bein und setzt mit dem linken zum Vorwärtsschritt an. Der Fuß befindet sich dabei noch in der Luft. Der Oberkörper ist nach rechts rotiert und nach hinten gelehnt. Der Kopf folgt der Biegung und ist zurückgenommen. Der rechte Junge hat sich vom hinteren rechten Bein auf das vordere linke gedrückt und schmiegt sich mit dem Oberkörper an den linken. Dessen Kopf liegt im Nacken und der rechte Arm ist erhoben. Beide tragen Kränze und der linke Knabe eine Kithara in der linken Hand. Auch hier muss von einem festlichen Kontext mit Musik und Tanz ausgegangen werden. Ute Mrogenda möchte aufgrund von Vergleichen mit einem Vasenbild einen dionysischen Bezug erkennen, der sich an dem Gegeneinanderstützen offenbart, das oftmals bei trunkenen Figuren aus dem dionysischen Gefolge zu sehen ist.<sup>468</sup>

Letztendlich zeigen die Gruppendarstellungen, dass Bewegungsmotive variabel einsetzbar und nicht festen thematischen Kontexten zugeordnet sind. Dennoch scheint das zweite Bewegungsmotiv häufiger bei Figuren im dionysischen oder symposiastischen Bereich Verwendung gefunden zu haben, da dieses generell eine stärkere innere Ergriffenheit versinnbildlicht. Bei den Gruppen werden deshalb in identischer Weise, insbesondere bei den weiblichen Figuren, bestimmte Körperpartien hervorgehoben, die mit körperlicher Attraktivität assoziiert sind. Im Vordergrund steht bei den Gruppen allerdings die körpersprachliche Kommunikation zwischen den Dargestellten. Thematisch steht Tanz zum wiederholten Mal mit dem dionysischen Kreis, mit Freude und Ausgelassenheit und mit erotisch-sexuellen Aspekten im Zusammenhang.

### **2.6.3 Fundorte und Funktionen: Zur Kontextualisierung von Tanzfiguren und ihren Bewegungsmotiven**

Von 157 betrachteten Stücken können bei 68 die Fundumstände näher bestimmt werden: 48 Tanzfiguren stammen aus Gräbern, 16 aus Heiligtümern und vier aus Wohnhäusern.

Zur fundkontextuellen Einordnung und Interpretation sollen jedoch nur Beobachtungen und keine stichhaltigen Thesen vorgelegt werden, da der Wissensstand über die Fundkomplexe zu lückenhaft ist. In einigen Fällen sind diese nicht ausreichend untersucht oder ergraben. Besonders die inhaltlich-funktionale Deutung von Grabinventaren bereitet beispielsweise erhebliche Probleme. Auch die Anzahl der Einzel-funde muss keine signifikante Aussagekraft haben. Zum Beispiel können Grabfiguren in ungestörten Fundkontexten aufgrund der Konservierung unter der Erde einen guten Erhaltungszustand aufweisen. Bei Heiligtümern sind Faktoren wie der Verfall generell, Plünderungen oder Umfunktionierungen zu berücksichtigen. Auch wurden Votivgaben innerhalb von Heiligtümern bewegt und hin und wieder abgeräumt oder entsorgt.

468 Mrogenda 1996, 98 Nr. 114/38.

Ähnliches gilt für Wohnbauten, die zudem häufig schlecht erhalten, noch nicht ausgegraben oder unzulänglich dokumentiert sind.

Aufgrund der nicht vorhandenen typologischen und thematischen Diskrepanzen muss weiterhin die Multifunktionalität der Terrakottafiguren berücksichtigt werden, da diese gleichzeitig als Weihgeschenke, Grabbeigaben oder Ausstattungsgegenstände dienen konnten.<sup>469</sup>

Der Großteil der in der Arbeit analysierten Stücke kam in Gräbern<sup>470</sup> zutage, und zwar vor allem in intakten und hinreichend erforschten, unteritalischen Nekropolen wie Tarent<sup>471</sup>, Centuripe<sup>472</sup> oder Lipari<sup>473</sup>. Weitere Figuren aus funeren Kontexten stammen aus Myrina<sup>474</sup>, Athen<sup>475</sup>, Theben<sup>476</sup>, Thessaloniki<sup>477</sup> und Rheneia<sup>478</sup>.

Dabei war festzustellen – wenn das jeweilige Grabinventar tiefere Aussagen zuließ –, dass sich die Tanzenden ausschließlich in weiblichen oder kindlichen Gräbern befanden.<sup>479</sup> Zu berücksichtigen ist, dass Grabbeigaben verhältnismäßig selten sind und diese vorwiegend Personen aus sozial höhergestellten Schichten erhielten. Thematisch dominieren dabei der dionysische, aphrodisisch-weibliche und der Theaterbereich<sup>480</sup>, wie insbesondere für die Nekropolen in Tarent, Centuripe, Lipari und Myrina festgestellt werden konnte. Im Falle der tarentinischen Gräber beziehen sich nach Graepler zahlreiche Statuetten auf das Leben einer jungen Frau beziehungsweise auf einen hochzeitlichen Kontext. Alle drei Sujets stehen hier mit Tanzfiguren in Verbindung. Die Frage nach den inhaltlich-funktionalen Aspekten der Beigaben und deren Zusammenstellung ist problematisch und lässt sich mit dem aktuellen Forschungsstand nicht beantworten.<sup>481</sup>

469 Zu den dargestellten Themen bei Tonfiguren und ihrer Multifunktionalität s. überblicksartig z. B. Kurtz – Boardman 1985, 247; Graepler 1994, 49–53; Hamdorf 1996, 51–55; Vierneisel-Schlörb 1997, XI–XII.

470 Vgl. ausführlich Kapitel 2.1.1.

471 18 Figuren aus 13 Gräbern: K12, K13, K22, K33, K34, K37, K39, K41, K50, K59, K60, K63, K72, K73, K75, K76, K90, K128. Bis auf ein Stück (K90) weisen alle das Bewegungsmotiv 1 auf.

472 11 Figuren aus 5 Gräbern: K6, K14, K29, K57, K58, K94, K101, K102, K103, K104, K109. Bewegungsmotiv 2 ist bei K94, K101, K102, K103, K104, K109 zu erkennen, das hier konkret mit dem dionysischen Bereich in Verbindung steht. Die anderen Stücke weisen das erste Bewegungsmotiv auf.

473 Drei Figuren aus zwei Gräbern: K9 (BM 1), K120 (BM 3) und K126 (Gruppe).

474 2 Figuren aus 2 Gräbern: K131, K133 (Gruppen). Weitere 9 Figuren (BM 1, 2 und 3) aus der Nekropole, denen die Gräber nicht mehr zugeordnet werden konnten: K18, K82, K83, K84, K85, K86, K87, K110, K119. Die üppigen effeminierten Jünglinge (K82–K87) evozieren im Grab ebenfalls eine heitere Atmosphäre und beziehen sich auf die genussvolle hellenistische Lebensweise (vgl. Lindner 2001, 138).

475 Aus dem „Amerikis Shaft“: K48 (BM 1).

476 2 Figuren aus einem Grab: K44, K45 (BM 1).

477 K38 (BM 1).

478 K115 (BM 3).

479 Prozentual gesehen enthielten Frauen- und Kindergräber mehr Beigaben oder wurden öfter mit Beigaben ausgestattet als Männergräber, s. Kapitel 2.1.1.

480 Schauspielerfiguren kamen häufig in Kindergräbern zutage. Möglicherweise beziehen sie sich konkret auf die Welt der Kinder rund um die Erziehung, zu der auch der Theaterbesuch zählte, oder allg. auf die glückselige und heitere Welt des Dionysos. Zu diesen Interpretationen vgl. Graepler 1997, 231–234; Schollmeyer 2012, 65.

481 Zu den unterschiedlichen Ansätzen s. Kapitel 2.1.1.

Was die Tanzfiguren und deren Bewegungsmotive betrifft, so konnten keine signifikanten Auffälligkeiten festgestellt werden. Alle drei sind im Grab zu finden. Lediglich das zweite Bewegungsmotiv tritt tendenziell nicht vor dem Hochhellenismus auf.<sup>482</sup> Vorsichtig gesagt, hängt dies möglicherweise mit der Häufung und der Beliebtheit der dionysischen Stücke, insbesondere ab dem 3./2. Jahrhundert v. Chr.<sup>483</sup>, zusammen, für die sich eine solche Darstellungsweise eignet, um das jeweilige Wesen der Gestalten zu versinnbildlichen.

Zur Rolle der Tanzdarstellungen im funerären Bereich lässt sich festhalten, dass sich diese auf positive, freudige und festliche Aspekte des Lebens (vor oder nach dem Tod) beziehen. Die Ikonographie und Körpersprache der Figuren verweisen auf die Themen Festlichkeit/(dionysisches) Symposium (Kränze, Instrumente, erhöhte Dynamik), Theater (Masken, Kostüme, erhöhte Dynamik) und weibliche Schönheit (Diademe, Schmuck, Gestaltung des Körpers in Bewegung), die grundsätzlich mit Aspekten wie Freude, Ausgelassenheit, Sorglosigkeit, aber auch mit einem tugendhaften Leben und hohem sozialen Stand verknüpft sind. Nicht zu vergessen ist eine mögliche Interaktion zwischen Menschen und Göttern: Die – selbst gerne tanzenden – Gottheiten sollten mit Tanz erfreut und zufriedengestimmt werden<sup>484</sup>, was auch in Hinblick auf das Jenseits von Vorteil sein konnte.<sup>485</sup>

Weiterhin kamen Tanzende in Heiligtümern<sup>486</sup> zutage, wovon fünf auf Demeter und Kore weisen: Es handelt sich dabei um die Städte Priene<sup>487</sup>, Pergamon (K49, G7), Korinth (K43) und Morgantina<sup>488</sup>. Welche Gottheiten im Bereich des West-Heiligtums von Troja<sup>489</sup> verehrt wurden, lässt sich nicht mehr rekonstruieren. Einige Hinweise deuten zum Beispiel auf Kybele, den trojanischen Heroen Dardanos und den samothrakischen Gottheiten. Das Stadtheiligtum in Metapont war mehreren Gottheiten geweiht. Darunter befanden sich wohl Hera, Apollon, Athena, Artemis, Aphrodite, Hermes, Dionysos, Persephone, aber auch Herakles und Acheloos. Die Satyrn-Mänade-Gruppe K124 und viele weitere Stücke, die zusammen in einem Depot gefunden wurden, lassen nach Postrioti thematisch gesehen auf einen Dionysos- und Persephonekult schließen. Zwei Stücke von Pantikapaion<sup>490</sup> können keinem der dortigen Heiligtümer mit Sicherheit zugeordnet werden.

482 Darauf verweisen zumindest die Funde der Nekropolen in Centuripe, Myrina und Tarent.

483 Für Tarent konnte dies deutlich festgestellt werden, s. Kapitel 2.1.1.

484 Dieser Aspekt lässt sich in der antiken Literatur häufig erkennen. Getanzt wurde scheinbar bei sämtlichen Feierlichkeiten für die Götter und im Götterkult, vgl. z.B. Kapitel 1.1.1. Zur Verehrung der Götter durch tänzerisches Geschick und körperlichen Kraftaufwand vgl. auch Naerebout 2006, 64–65.

485 Zur Verehrung der Götter mit Tanz vgl. bes. Kapitel 4.1. Zu tanzenden und tanzliebenden Gottheiten vgl. auch Kapitel 1.1.1.

486 S. Kapitel 2.1.2.

487 K67, K68, K69, K70, K71.

488 K15, K16.

489 K3.

490 K2, K4.

Bei fast allen Tanzfiguren handelt es sich eindeutig um Votivgaben, die den Göttern zum Dank oder aufgrund einer Bitte geopfert wurden. Welche exakte Funktion jedoch die großplastischen Stücke G19 und G20 im Heiligtum der Diana in Nemi erfüllten, ob es sich dabei um Votive handelte und wie diese einzuordnen sind, ist nicht ganz klar.

Die in der Arbeit untersuchten Stücke lassen ausschließlich das erste Bewegungsmotiv erkennen. Alle Frauen, außer den Mädchen aus Priene (K67, K68, K69, K70, K71) und der Mänade der Gruppe K39, tragen einen Chiton mit einem Himation, unter dem sich die Arme befinden und das entweder das Gesicht, den Kopf oder beide Stellen verhüllt. Damit zeichnen sich die Figuren durch bürgerliche Ideale wie zum Beispiel Bewegungskontrolle aus und verweisen subtil auf körperliche Schönheit. Zu fragen wäre somit, ob die Weihenden mit den Figuren sinnbildlich das eigene ideale Verhalten innerhalb der Gesellschaft und eine tugendhafte Seele bestätigen wollten, um die Götter milde zu stimmen und sie darüber hinaus mit Tanz zu erfreuen.<sup>491</sup> Bei den Mädchen aus Priene handelt es sich um eine lokale Eigenheit. Ob diese eine bestimmte Bedeutung im Demeter-und-Kore-Heiligtum besaßen, lässt sich nicht bestimmen. Ikonographisch weisen sie zumindest auf einen kindlichen Bewegungsdrang und körperliche Schönheit, womit sie sich eventuell direkt auf das (zukünftige oder vergangene?) Leben von Kindern beziehen.

Grundsätzlich muss der Demeter-und-Kore-Kult mit weiblicher Sexualität und Fruchtbarkeit in Verbindung gestanden haben und damit im Leben der Frauen bedeutend gewesen sein.<sup>492</sup> Dass Dionysos, wie im Fall der Gruppe aus Metapont, mit Tanz geehrt wurde, erscheint wenig verwunderlich, da dieser ohnehin eine zentrale Rolle im dionysischen Kult einnimmt. Der festliche Aspekt, der im Grab wohl essentiell war und meist an Kränzen und Instrumenten ersichtlich ist, lässt sich an den Tanzfiguren aus Heiligtümern ikonographisch nicht ablesen.

Dem häuslichen Kontext lassen sich nur wenige Tanzfiguren (K36, K78, K116, G6) sicher zuweisen. Zu den Stücken K36 aus Priene und K116 aus Morgantina können keine konkreten Aussagen getroffen werden können. Lediglich der Satyr aus dem Atrium der Casa del Fauno in Pompeji K78 war Teil eines Ausstattungsprogramms, das nicht nur zu Prestigezwecken diente. Gerade der dionysische Themenkomplex nahm im späteren Hellenismus im privaten Bereich eine wesentliche Rolle ein, mit dem eine Art dionysische Glückswelt und eine göttliche Atmosphäre im privaten Lebensbereich erschaffen werden sollte.<sup>493</sup> Die Figur G6, bei der es sich möglicherweise um eine Muse handelt, gehörte zur Ausstattung eines Peristylhofs eines größeren Hauses auf Delos.

Weitere großplastischen Stücke deuten zudem auf einen häuslichen Kontext: So möchte man die Stücke von Fianello Sabino (G5, G9, G23) zu einem dionysischen Thiasos zusammenfügen, der eine Villa schmückte und auch der Fundort der „Dresdner

491 Zu Tanz zu Ehren der Götter vgl. Kapitel 4 Anm. 1 und Kapitel 4.1.

492 S. Kapitel 2.1.2.

493 Dieser Aspekt wird im Zuge der Reliefplastik ausführlich beleuchtet.

Mänade“ (G2) macht eine Aufstellung in einem Villenkomplex plausibel. Eine Replik der „Berliner Tänzerin“ (G1), die sogenannte Tänzerin aus Tivoli, könnte Aufschluss über die möglichen Aufstellungsorte der Stücke im Typus der „Berliner Tänzerin“ im 2. Jahrhundert n. Chr. geben,<sup>494</sup> da diese in der Villa Hadriana bei Tivoli gefunden wurde. Dort stand sie mit zwei Athenastatuen und neun weiteren unbekanntem Skulpturen auf zwölf Basen, die sich um ein Brunnenbecken gruppierten. Der Brunnen schließt die Nordseite eines Raumes mit drei Exedren ab, der sich an der Südostecke des Pecile befindet und großen Gelagen gedient haben könnte. Für diese und andere Repliken wäre demnach eine römische Villa als Standort denkbar.<sup>495</sup> Für die römische Kopie des „Satyrs Borghese“ (G12) ist ebenfalls anzunehmen, dass diese als Ausstattungsgegenstand diente.<sup>496</sup>

Letztendlich erfüllen besonders die kleinformatigen Tanzfiguren eine sakrale oder kultische Funktion und scheinen vorrangig mit dem Leben und der Sexualität der Frauen assoziiert gewesen zu sein. Die Großplastiken dienten zur Ausstattung von luxuriösen Häusern und Villen, wobei bildlich der dionysische Bereich dominiert.

**494** Zum urspr. Aufstellungskontext des hellenistischen Bronzeoriginals können keine konkreten Angaben gemacht und nur spekuliert werden, da jegliche Hinweise fehlen. Schwarzmaier spekuliert, dass das Stück in hellenistischer Zeit möglicherweise in einem Heiligtum des Dionysos aufgestellt war. Sie bezieht sich u.a. auf Pausanias (Paus. 2, 7, 5), der von einem Dionysostempel in Sikyon berichtet, in dem marmorne Bacchen das goldelfenbeinerne Kultbild des Gottes umgaben, welche vermutlich sogar auf severischen Münzen der Stadt Sikyon abgebildet waren (Schwarzmaier 1995, 417).

**495** Löhr 1995, 418; s. auch Raeder 1983, 72.

**496** Zum urspr., hellenistischen Aufstellungskontext können auch hier aufgrund fehlender Informationen keine Angaben gemacht werden. Zum Fundkontext, zur Zuweisung sowie zur zeitlichen Einordnung der römischen Kopie vgl. Neudecker 1988, 181 Kat. 35.

### 3 Gegenbilder: Tanzfiguren mit körperlichen Anomalien

Gegenstand des folgenden Kapitels sind kleinplastische Bronze- und Tonfiguren, die aus medizinischer Sicht körperliche Anomalien<sup>1</sup> aufweisen. Im Fall der Stücke, die mit Tanz in Verbindung gebracht werden können, handelt es sich in erster Linie um Achondroplasie (Kleinwuchs)<sup>2</sup> sowie um Hyperkyphosen (Rundrücken)<sup>3</sup> und -lordosen (Hohlkreuze)<sup>4</sup>.

In der archäologischen Forschung<sup>5</sup> wurden diese Figuren lange Zeit unter dem Überbegriff der „Grotresken“<sup>6</sup> zusammengefasst. Gemeint sind vor allem Figuren, die in Hinblick auf den Körper von den Darstellungs-konventionen in der hellenistischen Plastik abweichen.

Die Analyse der Tanzfiguren soll zeigen, welche essentielle Rolle Tanz bei diesen Darstellungen spielt. Auf den ersten Blick scheinen sich die Bewegungsmotive der besagten Darstellungen von denen der bisher untersuchten Tanzfiguren zu unterscheiden. Eine ausführliche Bewegungsanalyse zeigt jedoch, dass es sich um dieselben Bewegungsmotive handelt. Durch die zu kurzen oder zu langen Beine und Arme sowie die Hyperkyphosen und -lordosen entstehen Missverhältnisse in den Körperproportionen, womit die Figuren von der Darstellungs-konvention der Zeit abweichen. Optisch sind daher gebrochene und zu kurze beziehungsweise zu lange Körperlinien wahrzunehmen. Durch Hinzufügung verzerrter Gesichter und übergroßer Phalli<sup>7</sup> unterscheiden sich die Stücke in ihrer Wirkung und vermitteln andere Botschaften, als die bisher behandelten Tanzfiguren. Dies gilt es im Folgenden an ausgewählten Statuetten zu erläutern. Zuvor sollen knapp grundsätzliche Datierungsprobleme und Funktionsfragen sowie die bekannten Fundkontexte der Tanzfiguren skizziert werden.

#### 3.1 Datierungsproblematik, Funktionen und Fundkontexte

Die Deutung der Stücke, die erst ab dem Hellenismus in der Kleinkunst in Erscheinung treten, stellt sich als schwierig heraus, da von ihnen selten Fund- und Aufstellungskon-

1 Zum Begriff und seiner Verwendung in der vorliegenden Arbeit vgl. Kapitel 1.4.1.

2 Vgl. Kapitel 1.4.2 Anm. 260.

3 Vgl. Kapitel 1.4.2 Anm. 261.

4 Vgl. Kapitel 1.4.2 Anm. 262.

5 Für eine Zusammenfassung der Forschungsgeschichte bis 2010 s. Waser 2010, 11–12. Für eine selektive Zusammenstellung der Literatur vgl. Kapitel 1.2.1.

6 Zum Begriff „Grotreske“ allg. s. Huber 2000, 324–332. Zur Verwendung des Begriffs in der klassischen Archäologie und seiner Problematik s. z.B. Waser 2010, 13; Schröder 2018, 215–217, 219–220.

7 Übergroße Phalli können seit archaischer Zeit Personen bildlich markieren, die einer niederen sozialen Schicht zuzurechnen sind (Laubscher 1982, 59); s. auch Herter 1938, 1681–1747 mit zahlreichen Bildbeispielen.

texte bekannt sind. Meist stammen derartige Statuetten aus Wohnhäusern, während sie in Heiligtümern und Nekropolen so gut wie nicht anzutreffen sind.<sup>8</sup> Aus stilistischen Gründen wurde ihnen als Herkunftsort häufig Alexandria oder Kleinasien zugewiesen,<sup>9</sup> was in vielen Fällen spekulativ bleiben muss. Aufgrund dessen bereitete auch ihre Datierung Probleme, da die Chronologie nicht mehr nachvollzogen werden kann. Eine engere Eingrenzung der Stücke ist nur in Einzelfällen möglich, da sich – wenn überhaupt – lediglich zwischen einer hellenistischen und einer kaiserzeitlichen Datierung unterscheiden lässt.<sup>10</sup> Ikonographisch sind Kleinwüchsige bereits aus der klassischen Vasenmalerei bekannt,<sup>11</sup> während Darstellungen von Hyperkyphosen und -lordosen dieser Form in der griechischen Kunst bisher nicht zu finden waren.

Für ein besseres Verständnis dieses hellenistischen Phänomens seien die bisherigen Interpretationsversuche der sogenannten Grotesken kurz zusammengefasst. Teilweise wurde dabei zwischen Kleinwüchsigen<sup>12</sup> und Figuren mit anderen Anomalien (i.d.R. Hyperkyphosen und -lordosen) unterschieden. Zu Letzteren existieren folgende Deutungsansätze:

1. Es handelt sich um Lehrmodelle, die von antiken Ärzten zu didaktischen Zwecken benutzt wurden.<sup>13</sup> Diese These ist jedoch unwahrscheinlich, da die Stücke zum einen anatomisch ungenau und somit als Lehrmodelle nicht tauglich sind. Zum anderen sind nur wenige ausgewählte Krankheiten dargestellt. Bei Lehrmodellen würde man jedoch eine gewisse Auswahl erwarten.<sup>14</sup>

2. Die Figuren sind als Weihgeschenke von Kranken und Genesenden zu interpretieren. Auch diese Deutung ist nicht haltbar, da sich die in Heiligtümern gefundenen Patientenvotive am gesunden Erscheinungsbild orientieren und niemals Krankheiten wiedergeben.<sup>15</sup> Darüber hinaus wurden derartige Statuetten selten in Heiligtümern gefunden.

8 Hierzu Giuliani 1987, 713–714. Priene stellt dabei einen zu beachtenden Fundort dar, da die „Grotesken“ ausschließlich aus Wohnhäusern, insbes. aus dem Andron, stammen. Zu den bekannten Fundorten vgl. auch Süvegh 2017.

9 Vgl. v.a. Himmelmann 1983, 21–22.

10 Zum Problem der zeitlichen und stilistischen Einordnung der Figuren vgl. in übersichtlicher Weise Waser 2010, 47–50. Nur sehr wenige Stücke können zeitlich enger eingegrenzt werden. Für alle weiteren bleibt lediglich die stilistische Datierung, die in der hellenistischen Plastik ohnehin schwierig ist. Der grobe Zeitraum, in dem die Figuren Verwendung fanden, erstreckt sich vom 3. Jh.v.Chr. bis in das 3. Jh.n.Chr.

11 Vgl. z.B. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1971.866, rotfigurige Oinochoe, stilist. Dat.: 440–430 v. Chr.; s. Online-Collection Ashmolean Museum, <https://collections.ashmolean.org/object/388649> (27.12.2021). S. z.B. auch Dasen 1993, 288–319; Stähli 2009, 17–34.

12 Die wertende Bezeichnung „Zwerg“ wird teilweise noch heute für Menschen mit Achondroplasie in der Forschung verwendet. Davon distanziere ich mich und verwende lediglich den neutralen und deskriptiven Begriff „Kleinwüchsige“ bzw. „Kleinwüchsiger“.

13 Vgl. z.B. Laumonier 1946, 13–18; Besques 1972, 153–156.

14 S. Giuliani 1987, 709.

15 Luca Giuliani skizziert diese These zwar, hält sie jedoch für unwahrscheinlich (Giuliani 1987, 708–709).

3. Die Stücke stellen Schauspieler dar.<sup>16</sup> Dies ist ebenso unwahrscheinlich, da Komödienschau­spieler in der Regel an Masken zu erkennen sind.<sup>17</sup>

4. Es handelt sich um Apotropaia. Diese These erscheint nachvollziehbar, da nach antiken Glaubensvorstellungen beispielsweise verzernte Gesichter, verwachsene Körper oder übergroße Phalli Gelächter hervorrufen können, wodurch Böses abgewehrt werden sollte.<sup>18</sup>

5. Die Darstellungen zeigen Unterprivilegierte und Angehörige sozialer Randgruppen<sup>19</sup>. Die Figuren dienten der Oberschicht<sup>20</sup>, die sich auf diese Weise von der sozialen Unterschicht abgrenzte. Laut Hans Peter Laubscher benutzten Käufer die „bildlichen Karikierungen als Vehikel, um sich gesellschaftlich gegen sie abzusetzen, sich selbst zu bestätigen und sich über sie lustig zu machen“.<sup>21</sup> Diese Deutung fand in der Forschung Zuspruch, da es sich durchaus um eine von mehreren Funktionen der Statuetten handeln könnte. Nach Luca Giuliani muss allerdings davon ausgegangen werden, dass die Stücke, neben der negativen, auch eine positive Funktion besaßen.<sup>22</sup>

6. Giuliani schlägt im Zuge dessen eine doppelte Funktion als Prestigezeichen und Gegenbilder vor und bringt die Figuren mit Darstellungen von Bettlern in Verbindung, da diese zu Prestigezeichen werden können, wenn sie sich in Gegenwart wohlhabender Leute aufhalten. Nach ihm müssten Käufer derartiger Statuetten „in diesen das erheiternde Gegenbild zu ihrer eigenen Lebensform gesehen haben“ und fühlten sich in ihrem Glück bestätigt, indem sie sich über körperlich Behinderte und Bettler lustig machten.<sup>23</sup>

16 Vgl. Richter 1913, 149–156; s. auch Waser 2010, 96–98.

17 S. Giuliani 1987, 712.

18 Postuliert wird dies v.a. von Alan Wace (Wace 1903/1904, 103–114) und Jane Masségla. Wace bezieht sich dabei auf folgende antike Textstellen: Phryn. 68 und Poll. 7, 108; vgl. auch Masségla 2015, 295–296 mit Anm. 102 zur apotropäischen Funktion von Gelächter, s. auch Giuliani 1987, 711–712. Nach Cicero (Cic. de. orat. 2, 239) waren körperliche Gebrechen und Verunstaltungen Stoff für Späße und haben Gelächter hervorgerufen. Bereits bei Homer (Hom. Il. 2, 211–220) lachen die Griechen z.B. über die körperlichen Missbildungen des Thersites. Zur Deutung als Apotropaia s. auch Waser 2010, 95–96.

19 Diese Hypothese basiert z.B. auf aristotelischen Äußerungen zu körperlichen Behinderungen und zu physiognomischen Merkmalen, die Personen mit einem schlechten Charakter kennzeichnen (Ps.-Aristot. phgn. 808b, 11–15). Als negativ bzw. „hässlich“ bewertet waren demnach bspw. wulstige Lippen, große abstehende Ohren, Stupsnasen, eine gebeugte Haltung (hierzu speziell: Aristot. pol. 1254b, 27–37; Ps.-Aristot. phgn. 807b 4–5, 10), ein dürrer knochiger Körper, krauses Haar und allg. körperliche Alterszeichen, vgl. v.a. Laubscher 1982, 49–59 mit den entsprechenden (pseudo-)aristotelischen Textzeugnissen. Alter, das scheinbar auch mit „Hässlichkeit“ verknüpft war (Herodor. Fr. 79; Thgn. 173–178), galt oftmals als negativ und wurde mit niederen sozialen Schichten in Verbindung gebracht, s. Laubscher 1982, 45–46; vgl. auch Diog. Laert. 7, 106; Plat. polit. 4, 444; Plat. Gorg. 477b; Plat. leg. 646b; Plat. soph. 228a; Plat. Phaid. 110e.

20 Nach Jane Masségla (Masségla 2015, 298) fungierten sie als eine Art „Lifestyle-Produkt“, was die meist hohe Qualität und das kostbare Material (Bronze) der Darstellungen erklärt. Von Plinius d. Ä. (Plin. nat. 7, 16, 75) erfahren wir, dass z.B. Iulia Augusta einen eigenen weiblichen „Zwerg“ besaß.

21 Vgl. Laubscher 1982, 70. Zu den Angehörigen sozialer Randgruppen zählt er z.B. Sklaven, Straßenhändler, Schauspieler, Tänzer, Musikanten, Akrobaten und Bettler.

22 Vgl. Giuliani 1987, 713; s. auch Stähli 2009.

23 Zur vollständigen Erläuterung der These vgl. Giuliani 1987, 714–718. Seine Interpretation sieht er auch durch antike Textzeugnisse, z.B. von Homer (Hom. Od. 15, 307–335), Aristoteles (Aristot. rhet. 1401 b 25), Seneca (Sen. contr. 10, 4, 8) und Athenaios (Athen. 125 d) bestätigt. Da sich körperlich behinderte Menschen für viele

Bei den Kleinwüchsigen finden sich in entsprechender Weise die Deutungen als Weihgeschenke<sup>24</sup>, Apotropaia<sup>25</sup> und Prestigezeichen<sup>26</sup>. Hinzu kommen die Interpretationen als professionelle Entertainer<sup>27</sup> und als Karikaturen beziehungsweise Parodien anderer Figuren<sup>28</sup>. Die Kleinwüchsigen wurden weiterhin mit ägyptischen „Tanzzwergen“ in Verbindung gebracht, die scheinbar beliebt waren und auf Bestattungsfeiern und am Hofe des Pharaos tanzten. Ikonographisch stehen die Darstellungen mit dem „Zwerggott“ Bes<sup>29</sup> im Zusammenhang, der Böses abwehrte und in dessen Kult Tanz und Musik wesentliche Bestandteile waren. Von einer Beeinflussung der griechisch-römischen durch die ägyptische Kunst ist ab hellenistischer Zeit auszugehen. Dennoch muss hierbei differenziert werden, da die Figuren Kleinwüchsiger im griechisch-römischen Kulturkreis eine andere Bedeutung erhalten haben können und sich nicht konkret auf Bes beziehen.<sup>30</sup>

Festzuhalten bleibt, dass die Statuetten mit körperlichen Anomalien sicherlich nicht nur eine Funktion erfüllten. Vielmehr handelt es sich um komplexe Darstellungen, die je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen besaßen und Zwecke erfüllten. Zu favorisieren sind dabei die apotropäische Funktion sowie die Deutung als Prestigezeichen und Gegenbilder. Speziell bei den Kleinwüchsigen scheinen die Aspekte „Professionelle Entertainer“ und „Karikaturen/Parodien“ ebenso plausibel.

### Bekannte Fundkontexte

Fund- beziehungsweise Aufstellungskontexte sind von nur wenigen Tanzfiguren bekannt.

Die drei Bronzefiguren KA1, KA34 und KA44 (Abb. 118a–b, 136a–b, 143) stammen aus dem Schiffswrack bei Mahdia, das wohl um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. gesunken war.<sup>31</sup> Die ursprüngliche Herkunft der Figuren kann nicht mit Sicherheit bestimmt

Bereiche der antiken Arbeitswelt nicht eigneten, ist anzunehmen, dass diese u.a. als Bettler lebten. Hinweise finden sich bei Sen. contr. 10, 4, 8 und Aristot. rhet. 1401b, 25. Gerade bei öffentlichen Feierlichkeiten waren sie häufig anzutreffen. Zur Deutung als Prestigezeichen und zum Aspekt der sozialen Abgrenzung s. auch Waser 2010, 98–100.

24 Vgl. Pfisterer-Haas 1994, 500.

25 Z.B. Pfisterer-Haas 1994, 497–498; Garmaise 1996, 135–139; Masségli 2015, 294–296.

26 Z.B. Pfisterer-Haas 1994, 497 und Masségli 2015, 294–296.

27 Vgl. Dasen 1993, 230–233; Pfisterer-Haas 1994, 495; Garmaise 1996, 145. Properz (Prop. 4, 8, 41–42) bspw. berichtet von einem tanzenden Kleinwüchsigen bei einem Gelage und Sueton (Suet. Aug. 43, 3) von einem „Zwerg“, den Augustus als Unterhalter auftreten ließ. Grundsätzlich scheint es nicht abwegig, dass körperlich behinderte Menschen ihre Behinderung benutzten, um damit Geld zu verdienen (Waser 2010, 27–29).

28 Vgl. Garmaise 1996, 145–146.

29 Zur Gestalt des Bes s. allg. von Lieven 2003, 916–917; vgl. auch Dasen 1993, 55–83; Pfisterer-Haas 1994, 494–495; Garmaise 1996, 141–143.

30 Zur Bedeutung von „Zwergen“ im antiken Ägypten s. Dasen 1993, 25–159; Waser 2010, 41: „Zwerge“ stehen in Ägypten u.a. mit kultischen Tänzen in Verbindung. Insg. wurden Kleinwüchsige im antiken Ägypten geschätzt und meist positiv dargestellt, wie es sich entspr. schriftlichen Zeugnissen entnehmen lässt. Zum Einfluss der ägyptischen „Zwerggottheit“ Bes in der hellenistischen Kunst s. auch Garmaise 1996, 141–143; Masségli 2015, 268–269. Zum Ursprung und zur Verbreitung von Darstellungen von Figuren mit körperlichen Anomalien vgl. Waser 2010, 38–47 und Masségli 2015, 280; s. auch Pfisterer-Haas 1994, 495: Den Vasenbildern zufolge waren Kleinwüchsige v.a. im 5. Jh.v.Chr. als Diener oder Begleiter beliebt. Diese sind stets nackt und finden sich häufig im symposiastischen Kontext.

31 Zum Fundkontext des Wracks sowie zur zeitlichen Einordnung der letzten Überfahrt s. Kapitel 4.3.1.

werden. Susanne Pfisterer-Haas vermutet einen Weg von Alexandria über Athen und schließlich nach Rom oder Umgebung. Dort waren sie wahrscheinlich für die Ausstattung eines Wohnkomplexes der römischen Oberschicht bestimmt. Zwei der Kleinwüchsigen, eine weibliche und eine männliche Figur (KA1, KA44; Abb. 118 und 143), bilden möglicherweise eine Gruppe, da sie sich in der Körpergestaltung ähnlich sind. Susanne Pfisterer-Haas schlägt zwei potentielle Aufstellungen vor: Entweder bewegen sie sich aufeinander zu oder voneinander weg, wobei letztere Komposition nach ihr vorzuziehen ist. In diesem Fall würden sich die beiden anblicken, was auch das Hin- auf- der männlichen und das Hinabblicken der weiblichen Figur erkläre.<sup>32</sup> Aufgrund fehlender äußerlicher Merkmale und Vergleiche muss die Annahme allerdings spekulativ bleiben. Stilistisch sind alle drei Stücke dem späten Hellenismus zuzuweisen.<sup>33</sup>

In Galjúb, 16 km nördlich von Kairo, wurden die Stücke KA3, KA4, KA5, KA12 und KA13 gefunden (Abb. 122, 125). Angeblich befanden sie sich mit zahlreichen weiteren Objekten in einem Tongefäß, das aus einer Ruine eines neuzeitlichen Hauses stammt. Über die näheren Fundumstände können keine Aussagen getroffen werden.<sup>34</sup> Das Besondere ist, dass die Bronzestatuetten in dieser Form nicht zum Gebrauch bestimmt waren, da sich Herstellungsspuren feststellen lassen und Körperpartien teils nicht ausgearbeitet sind. Es ist anzunehmen, dass es sich um Vorlagen oder Modelle für Gold- oder Silberfiguren handelt.<sup>35</sup>

Die fünf Kleinwüchsigen ähneln sich deutlich in ihrer Körpergestaltung und -haltung, weshalb von ihrer Zusammengehörigkeit ausgegangen werden darf. Denkbar wäre auch, dass, wie bei den Mahdia-Stücken, je zwei Figuren eine Gruppe bildeten. Weitere Anhaltspunkte fehlen jedoch.<sup>36</sup> Nikolaus Himmelmann schlug für die Statuetten eine Entstehungszeit im letzten Viertel des 3. Jahrhunderts v. Chr. vor.<sup>37</sup>

Die Figur KA45 wurde in Priene im Bereich von Handels- und Gewerbebauten in Laden 4<sup>38</sup> mit weiteren Statuetten<sup>39</sup> entdeckt (Abb. 144). Die exakte Funktion der Stücke

32 Vgl. Pfisterer-Haas 1994, 490–491.

33 Zur Herkunft, Aufstellung und Datierung vgl. v.a. Pfisterer-Haas, 483–492; s. auch Waser 2010, 55–58. Zur stilist. Datierung vgl. auch Wrede 1988, 109 und Pfisterer-Haas 1994, 502 Anm. 41.

34 Vgl. Ippel 1922, 4. Zur Galjúb-Gruppe s. auch Waser 2010, 44, 48, 57, 107.

35 Vgl. v.a. Ippel 1922, 11–12. Zu den Untersuchungen und den technischen Details aller Figuren s. Ippel 5–18. Zu dem großen Bronzefund gehören darüber hinaus Statuetten der Kybele, des Attis, der Aphrodite, der Artemis, des Dionysos, des Herakles, von Mänaden, des Chiron, des Sarapis, der Isis, des Horus, von Sphingen, Horen, Kriegern, Kindern und Tieren sowie Köpfe des Bes, kleine figürliche Bronzereliefs und -medaillons sowie Werkzeug (s. Ippel 1922, 22–82).

36 Dies mutmaßt Albert Ippel (Ippel 1922, 47).

37 Zur stilist. Einordnung vgl. Himmelmann 1983, 70–71. Albert Ippel (Ippel 1922, 85–86) hingegen schlug eine Datierung in das frühe 2. Jh.v.Chr. vor, bemerkt jedoch, dass einige Eigenheiten auch auf eine frühere Entstehungszeit weisen könnten.

38 Es handelt sich um einen einfach quadratischen Raum, der südlich von Haus 19 am Nordrand der Westtorstraße liegt.

39 Mit dem Stück wurden eine Gruppe von Pan und Eros mit der Syrinx sowie eine weitere heute verschollene Gruppe mit Eros, der Psyche küsst, Fragmente eines runden Tisch- oder Marmorschalenstandfußes und eines Handmühlenobersteins sowie eine hellenistische prienische Silbermünze gefunden (Rumscheid 2006, 61–62).

lässt sich nicht rekonstruieren. Möglichweise standen sie im Laden zum Verkauf oder gehörten zur Ausstattung des Gebäudes.<sup>40</sup> Der Befund ist nach Frank Rumscheid hellenistisch und der Brandkatastrophe von ungefähr 135 v. Chr. zuzuordnen,<sup>41</sup> weshalb K45 wohl im (späten) Hellenismus, jedoch vor 135 v. Chr. entstanden sein muss.<sup>42</sup>

Aus Tarent stammt KA28 (Abb. 128). Der exakte Fundkontext ist allerdings nicht bekannt. Jaimee Uhlenbrock hält es aufgrund des intakten Erhaltungszustandes für möglich, dass die Figur in einem Tarentiner Grab zutage kam. Damit wäre die Terrakottastatuetten ein seltenes Beispiel für einen sepulkralen Kontext. Stilistisch wurde sie im Vergleich mit anderen Terrakotten aus Tarent in das späte 3. oder frühe 2. Jahrhundert v. Chr. eingeordnet.<sup>43</sup>

Weitere Stücke<sup>44</sup> stammen aus Llubi auf Mallorca (KA11), aus Herculaneum (KA20, KA21; Abb. 127) aus Damanhur (KA2; Abb. 121) sowie vermutlich aus Myrina (KA30). Die Fundumstände lassen sich hier nicht weiter rekonstruieren.

## 3.2 Bewegungsmotiv 1: Gegensinnige tänzerische Gehbewegung

Am Beispiel der weiblichen Figur aus dem Schiffsfund bei Mahdia KA1 soll aufgezeigt werden, dass es sich bei den anschließenden Statuetten um dieselben Bewegungsmotive<sup>45</sup> handelt, die auch bei den Tänzern ohne körperliche Anomalien herausgearbeitet wurden. Durch die auf andere Weise proportionierten Körper verändern sich der Bewegungsausdruck und die Wirkungsweise der Figuren, weshalb diese auch andere Botschaften vermitteln.

Es handelt sich um eine 29,5 cm hohe Bronzefigur (Abb. 118a–b). Diese steht auf dem flachen Fuß ihres rechten leicht gebeugten Beins. Das linke Bein, dessen Knie angewinkelt ist, ist etwas unter 90 Grad vom Boden erhoben. Der zugehörige Fuß ist vollständig flektiert. Es findet ein Gewichtstransfer durch den rechten Fuß nach vorne statt, da die Körperachse verschoben ist und das hauptsächliche Körpergewicht bereits auf dem vorderen Teil des Fußes liegt.<sup>46</sup> Den Oberkörper rotiert sie um die Longitudinalachse binnenkörperlich nach links gegen den Unterkörper, wodurch eine Körpergegenbewegung sowie eine Verkürzung der linken und eine Extension der rechten Seite entsteht (Abb. 119). Die linke Schulter ist somit tiefer als die rechte positioniert. Mit

40 Zum Fundkontext vgl. Rumscheid 2006, 61–62.

41 Zur Katastrophenschicht und ihrer Datierung s. Rumscheid 2006, 34–41.

42 Zur Datierung der Figur vgl. Kunze 2002, 108 Anm. 578 und Rumscheid 2006, 496 Kat. 277.

43 Zum Fundort und zur Datierung vgl. Uhlenbrock 1990, 159 Kat. 46; s. auch Garmaise 1996, 191 Kat. 27.

44 Für eine Auflistung sicherer und unsicherer Fundorte von Figuren mit körperlichen Anomalien allg. s. Waser 2010, 43–47.

45 Zur detaillierten Erläuterung des ersten Bewegungsmotivs vgl. v.a. Kapitel 2.3 am Beispiel der „Tänzerin Baker“ (K1).

46 Nach dem menschlichen Gangbild befindet sich die Figur kurz vor dem sog. Initial Contact (Götz-Neumann 2011, 12–13, 43–52).

dem Oberkörper lehnt sich die Figur nach hinten und neigt sich nach links. Dieser Biegung und Neigung folgt der stark nach links gedrehte Kopf, der über die linke Schulter in Richtung des Gesäßes blickt. Der Hals ist dabei deutlich überstreckt. Ihr Haar, über dem sie ein quadratisches kurzes Tuch trägt, ist mittig gescheitelt und wird von einem Band oder Reifen fixiert. Die kurzen Arme sind angewinkelt vor dem Körper gehalten, der linke auf Brusthöhe und der rechte etwas über Schulterhöhe. In ihren Händen lassen sich Krotalen erkennen. Sie trägt ein enges Gewand mit Fransensaum über ihrem nackten Körper, das bis zum Boden reicht und im Bereich der Beine spannt. Dieses ist zwischen den kleinen Brüsten kreuzartig verknotet und lässt beide frei, was durch die Armhaltung kaschiert ist und erst bei genauerer Betrachtung ersichtlich wird.

Auffällig an der Gestaltung des Körpers sind die, im Verhältnis zum gelängten Torso, kurzen Arme und O-Beine. Das Gesäß ist füllig und tritt durch seine Größe auffallend hervor. Ähnlich verhält es sich bei dem runden Bauch, der sich weit nach vorne wölbt. Durch eine starke Hyperlordose (Hohlkreuz) verkürzt sich die Leiste und es entsteht ein Knick in der Hüfte. Proportional zu groß ist auch der Kopf. Das Gesicht zeichnet sich neben einem breiten Grinsen mit sichtbaren Zähnen durch eine kurze, breite und plattgedrückte Nase, volle Backen und eine hervorspringende Stirn aus. Die Wiedergabe des Körpers und des Gesichts deuten auf Achondroplasie, bei der es sich um eine Form des Kleinwuchses handelt. Typische Anzeichen hierfür sind ein langer Torso mit zu kurzen Armen und O-Beinen, ein Hohlkreuz, ein kurzer Hals, ein großer Kopf sowie eine vorgewölbte Stirn mit Sattelnase. Der Körper lässt mit diesen Proportionen aus medizinischer Sicht eine körperliche Behinderung erkennen<sup>47</sup> und weicht zudem von der Darstellungskonvention von Körpern der hellenistischen Zeit ab<sup>48</sup>.

Es bleibt festzuhalten, dass es sich bei der Darstellung um eine tanzende Figur handelt, da alle vier tanzcharakteristischen Merkmale vorhanden sind: Der Körper ist dynamisch im Raum und binnenkörperlich bewegt. Die Bewegung geht über eine Alltagsbewegung hinaus. Das Spiel mit der Balance ist an dem einbeinigen Stand, dem weit erhobenen Spielbein und dem starken Zurücklehnen des Oberkörpers ersichtlich. Ein Hinweis auf Musik ist durch die Krotalen gegeben. In der Bewegungsdarstellung gleicht die Kleinwüchsige damit den Tanzenden, die keine körperlichen Anomalien aufweisen, weshalb es sich hierbei um das erste tänzerische Bewegungsmotiv handelt. Den Unterschied machen die Körperproportionen, die dem Stück eine vollkommen andere Wirkung verleihen: Durch die Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers treten die Fehlproportionen deutlich hervor. Das Hohlkreuz, der nach vorne gewölbte Bauch, das füllige Gesäß und die kurze Leiste werden durch die binnenkörperliche Verdrehung betont (Abb. 120). Im Gegensatz zu den der Konvention entsprechend proportionierten Tanzfiguren, die beispielsweise ein langes vorderes gerades Bein aufweisen und mit dem

47 Zum Krankheitsbild und zur äußerlichen Erscheinung der Achondroplasie vgl. Kapitel 1.4.2 Anm. 260.

48 Vgl. v. a. Körper ohne körperliche Anomalien der untersuchten Figuren in den Kapiteln 2 und 4, die in der hellenistischen Plastik deutlich häufiger zu finden sind als die mit körperlichen Anomalien. Daher sind Letztere als außerhalb der Darstellungskonvention zu betrachten; vgl. auch Thommen 2007, 29–35, 83–90.

Ballen des gestreckten Fußes fast oder vollständig den Boden berühren, verhindern dies die kurzen O-Beine der Kleinwüchsigen. Aufgrund dessen kann sie die Bewegung nicht gleichermaßen ausführen<sup>49</sup> und erhält damit einen anderen Bewegungsausdruck. Im Vordergrund stehen gebrochene, gekrümmte und kurze Linien, die besonders im Bereich der Leiste, der Lendenwirbelsäule, den Knien und an dem flektierten vorderen Fuß zu sehen sind, wodurch die Bewegung der Tanzenden schwerfällig-plump wirkt.

Trotz der körperlichen Eingeschränktheit versucht die Figur eine dynamisch-schwungvolle Bewegung auszuführen, da die Extremitäten weit in unterschiedliche Richtungen ausgreifen. Dies kann belustigend wirken und der Darstellung eine gewisse Komik verleihen, da die Figur nicht dazu imstande ist, die Bewegung so auszuführen, wie die der Konvention entsprechend proportionierten Tänzerinnen, die sich meist durch lange gerade Linien und Streckungen auszeichnen. Diese „Andersartigkeit“ wird zusätzlich mit Hilfe des Gesichts veranschaulicht, dessen Physiognomie nicht der Darstellungskonvention entspricht.<sup>50</sup>

### 3.2.1 Weibliche Figuren

#### Teilweise entblößt (KA1–KA7)

Ein weiteres Beispiel einer teils entblößten Kleinwüchsigen im ersten Bewegungsmotiv stellt neben KA1 die Figur KA2 dar (Abb. 121), die eine Binde mit zwei Lotosknospen auf dem Kopf trägt. Die Körpergestaltung und die Bewegung sind der der Mahdia-Figur ähnlich, jedoch steht KA2 auf dem Ballen ihres linken Beins und hat das rechte zum Vorwärtsschritt erhoben. Die Körperachse (Longitudinalachse) befindet sich bei ihr auffallend zwischen den Beinen, wodurch der Gewichtstransfer und die instabile Position deutlich werden. Den Oberkörper verdreht sie entsprechend zur rechten Seite gegen den Unterkörper und neigt sich nach hinten, sodass sie über die rechte Schulter zu ihrem Gesäß blickt. Die Arme hat sie ebenfalls vor dem Körper erhoben und hält Krotalen. Ihre kurzärmelige Tunika mit Fransensaum ist auf der linken Seite hinuntergerutscht, sodass die entsprechende Brust vollständig entblößt ist.

Die körperliche Behinderung ist bei den weiblichen Figuren des Galjüb-Fundes (KA3–KA5; Abb. 122) in übertriebener Weise dargestellt. Der Oberkörper und insbesondere der Bauch sind überdimensional lang und groß wiedergeben; die Arme und Beine hingegen umso kürzer. Die Figuren KA3 und KA4 stehen dabei auf ihrem verkrümmten rechten Bein und haben das linke angewinkelt weit vom Boden erhoben.<sup>51</sup> Eine Gegendrehung des Oberkörpers nach rechts ist leicht angedeutet, allerdings durch den massigen Bauch kaum erkennbar. Die rechten Arme haben die Kleinwüchsigen in

<sup>49</sup> Zum pathologischen Gangbild vgl. Götz-Neumann 2011, 4–7, 124–173, vgl. bes. S. 149–151 zu Varusdeformitäten am Kniegelenk, S. 165–166 zu Skoliosen.

<sup>50</sup> Vgl. v.a. die Gesichter der untersuchten Figuren in Kapitel 2 und 4, die den Darstellungskonventionen der hellenistischen Zeit entsprechen; vgl. auch Thommen 2007, 90.

<sup>51</sup> KA5 ist in identischer Weise, jedoch spiegelverkehrt dargestellt.

die rechte Hüfte gestemmt und die linken auf etwa Schulterhöhe erhoben. Die Statuette KA4 hält ein Krotalon in der linken Hand und möglicherweise auch eines in der rechten (vgl. auch KA3). Die Tanzenden stehen aufrecht und frontal und haben den Kopf leicht nach rechts gedreht. Ein Hals ist fast nicht zu erkennen. Die Körperachse befindet sich nicht mehr vollständig über dem Standbein, was den nötigen Gewichtstransfer für den Vorwärtsschritt verdeutlicht. Insgesamt wirkt der Stand deshalb instabil. Diesen Eindruck unterstützen auch die massigen Körper, die von zu kleinen verkrümmten Beinen getragen werden. Stärkere binnenkörperliche Bewegungen oder Drehungen erscheinen deshalb angesichts der Körperproportionen und -fülle nicht möglich (vgl. auch KA6).

Die weibliche Figur KA7 (Abb. 123) weist dieselben körperlichen Merkmale auf und ist in ein knielanges Manteltuch geschlungen, das die Arme und den Kopf verhüllt und an der linken Seite leicht bewegt zu sein scheint. Der rechte Arm ist angewinkelt an der Brust gehalten und der linke in die Hüfte gestemmt. Den Oberkörper verdreht sie nach rechts und blickt über die entsprechende Schulter. Mit der Oberkörper- und Armhaltung sowie dem Himation erinnert sie an die tanzenden Mantelfiguren ohne körperliche Anomalien (vgl. z.B. K6, K9; Abb. 9). Allerdings weist sie nicht die charakteristische Schrittstellung auf, da sie mit beiden Beinen auf dem Boden steht und somit keine Veränderung der räumlichen Lage erkennbar ist. Obwohl die Kleinwüchsige konkret den „Manteltänzerinnen“ zuzuordnen ist, gibt es hier so gut wie keine Anzeichen auf eine dynamische Bewegung, wodurch es schwierig ist, das Stück als Tanzdarstellung zu bezeichnen.

### 3.2.2 Männliche Figuren

#### **Nackt (KA8–KA19)**

Auch zahlreiche männliche Statuetten mit Achondroplasie weisen dieses Bewegungsmotiv auf. Charakteristisch sind bei ihnen insbesondere die übergroßen Phalli im Verhältnis zu den kleinwüchsigen Körpern. Die folgenden Beispiele halten Instrumente in ihren Händen und tragen wie die weiblichen Figuren Binden mit Lotosknospen auf dem Kopf.

Die Figur KA8 zeigt einen nackten Kleinwüchsigen mit einem muskulösen, langen Torso und proportional zu kurzen, dünnen Armen und O-Beinen. Wie KA1 steht er auf seinem rechten Bein und hat das linke gekrümmt und weit zum dynamischen Vorwärtsschritt erhoben. Auch er erreicht aufgrund der Fehlproportionen zwar nicht den Boden, befindet sich aber bereits in der Abdruckphase. Mit dem Oberkörper rotiert er nach links gegen den Unterkörper, wodurch sich die linke Seite verkürzt und die rechte verlängert. Er ist nach hinten geneigt und dreht den großen Kopf nach links. Beide Arme sind erhoben: In der linken Hand hält er auf seiner Schulter ein Tympanon und in der rechten auf Kopfhöhe ein Krotalon. Das Gesicht kennzeichnen eine platte breite Nase, aufgerissene Augen, volle Wangen und eine vorgewölbte Stirn. Der überdimensional große Phallus reicht fast bis zum Boden. Es macht den Eindruck, als

würde dieser die Bewegung des Kleinwüchsigen zusätzlich zu den fehlproportionierten Gliedmaßen behindern (vgl. auch KA9<sup>52</sup>).

Der Kleinwüchsige KA10 (Abb. 124) mit identischen Körperproportionen schreitet von dem linken auf das vordere angewinkelte rechte Bein und befindet sich dabei bereits in der Gangphase des „Loading Response“ (Abb. 7). Der Oberkörper ist nach hinten geneigt und nach rechts gegen den Unterkörper rotiert. Der Kopf dreht sich ebenso zur rechten Seite und blickt über die Schulter. Er trägt ein Lotosband und hält im linken erhobenen Arm einen Klangstab. Der rechte ist angewinkelt vor der Brust erhoben. Der lange Phallus ist in unnatürlicher Weise zwischen den Beinen nach hinten gebogen, möglicherweise durch die schwungvolle Vorwärtsbewegung. Damit ist die Gestaltung des Phallus, der länger als die Beine zu sein scheint und der ebenso zu einer Einschränkung der Bewegung führen kann, ein Hinweis auf eine erhöhte Dynamik, die mit dem kleinwüchsigen Tänzer dargestellt werden sollte. An diesem Stück lässt sich anschaulich der Kontrast zwischen einer dynamischen Tanzbewegung und der körperlichen Beschränktheit durch die Fehlproportionen der Gliedmaßen und den übergroßen Phallus fassen.

Folgende nackten Kleinwüchsigen im Bewegungsmotiv 1 hielten womöglich oder sollten Gegenstände (Klangstäbe, Krotalen?) in ihren Händen halten: Die zwei männlichen Figuren KA12 und KA13 aus dem Galjüb-Fund weisen – wie ihre weiblichen Pendanten – einen übertrieben gelängten Torso im Verhältnis zu den sehr kurzen Armen und Beinen auf (Abb. 125). Gesäß und Bauch sind füllig dargestellt. Beide stehen auf ihren linken Beinen und haben das rechte zum Schritt erhoben (vgl. auch KA11). Durch die O-Beine und den einbeinigen Stand wirken die Statuetten äußerst instabil. Die Gegendrehung des Oberkörpers ist aufgrund der Körperfülle fast nicht zu erkennen. Die Figuren stemmen ihre linke Hand in die Hüfte und halten den rechten Arm angewinkelt auf Kopfhöhe. Möglicherweise sollten sie Krotalen in den Händen halten, die nicht ausgearbeitet waren.<sup>53</sup> Beide drehen den Kopf leicht nach links und blicken schräg nach unten. Die Phalli sind nicht übertrieben groß dargestellt. Wie bei den kleinwüchsigen Tänzerinnen lässt sich hier durch die fehlproportionierten Körper die Bewegungseinschränkung begründen.

Kurz erwähnt sei eine männliche Figur in Paris (KA14; Abb. 126) mit spitzem Hut samt Klappen und möglicherweise Instrumenten<sup>54</sup>. Bei dem Kleinwüchsigen lässt sich ein Balanceakt erkennen, da er auf dem Ballen seines kleinen rechten Fußes steht und das linke gerade nach vorne ausgestreckt und erhoben hat. Interessant ist die Gestaltung des etwas größeren Phallus, der parallel zu seinem ausgestreckten linken Bein dargestellt ist. Möglicherweise verdeutlicht dieser die schwungvolle Vorwärtsbewegung und darf nicht als erigiert verstanden werden.

52 Die Figur ist ikonographisch nahezu identisch, hält jedoch anstatt des Tympanons zwei Klangstäbe in jeweils einer Hand.

53 Vgl. Ippel 1922, 46–47 Kat. 34.

54 Da seine Fäuste durchbohrt sind, hielt er vielleicht einst Musikinstrumente.

### Teilweise bekleidet (KA20–KA33)

Neben den vollständig nackten Kleinwüchsigen existieren Figuren, die meist mit einem Manteltuch bekleidet sind, das um die Hüfte verläuft. Dieses lässt fast ausschließlich den Schambereich beziehungsweise die Genitalien frei, sodass die (über)großen Phalli sichtbar werden.

Die zwei Beispiele KA20 und KA21 (vgl. auch KA22<sup>55</sup>) mit achondroplastischen Charakteristika, die die identische Schrittstellung wie KA1 (Abb. 118) aufweisen, sind mit einem über der Hüfte zusammengrollten Manteltuch und Krotalen in ihren Händen dargestellt, wobei die linke erhoben und die rechte in die Hüfte gestützt ist (Abb. 127). Die großen, aber nicht überdimensionierten Phalli treten jeweils unterhalb des Tuchs zum Vorschein und schwingen parallel zum linken Bein nach vorne.<sup>56</sup> Damit verdeutlichen sie die dynamische Tanzbewegung und deren Bewegungsrichtung (vgl. auch KA24, KA25, KA26 und KA27).

Die späthellenistische Tonstatuette KA23 ähnelt den eben behandelten Figuren in der Bein- und Armhaltung. Das interessante Detail ist der übergroße Phallus, auf den der mit einem an der Hüfte zusammengerollten Manteltuch bekleidete Kleinwüchsige mit dem rechten Fuß tritt, während er nach vorne schreitet. Bei dem Stück ist damit klar zu erkennen, dass das übergroße Glied eine dynamische Vorwärtsbewegung behindert.

Bei den Statuetten KA28 und KA29 (Abb. 128 und 129), die mit dem rechten Bein voranschreiten und wovon KA28 das Bein leicht vom Boden erhoben hat, handelt es sich um Tonfiguren in kurzen Tuniken, die die Phalli vollständig bedecken. Bei beiden lässt sich der Gewichtstransfer an der nach vorne verschobenen Longitudinalachse erkennen. Die Erstere weist zwar einen Kleinwuchs, allerdings nicht das füllige Gesäß, den vorgewölbten Bauch oder den überdimensional großen Phallus auf. In der rechten Hand trägt er eine Rassel und um den Hals und auf dem Kopf jeweils einen dicken Kranz. Die Tunika ist ihm von der rechten Schulter gerutscht. Der Tanzende KA29 hält Krotalen in den Händen, die er vor den Körper erhoben hat und trägt ebenfalls einen Kranz auf dem Kopf. Das Gewand ist aufwendig um den Körper gewickelt und verknotet, lässt jedoch die Genitalien bedeckt (vgl. auch KA30).

Der muskulöse, bärtige Kleinwüchsige KA31 mit Spitzhut und silbernen eingelegten Augen und Brustwarzen trägt ein um die Hüfte gebundenes Manteltuch, das die Genitalien verdeckt, das Gesäß jedoch vollständig freilässt. Er steht auf seinem linken Bein und hat das rechte nach vorne genommen sowie leicht vom Boden abgehoben (Abb. 130). Die kurzen O-Beine sind angewinkelt. Untypisch ist die Binnenkörperbewegung des Torsos, da er nicht – wie sonst üblich für vorwärtsbewegte Figuren – nach rechts gegen den Unterkörper rotiert ist, sondern an der linken Seite einknickt. Dies erinnert zunächst an stehende Statuetten. Dennoch erkennt man von der Seitenansicht,

<sup>55</sup> Hier anzuschließen ist die Statuette KA22, die spiegelverkehrt dargestellt ist und zudem eine Kappe sowie silberne Klangstäbe trägt.

<sup>56</sup> Bei KA21 ist der Phallus zwar abgebrochen, jedoch kann davon ausgegangen werden, dass dieser wie bei KA20 zu rekonstruieren ist.

dass die Körperachse nicht mehr durch das linke Standbein verläuft, sondern bereits ein Gewichtstransfer nach vorne stattfindet (Abb. 131). Die Armhaltung, bei der ein Arm in die Hüfte gestemmt und der andere zum Kopf erhoben ist, ist bei Stücken mit tänzerischen Bewegungsmotiven geläufig. Damit stellt der Kleinwüchsige unter den Tanzenden eine Ausnahme in der Gestaltungsweise der Binnenkörperbewegung dar.

Interessant ist Darstellung der Figur KA32 (Abb. 132), die auf dem rechten kurzen Bein steht und das linke weit erhoben und nach vorne gestreckt hat. Mit dem Oberkörper dreht sich der Kleinwüchsige nach rechts gegen den Unterkörper und blickt mit seinem runden, kindlichen Kopf über die linke Schulter. Die Haltung sowie die Gewandung erinnern stark an die tanzenden Frauen in Himation ohne körperliche Anomalien, da er ein knielanges Untergewand und einen Mantel darüber trägt. Die Arme befindet sich darunter, wobei der linke die Hüfte stützt und der rechte, der das Gewand enger zu ziehen scheint, angewinkelt auf Brusthöhe gehalten ist. Auf dem Kopf trägt er einen Kranz und ist möglicherweise verhüllt. Damit stellt er das einzige bekannte Beispiel unter den männlichen Kleinwüchsigen dar, das konkret in Zusammenhang mit den verhüllten Tänzerinnen steht. Möglicherweise stellt KA33 auch eine Anspielung auf diese dar (Abb. 133). Die Schrittstellung, also die Darstellung des Gewichtstransfers von dem hinteren gebeugten auf das vordere gestreckte Bein, erinnert auffallend an die besagten Figuren. Weitere Hinweise sind die Armhaltung und die Drapierung des Mantels. Dieser ist allerdings zu kurz und lässt den Unterkörper frei, was den Phallus sichtbar macht, der durch die Bewegung nach hinten geschwungen ist.

### 3.3 Bewegungsmotiv 2: Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung

Unter den Figuren, die Sprungbewegungen erkennen lassen, befinden sich nicht nur Kleinwüchsige, sondern auch Statuetten mit anderen körperlichen Anomalien (Hyperlordosen und Hyperkyphosen).

Am Beispiel der Bronzefigur KA38, die mit einer Hyperlordose dargestellt ist, soll das zweite Bewegungsmotiv der gegensinnigen tänzerischen Sprungbewegung<sup>57</sup> (Abb. 72) erläutert werden. Es handelt sich um eine 11,4 cm hohe männliche nackte Statuette, die einen schmalen, ausgezehnten Körperbau mit langen dünnen Gliedmaßen erkennen lässt (Abb. 134a–b). Diese steht auf dem linken vorderen angewinkelten Bein<sup>58</sup>, wovon der untere Teil des Unterschenkels samt Fuß abgebrochen ist. Das rechte befindet sich hinten weit in der Luft und ist so stark abgeknickt, dass der flektierte Fuß beinahe das Gesäß berührt. In der Rückansicht sind, neben der ebenso zur Seite verschobenen

<sup>57</sup> Zur detaillierten Erläuterung des zweiten Bewegungsmotivs vgl. Kapitel 2.4 am Beispiel von K98.

<sup>58</sup> Nach der Beschreibung des menschlichen Gangbilds befindet sich die Figur in der Gangphase des sog. Mid Stance (Götz-Neumann 2011, 12–13).

Wirbelsäule (Skoliose), die großen Genitalien zu sehen, die zwischen den Beinen eingeklemmt wurden. Den Oberkörper dreht die männliche Gestalt gegen den Unterkörper, sodass sich die linke Seite des länglichen Oberkörpers sichtbar verkürzt und die rechte verlängert. Im Bereich des unteren Rückens ist die Fehlstellung der Wirbelsäule deutlich zu erkennen, da sich diese nach vorne wölbt und den Bauch hinausdrückt. Die Brustwirbelsäule ist leicht nach hinten gelehnt und der Kopf, dessen Kinn auf der Brust ruht, gesenkt und nach links gedreht. Damit geht der Blick schräg nach unten. Die Arme, von denen der linke teils abgebrochen ist, hält die Figur angewinkelt am beziehungsweise über dem Kopf. Die Haare sind oben zu einem Knoten gebunden.

An der Statuette ist deutlich zu sehen, dass die Körperachse (Longitudinalachse) nicht gerade durch das vordere Bein verläuft (Abb. 134), wie es bei den Tanzenden der Fall ist, die keine körperlichen Fehlstellungen aufweisen. Bei diesen befindet sich die lange Leiste und der Körperschwerpunkt über dem Standbein (z.B. K98; Abb. 71). KA38 hingegen weist einen starken Knick im Leistenbereich auf, der durch die Fehlstellung der Wirbelsäule, das Hohlkreuz, verursacht wird. Dadurch wölbt sich der Bauch nach vorne und das Gesäß drückt sich weit nach hinten hinaus (Abb. 135). Der Betrachter nimmt somit optisch Brüche im Körper wahr, die durch die angewinkelten Knie, die Knicke im Bereich der Leiste, des unteren Rückens und des Halses sowie durch den flektierten Fuß verdeutlicht werden. Statt gerade verlaufenden, lassen sich schlangenförmige Linien erkennen. Die dargestellte Position wirkt ausgesprochen instabil, da die verformten Körperpartien nicht in einer Achse übereinanderstehen und der Körperschwerpunkt nicht vollständig über dem Standbein liegt.

Auch dieser Figur ist es aufgrund der Fehlstellung der Wirbelsäule nicht möglich, die Bewegung wie die nicht körperlich beeinträchtigten Tanzenden auszuführen beziehungsweise diese entsprechend aussehen zu lassen: Die Körperachsen sind stets verschoben und eine vollständige Streckung im Körper, vor allem im Bereich der Leiste, des Rückens und der Brustwirbelsäule, kann niemals erreicht werden.<sup>59</sup> Vergleicht man beispielsweise die Springende K98 in London, so lassen sich bei ihr eine gerade, durch das Standbein verlaufende Körperachse sowie eine Streckung in der Leiste und im Torso feststellen. Die Körperpartien stehen übereinander, womit sich die Figur in Balance befindet (Abb. 73). Die Bewegung der Bronzestatue KA38 wirkt hingegen un gelenk und unkontrolliert. Durch die starke Bewegtheit, die an dem weit erhobenen Bein und den in unterschiedliche Richtungen ausgreifenden Extremitäten ersichtlich wird, tritt die körperliche Anomalie noch deutlicher in Erscheinung. Ein humoristisches Detail stellen zudem die großen zwischen den Beinen eingeklemmten Genitalien dar, wodurch die Unkontrolliertheit des Körpers und die körperliche Einschränkung zusätzlich hervorgehoben werden. Insgesamt stehen hier die körperliche Beeinträchtigung und die hochdynamische Bewegung im Kontrast zueinander.

<sup>59</sup> Zum pathologischen Gangbild vgl. Götz-Neumann 2011, 4–7, 124–173, vgl. bes. S. 149–151 zu Varusdeformitäten am Kniegelenk, S. 165–166 zu Skoliosen.

### 3.3.1 Weibliche Figuren

#### Teilweise entblößt (KA34–KA35)

Unter den Frauen mit Anomalien lässt sich das Bewegungsmotiv selten feststellen und ist lediglich von weiblichen kleinwüchsigen Figuren bekannt. Hinzuzuzählen ist eine Statuette aus dem Schiffsfund bei Mahdia (KA34; Abb. 136a–b), die kindlich erscheint. Im nicht aufgehängten Zustand – die Figur verfügt über einen Ring am Rücken, an dem sie aufgehängt werden konnte –<sup>60</sup> steht sie auf der Zehenspitze des rechten ergänzten Fußes, hat das linke Bein hinten angewinkelt und etwas vom Boden abgehoben. Der Oberkörper ist nach rechts gegen den Unterkörper rotiert und nach vorne gelehnt, während sich die Brustwirbelsäule leicht streckt und der nach rechts gedrehte Kopf etwas im Nacken liegt. Der Blick verläuft dabei nach oben. Der linke Arm ist angewinkelt auf Kopfhöhe erhoben und hält ein Krotalon. Der rechte, von dem die Hand ein heute verlorenes Attribut gegen die Brust drückte, befindet sich auf Brusthöhe. Die Kleinwüchsige trägt Sandalen sowie einen ungefähr knielangen Mantel, der zur rechten Seite hinuntergeglitten ist und den rechten kindlichen Brustansatz entblößt. Dieser weht an der linken Seite durch die schwungvolle Bewegung nach hinten. Auf ihrem Kopf ist ein Weinlaubkranz zu erkennen und die Haare sind zu einem hohen Knoten zusammengebunden, wie er auch von hellenistischen Kinderdarstellungen bekannt ist. An den kurzen Armen und Beinen, dem großen Kopf und dem fülligen Gesäß wird die Achondroplasia sichtbar. Auch diese Figur scheint aufgrund der Fehlproportionen in ihrer Bewegung beeinträchtigt: Die Leiste kann sich nicht strecken und der Körperschwerpunkt liegt nicht über dem rechten Standbein, weshalb auch keine Streckung im Torso entstehen kann. Damit erscheint die Position äußerst instabil (vgl. auch KA35).

### 3.3.2 Männliche Figuren

#### Nackt (KA36–KA43)

Die nackten männlichen Figuren in diesem Bewegungsmotiv lassen sowohl Kleinwuchs, als auch Hyperlordosen und -kyphosen erkennen.

Die Bronzestatuette KA36 beispielsweise weist einen achondroplastischen Körperbau auf (Abb. 137). Diese steht auf dem linken Bein und hat das rechte hintere leicht angewinkelt erhoben (vgl. auch KA37). Die kurzen O-Beine sind insgesamt kräftig. Der muskulöse Oberkörper rotiert nach links gegen den Unterkörper. Auch der Kopf, auf dem der Kleinwüchsige eine Mütze mit mehreren Zipfeln trägt, ist nach links gedreht. Sein flaches breites Gesicht weist dieselben Merkmale wie die Gesichter der anderen kleinwüchsigen Figuren auf: eine flache breite Nase, eine vorspringende Stirn und ein kleiner Mund. Die Arme sind abgebrochen. Der Phallus ist überlang und aufgerichtet,

<sup>60</sup> Nicht zu entscheiden ist, ob der Ring nachträglich hinzugefügt wurde (Pfisterer-Haas 1994, 490 mit Anm. 33).

möglicherweise um die schwingvolle Bewegung zu demonstrieren. Der Bauch wölbt sich nach außen und das Gesäß ist füllig. Durch die Fehlproportionen liegt der Körperschwerpunkt nicht vollständig über dem linken Standbein, da sich die Leiste nicht strecken kann. Aufgrund des großen Glieds und des Bauchs erhält die Statuette ein Übergewicht nach vorne, weshalb sie nicht von allein auf einem Bein stehen kann. Die Instabilität der Position wird damit deutlich.

Die folgende Gruppe stellen Figuren mit Hyperlordosen dar, in die auch KA38 einzuordnen ist. Diesen ist ebenfalls die Bronzestatuette KA39 (Abb. 138) zuzurechnen, bei der es sich um eine nackte dünne männliche Gestalt handelt, die wie KA38 auf dem linken langen und stark angewinkelten Bein steht. Das rechte, ebenfalls nach hinten angewinkelte, ist etwas vom Boden abgehoben hat. Der Fuß ist dabei flektiert. Den Oberkörper rotiert die Figur nach links gegen den Unterkörper, wobei die Brustwirbelsäule gestreckt ist. Der Kopf ist ebenfalls zur linken Seite gedreht und in den Nacken gelegt, sodass der Blick schräg nach oben läuft. Die Arme hält der Tanzende angewinkelt vor dem Körper, den rechten auf Bauch-, den linken mit einer geöffneten Hand auf Brusthöhe. Der Phallus ist den Körperproportionen entsprechend wiedergegeben und weist keine Übergröße auf. Bei dem hier dargestellten tänzerischen Sprung lässt sich der Gewichtstransfer anschaulich an der Körperachse wahrnehmen, die sich noch zwischen den Beinen befindet (Abb. 139). Die Gestaltung des Gesichts und der Haare deuten auf schwarzafrikanische Züge<sup>61</sup>, die an dem kompakt gelockten Haar, den dicken Lippen, der nach vorne gewölbten Stirn und der Stupsnase zu erkennen sind. Auch bei dieser Statuette ist die Hyperlordose klar ersichtlich, da der untere Rücken nach vorne gekrümmt ist und sich der Bauch weit hinauswölbt. Dadurch entsteht der Bruch in der Leiste, weshalb der Körperschwerpunkt nicht vollständig über dem linken Bein liegt, der Torso sich nicht richtig aufrichten kann und somit Unbalancen entstehen. Der Fokus liegt ebenso auf den gebrochenen Körperlinien und der dadurch eingeschränkten Bewegungsausführung. Die körperliche Behinderung wird durch die dynamische Bewegung hervorgehoben.

In der Beinstellung nahezu identisch mit dem vorangegangenen Stück ist die nackte männliche Bronzestatuette KA40, die mit einer Hyperkyphose dargestellt ist und auf dem Ballen ihres linken Beines steht (Abb. 140). Zwischen den Beinen schwingt der große Phallus durch die schwingvolle Bewegung nach hinten (vgl. auch KA42). Der Oberkörper rotiert nach links gegen den Unterkörper und der Kopf folgt der Drehung. Dabei blickt der Tanzende schräg nach links oben. Die Arme waren einst vor dem Körper angewinkelt gehalten. Insgesamt wirkt der Körper ausgezehrt und die Gliedmaßen sind lang und dünn gestaltet. Deutlich zu erkennen ist eine Fehlstellung des oberen Rückens und des hervorragenden Brustkorbs. Es scheint sich um eine extreme Form

61 Der Begriff wurde aufgrund terminologischer Schwierigkeiten von Leonie Huf für die Darstellung von Menschen vorgeschlagen, die im subsaharischen Afrika beheimatet sind und entsprechende Physiognomien aufweisen. Dieser dient rein deskriptiv und wertneutral zur geographischen Lokalisierung der Dargestellten. Zur Begrifflichkeit vgl. Huf 2021, 117–119. Zu „afrikanischen Physiognomien“ vgl. v.a. S. 117–162.

der Hyperkyphose zu handeln, da die Brustwirbel stark hervortreten. Die Form des Rundrückens lässt sich mit der einer Flosse vergleichen. Mit einer derartigen Fehlstellung kann keine Streckung im Torso erreicht werden, weshalb das Bewegungsmotiv eine andere Wirkung erhält. Hier stehen die dynamische Tanzbewegung und die körperliche Behinderung in gleicher Weise in Kontrast wie bei den zuvor thematisierten Stücken.

Direkt anzuschließen ist eine fragmentierte Bronzestatuetten mit eingelegten silbernen und goldenen Augen und einer Mütze (KA41; Abb. 141), die dieselbe Form des Rundrückens aufweist. Die Figur hat die Beine im Sprung so eng überkreuzt, dass die Genitalien, die wie die Hyperkyphose nur in der Rückansicht zu sehen sind, stark eingeklemmt werden.

Die Statuette KA43 zeigt eine andere Form des Sprungs, soll jedoch aufgrund der ikonographischen Details miteinbezogen werden. Es handelt sich um eine äußerst dünne und nackte männliche Gestalt mit langen Gliedmaßen, die auf ihrem rechten angewinkelten Bein steht (Abb. 142). Beide Beine sind auswärts gedreht und weit gespreizt. Das linke Bein ist in dieser Position angewinkelt erhoben und berührt mit der Ferse des flektierten Fußes den überlangen Phallus, der nach unten hängt. Der Oberkörper wurde frontal wiedergeben und dreht sich nicht gegen den Unterkörper. Dies hängt wohl mit der Bewegungsrichtung des Sprungs zusammen, die offensichtlich nicht nach vorne läuft. Der rechte Arm der Figur war seitlich nach unten und der linke nach oben gestreckt. Der Kopf, auf dem die männliche Gestalt den oberen Teil einer Amphora trägt, knickt nach rechts. In der Rück- und Seitansicht sind sowohl eine übertrieben dargestellte Hyperkyphose im Brustwirbelbereich, als auch eine -lordose in der Lendenwirbelsäule zu erkennen. Aufgrund der Stellung der Beine muss es sich um eine Art (tänzerische?) Sprungbewegung handeln, die sich jedoch von der bisher thematisierten Figuren unterscheidet. Diese wirkt angesichts des stark erhobenen Beins äußerst dynamisch, durch die in unterschiedliche Richtungen laufenden Extremitäten allerdings auch extrem unkontrolliert. Durch die gespreizten Beine wird der Fokus auf den Phallus gelenkt, den das linke Bein im Sprung berührt. Durch die markante Überreibung muss es sich dabei vor allem um ein komisches Detail handeln. Die zweifache Behinderung der Figur steht auch hier im Kontrast zu der hochdynamischen Bewegung, die die körperlichen Defizite zur Geltung bringt.

#### **Teilweise bekleidet (KA44–KA46)**

Zu den männlichen Figuren, die teils bekleidet sind, darf der Kleinwüchsige aus dem Schiffswrack bei Mahdia gezählt werden (KA44; Abb. 143), der auf seinem rechten Bein steht. Obwohl er das hintere linke Bein nicht vom Boden erhoben hat, sondern den Fuß auf den Zehenspitzen aufgesetzt hat, erinnert die Position des Oberkörpers und der Körperachse an die springenden Figuren; deshalb wurde der Kleinwüchsige diesem Bewegungsmotiv zugeordnet wurde (Abb. 143). Mit dem Oberkörper lehnt er sich weit nach vorne und rotiert diesen nach rechts gegen den Unterkörper, sodass die charakteristische Gegenbewegung entsteht. Der große Kopf ist ebenfalls stark nach rechts

gedreht und der Blick verläuft leicht nach schräg oben. Die kurzen Arme hat er seitlich angewinkelt auf Schulterhöhe erhoben und hält in der linken Hand ein Krotalon. In der rechten Hand beziehungsweise im rechten Arm befand sich einst ein weiterer Gegenstand wie es die restlichen Fragmente zeigen. Den Erläuterungen von Susanne Pfisterer-Haas nach ist dieser schwer zu rekonstruieren, da es sich bei den zwei erhaltenen Stäben nur um Halterungen und nicht den eigentlichen Gegenstand handeln könnte.<sup>62</sup> Das Gesicht der Statuette weist mit der Form der Nase, der Stirn, der Wangen und der Lippen die Charakteristika der Achondroplasie auf. Der Mund ist weiterhin zu einem breiten Grinsen verzogen, sodass die Zähne sichtbar werden. Den in das linke Auge eingesetzten schwarzen Bronzestift deutet Susanne Pfisterer-Haas als Hinweis auf eine Augenkrankheit. Auf dem Kopf trägt er einen um den Kopf gebundenen Gegenstand, der wahrscheinlich als Gesichtsschleier mit zwei Schlitzten und Fransen zu interpretieren ist. Gekleidet ist der tanzende Kleinwüchsige in ein kurzes Tuch, das auf der linken Schulter zu einem Knoten gebunden und von der rechten hinuntergerutscht ist, sodass die rechte Brust mit der einst eingelegten Brustwarze entblößt ist. Betrachtet man die Statuette von der Rückseite, so sieht man die Genitalien mit dem übergroßen Glied, das zwischen den Beinen eingeklemmt wurde. Während das Gewand den Schambereich an der Vorderseite bedeckt, lässt es das füllige Gesäß teils frei, sodass dieses Detail erst mit der Betrachtung der Rückseite ersichtlich wird. Auch bei diesem Kleinwüchsigen ist zu erkennen, dass die Bewegung aufgrund der körperlichen Beeinträchtigung nicht in derselben Weise ausgeführt werden kann, wie es bei den Tanzenden ohne Anomalien der Fall ist, wodurch die Figur einen anderen Bewegungsausdruck erhält. Durch die Fehlproportionen entstehen Brüche in der Leiste und im unteren Rücken. Dadurch ist der Bauch nach vorne und das füllige Gesäß noch weiter nach hinten gedrückt. Der Körperschwerpunkt liegt somit nicht vollständig über dem rechten Bein.

Die übergroßen Genitalien scheinen die Bewegung zusätzlich zu behindern und werden zu einem humoristischen Detail.

Die Tonfigur KA45 erinnert in der Körperhaltung an die zuvor behandelten Stücke mit Hyperlordosen (Abb. 144). Die männliche Statuette mit langen dünnen Beinen weist mit den schlaffen Brustmuskeln, Gesichtsfalten und der Glatze Alterszüge auf. Sein rechtes angewinkeltes Standbein war vorgesetzt und das linke hintere wohl im Sprung erhoben (vgl. auch KA46). Den Oberkörper rotiert er leicht nach rechts gegen den Unterkörper und der etwas in den Nacken gelegte Kopf ist weit nach rechts gedreht, sodass er über die Schulter blickt. An der Lendenwirbelsäule ist die Hyperlordose zu erkennen, weshalb sich der Bauch nach vorne wölbt und sich das Gesäß nach hinten presst. Im oberen Brustbereich kann eine leichte Kyphose wahrgenommen werden,

<sup>62</sup> Zur Rekonstruktion des Gegenstandes vgl. Pfisterer-Haas 1994, 585–486. Die Befestigungsspuren lassen sich nicht eindeutig mit einem weiteren Krotalon, einer Harfe oder einem Tympanon in Verbindung bringen. Auch die vorgeschlagene Ergänzung von Strocka und Wrede als Doppelflöte lässt sich nicht halten, da es sich bei den Stäben um Befestigungsvorrichtungen handeln muss und nicht um die Flöte selbst (Strocka 1970, 172; Wrede 1988, 98).

die sich auch an dem schief sitzenden Hals offenbart. Die Arme sind abgebrochen. Der rechte war wohl gesenkt und der linke erhoben. Die Figur weist eine übertriebene Physiognomie auf: Der große Mund mit der sichtbaren oberen Zahnreihe ist weit geöffnet und die lange Nase wurde schief dargestellt. Darüber hinaus sind die Ohren und Augenbrauenwülste übergroß ausgearbeitet. Auf dem Kopf lassen sich Reste eines Kranzes erkennen, von dem Bindenden auf die Schultern fallen. Bekleidet ist die Figur mit einem Lendenschurz, der vom Nabel bis zur Hälfte der Oberschenkel reicht. Der Tanzende ist in seiner Bewegung beschränkt und weist eine instabile Position auf. Fraglich ist, ob die Figur überhaupt von alleine stehen konnte, da sie wohl zum Aufhängen gedacht war, wie es die Öse im Bereich der Schulterblätter vermuten lässt.

### 3.4 Auswertung und Zusammenfassung: Identische Bewegungsmotive – andere Intentionen

Nach der Bewegungsanalyse der Figuren mit körperlichen Anomalien konnte festgestellt werden, dass es sich hierbei um dieselben Bewegungsmotive (1 und 2) handelt wie bei den Darstellungen ohne körperliche Auffälligkeiten. Dennoch unterscheiden sich die Bilder in ihrem Bewegungsausdruck, da die veränderten Proportionen den Tanzenden eine vollkommen andere Wirkung verleihen. Es lassen sich körperliche Anomalien wie Kleinwuchs (Achondroplasia), Rundrücken (Hyperkyphosen) oder Hohlkreuz (Hyperlordosen) feststellen. Durch die Fehlstellungen entstehen proportionale Missverhältnisse, wodurch die Körper von der Darstellungskonvention der Zeit abweichen. Wahrzunehmen sind gebrochene und zu kurze beziehungsweise zu lange Körperlinien. Durch Hinzufügung weiterer ikonographischer Charakteristika wie verzerrte Gesichter, übergroße Phalli oder gezielt entblößte Körperpartien erhalten die Figuren eine andere Ästhetik und vermitteln nicht dieselben Botschaften wie die zuvor thematisierten Bilder. Die Tanzbewegung wurde als gestalterisches Mittel gewählt, um die körperlichen Anomalien zur Geltung zu bringen und diese ins Zentrum der jeweiligen Darstellung zu rücken. Der entscheidende Punkt ist, dass die Tanzenden die Bewegungen nicht gleichermaßen ausführen können wie die ohne körperliche Einschränkungen und deshalb eine belustigende Wirkung erhalten. Durch die Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers treten die Fehlproportionen offenkundig hervor: So können beispielsweise ein Hohlkreuz, ein nach vorne gewölbter Bauch, ein fülliges Gesäß sowie eine kurze Leiste durch die binnenkörperliche Verdrehung betont werden. Bei diesen Stücken ist ein deutlicher Kontrast erkennbar zwischen der dynamischen Bewegtheit und der körperlichen Beeinträchtigung. Insgesamt stehen die Figuren damit im Widerspruch zum Ideal der *Kalokagathia*<sup>63</sup> und müssen zumindest teilweise als diffamierend verstanden werden.

63 Vgl. ausführlich Kapitel 3.1 Anm. 19 mit antiken Textstellen zu Personen mit körperlichen Behinderungen.

### **Bewegungsmotiv 1: Gegensinnige tänzerische Gehbewegung**

#### *Teilweise entblößte Frauen*

Auch hier lassen sich Unterschiede zwischen weiblichen und männlichen Figuren erkennen. Die teilweise entblößten Frauen<sup>64</sup> (Abb. 118–123) im ersten Bewegungsmotiv wurden lediglich als Kleinwüchsige dargestellt und weisen keine auffälligen Anomalien wie Hyperkyphosen und -lordosen auf. Körperlich zeichnen sie sich insbesondere durch kurze Beine und Arme sowie ein fülliges Gesäß und einen herausstehenden Bauch aus, was beispielsweise bei der Galjüb-Gruppe (KA3, KA4, KA5) überspitzt dargestellt wurde. Die Missverhältnisse werden an dem massiven Oberkörper im Kontrast zu den kurzen Beinen ersichtlich. Zusätzlich wird durch den einbeinigen Stand das Tragen des Torsos zum Balanceakt. Im Gegensatz zu den der Konvention entsprechend proportionierten, nach vorne schreitenden Tanzfiguren, die beispielsweise ein langes vorderes gerades Bein aufweisen und mit dem Ballen des gestreckten Fußes fast oder vollständig den Boden berühren (Vgl. z.B. K1; Abb. 6), verhindern dies die kurzen O-Beine der Kleinwüchsigen.<sup>65</sup> Durch die Körpersprache wird bei diesen Stücken der Fokus gezielt auf das Gesäß, die Hüfte oder die Brust gelenkt, indem die Hände in die Hüfte gestützt sind (KA3, KA4, KA5, KA6), der Blick in Richtung dieser Körperpartien läuft<sup>66</sup> oder das Gewand eng an den Körper gezogen wird (KA7). Weiterhin verrutscht die Kleidung meist im Bereich der Brust, sodass diese entblößt ist (KA1, KA2, KA3, KA4, KA5, KA6). Hervorgehoben werden kann die Region zusätzlich von einem Gewandknoten zwischen den Brüsten.

KA7 erinnert mit der Darstellungsweise, genauer mit dem Engerziehen des Mantels und der Armhaltung, an die bereits thematisierten verhüllten Tänzerinnen, die mit bürgerlichen Idealen<sup>67</sup> in Verbindung zu bringen sind (vgl. z.B. K6, K9; Abb. 9, 10), weist jedoch nicht die entsprechenden Körperproportionen auf. Somit wird hier eine humoristische Wirkung beziehungsweise parodierende Intention deutlich.

Ähnlich verhält es sich mit dem Motiv des Entblößens, das im Falle der Tänzenden ohne Anomalien als Zeichen von körperlicher oder aphrodisischer Schönheit zu deuten ist. Bei diesen Figuren ist es als komisches Detail anzusehen, da derartige Körperperformen in der Antike nicht mit körperlicher Attraktivität verbunden waren.<sup>68</sup> Beispielsweise das zu einem Grinsen verzerrte Gesicht bei KA1 muss wohl als diffamierendes Element verstanden werden, da ein solches mit einem schlechten Charakter in Verbindung stehen konnte.<sup>69</sup>

Bei einigen Stücken ist ein direkter Bezug zur Musik gegeben, da diese Krotalen in den Händen halten. Damit verweisen die Darstellungen konkret auf Tanz in einem

<sup>64</sup> KA1–KA7.

<sup>65</sup> Vgl. v.a. KA1, KA2, KA3, KA4.

<sup>66</sup> Z.B. Richtung Gesäß: KA1, KA2 und Richtung Brust oder Hüfte: KA3, KA6.

<sup>67</sup> Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1.

<sup>68</sup> Dazu Kapitel 3.1 Anm. 19; vgl. auch Kapitel 2.6.1 mit Anm. 383 und 384.

<sup>69</sup> Vgl. Clarke 2007, 141–142 und Kapitel 3.1 Anm. 18 und 19.

möglicherweise festlichen Kontext.<sup>70</sup> Vor allem aber wird bei den Tänzerinnen der Bezug zu Ägypten beziehungsweise den tanzenden „Zwerggottheiten“ Bes und Beset deutlich, da sie Gewänder mit dem sogenannten Isisknoten<sup>71</sup> (KA1, KA3, KA4, KA5, KA6) und vereinzelt Lotosbinden<sup>72</sup> (KA2) tragen. Es ist wahrscheinlich, dass die ägyptische die griechisch-römische Ikonographie beeinflusste, wobei die griechisch-römischen Figuren, die wohl für die Oberschicht geschaffen waren, auch eine andere Bedeutung außer einer kultischen erhalten konnten.

### *Nackte Männer*

Bei den kleinwüchsigen, teils bärtigen<sup>73</sup> Männern<sup>74</sup> (Abb. 124–126) betont die Tanzbewegung ebenfalls die körperlichen Anomalien, die durch die Nacktheit klar zu erkennen sind. Auffällig ist, dass die meisten Figuren mit einem athletischen Oberkörper dargestellt wurden, was im Kontrast zu den kurzen Beinen und Armen und dem zu großen Kopf steht. Die Galjüb-Männer (KA12, KA13) hingegen weisen dieselben massigen Oberkörper wie die Frauen auf, die durch die Bewegung hervorgehoben werden.

Das wichtigste humoristische Detail der Männer ist der, im Verhältnis zum Körper, übergroße Phallus, der durch die Bewegung teils mitschwingt und diese veranschaulicht.<sup>75</sup> Andererseits kann er sie bei der Ausführung der Bewegung behindern und wird von den Beinen getreten<sup>76</sup> oder besitzt sogar ein vollständiges Eigenleben (v.a. bei KA10). Die Tanzenden sind somit nicht imstande, ihren Körper und ihre Bewegung gänzlich zu kontrollieren. Der fehlproportionierte Körper steht deshalb im Widerspruch zur hohen Dynamik, womit die Stücke eine belustigende Wirkung erhalten und innerhalb einer niederen sozialen Schicht verortet werden müssen. Darauf verweisen zudem die Stirnglatzen (KA11, KA12, KA13, KA15, KA19) als Zeichen von Alter<sup>77</sup> sowie ein Spitzhut (KA14), der in der Regel von Arbeitern oder Mitgliedern der unteren Schichten getragen wird<sup>78</sup>. Die erhobenen Arme, die sich noch in der Luft befindlichen voranschreitenden Beine und die Gegenrotationen verdeutlichen neben den schwingenden

<sup>70</sup> Noch zu sehen bei KA1, KA2, KA4. KA3 und KA6 hielten einst eventuell auch Krotalen.

<sup>71</sup> Die Darstellung der Gewänder ist seit dem 4. Jh. v. Chr. in Ägypten bekannt. Getragen werden sie üblicherweise von Beset, der kleinwüchsigen Begleiterin des Gottes Bes, sowie von Musikantinnen. Seit dem 3. Jh. v. Chr. sind sie mit Isis-Darstellungen in Verbindung zu bringen (Pfisterer-Haas 1994, 483). Zum Gott Bes und zur Darstellung Besets s. Hermary 1986, 98–112 und Tran Tam Tinh 1986, 112–114. Zur Göttin Isis generell sowie zu ihrem Kult in Ägypten, Griechenland und Italien vgl. Haase 1998, 1125–1132.

<sup>72</sup> Diese könnten möglicherweise auch auf einen Zusammenhang mit dem Harpokrates-Kult deuten. Zum Kult des Harpokrates sowie zu seiner Verbindung mit dem Lotos vgl. Waser 2010, 53 Anm. 222 mit entsprechenden Literaturverweisen.

<sup>73</sup> KA14, KA16, KA17.

<sup>74</sup> KA8–KA19. Davon tragen KA8, KA9, KA10, KA16 Lotosbinden, womit sie einen ägyptischen Bezug erhalten. Zur Lotosbinde vgl. Kapitel 3.4 Anm. 72.

<sup>75</sup> Bes. gut zu sehen bei KA14, KA15, KA16?.

<sup>76</sup> KA8, KA9, KA10, KA16.

<sup>77</sup> Dazu Kapitel 3.1 Anm. 19.

<sup>78</sup> Vgl. auch Goldman 1943, 22–33.

Phalli die starke Bewegtheit. Die eingestützten Arme demonstrieren Selbstbewusstsein<sup>79</sup>, was hier ebenso als ironisch aufzufassen ist.

Ferner verweisen teils dargestellte Instrumente auf Tanz in Verbindung mit Festlichkeit.<sup>80</sup>

#### *Teilweise bekleidete Männer*

Für die teilweise bekleideten Männer<sup>81</sup> (Abb. 127–136) gilt grundsätzlich dasselbe wie für die nackten. Die meisten der Figuren tragen ein zusammengerolltes Manteltuch, das um die Hüfte gebunden ist und die Genitalien und beziehungsweise oder das Gesäß freilässt, womit die Tanzenden so gut wie nackt erscheinen.<sup>82</sup> Dieser Körperbereich wird auch durch die in die Hüften gestemmt, Selbstbewusstsein vermittelnden Arme betont. Zur Rolle der Kleidung lässt sich festhalten, dass diese die Phalli hervorhebt und damit als humoristischer Bestandteil angesehen werden muss. Die stark verrutschten Gewänder können die teils riesigen Genitalien nicht überdecken. Zwei Beispiele scheinen sich mit der charakteristischen Mantel- und Armdrapierung explizit auf die verhüllten Tänzerinnen ohne körperliche Anomalien zu beziehen (KA32, KA33). KA32 hat in überspitzter Form die Hüfte zur Seite hinausgedrückt und den linken Arm dort eingestützt, um diese zu betonen. Das zu kurze linke Bein reicht nicht bis zum Boden, wodurch die belustigende Wirkungsweise deutlich wird. Zusätzlich trägt der Tanzende einen Kranz auf dem Kopf, was konkret auf einen festlichen Kontext (vgl. KA21) hinweist. KA33 trägt einen Mantel, der oberhalb der Hüfte endet, sodass die Genitalien mit dem nach hinten schwingenden Phallus sichtbar werden. Durch das Bewegungsmotiv pressen sich Hüfte und Gesäß nach außen. Aufgrund des Blicks der Figur in Richtung Gesäß, Hüfte und Phallus, wird der Fokus gezielt auf das humoristische Detail gelenkt. Auch hier verdeutlichen die teilweise parallel zum vorderen ausschreitenden Bein schwingenden Phalli eine starke Bewegtheit.<sup>83</sup> Bei der Figur KA23 wird ersichtlich, wie das zu große Glied die Bewegung behindert, da sie mit dem vorderen, zum Schritt ansetzenden Bein auf dieses tritt.

Einige der Figuren halten Instrumente wie Krotalen,<sup>84</sup> Klangstäbe (KA22) oder Raseln (KA28) und verweisen so konkret auf tänzerische Bewegtheit. Die dargestellten Kränze lassen darüber hinaus an einen festlichen Kontext denken.<sup>85</sup> Attribute wie Spitz-

<sup>79</sup> Zur ausführlichen Erläuterung vgl. Kapitel 2.6.1.

<sup>80</sup> Krotalen: KA8, KA11; Klangstäbe: KA9, KA10; Tympanon KA8. KA17 trägt zudem einen Efeukranz, was ebenfalls dafürspricht. Das Tympanon war in Ägypten spez. mit dem Gott Bes verbunden (Waser 2010, 56 Anm. 233 mit entsprechender Literatur).

<sup>81</sup> KA20–KA33.

<sup>82</sup> KA20, KA21, KA22, KA23, KA24, KA25, KA26, KA27, KA30, KA31.

<sup>83</sup> Bes. gut ersichtlich bei KA20, KA24, KA26.

<sup>84</sup> KA20, KA21, KA24, KA25, KA26, KA27, KA29.

<sup>85</sup> KA21, KA23, KA28, KA29, KA30, KA32.

hüte und Kappen oder die Bekleidung an sich sprechen neben den anomalen Proportionen dafür, die Gestalten in einer niederen sozialen Schicht zu verorten.<sup>86</sup>

## **Bewegungsmotiv 2: Gegensinnige tänzerische Sprungbewegung**

### *Teilweise entblößte Frauen*

Im zweiten Bewegungsmotiv der Sprungbewegung mit weit erhobenen Beinen, die eine erhöhte Dynamik versinnbildlicht und mit der der Akt des Balancierens demonstriert werden soll, wurden nur wenige weibliche Figuren mit körperlichen Anomalien dargestellt. Es handelt sich lediglich um zwei Kleinwüchsige. Das fast geschlechtsneutral wirkende Mahdia-Stück (KA34; Abb. 136), das aufgehängt werden konnte (vgl. auch KA36; Abb. 137), versinnbildlicht damit Leichtigkeit und Schwerelosigkeit in der Bewegung. Durch die ausladende Position und das weite Nachvornehnen treten bei ihr die Fehlproportionen in Erscheinung. Gut erkennbar aufgrund des Bewegungsmotivs sind der Bruch in der Leiste und im unteren Rücken, der zu lange Oberkörper und der sich durch die körperliche Fehlstellung nach vorne wölbende Bauch sowie das sich nach hinten drückende Gesäß. Das humoristische Detail stellt die entblößte, mit der Gestik in Szene gesetzte rechte Brust dar, die bei den Tanzenden ohne Anomalien körperliche Schönheit zum Ausdruck bringen kann<sup>87</sup>. Mit den Fehlproportionen lässt sich diese in der Antike nicht vereinbaren. Die unkontrollierte Bewegtheit ist ebenso an dem in den Nacken geworfenen Kopf ersichtlich und macht die Komik der Darstellung offensichtlich. Der Efeukranz und das Krotalon in der linken Hand verweisen auf einen festlichen (dionysischen?) Kontext, der möglicherweise mit Trunkenheit in Zusammenhang steht. Die zweite Figur (KA35), die mit einem Bein auf ein Fass springt, wirkt äußerst dynamisch. Da sie das andere Bein weit in der Luft erhoben hat und das rollende Fass, das an Trunkenheit und einen feierlichen Anlass denken lässt, keine sichere Standfläche bietet, wird hier die Instabilität und der Akt des Balancierens offensichtlich. Ferner tritt bei ihr die entblößte Brust durch die Streckung im Oberkörper und den Isisknoten in den Vordergrund. Beide Stücke vermitteln feierliche Ausgelassenheit und lassen eine humoristische Wirkung erkennen.

### *Nackte Männer*

Interessant sind die nackten Männer<sup>88</sup> im zweiten Bewegungsmotiv, unter denen sich neben den Kleinwüchsigen auch Figuren mit anderen körperlichen Anomalien befinden (Abb. 137–142).

<sup>86</sup> Z.B. Attribute wie Spitzhüte und Kappen (KA22, KA31). Zur Semantik dieser vgl. Kapitel 2.3.1.2 Anm. 225 und Kapitel 2.6.1 Anm. 382. Clarissa Blume nimmt aufgrund ihrer Untersuchung der Farbigkeit hellenistischer Statuetten für Gewänder, die nicht verziert oder einfarbig bemalt waren an, dass diese auf einfache Leute oder Arbeiter verweisen (Blume 2015, 61–65; 87–94. Die Farbreste auf der Figur KA29 sprechen bspw. für die These.

<sup>87</sup> S. ausführlich Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 1 – Teilweise entblößte Frauen“ und „Bewegungsmotiv 2 – Teilweise entblößte Frauen“.

<sup>88</sup> KA36–KA43.

Bei den Männern mit achondroplastischen Proportionen verhält es sich ähnlich wie bei den Frauen. In erster Linie demonstrieren sie eine höhere Dynamik und Instabilität, die im Kontrast zur körperlichen Beeinträchtigung stehen. KA36 erhält durch den nach vorne gewölbten Bauch und den Phallus, der die schwungvolle Bewegung veranschaulicht, ein Übergewicht nach vorne, wodurch die Statuette nicht selbstständig stehen kann und gestützt werden muss. Diese war zum Aufhängen (vgl. auch KA10, KA11, Abb. 124) gedacht, was die vollkommene Leichtigkeit des Tänzers versinnbildlicht. Bei KA37 lässt sich erkennen, dass die großen Genitalien die Bewegung einschränken, weshalb er das Bein heben muss, um den Blick auf diesen Bereich zu lenken. Die Fehlproportionen wie die zu kurzen Beine im Verhältnis zum Oberkörper lassen die Bewegung äußerst instabil wirken.

Bei den Statuetten mit Hyperkyphosen<sup>89</sup> und -lordosen<sup>90</sup> wird die Rolle der Tanzbewegung noch offensichtlicher: Die Präsentation der körperlichen Anomalien, die durch das Bewegungsmotiv als gestalterisches Mittel zur Geltung kommen, steht klar im Vordergrund. Die schweren Fehlstellungen stehen im Kontrast zur hohen Dynamik, die durch die extremen binnenkörperlichen Rotationen sowie die weit erhobenen Beine und Arme veranschaulicht wird. Dabei macht die Nacktheit die Fehlproportionen sichtbar und zeigt die dünnen ausgemergelten Körper mit langen Beinen und Armen, die unkontrolliert in die Luft fliegen. Die Körper liegen somit jenseits der Darstellungskonvention<sup>91</sup> und weisen keine klaren Linien und Streckungen auf. Auf diese Weise nimmt der Betrachter in erster Linie Knicke und Brüche im Körper wahr. Auch der Phallus stellt ein humoristisches Motiv dar: Dieser schwingt aufgrund der Bewegung mit (KA39, KA40, KA42) oder wird sogar zwischen den Beinen eingeklemmt (KA38, KA41). Ein Springender (KA43) unterscheidet sich in der Darstellungsweise, da sich seine langen dünnen Beine im Sprung nach außen drehen und spreizen. Die Figur weist einen realitätsfernen und überspitzt dargestellten Rundrücken auf. Hier wurde der lange nach unten hängende Phallus auf eine besonders komische Weise in Szene gesetzt, da das linke Bein diesen im Sprung mit der Ferse trifft. Demonstriert wird der Kontrollverlust über die Bewegung. Das Gefäßstück auf dem Kopf macht einen symposiastischen Kontext plausibel und verweist auf den trunkenen Zustand des Tanzenden. Aufgrund der hervorgehobenen Hyperkyphose, der Körperproportionen, der Bewegungsweise sowie des langen nach unten hängenden Phallus<sup>92</sup> handelt es sich um eine diffamierende Darstellungsweise, die mit Hilfe der Tanzbewegung in Szene gesetzt wurde, um die körperlichen Anomalien auffällig zur Schau zu stellen.

<sup>89</sup> KA40, KA41, KA42, KA43.

<sup>90</sup> KA43, KA38, KA39.

<sup>91</sup> Die Figur KA39 wurde mittels schwarzafrikanischer Gesichtszüge und Haaren zudem als „fremd“ gekennzeichnet, vgl. Kapitel 3.3.2 Anm. 61.

<sup>92</sup> Vgl. Kapitel 3.1 Anm. 7.

### *Teilweise bekleidete Männer*

Den teils bekleideten Männern<sup>93</sup> im zweiten Bewegungsmotiv (Abb. 143–144) lassen sich nur wenige Beispiele zuordnen. Es handelt sich einmal um den dritten Mahdia-Kleinwüchsigen (KA44), der angesichts seiner Körperhaltung hier zugeordnet werden muss, obwohl er das hintere Bein auf den Zehenspitzen aufgesetzt und nicht von Boden erhoben hat. Durch das Bewegungsmotiv und die Fehlproportionen drücken sich der Bauch nach vorne und das Gesäß prominent nach hinten. Der Oberkörper ist stark nach vorne gelehnt und kann sich aufgrund der körperlichen Beeinträchtigung nicht über dem Standbein strecken. Das zu kurze Gewand verstärkt die Komik der Darstellung, da es die übergroßen zwischen den Beinen eingeklemmten Genitalien und, wie bei den Tänzerinnen ohne körperliche Anomalien, die rechte Brust entblößt. Dass der Tanzende keine Kontrolle über seinen Körper besitzt, wird an der Bewegung, dem verrutschten Gewand, den Genitalien sowie an der Mimik deutlich, da das verzerrte Grinsen mit einem schlechten Charakter im Zusammenhang stehen kann.<sup>94</sup> Ein weiteres humoristisches Element stellt der Gesichtsschleier auf dem Kopf dar (vgl. auch K1; Abb. 6), der in der Regel von bürgerlichen Frauen getragen wird.<sup>95</sup> Mit diesem sowie der Entblößung der Brust spielt er in parodierender Weise auf die weiblichen Tänzerinnen ohne körperliche Anomalien (vgl. z.B. K98; Abb. 71) an. Das Krotalon weist die Bewegung als tänzerisch aus und macht einen festlichen Kontext plausibel, bei dem der Kleinwüchsige möglicherweise sinnbildlich als Entertainer fungierte.

Zwei andere Statuetten weisen Hohlkreuze und dadurch sich auffällig nach vorne wölbende Bäuche auf (KA45, KA46). Auch hier wird die körperliche Anomalie durch den dynamischen Sprung deutlich. Die Figuren tragen einfache Arbeitergewänder und sind folglich wahrscheinlich einer niederen sozialen Schicht zuzuweisen. Bei KA45, möglicherweise einem Sklaven (?),<sup>96</sup> kommen eine übertriebene Physiognomie, eine verzerrte Mimik sowie Alterszüge hinzu, womit dieser von der Darstellungskonvention abzugrenzen ist. Das körperliche Leid steht hier im Kontrast zur belebten Bewegung.

Insgesamt handelt es sich hier um Figuren, die aufgrund ihrer Körperproportionen in Kombination mit der Bewegungsweise außerhalb der Bewegungs- und Körper- und damit auch der Verhaltensnorm beziehungsweise des ursprünglichen griechischen Ideals der *Kalokagathia* stehen. Auch Jane Masségia kommt in ihrer Untersuchung zur hellenistischen Plastik zu dem Schluss, dass eine solche Körpersprache<sup>97</sup> bei den Darstellungen der hellenistischen Elite unbekannt ist. Diese zeichnen sich in erster Linie durch emotionale Passivität aus.<sup>98</sup> Gerade die Statuetten mit körperlichen Anomalien

93 KA44–KA46.

94 Vgl. ausführlich Kapitel 3.1 Anm. 19 sowie Clarke 2007, 141–142.

95 S. Pfisterer-Haas 1994, 485 mit Anm. 15

96 Vgl. Rumscheid 2006, 496 Kat. 277.

97 Bei den Figuren mit körperlichen Anomalien handelt es sich nach Jane Masségia (Masségia 2015, 299) um die aussagekräftigsten Körper der hellenistischen Kunst.

98 Vgl. Masségia 2015, 266–299: Zur Körpersprache der „Grotesken“ (bes. S. 278).

verweisen am deutlichsten auf eine tänzerische Bewegung, da sie verhältnismäßig häufig mit Musikinstrumenten dargestellt wurden, die primär schrille und kurze Töne hervorbringen (v.a. Krotalen und Klangstäbe) und damit eine anregende Wirkung besitzen. Im dionysischen und symposiastischen Bereich sind diese Instrumente oft anzutreffen (vgl. z.B. Abb. 166)<sup>99</sup>.

Zur exakten Funktion der Statuetten können selten Aussagen getroffen werden. Lediglich bei drei hellenistischen Tanzfiguren, den Mahdia-Stücken, kann gemutmaßt werden, dass diese zur Ausstattung privater Wohnhäuser oder Villen der römischen Oberschicht bestimmt und möglicherweise in Gelageräumen aufgestellt waren.<sup>100</sup> Thematisch weisen die Darstellungen einen festlichen Charakter auf. Zahlreiche antike Zeugnisse bezeugen Musik und Tanz von professionellen Entertainern beim Symposium, bei denen es sich meist um Sklaven, Hetären oder „Fremde“ handelt. Auch von Kleinwüchsigen ist hin und wieder die Rede.<sup>101</sup> Nicht zwingend zu erkennen ist eine sakrale Funktion, weswegen sich derartige Figuren rein auf das profane Leben<sup>102</sup> bezogen haben könnten und in der hellenistisch-römischen Welt inhaltlich nicht zwangsläufig mit den ägyptischen Gottheiten Bes und Beset in Verbindung zu bringen sind, obwohl sie sich ikonographisch ähneln.<sup>103</sup> Hinsichtlich ihrer Funktion würden sie sich damit von den Tanzenden ohne körperlichen Anomalien unterscheiden, die eine zentrale Rolle im sakralen Kontext spielen.

Das Gestaltungsmittel „Tanz“ wurde gezielt für die Statuetten ausgewählt, da sich die körperlichen Fehlstellungen in Bewegung bestens in Szene setzen lassen und die Figuren damit eine eigene Ästhetik erhalten. Die Tanzbewegung bringt die anomalen Körper erst vollkommen zur Geltung und demonstriert den Kontrast zwischen körperlicher Beeinträchtigung und starker Bewegtheit. Die Stücke weisen trotz identischer Bewegungsmotive eine veränderte Wirkungsweise auf und zeigen die Unfähigkeit sich gleichermaßen wie die der Konvention entsprechend proportionierten Tanzenden zu bewegen. Auffällig ist hierbei, dass gerade die Figuren mit extremen Formen von körperlichen Behinderungen (Hyperkyphosen und -lordosen) im zweiten Bewegungsmotiv dargestellt wurden, das sinnbildlich für eine besonders starke Bewegtheit und eine deutlich erhöhte Dynamik steht. Weiterhin ist zu bemerken, dass im Gegensatz zu den bisher behandelten Tanzfiguren die Anzahl der männlichen Darstellungen über-

<sup>99</sup> Vgl. auch Kapitel 2.6.1 Anm. 353.

<sup>100</sup> Vgl. Kapitel 3.1.

<sup>101</sup> Vgl. Kapitel 3.1 Anm. 23 mit den entspr. antiken Textpassagen.

<sup>102</sup> Jane Masségli (Masségli 2015, 269) geht sogar vollkommen davon aus, dass es sich bei den hellenistischen Kleinwüchsigen um menschliche Darstellungen handelt.

<sup>103</sup> Ausnahmen bilden Statuetten, die sich konkret auf ägyptische Kulte beziehen; z.B. eine Kleinwüchsige aus dem Isistempel in Rom (Paris, Musée du Louvre, Inv. 8076), die einen Sistrumgriff zielt. Damit wäre die Tanzende im römischen Isiskult späthellenistischer Zeit zu verorten. Das Sistrum, eine Rahmenrassel, zählt zu den charakteristischen Attributen der Göttin und fand in ihrem Kult Verwendung. Die Kleinwüchsige, die ikonographisch an Beset denken lässt, steht damit direkt im Zusammenhang mit Musik und Tanz in einem kultischen Kontext, s. Himmelmann 1983, 71; Waser 2010, 120 Kat. A1g2, 197 Abb. 63 mit Literaturliste.

wiegt, während sich nur wenige weibliche und bekleidete Kleinwüchsige ohne weitere Anomalien feststellen lassen. Weshalb das der Fall ist, konnte bisher nicht eindeutig beantwortet werden. Möglicherweise hängt dies mit dem Motiv des Phallus zusammen, beispielsweise mit seiner apotropäischen oder auch diffamierenden<sup>104</sup> Funktion.<sup>105</sup> Dabei bietet dieser auch einige formale Gestaltungsmöglichkeiten wie das Einklemmen des sensiblen Körperteils und das Draufsteigen.

Ikonographisch gesehen sind auch mit diesen Figuren Aspekte wie Freude, Ausgelassenheit und Sorglosigkeit zu assoziieren. Da Menschen mit körperlichen Anomalien in der Antike scheinbar nicht mit diesen in Verbindung gebracht wurden, zeigt sich an den Statuetten der Kontrast zwischen körperlicher Eingeschränktheit und ausgelassener Lebensfreude.

**104** Zu den unterschiedlichen Deutungsansätzen s. Kapitel 3.1.

**105** Véronique Dasen mutmaßt z. B., dass man es für unangebracht und unpassend hielt, Frauen in dieser Weise darzustellen (Dasen 1990, 204; Dasen 1993, 173–174). Belegen lässt sich diese These nicht. Michael Garmaise und Magdalena Waser (Waser 2010, 104) vermuten einen Zusammenhang mit dem Motiv und der Bedeutung des Phallos (Garmaise 1996, 129). Letztere geht bei den meisten Statuetten von einer apotropäischen Funktion aus, wobei der Phallus eine wesentliche Rolle spielt.

## 4 Narrative Kontexte: Tanzdarstellungen in der hellenistischen Reliefplastik

Der folgende Abschnitt konzentriert sich auf Stücke der Reliefplastik, bei denen Fundzusammenhänge und die Funktionen der einzelnen Objekte untersucht werden. Ziel ist es, Tanzfiguren in ihrem Bild- und Aufstellungskontext zu betrachten, um Aufschluss über die Intentionen von mehrfigurigen Tanzdarstellungen hellenistischer Zeit zu erhalten. Aufgrund gattungsspezifischer Unterschiede liegt das Hauptaugenmerk bei den Reliefs nicht auf dem Bewegungsmotiv einer einzelnen Figur, sondern auf der Gestaltung der Gruppenkomposition, innerhalb der sich Tanzende leichter identifizieren lassen. Trotz verringerter Dreidimensionalität können in der Reliefplastik alle drei Bewegungsmotive und somit auch die tanzcharakteristischen Merkmale bei den Dargestellten erkannt werden.

### 4.1 Reliefs aus Heiligtumskontexten

Bei den Reliefs aus Heiligtumskontexten handelt es sich fast ausschließlich um marmorne Weihreliefs beziehungsweise Weihgeschenke an Gottheiten mit figürlichen Darstellungen sowie um Relieffriese an sakralen Bauwerken wie Tempeln oder monumentalen Altären.

Weihreliefs oder -geschenke wurden entweder zum Dank oder für eine Bitte an eine Gottheit geweiht und finden sich üblicherweise in sakralen Bezirken. Diese waren dabei öffentlich für die Besucher des Heiligtums aufgestellt. Die Kommunikation zwischen den Menschen und den Gottheiten war im antiken Griechenland essentiell, da – nach gängigen Glaubensvorstellungen – die Götter für das eigene Glück wohlgestimmt und erfreut werden mussten. Seit archaischer Zeit entwickelte sich im griechischen Raum die Gattung des Weihreliefs, die im 4. Jahrhundert v. Chr. in Attika ihren Höhepunkt erreicht und allmählich verschwindet.<sup>1</sup> Innerhalb der Reliefdarstellungen lassen sich unter anderem tanzende Figuren identifizieren. Des Weiteren existieren hellenistische Relieffriese<sup>2</sup> mit Tanzenden, die an Tempeln, monumentalen Altären oder Basen angebracht waren und ebenfalls seit frühgriechischer Zeit bekannt sind. Diese schmückten damit sakrale Objekte an Orten, wo religiöse Kulthandlungen stattfanden.

1 Grundsätzlich zu griechischen Weihreliefs sowie zur Funktion des Weihreliefs/Weihgeschenke vgl. z.B. Hausmann 1960, 3–9; spez. zu hellenistischen Weihreliefs vgl. S. 80–103.

2 Zu hellenistischen Relieffriesen vgl. z.B. Osada 1993; spez. S. 105–108.

### 4.1.1 Pyrrhiche/Waffentanz: Sieg bei Agonen

Als erstes Beispiel dient die sogenannte Atarbosbasis (R1; Abb. 145). Gefunden wurde diese am Westabhang der Akropolis in Athen, wo sie in einer Bastion in der Nähe des Beulé-Tors verbaut war<sup>3</sup>, was für eine ursprüngliche Aufstellung auf der Athener Akropolis spricht.

Die beiden Reliefplatten verfügen über Inschriften (IG II<sup>2</sup> 3025), die den Stifter und den Grund der Stiftung identifizieren sowie Hinweise zum Aufstellungszeitpunkt liefern.<sup>4</sup> Übersetzt lautet die Inschrift: „Atarbos, Sohn des Lysias weihte als er mit den Pyrrichisten gewonnen hat, Kephisodoros war Archon.“<sup>5</sup> Der Inschrift ist zu entnehmen, dass es sich um ein Weihgeschenk handelt, das Atarbos zum Dank wohl auf der Akropolis aufstellen ließ, als er mit seinen Tänzern im Wettkampf der Pyrrhiche gesiegt hatte.

Zur ursprünglichen Form und zur exakten Aufstellung des Weihgeschenks können nur Vermutungen angestellt werden. Wie es an der Oberfläche der beiden Blöcke zu erkennen ist, sollten dort mehrere Bronzestatuen eingelassen werden. Auf dem rechten Block ist von zwei Kinderstatuen auszugehen, während auf dem linken eine Erwachsenenstatue angebracht werden konnte.<sup>6</sup> Die aufliegende quadratische Marmorplatte auf dem rechten Block ist nach Shear der abgeschnittene Rest eines Pfeilers, der einen geweihten Gegenstand getragen hatte.<sup>7</sup> Als ungewöhnlich sind die Anlage der Inschrift zu bezeichnen, die auf der linken Seite in der Mitte endet sowie die Wiederholung des Wortes *νικήσας*. Die Inschrift auf der rechten Platte hätte damit auch für sich allein stehen können. Aufgrund dieser Tatsachen wurde die Aufstellung des Weihgeschenks folgendermaßen interpretiert: Der rechte Block sollte wegen des Sieges im Waffentanz mit einem Weihrelief, das die Waffentänzer zeigt, und mit einem Gegenstand auf einem Pfeiler aufgestellt werden. Die Inschrift war bereits angebracht. Etwas später könnte Atarbos ein weiteres Mal mit einem Dithyrambenchor<sup>8</sup> gesiegt haben, woraufhin er einen weiteren Block anfertigen und das Weihgeschenk erweitern ließ. Dabei wurde der

3 Zu den Fundumständen s. Shear 2003, 164 Anm. 2.

4 Zu den Inschriften s. Kat. R1.

5 Zur Ergänzung und Übersetzung der Inschriften s. Casson 1921, 241. Zweifel wurden hin und wieder an der Ergänzung [*Πυρρική*]ισταις vorgebracht, da sich *ισταις* auch zu [*Ἐὐανδρ*]ισταις vervollständigen ließe (Oikonomides 1980, 22; von Boegehold 1996, 101–102 und Lesky 2000, 128–130). Aus der antiken Literatur wissen wir, dass es eine andere Art des Waffentanzes gab, die Euandria, die ein Teil der Panathenäen war und bei der die Sieger Schilde erhalten konnten (Arist. Ath. Pol. 60, 3). Um die Darstellung als eine der Euandria zu deuten, fehlen jedoch Informationen zu diesem Waffentanz. Zur Deutung der Inschrift s. zuletzt Agelidis 2009, 58, 227–228.

6 Vgl. Agelidis 2009, 226–227, Kat. 103. Am Rand des rechten Blocks sind zwei weitere V-förmige Fußabdrücke erhalten.

7 Vgl. Shear 2003, 168–169.

8 Zum „Dithyrambos“ s. Zimmermann 1997, 699–701. Beim Dithyrambos handelt es sich um ein Chorlied zu Ehren Dionysos'. Im 5. Jh. v. Chr. wurde in Athen ein Wettbewerb eingeführt, bei dem Dithyrambenchöre gegeneinander antraten. Ausgetragen wurden diese u. a. an den Panathenäen oder Dionysien. Die Finanzierung und Zusammenstellung der Chöre übernahm der sog. Choregos, der im Falle des Sieges einen Preis erhielt.

Pfeiler abgeschnitten und zwei Statuen aufgestellt. Der linke Block erhielt eine weitere Skulptur. Auch die Inschrift wurde erweitert, was die seltsame Verbindung der beiden Blöcke erklären könnte.<sup>9</sup> Diese Interpretation ergibt sich lediglich aus dem Befund und muss aufgrund fehlender zusätzlicher Informationen unklar bleiben.

Im Fokus der Betrachtung soll nun die rechte Reliefplatte<sup>10</sup> stehen. Dargestellt sind neben einer in Chiton und Himation gekleideten, bartlosen Figur am linken Bildrand acht identische nackte und muskulöse junge Männer, die Schilde an ihren linken ausgestreckten Armen tragen. Sie bilden zwei Gruppen mit je vier Personen in einer Reihe. Wiedergegeben sind sie im Dreiviertelprofil nach rechts und leicht nach unten blickend. Die Männer stehen auf ihren Ballen und haben das rechte Bein leicht angewinkelt nach vorne gesetzt, während sich das linke stärker gebeugt hinten befindet. Die Oberkörper sind aufrecht und zum Betrachter nach rechts rotiert. Die rechten Arme halten sie mit der Faust auf Höhe ihrer Gluteen hinter dem Körper, während die linken Arme nach vorne gestreckt sind und die Schilde tragen. An der Gestaltung der linken Beine, deren Ballen sich vom Boden abzudrücken scheinen, der dadurch leicht nach vorne gedrückten Hüfte sowie der Körpergegenbewegung, also der dem Kreuzgang entsprechenden Rotation des Oberkörpers gegen den Unterkörper, sowie der sich mittig zwischen den Beinen befindenden Körperachse, lässt sich erkennen, dass sich die Männer nach vorne und vom Betrachter aus gesehen im Gleichschritt nach rechts bewegen (Abb. 146). Die räumlich-progressive Bewegung kann damit mit dem ersten Bewegungsmotiv<sup>11</sup> der rundplastischen Figuren in Verbindung gebracht werden. Die synchrone Bewegung der Gruppe sowie die männliche Gestalt<sup>12</sup> am linken Bildrand, bei der es sich aufgrund des länglichen Gegenstands in der rechten Hand um einen Auleten oder Choregen<sup>13</sup> handeln könnte, weisen auf eine Tanzdarstellung hin. Zu beachten sind hierbei die literarischen Überlieferungen, aus denen hervorgeht, dass

9 Zu den Überlegungen zur urspr. Aufstellung des Weihreliefs vgl. Agelidis 2009, 228–229 d.

10 Die linke, möglicherweise später hinzugekommene Platte zeigt sieben Jünglinge, die in bodenlange Himatia gehüllt sind, Binden im Haar tragen und nach rechts schreiten. Vor diesen befindet sich eine weitere Figur (ein Chorege?), die hingegen einen Chiton und ein Himation trägt und dadurch sowie durch die frontale Abbildung und die differierende Armhaltung ikonographisch von den restlichen jungen Männern abgegrenzt ist. Gedeutet wurden die Himationsträger aufgrund von Vergleichen mit Vasendarstellungen und weiteren Weihreliefs als Dithyrambenchor. Diese Interpretation scheint plausibel und ist in der Forschung allg. anerkannt (z.B. Kosmopoulou 1998, 165; Agelidis 2009, 57 d).

11 Zur ausführlichen Erläuterung des ersten Bewegungsmotivs vgl. Kapitel 2.3 am Bsp. der „Tänzerin Baker“ oder 2.3.2 am Bsp. der „Berliner Tänzerin“.

12 Diese Figur wurde in der Forschung teils für eine Frau gehalten. So z.B. Rankavës 1855, 706–708 Nr. 987; Linfert-Reich 1971, 61–62. Dies ist jedoch äußerst unwahrscheinlich wie Vergleiche mit Musen- und weiblichen Gewanddarstellungen zeigen (Lesky 2000, 127 Anm. 508 und Agelidis 2009, 60 Anm. 327).

13 Ein Chorege sponserte einen lyrischen oder dramatischen Chor in Athen, den er selbst zusammenstellen musste. Gewinn er mit seinem Dithyrambenchor bei den entsprechenden Wettkämpfen, erhielt er hierfür einen Dreifuß, der öffentlich mit einer Weihinschrift aufgestellt wurde (vgl. z.B. das Lysikratesmonument). Zum „Choregos“ siehe Blume 1997, 1146; vgl. auch Agelidis 2009, 10–11. Zum Dithyrambos vgl. Kapitel 4.1.1 Anm. 8. Die Deutung der Figur ist jedoch in der Forschung umstritten. Zum Problem der Deutung vgl. Agelidis 2009, 59–60 c.

gerade Gruppentänze im antiken Griechenland essentiell waren.<sup>14</sup> Aufgrund dessen sowie angesichts der inschriftlichen Erwähnung der Pyrrhiche muss es sich in dem Relief um Waffentänzer<sup>15</sup> handeln. Die Atarbosbasis stellt damit eines der wenigen Beispiele dar, bei dem eine Handlung explizit als Tanz betitelt wird.

Insbesondere die mehrfache Wiederholung des Bewegungsmotivs vermittelt in diesem Fall Dynamik und rhythmische Bewegtheit. Durch die Abbildung von acht identischen Jünglingen, die vorwärts tanzen, wird die gleichmäßige horizontale Bewegung betont. Der Fokus liegt jedoch auf der Präsentation der Körper (Abb. 146). Durch die Schrittstellung, den Ballenstand sowie die Rotation zum Betrachter sind einerseits der Schambereich und andererseits der muskulöse Oberkörper hervorgehoben, auf den der Blick zusätzlich durch den nach vorne gestreckten linken Arm gelenkt wird.

Vergleichend seien an dieser Stelle zwei Blockfragmente der sogenannten Pyrrhichistenbasis des Xenokles erwähnt (R2/1), die an der Nordseite des Parthenon auf der Athener Akropolis gefunden wurden (Abb. 147). Hierbei handelt es sich wahrscheinlich ebenfalls um ein auf der Akropolis aufgestelltes Weihgeschenk, das von einem Xenokles nach dem Sieg im Wettbewerb der Pyrrhiche gestiftet wurde. Auf dem größeren Block (6465) ist ein Waffentänzer in ähnlicher Weise wie die jungen Männer auf der „Atarbosbasis“ dargestellt. Als Unterschiede sind lediglich die rückseitige Darstellung der Figur sowie die etwas stärkere Neigung des Oberkörpers zu nennen. Zudem trägt diese einen Helm mit hinterherwehendem Helmbusch auf dem Kopf, was auf starke Bewegtheit hinweist. Über der Gestalt ist die Inschrift *ΞΕΝΟΚ* zu erkennen. Auf dem zweiten kleineren Block sind Darstellungen zweier flatternder Helmbüsche erhalten. Die Anordnung dieser zu unterschiedlichen Seiten spricht für eine paarweise Rekonstruktion der Waffentänzer mit mindestens drei Paaren. Auch hier sind Reste einer Inschrift sichtbar: *ΕΘΗΚΕ*.<sup>16</sup> Damit bezieht sich diese auf Xenokles, den bekannten Gymnasiarch (346/5 v. Chr.) und Agonothet (noch 307/6 v. Chr.) und macht in Kombination mit der Darstellung die Deutung als Weihgeschenk zu einem Sieg im Waffentanz plausibel.<sup>17</sup>

Das Besondere hierbei ist, dass eine direkte Kopie der Waffentänzerdarstellung aus sullanischer Zeit (100–76 v. Chr.)<sup>18</sup> erhalten ist (R2/2). Auf der Platte lassen sich sechs Waffentänzer erkennen, die offenbar identisch zu denen der „Xenoklesbasis“ sind. Vier von den Figuren gruppieren sich zu zwei Pärchen, wie es auch für die „Pyrrhichisten-

14 Vgl. Kapitel 1.1. Dies geht deutlich aus den angeführten Textstellen hervor.

15 Das Bildmotiv des progressiv vorwärtsschreitenden „Waffentänzers“ ist bereits aus der archaischen und klassischen Vasenmalerei bekannt. Dabei können die Waffentänzer als Gruppe dargestellt werden, die musikalisch begleitet wird (Vatikan, Museo Gregoriano Etrusco, Inv. G58, schwarzfiguriger Kantharos; Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles, Inv. 355, schwarzfiguriger Kantharos) oder alleine auftreten, bspw. auch in einem kultischen Kontext (Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 81908, rotfigurige Pyxis). Neben dem agonalen, tauchen sie in anderen Bildkontexten auf, die mit Festlichkeiten, Totenkult, Götterverehrung und Initiationsriten im Zusammenhang stehen; vgl. v.a. Ceccarelli 1998 und Lesky 2000.

16 Zur Inschrift sowie zur Rekonstruktion der Figuren vgl. Walter 1923, 199.

17 S. auch Kirchner 1903, Nr. 11234.

18 Zur stilist. Einordnung der Platte vgl. Fuchs 1963a, 47–48 Kat. 58.

basis“ wahrscheinlich ist. Um zu prüfen, ob die Proportionen beider Darstellungen übereinstimmen, wurden die Fragmente der Basis des Xenokles auf die römische Platte aufgesetzt (Abb. 148). Da sich diese passend einfügen, muss es sich um eine direkte Kopie handeln. Der ursprüngliche Aufstellungsort des sullanischen Reliefs ist allerdings unbekannt, weshalb keine weiteren Schlüsse gezogen werden können.

Hingewiesen sei zudem auf die fragmentierte Basis R<sub>3</sub> (Abb. 149). Diese verfügt über zwei Inschriften<sup>19</sup>, aus denen sich schließen lässt, dass der Grund der Aufstellung der Sieg eines Choregen mit den Pyrrhichisten bei den Großen Panathenäen war, während die zweite spätere Inschrift auf einen weiteren Sieg bei den Dionysien weist.<sup>20</sup> Zwei der Waffentänzer ähneln den jungen Männern der „Atarbosbasis“ (R<sub>1</sub>) sowie der erhaltenen Figur der „Xenoklesbasis“ (R<sub>2</sub>/1). Die Schilde werden jeweils an den ausgestreckten linken Armen getragen. Der linke Tänzer hält den rechten Arm ebenfalls hinter dem Körper und lässt einen wehenden Helmbusch erkennen. Die Drehung der muskulösen Oberkörper scheint identisch zu sein. Obwohl die drei Waffentänzer der deutlich älteren Basis<sup>21</sup> in einer anderen Komposition dargestellt sind, weisen zwei das bekannte Bewegungsmotiv auf. Bei der Szene handelt es sich daher um eine Tanzdarbietung, scheinbar mit einer besonderen Tanzfigur, bei der einer der jungen Männer auf der Schulter eines anderen steht, während sich der dritte Tänzer hinter den beiden befindet.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die Darstellungen der besprochenen Waffentänzer äußerst ähnlich sind und mit dem ersten Bewegungsmotiv der hier vorliegenden Arbeit in Verbindung gebracht werden können. Die Inschriften deuten zudem auf Tanz, speziell auf Waffentanz. Es kann daher mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass explizit Tänzer dargestellt sind. Insgesamt zeugen die Basen von Wettkämpfen im Waffentanz, vorzugsweise in der Pyrrhiche, die Teil der Panathenäen<sup>22</sup> war. Zum Sieg in dieser Disziplin stiftete der Chorege ein Weihgeschenk, das öffentlich an einem sakralen Ort aufgestellt war. Auffällig ist, dass derartige Weihungen mit Waffentanzdarstellungen im agonalen Kontext nach dem 4. Jahrhundert v. Chr. nicht mehr bekannt sind. Zudem handelt es sich scheinbar um ein attisches Phänomen.

Das Bewegungsmotiv 1 taucht auf den griechischen Stücken im Bildkontext von Wettkämpfen auf, wobei sich die Figuren tendenziell durch Einheitlichkeit und Synchronität auszeichnen und ihre jungen athletischen Körper präsentieren. Bei der römischen Kopie des Reliefs der „Xenoklesbasis“ (R<sub>2</sub>/2) lässt sich kein agonaler Charakter rekonstruieren. Dennoch wurde die Darstellungsweise der Waffentänzer scheinbar für die römische Kunst übernommen.

19 Zu den Inschriften und ihrer Rekonstruktion vgl. Poursat 1967, 103–104.

20 Vgl. Tzachu-Alexandrè 1989, 207 Nr. 100 und Agelidis 2009, 226.

21 Zur stilist. Datierung der Darstellungen s. Agelidis 2009, 56.

22 Die Pyrrhiche ist inschriftlich (IG II/III<sup>2</sup> 2311) als Agon der sog. Phylenkämpfe im Zuge der großen Panathenäen belegt. Ausgetragen wurde dieser in drei Altersklassen und mit dem Preis eines Ochsen belohnt (Shapiro u.a. 2004, 316 Nr. 129).

## 4.1.2 Tanzende Nymphen

Auf einigen Weihreliefs sind tanzende Nymphen dargestellt. Diese treten insbesondere in Kombination mit dem Hirtengott Pan, Hermes und dem Flussgott Acheloos auf. Die anschließenden Beispiele zeigen die Nymphen mit Pan.

In der rechten Ecke des ersten Stücks R4 (Abb. 150) lässt sich der ziegenfüßige, ithyphallische Pan mit Hörnern auf einem Felsen sitzend erkennen. Er spielt die Syrinx und ist zu einer Gruppe von drei in Chiton und Mantel gekleideten Mädchen gewandt, die sich jeweils mit dem rechten Arm an den Zipfeln ihrer wehenden Himatia festhalten und dynamisch bewegt zu sein scheinen. Das vorderste Mädchen schreitet mit dem linken Bein nach vorne. Das rechte hintere ist gebeugt und berührt nur mit den Zehenspitzen den Boden. Ihr rechter Arm befindet sich unter dem Mantel angewinkelt vor dem Oberkörper, wie es von den kleinplastischen Tanzfiguren bekannt ist. Der Linke greift seitlich auf Hüfthöhe in das Gewand. Den Kopf mit „Melonenfrisur“ wendet sie samt Oberkörper zu ihrer Hinterfrau. Die im Profil dargestellte mittlere Figur befindet sich auf dem Ballen ihres rechten Beins, während das linke hintere etwas unter 90 Grad nach hinten abgewinkelt und vom Boden erhoben ist. Damit entsteht der Eindruck eines Sprunges und stärkerer Bewegtheit. Der Oberkörper und der Kopf neigen sich leicht nach hinten, sodass sie schräg nach oben blickt. Mit dem rechten Arm hält sie den durch die Bewegung fliegenden Mantel der Vorderfrau. Ihre Haare sind im Nacken zu einem Knoten gebunden. Das hinterste Mädchen, das ein Haarnetz auf dem Kopf trägt, hat ebenfalls das rechte Bein nach vorne gesetzt. Das linke hintere berührt mit dem Ballen den Boden. Sie ist im Profil wiedergegeben, fasst mit dem rechten Arm den Mantelzipfel der Vorderen und trägt ein hinter dem Rücken wehendes Himation. In der linken Hand hält sie Ähren, Mohnstängel und eine Binde in der Hand. Die drei Figuren bewegen sich damit von links nach rechts auf den sitzenden und flötenden Pan zu. Das Relief, auf dem die Figuren dargestellt sind, erinnert an eine Höhle.

Die Szene ist folgendermaßen zu deuten: Es handelt sich um drei Nymphen<sup>23</sup>, die zur Musik des Pan tanzen. Dabei befinden sie sich in der Natur in einer felsigen Umgebung, möglicherweise in einer Höhle oder Grotte. Obwohl den Nymphen in der antiken Bilderwelt keine eindeutige Ikonographie zugeschrieben werden kann,<sup>24</sup> ist mit

<sup>23</sup> Auch vorgeschlagen wurde die Deutung als Horen: Svoronos glaubt aufgrund der Ähren und Mohnstängel, dass es sich nicht um Nymphen, sondern um Horen handelt, da dies passende Attribute für Göttinnen des Zeitenwechsels sind (Svoronos 1911, 450 Kat. 148). Die Deutung als Horen muss jedoch fraglich bleiben. Ähren und Mohn gelten als Attribute der Fruchtbarkeit und könnten auch anderen Göttinnen zugerechnet werden. Weiterhin ist die Höhlenrahmung der Reliefs charakteristisch für Pan und die Nymphen, während sie für Horen nicht belegt ist.

<sup>24</sup> Darstellungen von Nymphen, Horen und Chariten weisen starke ikonographische Parallelen auf und lassen sich oftmals nicht klar differenzieren. Bei den Horen handelt es sich um göttliche Wesen des Zeitenwechsels bzw. der Jahreszeiten. Im Idealfall lassen sich Horen durch jahreszeitenspezifische Attribute in ihren Händen identifizieren. Die Chariten hingegen sind als Göttinnen zu bezeichnen, die Schönheit, Heiterkeit und Überfluss verkörpern. Jedoch sind ihnen keine charakteristischen Attribute zuzuordnen. Ulrike Michèle Wolf (Wolf 2011, 14) vermutet, dass „die Ähnlichkeit vielleicht auf einen gemeinsamen urgeschichtlichen Ursprung

großer Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass es sich um die Darstellung dieser handelt. Die Naturgottheiten<sup>25</sup> stehen in der antiken Literatur immer wieder mit Pan<sup>26</sup> – insbesondere tanzend – in Verbindung (vgl. Anhang 1.24)<sup>27</sup>. In der Anthologia Palatina ist beispielsweise die Rede von Pan, der auf seiner Flöte spielt. Zu seiner Musik begannen sodann alle zu tanzen, unter anderem die Nymphen.<sup>28</sup>

Epigraphisch sind Pan und die Nymphen oftmals verbunden. Erstmals erscheint die Dedikation an die Nymphen und an Pan auf einem Relief des späten 5. Jahrhunderts v. Chr. vom Südabhang der Athener Akropolis<sup>29</sup> (IG II/III 2 4545): *Ἀρχανδρος Νύμφαις κα[ὶ Πανί]*. Eine Hymne an Pan aus Epidauros, die dem 5. Jahrhundert v. Chr. zugewiesen werden kann, nennt den Hirtengott, der exzellent im Tanz ist, als Anführer der Nymphen (IG IV 12, 130).<sup>30</sup>

Die Gestaltung des Reliefhintergrunds beziehungsweise der -rahmung bezieht sich einerseits auf die mythologisch überlieferten Orte, mit denen Naturwesen wie die Nymphen und Pan assoziiert wurden und andererseits auf die archäologisch überlieferten Kultstätten, an denen die Gottheiten verehrt wurden. Dabei handelt es sich neben Nymphäen größtenteils um Fels-, Höhlen- oder Grottenheiligtümer in der freien Natur. Zahlreiche antike Textstellen verbinden den Lebens- und Kultraum der Gestalten mit Quellen, Höhlen, Grotten, Felsen, Bergen, Wäldern und weiteren Orten in der Natur (vgl. Anhang 1.25–27)<sup>31</sup>. In der Literatur werden zudem Heiligtümer von Pan und den Nymphen genannt, die heute im archäologischen Befund<sup>32</sup> belegt sind.<sup>33</sup>

Was die Darstellungen der Tanzenden betrifft, so können die vordere und die hintere Nymphe mit dem Bewegungsmotiv 1 und die mittlere mit dem Bewegungsmotiv 2

hindeuten mag, der sich auch an den ihnen allen zugeschriebenen Eigenschaften von Liebreiz, Jugendlichkeit und Schönheit manifestiert.“ Zu den Nymphen, Horen und Chariten s. allg. Käppel 2000, 1071–1072; Heinze 1998a, 716–717; Schachter 1997, 1102–1103. Die ikonographische Nähe der Gestalten wird bereits bei Xenophon (Xen. Symp. 7, 5) deutlich: „Tanzten dagegen die beiden zur Flöte und bewegten sich so, wie sonst Chariten, Horen und Nymphen dargestellt werden, könnten sie es, glaube ich, viel bequemer haben, und unser Gastmahl würde bei weitem noch größere Anmut erhalten.“

25 Bereits bei Homer sind die göttlichen, jedoch nicht unsterblichen Nymphen mit der Natur assoziiert (z. B. Hom. Il. 6,420; 20,8; 24,616; s. auch Käppel 2000, 1071–1072). Zu einer Sammlung antiker griechischer Textpassagen rund um die Gestalt der Nymphen s. Larson 2001, 20–59.

26 Zur Ikonographie Pans vgl. Boardman 1997, 923–941. Pan wurde urspr. stets als Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock bzw. Widder dargestellt, erhält jedoch im Laufe der Zeit eine menschlichere Gestalt. Zum Wesen Pans s. auch Holzhausen 2000, 221–223.

27 Hom. h. 19,1–6. (vgl. Anhang 1.24); vgl. auch Aristoph. Thesm. 947–1000: Auch hier stehen Pan, die Nymphen sowie Hermes mit Tanz in Verbindung. Tanz scheint v.a. in der kultischen Verehrung der Gottheiten eine Rolle gespielt zu haben; vgl. weiterhin Philostr. imag. 2, 12.

28 Vgl. Anth. Pal. 9.823.

29 Athen, Nationalmuseum, Inv. 1329; s. Güntner 1994, 118 Kat. A 8, Taf. 1,2.

30 Vgl. auch Shapiro 2004, 307 Nr. 53.

31 Hom. Od. 13, 102–109 (vgl. Anhang 1.25); Hom. Od. 12, 316–318 (vgl. Anhang 1.26); Hes. theog. 129–130 (vgl. Anhang 1.27).

32 Zur Auflistung dieser Heiligtümer s. Larson 2001, 226–258.

33 Es handelt sich z. B. um eine Nymphengrotte bei Phyle in Attika, die von Menander erwähnt wird (Men. Dysk. 1–4) sowie um die korykische Grotte nahe Delphi, in der die Nymphen und Pan verehrt wurden (Paus. 10, 32, 7).

in Verbindung gebracht werden. Die Figuren scheinen sich in einer von Flötenmusik begleiteten progressiven und dynamischen Vorwärtsbewegung zu befinden, die durch die fliegenden Gewänder verdeutlicht wird. Aufgrund der Darstellungsweise sowie der literarischen und epigraphischen Hinweise darf mit Sicherheit von einer Tanzdarstellung ausgegangen werden. Ein weiteres Charakteristikum vor allem frühgriechischer und klassischer Tanzfiguren, das spätestens ab hochhellenistischer Zeit nicht mehr gebräuchlich zu sein scheint, ist das – bereits bei Homer überlieferte<sup>34</sup> – Motiv des „Anfassens“. Tanzende Gruppen waren in der frühgriechischen Kleinkunst sowie in der archaischen und klassischen Vasenmalerei dadurch gekennzeichnet, dass sie sich in der Formation eines Kreises oder einer Reihe an den Händen oder den Gewändern fassten.<sup>35</sup> Es handelte sich über einen langen Zeitraum hinweg um das essentiellste Merkmal einer Tanzdarstellung, das ab dem Hellenismus seltener wurde. Bärbel Kleine bezeichnete die Kombination von „Reihung“ und „Anfassen“ in der frühgriechischen und klassischen Kunst als „Reigenmotiv“<sup>36</sup> und konnte aufzeigen, dass der Reigentanz einer Gruppe zu den ältesten Themen in der griechischen Bilderwelt gehört.<sup>37</sup> Ungewöhnlich ist die Darstellung der mittleren Nymphe, da diese aus dem Bewegungsdarstellungsschema aller bekannten Weihreliefs mit tanzenden Nymphen herausfällt. Die Göttinnen weisen insgesamt keine derartige Dynamik auf, wie sie durch den Sprung der mittleren Nymphe zum Ausdruck gebracht wird. Dennoch werden bei ihr, wie es bei zahlreichen Statuetten in diesem Bewegungsmotiv der Fall ist, keine bestimmten Körperregionen zur Schau gestellt, da weder die Hüfte und die Brust nach vorne gepresst sind noch das Gesäß in Szene gesetzt ist. Auch ist der Kopf nur leicht in den Nacken gelegt und biegt sich nicht extrem nach hinten, sodass von keiner ekstatischen Bewegung<sup>38</sup> gesprochen werden kann. Die Nymphe demonstriert womöglich eine stärkere Ergriffenheit durch die Musik Pans und zugleich Freude am Tanz.

Kompositorisch interessant ist das späthellenistische, kleinasiatische Relief R5 (Abb. 151). Pan und die Nymphen sind auf diesem in drei Ebenen dargestellt, sodass sich die Figuren um einen flachen Steinaltar gruppieren. Vor dem Altar befindet sich der mit dem rechten Bein voranschreitende Pan, der sich mit dem Oberkörper nach rechts gegen den Unterkörper dreht und dabei mit dem Kopf über die Schulter und nach hinten blickt. Der rechte Arm ist angewinkelt unter dem Gewand und vor dem Oberkörper

34 Vgl. Hom. Il. 18, 593–594: „Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfrau tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend.“ (Übersetzung: Johann Heinrich Voß, 1793, überarb. 1976/2016).

35 Zu frühgriechischen Reigentänzen s. Tölle-Kastenbein 1964.

36 Zum „Reigenmotiv“ vgl. Kleine 2005, 11–21. Das Reigenmotiv scheint nach Bärbel Kleine u.a. in der Götter-Mensch-Beziehung eine Rolle zu spielen. In der antiken Literatur tanzen hin und wieder Götter und Menschen zusammen im Reigen. Für entsprechende antike Textbeispiele vgl. Kleine 2005, 66.

37 Zum Reigentanz von frühgriechischer bis klassischer Zeit s. Kleine 2005, 9–84 sowie die Zusammenfassung der Thesen (S. 165–167).

38 Zur Ekstase bzw. zu einer ekstatischen Bewegung vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1 Anm. 434. Die Mänaden aus dem Gefolge Dionyos' sind in der antiken Literatur und Ikonographie grundsätzlich durch ekstatische Zustände charakterisiert, die zur Raserei führen. Tanz und das Hin- und Herbewegen des Kopfes spielen bei der Erreichung der Ekstase eine entscheidende Rolle (Heinze 1999, 639–641).

per gehalten, während der linke ein für Pan charakteristisches Attribut, den Hirtenstab, trägt. Zwei Nymphen befinden sich zu beiden Seiten des Altars und die dritte dahinter. Diese bewegen sich ebenfalls auf den Ballen mit einem Bein nach vorne. Die Oberkörper verdrehen sich unterschiedlich stark gegen die Unterkörper, was die kreisförmige Komposition um den Altar verdeutlicht (vgl. auch R7). Die Nymphen sind dabei miteinander verbunden. Die mittlere Figur, die sich hinter dem Altar befindet, hält mit der rechten Hand einen Gewandzipfel der linken fest und streckt den linken Arm zur rechten Nymphe, die diesen wohl mit ihrem ausgestreckten rechten Arm fasst, während sie den linken in die Hüfte stemmt. Die wehenden Gewänder betonen zudem die Dynamik der Darstellung. Alle vier Gestalten lassen sich mit dem Bewegungsmotiv 1 in Verbindung bringen. Durch die Darstellungsweise der vier Figuren entsteht der Eindruck, als würden diese kreisförmig um den Altar tanzen. Das Relief verfügt zusätzlich über eine Inschrift, die die drei weiblichen Figuren explizit als Nymphen ausweist.<sup>39</sup>

Zu Pan und den Nymphen können weitere Gestalten hinzutreten, wie beispielsweise der Flussgott Acheloos (Ἀχελῷος)<sup>40</sup>. Mythologisch erscheint er unter anderem als Vater der Nymphen, die ihn gelegentlich umtanzen.<sup>41</sup> Ikonographisch ist er als Stier mit menschlichem Gesicht dargestellt und fand insbesondere in der archaischen und klassischen Kunst Verbreitung. Üblich sind darunter Einzeldarstellungen in Form von Protomen, Köpfen oder Masken.<sup>42</sup>

Auf einem Weihrelief aus Eleusis (R6) erscheint der bärtige und gehörnte Kopf des Acheloos (vgl. auch R8<sup>43</sup> und R9) im Profil im unteren linken Bildrand (Abb. 152). Weiterhin zu erkennen ist der bocksbeinige und ityphallische Pan, der auf der Syrinx spielt und mit dem rechten Bein in einem größeren Schritt nach vorne schreitet. Zu seinen Füßen ist ein quadratischer Steinaltar dargestellt. Ihm folgen drei ebenfalls vorwärts tanzende Nymphen, die jeweils mit der linken Hand den Saum des Himations der Vorderfrau greifen und die Köpfe unterschiedlich weit gesenkt haben. Alle drei tragen einen Chiton und einen Mantel. Die zwei vorderen Nymphen ziehen diesen mit der rechten Hand über den unteren Teil des Gesichts, um es zu verhüllen. Die Hintere hat das Himation über den Kopf geschlungen. In ihrer Darstellungsweise erinnern sie damit an die verhüllten Tänzerinnen der Kleinplastik (K1–K28). Das Relief weist die typische Höhlenrahmung auf. Am oberen Rand sind zudem ein Bock und vier Ziegen zu erkennen, die auf eine ländlich-bäuerliche Umgebung deuten. Da der Flussgott vor allem auf attischen Nymphenreliefs dargestellt ist, vermutet Hans Peter Isler, dass der Achelooksult in Attika alt verwurzelt war.<sup>44</sup>

39 Zur Inschrift und ihrer Ergänzung s. Kat. R5.

40 Zur Gestalt des Acheloos s. Strauch 1996, 72; Isler 1996, 72–73. Für einen Überblick über literarische und epigraphische Zeugnisse zu Acheloos s. Isler 1981, 12–13.

41 Vgl. Plat. Phaidr. 263d; Hom. Il. 24, 615–616. Platon berichtet auch von einem Quellenheiligtum, das Acheloos und den Nymphen geweiht war (Plat. Phaidr. 230b–230c).

42 Zur Ikonographie des Acheloos vgl. Isler 1981, 12–36.

43 Zur Inschrift vgl. Kat. R8.

44 S. Isler 1970, 112–113.

Eine andere Figur, die mit den tanzenden Nymphen in Erscheinung tritt, ist der Hirtegott Hermes, der als Vater des Pan gilt.<sup>45</sup> Mythologisch ist er ebenfalls mit den Nymphen verbunden:<sup>46</sup> Im Homerischen Hymnos an Aphrodite beispielsweise erscheint Hermes mit Silenen und den Nymphen, die zusammen tanzen und sich in Höhlen aufhalten<sup>47</sup> und bei Aristophanes beten Frauen zu Hermes, Pan und den Nymphen, dass sich die Gottheiten an ihren Tänzen erfreuen mögen (vgl. Anhang 1.28)<sup>48</sup>. Die Inschrift (IG III 1, 196) einer Herme, die auf der Athener Agora neben einem Laufbrunnen stand, nennt Hermes als den Begleiter der Nymphen. Die Darstellung Hermes' als Anführer des Nymphenreigens wird im Laufe der Jahrhunderte seltener und kommt ab dem 1. Jahrhundert v. Chr. auf Nymphenreliefs nicht mehr vor. Immer häufiger nimmt dagegen Pan diese Rolle ein.<sup>49</sup>

Ein Relief mit Höhlenrahmung aus Lampsakos (R10) zeigt Hermes, Pan und die Nymphen (Abb. 153). Hierbei fungiert Hermes als Anführer der Nymphen, während Pan mit gekreuzten Beinen im oberen rechten Bildrand sitzt und auf der Syrinx spielt. Der Gott bewegt sich dabei zur rechten Seite, indem er mit dem linken Bein in einem größeren Schritt nach vorne schreitet. Er wendet sich mit dem Oberkörper und dem Kopf zur ihm folgenden Nymphe, die er an seine rechte Hand genommen hat. In der linken hält er den Heroldstab, der ihn mitsamt seinem kurzen Chiton und der Chlamys als Hermes identifiziert. Vor ihm ist ein architektonisch gestalteter Altar zu sehen. In einer Reihe und in Dreiviertelvorderansicht dargestellt, folgen ihm drei Nymphen, die alle mit dem rechten Bein nach vorne tanzen. Dabei berühren nur die Zehenspitzen den Boden. Die schwingvolle Bewegung wird im Bereich der Beine durch die wehenden Gewänder verdeutlicht, die nach hinten fliegen und sich an die rechten Schienbeine drücken. Die Oberkörper der Figuren sind nach rechts gegen den Unterkörper gedreht. Die beiden vorderen Nymphen tragen einen Chiton und einen Mantel, während die hintere in einen unter der Brust gegürteten Peplos gekleidet ist und das Himantion über die Schultern gelegt hat. Auffällig ist jedoch, dass die drei Nymphen nicht direkt durch den Hand- oder Gewandkontakt miteinander verbunden sind, sondern die jeweils linken Arme hinter dem rechten Arm der Vorderfrau verschwinden, sodass der Eindruck entsteht, als würden sie sich berühren. Dies ist allerdings nicht der Fall, da die hintere Nymphe Krotalen in beiden Händen hält und die mittlere mit dem rechten Arm in ihr Gewand greift. Die einst inschriftlich ausgewiesenen Nymphen<sup>50</sup> sind

45 Zur Gestalt des Hermes allg. s. Siebert 1990, 285–387 (zu den literarischen Zeugnissen vgl. v.a. 286–290); Baudy 1998, 426–431; Ley 1998, 431–432. Ikonographisch erscheint Hermes ab ca. der M. des 5. Jhs. v. Chr. als jugendliche Gestalt, meist in einen kurzen Chiton und Chlamys gekleidet. Weitere charakteristische Attribute können der Heroldstab sowie Flügel an Hut oder Stiefeln sein.

46 Bereits bei Homer stehen Hermes und die Nymphen in Zusammenhang (Hom. Od. 14, 434–436).

47 Vgl. Hom. h. 5, 260–263.

48 Aristoph. Thesm. 977–984 (vgl. Anhang 1.28).

49 Zur Ikonographie des Hermes s. Siebert 1990, 294–387; Ley 1998, 431–432; auf Nymphenreliefs s. Güntner 1994, 10–25.

50 Zur verlorenen Inschrift vgl. Kat. R10.

zweifelsohne tanzend dargestellt, wie einerseits an der musikalischen Begleitung und den fliegenden Gewändern zu erkennen ist. Andererseits erinnert die Gestaltung der rechten Beine mit den aufgesetzten Zehenspitzen klar an die kleinplastischen Figuren im ersten Bewegungsmotiv wie bei der „Tänzerin Baker“ (K1; Abb. 6).

Auf zahlreichen Weihreliefs (vgl. R12, R13, R14, R15<sup>51</sup>) sind alle bisher besprochene Gestalten gemeinsam abgebildet: Die Nymphen, Pan, Acheloos und Hermes. Ein Beispiel ist R11, das in der Pan-Grotte im Bereich des Parnes-Gebirges (Parnitha) im Norden Attikas<sup>52</sup> gefunden wurde. Hier ist eine längere Inschrift am unteren Bildrand erhalten, die die Namen der zahlreichen Stifter nennt.<sup>53</sup> Zu sehen sind der gelagerte Pan im oberen linken Höhlenbildrand, Acheloos mit Stierkörper und Menschenkopf links unten sowie Hermes vor einem Steinaltar mit Heroldstab, der die tanzenden, sich an den Händen haltenden Nymphen anführt. Die Tanzbewegung wird auch hier durch große Schritte und schwingende Gewänder im Bereich der Beine verdeutlicht.

Ein nichtattisches Weihrelief aus Halikarnassos mit Architekturrahmung (R16) zeigt die drei in einer Reihe vorwärtstanzenden und sich an den Gewandzipfeln festhaltenden Nymphen, die von Hermes angeführt werden sowie Acheloos mit tierischem Unterkörper und menschlichem Kopf (Abb. 154). Aus der grammatikalischen Konstruktion der Inschrift<sup>54</sup> ist zu schließen, dass das Weihgeschenk nicht den Nymphen galt, sondern anderen Gottheiten, denen die Nymphen geweiht wurden. Die tanzenden Göttinnen fungierten in diesem Fall selbst als das Weihgeschenk.

Interessant ist ein weiteres felsentypisches Relief aus der sogenannten Parnesgrotte bei Phyle (R17; Abb. 155): Die Darstellung der Nymphen erinnert an die kleinformatigen „Manteltänzerinnen“ sowie an die Tanzende aus Fianello Sabino (K1–K28, G9). Diese befinden sich im unteren linken Teil des Reliefs, der als Höhle angegeben ist. Alle drei haben das rechte Bein nach vorne gesetzt, das jeweils nur mit dem Ballen den Boden berührt. Die Oberkörper sind leicht nach rechts gegen den Unterkörper verdreht. Die Figuren tragen allesamt einen langen stoffreichen Chiton sowie ein Himation, unter dem die Arme verschwinden. Die Gewänder fliegen nach hinten, was darauf deutet, dass sich die Figuren in Bewegung befinden. Die Vordere stützt den linken Arm in die Hüfte und hält mit dem rechten ihr Gewand. Die mittlere und hintere Figur haben den rechten Arm angewinkelt und unterschiedlich weit vor dem Körper gehalten, während der linke seitlich am Körper hängt. Mit dieser Haltung sind die drei Gestalten mit einigen rundplastischen Tanzfiguren zu vergleichen (z.B. K2, K14, K25). Vor den Nymphen befindet sich ein Wasserbecken mit zwei Beinen und einem Löwenkopfwasserspeier

51 Fundort: Grotte bei Vari. In der Grotte bei Vari im Süden des Berges Hymettos wurden u.a. Pan und die Nymphen verehrt (dazu: Larson 2001, 242–245).

52 Zum Befund der „Parnesgrotte“ in Attika und seiner Identifizierung vgl. Larson 2001, 245–246. Als Heiligtum der Nymphen und des Pan wurde die Höhle aufgrund des Werks „Dyscolus“ von Menander identifiziert, da sich das Stück dort abspielt. Zahlreiche Kleinfunde und Inschriften weisen zudem auf die dortige Verehrung der besagten Gottheiten.

53 Zur Stifterinschrift vgl. Kat. R11.

54 Zur Inschrift und Übersetzung vgl. Kat. R16.

darüber. Auf der rechten Seite lässt sich der sitzende Acheloos mit Füllhorn erkennen, der mit dem rechten Arm die hintere Nymphe berührt. Neben dem Flussgott steht eine Ziege, die sich zu ihm wendet. Im oberen Bildfeld ragt in der Mitte eine nackte bärtige Gestalt aus dem Felsen hervor, die als Personifikation des Bergs Parnes oder als Zeus mit einem Blitzbündel interpretiert wurde. Links von ihr sitzt ein junger Satyr (?) mit Syrinx und ganz außen ist eine ithyphallische Herme dargestellt. Auf der rechten Seite steht der ziegenbeinige Pan, der im linken Arm die Fellchlamys und ein Pedom hält, während er den rechten Arm grüßend erhoben hat. In dem späthellenistischen Relief sind damit mehrere charakteristische Gestalten zusammengefügt, die dem Sujet zugeordnet werden können. Wie Hans Peter Isler postuliert, kann hierbei nicht von einer bestimmten Komposition der Figuren gesprochen werden. Vielmehr wurden bekannte Elemente anderer Reliefs zitiert und in einem Bildfeld zusammengestellt.<sup>55</sup> Das Motiv des Anfassens ist bei den Nymphen nicht mehr dargestellt. Ikonographisch stehen sie damit den rundplastischen Einzeltänzerinnen näher.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die dargestellten Figuren meist als Nymphen, Pan, Acheloos und Hermes identifiziert werden können. Hilfreich sind Inschriften, die teils auf den Reliefs angebracht waren sowie literarischen Zeugnisse, die belegen, dass die Nymphen mythologisch mit Pan, Acheloos und Hermes verbunden waren. In der Mythologie werden sie oftmals als tanzende junge Mädchen beschrieben, die in der Natur für beziehungsweise mit Pan, Hermes und Acheloos tanzen. Die Höhlenrahmung oder felsartige Gestaltung der Reliefs weist auf den mythologischen Lebensraum und den realen kultischen Verehrungsort der Naturgottheiten. Vergleicht man die Darstellung der Nymphen mit den Tanzfiguren der hellenistischen Klein- und Großplastik im ersten Bewegungsmotiv, so lassen sich im Hinblick auf die Körperbewegung sowie die Bewegung der Gewänder eindeutige Parallelen feststellen. Tanzcharakteristika sind damit auch bei den Relieffiguren vorhanden. Hinzu kommt, dass die Bewegung der Nymphen oftmals musikalisch von Pan und seiner Syrinx begleitet wird. Ein weiteres Tanzmerkmal, das vermehrt in der frühgriechischen und klassischen Kunst Verwendung findet und im Laufe des Hellenismus seltener wird, ist das „Reigenmotiv“ einer Tanzgruppe. Aufgrund dieser Indizien darf mit Sicherheit von tanzenden Nymphen gesprochen werden. Diese sind fast ausschließlich hintereinander in einer Reihe dargestellt und werden von Hermes und später häufiger von Pan angeführt. Zwei späthellenistische nichtattische Reliefs unterscheiden sich kompositorisch (R5 und R7): Die Figuren bewegen sich kreisförmig um den Altar herum, wobei die Nymphen alleamt als junge, vereinzelt introvertierte Mädchen dargestellt werden. Sie sind ohne verutschte Gewänder vollständig bekleidet, teils verhüllt wiedergegeben und tragen meist einen Chiton mit einem Himation darüber. Eine stärkere Bewegtheit (v.a. bei R4) ist zu erkennen, jedoch kann diese nicht als wild oder ekstatisch<sup>56</sup> bezeichnet werden. Des

55 Vgl. Isler 1970, 42–43.

56 Zur Ekstase vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 434 und Kapitel 4.1.2 Anm. 38.

Weiteren liegt hier keine explizite Betonung von Körperpartien vor, die mit sexuellen Reizen zu assoziieren sind. Die tanzenden Nymphen, die bis auf eine (R4) mit dem ersten Bewegungsmotiv in Verbindung zu bringen sind, befinden sich in einem rein mythologischen Bildkontext, der sich auf ihren Kult- und Lebensraum bezieht. Die Aufstellung der Weihreliefs erfolgte öffentlich in den, überwiegend attischen, Grottenheiligtümern der Naturgottheiten. Insgesamt handelt es sich bei den sogenannten Nymphenreliefs, die im Laufe der hellenistischen Zeit seltener werden, hauptsächlich um ein attisches Phänomen des 4. und 3. Jahrhunderts v. Chr. Betrachtet man die Rolle des Tanzes, so zeigt insbesondere das Relief R16, dass nicht nur tanzende Gottheiten dargestellt wurden, sondern, dass die Götter grundsätzlich mit Tanz geehrt und wohlgestimmt werden sollten.<sup>57</sup> Tanz wurde demnach den Göttern als Geschenk dargebracht.

### 4.1.3 „Kalathiskostänzerinnen“

Den literarisch erwähnten „Kalathiskostanz“ versuchte man, aufgrund seines Charakteristikums des *κάλαθος*<sup>58</sup>, bestimmten bildlichen Darstellungen zuzuweisen.<sup>59</sup> Dieser „Korb Tanz“ wird von Athenaios im Gelehrtenmahl und von Pollux im Onomastikon beschrieben.<sup>60</sup> Demnach gab es anscheinend einen Tanz im antiken Griechenland, der mit einem kleinen Korb getanzt wurde.

In der antiken Bilderwelt existieren Darstellungen, die damit möglicherweise in Verbindung gebracht werden können. Innerhalb der hellenistischen Plastik sind wenige potentielle Beispiele bekannt. Zumindest lassen diese das Bewegungsmotiv 1 und stark bewegte Gewänder erkennen. Ein prominentes Beispiel ist die teils relief-, teils rundplastische Votivsäule der Athener aus Delphi (R19; Abb. 156), die auf der Terrasse des Apollonheiligtums gefunden wurde, wo sie ursprünglich aufgestellt war.<sup>61</sup> Die Säule, die vermutlich zwischen 332 und 322 v. Chr. vor dem Monument des Daochos errichtet und laut der Inschrift von den Athenern gestiftet wurde<sup>62</sup>, erhob sich über einem dreistufigen Sockel. Der Schaft war als gerippter Akanthusstengel mit Laubschmuck und Hüllblättern gestaltet. Als Abschluss folgte ein Kapitell mit den drei darüber angebrachten „Kalathiskostänzerinnen“, die wiederum einen Bronzedreifuß auf ihren Händen trugen.<sup>63</sup>

57 Bspw. bitten Frauen in den Thesmophoriazusen von Aristophanes, dass sich die Götter an ihren Tänzen erfreuen mögen (Aristoph. Thesm. 977–984). Und schon bei Homer gab es die Vorstellung, dass Menschen und Götter gemeinsam tanzen (Hom. h. 5, 260–261); vgl. auch Kapitel 1.1 für weitere Textpassagen.

58 S. Hirschmann 1999, 152 „Kalathos“ und Hug 1919, 1548–1549 mit den entsprechenden antiken Textstellen: Es handelt sich dabei um einen sich blütenartig öffnenden Korb aus unterschiedlichen Materialien, der auch aus Ruten geflochten sein konnte. Er war zudem ein Attribut der Frauen und stand mit den häuslichen Arbeiten in Verbindung.

59 Vgl. z.B. Weege 1926, 44–48; Brommer 1989, 485–586; Delavaud-Roux 1994, 34–47.

60 Athen. deipn. 467f und 629f–630a; Poll. 4, 105.

61 Vgl. Maass 1993, Nr. 509.

62 Zur Inschrift (*IIAN*) s. Maass 1993, 202 und Bommelaer 1991, 88.

63 Vgl. Maass 1993, 202.

Die drei weiblichen halbreliedartigen Figuren stehen mit dem Rücken aneinander und sind identisch in ihrer Darstellungsweise. Sie haben das rechte Bein leicht zum Schritt nach vorne gesetzt. Es ist anzunehmen, dass sie auf ihren Ballen oder Zehenspitzen standen. Die rechten Arme waren erhoben und die linken ausgestreckt neben dem Körper gehalten. Die Köpfe sind frontal gerichtet und leicht nach unten gesenkt. Die Tänzerinnen tragen kurze durchsichtige, durch die Bewegung an den Körper gedrückte Chitone, die bis zum Knie reichen und unter der Brust gegürtet sind sowie den besagten Korb auf dem Kopf (vgl. auch K97<sup>64</sup>; Abb. 79). Die Gewänder, durch die die jugendlichen Körperproportionen in Erscheinung treten, fliegen zu beiden Seiten nach außen und durch den Vorwärtsschritt nach hinten, sodass sie sich an die Beine drücken. Damit weisen sie charakteristische Merkmale einer tänzerischen Bewegung auf. Insgesamt zeichnen sich die Mädchen durch Einheitlichkeit aus und wurden nebeneinander kreisförmig angeordnet. Zur Deutung bleibt festzuhalten, dass die drei Figuren dem ersten Bewegungsmotiv zugeordnet werden können und durch die Gestaltung der Gewänder sowie die zirkuläre Gruppenkomposition auf Tanz hinweisen. Die Inschrift und der wohl darüber angebrachte Dreifuß identifizieren das Monument als Weihgeschenk. Da es sich ursprünglich im Apollonheiligtum befand, wäre eine Tanzdarstellung nicht abwegig, zumal die Gottheit eng mit Musik und Tanz verknüpft ist. Der vermeintliche Korb, den die Mädchen auf dem Kopf tragen ist nicht nur ein Attribut der Frauen, sondern wäre auch im kultischen beziehungsweise Opferkontext denkbar. Das Monument zeigt damit, dass Tanz bei der Ehrung der Götter eine wesentliche Rolle spielte.

Ein weiteres Beispiel ist eine in einer delischen Werkstatt gefundene Matrize für ein Relief (R18), die deutliche ikonographische Parallelen (Bewegungsmotiv, kurzes fliegendes Gewand, Kalathos) erkennen lässt (Abb. 157). Es handelt sich um eine jugendliche weibliche Figur, die auf den Zehenspitzen ihres fast durchgestreckten rechten Beines steht und das linke zurückgenommen hat. Der Oberkörper ist gegen den Unterkörper nach rechts gedreht und die Brust leicht angehoben. Den Kopf, der im Profil dargestellt ist und auf dem sie den Korbbhut trägt, hat sie leicht in den Nacken gelegt und blickt schräg nach oben. Der rechte Arm ist angewinkelt auf Taillenhöhe gehalten, während sie den linken ebenfalls angewinkelt erhoben hat. Die Tanzende trägt ein kurzes durchsichtiges Gewand, das die Konturen ihrer Brust und ihres Gesäßes erkennen lässt. Zudem scheint es durch die Bewegung stark bewegt zu sein und fliegt gegen die Bewegungsrichtung der Figur nach hinten. Im Reliefhintergrund ist ferner ein Akanthus zu erkennen. Die Matrize, die für die Herstellung eines Bronzereliefs gedacht war, das wiederum in eine Marmorstele eingesetzt werden konnte, lässt sich nach Panagiotis Chatzidakis eventuell mit choregischen Weihgeschenken in Verbindung bringen.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Vgl. Kapitel 2.4.1.1. Das Stück verweist zudem auf eine musikalische Begleitung, steht aber auch mit Nike-Darstellungen in Verbindung; vgl. auch folgendes Stück: Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 6851, H. 17,4 cm, stilist. Dat.: Mitte 4. Jh. v. Chr., s. Rhode 1968, 18–19, 42 Nr. 20a, Taf. 20a.

<sup>65</sup> S. Chatzidakis 2003c, 284 Kat. 153. Zu vergleichbaren Stücken s. Laumonier 1956, 282–283 Nr. 1364.

Somit handelt es sich vermutlich bei beiden Stücken um Weihgeschenke beziehungsweise um Objekte, die mit Weihgeschenken für Gottheiten im Zusammenhang stehen und im sakralen öffentlichen Raum aufgestellt waren. Ähnliche Darstellungen sind seit klassischer Zeit auch in der Vasenmalerei, insbesondere im bildlichen Symposiums-<sup>66</sup> oder Kultkontext<sup>67</sup> zu finden. Vermehrt taucht der Figurentypus später in der kaiserzeitlichen Reliefplastik auf, der hier für Viktoriadarstellungen Verwendung fand.<sup>68</sup>

Zu fragen bleibt, ob die Darstellungen tatsächlich mit dem in der antiken Literatur erwähnten „Kalathiskos“ in Verbindung gebracht werden können, obwohl die Beschreibungen nicht präzise sind und es generell unwahrscheinlich ist, dass in der Bilderwelt überhaupt bestimmte Tänze dargestellt wurden.<sup>69</sup>

#### 4.1.4 Frauenreigen

Es existieren weitere Darstellungen von Frauenreigen, die mit einem sakralen Aufstellungskontext im Zusammenhang stehen, bei denen allerdings die Deutung der Figuren problematisch ist. Dennoch weisen die Gestalten Tanzmerkmale auf und lassen sich jeweils mit dem ersten und vereinzelt mit dem zweiten Bewegungsmotiv in Verbindung bringen.

Als erstes Beispiel dient der Eckblock A7 (R20) eines Altarfrieses aus dem Heiligtum des Apollon Karneios von Knidos<sup>70</sup> (Abb. 189). Gefunden wurde dieser auf der mittleren Terrasse mit weiteren vier figürlichen Blöcken. Der gut rekonstruierbare Altar lässt sich mittels Inschriften, die an den Stirnblöcken der Treppenwangen angebracht waren, eindeutig dem Apollon Karneios zuweisen.<sup>71</sup>

Auf dem Eckblock (A7) sind drei fragmentierte weibliche Figuren in Chiton und Mantel dargestellt, die eine Reihe bilden und sich frontal aus dem Bildfeld herauszubewegen scheinen. Die Mittlere steht auf ihrem rechten Bein und hat das linke leicht

<sup>66</sup> Vgl. z.B. St. Petersburg, Ermitage, Inv. W781, rotfiguriger lukanischer Krater, stilist. Dat.: 425–375 v. Chr.; s. Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?newwindow=true&id={AD82F834-F741-4AB3-9A06-60688724C2CE}> (27.12.2021) mit Literaturliste. Dargestellt ist eine „Kalathiskostänzerin“ mit einem „Kottabosständer“ und einem lagernden Jüngling.

<sup>67</sup> Vgl. z.B. Moskau, Staatliches Museum für Bildende Künste A. S. Puschkin, Inv. I11B987, rotfigurige Oinochoe, stilist. Dat.: 400–300 v. Chr.; s. Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?newwindow=true&id={3CD9C181-CCCC-4124-BB08-CE24CDF4A191}> (27.12.2021) mit Literaturliste. Dargestellt ist eine „Kalathiskostänzerin“ vor einem Dreifuß auf einer Säule.

<sup>68</sup> Vgl. die Studie von Julia Habetzeder mit zahlreichen Beispielen (Habetzeder 2012, 7–23, 33 sowie 34–39 [Appendix I] mit den gelisteten Materialbeispielen).

<sup>69</sup> Der Versuch von Frank Brommer, bildlichen Darstellungen literarisch erwähnte Tänze zuzuweisen, zeigt, dass dies äußerst problematisch ist (Brommer 1989, 483–494).

<sup>70</sup> Zum Heiligtumsbefund, seinen Bauphasen und seiner Rekonstruktion vgl. v.a. Love 1973, 413–424; Bankel 2004, 100–113; Erhardt 2009, 94–98.

<sup>71</sup> Vgl. die Inschriften Nr. 164 und 165 bei Wolfgang Blümel (Blümel 1992, 107–108 Nr. 164 und 165). Weiterhin wurde auf derselben Terrasse nicht weit vom Altar, in einer Mauer verbaut, ein Torso einer Kolossalstatue gefunden, der aufgrund des langen Rückenmantels als Apollon Karneios identifiziert werden kann. Dies spricht zudem dafür, dass sowohl Tempel als auch Altar dem Apollon geweiht waren. Zur Statue s. Bruns-Özgan 1995, 273–276.

nach vorne gesetzt. Hinter dem Rücken hält sie das wehende Himation, das über beide Arme verläuft. Eine Bosse lässt darauf schließen, dass sie mit der linken Hand einen Gewandzipfel fasste. Der Chiton ist im Bereich der Beine deutlich bewegt und durchsichtig, womit er deren Proportionen sowie die Schrittstellung erkennen lässt. Die rechte Figur scheint mit dem linken Bein leicht nach rechts zu laufen, während sie sich vom rechten, leicht gebeugten, abdrückt. Auch bei ihr gibt das durch die Bewegung schwingende Gewand den Blick auf die Beine frei. Bei der linken Figur, die auf die Schmalseite des Blockes übergreift, lassen sich nur noch die breite Schrittstellung der Beine und ein flatternder Mantelsaum erkennen, was auf eine stärkere Bewegtheit schließen lässt. Zu erkennen sind demnach drei perspektivisch interessante weibliche Figuren in einer Reihe, die mit ihren unterschiedlichen Bewegungsrichtungen und der schwingenden Kleidung Dynamik verdeutlichen.

Einen Hinweis auf die Deutung der Darstellung gibt die erhaltene Inschrift *NYMΦAI*.<sup>72</sup> Diese befindet sich jedoch nicht auf dem Block A7 bei den drei bewegten Figuren, sondern auf einem anderen Block (A9) über einer Pferdeführerin mit Quadriga. Dass sich die Inschrift unmittelbar auf sie bezieht, scheint aufgrund der Nennung der Nymphen im Plural unwahrscheinlich. Berücksichtigt werden muss ferner, dass einige Reliefblöcke des Altars verloren oder noch nicht gefunden sind und sich die Inschrift daher auch auf eine andere Gestalt beziehen könnte. Christine Bruns-Özgan hält die Figuren entweder für Chariten oder Nymphen, konnte allerdings keine direkten ikonographischen oder typologischen Vergleiche finden.<sup>73</sup>

Betrachtet man die Bewegungsmotive der Gestalten, die dem ersten Bewegungsmotiv zuzuordnen sind sowie die detaillierte Darstellung dieser, so können die Figuren mit zeitlich ähnlichen Friesplatten aus Sagalassos in Verbindung gebracht werden (R21; Abb. 159a–c). Die drei Fragmente waren an der Nordseite in einer spätrömischen Emplekton-Mauer beim Eingang eines späthellenistischen Brunnenhauses verbaut.<sup>74</sup> Dargestellt sind sieben weibliche Figuren in Chiton und Mantel in einer Reihe (vgl. auch R23), die sich an den Händen halten sowie eine Flötenspielerin, die die jungen Frauen musikalisch begleitet. Die Figuren sind stark bewegt, wie es nicht nur die heftig bewegten Gewänder im Bereich der Beine und die fliegenden Himatia vermuten lassen, sondern auch die jeweils dargestellte Vorwärtsbewegung mit dem rechten Bein. Interessant ist, dass fünf der sieben Figuren frontal wiedergegeben sind und sich wie die knidischen Gestalten aus dem Relief „hinausbewegen“, während zwei leicht nach links schreiten. Die Flötenspielerin hingegen ist vollständig im Profil abgebildet. Dass es sich hierbei um eine Tanzdarstellung handelt, ist durch das Bewegungsmotiv, die fliegenden Gewänder, das „Reigenmotiv“ sowie den musikalischen Bezug eindeutig, obwohl eine exakte Bestimmung der Figuren nicht möglich erscheint.

72 Vgl. Blümel 1992, 109 Nr. 166.

73 S. (samt Abbildung von Block A 9) Bruns-Özgan 1995, 253–256 mit den angeführten Vergleichen.

74 Die originale Herkunft kann nicht mehr nachvollzogen werden. Möglicherweise gehörte der Fries urspr. zum späthellenistischen Brunnenhaus.

Die Figuren von Knidos (R20) dürfen aufgrund der Parallelen ebenfalls als Tanzende aufgefasst werden. Um Hinweise zur exakteren Einordnung der Tänzerinnen zu erhalten, lohnt sich die Betrachtung der anderen vier Blöcke. Auf Block A6<sup>75</sup> ist eine lagernde männliche und halbnackte Figur zu erkennen, die durch die Inschrift unter dem linken Fuß als Flussgott Inopos (*INΩΠΙΟΣ*)<sup>76</sup> ausgewiesen ist. Hinter ihm befindet sich ein Baumstamm mit einem Blatt und im rechten Bildfeld stützt sich eine sitzende weibliche Figur in Chiton und Mantel mit dem linken Arm auf einen Felsen. Die Wiedergabe des Flussgottes weist nach Bruns-Özgan nach Delos, dem Geburtsort von Apollon und Artemis. Sie interpretiert die Darstellung sowie die anderen Figuren auf den fünf Blöcken als Teile der Geburtsszene der mythologischen Geschwister. Die weibliche Gestalt ist demnach als Orts- oder Quellnymphe zu verstehen, die bei derartigen Szenen stets anwesend ist.<sup>77</sup> Für die drei schlecht erhaltenen Figuren auf der Platte A8<sup>78</sup>, wo sich die Signatur des Theon von Antiochia<sup>79</sup> befindet, schlägt sie die Deutung als Hermes (Nymphagetes) mit zwei weiteren Nymphen vor. Der Block A9<sup>80</sup> zeigt eine Pferdeführerin mit Quadriga und auf A10<sup>81</sup> ließe sich als eine Götterversammlung mit der thronenden Leto (?), dem kindlichen Apollon oder der Artemis (?), der Athena (?) und der Aphrodite identifizieren. Tanzende Nymphen passen neben den Chariten und den Musen grundsätzlich zum Gefolge Apollons, da sie mythologisch miteinander verbunden sind.<sup>82</sup> Aufgrund der fehlenden Platten und der teils schlecht erhaltenen Figuren muss ihre Interpretation bis zu einem gewissen Grad hypothetisch bleiben. Festzuhalten bleibt, dass es sich bei den drei Gestalten auf Block A7, der zu einem sakralen Monument gehört hat, um Tanzende handelt, die thematisch im Kontext einer Götterversammlung auftauchen.

Ein Relief, das auf der Athener Akropolis zwischen dem Parthenon und dem Erechtheion gefunden wurde (R22), zeigt sechs tanzende Frauen, die zwar in einer Reihe nebeneinanderstehen, sich jedoch nicht berühren und äußerst dynamisch wirken (Abb. 160).

Die weibliche Figur am linken Bildrand ist frontal dargestellt und steht auf ihrem rechten Bein. Sie trägt einen durchsichtigen, ärmellosen Chiton mit Überfall, der wild um ihre Beine zu wehen scheint. In der rechten Hand hält sie möglicherweise ein Tym-

75 Block A6: H. 71,5 cm, Br. 47,5 cm.

76 Vgl. Blümel 1992, 109 Nr. 167. Der Inopos war ein in der Antike existierender Fluss auf Delos.

77 Zur Deutung der Darstellung vgl. Bruns-Özgan 1995, 247–252. Zu vergleichbaren Geburtsszenen s. z. B. Olmus 1986, 691 Nr. 56–61 und Bruns-Özgan 1995, 249 Anm. 25 mit weiteren Beispielen.

78 Block A8: H. 71,5 cm, Br. 59 cm.

79 Vgl. Blümel 1992, 109–110 Nr. 168.

80 Block A9: H. 71,5 cm, Br. 80 cm.

81 Wangenblock A 10: H. 69,5 cm, Br. vorne 61 cm, Br. Wange 41 cm.

82 Apollon mit den Nymphen: z. B. Kall. Del. 321. V. a. auf klassischen Votivreliefs tauchen tanzende Nymphen in Begleitung des Apollon Kitharodos auf (Kokkorou-Alewrás u. a. 1984, 272 Nr. 716, 716a); Apollon mit den Chariten: vgl. Sichtermann 1986, 191–210; Apollon mit den Musen: z. B. Cornut. nat. 17, Plat. leg. 653d/e–654a, 664e/665a–665c. In hellenistischer Zeit scheint die Gruppierung von Apollon und den Musen in der Bilderwelt beliebter zu sein (vgl. Bruns-Özgan 1995, 253 Anm. 49).

panon. Die Figur rechts neben ihr ist im Profil wiedergegeben und bewegt sich nach links. Dabei steht sie auf dem rechten Bein und hat das linke deutlich angewinkelt. In den Händen hält sie Krotalen und ist ebenso in einen ärmellosen, im Bereich der Beine schwingenden Chiton gekleidet. Die nächste Tänzerin trägt einen schwingenden, in der Taille gegürteten Chiton, steht frontal zum Betrachter auf den Zehenspitzen ihres linken Beines und hat das rechte zurückgenommen. Sie streckt sich nach oben und biegt den Oberkörper samt Kopf nach hinten, sodass sich Becken und Brust nach vorne drücken. Hinter dem Körper hält sie ein wehendes Tuch. Die vierte Figur erscheint weniger bewegt, da sie auf dem linken Bein steht und Chiton und Himation nicht schwingend dargestellt sind. Casson und Brooke meinen, ein Schallbecken in ihrer linken Hand zu erkennen.<sup>83</sup> Die Tanzende zu ihrer Rechten hält eindeutig ein Tympanon in der linken Hand und schlägt mit der rechten darauf. Sie steht auf dem linken Bein. Das Gewand ist im Bereich der Beine deutlich bewegt und der von der rechten Schulter geglittene Mantel fliegt hinter dem Rücken. Dies ist auch bei der letzten Figur zu erkennen, von der nur der Torso mit dem in den Nacken gelegten Kopf erhalten ist.

Bei der Darstellung der Figuren, die teils an das zweite Bewegungsmotiv denken lassen, ist eine erhöhte Dynamik zu erkennen. Die Gruppe wirkt im Vergleich zu den vorangegangenen wenig einheitlich, da sich die Gestalten in verschiedene Richtungen bewegen und unterschiedlichste Armhaltungen aufweisen. Durch den zusätzlichen musikalischen Bezug können diese als Tänzerinnen eingeordnet werden. Eine weitere Interpretation der Figuren ist schwierig. Während die durchsichtigen Gewänder, die erhöhte Dynamik sowie die (ekstatisch)<sup>84</sup> in den Nacken gelegten Köpfe auf ein dionysisches Umfeld weisen könnten, schlagen Casson und Brooke die Deutung als Musen vor, da die vierte Figur in der linken Hand auch eine Schriftrolle halten könnte, die zur Muse Klio passen würde. Die Ikonographie der Musen war zur Entstehungszeit des Reliefs noch nicht einheitlich, jedoch ist keine zeitlich nahe vergleichbare Darstellung der Musen bekannt, weshalb die Deutung offenbleiben muss. Festzuhalten ist, dass es sich bei der Reliefplatte mit diesen Tanzdarstellungen um ein öffentlich, innerhalb eines Heiligtumsbezirks aufgestelltes Objekt handelte, das eine Basis oder einen Altar (?) zierte. Damit sind die Tänzerinnen im sakralen Kontext zu Ehren einer Gottheit zu verorten.

Insgesamt können die Reliefdarstellungen, die alle mit der Verehrung von Gottheiten im Zusammenhang stehen,<sup>85</sup> nur schwer eingeordnet werden, da sie ikonographisch teilweise wenig aussagekräftig sind. Im Vordergrund steht die dynamische

83 Vgl. Casson – Brooke 1921, 229 Kat. 1327.

84 Zur Ekstase vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 434 und Kapitel 4.1.2 Anm. 38.

85 Frauenreigen, bei denen sich die Tanzenden an den Händen fassen und sich hintereinander oder in einer Reihe gruppieren, sind bereits von klassischen Vasen bekannt. Dabei tragen die Teilnehmerinnen, die von Musik begleitet werden und sich auf einen Altar zubewegen, Chitone und Himatia. Die Tänzerinnen befinden sich damit in einem kultischen oder rituellen Kontext; vgl. z.B. Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 65908, attische Schale, weißgrundig (Buxton 2005, 34) und Athen, Nationalmuseum, Inv. 1287, attische Pyxis, rotfigurig (Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?newwindow=true&id={03345B8A-3BB6-4C81-9542-23FBBCCC98CC}>) [18.06.2019]).

Bewegtheit innerhalb einer Gruppe, die sich tendenziell durch Einheitlichkeit und Synchronität auszeichnet. Dabei erinnern die Figuren größtenteils an die verhüllten Tänzerinnen. Körperpartien, die mit sexuell-erotischen Reizen assoziiert sind, wurden im Bild nicht explizit hervorgehoben. Eine Ausnahme bildet die Darstellung R22, die ungeordneter und ausgelassener wirkt. Auch erscheinen die Gewänder vereinzelt durchsichtig, sodass die Körperformen zum Vorschein kommen.

#### 4.1.5 Dionysischer Thiasos

Der Dionysostempel im kleinasiatischen Teos<sup>86</sup> besaß einst einen marmornen umlaufenden Fries (R24; Abb. 161a–f) mit einem dionysischen Thiasos, auf dem sich Tanzende und Musizierende im ersten und zweiten Bewegungsmotiv erkennen lassen. Inschriftlich ist der ursprünglich hochhellenistische Bau als Tempel des Dionysos zu identifizieren.<sup>87</sup> Von dem nicht fertiggestellten und wohl unter Hadrian restaurierten Fries<sup>88</sup> sind 20 Platten erhalten, wobei sich die ursprüngliche Anbringungsreihenfolge nicht mehr rekonstruieren lässt. Die einzelnen durchnummerierten Friesplatten<sup>89</sup> wurden von Walter Hahland ausführlich beschrieben und ikonographisch eingeordnet.<sup>90</sup>

Dargestellt sind grob zusammengefasst Dionysos und Ariadne (R1), (tanzende) Mänaden mit Kastagnetten (R1), Leiern (R6), Gefäßen (L2) und Tympana (? L10), eine tanzende Musizierende mit Flöte (L1), teils stark bewegte Kentauren<sup>91</sup> und Kentaureninnen (R3, L4, L5, L6, L9) mit Tympana (R1, R5), Leiern (R4, L2, L11), Trinkhörnern (R2), Kastagnetten (R5), Loutrophoroi (L1), Flöten (L3, L9), Krügen (L3), einer Syrinx (L4), Kantharoi (L6), Skyphoi (L7), Amphoren (L7, L11), Oinochoen (L8), Kannen (L10) und Schalen (L10), (tanzende) Knaben (R2, L5, L8, L11) mit Amphoren (R2, L12), Stamnoi (R3) und Flöten (R5, L10), (tanzende) Männer (L3, L6, L8) mit Stöcken (R4), (tanzende) Satyrn (R5, L7), ein Silen mit Syrinx (R6) sowie eine stehende Frau in Chiton und Mantel mit Fruchtschale (L11). Darüber hinaus müssen zwei Figuren, die jeweils eine Lyra halten, nach ikonographischen Untersuchungen als Musen (L3: Terpsichore, L1: Erato) interpretiert werden.<sup>92</sup> Michaela Fuchs schreibt dem Fries in Teos zwei wei-

<sup>86</sup> Zum Tempel des Dionysos in Teos s. Uz 2013 mit weiterer Literatur.

<sup>87</sup> Z.B. CIG 3068; SEG IV 619; CIG 3062; s. auch Hahland 1950, 68.

<sup>88</sup> Zur hadrianischen Umbauphase s. Fuchs 2018, 153–154 mit weiterführender Literatur; zur hadrianischen Weihinschrift vgl. S. 160 Abb. 10.

<sup>89</sup> R1–R6 und L1–L12 bei Hahland 1950, 75–82.

<sup>90</sup> Zum Fries des Dionysostempels in Teos s. ausführlich Hahland 1950.

<sup>91</sup> Zu den „Kentauren“ vgl. Walde 1999, 413–414; Ley 1999, 414–415. Dabei handelt es sich um Mischwesen aus Mensch und Pferd, die v.a. in Thessalien beheimatet sind. Mythisch treten sie bis auf wenige Ausnahmen (z.B. der menschenfreundliche Chiron) als wilde, tierische, kampfwütige, lüsterne, trinksüchtige Wesen auf. Charakterlich sind sie damit den Silenen, Satyrn und allg. dionysischen Gestalten nahe. Ikonographisch stehen sie ab klassischer Zeit zunehmend mit dem dionysischen Bereich in Zusammenhang und weisen Attribute wie Trinkgefäße, Kränze und Musikinstrumente auf. Zur Ikonographie vgl. Leventopoulou u.a. 1997, 671–721, spez. zu Kentauren im Kreis des Dionysos oder dionysischer Gestalten vgl. S. 697–698.

<sup>92</sup> Vgl. Fuchs 2018, 150–151, 159–160 Abb. 5–8. Demnach müsse man aufgrund typologischer Vergleiche müsse man die Figuren mit den Musen Terpsichore und Erato in Verbindung bringen.

tere Reliefs in Izmir zu, die ursprünglich zum hochhellenistischen Bau gehörten.<sup>93</sup> Es handelt sich dabei um eine Opferungsszene, bei der die Göttin Leukothea verehrt wird, die im Stadtgründungsmythos von Teos eine zentrale Rolle spielt.<sup>94</sup>

Da die Reliefs stark bewegte Figuren mit teils weit ausschreitenden und erhobenen Beinen sowie mit schwingenden Gewändern in Kombination mit Musik (Instrumente) und festlicher Trunkenheit (Trink- und Mischgefäße) aufweisen, darf die Szene als Tanzdarstellungen eingeordnet werden. Klar zu identifizieren sind Dionysos, Ariadne und Gestalten aus dem dionysischen Gefolge, weshalb die Darstellung als dionysischer Thiasos angesprochen werden kann.<sup>95</sup> Die Figuren sind in unterschiedliche Richtungen bewegt und weisen verschiedene Bewegungsmotive in variierenden Intensitätsstufen auf, wodurch die Komposition nicht homogen und synchron, sondern äußerst dynamisch, ungeordnet und ungleich wirkt. Es handelt sich um ein Charakteristikum dionysischer Darstellungen, wie im Folgenden insbesondere bei den Ausstattungsgegenständen zu sehen sein wird. Auch das „Reigenmotiv“ fehlt, da die Betonung auf der individuellen Bewegung einer Figur im Kollektiv liegt. Die Opferungsszene weist zudem auf eine Kulthandlung, bei der Tanz ein wesentlicher Bestandteil war, um die Götter zu ehren. Insgesamt liegt der Akzent auf der Festlichkeit, der Ausgelassenheit und der hohen Dynamik der Figuren. Auffällig ist, dass die Lebens- und Mythenwelt bildlich miteinander verschmelzen, da sowohl mythische Gestalten, als auch Figuren mit bürgerlichen Attributen (z.B. der Stock, R 4) gemeinsam im Thiasos tanzen. Dies zeigt die enge Verbindung zwischen der profanen und der göttlichen Welt und die intensive Götter-Mensch-Beziehung auch im Tanz. Allerdings handelt es sich bei der Friesdarstellung nicht nur um einen Thiasos zu Ehren des Dionysos, was generell die Wichtigkeit seines Kultes im hellenistischen Kleinasien zeigt. Mit der Darstellung der Musen wird nach Michaela Fuchs zudem auf die Etablierung der Künste in der Stadt Teos verwiesen,<sup>96</sup> wo sich seit der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. ein Sitz der dionysischen Techniten<sup>97</sup> befand. Des Weiteren beziehe sich die Opferungsszene mit der Figur der Leukothea auf den Gründungsmythos der Stadt, weshalb der Fries, neben seiner sakralen, eine essentielle historische Bedeutung besitzt.<sup>98</sup> Interessant ist,

93 Fuchs 2018, 152, 160 Abb. 9.

94 Dem Mythos nach soll ein gewisser Athamas die Stadt Teos gegründet haben. Dieser war mit Ino, der späteren vergöttlichten Leukothea, verheiratet (Paus. 7, 3, 6; Strab. geogr. 15, 1, 3). Athamas und Ino waren die mythologischen Pflegeeltern des Dionysos. In Teos scheint der Leukothea-Kult wichtig gewesen zu sein, da sogar ein Monat, nämlich der, der das neue Jahr einleitete, nach ihr benannt war. Zu „Leukothea“ s. Bremmer 1999, 110. Zu „Athamas“ s. Schachter 1997, 156–157. Für eine kurze Zusammenfassung des Mythos s. auch Fuchs 2018, 152–153.

95 Vgl. Hahland 1950, 75–87 und Kapitel 4.2.1 Anm. 107 zu Dionysos und Ariadne, Kapitel 2.6.1 Anm. 333 zu Mänaden, Kapitel 2.6.1 Anm. 394 zu Satyrn und Silenen.

96 Fuchs 2018, 151, 154–155.

97 Zu den Vereinen der „Techniten“ vgl. Aneziri 2003. Spez. zu den „Technitenvereinen“ in Teos vgl. Aneziri 2003, 80–84, 174–179. Bei den sog. Techniten handelt es sich spez. im Hellenismus um einen Zusammenschluss von Künstlern aller Art (z.B. Sänger, Tänzer, Musiker, Schauspieler, Dichter usw.), die in den Städten maßgeblich an der Organisation und Durchführung kultischer, insbes. dionysischer, Feierlichkeiten beteiligt waren.

98 Fuchs 2018, 151–154.

dass Tanz ein zentrales Thema darstellt, mit dem die Götter erfreut und zugleich die künstlerische Kultiviertheit demonstriert werden konnte.

## 4.2 Grabkontexte

In den bekannten hellenistischen Gräbern kamen nur vereinzelte Reliefdarstellungen unterschiedlicher Gattungen zutage, unter denen sich Tanzende befinden. Die folgenden Grabbeigaben<sup>99</sup> stammen jeweils aus reich ausgestatteten Gräbern aus dem Gebiet des antiken Makedoniens, aus Myrina und möglicherweise aus Korinth. Ikonographisch lassen sich dionysische Thiasoi, Nymphen und ein nicht näher zu definierender Frauenreigen erkennen.

### 4.2.1 Dionysische Szenen

Der bronzene „Derveni-Krater“ (R25; Abb. 162)<sup>100</sup> wurde in einem Grab<sup>101</sup> nördlich von Thessaloniki bei der Ortschaft Derveni im antiken Makedonien gefunden. Es handelt sich um ein reich ausgestattetes Prestigegrab<sup>102</sup> eines 35–50 Jahre alten makedonischen Aristokraten.<sup>103</sup> Aufgrund der Beigaben kann angenommen werden, dass der Verstorbene zur makedonischen Reiterei gehörte.

Der umlaufende Fries auf dem Gefäßkörper zeigt einen dionysischen Thiasos.<sup>104</sup> Auf der Seite A ist zentral ein nackter auf einem Felsen sitzender junger Mann dargestellt, der den rechten Arm über den Kopf gelegt hat. Sein rechtes Bein ruht auf dem Schoß einer Frau, die einen durchsichtigen, von beiden Schultern gerutschten Chiton trägt, sodass die Brust sichtbar wird. Sie blickt zu dem jungen Mann, neben dem ein zu ihm gewandter Panther sitzt und lüftet mit der rechten Hand ihren Schleier, wobei es sich um einen charakteristischen Brautgestus<sup>105</sup> handelt. Die beiden, bei denen es

<sup>99</sup> Zur Ausstattung von griechischen Gräbern, zu charakteristischen Beigaben und ihrer Interpretation vgl. Kapitel 2.1.1.

<sup>100</sup> Obwohl der Krater zuletzt stilist. früher datiert wurde (um 370 v. Chr.) als urspr. angenommen (um 330–320 v. Chr.), soll er aufgrund seiner bes. Stellung trotzdem mit in die Analyse einbezogen werden.

<sup>101</sup> Grab B: Kistengrab, L. 3,06 m, Br. 1,53 m, T. 1,62 m, Wände verputzt und mit Olivenzweigen bemalt. Zum Grab und seinem Auffindungszustand s. Barr-Sharrar 2008, 18–28 v.a. mit Abb. 14.

<sup>102</sup> Das Grab enthielt mehrere goldenen Objekte, darunter einen Ring, drei Nadeln, Reste eines Kranzes, eine postum geprägte Münze Philipps II. (um 382–336 v. Chr.) sowie Schafsknochen, die auf eine zeremonielle Brandbestattung weisen. Weiterhin kamen Spuren purpurner Bekleidung, Nägel, zahlreiche Gefäße, die v.a. beim Symposium benutzt wurden, 23 Bronze- und Silberobjekte und einige aus Ton, 21 Alabastra, Waffen sowie Rüstungselemente, die auch zur Ausstattung von Pferden gehörten. Zur Ausstattung vgl. Barr-Sharrar 2008, 18–28; Faust 2015, 52–53.

<sup>103</sup> Im Inneren des Kraters befanden sich zudem die Aschereste einer jüngeren Frau (Faust 2015, 53).

<sup>104</sup> Dionysos mit seinem göttlichen Gefolge, zu dem in erster Linie Mänaden, Satyrn und Silene gehören. Zum Thiasos als religiöser Zusammenschluss von Personen zur Verehrung eines Gottes allg. s. Elm 2002, 463. Zu Darstellungen des Dionysos und seines mythologischen Gefolges s. Gasparri 1986, 451–460, 463–464 Nr. 298–421 und 465–473.

<sup>105</sup> Auch *ανακάλυψης/anakalypsis* genannt. Die Anakalypteria sind wichtige Bestandteile der Hochzeitsfeier. Hierbei tritt die Braut erstmals ohne Schleier vor dem Bräutigam und den Gästen auf (Hiller von Gaertringen 1894, 2031–2032).

sich um die Protagonisten der Darstellung handelt, sind als Dionysos<sup>106</sup> und seine Braut Ariadne zu identifizieren.<sup>107</sup> Die Körpersprache der zwei Gottheiten erzeugt eine erotisch<sup>108</sup> aufgeladene Atmosphäre. Zur Rechten Dionysos' folgt eine weibliche Figur, die auf ihren Zehenspitzen steht und das rechte Bein vorgesetzt hat. Den nach rechts gegen den Unterkörper gedrehten Oberkörper streckt sie stark nach oben und biegt ihn nach hinten. Der Kopf folgt der Biegung, sodass sie nach oben blickt. Der rechte Arm ist ausgesteckt hinter dem Oberkörper gehalten, während sie mit der linken Hand das Bein eines Kindes packt, das über ihrer Schulter hängt. Die Gestalt trägt einen Chiton, der wild zu allen Seiten flattert und soweit verrutscht ist, dass er fast ihre komplette rechte Körperseite inklusive Brust und Gesäß entblößt. Die Darstellung, die als die einer Mänade<sup>109</sup> interpretiert werden kann, weist typische Tanzmerkmale mit einer gesteigerten Dynamik auf. Auf den Ballen bewegt sich ein bärtiger Mann auf sie zu, der einen Schuh sowie einen kurzen Schurz um die Hüfte und einen Mantel um den Hals trägt, der stark bewegt ist. Zudem hat er ein Schwert umgehängt und hält in der rechten Hand einen Speer. In der Hand des linken erhobenen Arms trug er einen heute verlorenen Gegenstand. Aufgrund der Attribute kann dieser als Jäger gedeutet werden.<sup>110</sup> Mit dem Rücken zu ihm und auf den Zehenspitzen steht ein bärtiger ithyphallischer Satyr<sup>111</sup> mit spitzen Ohren, Stupsnase und Schwänzchen, der ein hinter dem Rücken wehendes Ziegenfell um den Hals trägt. Den rechten Arm hat er in die Hüfte gestützt und hält eine Keule, während der linke in Richtung einer weiteren Mänade erhoben ist. Diese schreitet auf den Zehenspitzen mit dem linken Bein auf ihn zu und biegt sich mit dem nach links gedrehten Oberkörper so stark nach hinten, dass sich die Leiste und der Bauch nach vorne drücken und sich die Brust hebt. Der Kopf ist nach links

**106** Zur Ikonographie des Dionysos und Dionysos allg. vgl. Gasparri 1986, 420–514; Schlesier 1997, 651–662. Seit dem 5. Jh. v Chr. erscheint er v.a. als athletischer bartloser und jugendlicher Gott. Zu seinen Attributen zählen der Efeukranz, Weinlaub, Thyrsosstab, Kantharos, die Nebris und das Pantherfell. Begleitet wird er oftmals von wilden Tieren wie Löwen, Leoparden und Pantheren. Häufig tritt er mit seinem Gefolge auf, zu dem in erster Linie (ithyphallische) Satyrn und Silene sowie Mänaden gehören. Die Abbildung von Efeu/Efeukränzen/Weinlaub kann grundsätzlich darauf hindeuten, dass eine Darstellung im dionysischen Kontext zu verorten ist. Zu Dionysos in seiner tierischen und menschlichen Gestalt, zu seiner Kleidung, seinen Attributen sowie seinem Gefolge in der antiken Literatur vgl. die umfassende Zusammenstellung von Alina Veneri (Veneri 1986, 414–420).

**107** Zur mythologischen Verbindung von Dionysos und Ariadne s. Schlesier 1997, 659–660. Ariadne, Tochter des Minos von Kreta und der Pasiphae, wird bereits bei Homer als Geliebte des Dionysos' genannt (vgl. Hom. Od. 11, 321–325). Bei Hesiod (Hes. theog. 940–942) taucht sie spez. als Braut des Gottes auf. Zu Ariadne in der antiken Literatur s. Bernhard – Daszewski 1986, 1050–1051; Pirenne-Delforge 1996b, 1075–1077. Zur Darstellung und Ikonographie Ariadnes s. Bernhard 1986, 1051–1066. Zu Darstellungen der Ariadne und des Dionysos vgl. Gasparri 1986, 482–488 Nr. 708–779; Bernhard – Daszewski 1986, 1060 Nr. 93–98.

**108** Zum Thema „Erotik“ im Kontext des Dionysos s. Schlesier 1997, 654.

**109** Zu Mänaden und ihrer Ikonographie s. Kapitel 2.6.1 Anm. 333.

**110** Die Interpretation dieser Figur ist nicht vollständig geklärt. Vorgeschlagen wurde, dass hier der Verstorbene selbst dargestellt ist oder dass es sich um Lykurg oder Pentheus handelt, die mythologisch auch mit Dionysos in Verbindung stehen. Möglicherweise handelt es sich auch nur um einen anonymen Jäger (Faust 2015, 56–57 und Barr-Sharrar 2008, 149–154). Zu den unterschiedlichen Deutungsansätzen vgl. Faust 2015, 56 Anm. 14.

**111** Zu Satyrn/Silenen und ihrer Ikonographie s. Kapitel 2.6.1 Anm. 394.

gedreht, sodass sie über ihre Schulter blickt. Ihr linker Arm ist nach hinten und unten ausgestreckt und der rechte über den Kopf erhoben. Der durchsichtige, in der Taille gegürtete, Chiton ist wiederum wild durcheinander bewegt und entblößt ihre rechte Brust vollständig. Es folgt eine Gruppe von zwei Mänaden, wobei die vordere auf den Schoß der hinteren gesunken ist, die sie mit dem linken Arm umklammert. Der Oberkörper der Ersteren ist vollständig entblößt. Um ihre Hüfte ist ein Manteltuch gelegt, das hinter ihrem Körper flattert. Sie blickt dabei nach unten und hat den linken Arm zum Kopf erhoben, während der rechte zur gegenüberstehenden Mänade gestreckt ist. Es schließen sich zwei weitere Mänaden an, die mit dem Rücken zueinanderstehen, sich jedoch jeweils mit dem linken Bein voran und auf Zehenspitzen voneinander weg bewegen. Dabei halten sie mit der rechten Hand den stark wehenden Chiton und mit der linken Hand ein Reh, das sie auseinanderreißen. Die Oberkörper strecken sich nach oben und biegen sich inklusive der Köpfe weit nach hinten. Das Gewand der linken Mänade ist soweit hinuntergerutscht, dass beide Brüste sichtbar sind. Somit können die vier stehenden Mänaden aufgrund ihrer Darstellung mit Tanzenden in Verbindung gebracht werden. Mythologisch gesehen befinden sich die Frauen in Gegenwart des Dionysos meist in Ekstase und verfallen in Raserei, die in direktem Zusammenhang mit Tanz stehen kann.<sup>112</sup>

An der Szene lässt sich erkennen, wie nah beieinander Tanz und Ekstase nicht nur literarisch, sondern auch bildlich stehen. Gerade im Dionysoskult spielt Tanz eine zentrale Rolle: So sollte dieser einerseits von seinem Gefolge mit Tanz geehrt werden.<sup>113</sup> Andererseits handelt es sich bei ihm selbst um den Gott des Gelages, wobei Tanz, der mit Freude, Heiterkeit, Ausgelassenheit, Kontrollverlust, aber auch Erotik in Zusammenhang steht, ein wichtiger Bestandteil war. In diesem Kontext ist festzustellen, dass die Bewegungen der dargestellten Figuren ausschweifender und extremer sind und die Dynamik damit insgesamt höher ist. Erkennen lässt sich dies insbesondere an der binenkörperlichen Bewegung der Gestalten, also der Streckung und Biegung, sowie an wild durcheinander bewegten Gewändern. Vergleicht man dionysische Darstellungen mit denen der tanzenden Nymphen und der Waffentänzer, so wirken die Ersteren chaotischer und unruhiger, was auch durch die Kompositionen der Figuren zueinander, die Uneinheitlichkeit der Bewegung beziehungsweise die unterschiedlichen Bewegungsrichtungen bedingt wird. Die Nymphen und Waffentänzer erscheinen synchroner und geordneter und weniger dynamisch. Hinzu kommt die plakative erotische Komponente, die einerseits durch die ithyphallischen Satyrn, andererseits durch Nacktheit beziehungsweise die Entblößung von Körperpartien wie der Brust, des Gesäßes und deren zusätzliche Hervorhebung durch das Bewegungsmotiv vermittelt wird. Bei den bisher

112 Das Gefolge des Dionysos (Satyrn, Silene, Mänaden) ist grundsätzlich eng mit Tanz verbunden, wie zahlreiche Textstellen in der antiken Literatur bezeugen. Erwähnt wurde bereits Catull (Catull. 64, 254–264), der explizit vom rasenden Tanz der Mänaden spricht; vgl. z.B. auch Kapitel 1.1 und Kapitel 2.6.1 Anm. 434 (Ekstase), Anm. 333 (Mänaden), Anm. 394 (Satyrn/Silene).

113 Zu Bedeutung von Tanz und Musik im Dionysoskult s. auch Schlesier 1997, 654–655.

betrachteten Reliefdarstellungen stand das Thema Erotik nicht im Vordergrund. Was Tanz betrifft, so steht er in diesem Bildkontext nicht nur für Freude und Ausgelassenheit, sondern hängt vielmehr mit ekstatischen Zuständen durch die göttliche Ergriffenheit zusammen, die zur Raserei und zum vollständigen Kontrollverlust führen kann, der sich in Gewalt und Zerstörung äußert.<sup>114</sup>

Aus einem Grab in Amphiopolis<sup>115</sup> stammt das bandförmige Golddiadem R26 (Abb. 163). Einige der 23 dargestellten Figuren können einem dionysischen Thiasos zugeordnet werden. Interessant ist das Diadem deshalb, da darauf unterschiedlichste Tänzerinnen und Tänzer abgebildet sind. Das Bildfeld wird an den abgerundeten Enden von je einem Zweiergespann mit Wagenlenker gerahmt, die von Pinelopi Malama als Teilnehmer eines Wettkampfes interpretiert wurden.<sup>116</sup> Von links nach rechts folgen eine Gruppe von zwei „Kalathiskostänzerinnen“ in kurzen Chitoniskoi, die auf Zehenspitzen aufeinander zuschreiten, während sich ein Arm an der Taille befindet und der andere erhoben ist. Die Gewänder blähen sich auf, sodass Bewegtheit vermittelt wird. Rechts davon lässt sich eine Gruppe von tanzenden und thyrsotragenden Mänaden identifizieren, die die dieselben Schrittstellungen aufweisen und dazu samt Kopf nach hinten gelehnt sind sowie von einem nackten Erosen, der mit gebeugten Knien von den beiden wegschreitet, sich mit dem Oberkörper ihnen zuwendet und den Doppelaulos spielt. Beide Mänaden tragen lange durchsichtige Gewänder, die im Bereich der Beine schwingen. Ferner lassen sich bei der Linken Trauben in einer Hand erkennen. Es folgen zwei weibliche Figuren im dritten Bewegungsmotiv, die mit ihrer Bein- und vor allem Armhaltung an die Statuetten erinnern, die mit „orientalischen“ Tänzern in Verbindung zu bringen sind (K114–K123). Die beiden sind in kurze schwingende Gewänder gekleidet. Es schließt sich eine Mänade mit Thyrsosstab an, gefolgt von einer weiteren Gruppe aus zwei Mänaden in wehenden Gewändern und einer auf die beiden zuschreitenden männlichen Figur, die eine Keule oder den Griff eines Thyrsostabs in der linken Hand hält. Die linke Mänade trägt einen Thyrsos, während sich bei der rechten Krotalen und ein Tympanon erkennen lassen. Zur Rechten sind drei Figuren dargestellt, die in ihrer Wiedergabe an die Erosen-Mänade-Gruppe erinnern. Bei dem Aulosspielenden handelt es sich wahrscheinlich um einen Satyr, der die tanzenden Mänaden begleitet, von denen eine zusätzlich zum Thyrsosstab Krotalen hält. Es schließen sich zwei Figuren an, die sich gegenüberstehen und in einen Mantel gehüllt sind. Darauf folgen ein Paar, das mit den „orientalischen“ Tänzerinnen in Verbindung zu bringen ist sowie zwei „Kalathiskostänzerinnen“ und ein alleinstehender und vorwärtsschreitender Eros. Zwischen einigen Gestalten sind Kandelaber dargestellt, die anzeigen könnten, dass es sich um eine nächtliche Szene handelt.

114 Vgl. Faust 2015, 55–57.

115 Grab 2, 278.1993, Stelle Kastri, Amphiopolis, s. Nikolaïdou-Patéra 1993, 480. Zum antiken Amphiopolis und seiner Ausgrabung s. Papastavru 1963; Lazaridēs 1972; Koukouli-Chrysanthaki 2002, 57–72.

116 Zur Beschreibung und Deutung der Figuren s. auch Malama 2003, 274–275 Kat. 144.

Das Besondere an der Darstellung ist, dass alle drei Bewegungsmotive, die mit Tanz im Zusammenhang stehen in einem Bildfeld zusammengeführt und mit Musik kombiniert sind. Während sich vor allem die Mänaden mit dem zweiten Bewegungsmotiv in Verbindung bringen lassen, weisen die männlichen Gestalten das erste auf. Zudem erscheinen Tänzerinnen, die an das dritte Bewegungsmotiv denken lassen. Die Komposition ist wenig einheitlich und wirkt unruhig, was insbesondere durch die unterschiedlichen Bewegungsmotive, Bewegungsrichtungen und Armhaltungen bedingt wird. Darüber hinaus bilden die einzelnen Figuren teils verschieden großen Gruppen. Wie die Figuren genau im Zusammenhang zu deuten sind, ist nicht ganz klar. Zumindest weisen die Mänaden auf einen dionysischen Kontext, weshalb die Szene auch als dionysischer Thiasos gedeutet werden kann. Aufgrund der Uneinheitlichkeit der einzelnen Figuren und deren Komposition, der Kandelaber sowie dem Verweis auf Wein kann von einem feierlich-symposiastischen Kontext ausgegangen werden. Insgesamt ist eine dionysisch-symposiastische Thematik auf einem wertvollen Objekt im Grabkontext nicht unüblich und hängt wohl mit der Vorstellung von einem glückseligen Leben nach dem Tod zusammen. Tanz steht hier sinnbildlich für Ausgelassenheit, Heiterkeit und Sorglosigkeit.

#### 4.2.2 Reigen mit verhüllten Frauen

Eine andere Thematik lässt sich auf einer Reliefpyxis aus Korinth (R27) feststellen, die wahrscheinlich als Grabbeigabe diente (Abb. 164). Die Pyxis enthält auf dem Bauch neben einem Blattkranz, einem Astragal und einem Eierstab einen Relieffries mit ringsum identisch dargestellten<sup>117</sup> weiblichen Figuren. Diese schreiten hintereinander in einer Reihe nach rechts und mit den linken Beinen voran, während sie die rechten angewinkelt nach hinten genommen haben. Dabei sind sie mit dem Oberkörper leicht zurückgelehnt und blicken mit dem Kopf über die rechte Schulter. Beide Arme befinden sich jeweils unter dem Mantel. Der rechte ist auf Hüfthöhe vor dem Körper und der linke auf Taillenhöhe nach vorne gehalten. Sie tragen lange Gewänder, die am Boden hinterherschwingen, sowie Himatia, die hinter dem Rücken wehen. Durch die linken ausgestreckten Arme und die wehenden Mäntel erscheint es so, als würde die jeweilige Hinterfrau den fliegenden Gewandsaum der Vorderen fassen. Mit dem Bewegungsmotiv, das an das erste erinnert, den bewegten Gewändern sowie der Reigenformation können die Figuren als Tanzende eingeordnet werden. Diese wirken im Gegensatz zu den dionysischen Tänzern einheitlich, synchron, ruhig und geordnet. Zu einer konkreten Interpretation der Tänzerinnen lässt sich aus der Darstellung nur wenig entnehmen. Zumindest scheinen sie festliche Gewänder zu tragen, die nach Kressirer und Rumscheid möglicherweise auf Hochzeits- oder Bestattungsfeiern weisen können, wobei Tanz eine essentielle Rolle spielte.<sup>118</sup>

117 Alle Figuren wurden mit demselben Stempel in das Gefäß gedrückt (Gabelmann 1969, 207 Kat. 241).

118 Vgl. Kressirer-Rumscheid 2017, 90 Kat. 62.

### 4.2.3 Nymphen

Ein bekanntes Thema ist in einem späthellenistischen<sup>119</sup> Grab einer vermutlich erwachsenen Frau<sup>120</sup> in Myrina zutage gekommen.<sup>121</sup> Es handelt sich um ein auf einem Sockel mit einer Rosetten-Bukranien-Girlande stehendes Miniatur-Nymphenrelief (R28), das zudem über eine Künstlersignatur (*Νικοστ[ράτου]*)<sup>122</sup> verfügt (Abb. 165). Es scheint im Grabkontext singulär zu sein,<sup>123</sup> da sich derartige Darstellungen sonst nur im Kreis der Weihreliefs finden lassen.

Zu sehen sind drei weibliche Figuren, die nebeneinanderstehen und sich in einer bogenförmigen, felsartigen Höhle befinden, die mit Girlanden, Weinranken und einer bärtigen Maske (ein Silen?) verziert ist und von zwei Eroten gerahmt wird. Alle drei tragen einen langen Chiton mit einem Mantel darüber und halten den Kopf gesenkt. Die zwei linken Mädchen schreiten mit dem rechten Bein nach vorne, während das linke stationärer erscheint. Insbesondere die mittlere Figur erinnert mit ihrer glockenförmigen Gewanddrapierung an die kleinplastischen Tänzerinnen im ersten Bewegungsmotiv. Ikonographisch ist die Darstellung mit den großformatigen Nymphenreliefs in Verbindung zu bringen, auf denen die Nymphen meist tanzend in einer Reihen- oder Kreisformation wiedergegeben sind.<sup>124</sup> Es handelt sich um die einzige bisher bekannte Nymphengrotte im kleinplastischen Format. Über die Bedeutung des Nymphenreliefs im Grabkontext kann letztlich nur spekuliert werden. Nymphen können in Jenseitsvorstellungen durchaus eine Rolle spielen: Beispielsweise fungierten sie als Kanephoren. Andererseits stellte man sich vor, dass Ertrunkene sowie jung verstorbene Menschen bei den Nymphen verweilen. Darüber hinaus könnte die Darstellung auch mit einer verpassten Hochzeit angesichts des frühen Tods einer jungen Frau oder mit dionysischen, nicht näher zu definierenden Jenseitsvorstellungen im Zusammenhang stehen.<sup>125</sup> Nach Ute Mrogenda zeigt das Inventar des Grabs<sup>126</sup>, dass sich die

119 Stilst. wurde die Grabausstattung mehrheitlich in das frühe 1. Jh. v. Chr. datiert. Zu den Datierungen vgl. Burr 1934, 6; Kleiner 1942, 247; Mollard-Besques 1963 IX; Mrogenda 1996, 22–25, 74–78; Rumscheid 2006, 169.

120 Frank Rumscheid weist die Beigaben tendenziell einer weiblichen Bestattung zu (Rumscheid 2006, 175). Aufgrund der im 19. Jh. durchgeführten Analysen der Knochen, der Grablänge sowie der Inschriften und Namenstafelchen muss bei Grab 100 von einer erwachsenen bestatteten Person ausgegangen werden (Rumscheid 2006, 173–174 mit Anm. 1060 und 1067. Allerdings sind die damaligen Untersuchungen heutzutage nicht mehr überprüfbar.).

121 Zu Grab 100 s. Mrogenda 1996, 22–25. Zur Nekropole von Myrina vgl. Pottier – Reinach 1887.

122 Die Signatur befindet sich auf der Rückseite unterhalb des Brennlochs. Bei Nikostratos handelte es sich wohl um einen bekannten Koroplasten aus Myrina, der gegen Ende des 2. und Anfang des 1. Jhs. v. Chr. tätig war (Mollard-Besques 1963, 88 Nr. Myr 206; s. auch Kassab 1988, 52 Nr. 3).

123 Nach ikonographischen Untersuchungen von Ute Mrogenda (Mrogenda 1996, 76).

124 Vgl. Kapitel 4.1.2.

125 Zum Versuch der Deutung vgl. Mrogenda 1996, 157–158 mit Anm. 711, 713 und 714.

126 Neben der Nymphengrotte befanden sich folgende Terrakottafiguren im Grab: eine weibliche Pferdeführerin, sechs kleine nackte weibliche Sitzfiguren, eine Aphrodite, ein Weintrauben haltendes Kind, ein kleiner Eros mit Füllhorn (?) und ein weiterer mit einem unbestimmbaren Gegenstand, eine Gruppe bestehend aus einem halbnacktem Epheben und einer verhüllten weiblichen Gewandfigur sowie eine profilierte Basis (Abb. Louvre/Mrogenda). Weiterhin kamen ein rhodisches Alabastron, elf Unguentarien, eine kleine Bronzeplatte,

dargestellten Themen in erster Linie auf das erhöhte Sein der Verstorbenen beziehen sowie auf positive Erwartungen im Jenseits (Fruchtbarkeit, Reichtum, sexuelle Freuden, erhöhter Rang der Toten), die den Schrecken des Todes mildern sollen.<sup>127</sup>

### 4.3 Ausstattungsgegenstände aus gehobenen Wohnkontexten

Bei den Ausstattungsgegenständen handelt es sich im Folgenden fast ausschließlich um verzierte marmorne Kratere, Kandelaberbasen und Puteale, die größtenteils in Rom oder der näheren Umgebung gefunden wurden und ab späthellenistischer Zeit<sup>128</sup> auftauchen. Diese dienten zur Ausstattung profaner aber auch sakraler Bauten. Von Cicero beispielsweise wissen wir, dass dieser in Athen über T. Pomponius Atticus Statuen, Hermen, Reliefs und Puteale für die Ausstattung seines Tusculanums kaufte.<sup>129</sup>

Die meisten der Kratere wurden im Gebiet großer stadtrömischer Gärten oder suburbaner Villenanlagen gefunden. Sie konnten im Freien, zum Beispiel im Gartenperistyl oder in den Innenräumen aufgestellt werden. Die Kratere erfüllten die literarisch überlieferten Voraussetzungen zur Ausstattung der Villen, um diese wie hellenistische Paläste aussehen zu lassen.<sup>130</sup> Auftraggeber und Käufer waren damit wohlhabende Römer, die diese für ihre Villen- und Gartenanlagen erwarben. Die Marmorkratere<sup>131</sup> stehen in der Tradition unteritalischer Tonkratere aus dem 4. Jahrhundert v. Chr., die auch eine sepulkral-repräsentative Funktion erfüllten. Ursprünglich wurden Kratere vor allem bei Symposien zum Mischen von Wasser und Wein verwendet.<sup>132</sup>

Reliefierte Marmorkandelaberbasen wurden bis auf wenige Ausnahmen im Westen des römischen Reichs gefunden. Zum Vorschein kamen die Stücke in privaten Villen, Heiligtümern, Basiliken, Theatern, Grabmonumenten und Thermen, jedoch nie

eine kleine runde Bronzescheibe mit Reliefkopf, ein kleiner gläserner Astragal und zwei flache Glasknöpfe zutage. Zur Ausstattung und Deutung von Grab 100 vgl. Mrogenda 1996, 22–25, 74–78, 175, 191 und Rumscheid 2006, 169.  
 127 Eine konkrete Aussage über die Bedeutung von Grabinventar zu treffen, ist grundsätzlich problematisch, da entsprechende Zeugnisse fehlen. Derartige Interpretationen sind daher als rein spekulativ zu betrachten. Zum Interpretationsversuch des Inventars von Ute Mrogenda vgl. Mrogenda 1996, 175.

128 *Kratere*: Der Produktionsbeginn lässt sich im spät. 2. Jh.v.Chr. vermutlich in den Athener Werkstätten verorten. Seit der M. des 1. Jhs. v. Chr. muss auch von römischen Werkstätten ausgegangen werden (Grassinger 1991, 142–151). *Kandelaberbasen*: Die Produktion beginnt erst im spät. Hellenismus und endet allmählich im früh. 1. Jh.n.Chr. mit einer kurzen Nachblüte in hadrianischer Zeit (Cain 1985, 4–6, 12–22). *Puteale*: Der Produktionsbeginn liegt wohl im 2. Jh.v.Chr. in Athen und auf Delos, wo sie für den wohlhabenden römischen Kundenkreis entwickelt wurden. Im 1. Jh.v.Chr. erreichte die Produktion ihren Höhepunkt bis sie im 3. Jh.n.Chr. eingestellt wurde (Golda 1997, 1–2, 19–20, 25–34).

129 Vgl. Cic. Att. I 1, 7; 2, 2; 4, 2; 6, 3; 7, 3; 8, 2; 9, 3; 10, 5.

130 Vgl. Grassinger 1991, 147.

131 Kratere aus Bronze und Edelmetall sind bei Herodot bspw. auch als Weihungen in Heiligtümern oder als Tempelinventar überliefert (z.B. Hdt. 1, 51; 1 70).

132 Zu Auftraggebern, Käufern und Werkstätten, zur Funktion und Aufstellungsmöglichkeiten sowie zur Verwendung und Darstellungsinhalt vgl. allg. Grassinger 1991, 142–151.

in städtischen Häusern einfacher Bürger. Obwohl von keinem Kandelaber die exakte Aufstellungsweise rekonstruiert werden kann, ist von einer Aufstellung im Inneren und nicht im Freien auszugehen. Die Objekte bestehen aus einer dreiseitigen Basis, auf der sich ein Schaftstamm erhebt und von einer Bekrönung abgeschlossen wird. Damit folgen sie in ihrer Form wesentlich den griechischen Thymiaterien klassischer und hellenistischer Zeit. Besonders in späthellenistischer Zeit fungierten die Marmorkandelaber als Weihrauchständer, konnten aber ab augusteischer Zeit weitere Funktionen erhalten. In klassischer und hellenistischer Zeit waren die Thymiateria hauptsächlich Bestandteil des häuslichen oder kultischen Inventars, während sie in der Kaiserzeit vermehrt im sakralen und sepulkralen Kontext zu finden sind.<sup>133</sup>

Bei Putealen handelt es sich um skulptierte Brunneneinfassungen aus Marmor, die in ihrer Form an Rundaltäre erinnern. Gefunden wurden die Objekte in Privathäusern<sup>134</sup> sowie in Heiligtümern, aber auch in Thermenanlagen und im Bereich öffentlicher Plätze. Das Vorkommen der Objekte bleibt im Wesentlichen auf Rom, die westlichen Provinzen und auf Städte wie Delos und Korinth beschränkt. Auf Delos, wo die frühesten Aufstellungszusammenhänge für Puteale nachweisbar sind, besaßen die meisten Häuser eine Brunneneinfassung aus Marmor, jedoch befinden sich darunter nur wenige Beispiele, die aufwendig figürlich verziert waren. Aufgestellt waren sie meist in gepflasterten oder mosaizierten Peristylhöfen, auch in Kombination mit Götterdarstellungen oder anderen Gegenständen, um eine heiligtumsähnliche Atmosphäre zu schaffen.<sup>135</sup>

### 4.3.1 Dionysos und sein Gefolge

Figuren, die tänzerische Bewegungsmotive aufweisen, sind unter den Dargestellten in großer Zahl zu finden. Als erste Beispiele dienen zwei fragmentierte Kratere im Typus Borghese (R30 und R31) aus dem Schiffsfund<sup>136</sup> von Mahdia<sup>137</sup>. Diese können mit Hilfe des sogenannten Kraters Borghese (R29)<sup>138</sup>, einer direkten Kopie der Mahdia-Stücke, rekonstruiert werden.

133 Zu Herkunft, Auftraggebern, Käufern, Produktionsdauer, Funktion und Aufstellung vgl. Cain 1985, 4–6, 12–22.

134 Laut Cicero können Puteale als luxuriöse Ausstattungsgegenstände von Wohnkomplexen dienen (Cic. Att. I 10, 3).

135 Zu Herkunft, Auftraggebern, Käufern, Produktionsdauer, Funktion und Aufstellung vgl. Golda 1997, 1–2, 19–20, 25–34.

136 Zur gesamten Fracht des Schiffswracks vgl. Hellenkemper Salies 1994, 167–723.

137 Das Wrack wurde 1907 etwa 4800 m vor der tunesischen Küste bei Mahdia in 39 m Tiefe entdeckt. Untersuchungen der marmornen Stücke der Schiffsfracht machen eine athenische Herkunft plausibel, weshalb das Schiff vom Piräus gestartet sein muss. Als Zielort beziehungsweise -region ist Rom oder Kampanien anzunehmen, da die Ladung des Schiffes, bei der es sich wie bei den Krateren zu einem Großteil um luxuriöse Ausstattungsgegenstände handelt, eine reiche Käuferschicht voraussetzt, die Interesse an griechischer Kunst und an griechischem Marmor zeigte (Hellenkemper Salies 1994, 23–26).

138 Gefunden wurde der Krater im Weinberg des Carlo Muti, nahe der Gärten des Sallust, was für eine Aufstellung des Stücks in einer suburbanen Villa oder einem Garten sprechen könnte. Zum Fund- und Aufstellungsort vgl. Grassinger 1991, 181 Kat. 23, 144–148.

Der Krater Borghese wird im Folgenden aufgrund seines intakten Erhaltungszustands zur Beschreibung der Mahdia-Funde hinzugezogen: Zentral dargestellt ist der jugendliche Dionysos (Abb. 166, A), der auf seinem rechten Bein rastet und sich auf der rechten Schulter von Ariadne oder einer Mänade mit Kithara und durchsichtigem Gewand abstützt (Abb. 166, B). Diese blickt zu ihm. Er ist durch den Efeukranz, den Thyrsos sowie den Hüftmantel gekennzeichnet, der den Scham-, Oberkörper-, und Beinbereich freilässt. Zu den Füßen der weiblichen Figur sitzt ein Panther mit Thyrsos. Zu ihrer Rechten tanzt ein Satyr im Dreiviertelprofil (Abb. 166, C). Er ist nackt und muskulös dargestellt und steht mit seinem vollständigen Gewicht auf dem Ballen des rechten durchgestreckten Beins, während das linke weit vom Boden abgehoben und etwas über 90 Grad nach hinten abgewinkelt ist. Sein Oberkörper folgt der Streckung des rechten Beins. Zudem biegt er sich stark nach hinten und legt den Kopf in den Nacken, sodass sein Blick nach oben geht. Mit dem linken Arm, der sich angewinkelt vor seinem Brustkorb befindet, hält er ein Pantherfell. In der rechten Hand ist ein Thyrsosstab zu erkennen, den er über seine rechte Schulter gelegt hat. Es schließt sich eine Gruppe bestehend aus einem jugendlichen Satyr an, der einen betrunkenen Silen im Arm hält, welcher nach einem Kantharos greift (Abb. 166, D und E). Es folgt mit dem Rücken zu den beiden und über die rechte Schulter zurückblickend eine Mänade mit Krotalen, die sie in ihren nach vorne gestreckten Armen hält (Abb. 166, F). Sie schreitet dabei mit dem linken Bein nach vorne und dreht den leicht nach hinten gekippten Oberkörper zur Front. Ihr Gewand, das sie vollständig nackt erscheinen lässt, schwingt durch die Bewegung. Sie tanzt nach rechts auf einen weiteren Satyr in Rückansicht zu, der den Doppelaulos bläst (Abb. 166, G). Eine Mänade mit Kithara und wehendem Gewand schreitet auf Zehenspitzen auf ihn zu, wird jedoch von einem nackten Satyr mit Pantherfell am Mantel festgehalten (Abb. 166, H und J). Komplementiert wird die Szene einer Tympanonmänade in Rückansicht (Abb. 166, K). Sie tanzt einen Vorwärtsschritt vom rechten auf das linke Bein und hat das rechte hinten angewinkelt und die Ferse erhoben, sodass sie nur noch mit den Zehen Kontakt zum Boden hat. Den Oberkörper verdreht sie nach links gegen ihren Unterkörper und blickt dabei über ihre linke Schulter. Um die Verdrehung im Relief zu demonstrieren, wurden ihre Beine bis zum Gesäß im Profil, ihr Rücken frontal und ihr Kopf wiederum in Profilansicht dargestellt. Mit der linken Hand greift sie auf Gesäßhöhe einen Zipfel ihres Gewandes, während sie den rechten Arm angewinkelt über den Kopf hält. In ihrer rechten Hand befindet sich das Tympanon. Sie trägt einen hauchdünnen, unter der Brust gegürteten Chiton, der ihre Proportionen erkennen lässt und ihr von der linken Schulter gerutscht ist. Über den Figuren verläuft um den Krater ein Weinzweig.<sup>139</sup>

Auch hier lässt sich die für dionysische Szenen charakteristische „Unruhe“ und Uneinheitlichkeit der Komposition feststellen, da sich die Figuren mit unterschiedlichen Bewegungsmotiven und Intensitätsstufen in verschiedene Richtungen bewe-

139 Zum Bildprogramm vgl. auch Grassinger 1991, 182 Kat. 23 und Grassinger 1994, 267–271.

gen. Interessant sind die stark bewegten Figuren, die in Kombination mit Musik als Tanzende interpretiert werden können. Die Tympanonmänade weist in ihrem Bewegungsmotiv und in ihrem Körperaufbau Parallelen zur „Berliner Tänzerin“ (G1, Abb. 51) auf, während die Mänade mit Krotalen an kleinplastische Tänzerinnen im zweiten Bewegungsmotiv erinnert (z.B. K91, Abb. 75). Der Satyr mit Thyrsos und Pantherfell ist mit den springenden rundplastischen Figuren gleichzusetzen. Mit seinem hohen, instabilen Ballenstand demonstriert er eine äußerst dynamische Tanzbewegung.

Das Thema Erotik ist wie beim Derveni-Krater zentral. Dies wird an den durchsichtigen und verrutschten Gewändern, der Nacktheit sowie an der Betonung von Körperregionen deutlich, die mit sexuellen Reizen assoziiert sind. Bei der Tympanonmänade beispielsweise sind der gestreckte Rücken, der angespannte Gluteus sowie das rechte Bein hervorgehoben. Damit Letzteres sichtbar wird, hält die tanzende Mänade den Chiton nach oben, sodass sich das Bein unter ihm deutlich abzeichnet. Wie bei den zuvor betrachteten Stücken unterstützt das durchsichtige und herabgeglittene Gewand die Betonung der entsprechenden Körperpartien. Bei dem springenden Satyr werden ebenfalls bestimmte Körperregionen hervorgehoben: Durch die starke Anspannung in seinem Körper liegt eine Betonung auf dem Gesäß, auf der Leiste, die dadurch nach vorne gepresst wird, auf dem erhobenen und rotierten Brustkorb sowie auf dem kräftigen Rücken.

Die Aufstellung eines kolossalen Marmorkraters mit einem dionysischen Bildprogramm im Bereich einer Lokalität, wo auch Gelage stattfinden konnten, erscheint passend. Hinzu kommt der sakrale Aspekt: So war die Vorstellung verbreitet, dass durch eine derartige Bildthematik der Gott selbst und sein Gefolge an dem Ort präsent seien, womit dieser zu einem göttlichen Umfeld wird. Somit besitzen die Ausstattungsstücke nicht nur eine profane, sondern auch eine sakrale Funktion.<sup>140</sup> Tanz spielt hierbei eine zentrale Rolle und stellt eine passende Thematik dar. Die Art und Weise der Wiedergabe der Tanzenden vermittelt vor allem Freude, Ausgelassenheit, Heiterkeit, aber auch Kontrollverlust und Ekstase sowie Erotik. Insgesamt lässt sich festhalten, dass dionysische Tanzdarstellungen (Einzelfiguren und Gruppenkompositionen) zumindest im römischen nichtöffentlichen Bereich eine höhere Dynamik aufweisen als beispielsweise tanzende Nymphen oder Waffentänzer im griechischen öffentlichen Kontext. Auch steht der sexuell-erotische Aspekt deutlicher im Vordergrund.

Die folgenden dionysischen Szenen auf den Ausstattungsobjekten sind ähnlich und lassen sich in vergleichbarer Weise interpretieren.

Zwei weitere Marmorkrater aus dem Schiffswrack von Mahdia (R33 und R34) können mit Hilfe des sogenannten Kraters Pisa (R32) rekonstruiert werden. Dargestellt ist ein dionysischer Thiasos, der von einem jugendlichen nackten Satyr mit Weinschlauch angeführt wird (Abb. 167, A). Dieser schreitet auf seinen Ballen tanzend nach vorne.

<sup>140</sup> Für Überlegungen zu Funktion, Aufstellungsmöglichkeiten und zur Bedeutung des Darstellungsinhalts im Aufstellungskontext vgl. Grassinger 1991, 144–151.

Ihm folgt ein bärtiger Silen, der eine betrunkene Mänade im Arm hält (Abb. 167, B und C) und nach hinten zu einem dickbäuchigen Silen blickt, der auf der Doppelflöte spielt (Abb. 167, D). Zu seiner Rechten befindet sich der bärtige, alte Dionysos, der ein Himation trägt und von zwei jungen Satyrn begleitet wird (Abb. 167, E, F und G). Es folgt eine Gruppe bestehend aus einem Satyr und einem Hermaphroditen<sup>141</sup>, jeweils nackt und mit Thyrsosstab (Abb. 167, H und J). Die beiden tanzen auf ihren Ballen mit dem Rücken zueinander in unterschiedliche Richtungen, blicken sich allerdings an. Ihnen schließen sich in einer Gruppe Pan und drei weiblichen Gestalten in durchsichtigen und verrutschten Gewändern an, die sich an den Händen halten (Abb. 167, K, L, M und N). Die drei Frauen tanzen auf ihren Ballen nach links und erinnern mit der Reigenformation und dem Bewegungsmotiv an die tanzenden Nymphen der Weihreliefs (vgl. z.B. Abb. 152), die von Pan angeführt werden. Die hinterste Tänzerin wendet sich zu dem nach rechts schreitenden Pan und greift einen Mantelzipfel.<sup>142</sup> Auch die Gestalten dieser Thiasos-Szene befinden sich eindeutig in Bewegung, wie an den Bewegungsmotiven (1 und 2) und den wehenden Gewändern zu erkennen ist. Dass es sich um eine Tanzbewegungen handelt, wird an der musikalischen Begleitung ersichtlich. Das Thema Erotik steht hier gleichermaßen im Vordergrund. Interessant ist die Vierergruppe, die auf Pan und die tanzenden Nymphen anspielt. Die mythologischen Wesen können zum Gefolge des Dionysos gehören, jedoch verleihen sie der Szene zusätzlich ein idyllisch-bukolisches Ambiente. Dies lässt sich bei den Darstellungen der Marmorkratere häufig beobachten.<sup>143</sup> Idyllisch-bukolische Elemente in Kombination mit Tanz passen zum Aufstellungsort der Ausstattungsstücke in suburbanen Villen- oder Gartenanlagen.

Bei dem Calathus R35 lässt sich besonders die ekstatisch-tänzerische Bewegung der Gestalten fassen, da sich diese teils enorm nach oben strecken und die Köpfe stark nach hinten gebogen sind (Abb. 168). Durch den extrem hohen Stand auf den Zehenspitzen erscheinen zwei Mänaden nahezu schwerelos. Die göttliche Ergriffenheit beziehungsweise der Kontrollverlust über den eigenen Körper, der durch die dionysische Macht und sodann durch Tanz und Musik hervorgerufen wird, ist hier – vor allem an der vertikalen Dynamik – zu erkennen.

Dynamik stellt auch das zentrale Thema auf dem Stück R36 dar, das durch die Bewegungen der Figuren und deren Gewänder vermittelt wird. Hervorzuheben ist ein Silen, der so heftig nach oben gesprungen ist, dass er nur noch mit den rechten Zehenspitzen den Boden berührt und hierbei das angewinkelte linke Bein weit nach oben und nach vorne genommen hat. Diese Darstellungsweise, durch die der Schambereich auffällig

141 Zur Ikonographie der Hermaphroditen vgl. Kapitel 2.3.2.2 Anm. 254.

142 Zum Bildprogramm vgl. auch Grassinger 1991, 186 Kat. 26.

143 Zur dionysischen in Kombination mit einer idyllisch-bukolischen Thematik vgl. Grassinger 1991, 148–151; Grassinger 1994, 276.

betont wird, ist innerhalb der hellenistischen Plastik selten und hauptsächlich von männlichen Gestalten<sup>144</sup> bekannt.

Ekstatische Tanzbewegungen mit Betonung der vertikalen Dynamik können auf dem sogenannten Krater Corsini (R37) beobachtet werden (Abb. 169). Hier ist zudem eine Gruppe mit dem rasendem Lykurg integriert, der im Begriff ist, eine Mänade zu töten, die sich an das Kultbild eines archaischen nackten Dionysos klammert. Das Beispiel zeigt, wie nah sich Darstellungen von Tanz und Ekstase in der Bildkunst stehen und dass diese oft nicht voneinander zu unterscheiden sind (vgl. auch R38).

Dionysische Thiasoi (vgl. auch R43, R44, R45, R46) finden sich weiterhin auf marmornen Putealen, wie auf einem Stück in Paris (R39; Abb. 170a–b). Drei Satyrn tanzen in größeren Ausfallschritten nach rechts. Einer unter ihnen spielt auf der Flöte und schreitet auf den Zehenspitzen voran. Von den vier weiblichen Figuren bewegen sich zwei nach rechts und zwei nach links. Eine von ihnen hält eine Kithara. Ikonographisch erinnern die in Chiton und Himation gehüllten Frauen an die Tänzerinnen mit Mantel in der Kleinplastik (z.B. K19; Abb. 14). Da die Bewegungen ruhiger und weniger dynamisch wirken, steht hier nicht die Ekstase im Vordergrund, obwohl die Satyrn die Szene in einen dionysischen Kontext rücken. Auch das Thema Erotik wurde nicht auffallend in den Fokus gerückt. Es handelt sich vermutlich um eine allgemeine Tanzdarstellung zu Ehren des Gottes Dionysos. Denkt man an die Aufstellungsorte der Puteale, die in ihrer Form kleine Rundaltäre imitieren, erscheint eine Tanzdarstellung, mit der die Götter geehrt und wohlgestimmt werden sollten, passend.

Das Puteal R40 bezieht sich direkt auf den Priaposkult<sup>145</sup>. Dargestellt ist ein Baum, an dem ein Tintinnabulum hängt und unter dem sich ein runder Altar befindet, auf dem ein Feuer brennt (Abb. 171a–b). Dahinter ist eine Priaposfigur auf einer Säule zu erkennen. Es handelt sich vermutlich um ein ländliches Priaposheiligtum. Um dieses tanzen nach rechts und auf den Zehenspitzen abwechselnd drei Satyrn und drei Mänaden, wovon eine Zimbeln und eine andere ein Tympanon in Händen hält. Die ausladenden Schritte der Satyrn und die wild fliegenden Gewänder der Mänaden akzentuieren die starke Bewegtheit. Durch die Streckung der vor allem weiblichen Figuren und den Zehenspitzenstand liegt wiederum eine Betonung der vertikalen Dynamik vor. Da die Köpfe zusätzlich in den Nacken gelegt sind, kann von ekstatischen Tanzbewegungen gesprochen werden, die hier mit dem Priaposkult verknüpft sind. Ferner tragen zwei Satyrn Trinkgefäße in ihren Händen, die auf Trunkenheit und Ekstase weisen. Für die Wiedergabe der Tanzenden wurde das erste und das zweite Bewegungsmotiv verwendet. Die verrutschten und durchsichtigen Gewänder der Mänaden verleihen dieser Darstellung eine erotische Nuance.

Das Puteal R41 zeigt eine Szene aus der griechischen Mythologie, die von tanzenden und musizierenden Satyrn und einer tympanonspielenden Mänade begleitet wird

144 Vgl. auch Kapitel 3.3.2.

145 Zu Priapos als ithyphallische Gottheit der Fruchtbarkeit und Sexualität vgl. Heinze 2001a, 308–309.

(Abb. 172a–b). Es handelt sich um die Übergabe des Dionysoskinds (vgl. auch R42) durch Hermes an seine Ammen, die Nymphen.<sup>146</sup> Die Tympanonmänade schreitet dabei mit dem linken Bein auf den Ballen voran und streckt sich nach oben. Der Kopf mit den langen offenen Haaren ist ekstatisch in den Nacken gelegt. Ihr Gewand weht nach hinten und lässt die rechte Körperseite vollständig frei. Ihr folgt ein Satyr, der auf den Ballen mit dem rechten Bein nach vorne tanzt und auf dem Doppelaulos spielt sowie ein zweiter Satyr mit Panther. Zu seiner linken befindet sich ein dritter Satyr, der auf dem Ballen seines rechten Beins nach vorne springt und das linke hintere weit angewinkelt erhoben hat, womit er an den Satyr des Mahdia-Kraters erinnert (R29–R31; Abb. 166, C). Sein Kopf ist in den Nacken geworfen. Die Übergabe des Dionysoskinds wird damit von seinem dynamisch tanzenden und musizierenden Gefolge begleitet, das durch die Anwesenheit des kindlichen Gottes teilweise in Ekstase verfällt. Die Figuren sind im ersten und zweiten Bewegungsmotiv in Kombination mit Musik dargestellt.

Auf den Kandelaberbasen finden sich weniger komplexe Bildszenen, da meist nur eine Figur in einem der üblichen drei Bildfelder dargestellt wurde, die Assoziationen hervorrufen und sinnbildlich für bestimmte Aspekte stehen sollte.<sup>147</sup> Eine dionysische Thematik ist in späthellenistischer Zeit am häufigsten. Auf der Kandelaberbasis R47 sind beispielsweise zwei Satyrn und eine Mänade zu identifizieren, die bekannte Darstellungsweisen und Bewegungsmotive erkennen lassen (Abb. 173a–b). Ein nackter Satyr mit Raubtierfell im Profil, der auf der Doppelflöte spielt, schreitet auf den Ballen mit dem rechten Bein (Bewegungsmotiv 1) nach vorne und hat den Kopf leicht erhoben. Auf dem zweiten Bildfeld ist ein weiterer nackter Satyr zu sehen, der Ersterem gegenübersteht. Dieser führt einen Vorwärtsschritt mit dem rechten Bein und gebeugten Knien aus. In der rechten Hand hält er einen Stab und mit der linken stützt er einen kleinen Krater auf seiner Schulter, der sinnbildlich für Trunkenheit und Gelage steht. Auf dem dritten Bildfeld werden die tänzerische Ekstase und der daraus folgende Kontrollverlust an einer Mänade in einem durchsichtigen und stark schwingenden Gewand deutlich, die mit dem linken Bein und auf den Ballen nach vorne und zur linken Seite tanzt (Bewegungsmotiv 1). Sie hat den Oberkörper nach links gegen den Unterkörper gedreht, streckt sich nach oben und lehnt sich nach hinten, sodass der Kopf leicht im Nacken liegt. In der rechten Hand hält sie ein Messer und in der linken auf der Schulter den hinteren Teil eines Tieres, das sie wohl im Wahn geschlachtet hat. Derartige Darstellungen auf Ausstattungsobjekten, die zur nächtlichen Beleuchtung dienten, sorgten für die passende und anregende Atmosphäre, beispielsweise bei Gelagen.

Auch auf einer Kandelaberbasis in Berlin (R48) stehen die Aspekte Musik, Wein beziehungsweise Trunkenheit und Ekstase in Kombination mit Tanz im Vordergrund.

<sup>146</sup> Zur Erziehung des Dionysos durch die Nymphen in der griechischen Mythologie vgl. Veneri 1986, 417. Zur bildlichen Darstellung der Übergabe des Dionysoskinds durch Hermes an die Nymphen vgl. Gasparri 1986, 479–480 Nr. 672–685.

<sup>147</sup> Vgl. Cain 1985, 145. Die dargestellten Figuren sind aus ihren mythischen Kontexten herausgelöst und sollen sinnbildlich für Aspekte wie z.B. Glück, Erfolg, Wohlfahrt, Wohlergehen usw. stehen.

Darauf sind drei nackte Satyrn mit Raubtierfellen zu sehen, die allesamt das erste Bewegungsmotiv erkennen lassen und hoch auf ihren Ballen nach rechts schreiten (Abb. 174a–b). Einer von ihnen hält eine Flöte in beiden Händen, ein anderer Trauben, die er einem Panther füttert und der dritte einen Korb mit Deckel. Letzterer, dem ein Raubtier folgt, streckt sich stark nach oben und hat den Kopf in den Nacken geworfen. Die fliegenden Raubtierfelle verdeutlichen die extreme Dynamik der dargestellten Satyrn.

Eine auffallend gesteigerte Dynamik lässt sich bei drei Satyrn auf der fragmentierten Kandelaberbasis R49 erkennen, die springend mit weit vom Boden abgehobenen Beinen dargestellt sind und an das zweite tänzerische Bewegungsmotiv erinnern (Abb. 175). Durch die enormen Neigungen der Oberkörper nach hinten und den in den Nacken gelegten Köpfen kommt hier die ekstatische Trunkenheit zur Geltung.

Auf dem Stück R50 ist neben zwei dynamisch tanzenden Satyrn ein nackter Hermaphrodit mit einem um die Arme geschlungenen und schwingenden Manteltuch und Thyrsosstab zu sehen, der mit dem rechten Bein auf den Ballen nach vorne tanzt (Abb. 176). Wie einige der kleinplastischen Tänzerinnen, blickt er über die rechte Schulter nach unten (z. B. K2, K18, K73; Abb. 41). Der Hermaphrodit bringt Aspekte wie Erotik und Schönheit mit in die Darstellung.<sup>148</sup>

Der ekstatische, ausgelassene Tanz ist auf der Kandelaberbasis R51 zu sehen, worauf neben einem dynamisch tanzenden und einem flötenspielenden Satyr eine Tympanonmänade dargestellt ist, die fast vollständig auf den Zehenspitzen steht (Abb. 177). Diese streckt sich mit dem Oberkörper stark nach oben und wirft den Kopf mit den offenen Haaren weit in den Nacken. Ihr wehendes Gewand entblößt zudem die gesamte rechte Körperseite. Die Darstellung der Mänade selbst ist bereits von dem Puteal R41 (Abb. 172) bekannt. Im Fokus stehen die Aspekte Dynamik und Tanz, Musik, Ekstase und Erotik.

Erhalten hat sich vereinzelt hellenistisches Trinkgeschirr mit dionysischen Reliefdarstellungen (vgl. auch R54 und R55), das dem häuslichen Kontext zugewiesen werden kann. Die Trinkgefäße tauchen insbesondere im symposiastischen Kontext auf und fanden beim Gelage Verwendung. Aus einem Wohnhaus in Delos stammt ein reliefierter Skyphos, auf dem ein dionysischer Thiasos dargestellt ist (R52; Abb. 178).<sup>149</sup> Im Zentrum des Reliefs ist der trunkene Dionysos mit Hüftmantel, Thyrsosstab, Stiefel und Weinbecher zu sehen, der sich auf einem kleinen Satyr abstützt. Zu seiner Rechten befinden sich vier Gestalten: eine Mänade mit Thyrsos, die mit dem rechten Bein nach vorne schreitet und auf einen ebenfalls weit ausschreitenden Erosen, der auf der Kithara spielt, zutanzt. Daneben ist eine weitere Mänade mit demselben Attribut und Bewegungsmotiv sowie mit einem schwingenden Gewand zu erkennen, die den Kopf ekstatisch in den Nacken geworfen hat. Zu ihr gewandt steht ein aulosspielender Satyr. Auf der linken Seite des Gottes sind weitere vier Figuren wiedergegeben: ein junger Satyr mit wehendem Mantel, der auf den Zehenspitzen und dem rechten Bein nach vorne tanzt.

<sup>148</sup> Zur Semantik der Hermaphroditen vgl. Kapitel 2.3.2.2 Anm. 254.

<sup>149</sup> Vgl. Chatzidakis 2003b, 168 Kat. 58.

Dabei hält er eine Fackel und ein Musikinstrument in den Händen. Hinter ihm befindet sich eine dritte Mänade mit Thyrsosstab im entsprechenden Bewegungsmotiv, die den Kopf in den Nacken gelegt hat sowie ein Kentaur und ein groß ausschreitender Erot mit Trigonon. Die dynamisch bewegten Figuren, die mit dem ersten Bewegungsmotiv in Verbindung zu bringen sind, können in Kombination mit der musikalischen Begleitung als Tanzende zu Ehren des Dionysos eingeordnet werden. Im Fokus der Darstellung stehen die Aspekte Musik, Tanz, Trunkenheit und Ektase, die direkt mit der Funktion und dem Kontext des Gefäßes zusammenhängen.

Interessant ist ein pergamenischer Becher (R53) mit einer umlaufenden Reliefdarstellung (Abb. 179). Darauf sind zu erkennen ein umschlungenes Liebespaar bestehend aus einem nackten Mann und einer Frau mit Mantel und Schleier, eine auf einem Felsen sitzende Aphrodite, eine bärtige Herme mit Mantel, eine nach rechts tanzende Mänade mit wehendem Gewand und in den Nacken geworfenen Kopf (Bewegungsmotiv 1), die ein Lamm oder ein Zicklein hält, eine nach vorne schreitende weibliche Figur im Peplos sowie eine ebenfalls nach rechts tanzende Kitharaspielerin mit fliegendem Gewand. Auf dem Trinkbecher wurden die Aspekte Liebe, Erotik, Ekstase, Musik und Tanz möglicherweise in einem festlichen Kontext mit dionysischen Gestalten vereint.

### 4.3.2 Gemischte Reigen mit diversen Gestalten aus der Mythologie

Der Marmorkrater R56 aus dem kleinen Peristyl der Villa dei Papiri von Herkulaneum ist das einzig bekannte späthellenistische Beispiel dieser Materialgattung, das einen Nymphenreigen mit Pan zeigt, wie er von den Weihreliefs bekannt ist (Abb. 180a–b). Dieser war dort als Gegenstück zu einem Puteal mit Bukranien-Girlandenreliefs neben der Büste des Demokrit aufgestellt.<sup>150</sup> Dargestellt sind archaische Nymphen, die sich an den Gewändern festhalten und um einen kleinen Steinaltar tanzen (Bewegungsmotiv 1). Sie werden von dem nach rechts schreitenden Pan mit Lagobolon angeführt, an dessen Mantelsaum sich die linke Nymphe festhält. Kompositorisch gleicht die Darstellung den Weihreliefs R5 und R7 (Abb. 151): Die drei Nymphen und Pan sind um den Altar gruppiert, sodass es den Anschein macht, als würden die Figuren kreisförmig um den Altar tanzen. Zur Rechten der Gruppe befindet sich ein archaischer bärtiger Dionysos mit Thyrsosstab. Neben diesen Gestalten sind vier nicht archaische Figuren zu sehen. Links von der Gruppe ist eine stehende Flötenspielerin wiedergegeben, die die Tanzenden zu begleiten scheint sowie eine Mänade mit umgedrehtem Thyrsos in Rückansicht, das Manteltuch ist bis unter das Gesäß hinuntergerutscht. Zur Rechten Dionysos' lassen sich eine dynamisch nach rechts schreitende Tympanonspielerin mit schwingendem Gewand sowie ein auf den Ballen nach vorne tanzender nackter Satyr mit Thyrsosstab und Pantherfell erkennen.

150 Zum Fund- und Aufstellungskontext vgl. Grassinger 1991, 178–179 Kat. 21.

Hierbei ist die Kombination innerhalb des Bildfelds interessant. Zum einen wurden archaische Figuren dargestellt, die von Weihreliefs bekannt sind und zum anderen nicht archaische, die als Gefolge des Dionysos interpretiert werden müssen. Dass es sich bei der Nymphen-Pan-Gruppe um ältere griechische Motive handelt, macht vor allem die archaische Darstellungsweise deutlich. Weiterhin ist die Kombination einer dionysisch-erotischen und einer idyllisch-bukolischen Thematik erkennbar. Insgesamt wird bei der Szene die zentrale Rolle des Tanzes nicht nur im Kult, sondern auch bei der Verehrung der Götter betont. Extreme Dynamik und tänzerische Ekstase stehen bei diesem Beispiel nicht im Vordergrund. Für die Aufstellung des Kraters im Peristyl erscheinen insbesondere die idyllisch-bukolischen Figuren der Nymphe und des Pan passend. Zudem konnte an diesem prominenten Ort des Villenkomplexes die Götterehrfurcht des Hausherrn demonstriert werden. Es handelt sich damit nicht nur um ein reines Dekorationsobjekt im häuslichen Kontext, vielmehr wird die enge Verbindung zwischen dem privaten und religiösen Leben versinnbildlicht.

Ein weiteres Beispiel für Tanz im Kult der Götter ist der Volutenkrater des Sosibios (R57): Zentral dargestellt zu beiden Seiten eines Altars mit Feuer sind ein archaischer Hermes mit Heroldstab und Artemis mit Bogen und einem Reh. Hinter der Göttin befinden sich eine vorwärtsschreitende Kitharödin, ein nach rechts und auf den Ballen tanzender nackter Satyr mit Pantherfell, der auf der Doppelflöte spielt, sowie eine sich nach links bewegende Mänade mit Thyrsosstab. Hinter Hermes folgen eine Mänade mit einem Messer und dem hinteren Teil eines Tieres, ein auf den Ballen vorwärtsschreitender Waffentänzer mit Schild, Schwert und Helm und eine Tympanonmänade, die nach rechts tanzt. Die Figurentypen und die Bewegungsmotive sind bekannt. Bei der Betrachtung der Kombination der Gestalten, vor allem die Darstellung eines Waffentänzers fällt Folgendes auf: Diese ist im frühen Hellenismus hauptsächlich auf attischen Weihreliefs zu finden, taucht ab dem späten Hellenismus jedoch zunehmend im dionysischen Kontext auf. Die hier vorliegende Figur ist demnach ein Hinweis darauf, dass bereits bekannte Darstellungsweisen samt den tänzerischen Bewegungsmotiven in der römischen Kunst übernommen wurden.

Der Volutenkrater R58 zeigt drei nach rechts schreitende Waffentänzer, die mit tanzenden verhüllten Frauen kombiniert sind (Abb. 181a–b). Letztere erinnern in ihrer gesamten Darstellungsweise an die kleinplastischen Tanzfiguren in Chiton und Mantel (K14, K16; Abb. 13). Weiterhin ist ein auf einem Felsen hockender Pan, der auf der Syrinx spielt, zu erkennen. Vor ihm befindet sich ein Altar. Ergänzt wurde ein bogenschießender Apollon, obwohl die Rekonstruktion einer dritten verhüllten Tänzerin vorgeschlagen wurde.<sup>151</sup> Jedenfalls beziehen sich diese Tanzenden auf einen Götterkult. Dabei wurden alt bekannte Figurentypen mit ihren charakteristischen Bewegungsmotiven verwendet. Allerdings lassen sich keinerlei dionysische Elemente erkennen und auch das Thema Erotik scheint nicht im Vordergrund zu stehen.

151 Zum Erhaltungszustand und zur Ergänzung vgl. Grassinger 1991, 210–212 mit Textabb. 57.

Bei sechs dargestellten Mädchen auf dem Puteal R59 handelt es sich möglicherweise um Nymphen (Abb. 182a–b). Eine Reigengruppe von drei Frauen, die nach links tanzen (Bewegungsmotiv 1) und sich jeweils mit der rechten Hand an den Mantelzipfeln festhalten, ist zu sehen. Sie sind vollständig in einen Chiton und ein Himation gehüllt, das den Kopf und bei einer das Gesicht verschleiert. Die Figuren müssen sich in einer heftigen Bewegung befinden, da die Gewänder stark fliegen. Ikonographisch erinnert die Gruppe an die tanzenden Nymphen (R6, R8, R16; Abb. 152, 154) oder andere Mädchenreigen (R23). Darüber hinaus befinden sich zwei weitere stehende weibliche Figuren auf dem Puteal, wovon sich eine, der der Mantel bis zur Hüfte hinuntergerutscht ist, an einer anderen, voll bekleideten, aufstützt. Zur Rechten der Gruppe lehnt sich ein sechstes Mädchen, ebenfalls mit heruntergeglittenem Himation an einen Baum. Auch diese drei Figuren können ikonographisch mit Nymphen in Verbindung gebracht werden.<sup>152</sup> Der Baum deutet auf eine Umgebung in der freien Natur, was zur Darstellung der Nymphen passt. Die Szene bezieht sich damit auf Tanz im Kontext der Götter und zeigt die sakrale Bedeutung von Tanz.

Die vier weiblichen Gestalten auf dem Puteal R60 (Abb. 183a–c) sind als Horen zu identifizieren. Sie weisen sich durch ihre Attribute als die Jahreszeitenpersonifikationen aus<sup>153</sup>: Angeführt wird der Horenreigen von der Sommerhore, die einen Kranz und einen Strauß aus Mohnstengeln und Getreidehalmen hält. Ihr folgt die des Frühlings mit einem kleinen Korb und einem Zicklein sowie die etwas isoliert stehende Winterhore mit einem Wildschwein und einem langen Pedum, an dem drei Vögel und ein Hase festgebunden sind. Die sich anschließende Figur ist als Herbsthore zu interpretieren. Als Attribute hält sie vermutlich Früchte. Der Horendarstellung wurde eine fünfte Figur hinzugefügt, bei der es sich um eine weibliche Gestalt handelt, die zwei Fackeln trägt. Alle fünf Figuren schreiten dabei auf ihren Ballen nach rechts und tragen schwingende und wehende Gewänder, die aus einem Chiton und einem Mantel bestehen. Damit weisen sie – jedoch ohne direkten musikalischen Bezug – Charakteristika von Tanzenden auf und lassen sich mit dem ersten tänzerischen Bewegungsmotiv in Verbindung bringen. Den Horen waren somit offensichtlich auch die Aspekte beziehungsweise die Werte zugeschrieben, die man mit Tanz assoziierte.

Auf einer Kandelaberbasis in Florenz (R61) ist ferner Aphrodite<sup>154</sup> mit Tanzenden und Musizierenden verbunden (Abb. 184a–b). In den anderen beiden Bildfeldern der Kandelaberbasis sind zwei Mänaden abgebildet, die beide mit schwingenden Gewändern und dem ersten Bewegungsmotiv entsprechend nach vorne schreiten. Eine von

152 Zur Ikonographie und Deutung als der Nymphen vgl. Golda 1997, 48–49 und Cain 1990, 240–246.

153 Zur Ikonographie der Horen vgl. Kapitel 4.1.2 Anm. 24. Zur Deutung der Figuren auf diesem Stück vgl. Cain 1990, 228–236.

154 Zum Typus der Aphrodite von Fréjus vgl. z.B. die Aphrodite Statue im Louvre, Paris (Inv. MA 525); s. Arachne-Bilddatenbank, [https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view\[section\]=uebersicht&view\[layout\]=objekt\\_item&view\[caller\]\[project\]=&view\[page\]=40&view\[category\]=overview&search\[data\]=ALL&search\[mode\]=meta&search\[match\]=similar&view\[active\\_tab\]=overview&search\[constraints\]=Aphrodite%20Louvre \(02.06.2019\).](https://arachne.uni-koeln.de/arachne/index.php?view[section]=uebersicht&view[layout]=objekt_item&view[caller][project]=&view[page]=40&view[category]=overview&search[data]=ALL&search[mode]=meta&search[match]=similar&view[active_tab]=overview&search[constraints]=Aphrodite%20Louvre (02.06.2019).)

ihnen spielt auf der Kithara und die andere, die den Kopf leicht in den Nacken gelegt hat, auf einem Tympanon. Tanz tritt in diesem Fall mit den Aspekten Schönheit und Fruchtbarkeit in Verbindung.

## 4.4 Zusammenfassung und Ergebnisse

Die anhand der Rundplastik erarbeiteten Bewegungsmotive können mit den Dargestellten der Reliefs in Verbindung gebracht werden, auch wenn sie nicht dieselbe Dreidimensionalität aufweisen. Durch Inschriften und Bildkontexte sind in vielen Fällen Tanzdarstellungen zu identifizieren. Da alle drei Bewegungsmotive bei den Figuren festgestellt werden konnten, muss es sich um drei grundsätzliche Darstellungsweisen handeln, die für Tanz Verwendung fanden. Diese konnten durch Details modifiziert werden, um bestimmte Eigenschaften zum Ausdruck zu bringen und unterschiedliche Aspekte hervorzuheben.

Die Betrachtung der Reliefplastik hat gezeigt, dass der Fokus nicht wie bei den rundplastischen Stücken auf der individuellen Bewegung einer Einzelfigur, sondern auf der Gruppenkomposition und ihrem narrativen Bildinhalt liegt. Damit besitzen die Reliefs andere bildliche Intentionen. Welche Botschaften werden damit durch die Gruppe und ihre Komposition vermittelt? Hierzu galt es in einem ersten Schritt zu beantworten, in welchem bildlichen Rahmen Tanzende dargestellt sind und welche Funktionen die Bildträger erfüllen beziehungsweise zu welchem Zweck die Objekte aufgestellt wurden. Die Darstellungen stammen aus dem Heiligtums-, dem Grab- sowie dem häuslichen Bereich.

Folgende Bildthemen stehen mit dem Heiligtum in Verbindung:

1. Pyrrhiche/Waffentanz.<sup>155</sup> Es handelt sich fast ausschließlich um spätklassisch-frühhellenistische athenische Reliefs, die einer Gottheit als Dank zum Sieg bei einem Agon geweiht wurden. Dargestellt sind junge athletische Männer mit Schilden und teils Helmen im ersten Bewegungsmotiv, die klare symmetrische Kompositionen aufweisen. Die Atarbos-Basis (R<sub>1</sub>) darf als eine gesicherte Tanzdarstellung betrachtet werden. Die Inschrift sowie die mehrfache Darstellung des ersten Bewegungsmotivs in Kombination mit Musik verweisen auf Tanz. Die Gruppenkompositionen mit den ikonographisch identischen Figuren vermitteln Ordnung und Einheitlichkeit. Die mehrfache Wiederholung des Bewegungsmotivs verdeutlicht die Rhythmik und Synchronität der Tanzenden und versinnbildlicht die Werte der klassischen griechischen Polis<sup>156</sup>. Dabei werden die Körper der Männer, vor allem der Scham- und Gesäßbereich, mit Hilfe des tänzerischen Bewegungsmotivs ästhetisch präsentiert und verweisen auf das klassisch-athenische Ideal der Kalokagathia. Hintergrund einer solchen Weihung, mit der man die eigenen bürgerlichen Tugenden öffentlich präsentieren konnte, war, die

155 R<sub>1</sub>, R<sub>2/1</sub>, R<sub>2/2</sub>, R<sub>3</sub>.

156 Zum Wesen und zu den Leitgedanken der griechischen Polis vgl. Welwei 1998, 9–18.

Götter zufriedenzustellen und gleichzeitig mit Tanz zu erfreuen. Eine Kopie (R2/2) der Reliefdarstellungen der Xenokles-Basis (R2/1) zeigt, dass der griechische Bildtypus des Waffentänzers Eingang in die römische Kunst gefunden und seine ursprüngliche Bedeutung verloren hatte.<sup>157</sup> Die Darstellung von Waffentänzern als Teilnehmer musischer Agone ist nach dem 4. Jahrhundert v. Chr. in dieser Form nicht mehr zu finden.

2. Tanzende Nymphen.<sup>158</sup> Hierbei handelt es sich überwiegend um attisch-frühhellenistische Reliefs, die vermehrt in Grottenheiligtümern gefunden wurden und Pan und den Nymphen geweiht waren. Dargestellt sind Dreiergruppen junger tanzender Nymphen im ersten Bewegungsmotiv<sup>159</sup>, die durch Inschriften oder literarische Beschreibungen als diese identifiziert werden können. Die Gestalten werden in einigen Fällen von dem teils flötenspielenden Pan<sup>160</sup> oder Hermes<sup>161</sup> angeführt oder sind generell mit Pan<sup>162</sup> und beziehungsweise oder Acheloos<sup>163</sup> dargestellt. Die Nymphen treten fast immer im „Reigenmotiv“<sup>164</sup> auf, das insbesondere in geometrischer und archaischer Zeit mit Tanzdarstellungen in Verbindung zu bringen ist. Die Mädchen sind miteinander verbunden und bewegen sich entweder in einer Reihe oder um einen Altar herum (R5, R7). Der Verweis auf Tanz in ihrem Kult ist meist durch einen Altar gegeben.<sup>165</sup> Die Figuren wirken einheitlich und lassen angesichts des gleichzeitigen Vorwärtsschreitens Progressivität erkennen. Durch ihre Verbundenheit, aber auch durch die Gewänder, die manchmal über den Kopf verlaufen und die Arme bedecken, ist die individuelle Bewegungsfreiheit beschränkt und somit eine kontrollierte Bewegung sichtbar. Die Darstellungsweise erinnert in einigen Fällen an die verhüllten Tänzerinnen der Kleinplastik (K1–K28), die bürgerliche Ideale wie Verhaltenskontrolle und Introvertiertheit (v.a. bei R6, R16, R17) beziehungsweise Zurückhaltung aufweisen.<sup>166</sup> Mit den in die Hüfte gestützten Armen wird körperliche Attraktivität und Weiblichkeit verdeutlicht (z.B. R5, R7, R13, R15, R17). Nicht zum Einsatz kommen verrutschte Gewänder oder Entblößungen und ekstatisch in den Nacken geworfene Köpfe. Damit weisen die Nymphen keine offensichtliche erotisch-sexuelle Komponente auf. Tanz schien zentral im Kult und in der mythischen Welt der Nymphen gewesen zu sein, die unter anderem mit jungen Mädchen und generell mit Fruchtbarkeit, Natur, Unbekümmertheit und Freude assoziiert sind. Die Inschrift des Reliefs von Halikarnassos (R16) zeigt ferner, dass nicht nur Pan und die Nymphen mit Tanz geehrt wurden, sondern die Darstellung

157 Bekannt ist der Bildtypus v.a. von Ausstattungsgegenständen privater Wohnbereiche. Dabei erscheint er primär im dionysischen Kontext; vgl. auch Kapitel 4.3.

158 R4–R17.

159 Bei R4 lässt eine Nymphe das zweite Bewegungsmotiv erkennen.

160 Z.B. R5, R6, R7.

161 Z.B. R10, R11, R12, R13, R14, R15, R16.

162 R4, R10, R11, R12, R13, R14, R15, R17.

163 R6, R8, R9, R11, R12, R14, R15, R16.

164 Zum „Reigenmotiv“ s. Kapitel 4.1.2.

165 Vgl. R5, R6, R7, R8, R9, R10, R11, R12, R13, R14.

166 Vgl. Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 1 – Vollständig bekleidete Frauen“.

tanzender Nymphen selbst das Weihgeschenk sein konnten, mit denen andere Götter erfreut werden sollten.

3. „Kalathiskostänzerinnen“<sup>167</sup> Diese Figuren, die im ersten Bewegungsmotiv dargestellt wurden und einen charakteristischen Korbbhut tragen, stehen als Weihgeschenke sinnbildlich für Tanz im kultischen Kontext. Aufgrund ihrer kurzen, dünnen und flatternden Gewänder sowie ihres Zehenspitzenstandes vermitteln sie Leichtigkeit. In hellenistischer Zeit scheint diese Darstellungsweise nicht verbreitet gewesen zu sein.

4. Frauenreigen.<sup>168</sup> Vom frühen bis in den späten Hellenismus sind einzelne attische und kleinasiatische Reliefplatten erhalten, die an sakralen Bauwerken wie Tempeln oder monumentalen Altären angebracht waren. Diese beziehen sich wohl auf die Gottheit und konkret auf den Kultort. Es handelt sich um tanzende Frauen mit wehenden Gewändern bestehend aus Chiton und Mantel, die vorwärtsschreiten und meist miteinander verbunden sind (R20, R21, R23). Vereinzelt ist ein musikalischer Bezug gegeben (R21, R23). Die Figuren zeigen das gemeinsame, tendenziell kontrollierte Tanzen im Kult und im mythischen Leben von bestimmten Gottheiten (z.B. Apollon und Artemis; R20) oder allgemein: die Zentralität von Tanz im Kontext der Götter. Der Fokus liegt auf der dynamisch-progressiven Bewegung der Figuren und nicht auf der Präsentation einzelner Körperteile.<sup>169</sup> Eine exaktere Einordnung der Reliefdarstellung ist aufgrund fehlender Informationen meist nicht möglich.

5. Dionysischer Thiasos. Der hochhellenistische Fries des Dionysostempels (R24) in Teos demonstriert das gemeinsame Tanzen im Zentrum der kultischen Verehrung des Dionysos und bezieht sich zugleich auf die künstlerische Etablierung der Stadt Teos. Im Gegensatz zum Großteil der übrigen Reliefs aus Heiligtumskontexten zeichnen sich die tanzenden Figuren durch Uneinheitlichkeit, Aufgabe der Bewegungskontrolle und hohe Dynamik (Bewegungsmotiv 1 und 2) aus, weshalb die Darstellung einen ausgelassenen und festlichen Charakter erhält. Das „Reigenmotiv“ ist hier nicht zu sehen. Vielmehr steht die individuelle Bewegung einer Figur im Kollektiv im Vordergrund. Zum Gefolge hinzugefügt wurden die Kentauren, die die mit Dionysos assoziierten Werte versinnbildlichen. Der Fries besitzt damit insgesamt nicht nur eine sakrale, sondern auch eine historische Bedeutung.<sup>170</sup>

Reliefplastische Objekte kamen vereinzelt in Gräbern zutage. Das Spektrum mit Tanzenden umfasst reliefierte Gefäße, ein Diadem und eine tönernerne Reliefdarstellung (R25–R28). Es handelt sich um dionysische Szenen, einen Reigen mit verhüllten Frauen und eine Nymphengrotte.

167 R18 und R19.

168 R20, R21, R22, R23.

169 Bei R22 erscheinen die Tänzerinnen freier, dynamischer, weniger geordnet und ausgelassener, eine davon mit transparentem Gewand sogar ekstatisch. Ob diese dem dionysischen Bereich zuzurechnen sind oder ob es sich um Musen handelt, kann nicht bestimmt werden.

170 Vgl. Kapitel 4.1.5.

Die Darstellungen des dionysischen Thiasos zieren einen bronzenen Krater (R25) und ein goldenes Diadem (R26). Die Stücke stammen aus spätklassischen-frühhellenistischen prunkvollen Gräbern in Makedonien. Beide Reliefs zeigen eine uneinheitliche Gruppenkomposition, da sich die Gestalten mit verschiedenen Bewegungsmotiven und Intensitäten in unterschiedlichste Richtungen und nicht synchron bewegen. Gesteigert wird der Effekt durch wild fliegende Gewänder und weit erhobene Arme. Damit wirken die Gruppen dynamisch, jedoch auch ungeordnet und unruhig. Die ausgelassene und ekstatische Stimmung, die Aufgabe der Kontrolle über den eigenen Körper sowie die Festlichkeit, Trunkenheit und Heiterkeit werden dadurch deutlich. Hinzu kommt die sexuell-erotisch aufgeladene Spannung, die an den teils entblößten Mänaden mit durchsichtigen Gewändern, den ithyphallischen Satyrn, dem engen Körperkontakt beziehungsweise der Aufdringlichkeit der Satyrn und dem Nachhinterbiegen der in den Nacken geworfenen Köpfe erkennbar ist. Die Darstellung von Instrumenten in Kombination mit der starken Bewegtheit verweist auf Tanz und eine feierliche Atmosphäre. Das Golddiadem aus Amphipolis stellt eine Besonderheit dar, da hier alle drei tänzerischen Bewegungsmotive zu sehen sind. Dargestellt sind Satyrn, Mänaden, ein Erot, sogenannte Kalathiskostänzerinnen und Tanzende mit Chiton und Mantel im ersten und zweiten Bewegungsmotiv sowie orientalische Tänzer im dritten. Tanz nimmt in der dionysischen Welt eine essentielle Rolle ein und ist ein geeignetes Mittel, um die zentralen Aspekte des dionysischen Kults bildlich zu präsentieren. Damit lassen sich nicht nur einzelne Körper, sondern auch Gruppenkompositionen geschickt in Szene setzen. Dass dionysische Themen, unter anderem in Kombination mit Tanz auch im späteren Hellenismus im Grab beliebt waren, konnte bereits an den kleinplastischen Figuren gezeigt werden. Hintergrund waren wohl nicht mehr zu rekonstruierende Jenseitsvorstellungen, die auf das Glück und die Sorglosigkeit des Verstorbenen abzielten, sowie der gängige Totenkult der Zeit.

Die Reliefpyxis R27 diente möglicherweise als Grabbeigabe. Der umlaufende Reigen mit identischen verhüllten Frauen im ersten Bewegungsmotiv steht sinnbildlich für eine synchrone Gruppendynamik. Möglicherweise spielt die Szene auf eine tänzerische Prozession bei einer öffentlichen Feierlichkeit (Totenfeier, Hochzeit?) an.

Singulär ist die Nymphengrotte aus einem Grab in Myrina (R28), die wohl an die großformatigen Nymphenreliefs angelehnt ist. Die drei Figuren lassen sich in der Darstellungsweise mit den Tanzenden in Chiton und Mantel der Kleinplastik vergleichen. Tendenziell wirken sie introvertiert und erinnern an bürgerliche Ideale. Möglicherweise bezieht sich das Relief in diesem Kontext konkret auf eine junge verstorbene Frau.

Bei den Ausstattungsgegenständen aus gehobenen Wohnkontexten<sup>171</sup> handelt es sich hauptsächlich um ein späthellenistisch-frühkaiserzeitliches römisches Phänomen der Oberschicht. Geschaffen werden sollte eine prunkvolle Umgebung wie in den hellenistischen Palästen, um den eigenen Wohlstand zu demonstrieren. Unter den Tanzdarstel-

171 R29–R61.

lungen dominiert der dionysische Bereich<sup>172</sup>, was sich im häuslichen Kontext womöglich mit der *luxuria*-Semantik der dionysischen Welt erklären lässt.<sup>173</sup> Hin und wieder treten weitere Götter oder mythische Gestalten hinzu, die insbesondere mit dem idyllisch-bukolischen Kontext in Verbindung zu bringen sind. Der private häusliche Ort als *locus amoenus* erhielt damit eine friedvolle, freudige und glückliche Atmosphäre und wurde gleichzeitig sakralisiert. Puteale beispielsweise, die oftmals als funktionsunfähige Attrappen in Peristylen und Atrien von Stadthäusern und suburbanen Villen aufgestellt waren, sollten hier an Rundaltäre erinnern.<sup>174</sup>

Hauptsächlich dargestellt sind tanzende Satyrn, Mänaden, Silene, Nymphen sowie Dionysos und Ariadne, Pan und weitere Musizierende. Dabei übertrug man bevorzugt bekannte Figurentypen und Kompositionen klassischer bis hellenistischer Zeit.<sup>175</sup> Die Tanzenden weisen das erste und zweite Bewegungsmotiv auf, wobei gerade die Satyrn dynamische Sprünge mit weit erhobenen Beinen ausführen.<sup>176</sup> Die Figuren zeichnen sich häufig durch hohe Positionen, starke Streckungen und Biegungen, in den Nacken geworfene Köpfe und wild fliegende Gewänder, Arme und Haare aus. Zudem bewegen sie sich mit unterschiedlichen Bewegungsmotiven und Intensitäten in verschiedene Richtungen, wodurch die Gruppenkompositionen ungeordnet, unruhig und chaotisch wirken. Die bewegten Gestalten werden in vielen Fällen von Musik begleitet. Dabei werden Ausgelassenheit, Freude, Kontrollverlust, und Ekstase<sup>177</sup>, durch Dionysos verursacht, zum Ausdruck gebracht. Wie zu erwarten, enthalten auch diese Bildszenen eine erotisch-sexuelle Komponente, die sich durch Nacktheit, Entblößungen, durchsichtige Gewänder, Körperkontakt und durch das gezielte In-Szene-Setzen von Körperpartien offenbart, die mit Hilfe des jeweiligen Bewegungsmotivs auffallend in den Vordergrund treten. Bei den weiblichen Figuren sind das insbesondere das Gesäß und die Brust,<sup>178</sup> während bei den männlichen der Scham- und Gesäßbereich<sup>179</sup> im Vordergrund stehen. Im Kontrast dazu stehen die Nymphen des wilden, unkontrollierten dionysischen Thiasos, da sie als homogene Gruppe auftreten. Sie schreiten nach vorne und halten sich an den Händen oder den Gewändern, womit sie weniger ausgelassen und geordneter wirken.<sup>180</sup> Tanz, als Mittel zum Zweck, spielt auch hier eine wesent-

172 Bei den Krateren bspw. ist der dion. Charakter wenig verwunderlich, da Satyrn bereits auf früheren Vasenbildern mit Krateren, oftmals in einem symposiastischen Kontext, dargestellt wurden; vgl. z.B. Basel, Antikenmuseum Basel, Inv.1524, Bauchamphora, schwarzfigurig (Mielsch 2003, Taf. 16.) und Basel, Antikenmuseum Basel, Inv. BS 415, attischer Kolonnenkrater, rotfigurig (Online-Beazley Archiv, <http://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/recordDetails.asp?newwindow=true&id={1451C241-DD83-4763-AFB6-786C657896FA}>) [18.06.2019]).

173 R29–R55.

174 Vgl. Kapitel 4.3.1 Anm. 133.

175 Zu den ikonographischen Vorbildern und zur ausführlichen Figurentypologie siehe Cain 1985, 98–142 sowie Beilage 5–14; Grassinger 1991, 53–140; Golda 1997, 38–67 und Beilage 5–14.

176 Vgl. z.B. R29/R30/R31, R36, R49, R50, R51.

177 Besonders stark gestreckte Positionen und in Nacken geworfene Köpfe sind bei R29/R30/R31, R35, R36, R37, R38, R41, R42, R43, R48, R49, R51 zu sehen.

178 Vgl. v.a. R29/R30/R31, R32/R33/R34, R36, R41, R42, R51.

179 Vgl. v.a. R29/R30/R31, R32/R33/R34, R36, R39, R42, R48, R49.

180 Vgl. v.a. R32/R33/R34, R56.

liche Rolle, um die Körper der einzelnen Figuren und die Gruppenkompositionen zu modifizieren und um zentrale Aspekte der dionysischen Welt sowie das Wesen der jeweiligen Gestalten zu veranschaulichen. Die Thematik passt dabei zum privaten häuslichen Bereich, da Tanz grundsätzlich mit Festlichkeit, Freizeit, Freude, Leichtigkeit und Sorglosigkeit assoziiert ist.

Zu den dionysischen treten in einigen Fällen andere göttliche Gestalten (z.B. Artemis, Apollon, Hermes) oder mythische Figuren hinzu. Bei diesen Darstellungen<sup>181</sup> liegt der Fokus nicht primär auf dem dionysisch-ekstatischen und erotischen Aspekt, sondern mehr auf dem Kult beziehungsweise der Kulthandlung selbst, bei der gemeinsamer Tanz im Heiligtum<sup>182</sup> essentiell zu sein scheint. Kompositorisch wirken die Gruppen, deren Figuren allesamt das erste Bewegungsmotiv aufweisen, geordneter, ruhiger und einheitlicher als der dionysische Thiasos (R56, R57, R58). Dabei wurden ältere griechische Bildtypen von Tanzenden wie die von Pan angeführten Nymphen wiederverwendet (R56). Weiterhin erscheinen – ursprünglich mit bürgerlichen Idealen in Verbindung zu bringende – Waffentänzer und verhüllte Tänzerinnen im Kontext einer kultischen Feier, bei der die Götter selbst anwesend sind (R57, R58). Es ist davon auszugehen, dass gerade diese Typen in der späthellenistisch-römischen Kunst eine andere Bedeutung besitzen, als in spätclassischen-frühhellenistischen Darstellungen aus Attika.<sup>183</sup> Bei den Reliefs lässt sich die mythische und lebensweltliche Ebene nicht voneinander unterscheiden, was nicht verwunderlich ist, zumal ohnehin die Vorstellung existierte, dass Götter und Menschen bei kultischen Feiern gemeinsam tanzen.<sup>184</sup> Auf zwei Objekten sind überdies ein Horenzug (R60)<sup>185</sup> und wahrscheinlich nochmals tanzende Nymphen (R59) dargestellt, die geordnet wirken und keine Entblößungen erkennen lassen. Die Gestalten aus dem dionysischen Gefolge, die Satyrn und Mänaden, weisen dennoch eine erotische Wirkungsweise auf, da diese meist im Bereich der Brust und des Gesäßes entblößt oder vollständig nackt sind und durch die Bewegungsmotive spezielle Körperpartien wie Scham, Brust und Gluteus betont werden (v.a. R56, R57). Eine Kandelaberbasis deutet ferner mit der Kombination einer Mänade und Aphrodite konkret auf die Präsentation der körperlichen Schönheit (R61).

Letztendlich sollte mit den dargestellten Bildthemen eine sakralidyllische Atmosphäre in den Wohnkomplexen kreierte und generell auf die „sakralidyllisch-dionysische Glückswelt“ verwiesen werden.

181 R56–R61.

182 Hier am Altar zu erkennen, da sich die Figuren um diesen gruppieren oder auf ihn zutanzten, vgl. v.a. R56, R57, R58.

183 Interessant ist hierbei eine Textpassage im Gelehrtenmal von Athenaios (Athen. deipn. 14, 631a): Scheinbar war die Pyrrhiche bereits zu Zeiten des Aristoxenos (um 360–um 300 v. Chr.), außer bei den Spartanern, bei den Griechen nicht mehr in Gebrauch. Zur Lebenszeit des Athenaios besitzt die Pyrrhiche einen dionysischen Charakter, da die Tänzer keine Waffen mehr tragen, sondern Thyrsoi und Fackeln.

184 Vgl. Hom. h. 5, 260–261; Aristoph. Thesm. 977–984; s. auch Kapitel 4.1.3 Anm. 57.

185 Auch für die Horen wurden hin und wieder tänzerische Bewegungsmotive verwendet. Für weitere Darstellungen zu den Horen s. Machaira 1990, 502–510 und Abad Casal 1990, 510–538.

Insgesamt lassen sich Reliefdarstellungen mit Tanzenden in spätklassisch-frühhellenistischer Zeit hauptsächlich auf attischen Weihreliefs finden, die öffentlich in einem Heiligtumsbezirk aufgestellt waren. Die Figuren zeichnen sich durch kontrollierte einheitliche Bewegungen und durch geordnete synchrone Gruppenformationen aus. Verwuschene Gewänder, Entblößungen und ekstatische Zustände sind dabei nicht festzustellen. Es ist anzunehmen, dass an diesen Darstellungen noch die klassisch-athenischen Werte (*καλοκάγαθία*) abzulesen sind. Nach diesen zeichnen sich ehrbare Bürger durch Verhaltenskontrolle und Zurückhaltung in der Öffentlichkeit aus. Die Bilder beziehen sich zudem auf das gemeinschaftliche kultische Handeln in der Öffentlichkeit, das hier mit Hilfe von Tanz repräsentiert wird. Des Weiteren ist davon auszugehen, dass Tanz beziehungsweise Tanzdarstellungen als Geschenk für die Götter dienten. Erst ab späthellenistischer Zeit in Rom und Umgebung häufen sich Reliefdarstellungen mit Tanzenden wieder. Zu finden sind sie primär im privaten häuslichen Bereich, wo sie kostbare Ausstattungsgegenstände zieren. Dabei dominiert ein Thema: und zwar der dionysische Thiasos, der in einigen Fällen von idyllisch-bukolischen Elementen komplementiert wird. Tanz versinnbildlicht hier Kontrollverlust, Ekstase, Ausgelassenheit, Freude und Sorglosigkeit, was sich an äußerst dynamischen, wenig einheitlichen Figuren und ungeordneten und chaotischen Gruppenkompositionen offenbart. Das „Reigenmotiv“ verliert zu Gunsten der individuellen Bewegung an Bedeutung.

## 5 Ergebnisse und Zusammenfassung

Tanz ist ein komplexer und schwer zu greifender Untersuchungsgegenstand. Grundsätzliche Definitionsfragen zeigen die Problematik und die Unmöglichkeit einer allgemeingültigen und universellen Definition von Tanz über alle Zeitepochen und Kulturen hinweg. Dennoch zeichnet sich dieser durch gemeinsame Charakteristika aus, die sich von Anbeginn der Menschheit bis in die heutige Zeit tradierten. Zwölf wesentliche Merkmale (Körper, Bewegung, Rhythmik/Musik, Raum, Zeit, Flüchtigkeit, Künstlichkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit, Transzendenz und Überschreitung des Alltäglichen, Ästhetik, Gemeinschaft) wurden dazu von Anthropologen und Tanzwissenschaftlern erarbeitet.<sup>1</sup> Diese lassen sich – teils direkt, teils indirekt – aus den antiken Bild- und Textzeugnissen herauslesen<sup>2</sup> und besitzen damit für die Antike gleichermaßen ihre Gültigkeit. Es darf also von anthropologischen Konstanten ausgegangen werden, die Tanz seit jeher kennzeichnen.

### 5.1 Tanz im Bild

Tanzen ist performativ, genauer eine komplexe Abfolge von Bewegungen, die zeitlich begrenzt und einmalig ist, und daher nicht in einem statischen Bild festgehalten werden kann. Hinzukommt, dass gerade das antike Bild- und Textmaterial, trotz einer gewissen Fülle an potentiell hilfreichen literarischen Überlieferungen, lückenhaft ist. Die Analyse von Tanz im Bild setzt daher theoretische Klärungen voraus.

Generell kann Tanz im Bild und insbesondere in den antiken Darstellungen durch den Betrachter nie vollständig erfasst werden, weshalb sich das Thema durch Unschärfe auszeichnet und einen gewissen Spielraum für Interpretationen lässt. Nichtsdestotrotz musste zunächst gefragt werden, was Tanz im Bild, speziell in der hellenistischen Plastik, ist. Dazu wurden mit Hilfe der genannten Tanzcharakteristika und der Bildwerke des Hellenismus vier tanzdefinitorische Merkmale für die Plastik der Zeit erarbeitet (bewegter Körper im Raum, keine „Alltagsbewegung“, Balanceakt, Musik/Rhythmik)<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Vgl. Kapitel 1.3.

<sup>2</sup> Körper, Bewegung, Rhythmik/Musik und Raum sind direkt an den Tanzfiguren zu erkennen (vgl. die tanzcharakteristischen Merkmale, Kapitel 1.4.2). Zeit und Flüchtigkeit werden implizit durch Bewegungsdarstellungen vermittelt (vgl. die transitorischen Zustände der Tanzfiguren). Künstlichkeit ist eine Grundvoraussetzung: Antike Darstellungen und spez. Tanzdarstellungen sind künstlich konstruiert. Ordnung und Gemeinschaft sind bes. an den Tanzgruppen in der Reliefplastik erkennbar. Zweckmäßigkeit wird daran ersichtlich, dass die dargestellten Bewegungen bestimmte Intentionen besitzen und Botschaften vermitteln. Die Überschreitung des Alltäglichen wird an den ekstatischen Tanzdarstellungen deutlich. Ästhetik und Tanz lassen sich grundsätzlich nicht trennen. Tanz ist eine ästhetisierte Form von Bewegung. Für Tanz in der antiken Literatur sind diese Merkmale gleichermaßen gültig, s. dafür ausführlich Kapitel 1.1.1.

<sup>3</sup> Vgl. Kapitel 1.4.2 „Tanzcharakteristische Merkmale“.

mit deren Hilfe die Materialgrundlage eingegrenzt und in der Folge einer aufbauenden formalen Analyse unterzogen werden konnte.

## 5.2 Bewegungsmotive, Intentionen und die Rolle des Tanzes in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik

Grundsätzliches Ziel der Arbeit war es, tänzerische Bewegungsmotive in der hellenistischen Plastik in ihrem kulturellen und im jeweiligen bildlichen und funktionalen Kontext zu analysieren sowie die unterschiedlichen Intentionen der Darstellungen und speziell die des Tanzes herauszuarbeiten.

Das Thema „Tanz“ spielt in der hellenistischen Plastik folgende Rolle: Tanz muss als ästhetisierte Form von Körpersprache angesehen werden, die bestimmte gesellschaftliche und kulturelle Aspekte, Werte und Ideale zum Ausdruck bringt. Anders als in der Forschung lange Zeit angenommen wurde<sup>4</sup>, geht es in den Bildern nicht darum, Tanz selbst, bestimmte Tänze, Tänzer oder Tanzformen zu präsentieren. Vielmehr dient er als gestalterisches Mittel, um Körper auf eine ästhetische Weise zu inszenieren und dadurch gezielt Botschaften zu vermitteln. Thematisiert werden der menschliche Körper und seine Modifikation in Bewegung, der damit unterschiedlichste Wirkungsweisen erhalten kann. Tanz ist als Mittel zum Zweck zu betrachten. Aufgrund seiner innewohnenden ästhetischen Qualitäten beziehungsweise seiner Fähigkeit, Bewegungen sinnlich ansprechend in Szene zu setzen<sup>5</sup> (Abb. 185a–c) sowie seiner vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten, handelt es sich für die hellenistische Kunst um ein geeignetes bildliches Mittel.

Um die Intentionen der Tanzfiguren darzulegen, war es aufgrund gattungsspezifischer Unterschiede notwendig, eine Trennung der Rund- und Reliefplastik vorzunehmen, da der Schwerpunkt bei rundplastischen Einzelstücken und bei mehrfigurigen Reliefdarstellungen auf jeweils anderen Aspekten liegt. Während in der klein- und großformatigen Rundplastik der dreidimensionale Körper einer Einzelfigur und seine Verformung in Bewegung im Fokus stehen, liegt das Augenmerk bei den flächigen Reliefs auf der Gruppe, ihrer kompositorischen Wirkungsweise sowie auf ihrem narrativen Inhalt. Von der Rundplastik getrennt betrachtet wurden weiterhin Statuetten, die entgegen der Darstellungskonvention körperliche Anomalien aufweisen (Achondroplasie, Hyperkyphosen und -lordosen), womit Bedeutungsunterschiede und veränderte Intentionen aufgezeigt werden sollten.

<sup>4</sup> Vgl. Kapitel 1.2.1.

<sup>5</sup> Dabei handelt es sich um eine Grundvoraussetzung bei Tanz. Zu Ästhetik bei Tanz vgl. konkret Kapitel 1.3. Zur sinnlichen Wahrnehmung von hellenistischen (Tanz)figuren vgl. auch Mandel – Ribbeck 2003, 209–238: Die beiden Autoren demonstrierten dies ausführlich am Beispiel der „Tänzerin Baker“.

### **Bewegungsmotive in der Rundplastik und ihre Intentionen**

Im ersten Schritt der Untersuchung wurde eine Klassifikation des rundplastischen Bildmaterials vorgenommen: Bei den hellenistischen klein- und großformatigen Statuen lassen sich drei grundsätzliche tänzerische Bewegungsmotive erkennen, die mit einer ausführlichen Bewegungsanalyse<sup>6</sup> herausgearbeitet und präzise erläutert werden konnten. Neben den qualitativen Unterschieden können bei den Figuren beispielsweise die Standhöhe und -breite, die Stand- und Spielbeine, die Gewichtsverlagerung auf den Füßen, der Rotations- und Aufrichtungsgrad des Rumpfes, die Positionen der Arme und des Kopfes sowie der Grad und die Bewegung der Kleidung variieren.

Das erste Bewegungsmotiv ist als gegensinnige tänzerische Gehbewegung zu charakterisieren, da an diesem insbesondere der Gewichtstransfer von einem auf das andere Bein ersichtlich wird (Abb. 6).<sup>7</sup> Mit Hilfe des menschlichen Gangbilds konnte aufgezeigt werden, dass sich die Tanzenden teilweise in unterschiedlichen Gangphasen befinden, was die transitorischen Zustände dieser offensichtlich macht. Im Vordergrund steht somit die horizontale Bewegtheit. Bei dem Großteil der Figuren sind entweder beide Beine auf dem Boden aufgesetzt oder befinden sich in Bodennähe. Die Positionen lassen sich größtenteils als tief beschreiben, da die Knie meist gebeugt sind und ein Teil des Körpergewichts nach unten läuft. Die Gegensinnigkeit wird an der Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers deutlich. In vielen Fällen wirkt die Bewegung der Tanzenden, trotz erkennbar erhöhter Dynamik, tendenziell ruhig, fließend und kontrolliert.<sup>8</sup> Verständlich wird dies mit Hilfe der Klassifikation von Bewegungsarten des Psychologen Michael Argyle, der den körpersprachlichen Ausdruck einer jeweiligen Bewegungsweise erläutert.<sup>9</sup> Durch die Gestaltung der restlichen Körpersprache kann sie jedoch auch dynamischer erscheinen. Insgesamt tritt das erste Bewegungsmotiv am häufigsten in Erscheinung und lässt sich durchweg vom frühen bis in den späten Hellenismus beobachten.

Im Unterschied dazu liegt beim zweiten Bewegungsmotiv, der gegensinnigen tänzerischen Sprungbewegung, der Akzent auf der hohen Dynamik, dem Balanceakt und der vertikalen Bewegtheit und weniger auf dem Gewichtstransfer von einem auf das andere Bein (Abb. 71).<sup>10</sup> Charakteristisch sind das hintere erhobene, sich in der Luft befindliche Bein, während das andere oftmals nur auf dem Ballen oder der Zehenspitze aufgesetzt ist, der stark nach oben gestreckte Torso sowie die gerade, durch das

6 Als Hilfestellung dienten dabei das menschliche Gangbild und die LBBS (vgl. Kapitel 1.4.2). Mit der Ganganalyse konnten die unterschiedlichen Gangphasen, also die verschiedenen transitorischen Zustände der Tanzfiguren, veranschaulicht werden.

7 Wie gut sich der Gewichtstransfer an einer Figur ablesen lässt, hängt auch mit der qualitativen Ausführung der Stücke zusammen. Zur detaillierten Erläuterung des ersten Bewegungsmotivs vgl. Kapitel 2.3.

8 Unterstützt wird die Wirkungsweise spez. bei den Frauen durch das Gewand, das über den Boden geschleift wird, sowie dessen Stofflichkeit, die die Beweglichkeit einschränkt.

9 Vgl. Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 1“. Zur Klassifizierung von Bewegungsarten und Körperhaltungen vgl. Argyle 1979, 255–266 sowie die grafische Erläuterung auf S. 256–258.

10 Zur detaillierten Erläuterung des zweiten Bewegungsmotivs vgl. Kapitel 2.4.

vordere Standbein verlaufende Körperachse (Longitudinalachse). Das Gewicht strebt entgegen der Schwerkraft nach oben, wodurch Leichtigkeit vermittelt wird. Aufgrund der geringen Standfläche zeigt sich auch die Instabilität der Position, die ein hohes Maß an Körperkontrolle erfordert. Die Darstellungsweise bringt gesteigerte Dynamik und Leichtigkeit<sup>11</sup> zum Ausdruck und wirkt weniger kontrolliert.<sup>12</sup> Das zweite Bewegungsmotiv ist seltener zu finden und tritt vermehrt ab dem hohen Hellenismus auf, was sowohl mit den thematischen als auch mit übergreifenden Stiltendenzen der Zeit zusammenhängen kann.<sup>13</sup>

Im dritten Bewegungsmotiv, der gleichsinnigen tänzerischen stationären Bewegung, sind nur wenige Figuren dargestellt, obwohl es im Hellenismus insgesamt vorkommt. Es handelt sich um eine spezielle Darstellungsweise, die zwar abweicht, aber dennoch aufgrund literarischer und anderer bildlicher Hinweise mit Tanz in Verbindung zu bringen ist. Die Tanzfiguren weisen keine Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers auf, sondern neigen den Torso zu einer Seite. Der Akzent liegt nicht auf dem transitorischen Zustand, dafür auf der räumlichen Bewegung des Oberkörpers samt der Arme.<sup>14</sup> Dadurch erhalten die Stücke eine dynamische Wirkung, obwohl das Bewegungsmotiv als stationär einzuordnen ist. Insgesamt vermittelt es aus körpersprachlicher Sicht ein Zusammenklappen und Schützen des Körpers<sup>15</sup> (vgl. auch die Darstellungen Besiegter<sup>16</sup>). Das dritte Bewegungsmotiv ist auffallend von den anderen beiden differenziert und verweist aufgrund dessen sowie wegen der Darstellung einer orientalischen Kleidung auf eine „den Griechen ursprünglich fremde“ Tanz- beziehungsweise Bewegungsart.<sup>17</sup>

Bei allen drei Bewegungsmotiven wird die erhöhte Dynamik zusätzlich durch schwingende Gewänder verdeutlicht, die dazu gezielt und teilweise auffallend realitätsfern drapiert wurden (z.B. Abb. 16 und 108).

Bei den hellenistischen tänzerischen Bewegungsmotiven handelt es sich um innovative Darstellungsweisen, die Dreidimensionalität, transitorische Zustände, körperliche Verformungen und hohe Dynamiken mit Hilfe einer ästhetisierten Form von Bewegung verbildlichen. Hier liegt der Unterschied zu frühgriechischen und klassischen rundplastischen Figuren: In der geometrischen bis archaischen Zeit lässt sich Tanz lediglich an einer körperlich verbundenen Gruppe konstatieren, die eine Kreisformation bildet („Reigenmotiv“; Abb. 186). Ab der klassischen Zeit treten in der kleinformatigen

11 Leichtigkeit ist nicht nur heutzutage ein Qualitätsmerkmal bei Tanz. Auch in der Antike wurde es offensichtlich als erstrebenswert erachtet, Tanzbewegungen mit Leichtigkeit auszuführen, wie es häufig aus der antiken Literatur hervorgeht: vgl. z.B. Xen. An. 6, 1, 5–11; Lukian. salt. 8, 71, 77.

12 Vgl. Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 2“ sowie die Erläuterungen von Michael Argyle zum körpersprachlichen Ausdruck von Bewegungsarten (Argyle 1979, 255–266 sowie die grafische Erläuterung auf S. 256–258).

13 Vgl. Kapitel 2.6.2 und allg. die Forschungsliteratur zu den hellenistischen Stiltendenzen wie v.a. Kunze 2002 und Mandel 2007, 103–187.

14 Zur detaillierten Erläuterung des dritten Bewegungsmotivs vgl. Kapitel 2.5.

15 Zur Interpretation der besagten Körpersprache vgl. auch Argyle 1979, 255–266, spez. S. 265 und die grafische Erläuterung auf S. 256–258.

16 S. ausführlich Kapitel 2.6.1.

17 Vgl. Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 3“.

Rundplastik erstmals Einzeltänzerinnen in Erscheinung, die tendenziell flächig gestaltet sind (Abb. 187). Tanz ist dabei durch Einzelmotive wie gekreuzte Beine, schwingende Gewänder und Musikinstrumente,<sup>18</sup> jedoch noch nicht durch eine dreidimensionale, binnenkörperliche und räumliche Bewegung des gesamten Körpers gekennzeichnet.

Den tänzerischen Bewegungsmotiven des Hellenismus ikonographisch nah sind vor allem fliegende Figuren. Die Grenzen können hierbei fließend sein. Bei einigen Stücken müssen Unsicherheiten bleiben, da ihre Handlung nicht eindeutig eingeordnet werden kann. In der Regel weisen Fliegende keine derart starke Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers auf. Zudem sind diese tendenziell nach vorne gelehnt und nicht weit nach hinten gebogen, wie es bei vielen Tanzenden der Fall ist.<sup>19</sup> Vereinzelt Umfunktionierungen von ursprünglich fliegenden zu tanzenden Figuren oder umgekehrt zeigen jedoch, dass die Ikonographie hin und wieder nicht voneinander differenziert werden kann. Dies hängt wohl damit zusammen, dass den beiden Aktionen ähnliche Eigenschaften wie Dynamik und Leichtigkeit beziehungsweise Aufhebung der Schwerkraft zugeschrieben sind.<sup>20</sup>

### **Intentionen und thematische Schwerpunkte in der Rundplastik**

Die drei erarbeiteten tänzerischen Bewegungsmotive können durch körpersprachliche Details unterschiedlichste Botschaften vermitteln. Das bedeutet, dass die Figuren jeweils dasselbe Bewegungsmotiv aufweisen und sich zugleich intentional unterscheiden können.<sup>21</sup> Um dies aufzuzeigen, wurde eine weitere geschlechterspezifische Untergliederung nach dem Bekleidungs- beziehungsweise Entblößungsgrad vorgenommen, da hier Bedeutungsunterschiede zu erwarten waren. Zusätzlich galt es, die übrige Körpersprache (Haltung der Arme und des Kopfes, Kleidung und Attribute) zu betrachten und Hilfsmittel wie ikonographische Vergleiche, literarische Zeugnisse und moderne Forschungen zur Körpersprache<sup>22</sup> hinzuzuziehen, um eine ganzheitliche Interpretation der Stücke zu erzielen.

Nach der Analyse der Bewegungsmotive und der jeweiligen Körpersprache ließen sich innerhalb der klein- und großformatigen Rundplastik vier grob zusammengefasste thematische Schwerpunkte bei den Tanzenden ohne körperliche Anomalien erkennen. Es handelt sich um Figuren, die

1. mit bürgerlichen Idealen (*καλοκάγαθία*) im Zusammenhang stehen,
2. der Sphäre des Festes zugeordnet sind,

18 Zum „Reigenmotiv“ vgl. Kapitel 4.1.2. Zu den rundplastischen Einzeltänzerinnen klassischer Zeit vgl. Kleine 2005, 87–154.

19 S. Kapitel 1.4.2.

20 Vgl. Kapitel 2.4.1.1.

21 Vgl. Kapitel 2.6.1.

22 Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1. Insbes. bei Körper- und Armhaltungen sowie bei vielen Gesten kann für den westlichen Kulturkreis von angeborenen anthropologischen Konstanten ausgegangen werden, die universal und seit Beginn der Menschheit gültig sind; dazu Kapitel 2.6.1 Anm. 294. Zu kulturellen Universalien vgl. v.a. Argyle 1979, 96–97.

3. eine den Griechen ursprünglich fremde Tanz- beziehungsweise Bewegungsweise – ohne diffamierende Intention – thematisieren,
4. sich auf den Grenzbereich des menschlichen Lebens und Verhaltens beziehen, wobei die lebensweltliche und mythische Sphäre nicht voneinander zu differenzieren sind.

Bei den sich in der Überzahl befindlichen weiblichen Darstellungen ließen sich alle vier Aspekte beobachten.<sup>23</sup> Neben der erläuterten Visualisierung von Dynamik sind bei den weiblichen Figuren folgende Gesichtspunkte durch bildliche Mittel hervorgehoben: die weibliche körperliche Schönheit, Erotik und Sexualität (z.B. durch das Bewegungsmotiv betonte Körperpartien, die Haltung der Arme und des Kopfes, Gewänder/Entblößungen, Schmuck), Bewegungskontrolle und Zurückhaltung (z.B. durch eine geschlossene, introvertierte Haltung, verschränkte Arme, verhüllende Gewänder), Festlichkeit (z.B. durch Kränze, Musikinstrumente) sowie Ausgelassenheit und Kontrollverlust (z.B. durch eine offene Körperhaltung, erhobene Arme, den in den Nacken geworfenen Kopf). Die jeweilige Körpersprache kann dabei ambivalent sein und zugleich auf bürgerliche Ideale und erotisch-sexuelle Aspekte verweisen.

Bei den weiblichen Figuren wurden durch das Bewegungsmotiv, die Arm- und Kopfhaltungen und die Gewänder Körperpartien, wie das Gesäß, die Hüften, der Schambereich und die Brust gezielt in Szene gesetzt, die insbesondere mit Weiblichkeit und Fruchtbarkeit, aber auch mit sexuell-erotischen Reizen assoziiert sind, wie es der Evolutionsbiologe Desmond Morris aufzeigen konnte.<sup>24</sup> Die lebensweltliche und mythische Sphäre können dabei ikonographisch meist nicht voneinander unterschieden werden. So wurden (z.B. durch eine Nebris und lange offene Haare) hin und wieder Gestalten deutlich gekennzeichnet, die dem dionysischen Kontext zuzurechnen sind, nämlich Mänaden. Alle anderen Figuren weisen zwar spezifische Merkmale (z.B. bürgerliche Ideale, Festlichkeit, „Fremdheit“) auf, können aber dennoch nicht eindeutig thematisch eingeordnet werden. Unter den großplastischen Statuen lassen sich möglicherweise zusätzlich Musen identifizieren.<sup>25</sup> Im Falle von Figuren im dritten Bewegungsmotiv steht primär die „Fremdheit“ der Bewegung im Vordergrund.

Bei den wenigen männlichen Darstellungen kommen alle Aspekte, außer Verweise auf bürgerliche Ideale, bildlich vor.<sup>26</sup> Thematisch konnten sie in Schauspieler (gekennzeichnet durch Masken, Kostüme), Personen einer niederen sozialen Schicht mit festlichem Charakter (gekennzeichnet durch Kleidung, Kränze), in mythische Gestalten wie Satyrn, Silene und Attis sowie in effeminierte Jünglinge untergliedert werden. Die Schauspieler stellen in komischer Weise tanzende Frauen<sup>27</sup>, Satyrn beziehungsweise

23 In der großplastischen Kunst sind Figuren, die „Fremdheit“ zum Ausdruck bringen, nicht anzutreffen.

24 Vgl. Kapitel 2.6.1 Anm. 320 mit den Forschungen Desmond Morris': z.B. Morris 1993; Morris 2006, spez. S. 148–177, 206–235.

25 Vgl. Kapitel 2.6.1.

26 S. Kapitel 2.6.1.

27 Die Darstellungsweise korreliert nicht mit den idealisierten Darstellungen von bürgerlichen Frauen bzw. verweist auch nicht auf körperliche Schönheit, vgl. Kapitel 2.6.1.

Silene und Sklaven dar. Betont sind dabei körperliche Charakteristika, die die zu imitierenden Figuren und nicht die Schauspieler selbst auszeichnen.

Bei Attis und den Stücken im dritten Bewegungsmotiv steht der Aspekt der „Fremdheit“ (auch gekennzeichnet durch ein orientalisches Kostüm) im Vordergrund. Ersterer ist zudem mythologisch mit der Entmannung durch tänzerische Ekstase assoziiert. Satyrn und Silene müssen als ambivalente Wesen und als „konzipiertes Gegenbild zum bürgerlichen Mann“<sup>28</sup> betrachtet werden. Mit ihrer bildlichen Erscheinung befinden sie sich zwischen der Lebens- und Mythenwelt, da sie nackte, athletisch-ideale Körper und gleichzeitig tierische Merkmale und wilde Züge aufweisen können. Ihre Bewegungs- und Verhaltensweise (z.B. Sprünge, weit ausgreifende Schritte und erhobene Arme, nach hinten geworfene Köpfe und starke Biegungen), die insbesondere durch hohe Dynamik, Ausgelassenheit und Aufgabe der Kontrolle gekennzeichnet ist, kann nicht mit einem bürgerlichen Idealverhalten in Verbindung gebracht werden.<sup>29</sup> Aufgrund der Betonung der Scham- und Gesäßregion durch die nach vorne gedrückte Leiste wird auf die Sexualität der Satyrn und Silene und ihr triebgesteuertes Wesen verwiesen. Bildlich (z.B. durch Attribute, die auf Wein hinweisen, Kränze und Instrumente) stehen sie zudem in direktem Zusammenhang mit Weingenuss und Festlichkeit und verdeutlichen auf diese Weise die dionysische Glückswelt, weshalb die Gestalten möglicherweise männliche Wunschvorstellungen und persönliche Lebensideale der hellenistischen Zeit<sup>30</sup> verkörpern. Die Tanzbewegung stellt für diese Figuren ein geeignetes bildliches Mittel dar, da so die genannten Aspekte visualisiert werden können.<sup>31</sup> Hier anzuschließen waren die Figuren der effeminierten Jünglinge, die aufgrund der Gestaltung ihrer Körper identische Werte kommunizieren und auf ein sorgloses, luxuriöses Leben verweisen.<sup>32</sup>

Im Großen und Ganzen steht bei den männlichen Darstellungen die dynamische Bewegung des Körpers im Vordergrund und weniger die Präsentation der männlichen körperlichen Schönheit oder eine erotische Wirkungsweise. Der sexuell-erotische Aspekt spielt vor allem bei Satyrn und Silenen eine zentrale Rolle. Insgesamt wurden die Frauenkörper deutlich facettenreicher konstruiert und inszeniert als die der Männer. An den Tanzfiguren lassen sich somit unterschiedliche Körper- und Genderkonzepte erkennen.<sup>33</sup>

28 Vgl. Schneider 2000, 351–389 und Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 1 – Nackte Männer“.

29 Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1 sowie die Forschungen von Burkhard Fehr und Jane Masségli (Fehr 1979 und Masségli 2015).

30 Diese sind durch die höfischen Lebensideale der Zeit geprägt, wobei insbes. das durch Geselligkeit und Weingenuss gekennzeichnete Symposion eine wesentliche Rolle spielt, vgl. Gehrke 1990, 46–55.

31 Zu diesem Schluss kommt auch Maria Luisa Catoni, die vorwiegend die klassische Literatur und Kunst betrachtete, vgl. Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 1 – Nackte Männer“ und „Bewegungsmotiv 2 – Nackte Männer“.

32 Die Körper sind nicht durch harte körperliche Arbeit oder kriegerische Tugenden gekennzeichnet, vgl. Kapitel 2.6.1 „Bewegungsmotiv 1 – Nackte Männer“, „Bewegungsmotiv 2 – Teilweise bekleidete Männer und nackte Männer“ sowie Zanker 1998, 19.

33 Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1.

### **Intentionen von Figuren mit körperlichen Anomalien**

Im Kontrast zu den thematisierten Darstellungen stehen kleinformatige Figuren, die körperliche Anomalien wie Achondroplasie (Kleinwuchs), Hyperkyphosen (Rundrücken) und Hyperlordosen (Hohlkreuzen) aufweisen. Unter den männlichen Stücken fanden sich alle drei körperlichen Behinderungen, bei den weiblichen hingegen lediglich der Kleinwuchs. Die Körper weichen aufgrund der proportionalen Missverhältnisse von der Darstellungskonvention der Zeit ab. Durch weitere ikonographische Charakteristika (z.B. verzerrte Gesichter, übergroße Phalli, gezielt entblößte Körperpartien) erhalten die Figuren eine eigene Ästhetik und vermitteln trotz identischer Bewegungsmotive<sup>34</sup> andere Botschaften als die der Konvention entsprechenden Stücke.<sup>35</sup> Die Tanzbewegung als gestalterisches Mittel spielt eine besondere Rolle: Die körperlichen Anomalien sollten auf diese Weise zur Geltung gebracht werden, da sie vor allem in Bewegung und durch die Verformung des Körpers in Erscheinung treten (Abb. 118 und 134).<sup>36</sup> Da die Tanzenden die Bewegungen aufgrund der körperlichen Beeinträchtigung nicht gleichermaßen ausführen können wie die Figuren ohne Disproportionen (z.B. aufgrund von zu kurzen Beinen, die den Boden nicht erreichen oder zu große Genitalien, die die Bewegung beeinträchtigen), besitzen sie eine belustigende, jedoch teils auch diffamierende Intention.<sup>37</sup> Gerade die männlichen Stücke mit extremen Formen von körperlichen Behinderungen (Hyperkyphosen und -lordosen) wurden im zweiten Bewegungsmotiv dargestellt, womit die schweren körperlichen Fehlstellungen und die hohe Dynamik einen Kontrast bilden. Insgesamt stehen die Figuren damit im Widerspruch zur Darstellungskonvention der Zeit und zum Ideal der Kalokagathia<sup>38</sup>.

### **Intentionen und thematische Schwerpunkte in der Reliefplastik**

Die anhand der Rundplastik erarbeiteten Bewegungsmotive konnten mit einigen der dargestellten Figuren in den Reliefs in Verbindung gebracht werden, auch wenn sie nicht dieselbe Dreidimensionalität aufweisen. Alle drei Bewegungsmotive traten im Kontext einer eindeutig zu identifizierenden Tanzdarstellung auf, was die anhand der Rundplastik dargelegten Tanzmerkmale evident macht. Zur ausführlichen Deutung einzelner rundplastischer Statuetten oder Statuen konnten die Reliefdarstellungen nichts Essentielles beitragen, da die Bewegungsmotive universal für unterschiedlichste Figuren eingesetzt wurden.

Tanzende sind im bildlichen Kontext von Pyrrhische- beziehungsweise Waffentanzdarstellungen, Nymphenszenen, „Kalathiskostänzerinnen“, Frauenreigen, Dionysos,

34 Zur Erläuterung der Bewegungsmotive am Beispiel von Figuren mit körperlichen Anomalien vgl. Kapitel 3.2 (Bewegungsmotiv 1) und 3.3 (Bewegungsmotiv 2).

35 Zur ausführlichen Erläuterung der Intentionen vgl. Kapitel 3.4.

36 Vgl. Kapitel 3.4.

37 Vgl. Kapitel 3.1 mit Anm. 18 und 19; vgl. auch z.B. die Äußerungen von Cicero, nach dem körperliche Gebrechen und Verunstaltungen Stoff für Späße bieten und Gelächter hervorufen.

38 Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.1 Anm. 383, 384 und Kapitel 2.6.1.

mythischen Szenen mit weiteren Gottheiten und Götterkulddarstellungen vorhanden. Bei den tanzenden Figuren handelt es sich konkret um Wettkampfteilnehmer, Nymphen, junge (nicht näher zu definierende) Frauen, Mänaden, Satyrn, Silene, Pan, Eros, Horen und Kultteilnehmer.

Den Fundorten nach zu schließen, lassen sich den Heiligtumskontexten<sup>39</sup> die Bildkategorien „Pyrrhische/Waffentanz“, „Tanzende Nymphen“, „Kalathiskostänzerinnen“, „Fraurenreigen“ und „Dionysischer Thiasos“, den Grabkontexten<sup>40</sup> „Dionysischer Thiasos“, „Nymphen“, „Fraurenreigen“ und den häuslichen Kontexten<sup>41</sup> „Dionysischer Thiasos“ und „Gemischte Reigen mit diversen Gestalten aus der Mythologie“ zuordnen.

Tanzdarstellungen finden sich in spätklassischer-frühhellenistischer Zeit vermehrt auf attischen Weihreliefs, die zum Dank oder als Bitte an eine bestimmte Gottheit öffentlich aufgestellt waren. Die Tanzenden (v.a. Waffentänzer und Nymphen) treten dabei in einer geordneten, synchronen Gruppe mit kontrollierten Bewegungen ohne ekstatische Figuren in Erscheinung (v.a. durch einheitliche Bewegungen und identische Bewegungsrichtungen). Es ist anzunehmen, dass bei diesen Darstellungen, gerade durch die Präsentation der Körper, noch klassisch-athenische Werte, wie öffentliche Verhaltens- und Bewegungskontrolle<sup>42</sup> und gemeinschaftliches kultisches oder rituelles Handeln, vermittelt wurden.<sup>43</sup> Die geordnete, einheitliche Tanzgruppe und das „Reigenmotiv“ scheinen nach dem frühen Hellenismus zu Gunsten der individuellen Einzeltänzer vollständig an Bedeutung zu verlieren.<sup>44</sup> Erst ab späthellenistischer Zeit häufen sich in Rom und Umgebung Relieffdarstellungen mit mehreren Tanzenden wieder. Diese zieren kostbare Ausstattungsgegenstände in luxuriösen Häusern oder Villen. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Tanzfiguren im dionysischen und beziehungsweise oder idyllisch-bukolischen Kontext. Die Gruppen sind als ungeordnet, uneinheitlich, äußerst dynamisch und tendenziell chaotisch charakterisiert (v.a. durch unterschiedliche Bewegungen in verschiedene Richtungen mit variierenden Intensitätsstufen), bei denen Kontrollverlust, Ekstase, Ausgelassenheit, Freude und Sorglosigkeit versinnbildlicht werden.<sup>45</sup>

Der Großteil der Tanzenden wurde dabei durchweg im ersten Bewegungsmotiv wiedergegeben. In den späthellenistischen dionysischen Szenen liegt vermehrt das zweite Bewegungsmotiv vor, wobei gerade Satyrn hohe Sprünge ausführen.

39 Vgl. Kapitel 4.1.

40 Vgl. Kapitel 4.2.

41 Vgl. Kapitel 4.3.

42 S.v.a. auch Fehr 1979.

43 Vgl. Kapitel 4.4.

44 Was letztendlich u.a. mit dem Aufbrechen der klassischen Poleis zusammenhängen mag, vgl. Schmitt 2005, 3–5.

45 Vgl. Kapitel 4.4.

### Fundorte, Funktionen und thematische Schwerpunkte

Mit Hilfe der fundkontextuellen Einordnung konnten aufgrund des oft lückenhaften Forschungs- und Wissensstands nur Tendenzen aufgezeigt und keine stichhaltigen Thesen zum Einzelobjekt formuliert werden. Die meisten rundplastischen Tanzfiguren, bei denen ein Fund- oder Aufstellungszusammenhang bekannt ist, stammen aus funeren Kontexten<sup>46</sup>, wobei sie als Grabbeigaben dienten. Es handelt sich primär um weibliche Tonstatuetten, die keine körperlichen Anomalien aufweisen. Soweit es die Interpretation des Grabinventars zulässt, befanden sich die Stücke rein in Frauen- und beziehungsweise oder Kindergräbern, die Verstorbenen gehobener Schichten zugerechnet werden müssen. Thematisch dominieren darin der dionysische<sup>47</sup>, aphrodisisch-weibliche und der Theaterbereich. Betrachtet man die Zusammensetzung der Beigaben, so scheinen sich diese besonders auf das Leben einer jungen Frau zu beziehen. Die Tanzfiguren versinnbildlichen dabei vermutlich positive, freudige und festliche Aspekte aus dem Leben (vor oder nach dem Tod) und verdeutlichen gleichzeitig körperliche Schönheit.<sup>48</sup> Insgesamt verweist die Ikonographie und Körpersprache thematisch auf Festlichkeit/Symposium (Kränze, Instrumente, erhöhte Dynamik), Theater (Masken, Kostüme, erhöhte Dynamik) und weibliche Schönheit (Diademe, Schmuck, Gestaltung des Körpers in Bewegung). Diese Gesichtspunkte sind grundsätzlich mit Freude, Ausgelassenheit, Sorglosigkeit, aber auch mit einem tugendhaften Leben und einem hohen sozialen Stand verknüpft. Nicht zu vergessen ist die sakrale Funktion der Grabbeigaben, mit denen die Götter verehrt und erfreut werden sollten, wozu sich Tanz generell eignet.<sup>49</sup>

Rundplastik, insbesondere kleinformatig, kam weiterhin in Heiligtümern<sup>50</sup> zutage. Einige der Tanzenden konnten Sakralbauten der Demeter und Kore zugewiesen werden. Dargestellt sind ausschließlich weibliche Figuren, die zum Dank oder als Bitte an eine Gottheit dienten. Speziell beim Demeter-und-Kore-Kult ist davon auszugehen, dass es sich mehrheitlich um Motivgaben von Frauen handelt, da dieser in erster Linie mit der weiblichen Sexualität und Fruchtbarkeit verknüpft war. Reliefs sind häufig aus Heiligtümern bekannt.<sup>51</sup> Sie fungierten entweder ebenfalls als Weihgeschenke oder waren direkt an Tempeln, Altären oder Basen angebracht. Besonders Pan und die Nymphen erhielten Weihreliefs mit Tanzdarstellungen. Daneben lassen sich weitere unterschiedliche Themen fassen, die zeigen, dass Tanz im Leben der Götter eine zentrale Rolle spielte (z.B. bei Apollon und Dionysos).

46 Vgl. v.a. Kapitel 2.1.1 und 4.2.

47 Auch unter den sehr vereinzelt Beispielen von Reliefplastik im Grab lassen sich vorwiegend dionysische Bildszenen finden, vgl. Kapitel 4.2.

48 Vgl. ausführlich Kapitel 2.6.2.

49 Vgl. Kapitel 2.6.2 und Kapitel 1.1.1 mit entsprechenden literarischen Überlieferungen.

50 Vgl. Kapitel 2.1.1.

51 Vgl. Kapitel 4.1.

Tanzszenen aus dem häuslichen Bereich<sup>52</sup> häufen sich ab dem späteren Hellenismus, primär in Rom und Umgebung. Dem zuzurechnen sind vor allem Reliefdarstellungen, aber auch großplastische Statuen, wie es sich aus den wenigen zu rekonstruierenden Aufstellungskontexten erschließen lässt. Die kostbaren Marmorstücke dienten zur Ausstattung von luxuriösen Häusern und Villen. Bildlich dominieren hierbei der dionysische und der idyllisch-bukolische Themenbereich. Erschaffen werden sollten wohl eine Art dionysische Glückswelt, die auf ein heiteres, sorgloses und wohlhabendes Leben verweist, sowie eine göttliche Atmosphäre im privaten Lebensbereich.<sup>53</sup>

Gerade innerhalb dionysischer Szenen und im beschränkt öffentlichen häuslichen und funerären Kontext lässt sich unter den Tanzenden vermehrt das zweite Bewegungsmotiv erkennen, das bei Stücken, die im Heiligtum zutage kamen, selten ist.

Dem häuslichen Ausstattungsbereich sind möglicherweise auch die kostbaren Bronzefiguren mit körperlichen Anomalien zuzurechnen<sup>54</sup>, obwohl bei diesen selten ein exakter Fundkontext bekannt ist. Nicht direkt zu erkennen ist eine sakrale Funktion, weshalb sich die Stücke rein auf das profane Leben bezogen haben könnten. Alle anderen Statuen, Statuetten oder Reliefs erfüllen eine sakrale Funktion und stehen mit Götterverehrung oder -kult in Verbindung.

### **Zu Tanz im Text und Bild**

Zum Verhältnis der antiken Literatur und den Bildern in Bezug auf das Thema „Tanz“ sei angemerkt, dass sich zwar einige literarisch erwähnte Aspekte<sup>55</sup> in den Bildern widerspiegeln (z.B. Musik, Festlichkeit, Symposion, Theater, Götterverehrung, Trunkenheit, Kontrollverlust, Ausgelassenheit, Ordnung, Kontrolle, Rhythmus, Jugendlichkeit, körperliche Beschaffenheit, dionysischer Thiasos), dennoch der Fokus in den Texten – auch aufgrund gattungsspezifischer Möglichkeiten und Grenzen – auf anderen Gesichtspunkten liegt.<sup>56</sup> Auch hier kann Tanz als Mittel zum Zweck dienen, um bestimmte Informationen hervorzuheben und zu verdeutlichen oder Argumente zu untermauern (z.B. um die Persönlichkeit eines Herrschers zu kritisieren). Die Textzeugnisse sind jedoch nicht dazu imstande, körperliche Aspekte oder Körperkonzepte gleichermaßen wie die Bilder zu veranschaulichen, obwohl die Themen (Einfluss von Tanz auf den menschlichen Körper, die Seele und das Verhalten) beispielsweise bei Platon, Xenophon oder Lukian im Zuge von Tanz behandelt werden. Der Körper in Bewegung, seine Verformung und die Veränderung seiner intentionalen Aussagekraft kommt nur in den bildlichen Darstellungen vollständig zur Geltung. Letztendlich lässt

52 Vgl. v.a. Kapitel 2.1.3 und 4.3.

53 Ausführlich dazu in Kapitel 4.4.

54 Vgl. Kapitel 3.1.

55 Ausführlich nachzulesen in Kapitel 1.1.1.

56 Bspw. auf „Tanz als rhetorisches Mittel“, wie es von Karin Schlapbach dargelegt wurde (Schlapbach 2017). Zu finden sind z.B. auch theoretisch-philosophische Diskurse zum allg. Wert der Tanzkunst, s. Kapitel 1.1.1.

sich die antike Literatur nicht eins zu eins auf die Bilderwelt übertragen, da sich die Schriften so gut wie nie konkret auf Bildwerke von Tanzenden beziehen.

### 5.3 Ausblick

In der vorliegenden Arbeit konnten grundsätzliche Fragen zum Thema „Tanz im Bild“ geklärt und mit Hilfe theoretischer Reflexionen ein besserer Zugang zum Bildmaterial geschaffen werden, obwohl Interpretationsspielräume bleiben. Grundsätzlich lohnt sich eine interdisziplinäre Betrachtung von Tanz und Körpersprache, wie es aktuelle archäologische Forschungen zeigen.<sup>57</sup> Gerade die moderne Anthropologie, Tanzwissenschaft und Psychologie liefern aufschlussreiche Überlegungen, die den Blick auf den antiken Tanz erweitern können. Dennoch zeigen sich Grenzen und Schwierigkeiten bei der Untersuchung von Tanz im Bild. Wie zu sehen war, fungiert dieser primär als bildliches Mittel, um Körper und Bewegungen zu ästhetisieren. Im Vordergrund steht also der inszenierte Körper und nicht die Präsentation von bestimmten Tänzen oder Tanzweisen. Diese bleiben in den Bildern undurchsichtig, wodurch von derartigen Ansätzen<sup>58</sup> zukünftig abzusehen ist, da keine neuen Ergebnisse zu erwarten sind. Auch das kaiserzeitliche Bildmaterial lässt keine neuartigen tänzerischen Bewegungsmotive erkennen.

Das Thema „Tanz“ liefert vor allem für theoretische Reflexionen Anknüpfungspunkte und könnte sich beispielsweise für die in der Altertumswissenschaft sowie in den modernen Disziplinen an Beliebtheit gewinnende Emotionsforschung<sup>59</sup> eignen,<sup>60</sup> da Tanz letztendlich ein Ausdruck einer innerlichen Ergriffenheit (Emotion) ist.

Insgesamt ist und bleibt Tanz anthropologisch wichtig, denn: Tanz und seine Bewegungsformen enthalten ein zeitlich und kulturell variables anthropologisches Wissen, also ein komplexes Wissen der Menschen, das durch den Körper in Erscheinung tritt.

<sup>57</sup> Vgl. Kapitel 1.2.2.

<sup>58</sup> Zu den bisher unternommenen Versuchen vgl. Kapitel 1.2.1.

<sup>59</sup> Z.B. Cairns – Fulkerson 2015; Cairns 2017.

<sup>60</sup> Essentiell wäre hierbei auch die Betrachtungen von antiken Textstellen, die Auskunft über Emotionen bei Tanzenden liefern.

# Literaturverzeichnis

- Abad Casal 1990** LIMC V (1990) 510–538 s.v. Horae (L. Abad Casal)
- Adam-Velenē 2016** P. Adam-Velenē, Symbols of Power: Kings, Hetairoi, and Common People in the Kingdom of Macedonia, in: C. A. Picón (Hrsg.), Pergamon and the Hellenistic kingdoms of the ancient world. Ausstellungskatalog New York (New York 2016) 21–25
- Adriani 1963** A. Adriani, Microasiatici o alessandrini i grotteschi di Mahdia?, RM 70, 1963, 80–92
- Agelidis 2009** S. Agelidis, Choregische Weihgeschenke in Griechenland, Contributions Bonnenses 3, 1 (Bonn 2009)
- Agelidis 2014** S. Agelidis, Pergamon'da Tanrılar ve Kutsal Alanlar/Cults and Sanctuaries in Pergamon, in: F. Pirson – Scholl (Hrsg.), Pergamon. Anadolu'da Hellenistik Bir Başkent/A hellenistic capital in Anatolia (Istanbul 2014) 380–401
- Ahonen 2003** J. Ahonen, Sportmedizin und Trainingslehre (Stuttgart 2003)
- Aitken 1985** M. J. Aitken, Thermoluminescence dating, Studies in Archaeological Science (London 1985)
- Albright 1997** A. C. Albright, Choreographing difference. The body and identity in contemporary dance (Hannover 1997)
- Alexandridis – Heilmeyer 2004** A. Alexandridis – W.-D. Heilmeyer, Archäologie der Photographie. Bilder aus der Photothek der Antikensammlung Berlin (Mainz 2004)
- Alscher 1956** L. Alscher, Griechische Plastik 3. Nachklassik und Vorhellenismus (Berlin 1956)
- Amelung 1899** RE III,2 (1899) 2328–2330 s.v. Exomis (W. Amelung)
- André 1994** J.-M. André, Griechische Feste, römische Spiele. Die Freizeitkultur der Antike (Stuttgart 1994)
- Andreae 1957** B. Andreae, Archäologische Funde und Grabungen im Bereich der Sprointendenzen von Rom 1949–1956/57, AA 72, 1957, 110–358
- Andreae 1962** B. Andreae, Statuette einer Tänzerin aus Fianello Sabino, in: N. Himmelmann (Hrsg.), Festschrift für Friedrich Matz (Mainz 1962) 73–79
- Andreae 1998** B. Andreae, Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik, Kulturgeschichte der antiken Welt 77 (Mainz 1998)
- Andreae 2001** B. Andreae (Hrsg.), Skulptur des Hellenismus (Darmstadt 2001)
- Andreae 2009** B. Andreae, Der tanzende Satyr von Mazara del Vallo und Praxiteles, \*AbhMainz 2009, 2 (Stuttgart 2009)
- Andresen 1958** C. Andresen, Die Kritik der Alten Kirche am Tanz der Spätantike, in: F. Heyer (Hrsg.), Der Tanz in der modernen Gesellschaft (Hamburg 1958)
- Andrikou 2003** E. Andrikou (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin (Athen 2003)

- Aneziri 2003** S. Aneziri, Die Vereine der dionysischen Techniten im Kontext der hellenistischen Gesellschaft, *Historia* 163 (Stuttgart 2003)
- Arbeid – Iozzo 2015** B. Arbeid – M. Iozzo (Hrsg.), *Piccoli grandi bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni mediceo-lorenesi nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze*. Ausstellungskatalog Florenz (Florenz 2015)
- Argyle 1979** M. Argyle, *Körpersprache und Kommunikation, Innovative Psychotherapie und Humanwissenschaften* (Paderborn 1979)
- Augustyn – Söding 2010** W. Augustyn – U. Söding (Hrsg.), *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Wege der Aneignung, Formen der Überlieferung, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München* 26 (Passau 2010)
- Babelon 1900** E. Babelon, *Guide illustré au Cabinet des Médailles et Antiques de la Bibliothèque Nationale. Les antiques et les objets d'art* (Paris 1900)
- Bäbler 2000** DNP 8 (2000) 906–908 s.v. Nike (B. Bäbler)
- Bäbler 2001a** DNP 11 (2001) 119–122 s.v. Satyr (B. Bäbler)
- Bäbler 2001b** DNP 11 (2001) 553 s.v. Silen (B. Bäbler)
- Bäbler – Nesselrath 2006** B. Bäbler – H.-G. Nesselrath, *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos* (München 2006)
- Bagordo 1998** A. Bagordo, *Die antiken Traktate über das Drama. Mit einer Sammlung der Fragmente, Beiträge zur Altertumskunde* (Berlin 1998)
- Bald Romano 2013** I. Bald Romano, *The Collection of Sculpture from the Sanctuary of Diana Nemorensis in the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology in Philadelphia. The Julio-Claudian Period*, in: G. Ghini (Hrsg.), *Caligola. La trasgressione al potere*. Ausstellungskatalog Nemi (Rom 2013) 251–256
- Bankel 2004** H. Bankel, *Knidos - das Triopion. Zur Topographie des Stammesheiligtums der dorischen Hexapolis*, in: E.-L. Schwandner (Hrsg.), *Macht der Architektur – Architektur der Macht* (Mainz 2004)
- Barberis 2004** V. Barberis, *Rappresentazioni di divinità e di devoti dall'area sacra urbana di Metaponto. La coroplastica votiva della fine del VII all'inizio del V sec. a. C.*, *Nouva serie* 1 (Florenz 2004)
- Baroni – Casolo 1990** S. Baroni – V. Casolo, *Terrecotte votive. Catalogo del Museo provinciale campano* 5. *Piccole figure muliebri panneggiate, Capua preromana* (Florenz 1990)
- Barr-Sharrar 2008** B. Barr-Sharrar, *The Derveni krater. Masterpiece of classical Greek metalwork, Ancient art and architecture in context* 1 (Princeton 2008)
- Barr-Sharrar 2015** B. Barr-Sharrar, *Major New Evidence for the Date and Athenian Origin of the Derveni Krater: A 4th-Century B. C. Bronze Calyx Krater with Overlaid Silver Garland from the Same Workshop*, in: E. Deschler-Erb – Ph. Della Casa (Hrsg.), *New research on ancient bronzes. Acta of the XVIIIth international congress on ancient bronzes* (Zürich 2015) 63–68

- Barresi 2009** P. Barresi, Le terrecotte figurate tardo-classiche ed ellenistiche, in: M. L. Famà – P. Barresi (Hrsg.), Il museo regionale „A. Pepoli“ di Trapani. Le collezioni archeologiche (Bari 2009) 249–256
- Bartenieff – Lewis 1982** I. Bartenieff – D. Lewis, Body movement. Coping with the environment (New York 1982)
- Baudy 1998** DNP 5 (1998) 426–431 s.v. Hermes (G. Baudy)
- Baudy 1997** DNP 2 (1997) 247–248 s.v. Attis (G. Baudy)
- Bauman 1992** R. Bauman, Folklore, cultural performances, and popular entertainments (New York 1992)
- Baumgarten 1986** A. G. Baumgarten, Aesthetica. 3. Nachdr.-Aufl. der Ausg. Frankfurt a. d. Oder 1750 (Hildesheim 1986)
- Beale 1990** A. Beale, Scientific Approaches to the Question of Authenticity, in: M. True (Hrsg.), Small bronze sculpture from the ancient world: papers delivered at a Symposium organized by the Departments of Antiquities and Antiquities Conservation and held at the J. Paul Getty Museum, March 16–19, 1989 (Malibu 1990) 197–208
- Bean – Cook 1955** G. E. Bean – J. M. Cook, The Halicarnassus Peninsula, BSA 50, 1955, 85–171
- Beazley 1963** J. D. Beazley, Attic red-figure vase-painters (Oxford 1963)
- Becker 1840** W. A. Becker, Charikles. Bilder altgriechischer Sitte. Zur genaueren Kenntniss des griechischen Privatlebens (Leipzig 1840)
- Beh 2014** E. J. Beh, Correspondence analysis. Theory, practice and new strategies (Chichester 2014)
- Bell 1981** M. Bell, The terracottas, Morgantina studies 1 (Princeton 1981)
- Bell 2012** M. Bell, Terracottas in Hellenistic Sicily, in: M. Albertocchi – A. Pautasso (Hrsg.), Philotechnia. Studi sulla coroplastica della Sicilia greca, Monografie dell'Istituto per i beni archeologici e monumentali – C.N.R. 5 (Neapel 2012) 187–210
- Bell 2013** M. Bell, I santuari di Demetra e Kore, in: C. Bonanno (Hrsg.), Il Museo Archeologico di Morgantina. Catalogo (Rom 2013) 103–109
- Belli 1970** C. Belli, Il tesoro di Taras. Museo nazionale di Taranto (Mailand 1970)
- Benthien – Wulf 2001** C. Benthien – Ch. Wulf (Hrsg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie (Reinbek 2001)
- Berger 1987** E. Berger (Hrsg.), Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. 120 ausgewählte Kunstwerke (Basel 1987)
- Bergmann 2008** M. Bergmann, Zu den Tempelfassaden im Eingang der Casa del Fauno, in: F. Pirson – U. Wulf-Rheidt (Hrsg.), Austausch und Inspiration (Mainz 2008) 113–130
- Bernabò Brea 1981** L. Bernabò Brea, Menandro e il teatro greco nelle terrecotte liparesi (Genova 1981)
- Bernabò Brea 2001** L. Bernabò Brea (Hrsg.), Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi, Bibliotheca archaeologica 32 (Rom 2001)

- Bernabò Brea – Cavalier 1965** L. Bernabò Brea – M. Cavalier, *Meligunis Lipára 2. La necropoli greca e romana nella contrada Diana*, Pubblicazioni del Museo Eoliano di Lipari (Palermo 1965)
- Bernabò Brea – Cavalier 1991** L. Bernabò Brea – M. Cavalier, *Meligunis Lipára 5. Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Pubblicazioni del Museo eoliano di Lipari (Rom 1991)
- Bernhard – Daszewski 1986** LIMC III (1986) 1050–1070 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard – W. Daszewski)
- Bertocchi 1963** F. Bertocchi, *Le danzatrici della tomba di Ruvo*, RIA 11, 1963, 9–27
- Besques 1972** S. Besques (Hrsg.), *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs Étrusques et Romains 3. Époques Hellénistique et Romaine, Grèce et Asie Mineure*. Musée du Louvre (Paris 1972)
- Besques 1986** S. Besques (Hrsg.), *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs Étrusques et Romains 4, 1. Époques Hellénistique et Romaine, Italie Méridionale, Sicile, Sardaigne*. Musée du Louvre (Paris 1986)
- Besques 1992** S. Besques, *Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs Étrusques et Romains: 4, 2. Époques Hellénistique et Romaine, Cyrénaïque, Egypte Ptolémaïque et Romaine, Afrique du Nord et Proche-Orient*. Musée du Louvre (Paris 1992)
- Besques 1994** S. Besques, *Figurines et reliefs grecs en terre cuite*. Musée du Louvre (Paris 1994)
- Bianchi Bandinelli – Giuliano 1974** R. Bianchi Bandinelli – A. Giuliano, *Etrusker und Italiker. Vor der römischen Herrschaft. Die Kunst Italiens von der Frühgeschichte bis zum Bundesgenossenkrieg*, Universum der Kunst 18 (München 1974)
- Bieber 1930** RE XIV,2 (1930) 2070–2120 s.v. Maske (M. Bieber)
- Bieber 1955** M. Bieber, *The sculpture of the Hellenistic age* (New York 1955)
- Binder – Effe 1991** G. Binder – B. Effe (Hrsg.), *Tod und Jenseits im Altertum*, Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 6 (Trier 1991)
- Binder – Ehlich 1995** G. Binder – K. Ehlich (Hrsg.), *Kommunikation durch Zeichen und Wort, Stätten und Formen der Kommunikation im Altertum 4*, Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 23 (Trier 1995)
- Bischof 2006** M. Bischof, *e\_motion*, Jahrbuch Tanzforschung (Münster 2006)
- Bischof – Rosiny 2010** M. Bischof – C. Rosiny (Hrsg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, TanzScripte 20 (Bielefeld 2010)
- Blagg 1983** T. F. C. Blagg (Hrsg.), *Mysteries of Diana. The antiquities from Nemi in Nottingham museums* (Nottingham 1983)
- Blegen 1958** C. W. Blegen, *Troy. Excavations conducted by the University of Cincinnati 1932–1938 4. Settlements VIIa, VIIb and VIII* (Princeton 1958)
- Blümel 1992** W. Blümel (Hrsg.), *Die Inschriften von Knidos. 1. Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 41* (Bonn 1992)

- Blümel – Merkelbach 2014** W. Blümel – R. Merkelbach (Hrsg.), Die Inschriften von Priene, IK 69 (Bonn 2014)
- Blume 1997** DNP 2 (1997) 1146 s.v. Choregos (H. Blume)
- Blume 2015** C. Blume, Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung, Instandhaltung und Botschaften, Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 127, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 9 (Petersberg 2015)
- Blume 2016** C. Blume, The Interpretation of Hellenistic Terracotta Figurines. A New Approach Based on their Polychromy, in: A. Müller – E. Laflı – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 1: Production, diffusion, étude. Actes du colloque international organisé par l'Université Dokuz Eylül d'Izmir Colloquia Anatolica et Aegea Antiqua I en collaboration avec: l'École française d'Athènes, le centre de recherche Halma UMR 8164 (Lille 3, CNRS, MCC), Instrumentum Groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées dans l'Antiquité, Izmir, 2–6 juin 2007, Bulletin de correspondance hellénique 54 (Athen 2016) 147–164
- Boardman 1997** LIMC VIII (1997) 923–941 s.v. Pan (J. Boardman)
- Boas 1944** F. Boas (Hrsg.), The function of dance in human society (New York 1944)
- Bodiou 2006** L. Bodiou (Hrsg.), L'expression des corps. Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Cahiers d'histoire du corps antique 2 (Rennes 2006)
- von Boegehold 1996** A. L. von Boegehold, Group and single competitions at the Panathenaia, in: J. Neils (Hrsg.), Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon (Madison 1996) 95–105
- Böhni 2015** U. Böhni (Hrsg.), Manuelle Medizin 1. Fehlfunktion und Schmerz am Bewegungsorgan verstehen und behandeln (Stuttgart 2015)
- Bohtz 1981** C. H. Bohtz, Das Demeter-Heiligtum, AvP 13 (Berlin 1981)
- Bol 1985** P. C. Bol (Hrsg.), Antike Bildwerke 2. Bildwerke aus Bronze und Bein aus minoischer bis byzantinischer Zeit. Wissenschaftliche Kataloge (Melsungen 1985)
- Bol 1989** P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 1. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1989)
- Bol 2004** P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik, Schriften des Liebieghauses (Mainz 2004)
- Bol 2007** P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik, Schriften des Liebieghauses (Mainz 2007)
- Bonacasa 1996** N. Bonacasa, Scultura e coroplastica in Sicilia nell'età ellenistico-romana, in: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), I Greci in Occidente. Ausstellungskatalog Venedig (Mailand 1996) 421–436
- Bonanno 2013** C. Bonanno (Hrsg.), Il Museo Archeologico di Morgantina. Catalogo (Roma 2013)

- Bonanno Aravantinos 2015** M. Bonanno Aravantinos, La tomba 404 della necropoli nord-orientale di Tebe (Beozia), in: A. Muller – E. Laflı – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 2: Iconographie et contextes. Actes du colloque international organisé par l'Université Dokuz Eylül d'Izmir Colloquia Anatolica et Aegea Antiqua I en collaboration avec: l'École française d'Athènes, le centre de recherche Halma UMR 8164 (Lille 3, CNRS, MCC), Instrumentum Groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées dans l'Antiquité, Izmir, 2–6 juin 2007, Collection S (Villeneuve d'Ascq 2015)* 333–248
- Bookidis – Stroud 1997** N. Bookidis – R. S. Stroud, *The sanctuary of Demeter and Kore. Topography and architecture, Corinth 18, 3 (Princeton 1997)*
- Borbein 1995** A. H. Borbein (Hrsg.), *Das alte Griechenland. Geschichte und Kultur der Hellenen (München 1995)*
- Borell 1989** B. Borell (Hrsg.), *Katalog der Sammlung antiker Kleinkunst der Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg 3, 1. Statuetten, Gefäße und andere Gegenstände aus Metall (Mainz am Rhein 1989)*
- Bottini 2006** Bottini (Hrsg.), *Musa pensosa. L'immagine dell'intellettuale nell'antichità. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2006)*
- Braconi 2014** P. Braconi, *Il santuario di Diana a Nemi. Le terrazze e il ninfeo, StA (Roma 2014)*
- Brand 2000** H. Brand, *Griechische Musikanten im Kult. Von der Frühzeit bis zum Beginn der Spätklassik, Würzburger Studien zur Sprache und Kultur 3 (Dettelbach 2000)*
- Brandstetter 2013** G. Brandstetter, *Dance [and] theory, TanzScripte 25 (Bielefeld 2013)*
- Brandstetter – Klein 2015** G. Brandstetter – G. Klein (Hrsg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“, TanzScripte 32 (Bielefeld 2015)*
- Brandstetter – Wulf 2007** G. Brandstetter – Ch. Wulf, *Einleitung: Tanz als Anthropologie, in: G. Brandstetter – C. Wulf (Hrsg.), Tanz als Anthropologie (München 2007)* 9–13
- Brandt 1965** E. Brandt, *Gruß und Gebet. Eine Studie zu Gebärden in der minoisch-mykenischen und frühgriechischen Kunst (Waldsassen 1965)*
- Breitenstein 1941** N. Breitenstein, *Catalogue of terracottas. Cypriote, Greek, Etrusco-Italien and Roman (Kopenhagen 1941)*
- Breitholtz 1960** L. Breitholtz, *Die dorische Farce im griechischen Mutterland vor dem 5. Jahrhundert. Hypothese oder Realität?, Göteborgs universitets årsskrift v 66, 4 (Stockholm 1960)*
- Brelich 1969** A. Brelich, *Paidēs e parthenoi, Incunabula Graeca 36 (Rom 1969)*
- Bremmer 1999** DNP 7 (1999) 110 s.v. Leukothea (J. Bremmer)
- Brinkmann 1996** V. Brinkmann, *Farbigkeit der Ferrakotten, in: F. W. Hamdorf (Hrsg.), Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton. Ausstellungskatalog München (München 1996)* 25–30
- Brommer 1989** F. Brommer, *Antike Tänze, AA 1989, 483–494*

- Brouskari 1974** M. S. Brouskari, *The Acropolis Museum. A descriptive catalogue, The museums of Greece 1* (Athen 1974)
- Bruneau 1968** P. Bruneau, *Contribution à l'histoire urbaine de Délos à l'époque hellénistique et à l'époque impériale*, BCH 92, 1968, 633–709
- Bruns-Özgan 1995** C. Bruns-Özgan, *Fries eines hellenistischen Altars in Knidos*, JdI 110, 1995, 239–276
- Büttner 2006** S. Büttner, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, Beck'sche Reihe 1674 (München 2006)
- Bundrick 2005** S. D. Bundrick, *Music and image in classical Athens* (New York 2005)
- Burette 1741** P. J. Burette, *Premier [-second] mémoire pour servir à l'histoire de la danse des Anciens* (Paris 1741)
- Burkert 1977** W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, *Die Religionen der Menschheit* 15 (Stuttgart 1977)
- Burn – Higgins 2001** L. Burn – R. A. Higgins, *Catalogue of Greek terracottas in the British Museum 3* (London 2001)
- Burr 1934** D. Burr, *Terra-cottas from Myrina in the Museum of Fine Arts*, Boston (Wien 1934)
- Burr Thompson 1950** D. Burr Thompson, *A bronze dancer from Alexandria*, AJA 54, 1950, 371–385
- Burr Thompson 1963** D. Burr Thompson, *Troy. The terracotta figurines of the Hellenistic period*, *Supplementary Monograph 3* (Princeton 1963)
- Burr Thompson 1987** D. Burr Thompson, *Hellenistic pottery and terracottas* (Princeton 1987)
- Burt 1995** R. Burt, *The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities* (London u.a. 1995)
- Buschor 1943** E. Buschor, *Satyrtänze und frühes Drama*, AbhMünchen 5 (München 1943)
- Buxton 2005** R. G. A. Buxton, *Das große Buch der griechischen Mythologie* (Stuttgart 2005)
- Cain 1985** H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber*, BeitrESkAr 7 (Mainz 1985)
- Cain 1990** H.-U. Cain in: P.H.-C. Bol (Hrsg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 2. Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino*, *Schriften des Liebieghauses* (Berlin 1990) 236–248 Kat. 219
- Cain 2007** H. U. Cain, *Die Kunst der Nachahmung*, in: R. Aßkamp (Hrsg.), *Luxus und Dekadenz. Römisches Leben am Golf von Neapel* (Mainz 2007) 78–91
- Cairns 2005** D. L. Cairns (Hrsg.), *Body language in the Greek and Roman worlds* (Swansea 2005)
- Cairns 2017** D. L. Cairns (Hrsg.), *Emotions in the classical world. Methods, approaches, and directions*, *Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien* 59 (Stuttgart 2017) Cairns – Fulkerson 2015 D. L. Cairns – L. Fulkerson, *Emotions between Greece and Rome*, *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 125 (London 2015)
- Calabria 2005** E. Calabria, *Coroplastica votiva dal santuario urbano di Metaponto: nuove attestazioni di culto di età classica ed ellenistica*, in: M. L. Nava (Hrsg.), *Lo*

- spazio del rito. Santuari e culti in Italia meridionale tra indigeni e greci. Atti delle giornate di studio (Matera, 28 e 29 giugno 2002), *Siris* 1 (Bari 2005) 69–82
- Calame 1977** C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque* (Roma 1977)
- Carter 2005** J. C. Carter, *Discovering the Greek countryside at Metaponto*, *Jerome lectures* 23 (Ann Arbor 2005)
- Carter – Prieto 2012a** J. C. Carter – A. Prieto, *The chora of Metaponto* 3, 1. The Archaeological field survey. Bradano to Basento (Austin 2012)
- Carter – Prieto 2012b** J. C. Carter – A. Prieto, *The chora of Metaponto* 3, 2. The Archaeological field survey. Bradano to Basento (Austin 2012)
- Carter – Prieto 2012c** J. C. Carter – A. Prieto, *The chora of Metaponto* 3, 3. The Archaeological field survey. Bradano to Basento (Austin 2012)
- Casson – Brooke 1921** S. Casson, *Catalogue of the Acropolis Museum 2. Sculpture and architectural fragments* (Cambridge 1921)
- Catoni 2005** M. L. Catoni, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, *Studi* 2 (Pisa 2005)
- Catoni 2008** M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica. Gli schemata nella danza, nell'arte, nella vita*, *Universale Bollati Boringhieri* 560 (Turin 2008)
- Catoni 2008a** M. L. Catoni (Hrsg.), *La forza del bello. L'arte greca conquista l'Italia* (Mailand 2008)
- Catoni 2013** M. L. Catoni, *Mimesis and motion in classical antiquity*, in: S. Leyssen – P. Rathgeber (Hrsg.), *Bilder animierter Bewegung/Images of Animate Movement* (Paderborn 2013) 199–220
- Ceccarelli 1998** P. Ceccarelli, *La pirrica nell'antichità greco romana. Studi sulla danza armata*, *Filologia e critica* 83 (Pisa 1998)
- Chatzidakis 2000** P. J. Chatzidakis, *Οψοποιϊκά σκεύη από τη Δήλο, in: Ε' Επισημονική Συνάντηση για την ελληνιστική κεραμική. Χρονολογικά προβλήματα, κλειστά σύνολα, εργαστήρια* (Athen 2000) 115–130
- Chatzidakis 2003a** P. Chatzidakis in: E. Andrikou (Hrsg.), *Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin* (Athen 2003) 287 Kat. 156
- Chatzidakis 2003b** P. Chatzidakis in: E. Andrikou (Hrsg.), *Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin* (Athen 2003) 168 Kat. 58
- Chatzidakis 2003c** P. Chatzidakis in: E. Andrikou (Hrsg.), *Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin* (Athen 2003) 284 Kat. 153
- Cianferoni 2015** G. C. Cianferoni in: B. Arbeit – M. Iozzo (Hrsg.), *Piccoli grandi bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni medico-lorenesi nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Ausstellungskatalog Florenz* (Florenz 2015) 188 Kat. 168

- Clarke 1998** J. R. Clarke, Looking at lovemaking. Constructions of sexuality in Roman art, 100 B.C. – A.D. 250 (Berkeley 1998)
- Clarke 2007** J. R. Clarke, Looking at laughter. Humor, power, and transgression in Roman visual culture, 100 B.C. – A.D. 250 (Berkeley 2007)
- Clark u. a. 2015** C. A. Clark – E. Foster – J. P. Hallett (Hrsg.), Kinesis. The ancient depiction of gesture, motion, and emotion. Essays for Donald Lateiner (Ann Arbor 2015)
- Coarelli 2002** F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (München 2002)
- Cohen 1997** B. Cohen 1997, Divesting the Female Breast of Clothes in Classical Sculpture, in: A. O. Koloski-Ostrow (Hrsg.), Naked truths. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology (London 1997) 66–92
- Cohen 2001** B. Cohen, Ethnic Identity in Democratic Athens and the Visual Vocabulary of Male Costume, in: I. Malkin (Hrsg.), Ancient perceptions of Greek ethnicity, Center for Hellenic Studies colloquia 5 (Washington 2001) 235–274
- Cohen 2011** A. Cohen, The self as other. Performing humor in ancient Greek art, in: E. S. Gruen (Hrsg.), Cultural identity in the ancient Mediterranean (Los Angeles 2011) 465–490
- Conelly 1990** J. B. Conelly, Hellenistic terracottas of Cyprus and Kuwait, in: J. P. Uhlenbrock (Hrsg.), The coroplast's art. Greek terracottas of the Hellenistic world (New Paltz 1990) 94–101
- Conze 1891** A. Conze, Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke (Berlin 1891)
- Corbineau – Nicklas 2002** A. Corbineau-Hoffmann – P. Nicklas (Hrsg.), Körper/Sprache. Ausdrucksformen der Leiblichkeit in Kunst und Wissenschaft, Echo 1 (Hildesheim 2002)
- Corso 2007** A. Corso, The art of Praxiteles 2. The mature years, StA 153 (Rom 2007)
- Daehner 2015** J. Daehner in: J. Daehner – K. D. S. Lapatin (Hrsg.), Power and pathos. Bronze sculpture of the Hellenistic world. Ausstellungskatalog Los Angeles (Los Angeles 2015) 224 Kat. 19
- Daehner – Lapatin 2015a** J. Daehner – K. D. S. Lapatin (Hrsg.), Power and pathos. Bronze sculpture of the Hellenistic world. Ausstellungskatalog Los Angeles (Los Angeles 2015)
- Daehner – Lapatin 2015b** J. Daehner – K. D. S. Lapatin, Reframing Hellenistic Bronze Sculpture, in: J. Daehner – K. D. S. Lapatin (Hrsg.), Power and pathos. Bronze sculpture of the Hellenistic world. Ausstellungskatalog Los Angeles (Los Angeles 2015) 21–33
- Dahms 2001** S. Dahms, Tanz (Kassel 2001)
- Dasen 1990** V. Dasen, Dwarfs in Athens, OJA 9, 1990, 191–207
- Dasen 1993** V. Dasen, Dwarfs in ancient Egypt and Greece (Oxford 1993)
- Davies 2002** P. M. Davies, Hemiplegie. Ein umfassendes Behandlungskonzept für Patienten nach Schlaganfall und anderen Hirnschädigungen, Rehabilitation und Prävention (Berlin 2002)

- De Caro 1994** S. De Caro (Hrsg.), Il museo archeologico nazionale di Napoli, Guide artistiche Electa Napoli (Napoli 1994)
- De Caro 2000** S. De Caro, Il Gabinetto segreto del Museo archeologico nazionale di Napoli (Napoli 2000)
- Deckers – Beckers 2017** J. Deckers – D. Beckers, Ganganalyse en looptraining. Voor de paramedicus (Houten 2017)
- De Juliis 1984** E. M. De Juliis (Hrsg.), Gli ori di Taranto in Età Ellenistica. Ausstellungskatalog Mailand (Mailand 1984)
- De Juliis 2001** E. M. De Juliis (Hrsg.), Metaponto, Città della Magna Grecia 12 (Bari 2001)
- De Siena 2001** A. De Siena (Hrsg.), Metaponto. Archeologia di una colonia greca (Tarent 2001)
- Delavaud-Roux 1993** M.-H. Delavaud-Roux, Les danses armées en Grèce antique (Aix-en-Provence 1993)
- Delavaud-Roux 1994** M.-H. Delavaud-Roux, Les danses pacifiques en Grèce antique (Aix-en-Provence 1994)
- Delavaud-Roux 1995** M.-H. Delavaud-Roux, Les danses dionysiaques en Grèce antique (Aix-en-Provence 1995)
- Delivorrias u.a. 1984** LIMC II (1984) 2–151 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias u.a.)
- Dell’Aglio 1996** A. Dell’Aglio in: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), I Greci in Occidente. Ausstellungskatalog Venedig (Mailand 1996) 731–732 Kat 297 III
- Dell’Aglio 2010** A. Dell’Aglio (Hrsg.), Marta. Il Museo Nazionale Archeologico di Taranto (Tarent 2010)
- Denana 2014** M. Denana, Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers (Bielefeld 2014)
- Deonna 1948** W. Deonna, La vie privée des Déliens, Travaux et mémoires publiés par les professeurs de l’Institut Supérieur d’Etudes Françaises et les membres étrangers de l’Ecole 7 (Paris 1948)
- Destrée – Murray 2015** P. Destrée – P. Murray (Hrsg.), A companion to ancient aesthetics (Chichester 2015)
- Deufert – Evert 2001** K. Deufert – K. Evert, Der Torso im Tanz. Von der Destabilisierung des Körpers zur Autonomie der Körperteile, in: C. Benthien – Ch. Wulf (Hrsg.), Körperteile. Eine kulturelle Anatomie (Reinbek 2001) 423–438
- Di Vita 2005** A. Di Vita, Ancora sul Satiro di Mazara, in: R. Petriaggi (Hrsg.), Il Satiro danzante di Mazara del Vallo. Il restauro e l’immagine. Atti del convegno, Roma, 3–4 giugno 2003 (Neapel 2005) 161–166
- Diehl 1966** E. Diehl, Eine neue Statue in Berlin, JbBerlMus 8, 1966, 50–66
- Dierichs 1988** A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands, AW 19s, 1988, 1–85
- Dierichs 1997** A. Dierichs, Erotik in der römischen Kunst (Mainz 1997)
- Dierichs 1998** DNP 4 (1998) 92–103 s.v. Erotik (A. Dierichs)

- Dierichs 2000** A. Dierichs, Erotik in der Bildenden Kunst der Römischen Welt, in: T. Späth (Hrsg.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Darmstadt 2000) 394–411
- Dierichs 2008** A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands, Sonderbände der Antiken Welt (Mainz 2008)
- Dierks-Kiehl 1973** C. Dierks-Kiehl, Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts (Berlin 1973)
- Diosono 2014** F. Diosono, Nemi. Nascita di un luogo sacro e del suo mito, in: G. Ghini (Hrsg.), *Sulle tracce di Caligola. Storie di grandi recuperi della Guardia di Finanza al lago di Nemi* (Rom 2014) 40–47
- Döhl 1988** H. Döhl in: W. Rudolph (Hrsg.), *Ancient art from the V.G. Simkhovitch Collection* (Bloomington 1988) 63–64 Nr. 40
- Dörpfeld 1902** W. Dörpfeld, Troja und Ilion. Ergebnisse der Ausgrabungen in den vorhistorischen und historischen Schichten von Ilion. 1870–1894 (Athen 1902)
- Dörpfeld 1912** W. Dörpfeld, Die Arbeiten zu Pergamon 1910–1911, *AM* 37, 1912, 233–407
- Dörpfeld – Hepding 1910** W. Dörpfeld – H. Hepding, Die Arbeiten zu Pergamon 1908–1909, *AM* 35, 1910, 345–526
- Drewniok 2008** J. Drewniok, Zum Selbstverständnis der Tänzerin in der Tanzgeschichte (Diss. Deutsche-Sporthochschule Köln 2008)
- Droysen 1836** J. G. Droysen, *Geschichte des Hellenismus* (Hamburg 1836)
- Easton 2002** D. F. Easton, Schliemann's excavations at Troia 1870–1873, *StTroica Monographien* 2 (Mainz 2002)
- Eckstein – Beck 1973** F. Eckstein – H. Beck (Hrsg.), *Antike Plastik im Liebieghaus* (Frankfurt am Main 1973)
- Eco 2006** U. Eco, *Die Geschichte der Schönheit* (München 2006)
- Eco 2007** U. Eco, *Die Geschichte der Häßlichkeit* (München 2007)
- Edwards 1985** C. M. Edwards, *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs* (New York 1985)
- Edwards 1998** M. L. Edwards, Women and physical disability in ancient Greece, *AncW* 29, 1998, 3–9
- Ehrhardt 2009** W. Ehrhardt, Hellenistische Heiligtümer und Riten. Die westlichen Sakralbezirke in Knidos als Fallbeispiel, in: A. Matthaei (Hrsg.), *Stadtbilder im Hellenismus, Die hellenistische Polis als Lebensform* 1 (Berlin 2009) 93–115
- Elm 2002** *DNP* 12/1 (2002) 463 s.v. Thiasos (D. Elm)
- Emmanuel 1895** M. Emmanuel, *Essai sur l'orchestrique grecque. Étude de ses mouvements d'après les monuments figurés* (Hachette 1895)
- Emmanuel 1896** M. Emmanuel, *La danse grecque antique d'après les monuments figurés* (Paris 1896)
- Erskine – Llewellyn-Jones 2011** A. Erskine – L. Llewellyn-Jones (Hrsg.), *Creating a Hellenistic World* (Swansea 2011)

- Eule 2001** J. C. Eule, Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien. Weibliche Gewandstatuen in ihrem antiken Kontext, *Kazi ve arastirma raporlari serisi 1* (Istanbul 2001)
- Faber – Hoffmann 2009** A. Faber – A. Hoffmann, Die Casa del Fauno in Pompeji (VI 12) 1, \*AF 25 (Wiesbaden 2009)
- Fabréga-Dubert 2009** M.-L. Fabréga-Dubert, La collection Borghèse au Musée Napoléon, *Histoire des collections du Musée du Louvre* (Paris 2009)
- Faller – Schünke 2008** A. Faller – M. Schünke, Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion (Stuttgart 2008)
- Fasold 1993** P. Fasold, Romanisierung und Grabbrauch. Überlegungen zum frühromischen Totenkult in Rätien, in: M. Struck, *Römerzeitliche Gräber als Quellen zu Religion, Bevölkerungsstruktur und Sozialgeschichte*. Internationale Fachkonferenz vom 18.–20. Februar 1991 im Institut für Vor- und Frühgeschichte der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, *Archäologische Schriften des Instituts für Vor- und Frühgeschichte der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 3* (Mainz 1993) 381–395
- Faust 2015** S. Faust, *Schätze der Antike* (Darmstadt 2015)
- Fehr 1979** B. Fehr, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale. Physiognomische Deutungsmöglichkeiten der Bewegungsdarstellung an griechischen Statuen des 5. und 4. Jhs.v. Chr* (Bad Bramstedt 1979)
- Fendt 2012** A. Fendt, *Archäologie und Restaurierung. Die Skulpturenergänzungen in der Berliner Antikensammlung des 19. Jahrhunderts, Transformationen der Antike 22, 3* (Berlin u.a. 2012)
- Ferruzza 2016** M. L. Ferruzza, *Ancient terracottas from South Italy and Sicily in the J. Paul Getty Museum* (Los Angeles 2016)
- Feubel 1935** R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder* (Heidelberg 1935)
- Fink 1996** M. Fink, *Der Ball. Eine Kulturgeschichte des Gesellschaftstanzes im 18. und 19. Jahrhundert*, *Bibliotheca musicologica 1* (Innsbruck/Wien 1996)
- Fittà 1998** M. Fittà, *Spiele und Spielzeug in der Antike. Unterhaltung und Vergnügen im Altertum* (Stuttgart 1998)
- Fitton 1973** J. W. Fitton, *Greek Dance*, *CIQ 23*, 1973, 254–274
- Fleischhauer 1960** G. Fleischhauer, *Die Musikergenossenschaften im hellenistisch-römischen Altertum. Beiträge zum Musikleben der Römer* (Halle 1960)
- Fleischle-Braun 2008** C. Fleischle-Braun, *Tanzforschung & Tanzausbildung, Jahrbuch Tanzforschung 18* (Berlin 2008)
- Fogon – Lee 2009** T. Fogon – M. M. Lee (Hrsg.), *Bodies and boundaries in Graeco-Roman antiquity* (Berlin 2009)
- Fowler 1989** B. H. Fowler, *The Hellenistic aesthetic* (Badminton 1989)
- Fränkel 1895** M. Fränkel, *Die Inschriften von Pergamon. Römische Zeit, Inschriften auf Thon 2, AvP 8* (Berlin 1895)
- Franzius 1973** G. Franzius, *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei* (Göttingen 1973)

- Froning 1981** H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh.v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion, Schriften zur antiken Mythologie 5 (Mainz 1981)
- Fuchs 1959** W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, *JdI Ergh.* 20 (Berlin 1959)
- Fuchs 1962** W. Fuchs, Attische Nymphenreliefs, *AM* 77, 1962, 242–249
- Fuchs 1963a** W. Fuchs in: *Helbig4 I* (Tübingen 1963) 47–48 Kat. 58
- Fuchs 1963b** W. Fuchs, Der Schiffsfund von Mahdia, *Bilderhefte des Deutschen Archäologischen Instituts Rom 2* (Tübingen 1963)
- Fuchs 2018** M. Fuchs, The Frieze of the Temple of Dionysos at Teos, in: M. Aurenhammer (Hrsg.), *Sculpture in Roman Asia Minor. Proceedings of the International Conference at Selçuk, 1st – 3rd October 2013* (Wien 2018) 147–160
- Furetta 2010** C. Furetta, *Handbook of thermoluminescence* (New Jersey 2010)
- Furtwängler 1880** A. Furtwängler, Der Satyr aus Pergamon, Programm zum Winckelmannsfeste der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin 40 (Berlin 1880)
- Gabelmann 1969** H. Gabelmann (Hrsg.), *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn, Kunst und Altertum am Rhein 19* (Düsseldorf 1969)
- Galestin 1981** M. C. Galestin, Reproductions, falsifications and imitations of ancient bronzes. Some thoughts on the authenticity of ancient bronze statuettes, *BABesch* 56, 1981, 89–105
- Galestin 1987** M. C. Galestin, *Etruscan and Italic bronze statuettes* (Leiden 1987)
- García y Bellido 1949** A. García y Bellido, *Esculturas romanas de España y Portugal* (Madrid 1949)
- Garfinkel 2003** Y. Garfinkel, *Dancing at the dawn of agriculture* (Austin 2003)
- Garfinkel 2014** Y. Garfinkel, Archaeology of dance, in: K. Soar – C. Aamodt (Hrsg.), *Archaeological approaches to dance performance, BAR international series 2622* (Oxford 2014) 5–14
- Garland 1995** R. Garland, *The Eye of the beholder. Deformity and disability in the Graeco-Roman world* (London 1995)
- Garmaise 1996** M. Garmaise, *Studies in the representation of dwarfs in Hellenistic and Roman art* (Ann Arbor 1996)
- Gasparri 1986** LIMC III (1986) 420–514 s.v. Dionysos (C. Gasparri)
- Gaunt 2017** J. Gaunt, Toward the Derveni Krater: On the Rarity of Large Bronze Vessels of the Archaic and Classical Periods Bearing Large Figural Registers, in: J. Daehner – K. D. S. Lapatin – A. Spinelli (Hrsg.), *Artistry in bronze. The Greeks and their legacy. XIX International Congress on Ancient Bronzes* (Los Angeles 2017) 214–223
- Gebauer 2017** J. Gebauer, Handwerker und Hetären. Berufs- und Funktionskleidung, in: E. Baumgartner – A. Fendt – F. S. Knauß – E. K. Wittich (Hrsg.), *Divine X Design. Das Kleid der Antike. Ausstellungskatalog München* (Mainz 2017) 159–167
- Gehrke 1990** H.-J. Gehrke, *Geschichte des Hellenismus, Oldenbourg Grundriss der Geschichte 1a* (München 1990)
- Geominy 1984** W. A. Geominy, *Die Florentiner Niobiden* (Bonn 1984)

- Geominy 1999** W. Geominy, Zur Komposition der Gruppe „Aufforderung zum Tanz“, in: Gedenkschrift für Andreas Linfert. Hellenistische Gruppen (Mainz 1999) 141–155
- Geominy 2007** W. Geominy, Die allmähliche Verfestigung hellenistischer Stilformen (280–240 v. Chr.), in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 43–101
- Ghini – Diosono 2012** G. Ghini – F. Diosono, Il Tempio di Diana a Nemi. Una rilettura alla luce dei recenti scavi, in: J. R. Brandt – X. Dupré i Raventós – G. Ghini (Hrsg.), Lazio e Sabina (Rom 2012) 269–276
- Giacobelli 2012** F. Giacobelli in: A. C. Mori – C. Lambrugo – F. Slavazzi, L'infanzia e il gioco nel mondo antico. Materiali della Collezione Sambon di Milano (Mailand 2012) 93 Kat. 32
- Gianvittorio – Catenacci 2017** L. Gianvittorio – C. Catenacci (Hrsg.), Choreutika. Performing and theorising dance in ancient Greece, Biblioteca di Quaderni urbinati di cultura classica 13 (Pisa 2017)
- Gibson 1973a** J. J. Gibson, Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung (Stuttgart 1973)
- Gibson 1973b** J. J. Gibson, Die Wahrnehmung der visuellen Welt (Weinheim u.a. 1973)
- Giannelli 1963** G. Giannelli, Culti e miti della Magna Grecia. Contributo alla storia più antica delle colonie greche in Occidente, Università di Napoli, Centro di studi per la Magna Grecia 2 (Florenz 1963)
- Giove 1996** T. Giove in: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), I Greci in Occidente. Ausstellungskatalog Venedig (Mailand 1996) 708 Kat. 206
- Giuliani 1987** L. Giuliani, Die seligen Krüppel. Zur Deutung von Missgestalteten in der hellenistischen Kleinkunst AA 1987, 701–721
- Goedicke 1994** C. Goedicke, Echtheitsprüfung an Tanagrafiguren nach der Thermolumineszenzmethode, in: G. Zimmer – I. Kriseleit (Hrsg.), Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz am Rhein 1994) 77–81
- Götz-Neumann 2011** K. Götz-Neumann, Gehen verstehen. Ganganalyse in der Physiotherapie (Stuttgart 2011)
- Golda 1997** T. M. Golda, Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus, BeitrESkAr 16 (Mainz 1997)
- Goldman 1943** H. Goldman, Two terracotta figurines from Tarsus, AJA 47, 1943, 22–34
- Gombrich 2010** E. H. Gombrich, Kunst und Illusion (Berlin 2010)
- Graen 2011** D. Graen (Hrsg.), Tod und Sterben in der Antike. Grab und Bestattung bei Ägyptern, Griechen, Etruskern und Römern (Stuttgart 2011)
- Graepler 1994** D. Graepler, Kunstgenuß im Jenseits? Zur Funktion und Bedeutung hellenistischer Terrakotten als Grabbeigabe, in: G. Zimmer – I. Kriseleit (Hrsg.), Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz am Rhein 1994) 43–58
- Graepler 1997** D. Graepler, Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent (München 1997)

- Graf 1997** DNP 3 (1997) 951–952 s.v. Ekstase (F. Graf)
- Graf 1998** DNP 4 (1998) 89–91 s.v. Eros (F. Graf)
- Grammenos 2004** D. Grammenos (Hrsg.), *To Archaiologiko Museio Thessalonikes* 1 (Athena 2004)
- Granino Cecere 2000** M. G. Granino Cecere, *Contrinuto dell'epigrafia per la storia des santuario nemorense*, in: J. R. Brandt (Hrsg.), *Nemi – "status quo". Recent research at Nemi and the sanctuary of Diana. acts of a seminar arranged by Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Accademia di Danimarca, Institutum Romanum Finlandia, Istituto di Norvegia in Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma at Accademia di Danimarca Oct. 2 – 3, 1997, Occasional papers of the Nordic institutes in Rome 1 (Rom 2000) 35–44*
- Grassinger 1991** D. Grassinger, *Römische Marmorkratere*, MAR 18 (Mainz 1991)
- Grassinger 1994** D. Grassinger, *Die Marmorkratere*, in: G. Hellenkemper Salies (Hrsg.) *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1. Ausstellungskatalog Bonn (Köln 1994) 295–283*
- Grassinger 2007** D. Grassinger in: A. Scholl (Hrsg.), *Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum (Mainz 2007) 212–213 Kat. 128*
- Grassinger 2008** D. Grassinger in: D. Grassinger – T. de Oliveira – A. Scholl (Hrsg.), *Die Rückkehr der Götter. Berlins verborgener Olymp. Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008) 345–346*
- Grassl 1986** H. Grassl, *Behinderte in der Antike. Bemerkungen zur sozialen Stellung und Integration*, *Tyche* 1, 1986, 118–126
- Gschwantler 1986** K. Gschwantler, *Guss und Form. Bronzen aus der Antikensammlung (Wien 1986)*
- Gschwendtner 2002** G. Gschwendtner, *Der Kunst-Ratgeber. Kompositionslehre Formen (Wiesbaden 2002)*
- Güntner 1994** G. Güntner, *Göttervereine und Götterversammlungen auf attischen Weihreliefs. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung, Beiträge zur Archäologie* 21 (Würzburg 1994)
- Günzel 2010** S. Günzel, *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch (Stuttgart 2010)*
- Guidobaldi 1992** M. P. Guidobaldi, *Musica e danza, Vita e costumi dei romani antichi* 13 (Roma 1992)
- Guldager Bilde 2000** P. Guldager Bilde, *The sculptures from the sanctuary of Diana Nemorensis, types and contextualization: an overview*, in: J. R. Brandt (Hrsg.), *Nemi – "status quo". Recent research at Nemi and the sanctuary of Diana. acts of a seminar arranged by Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Accademia di Danimarca, Institutum Romanum Finlandia, Istituto di Norvegia in Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma at Accademia di Danimarca Oct. 2 – 3, 1997, Occasional papers of the Nordic institutes in Rome 1 (Rom 2000) 93–103*

- Guldager Bilde – Moltesen 2002** P. Guldager Bilde – M. Moltesen, A catalogue of sculptures from the sanctuary of Diana Nemorensis in the University of Pennsylvania Museum, Philadelphia, *AnalRom* 29 (Roma 2002)
- Haase 1998** *DNP* 5 (1998) 1125–1132 s.v. Isis (M. Haase)
- Habetzeder 2012** J. Habetzeder, Dancing with decorum. The eclectic usage of kalathiskos dancers and pyrrhic dancers in Roman visual culture, in: J. Habetzeder (Hrsg.), *Evading Greek models* (Stockholm 2012) 3–45
- Hackney 1998** P. Hackney, *Making Connections: Total Body Integration Through Barteneff Fundamentals* (New York 1998)
- Hänninen 2000** M.-L. Hänninen, Traces of women's devotion in the sanctuary of Diana at Nemi, in: J. R. Brandt (Hrsg.), *Nemi – "status quo". Recent research at Nemi and the sanctuary of Diana. acts of a seminar arranged by Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Accademia di Danimarca, Institutum Romanum Finlandia, Istituto di Norvegia in Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma at Accademia di Danimarca* Oct. 2 – 3, 1997, *Occasional papers of the Nordic institutes in Rome* 1 (Rom 2000) 45–50
- Haffner 1989** A. Haffner (Hrsg.), *Gräber, Spiegel des Lebens: zum Totenbrauchtum der Kelten und Römer am Beispiel des Treverer-Gräberfeldes Wederath-Belginum, Schriftenreihe des Rheinischen Landesmuseums Trier* 2 (Mainz am Rhein 1989)
- Hahland 1950** W. Hahland, Der Fries des Dionysostempels in Teos, *Öjh* 38, 1950, 66–109
- Hamdorf 1996** F. W. Hamdorf (Hrsg.), *Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton. Ausstellungskatalog München* (München 1996)
- Hamdorf – Leitmeir 2014** F. W. Hamdorf – F. Leitmeir (Hrsg.), *Die figürlichen Terrakotten der Staatlichen Antikensammlungen München* 2 (Lindenberg 2014)
- Hampe 1975** R. Hampe, Dickbauchtänzer und Diebe auf korinthischem Krater, *JDI* 90, 1975, 85–99
- Hanna 1988** J. L. Hanna, *Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance, and desire* (Chicago 1988)
- Harmon 2002** *DNP* 12/1 (2002) 12–17 s.v. Tanz (R. Harmon)
- Harrison – Liapēs 2013** G. W. M. Harrison – V. Liapēs (Hrsg.), *Performance in Greek and Roman theatre, Mnemosyne, bibliotheca classica Batava. Supplements. Monographs on Greek and Roman language and literature* 353 (Leiden 2013)
- Hartmann – Woitas 2016** A. Hartmann – M. Woitas, *Das große Tanz Lexikon* (Laaber 2016)
- Haselbach 1991** B. Haselbach, *Tanz und bildende Kunst. Modelle zur ästhetischen Erziehung* (Stuttgart 1991)
- Hausmann 1960** U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (Berlin 1960)
- Haynes 1992** D. E. L. Haynes, *The Technique of Greek bronze statuary* (Mainz 1992)
- Headland 1990** T. N. Headland (Hrsg.), *Emics and etics. The insider-outsider debate, Frontiers of anthropology* 7 (Newbury Park 1990)
- Heidenreich 1934** *RE* V A, 2 (1934) 808–820 s.v. Tanzkunst (R. Heidenreich)

- Heilmeyer 1988** W.-D. Heilmeyer (Hrsg.), Antikenmuseum Berlin. Die ausgestellten Werke (Berlin 1988)
- Heilmeyer 1997** W.-D. Heilmeyer, Der Pergamonaltar. Die neue Präsentation nach Restaurierung des Telephosfrieses (Tübingen 1997)
- Heinemann 2016** A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr, *Image & context* 15 (Berlin 2016)
- Heinze 1999** DNP 7 (1999) 639–641 s.v. Mänaden (T. Heinze)
- Heinze 1998a** DNP 5 (1998) 716–717 s.v. Horai (T. Heinze)
- Heinze 1998b** DNP 5 (1998) 418–419 s.v. Hermaphroditos (T. Heinze)
- Heinze 2001a** DNP 10 (2001) 308–309 s.v. Priapos (T. Heinze)
- Heinze 2001b** DNP 11 (2001) 552–553 s.v. Silen (T. Heinze)
- Hellenkemper Salies 1994** G. Hellenkemper Salies (Hrsg.) Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1. Ausstellungskatalog Bonn (Köln 1994)
- Hepding 1903** H. Hepding, Der Attiskult. Seine Mythen und sein Kult, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten 1 (Berlin/Boston 1903)
- Herdejürgen 2000** H. Herdejürgen, Rez. zu G. Postrioti, *La stipe votiva del tempio „E“ di Metaponto* (Rom 1996), *Gnomon*, 72, 2000, 565–567
- Hermary u.a. 1986** LIMC III (1986) 850–742 s.v. Eros (A. Hermary u.a.)
- Hermary 1986** LIMC III (1986) 98–112 s.v. Bes (A. Hermary)
- Heres 1998** H. Heres in: B. Knittlmayer – W. D. Heilmeyer (Hrsg.), *Die Antikensammlung. Altes Museum. Pergamonmuseum* (Mainz 1998) 192–193 Nr. 114
- Herrmann 2016** A. Herrmann, *Art in the Age of Alexander*, in: C. A. Picón (Hrsg.), *Pergamon and the Hellenistic kingdoms of the ancient world*. Ausstellungskatalog New York (New Haven 2016) 9–20
- Hertel 2001** D. Hertel, Troia: Archäologie, Geschichte, Mythos, Beck'sche Reihe (München 2001)
- Herter 1938** RE XIX,2 (1938) 1681–1748 s.v. Phallos (H. Herter)
- Herter 1947** H. Herter, Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel. Die Anfänge der attischen Komödie, Darstellung und Deutung (Iserlohn 1947)
- Heyer 1958** F. Heyer, *Der Tanz in der modernen Gesellschaft, Soziale Wirklichkeit* (Hamburg 1958)
- Higgins 1967** R. A. Higgins, Greek terracottas, *Methuen's handbooks of archaeology* (London 1967)
- Higgins 1986** R. A. Higgins, *Tanagra and the figurines* (London 1986)
- Hiller von Gaertringen 1894** RE I,2 (1894) 2031–2032 s.v. Anakalypteria (H. von Gaertringen)
- Hiller von Gaertringen u.a. 1906** F. Hiller von Gaertringen – C. Fredrich – H. T. A. von Prott – H. Schrader – T. Wiegand – H. Winnefeld, *Inschriften von Priene* (Berlin 1906)

- Himmelman 1983** N. Himmelman, Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst (Tübingen 1983)
- Hinz 1998** V. Hinz, Der Kult von Demeter und Kore auf Sizilien und in der Magna Graecia, Palilia 4 (Wiesbaden 1998)
- Hölscher 2000** T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (München 2000)
- Hölscher 2015** T. Hölscher, Klassische Archäologie. Grundwissen (Darmstadt 2015)
- Hoepfner – Schwandner 1990** W. Hoepfner – E.-L. Schwandner (Hrsg.), Hermogenes und die hochhellenistische Architektur. Internationales Kolloquium in Berlin vom 28. bis 29. Juli 1988, im Rahmen des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, veranstaltet vom Architekturreferat des DAI, in Zusammenarbeit mit dem Seminar für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin (Mainz 1990)
- Holzhausen 2000** DNP 8 (2000) 221–223 s.v. Pan (J. Holzhausen)
- Hoppa 2002** R. D. Hoppa (Hrsg.), Paleodemography. Age distributions from skeletal samples, Cambridge studies in biological and evolutionary anthropology 31 (Cambridge 2002)
- Horn 1931** R. Horn, Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik (München 1931)
- Hornung-Bertemes 2007** K. Hornung-Bertemes, Terrakotten aus Demetrias, Demetrias 7 (Würzburg 2007)
- Hrouda 1978** B. Hrouda (Hrsg.), Methoden der Archäologie. Eine Einführung in ihre naturwissenschaftlichen Techniken, Beck'sche Elementarbücher (München 1978)
- Huber 2000** DNP 14 (2000) 324–332 s.v. Grotteske (G. Huber)
- Hübinger – Menninger 2007** U. Hübinger – M. Menninger, Terrakotten der Westgriechen im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn (Rahden 2007)
- Hüter-Becker 1996** A. Hüter-Becker, Physiotherapie. Untersuchungs- und Behandlungstechniken (Stuttgart 1996)
- Huf 2021** L. Huf, Frauen jenseits der Konvention. Alterszüge, Tätowierungen und afrikanische Physiognomien im Frauenbild attischer Vasen des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Heidelberg 2021)
- Hug 1919** RE X,2 (1919) 2232–2247 s.v. *κάλαθος* (A. Hug)
- Hurschmann 1999** DNP 6 (1999) 152 s.v. Kalathos (R. Hurschmann)
- Huschka 2000** S. Huschka, Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik (Würzburg 2000)
- Hutton 1929** C. A. Hutton, Two Reliefs in the Ashmolean Museum, JHS 49, 1929, 240–245
- Huysecom-Haxhi 2009** S. Huysecom-Haxhi, Les figurines en terre cuite de l'Artémision de Thasos. Artisanat et piété populaire à l'époque de l'archaïsme mûr et récent, Études thasiennes 21 (Athen 2009)
- Iannicelli 2013** S. Iannicelli, Il Culto di Demetra. La produzione di ex voto, in: C. Bonanno (Hrsg.), Il Museo Archeologico di Morgantina. Catalogo (Rom 2013) 111–118
- Ippel 1912** A. Ippel, Die Arbeiten zu Pergamon 1910–1911, AM 37, 1912, 233–330

- Ippel 1922** A. Ippel, Der Bronzefund von Galjüb. Modelle eines hellenistischen Goldschmieds, Wissenschaftliche Veröffentlichung 2 (Berlin 1922)
- Isler 1970** H. P. Isler, Acheloos. Eine Monographie, Schriften herausgegeben unter dem Patronat der Schweizerischen Geisteswissenschaftlichen Gesellschaft 11 (Bern 1970)
- Isler 1981** LIMC I (1981) 12–36 s.v. Acheloos (H. P. Isler)
- Isler 1996** DNP 1 (1996) 72–73 s.v. Acheloos (H. P. Isler)
- Isler-Kerényi 2015** C. Isler-Kerényi, Dionysos in classical Athens. An understanding through images, Religions in the Graeco-Roman world 181 (Leiden 2015)
- Jeammet 2003** V. Jeammet, Tanagra. Mythe et archéologie (Paris 2003)
- Jenkins u. a. 2009** I. Jenkins – V. Turner – D. Hubbard – S. Dodd – I. Eisenhut, Körper in der griechischen Kunst (Mainz 2009)
- Jenkins 2014** I. Jenkins (Hrsg.), La beauté du corps dans l'Antiquité grecque. Ausstellungskatalog London (Martigny 2014)
- Johnstone 1956** M. A. Johnstone, The dance in Etruria. A comparative study, Pocket library of studies in art 6 (Florence 1956)
- Jucker 1956** I. Jucker, Der Gestus des Aposkopein. ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst (Zürich 1956)
- Junk 1930** V. Junk, Handbuch des Tanzes (Stuttgart 1930)
- Junk 1990** V. Junk, Grundlegung der Tanzwissenschaft (Hildesheim 1990)
- Junker – Stähli 2008** K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie. Formen und Konzepte der Nachahmung in der antiken Kunst (Wiesbaden 2008)
- Kachler 1974** K. G. Kachler, Der Tanz im antiken Griechenland, AW 5, 3, 1974, 3–14
- Käppel 2000** DNP 8 (2000) 1071–1072 s.v. Nymphen (L. Käppel)
- Kaeser 2008** B. Kaeser, Amazonen sind schöne Frauen, in: R. Wünsche (Hrsg.), Starke Frauen. Ausstellungskatalog München (München 2008) 147–171
- Kästner 2003** U. Kästner in: E. Andrikou (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin (Athen 2003) 240 Kat. 119
- Kaltsas 2002** N. Kaltsas (Hrsg.), Sculpture in the National Archaeological Museum, Athens (Los Angeles 2002)
- Kaltsas 2008** N. Kaltsas (Hrsg.), The National Archaeological Museum (Athen 2008)
- Karageorghis – Vanchugov 2001** V. Karageorghis – V. P. Vanchugov (Hrsg.), Greek and Cypriote antiquities in the Archaeological Museum of Odessa (Nicosia 2001)
- Karoß 2001** S. Karoß, Tanz, Politik, Identität, Tanzforschung (Münster 2001)
- Karusu 1969** S. Karusu, Archäologisches Nationalmuseum. Antike Skulpturen. Beschreibender Katalog, Archäologische Führer Nr. 23 (Athen 1969)
- Kauffmann-Samaras 1981** LIMC I (1981) 587–653 s.v. Amazones (A. Kauffmann-Samaras)
- Kayser 1973** H. Kayser, Die ägyptischen Altertümer im Roemer-Pelizaeus-Museum in Hildesheim, Wissenschaftliche Veröffentlichungen 8 (Hildesheim 1973)
- Kennedy 2015** A. Kennedy, Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien, in: G. Brandstetter – G. Klein (Hrsg.), Methoden der

- Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“, *TanzScripte* 32 (Bielefeld 2015) 65–79
- von Kieseritzky 1901** G. von Kieseritzky, Kaiserliche Eremitage. Museum der antiken Skulptur (Petersburg 1901)
- Kirchner 1903** J. Kirchner, *Prosopographia Attica* (Berolini 1903)
- Klein 1907** W. Klein, Geschichte der griechischen Kunst 3. Die Kunst der Diadochenzeit (Leipzig 1907)
- Klein 1909** W. Klein, Die Aufforderung zum Tanz, *Zeitschrift für bildende Kunst* 44, 1909, 101–108
- Klein 1992** G. Klein, *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes* (Weinheim 1992)
- Klein 2002** G. Klein, *Tanz, Theorie, Text, Tanzforschung* (Münster 2002)
- Klein 2004** G. Klein, *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, Sozialtheorie* (Bielefeld 2004)
- Klein 2010** G. Klein, *Tanz als Aufführung des Sozialen. Zum Verhältnis von Gesellschaftsordnung und tänzerischer Praxis*, in: M. Bischof – C. Rosiny (Hrsg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, *TanzScripte* 20 (Bielefeld 2010) 125–144
- Klein-Vogelbach 2000** S. Klein-Vogelbach, *Funktionelle Bewegungslehre. Bewegung lehren und lernen, Rehabilitation und Prävention* (Berlin 2000)
- Kleine 2005** B. Kleine, *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit*, *Internationale Archäologie* 89 (Rahden 2005)
- Kleiner 1942** G. Kleiner, *Tanagrafiguren. Untersuchungen zur hellenistischen Kunst und Geschichte*, *JdH Ergh.* 15 (Berlin 1942)
- Klinge 2010** A. Klinge, *Bildungskonzepte im Tanz*, in: M. Bischof – C. Rosiny (Hrsg.), *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, *TanzScripte* 20 (Bielefeld 2010) 79–94
- Knauß 2008** F. S. Knauß, *Die Heimat der Amazonen*, in: R. Wünsche (Hrsg.), *Starke Frauen. Ausstellungskatalog München* (München 2008) 91–104
- Knauß 2017** F. S. Knauß, *Die Kleidung der Barbaren. Bunt, prächtig, kostbar*, in: E. Baumgartner – A. Fendt – F. S. Knauß – E. K. Wittich (Hrsg.), *Divine X Design. Das Kleid der Antike. Ausstellungskatalog München* (Mainz 2017) 177–183
- Kobelius – Berger 2012** J. Kobelius – U. Berger, *TanzPlastik. Die tänzerische Bewegung in der Skulptur der Moderne* (Berlin 2012)
- Köster 1926** A. Köster, *Die griechischen Terrakotten* (Berlin 1926)
- Kokkorou-Alewrás u.a. 1984** LIMC II (1984) 183–327 s.v. Apollon (G. Kokkorou-Alewrás u.a.)
- Korfmann 2005** M. Korfmann, *Troia, Wilusa. Überblick und offizieller Rundweg mit Informationstafeln, Veröffentlichungen der Çanakkale-Tübingen Troia Vakfı* (Istanbul 2005)

- Kosmopoulou 1998** A. Kosmopoulou, The relief base of Atarbos, Akropolis Museum 1338, in: K. J. Hartswick – M. C. Sturgeon (Hrsg.), *Στεφανος*. Studies in honor of Brunilde Sismondo Ridgway (Philadelphia 1998) 163–172
- Kotsidu 1991** H. Kotsidu, Die musischen Agone der Panathenäen in archaischer und klassischer Zeit. Eine historisch-archäologische Untersuchung, Quellen und Forschungen zur antiken Welt 8 (München 1991)
- Koukouli-Chrysanthaki 2002** C. Koukouli-Chrysanthaki, Excavating classical Amphipolis, in: M. Stamatopoulou (Hrsg.), *Excavating classical culture. Recent archaeological discoveries in Greece*, BAR 1 (Oxford 2002) 57–73
- Kourinou 2003** E. Kourinou in: E. Andrikou (Hrsg.), *Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland*. Ausstellungskatalog Berlin (Athen 2003) 208 Kat. 94
- Kousser 2008** R. M. Kousser, Hellenistic and Roman ideal sculpture. The allure of the classical (Cambridge 2008)
- Krahmer 1923** G. Krahmer, Stilphasen der hellenistischen Plastik, *RM* 38/39, 1923/1924, 138–185
- Krause 1841** J. H. Krause, *Die Gymnastik und Agonistik der Hellenen aus den Schrift- und Bildwerken des Alterthums* (Leipzig 1841)
- Krauskopf 2010** I. Krauskopf, Griechisch, skythisch, orientalisches – Das Amazonenbild in der antiken Kunst, in: A. Koch (Hrsg.), *Amazonen. Geheimnisvolle Kriegerinnen*. Ausstellungskatalog Speyer (Speyer 2010) 38–51
- Krauskopf – Simon 1997** LIMC VIII (1997) 780–803 s.v. Mainades (I. Krauskopf – E. Simon)
- Kreeb 1988** M. Kreeb, *Untersuchungen zur figürlichen Ausstattung delischer Privathäuser* (Chicago 1988)
- Kreilinger 2007** U. Kreilinger, *Anständige Nacktheit. Körperpflege, Reinigungsriten und das Phänomen weiblicher Nacktheit im archaisch-klassischen Athen*, *Tübinger archäologische Forschungen* 2 (Rahden 2007)
- Kressirer – Rumscheid 2017** K. Kressirer – F. Rumscheid, *Tanz in der Antike*, *Schriften des Akademischen Kunstmuseums Bonn* 5. Ausstellungskatalog Bonn (Bonn 2017)
- Kriseleit 1994** I. Kriseleit, Fälschungen in der Berliner Sammlung, in: G. Zimmer – I. Kriseleit (Hrsg.), *Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh.* Ausstellungskatalog Berlin (Mainz am Rhein 1994) 59–69
- Kroll 2002** R. Kroll, *Metzler-Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe* (Stuttgart 2002)
- Kunze 1996** Ch. Kunze, Die Skulpturenausstattung hellenistischer Paläste, in: W. Hoepfner – G. Brands (Hrsg.), *Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige*. Internationales Symposium in Berlin vom 16.12.1992 bis 20.12.1992 (Mainz 1996) 109–129
- Kunze 2002** C. Kunze, *Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation* (München 2002)
- Kurath 1960** G. P. Kurath, Panorama of dance ethnology, *Current Anthropology* 1, 1960, 233–254

- Kurtz – Boardman 1985** D. C. Kurtz – J. Boardman, *Thanatos. Tod und jenseits bei den Griechen, Kulturgeschichte der antiken Welt* 23 (Mainz 1985)
- Kyriakou 2000** Th. Kyriakou in: L. Parlama – N. C. Stampolidēs (Hrsg.), *The City beneath the City: Antiquities from the Metropolitan Railway Excavations. Ausstellungskatalog Athen* (Athen 2000) 245
- La Rocca 2003** E. La Rocca, *Il satiro di Mazara e il ritmo incontrollato della danza*, *SicA* 36, 101, 2003, 41–52
- La Rocca 2005** E. La Rocca, *I Satiro di Mazara e le movenze dissonanti del corpo*, in: R. Petriaggi (Hrsg.), *Il Satiro danzante di Mazara del Vallo. Il restauro e l'immagine. Atti del convegno, Roma, 3–4 giugno 2003* (Neapel 2005) 167–197
- La Rocca 2010** E. La Rocca, *Vivere serenamente all'ombra di Dioniso. La maschera in bronzo di Papposileno della Fondazione Sorgente Group e la vita di svago nelle ville romane. Living Peacefully in Dionysus' Shadow. The Bronze Mask of Papposilenus Belonging to the Fondazione Sorgente Group and a Life of Leisure in Roman Villas*, in: E. La Rocca (Hrsg.), *Il sorriso di Dioniso. Ausstellungskatalog Rom* (Turin 2010) 127–174
- Laban 1926** R. von Laban, *Choreographie* (Jena 1926)
- Laban – Perrottet 1995** R. von Laban – C. Perrottet, *Kinetografie – Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift* (Wilhelmshaven 1995)
- Lambrugo 2004** C. Lambrugo in: G. Sena Chiesa – E. A. Arslan (Hrsg.), *Miti greci: archeologia e pittura dalla Magna Grecia al collezionismo* (Milano 2004) 212–213, Kat. 207
- Langlotz 1963** E. Langlotz, *Die Kunst der Westgriechen in Sizilien und Unteritalien* (München 1963)
- Langlotz 1968** E. Langlotz, *L'arte della Magna Grecia. Arte greca in Italia meridionale e Sicilia* (Roma 1968)
- Langlotz 1973** E. Langlotz in: *Antiken aus rheinischem Privatbesitz* (Köln 1973) 230 Nr. 371
- Larsen 1997** C. S. Larsen, *Bioarchaeology: interpreting behavior from the human skeleton*, *Cambridge Studies in Biological Anthropology* 21 (Cambridge 1997)
- Larson 2001** J. Larson, *Greek nymphs. Myth, cult, lore* (Oxford 2001)
- Latham 2016** J. A. Latham, *Performance, Memory, and Processions in Ancient Rome. The Pompa Circensis from the Late Republic to Late Antiquity* (Cambridge 2016)
- Latte 1913** K. Latte, *De saltationibus Graecorum capita quinque, Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten* 13, 3 (Giessen 1913)
- Laubscher 1982** H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute: Studien zur hellenistischen Genreplastik* (Mainz 1982)
- Laumonier 1946** A. Laumonier, *Terres-cuites d'Asie Mineure*, *BCH* 70, 1946, 312–318
- Laumonier 1956** A. Laumonier, *Les figurines de terre cuite, Délos* 23 (Paris 1956)
- Lawler 1964a** L. B. Lawler, *The dance in ancient Greece* (London 1964)
- Lawler 1964b** L. B. Lawler, *The dance of the ancient Greek theatre* (Iowa City 1964)

- Laws 2002** K. Laws, *Physics and the art of dance. Understanding movement* (Oxford 2002)
- Lazaridēs 1972** D. Lazaridēs, *Amphipolis kai Argilos, Poleis Archaies Hellenikes* 13 (Athens 1972)
- Lee 2015** M. M. Lee, *Body, dress and identity in ancient Greece* (New York 2015)
- Leontis 2011** A. Leontis, *Griechische Tragödie und moderner Tanz. Eine alternative Archäologie?*, in: E. Kocziszy (Hrsg.), *Ruinen in der Moderne* (Berlin 2011) 199–219
- Lesky 2000** M. Lesky, *Untersuchungen zur Ikonographie und Bedeutung antiker Waffentänze in Griechenland und Etrurien, Quellen und Forschungen zur Antiken Welt* 35 (München 2000)
- Leventopoulou u.a. 1997** LIMC VIII (1997) 671–721 s.v. Kentauroi et Kentaurides (M. Leventopoulou u.a.)
- Ley 1996a** DNP 1 (1996) 843–844 s.v. Aphrodite (A. Ley)
- Ley 1996b** DNP 1 (1996) 575–567 s.v. Amazones (A. Ley)
- Ley 1998** DNP 5 (1998) 431–431 s.v. Hermes (A. Ley)
- Ley 1999** DNP 6 (1999) 414–415 s.v. Kentauren (A. Ley)
- Ley 2007** G. Ley, *The theatricality of Greek tragedy. Playing space and chorus* (Chicago/London 2007)
- de Libero 2003** DNP 12/2 (2003) 914–916 s.v. Behinderung (L. de Libero)
- von Lieven 2003** DNP 12/2 (2003) 916–917 s.v. Bes (A. von Lieven)
- Lindner 2001** R. Lindner in: U. Sinn (Hrsg.), *Begegnungen mit der Antike* (Würzburg 2001) 138–139 Kat. 62
- Linfert-Reich 1971** I. Linfert-Reich, *Musen- und Dichterinnenfiguren des vierten und frühen dritten Jahrhunderts* (Freiburg 1971)
- Lippold 1950** G. Lippold, *Die griechische Plastik*, HdArch 3, HAW 6, 3 (München 1950)
- Lobe 1999** M. Lobe, *Die Gebärden in Vergils „Aeneis“. Zur Bedeutung und Funktion von Körpersprache im römischen Epos*, *Classica et Neolatina* 1 (Frankfurt 1999)
- Löhr 1995** Ch. Löhr in: K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (Berlin 1995) 418–419 Nr. D 12
- Loiacono 1985** D. Loiacono, *Le terrecotte figurate*, in: E. M. De Juliis – D. Loiacono, *Taranto. Il Museo Archeologico* (Tarent 1985) 337–411
- Lonsdale 1993** S. Lonsdale, *Dance and ritual play in Greek religion, Ancient society and history* (Baltimore 1993)
- Love 1973** I. C. Love, *A preliminary report of the excavations at Knidos, 1972*, *AJA* 77, 1973, 413–424
- Luberto 2015** M. R. Luberto in: B. Arbeit – M. Iozzo (Hrsg.), *Piccoli grandi bronzi. Capolavori greci, etruschi e romani delle collezioni medico-lorenesi nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze. Ausstellungskatalog Florenz* (Florenz 2015) 102–103 Kat. 56
- Lullies 1962** R. Lullies, *Neuerwerbungen der Antikensammlungen in München 1958–1961*, *AA* 77, 1962, 594–631

- Maaß 1979** M. Maaß, Griechische und römische Bronzewecke der Antikensammlungen, Bildhefte der Staatlichen Antikensammlungen und der Glyptothek München (München 1979)
- Machaira 1990** LIMC V (1990) 502–510 s.v. Horai (V. Machaira)
- Mackej 1685** I. I. Mackej, Orchestra sive de saltationibus veterum dissertatio (Uppsala 1685)
- MacMullen 1981** R. MacMullen, Paganism in the Roman Empire (New Haven/London 1981)
- Maderna 2004** C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik (Mainz 2004) 303–382
- Malama 2003** P. Malama in: E. Andrikou (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin (Athen 2003) 274–275 Kat. 144
- Mandel 2004** U. Mandel, Kleinkunst in der späten Klassik, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik, Schriften des Liebieghauses (Mainz 2004) 429–473
- Mandel 2007** U. Mandel, Räumlichkeit und Bewegungserleben – Körperschicksale im Hochhellenismus (240–190 v. Chr.), in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik (Mainz 2007) 103–187
- Mandel – Ribbeck 2003** U. Mandel – A. Ribbeck, Form, Raum, Bewegung. Ästhetisches Erleben der Plastik des 3. Jahrhunderts v. Chr., in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000, Schriften des Liebieghauses (Möhnesee 2003) 209–237
- Marcadé 1969** J. Marcadé, Au musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans l'île, Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome 215 (Paris 1969)
- Martinelli u. a. 2009** M. C. Martinelli – F. Pelosi – C. Pernigotti (Hrsg.), La musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica, Seminari e convegni 21 (Pisa 2009)
- Maruggi 1982** G. A. Maruggi, Taranto. Rinvenimenti nella necropoli, Taras 2, 1982, 51–80
- Masségliia 2015** J. Masségliia, Body language in Hellenistic art and society, Oxford studies in ancient culture and representation (Oxford 2015)
- Mathiesen 1982** H. E. Mathiesen, Ikaros – the Hellenistic settlements 1. The terracotta figurines, Jutland Archaeological Society publications 16, 1 (Aarhus 1982)
- Mattusch 1988** C. Mattusch, Greek bronze statuary. From the beginning through the fifth century B.C (Ithaca 1988)
- Mattusch 2014** C. C. Mattusch, Enduring bronze. Ancient art, modern views (Los Angeles 2014)
- Matz 1968** F. Matz (Hrsg.), Die antiken Sarkophagreliefs. Mit Benutzung der Vorarbeiten von Friedrich Matz d. Ä., Carl Robert, Gerhart Rodenwaldt und Friedrich

- Matz d. J. 4, 1. Die dionysischen Sarkophage. Die Typen der Figuren, die Denkmäler 1 – 71B (Berlin 1968)
- Mauritsch 2010** P. Mauritsch (Hrsg.), Körper im Kopf. Antike Diskurse zum Körper, Nummi et litterae 3 (Graz 2010)
- Mauss 1975** M. Mauss, Soziologie und Anthropologie 2. Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person, Hanser-Anthropologie (München 1975)
- Mazzoleni – Pappalardo 2005** D. Mazzoleni – U. Pappalardo, Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration (München 2005)
- Meier 1994** S. W. Meier, Der Blei-Fernhandel in republikanischer Zeit, in: G. Hellenkemper Salies (Hrsg.) Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1. Ausstellungskatalog Bonn (Köln 1994) 767–187
- Meier 1999** DNP 6 (1999) 209–210 s.v. Kalokagathia (M. Meier)
- Meintani 2022** A. Meintani, The Grotesque Body in Graeco-Roman Antiquity (Berlin 2022)
- Meister 2012** J. B. Meister, Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie, Historia Einzelschriften 223 (Stuttgart 2012)
- Merker 2000** G. S. Merker, The sanctuary of Demeter and Kore. Terracotta figurines of the Classical, Hellenistic, and Roman periods, Corinth 18, 4 (Princeton 2000)
- Merker 2016** G. S. Merker in: V. Karageorghis – G. S. Merker – J. R. Mertens (Hrsg.), The Cesnola Collection of Cypriot Art. Terracottas (New Haven/London 2016) 209–210 Kat. 351. 263
- Mertens 1985** J. R. Mertens, Greek bronzes in the Metropolitan Museum of Art, BMetMus 43, 3, 1985–86, 1–62
- Mertens 1987** J. R. Mertens, The Metropolitan Museum of Art. Greece and Rome (New York 1987)
- Mertens 2001** D. Mertens, L'Architettura, in: A. De Siena (Hrsg.), Metaponto. Archeologia di una colonia greca (Tarent 2001) 45–70
- Mertens 2006** D. Mertens, Städte und Bauten der Westgriechen. Von der Kolonisationszeit bis zur Krise um 400 vor Christus (München 2006)
- Meursius 1618** J. Meursius, Orchestra, sive de saltationibus veterum. Liber singularis (Leiden 1618)
- Meyer 2014** M. Meyer, Visualisierungen von Kult (Wien 2014)
- Mielsch 2003** H. Mielsch, Das Akademische Kunstmuseum (Petersberg 2003)
- Milani 1912** L. A. Milani (Hrsg.), Il R. Museo archeologico di Firenze. Sua storia e guida illustrata (Firenze 1912)
- Miller Ammermann 1990** R. Miller Ammermann, The religious context of Hellenistic terracotta figurines, in: J. P. Uhlenbrock (Hrsg.), The coroplast's art. Greek terracottas of the Hellenistic world (New Paltz 1990) 37–46
- Mollard-Besques 1963** S. Mollard-Besques (Hrsg.), Catalogue raisonné des figurines et reliefs en terre-cuite Grecs et Romains 2. Myrina. Musée du Louvre (Paris 1963)

- Molloy 1996** M. E. Molloy, Libanius and the dancers, *Altertumswissenschaftliche Texte und Studien* 31 (Hildesheim 1996)
- von Moock 2004** D. W. von Moock, Delische „Rundaltäre“. Zur Ausstattung hellenistischer Grabbezirke auf Rheneia, *AM* 119, 2004, 373–390
- Morel 1970** J. P. Morel, Fouilles à Cozzo Presepe, près de Métaponte, *MEFRA* 82, 1970, 73–116
- Morris 1992** I. Morris, Death-ritual and social structure in classical antiquity, *Key themes in ancient history* (Cambridge 1992)
- Morris 1993** D. Morris, Körpersignale. Vom Dekolleté zum Zeh (München 1993)
- Morris 2006** D. Morris, Die nackte Eva. Der weibliche Körper im Wandel der Kulturen (München 2006)
- von Mosch 2007** H.-C. von Mosch, Eine „Aufforderung zum Tanz“ in Kyzikos und Pautalia. Der Beitrag der Münzen zum Verständnis eines hellenistischen Meisterwerks, *JNG* 57, 2007, 91–125
- Moustaka u. a. 1992** LIMC VI (1992) 850–904 s.v. Nike (A. Moustaka u. a.)
- Mrogenda 1996** U. Mrogenda, Die Terrakottafiguren von Myrina. Eine Untersuchung ihrer möglichen Bedeutung und Funktion im Grabzusammenhang, *Europäische Hochschulschriften* 63 (Frankfurt am Main 1996)
- Müller Farguell 2005** Ästhetische Grundbegriffe 6 (2005) 1–15 s.v. Tanz (Roger W. Müller Farguell)
- Mullen 1982** W. Mullen, Choreia. Pindar and dance (Princeton 1982)
- Muller u. a. 2015** A. Muller – E. Laflı – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 2: Iconographie et contexts. Actes du colloque international organisé par l'Université Dokuz Eylül d'Izmir Colloquia Anatolica et Aegea Antiqua I* en collaboration avec: l'École française d'Athènes, le centre de recherche Halma UMR 8164 (Lille 3, CNRS, MCC), Instrumentum Groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées dans l'Antiquité, Izmir, 2–6 juin 2007, Collection S (Villeneuve d'Ascq 2015)
- Muller u. a. 2016** A. Muller – E. Laflı – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 1: Production, diffusion, étude. Actes du colloque international organisé par l'Université Dokuz Eylül d'Izmir Colloquia Anatolica et Aegea Antiqua I* en collaboration avec: l'École française d'Athènes, le centre de recherche Halma UMR 8164 (Lille 3, CNRS, MCC), Instrumentum Groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées dans l'Antiquité, Izmir, 2–6 juin 2007, *Bulletin de correspondance hellénique* 54 (Athen 2016)
- Murray – Wilson 2004** P. Murray – P. Wilson (Hrsg.), *Music and the muses. the culture of „mousikē“ in the classical Athenian city* (Oxford 2004)
- Musumeci 2010** A. Musumeci, Le terracotte figurate della necropoli di contrada Casino in Centuripe, in: G. Biondi (Hrsg.), *Centuripe. Indagini archeologiche e prospettive di ricerca*, *Monografie dell'Istituto per i Beni Archeologici e Monumentali – C.N.R.* 4 (Lecce 2010) 39–114

- Muthmann 1951** F. Muthmann, Statuenstützen und dekoratives Beiwerk an griechischen und römischen Bildwerken. Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Kopisten-tätigkeit, Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philo-sophisch-Historische Klasse 1950, 3 (Heidelberg 1951)
- Myres 1914** J. L. Myres (Hrsg.), Handbook of the Cesnola Collection of antiquities from Cyprus, The Metropolitan Museum of Art (New York 1914)
- Naerebout 1997** F. G. Naerebout, Attractive performances. Ancient Greek dance: Three preliminary studies (Amsterdam 1997)
- Naerebout 2002** F. G. Naerebout, The Baker dancer and other Hellenistic statuettes of dancers. Illustrating the use of imagery in the study of dance in the ancient Greek world, *Imago Musicae*. International Yearbook of Musical Iconography (Leiden 2002) 59–83
- Naerebout 2006** F. G. Naerebout, Moving Events. Dance at Public Events in the Ancient Greek World: Thinking through its Implications, in: E. Stavrianopoulou (Hrsg.), *Ritual and communication in the Graeco-Roman world*, *Kernos* 16 (Athen 2006) 37–67
- Neubecker 1956** A. J. Neubecker, Die Bewertung der Musik bei Stoikern und Epikure-ern. Eine Analyse von Philodems Schrift „De musica“ (Berlin 1956)
- Neubecker 1977** A. J. Neubecker, Altgriechische Musik. Eine Einführung (Darmstadt 1977)
- Neudecker 1988** R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien, *BeitrESkAr* 9 (Mainz 1988)
- Neudecker 1997** DNP 2 (1997) 659–663 s.v. Bildhauertechnik (R. Neudecker)
- Neudecker 2002** DNP 12/1 (2002) 165–169 s.v. Terrakotten (R. Neudecker)
- Neugebauer 1951** K. A. Neugebauer, Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und des Hellenismus, *Katalog der statuarischen Bronzen im Antiquarium* 2 (Berlin 1951)
- Neumann 1965** G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Ber-  
lin 1965)
- Nikolaïdou-Patera 1993** M. Nikolaïdou-Patera, *Ερευνα νεκροταφείου στην περιοχή της αρχαίας Αμφίπολης, Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 7, 1993, 477–484
- Nitschke 1989** A. Nitschke, Körper in Bewegung. Gesten, Tänze und Räume im Wan-del der Geschichte (Stuttgart 1989)
- Ohlemutz 1968** E. Ohlemutz, Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon (Darmstadt 1968)
- Oikonomides 1980** A. N. Oikonomides, Attic choregic-inscriptions, *AncW* 3, 1980, 17–22
- Olmus 1986** LIMC III (1986) 685–699 s.v. Eileithyia (R. Olmus)
- Osada 1993** T. Osada, Stilentwicklung hellenistischer Relieffriese, *Europäische Hoch-schulschriften* 185 (Frankfurt 1993)
- Palaczyk 1996** M. Palaczyk, Neue Überlegungen zur absoluten Datierung der Funde aus dem Schiffswrack von Mahdia, *BJb* 196, 1996, 254–270

- Papastaurou 1963** I. S. Papastaurou, Amphipolis. Geschichte und Prosopographie, *Klio*, Beih. 37 (Aalen 1963)
- Paribeni 1932** R. Paribeni, Le terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano, *Le guide dei Musei Italiani* (Roma 1932)
- Parisi Presicce 2003** C. Parisi Presicce, Il satiro mainómenos di Mazara del Vallo. Un possibile contesto originario, *SicA* 36, 101, 2003, 25–40
- Parker 2004** *ThesCra I* (2004) 269–281 s.v. 2.d. Dedications (R. Parker)
- Parlama – Stampolidēs 2000** L. Parlama – N. C. Stampolidēs (Hrsg.), *The City beneath the City: Antiquities from the Metropolitan Railway Excavations*. Ausstellungskatalog Athen (Athen 2000)
- Pasinli – Karagöz 1993** A. Pasinli – S. Karagöz in: G. Renda (Hrsg.), *Woman in Anatolia. 9000 years of the Anatolian woman*. Ausstellungskatalog Istanbul (Istanbul 1993) 182–183 Kat. B11–B12
- Pasquier 2007** A. Pasquier (Hrsg.), *Praxitèle*. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2007)
- Patroni 1897** G. Patroni, *Catalogo dei vasi e delle terrecotte del Museo Campano* (Capua 1897)
- Paul 1959** E. Paul, *Antike Welt in Ton. Griechische und römische Terrakotten des Archäologischen Institutes in Leipzig* (Leipzig 1959)
- Pedrina 2001** M. Pedrina, *I gesti del dolore nella ceramica attica (VI–V secolo a.C.). Per un'analisi della comunicazione non verbale nel mondo greco*, *Memorie* 97 (Venedig 2001)
- Peege 1997** C. Peege, *Die Terrakotten aus Bötien der Archäologischen Sammlung der Universität Zürich*, *Sammlungskataloge, Archäologische Sammlung der Universität Zürich* 1 (Zürich 1997)
- Peek 1974** W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften aus Thessalien*, *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse* 3 (Heidelberg 1974)
- Pekridou-Gorecki 1989** A. Pekridou-Gorecki, *Mode im antiken Griechenland. Textile Fertigung und Kleidung* (München 1989)
- Peponi 2015** A.-E. Peponi, *Dance and Aesthetic Perception*, in: P. Destrée – P. Murray (Hrsg.), *A companion to ancient aesthetics* (Chichester 2015) 204–217
- Pernicka 2014** E. Pernicka (Hrsg.), *Troia 1987 – 2012. Grabungen und Forschungen 1: Forschungsgeschichte, Methoden und Landschaft*, *StTroica* 5 (Bonn 2014)
- Perry 2005** E. Perry, *The aesthetics of emulation in the visual arts of ancient Rome* (Cambridge 2005)
- Pesando – Guidobaldi 2006** F. Pesando – M. P. Guidobaldi, *Gli „ozi“ di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano*, *StA* 143 (Rom 2006)
- Peterson Royce 1980** A. P. Peterson Royce, *The anthropology of dance* (Bloomington u.a. 1980)
- Petkova 2016** K. Petkova, *Hellenistic Terracotta Figurines from Ancient Thrace. Context and Interpretation*, in: A. Muller – E. Lafli – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines*

- de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 1: Production, diffusion, étude. Actes du colloque international organisé par l'Université Dokuz Eylül d'Izmir Colloquia Anatolica et Aegea Antiqua I en collaboration avec: l'École française d'Athènes, le centre de recherche Halma UMR 8164 (Lille 3, CNRS, MCC), Instrumentum Groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées dans l'Antiquité, Izmir, 2–6 juin 2007, Bulletin de correspondance hellénique 54 (Athen 2016) 413–423
- Petriaggi 2003** R. Petriaggi (Hrsg.), *Il satiro danzante* (Mailand 2003)
- Petriaggi 2005** R. Petriaggi (Hrsg.), *Il Satiro danzante di Mazara del Vallo. Il restauro e l'immagine. Atti del convegno, Roma, 3–4 giugno 2003* (Neapel 2005)
- Pfisterer-Haas 1991** S. Pfisterer-Haas, Zur „Kopfbedeckung“ des Bronzetänzers von Mahdia, AA 1991, 99–105
- Pfisterer-Haas 1994** S. Pfisterer-Haas, Die bronzenen Zwergentänzer, in: G. Hellenkemper Salies (Hrsg.) *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Kataloge des Rheinischen Landesmuseums Bonn 1. Ausstellungskatalog Bonn* (Köln 1994) 483–504
- Pinkwart 1965** D. Pinkwart, Das Relief des Archelaos von Priene und die „Musen des Philiskos“ (Kallmünz 1965)
- Pirenne-Delforge 1996a** DNP 1 (1996) 838–843 s.v. Aphrodite (V. Pirenne-Delforge)
- Pirenne-Delforge 1996b** DNP 1 (1996) 1075–1077 s.v. Ariadne (V. Pirenne-Delforge)
- Pisani 2016** M. Pisani, Produzione e diffusione delle terrecotte figurate a Tebe (Beozia) in età ellenistic, in: A. Müller – E. Laflı – S. Huysecom-Haxhi (Hrsg.), *Figurines de terre cuite en Méditerranée grecque et romaine. Volume 1: Production, diffusion, étude. Actes du colloque international organisé par l'Université Dokuz Eylül d'Izmir Colloquia Anatolica et Aegea Antiqua I en collaboration avec: l'École française d'Athènes, le centre de recherche Halma UMR 8164 (Lille 3, CNRS, MCC), Instrumentum Groupe de travail européen sur l'artisanat et les productions manufacturées dans l'Antiquité, Izmir, 2–6 juin 2007, Bulletin de correspondance hellénique 54* (Athen 2016) 195–210
- Podemann Sørensen 2000** J. Podemann Sørensen, Diana and Viribus: an essay on the mythology of Nemi, in: J. R. Brandt (Hrsg.), *Nemi – “status quo”. Recent research at Nemi and the sanctuary of Diana. acts of a seminar arranged by Soprintendenza Archeologica per il Lazio, Accademia di Danimarca, Institutum Romanum Finlandia, Istituto di Norvegia in Roma, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma at Accademia di Danimarca Oct. 2 – 3, 1997, Occasional papers of the Nordic institutes in Rome 1* (Rom 2000) 25–28
- Pöhlmann 1970** E. Pöhlmann, *Denkmäler altgriechischer Musik. Sammlung, Übertragung und Erläuterung aller Fragmente und Fälschungen, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 31* (Nürnberg 1970)
- Portale 1996** E. C. Portale in: G. Pugliese Carratelli (Hrsg.), *I Greci in Occidente. Ausstellungskatalog Venedig* (Mailand 1996) 731 Kat. 297 I–II. IV–V, 746 Kat. 366 III–IV

- Porter 2010** J. I. Porter, *The origins of aesthetic thought in ancient Greece. Matter, sensation and experience* (Cambridge 2010)
- Postrioti 1996** G. Postrioti, *La stipe votiva del Tempio „E“ di Metaponto, Corpus delle stipi votive in Italia 2* (Rom 1996)
- Pottier – Reinach 1887** E. Pottier – S. Reinach, *La nécropole de Myrina. Recherches archéologiques exécutées au nom et aux frais de l'École Française d'Athènes* (Paris 1887)
- Poursat 1967** J. C. Poursat, *Une base signée du Musée national d'Athènes. Pyrrhichistes victorieux, BCH 91, 1967, 102–110*
- PPM LPPM V** (1994), 80–141.
- Prayon 2009** F. Prayon, *The Atrium as Italo-Etruscan architectural concept and as societal form*, in: J. Swadding – S. Haynes (Hrsg.), *Etruscan by definition. The cultural, regional and personal identity of the Etruscans. Studies in honour of Sibylle Haynes* (London 2009) 60–63
- von Prittwitz und Gaffron 2007** H.-H. von Prittwitz und Gaffron, *Die Hellenistische Plastik von 160 bis 120 v. Chr.* in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik* (Mainz 2007) 241–273
- Protzmann – Knoll 1993** H. Protzmann – K. Knoll (Hrsg.), *Die Antiken im Albertinum. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung, Antike Welt 24, 4, 1993* (Mainz 1993)
- Prudhommeau 1965** G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* (Paris 1965)
- Queyrel 1992** LIMC VI (1992) 657–681 s.v. Mousa, Mousai (A. Queyrel)
- Queyrel-Bottineau 1988** A. Queyrel-Bottineau, *Amathonte 4. Les figurines hellénistiques de terre cuite, Etudes chypriotes 10* (Paris 1988)
- Rácz 1965** I. Rácz, *Antikes Erbe. Meisterwerke aus Schweizer Sammlungen* (Zürich 1965)
- Radt 1987** W. Radt, *Pergamon. Vorbericht über die Kampagne 1986, AA 1987, 501–529*
- Radt 2016** W. Radt, *Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole* (Darmstadt 2016)
- Raeck 1981** W. Raeck, *Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6. und 5. Jahrhundert v. Ch.*, *Habelts Dissertationsdrucke 14* (Bonn 1981)
- Raeck 2003** W. Raeck, *Priene. Neue Forschungen an einem alten Grabungsort, IstMitt 53, 2003, 313–423*
- Raeder 1983** J. Raeder, *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli, Europäische Hochschulschriften 4* (Frankfurt am Main 1983)
- Raeder 1984** J. Raeder, *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt im Berliner Antikemuseum, Bilderhefte der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz 45/46* (Berlin 1984)
- Rall 2016** U.a. Rall, *I've only danced my life. Die Autobiografie der Isadora Duncan* (Berlin 2016)
- Rankavēs 1842** A. R. Rankavēs, *Antiquités helléniques. Ou, Répertoire d'inscriptions et d'autres antiquités découvertes depuis l'affranchissement de la Grèce* (Athen 1842)

- Rankavès 1855** A. R. Rankavès, Antiquités helléniques ou répertoire d'inscriptions et d'autres antiquités découvertes depuis l'affranchissement de la Grèce 2 (Athen 1855)
- Raumschüssel 1969** M. Raumschüssel (Hrsg.), Antike Terrakotten. Eine Auswahl aus den Beständen der Skulpturensammlung, Schriftenreihe der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden (Dresden 1969)
- Redina 2001** E. F. Redina in: V. Karageorghis – V. P. Vanchugov (Hrsg.), Greek and Cypriote antiquities in the Archaeological Museum of Odessa (Nicosia 2001) 52 Nr. 75
- Reeder 1988** E. D. Reeder (Hrsg.), Hellenistic art in the Walters Art Gallery (Princeton 1988)
- Regling 1927** K. Regling, Die Münzen von Priene (Berlin 1927)
- Rehm 2006** E. Rehm (Hrsg.), Das persische Weltreich. Pracht und Prunk der Großkönige (Darmstadt 2006)
- Reinach 1906** S. Reinach, Répertoire de la statuaire grecque et romaine 1. Clarac de poche. Contenant les bas-reliefs de l'ancien fonds du Louvre et les Statues antiques du Musée de sculpture de Clarac, avec une introduction, des notices et un index (Paris 1906)
- Reinhardt 2018** C. Reinhardt, Akroter und Architektur. Figürliche Skulptur auf Dächern griechischer Bauten vom 6. bis zum 4. Jahrhundert v. Chr., Image & context 18 (Berlin 2018)
- Rheinisches Landesmuseum Bonn 1973** Rheinisches Landesmuseum Bonn (Hrsg.), Antiken aus rheinischem Privatbesitz, Kunst und Altertum am Rhein 48. Ausstellungskatalog Bonn (Köln 1973)
- Richter 1913** G. M. A. Richter, Grotesques and the Mime, *AJA* 17, 1913, 149–156
- Richter 1953** G. M. A. Richter, Handbook of the Greek collection (Cambridge 1953)
- Richter 1961** L. Richter, Zur Wissenschaftslehre von der Musik bei Platon und Aristoteles, Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft 23 (Berlin 1961)
- de Ridder 1913** A. de Ridder, Les bronzes antiques au Musée du Louvre (Paris 1913)
- Ridgway 1915** W. Ridgway, The dramas and dramatic dances of non-European races in special reference to the origin of Greek tragedy (Cambridge 1915)
- Ridgway 2000** B. S. Ridgway, Hellenistic sculpture 2. The styles of ca. 200 – 100 B.C. (Madison 2000)
- Ritter 2017** S. Ritter, Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei, *JdI* 132, 2017, 225–270
- Robbins 2000** DNP 9 (2000) 1031–1036 s.v. Pindaros (E. Robbins)
- Robert 1911** C. Robert, Die Masken der neueren attischen Komödie, \*HallwPr 25 (Halle 1911)
- Roberts 2013** P. Roberts, Life and death in Pompeii and Herculaneum. Ausstellungskatalog London (London 2013)
- Robinson 1931** D. M. Robinson, Excavations at Olynthus 4. The terracottas of Olynthus found in 1928, Johns Hopkins University studies in archaeology 12 (Baltimore 1931)

- Robinson 1933** D. M. Robinson, Excavations at Olynthus 7. The terracottas of Olynthus found in 1931, Johns Hopkins University studies in archaeology 20 (Baltimore 1933)
- Robinson 1952** D. M. Robinson, Excavations at Olynthus 14. Terracottas, lamps, and coins found in 1934 and 1938, The Johns Hopkins University studies in archaeology 39 (Baltimore/London 1952)
- Roeder 1921** G. Roeder (Hrsg.), Die Denkmäler des Pelizaeus-Museums zu Hildesheim, Kunst und Altertum 3 (Berlin 1921)
- Rohde 1968** E. Rohde, Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1968)
- Rolley 1984** C. Rolley, Die griechischen Bronzen (München 1984)
- Röser 1974** H. Röser, Zur Morphologie, Klassifikation und Differentialdiagnose der Achondroplasia (Diss. Universität Hamburg 1974)
- Rose 2000** M. E. Rose in: V. Karageorghis, Ancient art from Cyprus. The Cesnola Collection in the Metropolitan Museum of Art (New York 2000) 273 Kat. 441
- Rose 2013** C. B. Rose, The archaeology of Greek and Roman Troy (New York 2013)
- Rotroff 1990** S. I. Rotroff, Building a Hellenistic chronology, in: J. P. Uhlenbrock (Hrsg.), The coroplast's art. Greek terracottas of the Hellenistic world (New Paltz 1990) 22–30
- Rotroff 1996** S. I. Rotroff, Reply to Marek Palaczyk, „Neue Überlegungen zur absoluten Datierung der Funde aus dem Schiffswrack von Mahdia“, BJB 196, 1996, 271–275
- Rühfel 1984** H. Rühfel, Das Kind in der griechischen Kunst. Von der minoisch-mykenischen Zeit bis zum Hellenismus, Kulturgeschichte der antiken Welt 18 (Mainz 1984)
- Rumscheid 1998** F. Rumscheid, Priene. Führer durch das „Pompeji Kleinasien“ (Istanbul 1998)
- Rumscheid 1999** F. Rumscheid, Myrina, Tarent, Athen. Neue Publikationen zu Terrakotta-Figuren aus antiken Gräbern, GFA 2, 1999, 1001–1050
- Rumscheid 2006** F. Rumscheid, Die figürlichen Terrakotten von Priene. Fundkontexte, Ikonographie und Funktion in Wohnhäusern und Heiligtümern im Licht antiker Parallelbefunde, \*AF 22 (Wiesbaden 2006)
- Sachs 1933** C. Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes (Berlin 1933)
- Sachs-Hombach 2011** K. Sachs-Hombach, Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn (Frankfurt am Main 2011)
- Schaaf – Zschocke 2008** C. P. Schaaf – J. Zschocke, Basiswissen Humangenetik (Heidelberg 2008)
- Schachter 1997** DNP 2 (1997) 1102–1103 s.v. Charites (A. Schachter)
- Schachter 2014** B. Schachter, Who is the Ancient Egyptian Dancer?, in: K. Soar – C. Aamodt (Hrsg.), Archaeological approaches to dance performance, BAR international series 2622 (Oxford 2014) 15–29
- Schäfer 1997** A. Schäfer, Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit (Mainz 1997)
- Schäfer 2003** DNP 12/2 (2003) 857–858 s.v. Zwerg (A. Schäfer)

- Schefflen 1976** A. E. Schefflen, Körpersprache und soziale Ordnung. Kommunikation als Verhaltenskontrolle, Konzepte der Humanwissenschaften (Stuttgart 1976)
- Scheid 1998** J. Scheid, Commentarii fratrum Arvalium qui supersunt. Les copies épigraphiques des protocoles annuels de la Confrérie Arvale (21 av. – 304 ap. J.-C.), Roma antica 4 (Rom 1998)
- Schipporeit 2014** S. Th. Schipporeit, Griechische Votivterrakotten: Serielle Bilder und individuelles Anliegen, in: M. Meyer (Hrsg.), Visualisierungen von Kult (Wien 2014) 320–355
- Schirren 2008** T. Schirren, Dynamis, in: C. Horn – C. Rapp (Hrsg.), Wörterbuch der antiken Philosophie (München 2008) 117–118
- Schlapbach 2018** K. Schlapbach, The anatomy of dance discourse. Literary and philosophical approaches to dance in the later Graeco-Roman world (Oxford 2018)
- Schlee 1928** A. Schlee, Schrifftanz (Wien 1928)
- Schlesier 1997** DNP 3 (1997) 651–662 s.v. Dionysos (R. Schlesier)
- Schlesier 2007** R. Schlesier, Kulturelle Artefakte in Bewegung. Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes, in: G. Brandstetter – Ch. Wulf (Hrsg.), Tanz als Anthropologie (München 2007) 132–142
- Schlesier 2008** R. Schlesier, Dionysos als Ekstasegott, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008) 28–41
- Schmidt 1971** E. Schmidt, Spielzeug und Spiele der Kinder im klassischen Altertum. Mit Beispielen aus den Beständen des Deutschen Spielzeugmuseums Sonneberg, Südthüringer Forschungen (Meiningen 1971)
- Schmidt 1994** E. Schmidt, Katalog der antiken Terrakotten 1. Die figürlichen Terrakotten (Mainz 1994)
- Schmitt 2005** H. H. Schmitt (Hrsg.), Lexikon des Hellenismus (Wiesbaden 2005)
- Schmitt 2016** C. Schmitt, Aphrodite in Unteritalien und auf Sizilien. Untersuchungen zu ihren Kulturen und Heiligtümern, Studien zu antiken Heiligtümern 5 (Heidelberg 2016)
- Schneider 1990a** R. M. Schneider in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 2. Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1990) 316–321 Kat. 237
- Schneider 1990b** R. M. Schneider in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke 2. Bildwerke in den Portiken, dem Vestibül und der Kapelle des Casino, Schriften des Liebieghauses (Berlin 1990) 280–288 Kat. 231
- Schneider 1999** C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen 1 (Mainz 1999)
- Schneider 2000** R. M. Schneider, Lust und Loyalität. Satyrstatuen in hellenistischer Zeit, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (München u.a. 2000) 351–389

- Schneider u. a. 1979** L. Schneider – B. Fehr – K. H. Meyer, Zeichen, Kommunikation, Interaktion. Zur Bedeutung von Zeichen-, Kommunikations- und Interaktionstheorie für die klassische Archäologie, *Hephaistos* 1, 1979, 7–41
- Schneider-Flaig 2016** S. Schneider-Flaig, Der neue große Knigge. Richtige Umgangsformen privat und im Beruf (München 2016)
- Schober 1928** A. Schober, Neues zur Berliner Mänade, *Belvedere* 12, 63, 1928, 51–57
- Schöne-Denkinger 2008** A. Schöne-Denkinger, Dionysos und sein Gefolge in der attischen Vasenmalerei, in: R. Schlesier – A. Schwarzmaier (Hrsg.), *Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Ausstellungskatalog Berlin (Regensburg 2008)* 42–53
- Schörner 2003** G. Schörner, Votive im römischen Griechenland. Untersuchungen zur späthellenistischen und kaiserzeitlichen Kunst- und Religionsgeschichte, *Altertumswissenschaftliches Kolloquium* 7 (Stuttgart 2003)
- Schollmeyer 2012** P. Schollmeyer, Einführung in die antike Ikonographie, Einführung Archäologie (Darmstadt 2012)
- Schreckenberg 1960** H. Schreckenberg, Drama. Vom werden der griechischen Tragödie aus dem Tanz. Eine philologische Untersuchung (Würzburg 1960)
- Schröder 2018** N. Schröder, Grotteske Darstellungen: Zwerge, Bettler, Sklaven, in: Ch. Nowak – L. Winkler-Horaček (Hrsg.), *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Realismen in der griechischen Plastik. Ausstellungskatalog Berlin (Rahden 2018)* 215–228
- Schürmann 1989** W. Schürmann (Hrsg.), *Katalog der antiken Terrakotten im Badischen Landesmuseum Karlsruhe, SIMA 84 (Göteborg 1989)*
- Schulze 1998** H. Schulze, Ammen und Pädagogen. Sklavinnen und Sklaven als Erzieher in der antiken Kunst und Gesellschaft (Mainz am Rhein 1998)
- Schulze 1999** J. Schulze, *Dancing bodies - dancing Gender. Tanz im 20. Jahrhundert aus der Perspektive der Gender-Theorie (Dortmund 1999)*
- Schwarzmaier 1995** A. Schwarzmaier in: K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur (Berlin 1995)* 414–418 Nr. D 11
- Séchan 1930** L. Séchan, *La danse grecque antique (Paris 1930)*
- Seemann 1978** *Lexikon der Kunst* 3 (1978) 831–833 s.v. Komposition (E. A. Seemann)
- Seidensticker 2010** B. Seidensticker, *Das antike Theater (München 2010)*
- Seiterle 2006** G. Seiterle, Die Maske – Vom Ursprung zum Theater, in: M. Kunze (Hrsg.), *Satyr, Maske, Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters (Ruhpolding 2006)* 39–56
- Setari 1998** E. Setari, Kunstwerke aus der Magna Graecia und Sizilien, in: H. Hellenkemper (Hrsg.), *Die neue Welt der Griechen. Antike Kunst aus Unteritalien und Sizilien. Ausstellungskatalog Köln (Mainz 1998)* 81–253
- Shapiro 1988** K. D. Shapiro, The Berlin Dancer completed. A bronze auletris in Santa Barbara, *AJA* 92, 1988, 509–527
- Shapiro u. a. 2004** *ThesCra II (2004)* 299–343 s.v. 4.b. Dance/Danse/Tanz/Danza (H. A. Shapiro u. a.)
- Shear 2003** J. L. Shear, Atarbos' base and the Panathenaia, *JHS* 123, 2003, 164–180
- Sichtermann 1986** *LIMC III (1986)* 191–210 s.v. Charis, Charites (H. Sichtermann)

- Siebert 1990** LIMC V (1990) 285–387 s.v. Hermes (G. Siebert)
- Siegmund 2015** F. Siegmund, Gewußt wie: Praxisleitfaden Seriation und Korrespondenzanalyse in der Archäologie (Norderstedt 2015)
- Sieveking 1913** J. Sieveking, Die Bronzen der Sammlung Loeb (München 1913)
- Sieveking 1930** J. Sieveking (Hrsg.), Bronzen, Terrakotten, Vasen der Sammlung Loeb (München 1930)
- Sifakis 2001** G. M. Sifakis, The function and significance of music in tragedy, *BICS* 45, 2001, 21–35
- Simon 1982** E. Simon, The Kurashiki Ninagawa Museum. Greek, Etruscan, and Roman antiquities (Mainz 1982)
- Simon 1997** LIMC VIII (1997) 1108–1133 s.v. Silenoi (E. Simon)
- Sinn 2001** U. Sinn (Hrsg.), Begegnungen mit der Antike (Würzburg 2001)
- Sittl 1890** C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (Leipzig 1890)
- Sjöqvist 1960** E. Sjöqvist, Excavations at Morgantina (Serra Orlando). Preliminary report 4, *AJA* 64, 1960, 125–135
- Sluiter – Rosen 2012** I. Sluiter – R. M. Rosen (Hrsg.), Aesthetic value in classical antiquity, *Mnemosyne* Ergh. 350 (Leiden 2012)
- Smith 1904** A. H. Smith (Hrsg.), A catalogue of sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities, *British Museum* 3 (London 1904)
- Smith 1991** R. R. R. Smith, Hellenistic sculpture. A handbook (London 1991)
- Smith 2010** T. J. Smith, Komast dancers in archaic Greek art, *Oxford monographs on classical archaeology* (Oxford 2010)
- Soar – Aamodt 2014** K. Soar – C. Aamodt (Hrsg.), Archaeological approaches to dance performance, *BAR international series* 2622 (Oxford 2014)
- Sojc 2005** N. Sojc, Trauer auf attischen Grabreliefs: Frauendarstellungen zwischen Ideal und Wirklichkeit (Berlin 2005)
- Sorell 1985** W. Sorell, Der Tanz als Spiegel der Zeit. Eine Kulturgeschichte des Tanzes (Wilhelmshaven 1985)
- Soyka 2000** M. Soyka, Physiotherapie bei Wirbelsäulenerkrankungen (München 2000)
- Sposito 1995** A. Sposito, Morgantina. Architettura e città ellenistiche, *Demetra spigolature* (Palermo 1995)
- Stähli 1999** A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (Berlin 1999)
- Stähli 2001** A. Stähli, Der Hintern in der Antike. Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung, in: C. Benthien (Hrsg.), *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie* (Reinbek 2001) 255–274
- Stähli 2003** A. Stähli, Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von Temporalität und Narration, speziell in der hellenistischen Plastik, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposion* 8. bis 10. Dezember 2000, *Schriften des Liebieghauses (Möhnesee* 2003) 239–264

- Stähli 2009** A. Stähli, Krüppel von Natur aus. Der Körper als Instrument sozialer Rollendefinition im Medium des Bildes, in: Ch. Mann (Hrsg.), Rollenbilder in der athenischen Demokratie. Medien, Gruppen, Räume im politischen und sozialen System (Wiesbaden 2009) 17–34
- Starbatty 2010** A. Starbatty, Aussehen ist Ansichtssache. Kleidung in der Kommunikation der römischen Antike, Münchner Studien zur Alten Welt 7 (München 2010)
- Stasinopoulou-Kakarounga 2003** E. Stasinopoulou-Kakarounga in: E. Andrikou (Hrsg.), Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin (Athen 2003) 256 Kat. 131
- Steinhart 2004** M. Steinhart, Die Kunst der Nachahmung. Darstellungen mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit (Mainz 2004)
- Stemmer 1988** K. Stemmer (Hrsg.), Kaiser Marc Aurel und seine Zeit. Das Römische Reich im Umbruch (Berlin 1988)
- Stemmer 1995** K. Stemmer, Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur (Berlin 1995)
- Stephanidou-Tiveriou 1993** T. Stephanidou-Tiveriou, Trapezophora me plastikē diakosmēsē, Dēmosieumata tu Archailogiku Deltiu (Athen 1993)
- Stewart 2004** A. F. Stewart, Attalos, Athens and the Akropolis (Cambridge 2004)
- Strang 2007** J. R. Strang, The city of Dionysos (Ann Arbor 2007)
- Strauch 1996** DNP 1 (1996) 72 s.v. Acheloos (D. Strauch)
- Strocka 1970** V. M. Strocka, Ein Mimaulos aus Mahdia?, RM 77, 1970, 171–173
- Stroud 1965** R. S. Stroud, The sanctuary of Demeter and Kore on Acrocorinth. Preliminary report 1. 1961–1962, Hesperia 34, 1, 1965, 1–24
- Stroud 2013** R. S. Stroud, The Sanctuary of Demeter and Kore. The inscriptions, Corinth 18, 6 (Princeton 2013)
- Studniczka 1898** F. Studniczka, Die Siegesgöttin. Entwurf der Geschichte einer antiken Idealgestalt (Leipzig 1898) (Studniczka 1898)
- Süvegh 2017** E. Süvegh, The role of find-spot and archaeological context in the interpretation of grotesque terracotta statuettes, in: D. Bajnok (Hrsg.), Alia Miscellanea Antiquitatum. Proceedings of the second Croatian-Hungarian PhD Conference on Ancient History and Archaeology (Budapest 2017) 175–187
- Summerer 1996** L. Summerer, Tanz der Verschleierte, in: F. W. Hamdorf (Hrsg.), Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton (München 1996) 111–113
- Summerer 1999** L. Summerer, Hellenistische Terrakotten aus Amisos. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des Pontosgebietes, Geographica historica 13 (Stuttgart 1999)
- Svoronos 1911** J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum 2 (Athen 1911)
- Tanner 2006** J. Tanner, The invention of art history in ancient Greece. Religion, society and artistic rationalization (Cambridge 2006)
- Tatarkiewicz 1979** W. Tatarkiewicz, Geschichte der Ästhetik 1. Die Ästhetik der Antike (Basel 1979)

- Teolato Maiuri 1971** B. Teolato Maiuri, Museo Nazionale, Napoli (Novara 1971)
- Thalhofer 2010** H. Thalhofer, Anmut und Disziplin. Tanz in der bildenden Kunst (Köln 2010)
- Themelis 1997** P. Themelis, Oi taphoi tou Derveniou (Athen 1997)
- Thimme 1960** J. Thimme (Hrsg.), Antike Terrakotten. Eine Auswahl aus den Beständen des Badischen Landesmuseums, Bildhefte des Badischen Landesmuseums Karlsruhe 4 (Karlsruhe 1960)
- Thomas 1992** R. Thomas, Griechische Bronzestatuetten (Darmstadt 1992)
- Thommen 2007** L. Thommen, Antike Körpergeschichte (Zürich 2007)
- Thomsen 2011** A. Thomsen, Die Wirkung der Götter (Berlin 2011)
- Timmari 1991** F. G. Lo Porto, Timmari. L'abitato, le necropoli, la stipe votiva, *Archaeologica* 98 (Rom 1991)
- Tölle-Kastenbein 1964** R. Tölle-Kastenbein, Frühgriechische Reigentänze (Waldassau 1964)
- Töpferwein 1976** E. Töpferwein, Terrakotten von Pergamon, *PF* 3 (Berlin 1976)
- Töpferwein 1971** E. Töpferwein, Die Terrakotten von Priene, *IstMitt* 21, 1971, 125–160
- Tolstikov 2002** V. P. Tolstikov, Pantikapion. Ein archäologisches Porträt der Hauptstadt des Kimmerischen Bosphorus, in: J. Fornasier (Hrsg.), *Das Bosphoranische Reich. Der Nordosten des Schwarzen Meeres in der Antike*, Zaberns Bildbände zur Archäologie, *AW* 3 (Mainz 2002) 39–58
- Tolstikov 2013** V. P. Tolstikov, Pantikapion. Die Hauptstadt des Bosphoranischen Reiches, in: S. Müller (Hrsg.), *Die Krim. Goldene Insel im Schwarzen Meer. Griechen, Skythen, Goten. Ausstellungskatalog Bonn* (Darmstadt 2013) 214–233
- Tomei 1997** M. A. Tomei (Hrsg.), Museo Palatino (Mailand 1997)
- Touchette 1995** L.-A. Touchette, The dancing Maenad reliefs. Continuity and change in Roman copies, *Bulletin supplement* 62 (London 1995)
- Tran Tam Tinh 1986** LIMC III (1986) 112–114 s.v. Besit (V. Tran Tam Tinh)
- Trentin 2015** L. Trentin, The Hunchback in Hellenistic and Roman Art (London 2015)
- Treu 1889** G. Treu, Erwerbungen der Antikensammlung in Deutschland. 3. Dresden, *AA* 1889, 156–175
- Treu 1903** G. Treu, Zur Maenade des Skopas, in: G. Perrot (Hrsg.), *Mélanges Perrot. Recueil de mémoires concernant l'archéologie classique, la littérature et l'histoire anciennes. Dédié à Georges Perrot à l'occasion du 50e anniversaire de son entrée à l'École normale supérieure* (Paris 1903) 317–324
- Trümper 1998** M. Trümper, Wohnen in Delos. Eine baugeschichtliche Untersuchung zum Wandel der Wohnkultur in hellenistischer Zeit, *Internationale Archäologie* 46 (Rahden 1998)
- Tsimbidou-Avlonit 2003** M. Tsimbidou-Avlonit in: E. Andrikou (Hrsg.), *Geschenke der Musen. Musik und Tanz im antiken Griechenland. Ausstellungskatalog Berlin* (Athen 2003) 281 Kat. 150

- Tusa 2003** S. Tusa, Il satiro danzante di Mazara del Vallo nel quadro della ricerca archeologica in acque extra-territoriali del canale di Sicilia, *SicA* 36, 101, 2003, 5–24
- Tusa 2005** S. Tusa, La ricerca archeologica subacquea in alto fondale. Problemi tecnici e giuridici, in: R. Petriaggi (Hrsg.), *Il Satiro danzante di Mazara del Vallo. Il restauro e l'immagine. Atti del convegno, Roma, 3–4 giugno 2003 (Neapel 2005)* 23–34
- Tzachu-Alexandrē 1989** O. Tzachu-Alexandrē (Hrsg.), *Mind and body. Athletic contests in ancient Greece. Ausstellungskatalog Athen (Athens 1989)*
- Uhlenbrock 1990** J. P. Uhlenbrock (Hrsg.), *The coproplast's art. Greek terracottas of the Hellenistic world (New Paltz 1990)*
- Uz 2013** D. M. Uz, *Teos'taki Dionysos Tapınağı (Istanbul 2013)*
- Valavanis 2004** P. Valavanis (Hrsg.), *Games and sanctuaries in ancient Greece. Olympia, Delphi, Isthmia, Nemea, Athens (Athen 2004)*
- Veneri 1986** LIMC III (1986) 414–420 s.v. Dionysos (A. Veneri)
- Vermaseren 1986** LIMC III (1986) 22–44 s.v. Attis (M. J. Vermaseren)
- Vetter 1933** RE XVI (1933) 823–876 s.v. Musik (W. Vetter)
- Vierneisel-Schlörb 1997** B. Vierneisel-Schlörb, *Die figurlichen Terrakotten 1. Spätmykenisch bis späthellenistisch, Kerameikos 15 (München 1997)*
- Vikela 1997** E. Vikela, *Attische Weihreliefs und die Kult-Topographie Attikas, AM 112, 1997, 167–246*
- Visconti 2009** G. Visconti, *La danza armata nel simposio greco, Ostraka 18, 2009, 545–557*
- Vlachogianni 2017** E. Vlachogianni in: Kaltsas, A. Chaniōtēs – N. Kaltsas – G. Mylonopoulos (Hrsg.), *A world of emotions. Ancient Greece, 700 BC–200 AD Ausstellungskatalog New York (New York 2017)* 215 Kat. 108.
- Vlahogiannis 1998** N. Vlahogiannis, *Disabling bodies*, in: D. Montserrat (Hrsg.), *Changing bodies, changing meanings. Studies on the human body in antiquity (London 1998)* 13–36
- Vokotopoulou 1996** I. Vokotopoulou, *Führer durch das Archäologische Museum Thessaloniki (Athen 1996)*
- Vorster 1998** Ch. Vorster, *Die Skulpturen von Fianello Sabino. Zum Beginn der Skulpturenausstattung in römischen Villen, Palilia 5 (Wiesbaden 1998)*
- Vorster 2007** Ch. Vorster, *Die Plastik des späten Hellenismus – Porträts und rundplastische Gruppen*, in: P. C. Bol (Hrsg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 3. Hellenistische Plastik, Schriften des Liebieghauses (Mainz 2007)* 273–331
- Vorster 2008** Ch. Vorster, *Griechische Ursprünge: Die Vorbilder der Herkulanerinnen*, in: J. Daehner (Hrsg.), *Die Herkulanerinnen. Geschichte, Kontext und Wirkung der antiken Statuen in Dresden (München 2008)* 129–158
- Vorster 2011** Ch. Vorster in: K. Knoll – Ch. Vorster – M. Woelk (Hrsg.), *Katalog der antiken Bildwerke 2, 2. Idealskulptur der römischen Kaiserzeit (München 2011)* 890–897 Kat. 212
- Wace 1903/1904** A. J. B. Wace, *Grotesques and the Evil Eye, BSA 10, 1903/04, 103–114*
- Waelkens 1993** M. Waelkens, *Sagalassos (Leuven 1993)*

- Waelkens u. a. 1992** M. Waelkens – E. Owens – A. Hasendonckx, The excavations at Sagalassos. 1991, *AnSt* 42, 1992, 79–98
- Wagner 2013** C. Wagner, Aisthesis. Wahrnehmungsprozesse und Visualisierungsformen in Kunst und Technik, *Regensburger Studien zur Kunstgeschichte* 12 (Regensburg 2013)
- Walde 1999** *DNP* 6 (1999) 413–414 s.v. Kentauren (C. Walde)
- Walde 2000** *DNP* 8 (2000) 511–514 s.v. Musen (C. Walde)
- Walde 2002** *DNP* 12/1 (2002) 161 s.v. Terpsichore (C. Walde)
- Waldhauer 1931** O. Waldhauer, Die antiken Skulpturen der Ermitage 2, *Archäologische Mitteilungen aus russischen Sammlungen* 3 (Berlin 1931)
- Walter 1923** O. Walter, Beschreibung der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen (Wien 1923)
- Walter-Karydi 1994** E. Walter-Karydi, Die Nobilitierung des Wohnhauses. Lebensform und Architektur im spätklassischen Griechenland, *Xenia* 35 (Konstanz 1994)
- Walters 1903** H. B. Walters (Hrsg.), *Catalogue of the terracottas in the Department of Greek and Roman antiquities*, British museum (London 1903)
- Walters 1915** H. B. Walters (Hrsg.), *Select bronzes, Greek, Roman and Etruscan in the Department of antiquities* (London 1915)
- Wannagat 2015** D. Wannagat, Archaisches Lachen. Die Entstehung einer komischen Bilderwelt in der korinthischen Vasenmalerei, *Bild und Kontext* 3 (Berlin 2015)
- Warnecke 1932** *RE* IV A,2 (1932) 2232–2247 s.v. Tanzkunst (B. Warnecke)
- Waser 2010** M. Waser, *Behinderte in der hellenistisch-römischen Kleinplastik* (Dipl. Universität Wien 2010)
- Weaver 1712** J. Weaver, *An essay towards an history of dancing* (London 1712)
- Weber 2007** G. Weber, *Kulturgeschichte des Hellenismus* (Stuttgart 2007)
- Webster 1950** T. B. L. Webster, *Greek terracottas*, The King Penguin books 54 (Harmondsworth 1950)
- Webster 1970** T. B. L. Webster, *The Greek chorus* (London 1970)
- Webster 1972** T. B. L. Webster, *Potter and patron in classical Athens* (London 1972)
- Weege 1926** F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926)
- Wegner 1968** M. Wegner, *Musik und Tanz*, *ArchHom* 3 (Göttingen 1968)
- Weidemann 2005** H. Weidemann, dynamis/Vermögen, Möglichkeit, in: O. Höffe (Hrsg.), *Aristoteles-Lexikon* (Stuttgart 2005) 139–144
- Weißer 2000** S. M. Weißer, *Der Tanz als Darstellungsproblem der Skulptur im 19. Jahrhundert. Unter besonderer Berücksichtigung der Interdependenz zwischen Ballett und Skulptur*, *Studien und Dokumente zur Tanzwissenschaft* (Frankfurt 2000)
- Welwei 1998** K.-W. Welwei, *Die griechische Polis. Verfassung und Gesellschaft in archaischer und klassischer Zeit* (Stuttgart 1998)
- West 1992** M. L. West, *Ancient Greek music* (Oxford 1992)
- Wiegand – Schrader 1904** Th. Wiegand – H. Schrader, *Priene. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen in den Jahren 1895–1898* (Berlin 1904)

- Wille 1967** G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* (Amsterdam 1967)
- Wille 1977** G. Wille, *Einführung in das römische Musikleben, Die Altertumswissenschaft* (Darmstadt 1977)
- Winter 1903** F. Winter, *Die Typen der figürlichen Terrakotten, Die Antiken Terrakotten 3* (Berlin 1903)
- Wolf 2011** U. M. Wolf, *Zu den Darstellungsmodi tanzender Nymphen auf griechischen Reliefs* (Mag. Goethe-Universität Frankfurt 2011)
- Wolf 2013** Ch. Wolf, *Der tanzende Satyr aus Mazara del Vallo, MemLinc 30/4, 2013, 488–694*
- Wolf-Pommrich – Pietzner-Clausen 1956** H. Wolf-Pommrich – P. Pietzner-Clausen, *Knigge-Brevier. ABC der Umgangsformen für Beruf und tägliches Leben* (Wiesbaden 1956)
- Wrede 1986** H. Wrede, *Pan und das Lederhalfter, RM 93, 1986, 189–210*
- Wrede 1988** H. Wrede, *Die tanzenden Musikanten von Mahdia und der alexandrinische Götter- und Herrscherkult, RM 95, 1988, 97–114*
- Wünsche 1996** R. Wünsche, *Erliesene Fälschungen, in: F. W. Hamdorf (Hrsg.), Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton. Ausstellungskatalog München* (München 1996) 185–198
- Wulf 2007** Ch. Wulf, *Anthropologische Dimensionen des Tanzes, in: G. Brandstetter – C. Wulf (Hrsg.), Tanz als Anthropologie* (München 2007) 121–131
- Wulf 2010** Ch. Wulf, *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis* (München/Paderborn 2010)
- Zabel 2013** B. Zabel, *FGFR3-Mutationen als Ursache von Skelettdysplasien der Achondroplasia-Gruppe – Aufklärung der gestörten Signalwege in der Wachstumsfuge, in: K. Mohnike (Hrsg.), Achondroplasia und Hypochondroplasia. Diagnostik und Betreuung spezifischer Kleinwuchsformen, Diagnostik, Betreuung und Langzeitkonsequenzen* (Berlin 2013) 3–12
- Zanker 1995** P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995)
- Zanker 1998** P. Zanker, *Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite, Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 62* (Berlin 1998)
- Zaminer 2000a** DNP 8 (2000) 516–535 s.v. Musik (F. Zaminer)
- Zaminer 2000b** DNP 8 (2000) 535–536 s.v. Musike (F. Zaminer)
- Zevi 1998a** F. Zevi, *Die Casa del Fauno in Pompeji und das Alexandermosaik, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung 105, 1998, 21–65*
- Zevi 1998b** F. Zevi, *I mosaici della casa del Fauno a Pompei* (Napoli 1998)
- Zimmer 2005** T. Zimmer, *Hellenistische Reliefkeramik im Akademischen Kunstmuseum Bonn, Bjb 205, 2005, 83–135*

- Zimmer 1994** G. Zimmer, Frauen aus Tanagra, in: G. Zimmer – I. Kriseleit (Hrsg.), Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz am Rhein 1994) 19–28
- Zimmer 2014** K. B. Zimmer, Im Zeichen der Schönheit. Form, Funktion und Stellenwert klassischer Skulpturen im Hellenismus am Beispiel der Göttin Aphrodite, TAF 9 (Rahden 2014)
- Zimmer – Kriseleit 1994** G. Zimmer – I. Kriseleit (Hrsg.), Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19. Jh. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1994)
- Zimmermann 1987** J.-L. Zimmermann, Collection de la Fondation Thétis. Développements de l'art grec de la préhistoire à Rome (Genf 1987)
- Zimmermann 1997** DNP 3 (1997) 699–701 s.v. Dithyrambos (B. Zimmermann)
- Zschätzsch 2002** A. Zschätzsch, Verwendung und Bedeutung griechischer Musikinstrumente in Mythos und Kult, Internationale Archäologie 73 (Rahden 2002)
- Zuntz 1971** G. Zuntz, Persephone. Three essays on religion and thought in Magna Graecia (Oxford 1971)



# Anhang 1: Antike Textzeugnisse<sup>1</sup>

## 1.1 Hdt. 6, 129, Übersetzung nach Josef Feix, 1980:

„(...) Im Verlauf des Gelages forderte Hippokleides, der die anderen alle in seinen Bann zog, den Flötenspieler auf, ihm zum Tanz aufzuspielen. Als der Flötenspieler gehorchte, tanzte er, und zwar nach seinem Geschmack sehr schön; dem Kleisthenes aber gefiel die ganze Sache beim Zuschauen nicht. Nach einer Pause ließ Hippokleides (aus Athen) einen Tisch hereinbringen und tanzte darauf zunächst lakonische Weisen (Sparta), dann andere attische, und beim dritten Tanz stand er Kopf und schlenkerte mit den Beinen im Takt. Beim ersten Tanz und beim zweiten wies Kleisthenes (aus Sikyon, Peloponnes) zwar mit Abscheu den Gedanken von sich, daß Hippokleides noch sein Schwiegersohn werden könnte, eben wegen der Schamlosigkeit des Tanzes; doch er beherrschte sich und wollte ihn nicht beleidigen. Als er ihn aber mit den Beinen so herumbaumeln sah, konnte er sich nicht mehr beherrschen und sagte: ‚Sohn des Teisandros, du hast deine Hochzeit vertanzt!‘ (...)“

## 1.2 Xen. an. 6, 1, 5–11, Übersetzung nach Walter Müri, 1990:

„(...) Als die Spenden dargebracht waren und man den Pään gesungen hatten, erhoben sich zuerst die Thraker und tanzten in Waffen zur Flöte, führten mühelos hohe Sprünge aus und handhabten dazu die Schwerter. Am Schluß schlug jeder nach seinem Partner, so daß es allen vorkam, er habe seinen Mann getroffen. Der aber ließ sich in einer Finte zu Boden fallen: Die Paphlagonier schrien auf. Nun nahm der eine dem andern die Waffen und ging weg, indem er den Sitalkas sang. Andere Thraker trugen den zweiten feierlich hinaus, wie wenn er tot wäre. (...) Darauf trat ein Myser vor, an jedem Arm einen Schild, und führte einen Tanz auf: bald tat er, als ob er zwei Gegner vor sich hätte, bald gebrauchte er die beiden Schilde wie gegen einen einzigen, bald führte er mitsamt den Schilden Drehungen und Salti aus, so dass es ein herrlicher Anblick war. Schließlich tanzte er den Persertanz, indem er, die Schilde zusammenschlagend, niederkauerte und sich wieder erhob, und all das im Takt zur Flöte. Darauf traten die Mantineer und einige andere Arkadier herzu, von Kopf zu Fuß gerüstet, so schön sie es vermochten; sie schritten im Takt, von der Flöte begleitet, nach dem Rhythmus des Enoplios, sangen den Pään und tanzten wie in den Prozessionen zu den Sitzen der Götter“.

## 1.3 Xen. symp. 2, 17–24, Übersetzung nach Fritz Weege, 1926:

„Ihr lacht über mich? Etwas darum, dass ich durch Bewegung meine Gesundheit stärken, oder dass ich zum Essen und Schlafen mir mehr Lust machen will, oder dass ich gerade

<sup>1</sup> Auf die Wiedergabe der griechischen Originaltexte wurde an dieser Stelle verzichtet, da sie für die Argumentation nicht weiter relevant sind. Die griechischen Originaltexte der gelisteten Beispiele finden sich alle samt frei zugänglich in der „Perseus Digital Library“, <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/> (21.02.2022).

eine solche Bewegung suche, wo ich nicht, wie die Läufer, die starke Beine bekommen und schwächliche Schultern behalten, oder wie die Faustkämpfer, die starke Schultern bekommen und schwächere Beine behalten, sondern dass ich durch Ausbildung des ganzen Körpers auch den ganzen Körper gleichmäßig stärke? (...)“

#### 1.4 Pol. 4, 20–21, Übersetzung nach Hans Drexler, 1961:

„Da aber der ganze Stamm der Arkader bei den Griechen wegen seiner vortrefflichen Eigenschaften in einem gutem Ruf steht, nicht nur auf Grund ihrer Gastlichkeit und Menschenfreundlichkeit, die ein Zug ihres Wesens ist und sich in ihrem ganzen Verhalten ausprägt, sondern in vor allem wegen ihrer Frömmigkeit gegen die Götter, scheint desto notwendiger eine kurze Erörterung des wilden Charakters der Kynaithier: wie es möglich war, daß sie, zweifellos ebenfalls Arkader, so sehr durch Rohheit und Ruchlosigkeit von allen Griechen jener Zeit abstachen. Der Grund scheint mir der, daß sie das, was die Ahnen für alle Bewohner Arkadiens ebenso klug ausgedacht wie der Natur entsprechend angeordnet hatten, zuerst und als einzige unter den Arkadern aufgegeben haben. Die Musik nämlich zu üben, ich meine die echte Musik, ist für alle Menschen nützlich, für die Arkader aber geradezu notwendig. Denn es ist ganz verkehrt zu glauben, wie Ephoros in der Einleitung des Gesamtwerkes behauptet – eine Äußerung, die seiner durchaus unwürdig ist –, daß sie eingeführt worden sei, um die Menschen zu täuschen und zu betören. Es hatte vielmehr seinen guten Sinn, daß die alten Kreter und Spartaner statt der Trompete im Krieg die Flöte mit ihrem Rhythmus verwandt haben, und daß die ersten Arkader der Musik eine solche Stelle in ihrem gesamten öffentlichen Leben eingeräumt haben, daß sie nach gesetzlicher Vorschrift nicht nur die Knaben, sondern auch die jungen Männer bis zum dreißigsten Jahr durchs Leben begleitet, so streng und hart diese Leben sonst ist. Denn das ist allen wohlbekannt, daß fast allein bei den Arkadern erstens die Knaben vom frühesten Alter an gewöhnt werden, die Melodien der Hymnen und Paeane zu singen, mit denen man in jeder Stadt nach Vatersitte die einheimischen Heroen und Götter preist. Dann lernen sie die Weisen des Philoxenos und Timotheos, nach denen sie alle Jahre zum Spiel der dionysischen Flötenspieler im Theater Reigentänze aufführen, Knaben und Jünglinge in den je für sie bestimmten Wettkämpfen. Ebenso suchen sie ihr ganzes Leben hindurch bei den geselligen Zusammenkünften ihre Unterhaltung nicht sowohl in Darbietungen fremder Personen als in eigenem Gesangsvortrag, zu dem sie einander reihum auffordern. Und in anderen Kenntnissen gilt das Eingeständnis der Unwissenheit nicht als Schande, die Kunst des Gesanges dagegen können sie weder abstreiten, denn sie haben ja alle lernen müssen, noch dürfen sie, nachdem sie es zugegeben haben, die Aufforderung zu singen abweisen, weil dies bei ihnen als schimpflich angesehen wird. Aber auch in Marschliedern unter Flötenbegleitung in Reih und Glied übt sich die Jugend und führt alle Jahre im Theater auf Veranlassung und auf Kosten der Stadt den Bürgern sorgfältig einstudierte Tänze vor.

Dies aber haben die Vorfahren, meine ich, eingeführt nicht zur Verweichlichung und des Luxus wegen, sondern weil sie sahen, dass sich die Arkader mit ihrer Hände Arbeit das Brot verdienen müssen, überhaupt wie mühevoll und hart ihr Leben, wie rau von Natur ihr Wesen ist, eine Folge der zumeist in diesem Lande herrschende Kälte und der Ungunst des Klimas, das notwendige auch der den Charakter der Bewohner prägt. Dies und nichts anderes ist der Grund, daß wir Menschen, bei dem großen Abstand nicht nur räumlich, sondern in jeder Beziehung zwischen den Völkern so sehr voneinander verschieden sind an Gestalt, Hautfarbe und Artung, aber auch in unseren Lebensgewohnheiten und Anschauungen. Um also das harte und schroffe Wesen der Arkader zu mildern und zu mäßigen, haben sie all das, was ich genannt habe, eingeführt, dazu die Sitte häufiger Zusammenkünfte zu gemeinsamen Opfern von Männern und Frauen, zu Reigentänzen von Mädchen und Knaben miteinander, kurz, sie taten alles, was sie konnten, um ihre natürliche Wildheit durch Gesittung zu zähmen und zu sämftigen. Die Kynaithier aber missachteten dies gänzlich, obwohl sie doch eines solchen Mittels mehr als alle anderen bedurft hätten, da sie das härteste Klima von ganz Arkadien haben. Stattdessen gingen sie ganz in politischen Händeln und Streitigkeiten untereinander auf und verwilderten infolgedessen am Ende derart, dass es in keiner griechischen Stadt sonst eine solche Kette scheußlicher Freveltaten gegeben hat. (...) Das Vorstehende habe ich geschrieben, damit nicht wegen einer Stadt die Arkader im ganzen in Verruf geraten, zugleich, damit nicht der eine oder andere von den Arkadern meint, wenn die Musik bei ihnen besonders gepflegt wird, so sei dies ein Zeichen von Luxus, und infolgedessen auf den Gedanken kommt, diesen Kunstzweig verkümmern zu lassen, endlich auch um der Kynaithier willen, damit sie, falls die Gottheit ihnen einmal wieder bessere Tage schenken sollte, sich edler Bildung, vor allem der Musik zuwenden, um ihre veredelnde Wirkung zu erfahren. Denn so allein könnten sie vielleicht die Verwilderung überwinden, die sie damals gezeigt haben. (...)"

### 1.5 Dion. Hal. 7, 72, 5–12, Übersetzung nach Earnest Cary, 1943:

„The contestants were followed by numerous bands of dancers arranged in three divisions, the first consisting of men, the second of youths, and the third of boys. These were accompanied by flute-players, who used ancient flutes that were small and short, as is done even to this day, and by lyre-players, who plucked ivory lyres of seven strings and the instruments called barbitol. The use of these has ceased in my time among the Greeks, though traditional with them, but is preserved by the Romans in all their ancient sacrificial ceremonies. The dancers were dressed in scarlet tunics girded with bronze cinctures, wore swords suspended at their sides, and carried spears of shorter than average length; the men also had bronze helmets adorned with conspicuous crests and plumes. Each group was led by one man who gave the figures of the dance to the rest, taking the lead in representing their warlike and rapid movements, usually in the proceusmatic rhythms. This also was in fact a very ancient Greek institution — I mean the armed dance called the Pyrrhic — whether it was Athena who first began to

lead bands of dancers and to dance in arms over the destruction of the Titans in order to celebrate the victory by this manifestation of her joy, or whether it was the Curetes who introduced it still earlier when, acting as nurses to Zeus, they strove to amuse him by the clashing of arms and the rhythmic movements of their limbs, as the legend has it. The antiquity of this dance also, as one native to the Greeks, is made clear by Homer, not only in many other places, but particularly in describing the fashioning of the shield which he says Hephaestus presented to Achilles. For, having represented on it two cities, one blessed with peace, the other suffering from war, in the one on which he bestows the happier fate, describing festivals, marriages, and merriment, as one would naturally expect, he says among other things:

Youths whirled around in joyous dance, with sound  
Of flute and harp; and, standing at their doors,  
Admiring women on the pageant gazed. And again, in describing another Cretan band of dancers, consisting of youths and maidens, with which the shield was adorned, he speaks in this manner:

And on it, too, the famous craftsman wrought,  
With cunning workmanship, a dancing-floor,  
Like that which Daedalus in Cnossus wide  
For fair-haired Ariadne shaped. And there  
Bright youths and many-suited maidens danced  
While laying each on other's wrists their hands,  
And in describing the dress of these dancers, in order to show us that the males danced in arms, he says:

The maidens garlands wore, the striplings swords  
Of gold, which proudly hung from silver belts.  
And when he introduces the leaders of the dance who gave the rhythm to the rest and began it, he writes:

And great the throng which stood about the dance,  
Enjoying it; and tumblers twain did whirl  
Amid the throng as prelude to the song.

But it is not alone from the warlike and serious dance of these bands which the Romans employed in their sacrificial ceremonies and processions that one may observe their kinship to the Greeks, but also from that which is of a mocking and ribald nature. For after the armed dancers others marched in procession impersonating satyrs and portraying the Greek dance called sicinnis. Those who represented Sileni were dressed in shaggy tunics, called by some chortaioi, and in mantles of flowers of every sort; and those who represented satyrs wore girdles and goatskins, and on their heads manes that stood upright, with other things of like nature. These mocked and mimicked the serious movements of the others, turning them into laughter-provoking performances. The triumphal entrances also show that raillery and fun-making in the manner of satyrs

were an ancient practice native to the Romans; for the soldiers who take part in the triumphs are allowed to satirise and ridicule the most distinguished men, including even the generals, in the same manner as those who ride in procession in carts at Athens; the soldiers once jested in prose as they clowned, but now they sing improvised verses. And even at the funerals of illustrious persons I have seen, along with the other participants, bands of dancers impersonating satyrs who preceded the bier and imitated in their motions the dance called sicinnis, and particularly at the funerals of the rich. This jesting and dancing in the manner of satyrs, then, was not the invention either of the Ligurians, of the Umbrians, or of any other barbarians who dwelt in Italy, but of the Greeks; but I fear I should prove tiresome to some of my readers if I endeavoured to confirm by more arguments a thing that is generally conceded.

**1.6 Sen. contr. 1, prae f., 8–9, Übersetzung nach Michael Winterbottom, 1974:**

„Look at our young men: they are lazy, their intellects asleep; no-one can stay awake to take pains over a single honest pursuit. Sleep, torpor and a perseverance in evil that is more shameful than either have seized hold of their minds. Libidinous delight in song and dance transfixes these effeminate. Braiding the hair, refining the voice till it is as caressing as a woman's, competing in bodily softness with women, beautifying themselves with filthy fineries — this is the pattern our youths set themselves.“

**1.7 Quint. inst. 11, 3, 89, Übersetzung nach Helmut Rahn, 1975:**

„Denn aufs stärkste muß sich der Redner vom Ausdruckstänzer (Pantomimen) abheben, so daß das Gebärdenspiel mehr dem Sinn als den Worten dient, wie es auch bei den etwas anspruchsvolleren Schauspielern gebräuchlich war.“

**1.8 Macr. Sat. 3, 14, 4–8, Übersetzung nach Otto und Eva Schönberger, 2008:**

„(...) Im Altertum aber wetteiferten sogar Leute von Stande in der Pflege der Tanzkunst. Ich will aber mit der Zeit beginnen, in der die öffentliche Moral besonders hoch stand, nämlich zwischen den beiden Punischen Kriegen. Tatsächlich besuchten damals Freigeborene, was sage ich Freigeborene?, sogar Senatorensohne! die Tanzschule und lernten dort, mit Kastagnetten klappernd zu tanzen. Ich übergehen, daß sogar Familienmütter den Tanz nicht für unschicklich hielten; nein, sogar unter anständigen Frauen befasste man sich eifrig mit dem Tanz, wenn die Hüpferei nur nicht in ausgefeilte Raffinessen ausartete. Was nämlich sagt Sallust (Cat. 25,2)? „Sie sang und tanzte raffiniertes, als es sich für eine anständige Frau geziemt.“ Selbst er tadelte Sempronia nicht, weil sie tanzte, sondern nur, weil sie es gar zu gut verstand. Daß aber die Söhne und, man darf es kaum sagen, sogar die jungfräulichen Töchter von Adligen aufs Tanzen versessen waren, bezeugt Scipio Africanus Aemilianus, der in einer Rede gegen das Richtergesetz des Tiberius Gracchus folgendes sagt (ORF Frg. 21,30): „Man lehrt sie unanständige Gaukeleien. Sie gehen mit ihren Lustmolchen, Harfe und Zither unter dem Arm, in die Schauspielschule. Sie lernen Singen, was unsere Vorfahren als enteh-

rend für Freigeborene ansahen. Ich sage nochmals: Freigeborene Mädchen und Knaben gehen unter Wüstlingen in die Tanzschule! Als mir dies jemand erzählte, konnte ich mir nicht vorstellen, daß Adelige ihre Kinder so etwas lehren; doch als man mich in die Tanzschule führte, sah ich wahrhaftig mehr als fünfzig Knaben und Mädchen in dieser Schule und darunter einen – und da fasste mich das nackte Erbarmen mit unserem Staat –, der mindestens zwölf Jahre alt war, den Sohn eines Amtsbewerbers. Er tanzte zum Klang von Klappern, und so ein Tanz gehörte sich nicht einmal für einen ausgeschämten Sklaven.“ Man sieht, wie schmerzlich Africanus seufzte, als er den Sohn eines Amtsbewerbers mit Kastagnetten tanzen sah; den Vater konnte nicht einmal zu dem Zeitpunkt, da er sich und seine Familie von jedem Vorwurf rein halten musste, die Hoffnung auf das Erreichen des Amtes und die Bemühung darum zurückhalten, etwas zu tun, was freilich nicht als unehrenhaft galt. Zudem beklagte oben Africanus, daß die Nobilität in ihrer Mehrheit solche Schamlosigkeiten trieb.“

**1.9 Hom. II. 18, 569–606, Übersetzung nach Johann Heinrich Voß, 1793 (überarb. 1990):**

„Mitten auch ging ein Knab' in der Schar; aus klingender Leier  
Lockt' er gefällige Tön', und sang den Reigen von Linos  
Mit hellgellender Stimm'; und ringsum tanzten die andern,  
Froh mit Gesang und Jauchzen und hüpfendem Sprung ihn begleitend.

(...)

Einen Reigen auch schlang der hinkende Feuerbeherrscher,  
Jenem gleich, wie vordem in der weitbewohnten Knossos  
Daidalos künstlich ersann der lockigen Ariadne.  
Blühende Jünglinge dort und vielgefeierte Jungfrau  
Tanzten den Ringeltanz, an der Hand einander sich haltend.  
Schöne Gewand' umschlossen die Jünglinge, hell wie des Öles  
Sanfter Glanz, und die Mädchen verhüllte zarte Leinwand.  
Jegliche Tänzerin schmückt' ein lieblicher Kranz, und den Tänzern  
Hingen goldene Dolche zur Seit' an silbernen Riemen.  
Kreisend hüpfen sie bald mit schöngemessenen Tritten  
Leicht herum, so wie oft die befestigte Scheibe der Töpfer  
Sitzend mit prüfenden Händen herumdreht, ob sie auch laufe;  
Bald dann hüpfen sie wieder in Ordnungen gegeneinander.  
Zahlreich stand das Gedräng' um den lieblichen Reigen versammelt,  
Innig erfreut; es sang unter ihnen ein göttlicher Sänger  
In die Harfe sein Lied und zwei nachahmende Tänzer im Kreise  
Stimmten an den Gesang, und drehten sich in der Mitte.“

**1.10 Theokr. eid. 18, 1–10, Übersetzung nach Eduard Mörike und Friedrich Notter, 1883:**

„Einst im Palast bei dem blonden Held Menelaos zu Sparta tanzten Mädchen vor neu-ausgemalter bräutlicher Kammer mit Hyazinthenblüten im Haar ihren Reigen, zwölf Mädchen, sie, die Ersten der Stadt, die Blüte lakonischer Frauen, als sich des Atreus jüngerer Sohn mit Tyndáreos' Tochter Helena, seiner geliebten Braut, darin hatte verschlossen. Einstimmig sangen alle zugleich und stampften im Takte, kreuzten die Beine beim Tanz, und das Haus widerhallte vom Brautlied: (...)“

**1.11 Ov. ars 3, 349–352, Übersetzung nach Wilhelm Hertzberg, 1854:**

„Zweifelt ihr, daß ich die Kunst zu tanzen vom Mädchen verlange, daß beim Gelag sie auf Wunsch zierlich bewege den Arm? Liebt man die Künstlerin doch, die gewandt sich dreht auf der Bühne; soviel Anmut liegt in der Gelenke Geschick.“

**1.12 Democh. 21, FGrH 75 F 2/Athen. deipn. 6, 253b–c, Übersetzung nach S. Douglas Olson, 2008:**

„When Demetrius left Leucas and Corcyra and returned to Athens, not only did the Athenians welcome him with incense, garlands, and libations, but processional and ithyphallic choruses met him, dancing and singing. They stood before the crowds and danced and sang, claiming that he was the only true god, and the others were either asleep, or out of the country, or did not exist.“

**1.13 Nep. Epam. 1–2, Übersetzung nach Gerhard Wirth, 1962:**

„So ist bekanntlich bei uns die Ausübung der Musik mit der Persönlichkeit eines Herrschers unvereinbar, und Tanzen wird unter die Laster gezählt. All dies galt bei den Griechen für schön und lobenswert.“

(...) Diese Dinge gelten freilich nach den bei uns üblichen Anschauungen als unwichtig, ja sogar als verachtenswert; in Griechenland, und vor allem in jenen alten Zeiten, konnte man sich großen Ruhm mit ihnen erwerben.“

**1.14 Hom. Od. 14, 463–466, Übersetzung nach Anton Weiher, 1982:**

„Das ist der Wein; der treibt uns herum; er befiehlt und ermutigt auch den Bedachttesten, mächtig zu singen und zärtlich zu lachen, macht ihn zum Tänzer und lockt Geschichten aus ihm heraus, die wohl besser nie er erzählte.“

**1.15 Plat. leg. 653e–654a, Übersetzung nach Klaus Schöpsdau und Hieronymus Müller, 1977:**

„Die übrigen Lebewesen nun hätten kein Gefühl der Ordnung und Unordnung in den Bewegungen, für das also, was Rhythmus und Harmonie heißt; uns Menschen dagegen hätten dieselben Götter, die, wie gesagt, uns zu Reigengefährten gegeben sind, auch das mit Lust verbundene Gefühl für Rhythmus und Harmonie gegeben, und diese wür-

den uns ferner auch in Bewegung setzen und unsere Chöre leiten, indem sie uns in Gesängen und Tänzen miteinander zusammenreiheten, und sie hätten dies Chorreigen genannt, nach dem der Natur der Sache ganz angemessenen Wort ‘chará.’“

**1.16 Lukian. salt. 80, Übersetzung nach August Friedrich Pauly, 1827:**

„(...) Einige bewegen sich falsch und verstoßen gegen die Musik, so daß der Rhythmus etwas ganz Anderes angibt, als was ihr Fuß beschreibt. Andere beobachten zwar den Tact, kommen aber mit den Dingen selbst, die sie darstellen, bald zu früh, bald zu spät, was ich selbst einmal mit angesehen zu haben mich erinnere. (...)“

**1.17 Lukian. salt. 75–76, Übersetzung nach August Friedrich Pauly, 1827:**

„Was aber seinen Körper betrifft, so dient uns, glaube ich, der Canon Polyclet’s hierin zum sichersten Maßstab. Er soll weder ungebührlich lang, noch klein und zwerghaft, sondern von einer wohl proportionierten Mittelgröße seyn: auch sey er eben so wenig dick und fett, als zu mager; denn während ihn Jenes für seine Kunst unbrauchbar machte, würde ihm Dieses das häßliche Ansehen eines Todtengerippes geben.

Bei dieser Gelegenheit will ich einiger lauten Aeufferungen eines Publikums erwähnen, das in solchen Dingen einen sehr richtigen Blick an den Tag zu legen pflegt. Die Bewohner von Antiochien, ein geistreiches Völkchen, das besonders die Pantomimik sehr in Ehren hält, sind gewohnt, Alles, was auf dem Schauplatze gesagt und gethan wird, so genau zu beobachten, daß auch nicht das Geringste ihrer Aufmerksamkeit entgeht. Einmal war ein ungewöhnlich kleiner Tänzer aufgetreten, um die Rolle des Hector zu tanzen, als ihm sämmtliche Zuschauer wie aus Einem Munde entgegen riefen: „Ach! siehe da, Astyanar! Wo aber bleibt Hector?“ Ein andermal wollte ein übermäßig langer Mensch den Capaneus darstellen, wie er einen Angriff auf die Mauern von Theben macht; da rief ihm das Publicum zu: „Schreite doch hinüber, du brauchst keine Sturmleiter!“ Einem sehr schweren und wohl beleibten Tänzer, der sich anstrengte, gewaltige Sprünge zu machen, ward zugerufen: „Schone doch, um’s Himmelswillen, die arme Breterbühne!“ Als aber einmal ein ganz schwächtiges Kerlchen auftrat, schrie ihm Alles entgegen: „Gute Besserung!“ als ob er krank wäre. Ich erzählte diese Anekdoten nicht, um dir blos Etwas zum Lachen zu geben, sondern um dir zu zeigen, wie sogar ganze Städte die Orchestik zu einer wichtigen Angelegenheit machen, und mit einem gewissen feinen Takte das Schöne, so wie das Unschickliche zu beurtheilen wissen.“

**1.18 Lib. or. 64, 103 und 106, Übersetzung nach Margaret E. Molloy, 1996:**

„First of all, then, it is not within the capability of everyone’s body to take up the profession, (...), so it is necessary also for a boy to show that he will attain a moderate height and will not become plump. And also he needs a straight neck and a look which is not furtive, and fingers naturally well-formend, and in a word beauty, which is an essential attribute in matters to do with stage performances and especially in the case of the dancer.“

„(...), toil is the greatest resource for achieving their desire and it is not possible at the same time to fatten the body and to tend the soul, so it is not possible for dancing and gluttony to be united, but it is essential that the man who longs for the one keeps away from the other. So that if you are ever standing near a dancer who is dining, and you see the man over-eating, judge that the man is not much better than stones. (...)“

**1.19 Plat. leg. 814e–815b, Übersetzung nach Klaus Schöpsdau und Hieronymus Müller, 1977:**

„(...) Die aufrechte und angespannte Haltung hierbei, wenn nämlich eine Nachahmung von tüchtigen Körpern und Seelen stattfindet, die meist in einer Streckung der Glieder des Leibes besteht, eine solche ist richtig, die ihr entgegengesetzte aber kann nicht als richtig anerkannt werden.“

**1.20 Xen. symp. 2, 15, Übersetzung nach Christoph Martin Wieland, 1998:**

„Indem sie dies sprachen, begann der Knabe seinen Tanz. Seht ihr nicht auch, sagte Sokrates, daß dieser Knabe, wie schön er auch ist, dennoch durch die Figuren und Bewegungen des Tanzes noch viel schöner erscheint, als wenn er sich ruhig hält?“

**1.21 Aristot. poet. 1447a23–a28, Übersetzung nach Arbogast Schmitt, 2008:**

„Nur von Harmonie und Rhythmus machen z.B. die Kunst des Aulos- und die des Kitharaspieles Gebrauch und einige andere Künste mit ähnlichem Charakter, z.B. das Syrinxspiel. Nur mit dem Rhythmus ohne Musik arbeitet die Tanzkunst (denn auch die Tänzer ahmen dadurch, dass sie Rhythmen in Körperbewegungen umsetzen, Charaktere, Gefühle und Handlungen nach).“

**1.22 Sen. epist. 121, 6, Übersetzung nach Manfred Rosenbach, 1987:**

„Wir pflegen Menschen, die tanzen können, zu bewundern, weil ihre Hand zu jeder mimischen Darstellung von Sachverhalten und Gefühlen fähig ist und der Ausdruck die Schnelligkeit der Worte begleitet: das ermöglicht jenem die Kunst, ihnen die Veranlagung.“ (...)

**1.23 Lukian. salt. 67, Übersetzung nach August Friedrich Pauly, 1827:**

„(...) Er muß mit jedem Gegenstande, den er darzustellen hat, sich innigst vertraut machen, und mit ihm gleichsam Eins werden. Ausdruck und Darstellung der Seelenzustände, der ruhigeren sowohl als der aufgeregteren, der Liebe, des Zornes, der Trauer, der Raserei, und dabei strenge Beobachtung des rechten Maßes – Das ist die Aufgabe dieser Tanzkunst. (...)“

**1.24 Hom. h. 19,1–6, Übersetzung nach Anton Weiher, 1970:**

„Sing mir, Muse, vom lieben Sprößling des Hermes, von jenem ziegenfüßigen, doppelt gehörnten Freunde der Rassel,

der durch baumige Triften mit tanzfrohen Nymphen (*νύμφαις*) zusammen wandert. Die klettern auf steinige Spitzen, wo nie eine Ziege Fuß faßt, rufen den Gott der Hirten und nennen ihn neckisch Pan (*Πᾶν*), glanzhaariger Schmutzfink.“

**1.25 Hom. Od. 13, 102–109, Übersetzung nach Johann Heinrich Voß, 1781 (Gutenberg-Projekt 1990):**

„Eine Grotte, nicht fern von dem Ölbaum, lieblich und dunkel,  
Ist den Nymphen geweiht, die man Najaden benennet.  
(...)

Aber die Nymphen weben auf langen steinernen Stühlen  
Feiergewande, mit Purpur gefärbt, ein Wunder zu schauen.  
Unversiegende Quellen durchströmen sie.“

**1.26 Hom. Od. 12, 316–318, Übersetzung nach Johann Heinrich Voß, 1781 (Gutenberg-Projekt 1990):**

„Als nun die dämmernde Frühe mit Rosenfingern erwachte,  
Zogen wir unser Schiff in die felsenschattete Grotte,  
Welche die schönen Reigen und Sitze der Nymphen verbirget.“

**1.27 Hes. theog. 129–130, Übersetzung nach Johann Heinrich Voß, 1781 (Gutenberg-Projekt 1911):**

„Auch die hohen Gebirge, der Göttinnen liebliche Wohnung,  
Zeugete sie, wo Nymfen durch waldige Krümmen umhergehn.“

**1.28 Aristoph. Thesm. 977–984, Übersetzung nach Wolfgang Schöner, 1989:**

„Desgleichen Hermes, den Gott der Hirten, bitte ich, und auch Pan und die lieben Nymphen, dass sie lachen mit uns und sich freuen an unserem Reigen. Und wohlgesonnen, Hermes, verdopple des Chores Anmut! Wir wollen tanzen und singen, oh Frauen, wie es heiliger Brauch ist, und fasten ganz und gar!“

# Anhang 2: Katalog

## Teil I: Kleinplastik (K)

### K1 „Tänzerin Baker“

Standort:	New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95
Fundort:	unbekannt, angeb. aus dem ägypt. Raum/Alexandria (vgl. Burr Thompson 1950, 379)
Größe:	H. 20,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	2. H. 3. Jh.v.Chr. oder 3. – 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Burr Thompson 1950, 371–385; Mertens 1987, 70; Mandel – Ribbeck 2003, 209–237; Andreae u.a. 2001, 88–92; Mandel 2007, 124–127. 392, Nr. 145. Für eine ausführliche Literaturliste s. den Online-Katalog des Metropolitan Museums: <a href="http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/255408?rpp=30&amp;pg=1&amp;ft=dancer&amp;when=1000%2BB.C.-A.D.%2B1&amp;pos=1&amp;imgno=0&amp;tabname=object-information">http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/255408?rpp=30&amp;pg=1&amp;ft=dancer&amp;when=1000%2BB.C.-A.D.%2B1&amp;pos=1&amp;imgno=0&amp;tabname=object-information</a> (06.02.2022)

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3 (Abb. 6a–d)

### K2

Standort:	St. Petersburg, Ermitage, Inv. 1867.47
Fundort:	Krim, Pantikapaion, Mithridates-Berg
Größe:	H. 20,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	hochhellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Winter 1903, 149 Nr. 2; Mandel – Ribbeck 2003, 212 mit Anm. 8, Abb. 101 a–c

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1

### K3

Standort:	Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. unbekannt
Fundort:	Troja, West-Heiligtum (Südwestseite, beim hellen. Altar) mit ca. hundert Terrakotten in einer Deponierung
Größe:	H. 19,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 1. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Thompson 1963, 106 Nr. 90, Taf. 24; Pasinli – Karagöz 1993, 183 Nr. B11

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1

### K4

Standort:	Odessa, Archäologisches Museum, Inv. 20367
Fundort:	Krim, Pantikapaion, Mithridates-Berg
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	frühhellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Redina 2001, 52 Nr. 75.

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1

<b>K5</b>	
Standort:	München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. NI 6790
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 14,8 cm, Br. 11,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Hamdorf 1996, 110 Nr. 12.33 Abb. 140; Hamdorf – Leitmeir 2014, 373 Kat. E 41 mit vollständiger Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 8)
<b>K6</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 46829
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab XVIII
Größe:	H. 15,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 3. Jh.v.Chr. (250–200 v. Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Portale 1996, 746 Kat. 366 III; Bonacasa 1996, 434; Setari 1998, 249 Kat. 188; Musumeci 2010, 68 Nr. 132 Abb. 15
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 9)
<b>K7</b>	
Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 255
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 18,7 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Hübinger – Menninger 2007, 246–247 Kat. 209 Abb. S. 246; Kressirer – Rumscheid 2017, 85–86 Kat. 59
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K8</b>	
Standort:	Capua, Museo Provinciale Campano, Inv. 6533
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 4. – 3. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Baroni – Casolo 1990, 165–166 Kat. A XCVI a 1 Taf. XVII 3
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K9</b>	
Standort:	Lipari, Äolisches Archäologisches Museum, Inv. 11161
Fundort:	Lipari, Nekropole (Contrada Diana), Grab 1607
Größe:	H. 14,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	kurz vor 252 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt

Literatur: Bernabó Brea – Cavalier 1991, 126–127 Tomba 1607 Nr. 3 Taf. CVII Fig. 290; Bernabó Brea 2001, 140 mit Anm. 11, 141 Abb. 193

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1

#### K10

Standort: London, British Museum, Inv. D339 (Reg. 1856,1226.264)

Fundort: unbekannt

Größe: H. 18 cm

Material: Terrakotta

Datierung: 2. Jh.v.Chr.

BM/Beschreibung: BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt

Literatur: Walters 1903, 362 Nr. D 339; Jenkins 2014, 74 Kat. 22; Online-Katalog British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1856-1226-264](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1856-1226-264) (06.02.2022)

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1 (Abb. 10)

#### K11

Standort: Mailand, Civico Museo Archeologico, Inv. Coll. Lagioia A997.01.364

Fundort: unbekannt

Größe: H. 16,9 cm

Material: Terrakotta

Datierung: 250–150 v. Chr.

BM/Beschreibung: BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt

Literatur: Lambrugo 2004, 212–213, Kat. 207

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1

#### K12

Standort: Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4106

Fundort: Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 12 (weibliche Bestattung)

Größe: H. 23,6 cm

Material: Terrakotta

Datierung: 175–100 v. Chr.

BM/Beschreibung: BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt

Literatur: Langlotz 1968, 255 Taf. XVI; Belli 1970, 204 Abb. 214 links; De Juliis 1984, 478 Kat. 18; Dell'Aglio 1996, 731–732 Kat 297 III; Graepler 1997, 128 Anm. 292, 132 Anm. 319, 256 Grab 12.4

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1 (Abb. 11)

#### K13

Standort: Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 115494

Fundort: Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 201 (weibliche Bestattung)

Größe: ohne Angabe

Material: Terrakotta

Datierung: 225–175 v. Chr.

BM/Beschreibung: BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt

Literatur: Graepler 1997, 125 Abb. 102, 282 Grab 201.2

Kapitel/Abbildung: Kap. 2.3.1.1 (Abb. 12)

#### K14

Standort: Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 31556

Fundort: Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 182

Größe: H. 15,5 cm

Material: Terrakotta

Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Musumeci 2010, 64–65 Nr. 109 Abb. 12
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K15</b>	
Standort:	Standort unbekannt, Morgantina, Princeton-Illinois-Fund, Ausgrabungsinv. 58-1357
Fundort:	Morgantina, Nord-Heiligtum, „Annexbau“, Raum 13
Größe:	H. 12,6 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	vor 211 v. Chr. (letztes V. 3. Jh.v.Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Bell 1981, 64–65, 186 Kat. 456 Taf. 91 Abb. 456
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K16</b>	
Standort:	Standort unbekannt, Morgantina, Princeton-Illinois-Fund, nicht katalogisiert
Fundort:	Morgantina, Nord-Heiligtum, Hof C
Größe:	H. 14,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh.v.Chr. (vor 211 v. Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Bell 1981, 64–65, 186 Kat. 454 Taf. 90 Abb. 454
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 13)
<b>K17</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. LY 1635
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 22 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 108 Nr. LY 1635 Taf. 130 b
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K18</b>	
Standort:	Dresden, Albertinum, Inv. ZV 742
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 25,7 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	spätes 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Winter 1903, 151 Nr. 6; Kleiner 1942, Taf. 42 b; Raumschüssel 1969, 49 Kat. 27; Knoll u.a. 1993, 92–93 Kat. 63
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K19</b>	
Standort:	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 22.139.38
Fundort:	unbekannt
Größe:	20 H. 20 cm
Material:	Terrakotta

Datierung:	3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Richter 1953, 128, 268 Taf. 108 f; Summerer 1999, 199 Kat. SII 16 Taf. 43; Online-Katalog Metropolitan Museum, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251216?searchField=All&amp;sortBy=Relevance&amp;ft=22.139.38&amp;offset=0&amp;rpp=20&amp;pos=1">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251216?searchField=All&amp;sortBy=Relevance&amp;ft=22.139.38&amp;offset=0&amp;rpp=20&amp;pos=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 14)
<b>K20</b>	
Standort:	Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. H 651
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 22,1 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Schmidt 1994, 119 Kat. 177, Taf. 35 a mit vollständiger Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K21</b>	
Standort:	Hildesheim, Pelizaeus Museum, Inv. 0443
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 18,7 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Roeder 1921, 170; Kayser 1973, 123; Global Egyptian Museum, <a href="http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=10553">http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=10553</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K22</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 24577
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 46 (kindliche Bestattung)
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	225–175 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Graepler 1997, 128 Anm. 292 Abb. 101, 261 Grab 46.9
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K23</b>	
Standort:	Mailand, Museo Teatrale alla Scala, Inv. Sambon 192; Scala 763; St. 1506
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 23,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Giacobelli 2012, 93 Kat. 32 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

**K24**

Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 6655
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. V. 4. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Hamdorf 1996, 207 Nr. 12.34; Hamdorf – Leitmeir 2014, 372, Kat. E 38
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 15)

**K25**

Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 820
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 14,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	4. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf und Gesicht verhüllt
Literatur:	Kressirer – Rumscheid 2017, 85–87 Kat. 60
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 16)

**K26**

Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 5013
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 11,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3./1. V. 2. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Hamdorf 1996, 207 Nr. 12.32; Hamdorf – Leitmeir 2014, 373 Kat. E 42
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 17)

**K27**

Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 660
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 18 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	späthellenistisch (150–100 v. Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 110 Kat. MYR 660, Taf. 131 e; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282378">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282378</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

**K28**

Standort:	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 19.192.6
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7 cm
Material:	Terrakotta mit Goldüberzug
Datierung:	3. – 2. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Richter 1953, 128, 268 Taf. 108 h; Online-Katalog Metropolitan Museum, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250740?rpp=30&amp;pg=1&amp;ft=19.192.6&amp;pos=1&amp;imgno=0&amp;tabname=object-information">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/250740?rpp=30&amp;pg=1&amp;ft=19.192.6&amp;pos=1&amp;imgno=0&amp;tabname=object-information</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

<b>K29</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 31555
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 182
Größe:	H. 17,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Musumeci 2010, 64–65 Grab 182 Nr. 108 Abb. 12
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 18)
<b>K30</b>	
Standort:	Capua, Museo Provinciale Campano, Inv. 6531
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 19 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 4./3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Baroni – Casolo 1990, 166 Kat. A XCVII a 1 Taf. XVII 4
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 19)
<b>K31</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 2725 (Reg. 1856.10-1.43)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 19,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	um 200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Higgins 1967, 133 Taf. 64 D; Burn – Higgins 2001, 229 Kat. 2725 Taf. 117 mit weiterführender Literatur; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462401&amp;partId=1&amp;searchText=2725+&amp;page=1(06.02.2022)">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462401&amp;partId=1&amp;searchText=2725+&amp;page=1(06.02.2022)</a>
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K32</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 2157
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 20 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Besques 1972, 68 Kat. D 425, Taf. 91 c; Online-Katalog Louvre, <a href="http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&amp;idNotice=7091&amp;langue=en(07.09.2018)">http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&amp;idNotice=7091&amp;langue=en(07.09.2018)</a>
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K33</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4055
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 31
Größe:	H. 30,6 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	um 200 v. Chr. (225–175 v. Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation

Literatur:	Belli 1970, 66, 212–213; Loiacono 1985, 362 Nr. 440; Graepler 1997, 124 Abb. 95, 125 Anm. 287, 133 Anm. 324, 259 Grab 31.4; Mandel 2007, 137, 393 Abb. 154 a–b
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 20)
<b>K34</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52086
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 89 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 23,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	175–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Belli 1970, 66, 212–213; Bianchi Bandinelli – Giuliano 1974, Abb. 262; De Juliis 1984, 471–472 Kat. 19; Loiacono 1985, 373 Nr. 455; Graepler 1997, 210 Anm. 70, 213 Anm. 93 und 97, 219 Anm. 152, 269 Grab 89.11
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K35</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 2723 (Reg. 1866.4-15.143)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 23 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	um 330–300 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Burn – Higgins 2001, 228 Kat. 2723 Taf. 117 mit weiterführender Literatur; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=464971&amp;partId=1&amp;searchText=2723&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=464971&amp;partId=1&amp;searchText=2723&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K36</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8631
Fundort:	Priene, Wohnhaus 16 mit weiteren Terrakotten
Größe:	H. 22 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	nach 330 v. Chr./vor ca. 135 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau im Himation mit Flügeln; Signatur: „Theodotos“
Literatur:	Rumscheid 2006, 45–46, 409 Kat. 6, Taf. 2,2–6 mit vollständiger Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 21)
<b>K37</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 108242
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Kammergrab 183 (weibliche Bestattung)
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	275–225 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Belli 1970, 213; Graepler 1997, 118 Anm. 259 und 260, 222 Anm. 175, Abb. 248, 280 Grab 183.1
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 22)
<b>K38</b>	
Standort:	Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. MO 9838
Fundort:	Thessaloniki, Ost-Nekropole bei der Melenikou-Straße, Grubengrab (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 20 cm

Material:	Terrakotta
Datierung:	2. V. 3. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Vokotopoulou 1996, 50–52 Nr. 9838; Tsimbidou-Avloniti 2003, 281 Kat. 150
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 23)
<b>K39</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52076
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Grab 121 (kindliche Bestattung)
Größe:	H. 20,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	225–175 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Loiacono 1985, 382 Nr. 469; Graepler 1997, 125 Abb. 99, 272 Grab 121.1
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K40</b>	
Standort:	Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 96.AD.246
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 23,7 cm; Br. 10,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	400–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Ferruzza 2016, 103–105 Nr. 30; Online-Katalog Getty Museum, <a href="http://www.getty.edu/art/collection/objects/103247/unknown-maker-statuettes-of-a-dancer-greek-south-italian-tarantine-400-200-bc/?dz=#9eff09134c2bcecd960d67a24a38e3b0d4b546bb">http://www.getty.edu/art/collection/objects/103247/unknown-maker-statuettes-of-a-dancer-greek-south-italian-tarantine-400-200-bc/?dz=#9eff09134c2bcecd960d67a24a38e3b0d4b546bb</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 24)
<b>K41</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52094
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 132 (kindliche Bestattung)
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	275–225 v. Chr./225–175 v. Chr./175–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Loiacono 1985, 378 Nr. 464; Graepler 1997, 125 Anm. 287, 207 Anm. 61, 273 Grab 132.4, 206 Abb. 201
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 25)
<b>K42</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 6844
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Besques 1986, 46 Kat. D 3543 Taf. 37 a
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

<b>K43</b>	
Standort:	Standort unbekannt, Korinth, Ausgrabungsinv. MF-10443
Fundort:	Korinth, Heiligtum der Demeter und Kore, mittlere Terrasse in der antiken Füllung für das spätere trapezoide Gebäude mit weiteren Terrakotten
Größe:	H. 18,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. o. 3. V. 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Stroud 1965, 18, Taf. 8 b; Merker 2000, 151–156, 220 Kat. H 153, Taf. 38
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 26)
<b>K44</b>	
Standort:	Theben, Archäologisches Museum, Inv. 34448
Fundort:	Theben, Nord-Ost Nekropole, Grab 404 (weibliche/kindliche Bestattung)
Größe:	H. 26,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Bonanno Aravantinos 2015, 335 Nr. 1 Danzatrice, Fig. 4.
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K45</b>	
Standort:	Theben, Archäologisches Museum, Inv. 33912
Fundort:	Theben, Nord-Ost Nekropole, Grab 404 (weibliche/kindliche Bestattung)
Größe:	H. 26,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Bonanno Aravantinos 2015, 339 Nr. 16 Danzatrice, Fig. 17
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K46</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 6653
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21,9 cm; Br. 8,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	4. V. 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Hamdorf 1996, 211 Nr. 21.31; Hamdorf – Leitmeier 2014, 372 Kat. E 39
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 27)
<b>K47</b>	
Standort:	Leipzig, Archäologisches Institut, Inv. T 3572
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 26,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Paul 1959, 81 Kat. 172
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

<b>K48</b>	
Standort:	Athen, Museum für Kykladische Kunst, 3. Ephorie, Inv. E 1038
Fundort:	Athen, Nekropole beim sog. Amerikis Shaft der Metro
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	350–300 v. Chr./um 400 v. Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Parlama – Stampolidis 2000, 245 Abb. 229; Kleine 2005, 119–125, 159 T12, Taf. 12 b
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K49</b>	
Standort:	verschollen (seit 1909)
Fundort:	Pergamon, Heiligtum der Demeter und Kore, Demeterterrasse, „südlich vom Altar unter der Südhalle“
Größe:	H. 7,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	spätes 2. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Dörpfeld – Hepding 1910, 519–520; Töpperwein 1976, 212 Kat. 164 Taf. 25
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 28)
<b>K50</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 59270
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 140 (kindliche Bestattung)
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	325–275 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation mit Tympanon
Literatur:	Graepler 1997, 114 Anm. 234, 206 Anm. 47, 211, 226 Anm. 208 Abb. 221, 274 Grab 140.1
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 29)
<b>K51</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 90
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 27 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	300–250 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation mit Tympanon
Literatur:	Besques 1972, 64 Nr. D 368, Taf. 81 a; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010264038">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010264038</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 30)
<b>K52</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 800
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–225 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau im Chiton mit Krotalen
Literatur:	Besques 1972, 51 Nr. D289 Taf. 60 b; Besques 1994, 33, 103 Kat. 97; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010263968">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010263968</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 31)

**K53**

Standort:	London, British Museum, Inv. 2895 (Reg. 1980.10-15.11)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 13,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	4. – 3. Jh.v.Chr. oder 2./1. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau in Chiton und Himation mit Krotalen
Literatur:	Burn – Higgins 2001, 268 Kat. 2895, Taf. 145; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=411510&amp;partId=1&amp;searchText=2895&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=411510&amp;partId=1&amp;searchText=2895&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

**K54**

Standort:	London, British Museum, Inv. 2899 (Reg. 1924,0515.4)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 14,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	1. Jh.v.Chr. oder 1. Jh.n.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau im Chiton mit Harfe
Literatur:	Burn – Higgins 2001, 268 Kat. 2895, Taf. 145; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=411509&amp;partId=1&amp;searchText=2899&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=411509&amp;partId=1&amp;searchText=2899&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 32)

**K55**

Standort:	Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5917
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 14 cm
Material:	Bronze
Datierung:	späthellenistischer Abguss
BM/Beschreibung:	BM 1, vollständig bekleidete junge Frau im Chiton mit Schallbecken
Literatur:	Pasinli – Karagöz 1993, 183 Nr. B12
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 33)

**K56**

Standort:	London, British Museum, Inv. 2724 (Reg. 1856.10-1.44)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 20 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	um 200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, rechte Schulter entblößt
Literatur:	Burn – Higgins 2001, 229 Kat. 2725 Taf. 117 mit weiterführender Literatur; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462402&amp;partId=1&amp;searchText=2724&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=462402&amp;partId=1&amp;searchText=2724&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1

**K57**

Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 46828
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab XVIII
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 3. Jh.v.Chr. (250–200 v. Chr.)

BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation, rechte Schulter entblößt
Literatur:	Portale 1996, 746 Kat. 366 IV; Musumeci 2010, 68 Grab XVIII Nr. 131, 70 Abb. 15
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K58</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 31562
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 185
Größe:	H. 26,6 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, linke Schulter entblößt
Literatur:	Musumeci 2010, 65–66 Grab 185 Nr. 115, Abb. 13
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K59</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4092
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 12 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 36,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	175–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Langlotz 1963, 95 Nr. 147; Portale 1996, 731 Kat. 297 I; Graepler 1997, 137, 206 Anm. 50, 138 Abb. 146, 256 Grab 12.2; Catoni 2008, 324 Kat. 30 mit weiterführender Literatur; Dell'Aglio 2010, 104
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 35)
<b>K60</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4096
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 12 (weibliche Bestattung)
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	175–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Langlotz 1968, 307, Taf. 146; De Juliis 1984, 478 Kat. 17; Portale 1996, 731 Kat. 297 II; Graepler 1997, 137, 206 Anm. 50, 138 Abb. 147, 256 Grab 12.3
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K61</b>	
Standort:	Arlenheim, Privatbesitz
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation, linke Brust entblößt, Kopf verhüllt
Literatur:	Rácz 1965, Taf. 93; Kleine 2005, 143–146, 162 Nr. TB58, Taf. 16 b
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 36)
<b>K62</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. N 4553
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh.v.Chr.

BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation, linke Brust entblößt
Literatur:	Besques 1986, 47 Kat. D3545, Taf. 37 b
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K63</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 123117
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 223 (weibliche/kindliche (?) Bestattung)
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	225–175 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation, linke Brust entblößt
Literatur:	Graepler 1997, 206 Anm. 50, 125 Abb. 100, 285 Grab 223.9
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K64</b>	
Standort:	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 12.232.13
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 24,1 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, rechte Brust entblößt
Literatur:	Richter 1953, 128, 268, Taf. 108 i; Online-Katalog Metropolitan Museum, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248712">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248712</a> (06.02.2022) mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 37)
<b>K65</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 250
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 20 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	100–75 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton mit Krotalen, rechte Brust entblößt
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 110 Kat. Myr 250, Taf. 131 d; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282118">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282118</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 38)
<b>K66</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. MNB 1721
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21. cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation, rechte Brust entblößt
Literatur:	Besques 1986, 47 Kat. D3544, Taf. 37 c; Besques 1994, 102 Kat. 96; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010280007">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010280007</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K67</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8608
Fundort:	Priene, Heiligtum der Demeter und Kore, Bothros
Größe:	H. 9,2 cm
Material:	Terrakotta

Datierung:	nach dem mittleren 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junges Mädchen in durchsichtigem Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Rumscheid 2006, 464–465 Kat. 176, Taf. 71,3–4 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K68</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8609
Fundort:	Priene, Heiligtum der Demeter und Kore, Bothros
Größe:	H. 8,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	nach dem mittleren 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junges Mädchen in durchsichtigem Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Rumscheid 2006, 465 Kat. 177, Taf. 71,5–6 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 39)
<b>K69</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8607
Fundort:	Priene, Heiligtum der Demeter und Kore, Bothros
Größe:	H. 10,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	nach dem mittleren 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junges Mädchen in durchsichtigem Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Rumscheid 2006, 464 Kat. 174, Taf. 71,1 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K70</b>	
Standort:	Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 1618
Fundort:	Priene, Heiligtum der Demeter und Kore, Bothros
Größe:	H. 8,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	nach dem mittleren 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junges Mädchen in durchsichtigem Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Rumscheid 2006, 465 Kat. 178, Taf. 71,7–8 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K71</b>	
Standort:	Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 1384
Fundort:	Priene, Heiligtum der Demeter und Kore
Größe:	H. 6,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	nach dem mittleren 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, junges Mädchen in durchsichtigem Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Rumscheid 2006, 464 Kat. 175, Taf. 71,2 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1
<b>K72</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4102
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 12 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 23,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	175–100 v. Chr.

BM/Beschreibung:	BM 1, nackte junge Frau
Literatur:	De Juliis 1984, 478–479 Kat. 20; Portale 1996, 731 Kat. 297 V; Graepler 1997, 204 Anm. 30, 235 Anm. 281, 203 Abb. 193, 256 Grab 12
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 40)
<b>K73</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 58829
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 137 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 18 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	325–275 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackte junge Frau
Literatur:	Loiacono 1985, 382 Nr. 470; Graepler 1997, 88–92, 110 Anm. 215, 114 Anm. 238, 235 Anm. 280, 110 Abb. 49, 274 Grab 137
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.1 (Abb. 41)
<b>K74</b>	
Standort:	Dresden, Albertinum, Skulpturensammlung, Inv. ZV 3867
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	A. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, bekleideter männlicher Schauspieler in Chiton und Himation mit Komödienmaske eines Satyrs
Literatur:	Protzmann – Knoll 1993, 94 Kat. 65; Online-Katalog Albertinum, <a href="https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166982">https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166982</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 42)
<b>K75</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52049
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Plattengrab 77
Größe:	ohne Angabe
Material:	Terrakotta
Datierung:	225–175 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, bekleideter männlicher Schauspieler im Himation mit Komödienmaske eines Sklaven
Literatur:	Graepler 128 Anm. 298, 129 Abb. 112, 268 Grab 77.1; Dell'Aglio 2010, 86
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 43)
<b>K76</b>	
Standort:	Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv. 2035
Fundort:	Tarent, Nekropole (Via Crispi)
Größe:	H. 22,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, bekleidete männliche Figur in Exomis
Literatur:	Breitenstein 1941, 66 Kat. 631, Taf. 76
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 44)
<b>K77</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 215
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 39,5 cm
Material:	Terrakotta

Datierung:	150–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, bekleidete männliche Figur in orientalischem Kostüm
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 85 Nr. Myr 215 Taf. 103 b; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282457">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282457</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K78</b>	
Standort:	Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 5002
Fundort:	Pompeji, Casa del Fauno, tuskanisches Atrium (Atrium I) am Rand des Impluvium
Größe:	H. 71 cm
Material:	Bronze
Datierung:	spätes 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter männlicher Satyr
Literatur:	Teolato Maiuri 1971, 58 Kat. 46; De Caro 1994, 204; Andreea 2001, 203–204 Nr. 192/193; Coarelli 2002, 226; Pesando – Guidobaldi 2006, 43–44 (in Auswahl)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 45)
<b>K79</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Br 4440
Fundort:	unbekannt
Größe:	ohne Angabe
Material:	Bronze
Datierung:	M. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter männlicher Satyr
Literatur:	Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010258297">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010258297</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K80</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Br 4253
Fundort:	unbekannt
Größe:	ohne Angabe
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter männlicher Satyr mit Himation
Literatur:	Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010258197">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010258197</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 46)
<b>K81</b>	
Standort:	Florenz, Museo Archeologico, Inv. 2343
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17 cm
Material:	Bronze
Datierung:	4. – 3. Jh.v.Chr. oder kaiserzeitliche Kopie eines Originals aus dem mittleren 2. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter männlicher Satyr mit Doppelflöte
Literatur:	Milani 1912, 29 Nr. CXXXVII, Taf. 137.2; Wrede 1986, 197 Nr. 5, Taf. 69.3–4, Luberto 2015, 102–103 Kat. 56 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K82</b>	
Standort:	Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.7703
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 25,6 cm
Material:	Terrakotta

Datierung:	130–60 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling
Literatur:	Burr 1934, 54 Kat. 56, Taf. XXII
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 47)
<b>K83</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 58
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 32 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 2. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling
Literatur:	Pottier – Reinach 1887, 330 Nr. 58, 523 Nr. 58, Taf. XIV; Mollard-Besques 1963, 80 Nr. Myr 58, Taf. 96 a; Wrede 1986, 196 Nr. 2, Taf. 69, 1.2
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K84</b>	
Standort:	Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 87.376
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 27,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	130–60 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling
Literatur:	Burr 1934, 51 Kat. 47, Taf. XIX
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K85</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 57
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 32,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling
Literatur:	Pottier – Reinach 1887, 328–330 Nr. 57, 523 Nr. 57, Taf. XIV; Mollard-Besques 1963, 36 Nr. Myr 57, Taf. 39 f
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K86</b>	
Standort:	Würzburg, Martin-von-Wagner Museum, Inv. H 4815
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 34,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling
Literatur:	Schmidt 1994, 108–109 Kat 159, Taf. 30 d mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 48)
<b>K87</b>	
Standort:	Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 87.377
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 31 cm
Material:	Terrakotta

Datierung:	130–60 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling
Literatur:	Burr 1934, 54 Kat. 57, Taf. XXIII
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2
<b>K88</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 2653 (Reg. 1856,0826.238)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 13 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	spätes 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter Jüngling in Himation
Literatur:	Burn – Higgins 2001, 209 Kat. 2653, Taf. 102 mit weiterführender Literatur; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1419992&amp;partId=1&amp;searchText=2653&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1419992&amp;partId=1&amp;searchText=2653&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.1.2 (Abb. 50)
<b>K89</b>	
Standort:	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 11.212.20
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 16,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Richter 1953, 128, 268 Taf. 108 g; Online-Katalog Metropolitan Museum, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248601">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248601</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 74)
<b>K90</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4098
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Halbkammergrab 12 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 20,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	175–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton
Literatur:	Belli 1970, 206 Abb. links oben; De Juliis 1984, 478 Kat. 19; Loiacono 1985, 362 Nr. 439; Portale 1996, 731 Kat. 297 IV; Graepler 1997, 256 Grab 12.6
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K91</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. Walters D 11 (Reg. 1863,0728.419)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 29,21 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton
Literatur:	Walters 1903, 299 Kat. D 11; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=444561&amp;partId=1&amp;searchText=Centuripe+D11&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=444561&amp;partId=1&amp;searchText=Centuripe+D11&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 75)

**K92**

Standort:	Genf, Collection de la fondation Thetis, Inv. unbekannt
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 28,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	200/150 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton
Literatur:	Zimmermann 1987, 82 Kat. 150, 188 Abb. 150 mit weiterführender Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 76)

**K93**

Standort:	Trapani, Museo Regionale „A. Pepoli“, Inv. 4033
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 29 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Barresi 2009, 250 Nr. 2 mit Publikationsliste; Bell 2012, 203 mit Anm. 88, 202 Abb. 15
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 77)

**K94**

Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 27788
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 7
Größe:	H. 22/24 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Musumeci 2010, 44 Grab 7 Nr. 4, 46 Abb. 1
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1

**K95**

Standort:	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 436a
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 18,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	1. H. (A.?) 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton
Literatur:	Schürmann 1989, 218–219 Kat. 796 mit weiterer Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1

**K96**

Standort:	Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 73.AD.151
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 19,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3./A. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton mit Kithara
Literatur:	Ferruzza 2016, 193–195 Kat. 55; Online-Katalog Getty Museum, <a href="http://www.getty.edu/art/collection/objects/7134/unknown-maker-statuettes-of-a-woman-with-a-kithara-greek-sicilian-225-175-bc/">http://www.getty.edu/art/collection/objects/7134/unknown-maker-statuettes-of-a-woman-with-a-kithara-greek-sicilian-225-175-bc/</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 78)

<b>K97</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 237
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 4./A. 3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in kurzem Chiton mit Kalathiskos und Krotalen, einst angesetzte Flügel
Literatur:	Besques 1972, 68 Kat. D 423, Taf. 91 a; Besques 1994, 100 Kat. 94; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010260260">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010260260</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 79)
<b>K98</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453)
Fundort:	Centuripe (?)
Größe:	H. 26,67 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. – 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton, rechte Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Walters 1903, 362 Kat. D 336; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=444560&amp;partId=1&amp;place=34788&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=444560&amp;partId=1&amp;place=34788&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4 (Abb. 81a–b)
<b>K99</b>	
Standort:	Okayama, Kurashiki Ninagawa Museum, Inv. unbekannt
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 31,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton, rechte Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Simon 1982, 218 Kat. 148
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K100</b>	
Standort:	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 435
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 24,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	1. H. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton, rechte Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Thimme 1960, Kat. 23; Schürmann 1989, 218, Kat. 795
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 80)
<b>K101</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 27824
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 20
Größe:	H. 23,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau im Chiton, rechte Schulter und Brust entblößt

Literatur:	Musumeci 2010, 47 Grab20 Nr. 22, 51 Abb. 3
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K102</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 50026
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 40bis
Größe:	H. 24 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	210–100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Musumeci 2010, 76 Grab 40bis Nr. 169, 78 Abb. 19
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 81)
<b>K103</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 27801
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 7
Größe:	H. 18,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Musumeci 2010, 44 Grab 7 Nr. 12, 48 Abb.2
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 82)
<b>K104</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 31561
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 185
Größe:	H. 22,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Musumeci 2010, 65 Grab 185 Nr. 114, 66 Abb. 13, Taf. VII
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K105</b>	
Standort:	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 441
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 24,6 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Schürmann 1989, 216–217 Kat. 790 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K106</b>	
Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 254
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 22,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	200–150 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Kressirer – Rumscheid 2017, 50–51 Kat. 30
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1 (Abb. 83)

<b>K107</b>	
Standort:	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 442a
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Schürmann 1989, 217 Kat. 791 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K108</b>	
Standort:	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 443
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 20 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Schürmann 1989, 217 Kat. 792 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K109</b>	
Standort:	Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 27811
Fundort:	Centuripe, Nekropole (Contrada Casino), Grab 17
Größe:	H. 23 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, junge Frau in Chiton und Himation, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Musumeci 2010, 47 Grab 17 Nr. 16, 51 Abb. 3
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.1
<b>K110</b>	
Standort:	Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. H 4818
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 21,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, Jüngling in kurzem Himation, Schambereich entblößt
Literatur:	Schmidt 1994, 109–110 Kat. 160, Taf. 31 a mit weiterer Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.2 (Abb. 84)
<b>K111</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 942
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	4. oder 3. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 2, Schauspieler mit Kostüm und Maske eines alten Silens, trägt ein Tuch um die Hüfte und einen Kalathiskos auf dem Kopf, hält Krotalen
Literatur:	Besques 1972, 37 Kat. D 208, Taf. 46 f; Jeammet 2003, 220 Kat. 156 mit weiterer Literatur; La Rocca 2010, 142–143 Abb. 16; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010264067">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010264067</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.2 (Abb. 85)

<b>K112</b>	
Standort:	Heidelberg, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg, Inv. F 203
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 5,7 cm
Material:	Bronze
Datierung:	späthellenistisch, stilist. wurde die Figur in das 1. v. d. 1. Jhs. v. Chr., spätestens aber in die Zeit des Borghesischen Fechtlers (100–90 v. Chr.) eingeordnet (Borell 1989, 13)
BM/Beschreibung:	BM 2, nackter Satyr
Literatur:	Borell 1989, 12–13 Kat. 11 mit vollständiger Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.2 (Abb. 86)
<b>K113</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Cp. 5386
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 11 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. – 2. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, nackter Silen mit Manteltuch und Amphora
Literatur:	Besques 1986, 150 Kat. D 4155, Taf. 164 b
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.1.2
<b>K114</b>	
Standort:	Standort unbekannt, Troja/Ilion, Ausgrabungsinv. 37-717
Fundort:	Troja, antike Verfüllung nördlich des West-Heiligtums
Größe:	H. 10 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	Kopie aus dem späten 2. Jh. v. Chr. nach einem Original des 4. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, weibliche Figur in orientalischer Tracht mit Flügeln, Volutenkrater im Hintergrund
Literatur:	Burr Thompson 1963, 101–102, 106 Kat. 86
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5 (Abb. 88)
<b>K115</b>	
Standort:	Mykonos, Archäologisches Museum, Inv. 179 (66)
Fundort:	Rheneia, Nekropole, Grab δ (kindliche Bestattung)
Größe:	H. 15 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 2. oder A. 1. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, weibliche Figur in orientalischer Tracht
Literatur:	Laumonier 1956, 138 Nr. 369, Taf. 40; Chatzidakis 2003a, 287 Kat. 156
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.1 (Abb. 90)
<b>K116</b>	
Standort:	Standort unbekannt, Morgantina, Princeton-Illinois-Fund, Ausgrabungsinv. 60-1264
Fundort:	Morgantina, beim Westhügel der Stadt (Wohnhäuser)
Größe:	H. 8,9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	späthellenistisch (1. Jh. v. Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 3, weibliche Figur in orientalischer Tracht
Literatur:	Bell 1981, 64, 187 Kat. 463, 242–243 Kontext I Q, Taf. 92
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.1

<b>K117</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 5503
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 15 cm; Br. 12,8 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, weibliche Figur in orientalischer Tracht, Altar im Hintergrund
Literatur:	Hamdorf 1996, 207 Nr. 13.30a; Knauß 2008, 102 Abb. 7.21, 379 Kat. 27; Hamdorf – Leitmeir 2014, 394 Kat. E 108 mit vollständiger Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.1 (Abb. 91)
<b>K118</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1346
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	300–250 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, männliche Figur in orientalischer Tracht und Chlamys
Literatur:	Besques 1972, 44 Kat. D 251, Taf. 52 b; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010259212">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010259212</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.2 (Abb. 92)
<b>K119</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 281
Fundort:	Myrina, Nekropole
Größe:	H. 12 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, männliche Figur in orientalischer Tracht und Chlamys
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 85 Kat. Myr 281, Taf 104 a
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.2
<b>K120</b>	
Standort:	Lipari, Äolisches Archäologisches Museum, Inv. 2355
Fundort:	Lipari, Nekropole (Contrada Diana), Grab 466
Größe:	H. 9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	1./2. Drittel 4. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, männliche Figur in orientalischer Tracht
Literatur:	Bernabó Brea – Cavalier 1965, 168 Grab 466, 316 Kat. E 10, Taf. CLV,2; Bernabó Brea 1981, 114, Kat. F 15, Abb. 191; Bernabó Brea 2001, 134 Abb. 184, 140 Anm. 1
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.2
<b>K121</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1946
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	M. 3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, männliche Figur in orientalischer Tracht
Literatur:	Besques 1972, 44 Kat. D 252, Taf. 52 d
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.2

<b>K122</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 5388
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 8,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 4. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, männliche Figur in orientalischer Tracht
Literatur:	Burr Thompson 1950, 371–385; Mertens 1987, 70; Mandel – Ribbeck 2003, 209–237; Knaub 2008, 102 Abb. 7.20, 379 Kat. 26; Hamdorf – Leitmeir 2014, 395 Kat. E 109
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.2
<b>K123</b>	
Standort:	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 74.51.1710
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 18,4 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 3, männliche Figur in orientalischer Tracht mit Schwert
Literatur:	Myres 1914, 360–361 Nr. 2299; Connelly 1990, 96–97 Abb. 89 mit Anm. 25–27; Rose 2000, 273 Kat. 441; Merker 2016, 209–210 Kat. 351, 263; Online-Katalog Metropolitan Museum, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241265?rpp=30&amp;pg=1&amp;ft=dance&amp;deptids=13&amp;when=1000%2BB.C.-A.D.%2B1&amp;pos=4&amp;imgno=0&amp;tabname=object-information">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241265?rpp=30&amp;pg=1&amp;ft=dance&amp;deptids=13&amp;when=1000%2BB.C.-A.D.%2B1&amp;pos=4&amp;imgno=0&amp;tabname=object-information</a> (06.02.2022) mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.5.2 (Abb. 93)
<b>K124</b>	
Standort:	Metapont, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 134555
Fundort:	Metapont, Stadtheiligtum, Votivdepot bei Tempel E mit weiteren typenähnlichen Terrakotten
Größe:	H. 36,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 4. Jh. v. Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: bärtiger nackter Satyr mit Volutenkrater und Mänade in Chiton mit Füllhorn
Literatur:	Giove 1996, 708 Kat. 206; Postrioti 1996, 21–103, Taf. I–XVIII; Setari 1998, 180 Kat. 113
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 109)
<b>K125</b>	
Standort:	Basel, Antikenmuseum, Inv. 323
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 29 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	um 150 v. Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: nackter Satyr und Mänade im Chiton
Literatur:	Berger 1987, 46 Satyr und Mänade
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 110)
<b>K126</b>	
Standort:	Lipari, Äolisches Archäologisches Museum, Archiv
Fundort:	Lipari, Nekropole (Contrada Diana), Grab 1607
Größe:	H. 14,7 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	kurz vor 252 v. Chr.

BM/Beschreibung:	Gruppe: Satyr und Mänade mit Tympanon
Literatur:	Bernabó Brea – Cavalier 1991, 126 Grab 1607 Abb. 289, Taf. CVII
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2
<b>K127</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Cp 5407
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 14,7 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: nackter Satyr und Mänade im Chiton, hält Krotalon oder Thyrsos (?) und Kranz oder Tympanon (?)
Literatur:	Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010266826">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010266826</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 111)
<b>K128</b>	
Standort:	Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52044
Fundort:	Tarent, Ost-Nekropole, Felsgrab 114 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 22,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	275–225 v. Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: nackte männliche Figur und weibliche Figur im Chiton, linke Schulter und Brust entblößt
Literatur:	Kachler 1974, 9 Abb.13; Loiacono 1985, 362–363 Kat. 441; Graepler 1997, 110 Anm. 220, 118 Anm. 259, 124 Anm. 282, 272 Grab 114.1
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 112)
<b>K129</b>	
Standort:	Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 454
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 17,7 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3./A. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: männlicher Schauspieler der Komödie mit Mantel und Maske und junge Frau im Chiton
Literatur:	Maaß 1987, 45–46 Abb. 31; Schürmann 1989, 226 Kat. 824, Taf. 139
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 113)
<b>K130</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. MNB 809
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 21 cm; Br. 19 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	350–300 v. Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: Eros mit Tympanon und zwei jungen Frauen in durchsichtigen Himatia und Manteltuch
Literatur:	Besques 1972, 67 Kat. D 422, Taf. 90 c; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010280735">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010280735</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 114)

<b>K131</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 263
Fundort:	Myrina, Nekropole, Grab 113
Größe:	H. 11, 5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 1. Jh.v.Chr. (A. 1. Jh.v.Chr.)
BM/Beschreibung:	Gruppe: zwei Frauen in Chiton und Himation, Köpfe verhüllt
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 113 Kat. Myr 263, Taf. 135 e; Mrogenda 1996, 85 Nr. 113/10, 163–164, Taf. 5
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 115)
<b>K132</b>	
Standort:	Basel, Antikemuseum, Inv. Kä 310
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 25 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	2. H. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: zwei männliche Figuren in kurzen Gewändern mit Kränzen und Spitzhüten
Literatur:	Berger 1987, 46 Tänzerpaar
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 116)
<b>K133</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 303
Fundort:	Myrina, Nekropole, Grab 114
Größe:	H. 17 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	1. H. 1. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	Gruppe: zwei kindliche Figuren mit Himatia, Kränzen und Kithara
Literatur:	Mollard-Besques 1963, 136 Kat. Myr 303, Taf. 165 b; Mrogenda 1996, 98 Nr. 114/38, 135, Taf. 7
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.6.2 (Abb. 117)

## Teil II: Großplastik (G)

<b>G1 „Berliner Tänzerin“</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 208
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 125 cm
Material:	Marmor
Datierung:	hadrianische Kopie (nach Fritz Muthmann, Christiane Dierks-Kiehl, Christoph Löhr) eines späthellenistischen Bronzeoriginals (2. H. 2. Jh.v.Chr.; nach Christiane Dierks-Kiehl, Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron)
Repliken:	„Tänzerin aus Tivoli“: Rom, Thermenmuseum, Inv. 108 595, stilist. Dat.: hadrianisch; s. Dierks-Kiehl 1973, 4; Raeder 1983, 72; Löhr 1995, 418–419. Replik im Liebieghaus, Frankfurt: Inv. 11, stilist. Dat.: 1./2. Jh. n. Chr.; s. Dierks-Kiehl 1973, 5; Eckstein – Beck 1973, Kat. 53. Replik in Wien: Privatsammlung, stilist. Dat.: unbekannt; s. Dierks-Kiehl 1973, 5; Shapiro 1988, 515, Anm. 16. 516. Replik in der Nationalbibliothek in Paris, stilist. Dat.: unbekannt; s. Babelon 1900, 248; Shapiro 1988, 515, Anm. 17. Replik in Bonn: Privatsammlung, stilist. Dat.: 2. H. 2. Jh. n. Chr.; s. Langlotz 1973, 230, Kat. 371. Replik in Bloomington: Helena Simkhovitch Sammlung, Inv. IUAM 87.22, stilist. Dat.: 2. Jh. n. Chr.; s. Döhl 1988, 63–64, Kat. 40. Bronzestatue in Santa Barbara: Santa Barbara, Museum of Art, Inv. 81.64.4, stilist. Dat.: 1./2. Jh. n. Chr.; s. Shapiro 1988, 507–527, Abb. 1–6

BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, rechte Brust und linke Gesäßhälfte vollständig entblößt, linke Brust teilweise
Literatur:	Klein 1907, 241; Schober 1928, 55; Muthmann 1951, 149 Anm. 46, 214; Alscher 1956, 108 Anm. 35; Dierks-Kiehl 1973, 1–34, 97–99, Taf. 1, Abb. 1, 3–4; Shapiro 1988, 523, 526; Löhr 1995, 418–419, D 12; Heres 1998, 192–193 Kat. 114; Alexandridis 2004, 158–163 Abb. 172–179; Grassinger 2007, 212–213 Kat. 128; von Prittwitz und Gaffron 2007, 265, 405 Nr. 231a–c; Grassinger 2008, 345–346; Fendt 2012, 375–378 Kat. 90, Taf. 124–125, Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1062519">https://arachne.dainst.org/entity/1062519</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2 (Abb. 51–54)
<b>G2 „Dresdner Mänade“</b>	
Standort:	Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133
Fundort:	Marino am Albanersee
Größe:	H. 45,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	2. H. 1. Jh.v.Chr. nach einer späthellenistischen Reliefvorlage
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, linke Körperhälfte mit Teilen des Gesäß- und Schambereichs entblößt
Literatur:	Treu 1903, 317–324; Maderna 2004, 335–336, 534 Nr. 306 a–g mit Literaturliste; Vorster 2011, 890–897, Kat 212 mit ausführlicher Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 55–56)
<b>G3</b>	
Standort:	Rom, Villa Albani, Inv. 103
Fundort:	Tivoli
Größe:	H. 146,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	1. V. 2. Jh.n.Chr. nach einem späthellenistischen Original
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Chiton, Nebris, rechte Brust entblößt (Kopf nicht zugehörig, beide Arme, Nase, Kopf der Nebris und ein großer Teil des rechten Beines ergänzt)
Literatur:	Stemmer 1988, 82 Kat. G 1; Schneider 1990b, 280–288 Kat. 231, Taf. 197–201; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1087047">https://arachne.dainst.org/entity/1087047</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1
<b>G4</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 2077 (Reg. 1867,0212.1)
Fundort:	Lyktos
Größe:	H. 59,7 cm
Material:	Marmor
Datierung:	M. 2. Jh.v.Chr. (nach Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron)
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation, rechte Brust entblößt
Literatur:	Smith 1904, 206 Kat. 2077; von Prittwitz und Gaffron 2007, 257, 404 Nr. 223; Online-Katalog British Museum, <a href="http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460430&amp;partId=1&amp;searchText=Lato&amp;page=1">http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=460430&amp;partId=1&amp;searchText=Lato&amp;page=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 57a–b)
<b>G5</b>	
Standort:	Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125838
Fundort:	Fianello Sabino, in einer Grube im Bereich der Kirche S. Maria Assunta mit weiteren Skulpturen und Marmorgegenständen
Größe:	H. 61 cm
Material:	Marmor
Datierung:	E. 2. Jh.v.Chr.

BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Peplos mit Pantherfell
Literatur:	Andreae 1957, 266 Nr. 2; Vorster 1998, 24–28 Abb. 6–7, 65 Kat. 2, Taf. 4–5 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 58a–b)
<b>G6</b>	
Standort:	Delos, Archäologisches Museum, Inv. A 4132
Fundort:	Delos, sog. Kerdon-Haus am südlichen Ende der Peribolosstraße mit weiteren Figuren
Größe:	H. 50 cm
Material:	Marmor
Datierung:	frühes 1. Jh. v. Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Marcadé 1969, 195–197, Taf. XXXIII Nr. A 4132; Kreeb 1988, 185–186 Kat. S 16.3; Schneider 1999, 153 Nr. 8 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 59)
<b>G7</b>	
Standort:	Bergama, Archäologisches Museum, Inv. unbekannt
Fundort:	Pergamon, Demeterterrasse zwischen den Altären und den Stufen im Norden
Größe:	H. 65 cm
Material:	Marmor
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Ippel 1912, 304–306 Nr. 7; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1183154?fl=20&amp;q=Pergamon,%20Demeterterrasse&amp;resultIndex=18">https://arachne.dainst.org/entity/1183154?fl=20&amp;q=Pergamon,%20Demeterterrasse&amp;resultIndex=18</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 60)
<b>G8</b>	
Standort:	Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. 438
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 62 cm
Material:	Marmor
Datierung:	späthellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Schneider 1999, 155 Nr. 13, Taf. 51 a; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1082318?fl=20&amp;q=Wien%20Inv.%20438&amp;resultIndex=18">https://arachne.dainst.org/entity/1082318?fl=20&amp;q=Wien%20Inv.%20438&amp;resultIndex=18</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1
<b>G9</b>	
Standort:	Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839
Fundort:	Fianello Sabino, in einer Grube im Bereich der Kirche S. Maria Assunta mit weiteren Skulpturen und Marmorgegenständen
Größe:	H. 89,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	späteres 2. Jh. v. Chr. (etwa um 125 v. Chr.)
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Himation, Kopf teilweise verhüllt
Literatur:	Andreae 1957, 266 Nr. 1; Fuchs 1959, 33–41 Anm. 68; Andreae 1962, 73–79; Grassinger 1991, 113 Anm. 1; Vorster 1998, 19–25 Abb. 1–5, 65 Kat. 1, Taf. 2, 3, 6 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 61a–b)
<b>G10</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 589
Fundort:	Ephesos

Größe:	H. 55,2 cm; Br. 27 cm
Material:	Marmor
Datierung:	M. 2. Jh.v.Chr. (nach Huberta Heres)
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau im Peplos
Literatur:	Kleiner 1942, 94 Taf. 56 a, Diehl 1966, 156; Arachne-Bilddatenbank, H. Heres, 104072: Tänzerin, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1120926?fl=20&amp;q=Sk%20589&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1120926?fl=20&amp;q=Sk%20589&amp;resultIndex=1</a> (06.02.2022) mit Literaturliste und ausführlicher Beschreibung und Interpretation
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 63)

**G11**

Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. 1965.15
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 91,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 330 v. Chr. (nach Huberta Heres)
BM/Beschreibung:	BM 1, junge Frau in Chiton und Himation
Literatur:	Diehl 1966, 50–66; Heilmeyer u.a. 1988, 16–17 Nr. 1; Geominy 1984, 277 Abb. 326; Arachne-Bilddatenbank, H. Heres, 106060: Tänzerin, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1121565?fl=20&amp;q=1965.15&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1121565?fl=20&amp;q=1965.15&amp;resultIndex=1</a> (06.02.2022) mit ausführlicher Beschreibung und Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.1 (Abb. 64)

**G12 „Satyr Borghese“**

Standort:	Rom, Villa Borghese, Inv. 802
Fundort:	Rieti, Villa der Bruttier am Monte Calvo
Größe:	H. 2,05 m
Material:	Marmor
Datierung:	1. H. 2. Jh.n.Chr. (Ziegelstempel) nach einem hellen. Original (E. 3. Jh. v./A. 2. Jh.v.Chr.; nach Bernard Andraea, Paul Zanker, Ursula Mandel, Christina Wolf)
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter bärtiger Satyr
Literatur:	Bieber 1955, 39; Dierks–Kiehl 1973, 71–76, Abb. 8; Neudecker 1988, 180–184 Kat. 35.; Smith 1991, 129; Zanker 1998, 30–38 Abb. 12; Andraea u.a. 2001, 101–103 Nr. 64, Taf. 64, Abb. 61; Bäßler – Nesselrath 2006, 23–24; Mandel 2007, 153–155, 182, 394 Nr. 160 a-b mit Literaturliste; Wolf 2013, 551–552; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1075552">https://arachne.dainst.org/entity/1075552</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2 (Abb. 65)

**G13**

Standort:	Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. NM 239
Fundort:	Lamia
Größe:	H. 90 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. Jh.v.Chr. (nach Wilfred Geominy)
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	Karusu 1969, 173 Kat. 239, Taf. 60; Kaltsas 2002, 276 Kat. 577 mit Publikationsliste; Geominy 2007, 71, 385 Nr. 87a–c
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2 (Abb. 66)

**G14**

Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 262
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 98,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	1. Jh.v.Chr. (nach Rolf Schneider)

BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	Furtwängler 1880, 12–22, Taf. 2, 3; Conze 1891, 113–114 Kat. 262; Grassinger 2008, 347; Schneider 1990a, 316–324 Kat. 237; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1121765">https://arachne.dainst.org/entity/1121765</a> (06.02.2022) mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2 (Abb. 67)
<b>G15 „Schwänzchenhascher“</b>	
Standort:	Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme), Inv. 499
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 52 cm
Material:	Marmor
Datierung:	1. – 2. Jh.n.Chr. nach einem Original des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	Geominy 2007, 90, 387 Nr. 115 a–b mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1076526?fl=20&amp;q=Rom%20Inv.%20499&amp;resultIndex=22">https://arachne.dainst.org/entity/1076526?fl=20&amp;q=Rom%20Inv.%20499&amp;resultIndex=22</a> (06.02.2022); zur identischen Kopie des Stücks (Museo delle Terme, Inv. 499) vgl. Tomei 1997, 115 Kat. 88; Mandel 2007, 141–144, 393 Nr. 156 a–b mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2
<b>G16 „Schwänzchenhascher“</b>	
Standort:	Florenz, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 13801
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 53 cm
Material:	Marmor
Datierung:	1. – 2. Jh.n.Chr. nach einem Original des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	Geominy 2007, 90–91, 387 Nr. 117 mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1125303">https://arachne.dainst.org/entity/1125303</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2
<b>G17 „Schwänzchenhascher“</b>	
Standort:	Frankfurt, Liebieghaus, Inv. 1560
Fundort:	Euphrat, Babylon (?)
Größe:	H. 11,8 cm
Material:	Bronze
Datierung:	1. – 2. Jh.n.Chr. nach einem Original des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	Bol 1985, 116 Kat. 58; Mandel 2007, 141, 144–145, 393 Nr. 156 c–e mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2
<b>G18</b>	
Standort:	Rom, Museo Barracco, Inv. MB 165
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 57 cm
Material:	Marmor
Datierung:	2. Jh.n.Chr.; Original: (spät)hellenistisch oder E. 4. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	Dierks-Kiehl 1973, 125, Abb. 10–11; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1075420?fl=20&amp;q=Museo%20Barracco%20165&amp;resultIndex=2">https://arachne.dainst.org/entity/1075420?fl=20&amp;q=Museo%20Barracco%20165&amp;resultIndex=2</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2

<b>G19</b>	
Standort:	Philadelphia, University Museum, Inv. MS 3466
Fundort:	Nemi, Heiligtum der Diana
Größe:	H. 90 cm
Material:	Marmor
Datierung:	frühes 1. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Mann
Literatur:	Guldager Bilde 2000, 99–100; Guldager Bilde – Moltesen 2002, 23–24 Kat. 4 mit Publikationsliste; Bald Romano 2013, 252–253 Abb. 3
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2 (Abb. 68)
<b>G20</b>	
Standort:	Philadelphia, University Museum, Inv. MS 3457 (unterer Torso) und MS 3462 (oberer Torso)
Fundort:	Nemi, Heiligtum der Diana
Größe:	H. insg. 78 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 100 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Mann/Hermaphrodit
Literatur:	Guldager Bilde 2000, 99–100; Guldager Bilde – Moltesen 2002, 35–36 Kat. 21 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2 (Abb. 69)
<b>G21</b>	
Standort:	St. Petersburg, Ermitage, Inv. A 151
Fundort:	Rom, Esquilin, antike Bildhauerwerkstätte mit weiteren Marmorfiguren
Größe:	H. 184, 1 cm
Material:	Marmor
Datierung:	frühes 2. Jh.n.Chr. nach einem Original des 3. Jhs.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr
Literatur:	von Kieseritzky 1901, Kat. 14; Reinach 1906, 410 Abb. 7; Waldhauer 1931, 46 Kat. 156, Taf. XXXIX
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2
<b>G22</b>	
Standort:	Rom, Villa Albani, Inv. 954
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 61 cm
Material:	Marmor
Datierung:	hellenistisches Vorbild: 2. H. 2. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, nackter junger Satyr (Figur stark ergänzt, antik ist der Rumpf mit dem rechten Oberarm und den Oberschenkeln einschließlich des linken Knies)
Literatur:	Bol 1989, 169 Kat. 50, Taf. 92–93; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1086933?fl=20&amp;q=Villa%20Albani%20954&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1086933?fl=20&amp;q=Villa%20Albani%20954&amp;resultIndex=1</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2
<b>G23</b>	
Standort:	Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125837
Fundort:	Fianello Sabino, in einer Grube im Bereich der Kirche S. Maria Assunta mit weiteren Skulpturen und Marmorgegenständen
Größe:	H. 73,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	spätes 2. Jh.v.Chr.

BM/Beschreibung:	BM 1, nackter bärtiger Silen mit Mantel
Literatur:	Vorster 1998, 28–30 Abb. 9–12, 65–66 Kat. 3, Taf. 7–10, 43,1 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.3.2.2 (Abb. 70a–b)
<b>G24</b>	
Standort:	Mazara del Vallo, Museo del Satiro von Sant'Egidio
Fundort:	Mittelmeer zw. Sizilien und Afrika in der Nähe der Insel Pantelleria und von Kap Bon
Größe:	H. 2 m
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch (?) Das Bronzestück gibt hins. seiner Datierung und urspr. Aufstellung Rätsel auf und ist bis heute kontrovers diskutiert.; zu den hypothetischen Deutungsansätzen des Aufstellungsorts vgl. Tusa 2003, 5–24; Andrae 2009, 37–43 mit weiterführender Literatur; zu den Datierungsansätzen vgl. z.B. Tusa 2003, 10; Parisi-Presicce 2003, 25–40; Corso 2007, 170 Anm. 309 (hellenistisch) sowie z.B. Di Vita 2005; 166 und Paul Zanker nach mündlichen Äußerungen zufolge; vgl. hierzu Andrae 2009, 7 Anm. 5 (kaiserzeitlich); alle Datierungsansätze zusammengefasst bei Wolf 2013, 506–529 mit weiterführender Literatur. Der Satyr wurde auch als spätklass. Werk des Praxiteles angesprochen; vgl. z.B. Pasquier 2007, 284–291: Der Autor äußert ebenso Zweifel an der praxitelischen Zuschreibung. Es könnte sich aufgrund des Bleis in der Legierung auch um eine römische Kopie handeln (Andrae 2009, 22–30, 42). Der Satyr wurde zudem aufgrund einer Textstelle des Plinius (Plin. nat. 34, 69) als Werk des Praxiteles identifiziert. Darin zählt er die Bronzewecke des Praxiteles auf, unter denen sich ein „nobilem Satyrum“ befindet, den die Griechen „peribóetos“ nennen. Dennoch finden sich im Text keine konkreten Hinweise zu der Figur, weshalb das in der Passage genannte Stück nicht zwangsläufig mit dem Satyr aus Mazara del Vallo in Verbindung gebracht werden kann; zur Beurteilung der Textstelle mit weiterführender Literatur s. z.B. Andrae 2009, 22–30; vgl. auch Wolf 2013, 610.
BM/Beschreibung:	BM 2, nackter junger Satyr
Literatur:	La Rocca 2003, 41–52; Parisi Presicce 2003, 25–40; Tusa 2003, 5–24; Petriaggi 2003; Petriaggi 2005; Andrae 2009 mit Literaturliste; Wolf 2013 mit Literaturliste; Daehner 2015, 224 Kat. 19
Kapitel/Abbildung:	Kap. 2.4.2 (Abb. 87a–b)

### Teil III: Kleinplastik (Körperliche Anomalien; KA)

<b>KA1</b>	
Standort:	Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213
Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 29,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur mit Hyperlordose in einem Gewand mit Fransensaum, rechte Brust entblößt, trägt ein Tuch auf dem Kopf, hält Krotalen
Literatur:	Fuchs 1963b, 18, Taf. 17; Pfisterer-Haas 1994, 483–504, Abb. 1–2, 4, 13–15, Taf. 16; Garmaise 1996, 203 Kat. 72, 271 Abb. 72 a–d mit Literaturliste; Waser 2010, 119 Kat. A1f1, 196 Abb. 59 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2 (Abb. 118a–b)
<b>KA2</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 1926,0415.32
Fundort:	Damanhur
Größe:	H. 9 cm
Material:	Bronze
Datierung:	150–100 v. Chr.

BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur mit Hyperlordose in einem Gewand mit Fransensaum, linke Brust entblößt, hält Krotalen
Literatur:	Adriani 1963, 83, Taf. 34 Abb. 3; Himmelmann 1983, 71–72; Garmaise 1996, 203–204 Kat. 73, 272–273 Abb. 73 a–e; Waser 2010, 119 Kat. A1f2, 197 Abb. 60; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1926-0415-32">https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1926-0415-32</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.1 (Abb. 121)
<b>KA3</b>	
Standort:	Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2253
Fundort:	Galjüb, in einem Tongefäß aus der Ruine eines neuzeitlichen Hauses mit weiteren Objekten
Größe:	H. 4,4 cm
Material:	Bronze
Datierung:	4. V. des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur im „Isisgewand“, beide Brüste entblößt
Literatur:	Ippel 1922, 46 Kat. 33, Taf. IV; Himmelmann 1983, 70–71; Pfisterer-Haas 1994, 498 Abb. 24; Garmaise 1996, 204 Kat. 74, 274 Abb. 74; Waser 2010, 120 Kat. A1g3, 198 Abb. 64 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.1
<b>KA4</b>	
Standort:	Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2329
Fundort:	Galjüb, in einem Tongefäß aus der Ruine eines neuzeitlichen Hauses mit weiteren Objekten
Größe:	H. 3,6 cm
Material:	Bronze
Datierung:	4. V. des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur im „Isisgewand“, beide Brüste entblößt, hält Krotalon
Literatur:	Ippel 1922, 46 Kat. 34, Taf. IV; Himmelmann 1983, 70–71; Pfisterer-Haas 1994, 499 Abb. 26; Garmaise 1996, 204 Kat. 76, 274 Abb. 75; Waser 2010, 120 Kat. A1g5, 198 Abb. 65 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.1 (Abb. 122)
<b>KA5</b>	
Standort:	Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2255
Fundort:	Galjüb, in einem Tongefäß aus der Ruine eines neuzeitlichen Hauses mit weiteren Objekten
Größe:	H. 2,2 cm
Material:	Bronze
Datierung:	4. V. des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur im „Isisgewand“, beide Brüste entblößt
Literatur:	Ippel 1922, 45–46 Kat. 32, Taf. IV; Himmelmann 1983, 70–71; Garmaise 1996, 204 Kat. 76; Waser 2010, 120 Kat. A1g5, 198 Abb. 66 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.1
<b>KA6</b>	
Standort:	Alexandria, Griechisch-römisches Museum, Inv. 24106
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur im „Isisgewand“, beide Brüste entblößt
Literatur:	Adriani 1963, 83, Taf. 34 Abb. 2; Garmaise 1996, 208 Kat. 91, 281 Abb. 91; Waser 2010, 120 Kat. A1g1, Abb. 62
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.1

**KA7**

Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 480
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 9 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	225–175 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige weibliche Figur mit Hyperlordose im Himation, Kopf verhüllt
Literatur:	Besques 1972, 70 Kat. D 439, Taf. 95, b; Garmaise 1996, 207 Kat. 88, 279, Abb. 88; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010261751">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010261751</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.1 (Abb. 123)

**KA8**

Standort:	Paris, Bibliothèque Nationale, Inv. 511
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7,2 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch (möglicherweise römisch?)
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose, hält ein Krotalon und ein Tympanon
Literatur:	Adriani 1963, 84–85, 88, 91, Taf. 36 Abb. 2; Garmaise 1996, 190–191 Kat. 26, 251 Abb. 26; Waser 2010, 116 Kat. A1c2, 192 Abb. 41 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

**KA9**

Standort:	Turin, Museo Nazionale, Inv. unbekannt
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose, hält Klangstäbe
Literatur:	Adriani 1963, 84–85, 88, 91, Taf. 36 Abb. 3; Garmaise 1996, 190 Kat. 23, 250 Abb. 23; Waser 2010, 115 Kat. A1b3, 191 Abb. 39 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

**KA10**

Standort:	Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. AS VI 2795
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 6,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch oder später (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus, hält einen Klangstab
Literatur:	Gschwantler 1986, 125 Nr. 184; Garmaise 1996, 190 Kat. 24, 250 Abb. 24; Waser 2010, 115 Kat. A1b2, 191 Abb. 38 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 124)

**KA11**

Standort:	Palma de Mallorca, Col. del conde de España
Fundort:	Llubi, auf einem Anwesen von Son Perot Alomar
Größe:	H. 9 cm
Material:	Bronze

Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus, hält Krotalen
Literatur:	Garcia Y Bellido 1949, 451–452; Garmaise 1996, 188 Kat. 16, 247 Abb. 16; Waser 2010, 115 Kat. A1a14, 190 Abb. 35 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA12</b>	
Standort:	Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2266
Fundort:	Galjüb, in einem Tongefäß aus der Ruine eines neuzeitlichen Hauses mit weiteren Objekten
Größe:	H. 4,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	4. V. des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur
Literatur:	Ippel 1922, 45 Kat. 30, Taf. IV; Himmelmann 1983, 70–71; Pfisterer-Haas 1994, 498 Abb. 23; Garmaise 1996, 188–189 Kat. 19, 248 Abb. 19; Waser 2010, 118 Kat. A1e10, 194 Abb. 50 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 125)
<b>KA13</b>	
Standort:	Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2342
Fundort:	Galjüb, in einem Tongefäß aus der Ruine eines neuzeitlichen Hauses mit weiteren Objekten
Größe:	H. 4,3 cm
Material:	Bronze
Datierung:	4. V. des 3. Jhs. v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur
Literatur:	Ippel 1922, 45 Kat. 31, Taf. IV; Himmelmann 1983, 70–71; Pfisterer-Haas 1994, 499 Abb. 25; Garmaise 1996, 189 Kat. 20, 248 Abb. 20; Waser 2010, 118 Kat. A1e11, 194 Abb. 51 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA14</b>	
Standort:	Paris, Musée du Petit Palais, Inv. DUT
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch oder römisch (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus
Literatur:	Adriani 1963, 85, Taf. 38 Abb. 1; Himmelmann 1983, 72–73; Garmaise 1996, 194 Kat. 40, 256 Abb. 40; Waser 2010, 117 Kat. A1e8, 194 Abb. 48 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 126)
<b>KA15</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 1824,0431.4
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 8,3 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus
Literatur:	Garmaise 1996, 187 Kat. 14, 245 Abb. 14a–c; Waser 2010, 114 Kat. A1a12, Abb. 33; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0431-4">https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1824-0431-4</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

<b>KA16</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 1814,0704.409
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 4,8 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus
Literatur:	Garmaise 1996, 188 Kat. 17, 247 Abb. 17; Waser 2010, 118 Kat. A1e16; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1814-0704-409">https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1814-0704-409</a> (06.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA17</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 1925,0120.2
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7 cm
Material:	Bronze
Datierung:	100–30 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus
Literatur:	Garmaise 1996, 192 Kat. 33, 253 Abb. 33; Waser 2010, 116 Kat. A1e2; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1925-0120-2">https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1925-0120-2</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA18</b>	
Standort:	Wien, Sammlung Rho, Inv. unbekannt
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 5,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßen Genitalien
Literatur:	Waser 2010, 119 Kat. A1e19, Abb. 58 mit weiterer Literatur
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA19</b>	
Standort:	New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 26.7.1403
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 10 cm
Material:	Marmor
Datierung:	332–150 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige nackte männliche Figur mit Hyperlordose
Literatur:	Garmaise 1996, 199 Kat. 59, 264 Abb. 59 mit Literaturliste; Online-Katalog Metropolitan Museum of Art, <a href="https://www.metmuseum.org/art/collection/search/551343?pp=30&amp;pg=1&amp;ft=dance&amp;when=1000%2BB.C.-A.D.%2B1&amp;pos=4&amp;imgno=0&amp;tabname=label">https://www.metmuseum.org/art/collection/search/551343?pp=30&amp;pg=1&amp;ft=dance&amp;when=1000%2BB.C.-A.D.%2B1&amp;pos=4&amp;imgno=0&amp;tabname=label</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA20</b>	
Standort:	Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 27735
Fundort:	Herculaneum
Größe:	H. 13,1 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch (um 180 v. Chr.?)

BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte, hält Krotalen
Literatur:	Garmaise 1996, 184 Kat. 1, 236 Abb. 1; De Caro 2000, 61; Waser 2010, 113 Kat. A1a1, 188 Abb. 24
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 127)

**KA21**

Standort:	Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 27734
Fundort:	Herculaneum
Größe:	H. 16,4 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch? (um 180 v.Chr. oder E. 1. Jh. v./A. 1. Jh.n.Chr.?)
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose, trägt ein Manteltuch um die Hüfte, hält Krotalen
Literatur:	Garmaise 1996, 185 Kat. 4; De Caro 2000, 61; Waser 2010, 113 Kat. A1a2, 188 Abb. 25
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

**KA22**

Standort:	Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. AS VI 830
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 5,6 cm
Material:	Bronze
Datierung:	2. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte und die linke Schulter und eine Kappe auf dem Kopf, hält Klangstäbe
Literatur:	Garmaise 1996, 189 Kat. 22, 250 Abb. 22 mit Literaturliste; Waser 2010, 115 Kat. A1b1, 191 Abb. 37 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

**KA23**

Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. N 3189
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 11,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	späthellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und übergroßem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte
Literatur:	Besques 1992, 125 Nr. D/E 4534, Taf. 79, b; Garmaise 1996, 195 Kat. 45, 258 Abb. 45 mit Literaturliste; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010283809">https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010283809</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

**KA24**

Standort:	Mailand, Museo Teatrale alla Scala, Inv. 338
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 12 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte, hält Krotalen
Literatur:	Garmaise 1996, 185 Kat. 5, 239 Abb. 5 mit Literaturliste; Waser 2010, 114, Kat. A1a4, Abb. 26
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2

<b>KA25</b>	
Standort:	Florenz, Museo Archeologico, Inv. 2348
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 9,2 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte, hält Krotalen
Literatur:	Garmaise 1996, 185 Kat. 2, 237 Abb. 2 mit Literaturliste; Waser 2010, 114, Kat. A1a5, Abb. 27; Cianferoni 2015, 188 Kat. 168 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA26</b>	
Standort:	Aquileia, Museo Nazionale, Inv. unbekannt
Fundort:	unbekannt
Größe:	ohne Angabe
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte, hält Krotalen
Literatur:	Garmaise 1996, 185 Kat. 7, 240 Abb. 7; Waser 2010, 114 Kat. A1a7, Abb. 29 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA27</b>	
Standort:	Basel, Antikenmuseum, Inv. Me 5
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 9,3 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt ein Manteltuch um die Hüfte, hält Krotalen
Literatur:	Garmaise 1996, 186 Kat. 9, 240 Abb. 9; Waser 2010, 114 Kat. A1a9, Abb. 31 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA28</b>	
Standort:	Providence, Rhode Island, Privatsammlung
Fundort:	Tarent, Grab?
Größe:	H. 15 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	spätes 3. o. frühes 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur, trägt eine kurze Tunika und Kränze, hält eine Rassel
Literatur:	Uhlenbrock 1990, 159 Kat. 46; Garmaise 1996, 191 Kat. 27, 251 Abb. 27
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 128)
<b>KA29</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 803
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 12 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–225 v. Chr.

BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur, trägt eine kurze Tunika und einen Kranz auf dem Kopf, hält Krotalen
Literatur:	Besques 1972, 51 Kat. D 290, Taf. 60; Garmaise 1996, 189 Kat. 21, 249 Abb. 21 a–d; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010263971">https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010263971</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 129)
<b>KA30</b>	
Standort:	Dresden, Antikensammlung, Inv. 755
Fundort:	Myrina
Größe:	H. 11,5 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	250–200 v. Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur, trägt einen Mantel um die Hüfte und einen Kranz auf dem Kopf
Literatur:	Treu 1889, 163; Garmaise 1996, 197 Kat. 53, 261 Abb. 53
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2
<b>KA31</b>	
Standort:	Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1107
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 10,2 cm
Material:	Bronze
Datierung:	3. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose, trägt ein Manteltuch um die Hüfte und einen Spitzhut auf dem Kopf
Literatur:	Reeder 1988, 140 Kat. 55; Garmaise 1996, 193–194 Kat. 38, 256 Abb. 38, Waser 2010, 117 Kat. A1e5, 193 Abb. 46; Masségli 2015, 271, 275 Abb. 5.5; Online-Katalog Walters Art Museum, <a href="https://art.thewalters.org/detail/31740/dancing-dwarf/">https://art.thewalters.org/detail/31740/dancing-dwarf/</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 130)
<b>KA32</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 6944
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 11,2 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	1. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur im Himation, trägt einen Kranz auf dem Kopf
Literatur:	Garmaise 1996, 208 Kat. 90, 280 Abb. 90; Hamdorf – Leitmeir 2014, 632–633 Kat. E 983
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 132)
<b>KA33</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. SCH 236
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 4,8 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 1, kleinwüchsige männliche Figur mit großem Phallus, im Himation, trägt einen Kranz auf dem Kopf
Literatur:	Waser 2010, 117 A1e7, Abb. 47 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.2.2 (Abb. 133)

<b>KA34</b>	
Standort:	Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 214
Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 32 cm
Material:	Bronze
Datierung:	M. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, kleinwüchsige weibliche Figur im Himation, rechte Brust entblößt, trägt einen Kranz auf dem Kopf
Literatur:	Fuchs 1963b, 16–17, Taf. 15; Pfisterer-Haas 1994, 483–504, Abb. 10–12, Taf. 18; Garmaise 1996, 204–205 Kat. 77, 275 Abb. 77 a–d mit Literaturliste; Waser 2010, 120 Kat. A1f3, 197 Abb. 61 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.1 (Abb. 136a–b)
<b>KA35</b>	
Standort:	Basel, Antikenmuseum, Inv. Me 6
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 8,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	nach der M. d. 2. Jhs.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, kleinwüchsige weibliche Figur im „Isisgewand“, beide Brüste entblößt, steht mit dem linken Fuß auf einem Fässchen
Literatur:	Garmaise 1996, 208 Kat. 92, 281 Abb. 92; Waser 2010, 121 A1g6, Abb. 67 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.1
<b>KA36</b>	
Standort:	Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1971.870
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 9 cm
Material:	Bronze
Datierung:	späthellenistisch
BM/Beschreibung:	BM 2, kleinwüchsige, nackte männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt eine Mütze auf dem Kopf
Literatur:	Wrede 1988, 110, Taf. 44; Garmaise 1996, 196 Kat. 48, 259 Abb. 48 mit Publikationsliste; Waser 2010, 139 Kat. A6b1, 226 Abb. 179
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 137)
<b>KA37</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. 400 (704)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 4 cm
Material:	Bronze
Datierung:	hellenistisch?
BM/Beschreibung:	BM 2, kleinwüchsige, nackte männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt einen Kranz auf dem Kopf
Literatur:	Adriani 1963, 87, Taf. 34 Abb. 4; Garmaise 1996, 195 Kat. 42, 257 Abb. 42 mit Publikationsliste; Waser 2010, 118 Kat. A1e9, 194 Abb. 49 mit Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2
<b>KA38</b>	
Standort:	Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 11,4 cm
Material:	Bronze

Datierung:	3. Jh.v.Chr. (?)
BM/Beschreibung:	BM 2, nackte männliche Figur mit Hyperlordose
Literatur:	Reeder 1988, 141 Kat. 56 mit Publikationsliste; Masségliá 2015, 289–290 Abb. 5.13; Online-Katalog Walters Art Museum, <a href="https://art.thewalters.org/detail/20856/dancing-male-2/">https://art.thewalters.org/detail/20856/dancing-male-2/</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3 (Abb. 134a–b)
<b>KA39</b>	
Standort:	Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.702
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 9,2 cm
Material:	Bronze
Datierung:	3. – 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, nackte männliche Figur mit Hyperlordose
Literatur:	Reeder 1988, 142–143 Kat. 57 mit Publikationsliste; Masségliá 2015, 167–169 Abb. 4.6; Online-Katalog Walters Art Museum, <a href="https://art.thewalters.org/detail/9532/dancing-male/">https://art.thewalters.org/detail/9532/dancing-male/</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 138)
<b>KA40</b>	
Standort:	Genf, Phoenix Gallery of Art, Inv. 17005
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 7,8 cm
Material:	Bronze
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, nackte männliche Figur mit Hyperkyphose und großem Phallus
Literatur:	Trentin 2015, 98 Kat. 13, Taf. 113 Nr. 13
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 140)
<b>KA41</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 1824,0431.6
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 8,9 cm
Material:	Bronze, Augen: Silber, Gold
Datierung:	2. – 1. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, nackte männliche Figur mit Hyperkyphose, trägt eine Kappe
Literatur:	Wace 1903/1904, 106 Nr. B23, Abb. 2; Trentin 2015, 98 Kat. 12, Taf. 112 Nr. 12; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=1824,0431.6&amp;ILINK%7C34484,%7CassetId=383236001&amp;objec-tId=399059&amp;partId=1">https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?searchText=1824,0431.6&amp;ILINK%7C34484,%7CassetId=383236001&amp;objec-tId=399059&amp;partId=1</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 141)
<b>KA42</b>	
Standort:	Genf, Phoenix Gallery of Art, Inv. 20825
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 8,3 cm
Material:	Bronze
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, nackte männliche Figur mit Hyperkyphose und langem Phallus, trägt eine Kappe und eine Kette
Literatur:	Trentin 2015, 99 Kat. 14; Online-Katalog Phoenix Gallery of Art, <a href="https://phoenixancientart.com/work-of-art/statuette-of-a-nude-dancer/">https://phoenixancientart.com/work-of-art/statuette-of-a-nude-dancer/</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2

<b>KA43</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. 4317 (NI 6944)
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 8,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	späthellenistisch-frührömisch
BM/Beschreibung:	BM 2, nackte männliche Figur mit Hyperkyphose und Hyperlordose und langem Phallus, trägt einen Teil einer Amphora auf dem Kopf
Literatur:	Giuliani 1987, 710 mit Anm. 26, Abb. 14–15; Pfisterer Haas 1994, 496–497 Abb. 21; Waser 2010, 142 Kat. B1.1, 230 Abb. 198–199; Masségia 2015, 291–292 Abb. 5.14
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 142)
<b>KA44</b>	
Standort:	Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 215
Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 32 cm
Material:	Bronze
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, kleinwüchsige männliche Figur mit Hyperlordose und großem Phallus, trägt eine kurzes Tuch und einen Gesichtsschleier auf dem Kopf, hält ein Krotalon in der linken Hand
Literatur:	Fuchs 1963b, 17–18, Taf. 16; Pfisterer-Haas 1994, 483–504, Abb. 6–7, 13–15, Taf. 17; Garmaise 1996, 187 Kat. 13, 243–244 Abb. 13 a–e mit Literaturliste; Waser 2010, 115 Kat. A1a15, 191 Abb. 36 mit Literaturliste; Herrmann 2016, 289 Kat. 233
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 143)
<b>KA45</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8630
Fundort:	Priene, Laden 4 (Nordrand Westtorstraße) mit weiteren Statuetten
Größe:	H. 19 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	(später) Hellenismus, vor 135 v. Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, männliche Figur mit Hyperlordose und leichter Kyphose, trägt einen Lendenschurz um die Hüfte
Literatur:	Rumscheid 2006, 496 Kat. 277, Taf. 118 Abb. 1–4 mit vollständiger Publikationsliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2 (Abb. 144)
<b>KA46</b>	
Standort:	München, Antikensammlung, Inv. NI 5194
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 13,3 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 3./1. V. 2. Jh.v.Chr.
BM/Beschreibung:	BM 2, männliche Figur mit Hyperlordose, trägt einen kurzen Chiton
Literatur:	Hamdorf 1996, 167 Nr. 18.3, Abb. 200; Hamdorf – Leitmeir 2014, 487 Kat. E 438
Kapitel/Abbildung:	Kap. 3.3.2

## Teil IV: Reliefplastik (R)

### R1 „Atarbosbasis“

Standort:	Athen, Akropolismuseum, Inv. 1338
Fundort:	Athen, Westabhang der Akropolis, in einer Bastion in der Nähe des Beulé-Tors
Größe:	H. 32,5 cm; Br. gesamt 191 cm
Material:	Marmor (pentelisch)
Datierung:	366 v. Chr. oder 330–320 v. Chr.: Einen Hinweis zur Datierung liefert die Inschrift. Nennung des Archon Kephisodoros. Der Name ist einmal für das Jahr 366 und einmal für 323 v. Chr. überliefert; zur stilist. Datierung vgl. zuletzt Agelidis 2009, 61–62; zur zeitlichen Einordnung vgl. auch Shear 2003, 164–168; zu den unterschiedlichen Datierungsansätzen s. Agelidis 2009, 61 Anm. 332 und Shear 2003, 164 Anm. 4
Bildthema/Inschrift:	Pyrrhiche/Waffentanz; IG II <sup>2</sup> 3025 Linke Platte: Rechte Platte: ....ΙΣΤΑΣ ΝΙΚΗΣΑΣ ΑΤΑΡΒΟΣ ΛΥ.....ΗΦΙΣΟ . Ω . Ο (Ergänzung: [πυρρική]ιστάς νικήσας Ἴστας Νικήσας Ἄταρβος Λυσίου ἀνέθηκε Κηφισόδ[δ]ω[ρ]ο[ς] ἤρχε[ι]) Übersetzung: „Atarbos, Sohn des Lysias weihte, als er mit den Pyrrhichisten gewonnen hat, Kephisodoros war Archon.“ Alternative Ergänzung von Oikonomides: Νική[σας] κυκλίωι χορ]ῶι [Πυρρική]ιστάς νικήσας Ἄταρβος Λυσιατρᾶτου Θεορίκιος ἀνέθηκε Κηφισό[δ]ω[ρ]ο[ς] ἤρχε[ι]
Literatur:	Brouskari 1974, 20, Kat. 1338; Kosmopoulou 1998, 163–172; Lesky 2000, 127–130. Anm. 506 mit umfassender Literaturliste; Shear 2003, 164–180; Valavanis 2004, 364; Agelidis 2009, 56–62, 226–229, Kat. 103
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.1 (Abb. 145)

### R2 (1/2) „Xenoklesbasis“

Standort:	R2/1: Athen, Akropolismuseum, Inv. 6465/6465a R2/2: Rom, Museo Pio Clementino, Sala delle Muse, Inv. 321
Fundort:	R2/1: Athen, Akropolis, Nordseite des Parthenon R2/2: unbekannt
Größe:	R2/1: ohne Angabe R2/2: H. 88 cm; Br. 233 cm
Material:	Marmor
Datierung:	R2/1: 350–340 v. Chr. R2/2: 100–76 v. Chr.
Bildthema/Inschrift:	Pyrrhiche/Waffentanz; R2/1 großer Block: ΞΕΝΟΚ R2/1 kleiner Block: ΕΘΗΚΕ (Ergänzung: Ξενοκ[λή]ς Ξεινίδος Σφήττιος ἀν[έ]θεκεν)
Literatur:	R2/1: Walter 1923, 198–199 Nr. 402/402a; Ceccarelli 1998, 244 Nr. 1; Lesky 2000, 125–130, 266 Kat. Gr. 87 mit Literaturliste; Kosmopoulou 2002, 197 Nr. 33; Agelidis 2009, 62–64, 229–230 Kat. 105 R2/2: Fuchs 1963a, 47–48 Kat. 58; Froning 1981, 92–93 Anm. 63; Grassinger 1991, 115–117 Anm. 2; Habetzeder 2012, 22–33, 42 Nr. 6, Abb. 18; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1080687">https://arachne.dainst.org/entity/1080687</a> (08.02.2022) mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.1 (Abb. 147–148)

### R3

Standort:	Athen, Nationalmuseum, Inv. 3854
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 32 cm; Br. 67 cm
Material:	Marmor
Datierung:	E. 5./A. 4. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inschrift:	Pyrrhiche/Waffentanz; Zu den Inschriften und ihrer Rekonstruktion vgl. Poursat 1967, 103–104
Literatur:	Poursat 1967, 102–110; Ceccarelli 1998, 244 Nr. 1; Lesky 2000, 124–130, 265 Kat. Gr. 86 mit Literaturliste; Agelidis 2009, 55–56, 225–226 Kat. 102
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.1 (Abb. 149)

<b>R4</b>	
Standort:	Athen, Nationalmuseum, Inv. 1449
Fundort:	Sparta oder Megalopolis
Größe:	H. 55 cm; Br. 73 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 330–320 v. Chr. (zur stilist. Datierung vgl. v.a. Svoronos 1911, 450, Kat. 148; Feubel 1935, 58–59)
Bildthema/Inscription:	tanzende Nymphen mit Pan
Literatur:	Svoronos 1911, 450, Kat. 148; Feubel 1935, XVIII A 1, 58–59; Machaira 1990, 506, Nr. 32; Güntner 1994, 15, 118, A9; Kaltsas 2002, 219, Kat. 454; Shapiro u.a. 2004, 306–307 Nr. 48; Vorster 2008, 137
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2 (Abb. 150)
<b>R5</b>	
Standort:	Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1921.161
Fundort:	Kleinasien (Smyrna oder Ephesos; während in der älteren Literatur der Fundort „Smyrna“ angegeben ist, nennt der aktuelle Online-Katalog des Ashmolean Museums „Ephesos“ als möglichen Fundort)
Größe:	H. 23,8 cm; Br. 41 cm
Material:	Marmor
Datierung:	späthellenistisch (2. oder 1. Jh.v.Chr.)
Bildthema/Inscription:	tanzende Nymphen mit Pan; -- Σ -- Δ -- PO -- NY – Ergänzung: ὁ δέϊνα Εἰζ[ι]δ[ώ]ρο[σ] Νύ[μ]θα[ς] (Hutton 1929, 240)
Literatur:	Hutton, 1929, 240–241, Taf. 14,1; Feubel 1935, XXI Nr. B4, 60–65; Fuchs 1959, 27–33 Nr. B 4; Online-Katalog Ashmolean Museum, <a href="http://collections.ashmolean.org/collection/search/per_page/25/offset/0/sort_by/relevance/object/74431">http://collections.ashmolean.org/collection/search/per_page/25/offset/0/sort_by/relevance/object/74431</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2 (Abb. 151)
<b>R6</b>	
Standort:	Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1445
Fundort:	Eleusis
Größe:	H. 29 cm; Br. 36 cm
Material:	Marmor
Datierung:	spätes 4. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	tanzende Nymphen mit Pan und Acheloos
Literatur:	Feubel 1935, XVIII–XIX Kat. A2, 53–59; Isler 1970, 126 Kat. 24; Güntner 1994, 121 Kat. A 23, Taf. 5,1; Kaltsas 2002, 219, Kat. 455; Kourinou 2003, 208 Kat. 94; Vlachogianni 2017, 215 Kat. 108
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2 (Abb. 152)
<b>R7</b>	
Standort:	Belgrad, Nationalmuseum, Inv. 1590
Fundort:	Stobi
Größe:	ohne Angabe
Material:	Marmor
Datierung:	späthellenistisch (?)
Bildthema/Inscription:	tanzende Nymphen mit Pan und Acheloos
Literatur:	Fuchs 1959, 28–30 Nr. B4a
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2
<b>R8</b>	
Standort:	London, British Museum, Inv. 1895,1029.10
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 33,65 cm; Br. 50,8 cm

Material:	Marmor
Datierung:	E. 2. Jh.v.Chr. oder 4. – 3. Jh.v.Chr.?
Bildthema/Inschrift:	tanzende Nymphen mit Acheloos; --ἀνέθηκ] ἐν Πανί Νύμφαις (IG II/III2 4875)
Literatur:	Feubel 1935, XIX Kat. A3, 53–59; Fuchs 1959, 21 Nr. A3; Isler 1970, 127 Kat. 27, Güntner 1994, 119 Kat. A 14; Schörner 2003, 559 Kat. R 37, Taf. 28, 1; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=395413001&amp;objectId=459717&amp;partId=1">https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=395413001&amp;objectId=459717&amp;partId=1</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2
<b>R9</b>	
Standort:	Basel, Antikenmuseum, Inv. Kä 209
Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 29 cm; Br. 41,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	2. H. 4. Jh.v.Chr. (?)
Bildthema/Inschrift:	tanzende Nymphen mit Acheloos
Literatur:	Feubel 1935, XVIII Kat. 8a, 51–52; Isler 1970, 127 Kat. 26
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2
<b>R10</b>	
Standort:	Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 638
Fundort:	Lampsakos
Größe:	H. 42 cm; Br. 44 cm
Material:	Marmor
Datierung:	frühes 3. Jh.v.Chr. (zur stilist. Datierung vgl. Feubel 1935, 41)
Bildthema/Inschrift:	tanzende Nymphen mit Pan und Hermes; Ν]ύμφ[αις (zur Inschrift vgl. Feubel 1935, XIII–XIV Kat. 25)
Literatur:	Feubel 1935, XIII–XIV Kat. 25, 41; Fuchs 1962, 243–244, Taf. 66,2; Machaira 1990, 318 Nr. 349; Güntner 1994, 121 Kat. A20; Online-Katalog Kunsthistorisches Museum, <a href="http://www.khm.at/de/object/d3630f23e5/">www.khm.at/de/object/d3630f23e5/</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2 (Abb. 153)
<b>R11</b>	
Standort:	Athen, Nationalmuseum, Inv. 1859
Fundort:	Parnes-Gebirge (Parnitha), Pan-Grotte
Größe:	H. 52 cm; Br. 82 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 300 v. Chr. (zur stilist. Datierung vgl. Feubel 1935, 42)
Bildthema/Inschrift:	tanzende Nymphen mit Pan, Hermes und Acheloos; IG II/III2 4832 (zur Stifterinschrift vgl. Güntner 1994, 125 Kat. A42)
Literatur:	Feubel 1935, XIV Kat. 26, 42–43; Fuchs 1962, 243–244, Taf. 69, 1; Isler 1970, 126 Nr. 21; Isler 1981, 23 Nr. 186; Güntner 1994, 125 Kat. A42; Kaltsas 2002, 221 Kat. 460
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2
<b>R12</b>	
Standort:	Athen, Nationalmuseum, Inv. 1448
Fundort:	Parnes-Gebirge (Parnitha), Pan-Grotte
Größe:	H. 43 cm; Br. 47 cm
Material:	Marmor
Datierung:	kurz nach 300 v. Chr.
Bildthema/Inschrift:	tanzende Nymphen mit Pan, Hermes und Acheloos; Stifterinschrift eines Telephanes, der Pan und den Nymphen geweiht hat (IG II/III2 4646): Τηλεφάνης ἀνέθηκε Πανί καὶ Νύμφαις

Literatur: Feubel 1935, XIV Nr. 27, 43–44; Fuchs 1962, Taf. 65,2; Isler 1981, 23 Nr. 188; Güntner 1994, 125 A44 Taf. 9,1; Kaltsas 2002, 219 Kat. 456; Kressirer – Rumscheid 2017, 14 Kat. 5

Kapitel/Abbildung: Kap. 4.1.2

### R13

Standort: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1446

Fundort: Megara

Größe: ohne Angabe

Material: Marmor

Datierung: gegen 330–320 v. Chr.

Bildthema/Inscription: tanzende Nymphen mit Pan, Hermes und Acheloos

Literatur: Isler 1970, 30–31, 125 Nr. 12; Güntner 1994, 124 kat. A39, Taf. 8,1

Kapitel/Abbildung: Kap. 4.1.2

### R14

Standort: Rom, Museo Barracco, Inv. 176

Fundort: Böotien

Größe: H. 40 cm; Br. 56 cm

Material: Marmor

Datierung: um 300 v. Chr.

Bildthema/Inscription: tanzende Nymphen mit Pan, Hermes und Acheloos; Δεξιπτα Νύμφαις

Literatur: Feubel 1935, XVI Nr. 5a, 48–50; Isler 1981, 25 Nr. 211; Güntner 1994, 125 A43

Kapitel/Abbildung: Kap. 4.1.2

### R15

Standort: Athen, Nationalmuseum, Inv. 2007

Fundort: Grotte bei Vari

Größe: H. 30 cm; Br. 42 cm

Material: Marmor

Datierung: 4. V. 4. Jh. v. Chr.

Bildthema/Inscription: tanzende Nymphen mit Pan, Hermes und Acheloos; ---ηρε κλυδ---(?) (auf dem oberen Rand)

Literatur: Feubel 1935, XVI Nr. 4a, 46–48; Isler 1970, 126 Kat. 19; Isler 1981, 12 Nr. 184; Güntner 1994, 124 A41

Kapitel/Abbildung: Kap. 4.1.2

### R16

Standort: Halikarnassos, Turgut Reis School

Fundort: Halikarnassos

Größe: H. 42 cm; Br. 54 cm

Material: Marmor

Datierung: 2. H. 2. Jh. v. Chr.

Bildthema/Inscription: tanzende Nymphen mit Hermes und Acheloos; ὁ ὑπουργὸς τῶν θεῶν ἄναξι Νύμφας Ναΐδας (SEG 16, 648) Übersetzung H. P. Isler: Der Diener der Götter (weiht) den „Herren“ Nymphen, Naiaden.

Literatur: Bean – Cook 1955, 99 Nr. 4, Taf. 12 c; Isler 1970, 127 Kat. 29, Isler 1981, 23–24 Nr. 194

Kapitel/Abbildung: Kap. 4.1.2 (Abb. 154)

### R17

Standort: Athen, Nationalmuseum, Inv. 1879

Fundort: Parnesgrotte bei Phyle

Größe: H. 53 cm; Br. 52 cm

Material: Marmor

Datierung:	3. Jh.v.Chr. (oder 1. H. 1. Jh.v.Chr.?); zur stilist. Einordnung vgl. Feubel 1935, 69–73; Güntner 1994, 127 Kat. A50; Fuchs und Edwards ordnen das Relief in die 1. H. des 1. Jhs.v. Chr. ein; vgl. Fuchs 1959, 33–41 Nr. C4 und Edwards 1985, 725 Kat. 76
Bildthema/Inscription:	tanzende Nymphen mit Pan, Acheloos, einer nackten bärtigen Gestalt (Personifikation Berg Parnes oder Zeus), einem jungen Satyr (?) und einer ithyphallischen Herme
Literatur:	Feubel 1935, XXII Nr. C4, 69–73; Fuchs 1959, 33–41 Nr. C4; Isler 1970, 129 Kat. 39; Güntner 1994, 127 Kat. A50, Taf. 10,2; Vikela 1997, 217, Taf. 28,3; Kaltsas 2002, 214 Kat. 439; Schörner 2003, 567 Kat. R 63, Taf. 26; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1144019">https://arachne.dainst.org/entity/1144019</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.2 (Abb. 155)
<b>R18</b>	
Standort:	Delos, Archäologisches Museum, Inv. B. 6784
Fundort:	Delos, östlich des heiligen Sees in einer Werkstatt
Größe:	H. 48 cm; Br. 26 cm
Material:	Ton
Datierung:	A. 1. Jh.v.Chr. (vor 69 v. Chr.)
Bildthema/Inscription:	„Kalathiskostänzerin“
Literatur:	Laumonier 1956, 282 Nr. 1364, Taf. 101; Chatzidakis 2003c, 284 Kat. 153
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.3 (Abb. 157)
<b>R19</b>	
Standort:	Delphi, Archäologisches Museum, Inv. 466, 1423, 4851
Fundort:	Delphi, Terrasse des Apollonheiligtums
Größe:	H. 13–14 m
Material:	Marmor
Datierung:	332–322 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	„Kalathiskostänzerinnen“; ΠΑΝ
Literatur:	Themelis 1981, 88; Bommelaer 1991, 84–90; Maass 1993, 202–204 Abb. 89, Plan 509; Valavanis 2004, 244–245 Abb. 339–341; Habetzeder 2012, 10–11 Abb. 2–3; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1139967">https://arachne.dainst.org/entity/1139967</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.3 (Abb. 156)
<b>R20</b>	
Standort:	Knidos, Archäologische Stätte (Provinz Muğla), Eckblock A 7
Fundort:	Knidos, Heiligtum des Apollon Karneios, mittleren Terrasse, Altar
Größe:	H.71,5 cm; Br. 57,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	ca. M. 2. Jh.v.Chr. (zur Datierung vgl. Blümel 1992, 107–198 Nr. 164, 165, 168, 171; Bankel 2004, 110; zur stilist. Einordnung vgl. Bruns-Özgan 1995, 259–265)
Bildthema/Inscription:	Frauenreigen mit jungen tanzenden Frauen; ΝΥΜΦΑΙ
Literatur:	Brunns-Özgan 1995, 239–276; s. weiterhin Bankel 2004, 104–106, 110–111; Ehrhardt 2009, 94–98; Aarchne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/3101094">https://arachne.dainst.org/entity/3101094</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.4 (Abb. 158)
<b>R21</b>	
Standort:	Burdur, Archäologisches Museum
Fundort:	Sagalassos, beim Eingang eines späthellenistischen Brunnenhauses, verbaut in einer spät-römischen Emplekton-Mauer
Größe:	H. 51 cm
Material:	Kalkstein
Datierung:	150–130 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	Frauenreigen mit jungen tanzenden Frauen und einer Flötenspielerin

Literatur:	Waelkens 1993, 42–43, Abb. 20–22; Waelkens u.a. 1992, 83, Taf. 19 b; Ridgway 2000, 124 Anm. 69; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1110547">https://arachne.dainst.org/entity/1110547</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.4 (Abb. 159a–c)
<b>R22</b>	
Standort:	Athen, Akropolismuseum, Inv. 1327
Fundort:	Athen, Akropolis, zw. Parthenon und Erechtheion
Größe:	H. 45 cm; Br. 180 cm
Material:	Marmor
Datierung:	4. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	Frauenreigen mit jungen tanzenden und musizierenden Frauen
Literatur:	Casson – Brooke 1921, 228–229 Kat. 1327; Kressirer – Rumscheid 2017, 60 Kat. 37 (Abguss); Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1061216">https://arachne.dainst.org/entity/1061216</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.4 (Abb. 160)
<b>R23</b>	
Standort:	Athen, Akropolismuseum, Inv. 3363, 3365, 3365a, 3366
Fundort:	Athen, Akropolis
Größe:	H. 43,5 cm; Br. 120,5 cm (Fragmente 1–4) H. 44 cm; Br. 56 cm (Fragment 5)
Material:	Marmor
Datierung:	hochhellenistisch (?)
Bildthema/Inscription:	Frauenreigen mit jungen tanzenden Frauen
Literatur:	Casson – Brooke 1921, 275–276 Kat. 3363; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/18501">https://arachne.dainst.org/entity/18501</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.4
<b>R24</b>	
Standort:	Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 175; 181; 187; 188; 180; 184; 178; 176; 191; 177; 190; 189; 179; 182/London, British Museum, Inv. 1785,0527.11; 1785,0527.10/ Izmir, Tarih Sanat Museum, Inv. 185; 186
Fundort:	Teos, Dionysostempel, Fries
Größe:	s. R 1–R 6 und L 1–L 12 bei Hahland 1950, 75–82
Material:	Marmor
Datierung:	2. Jh.v.Chr. (wohl vom Architekten Hermogenes errichtet, vgl. Vitr. 3, 3, 8; zu den Bau- und Restaurationsphasen vgl. Strang 2007, 146–155; Uz 2013, 3–12; s. auch Fuchs 2018, 148–149)
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Dionysos und Ariadne, musizierenden Mänaden, Kentauren, Knaben, Männern, Frauen, Satyrn, Silenen und Musen
Literatur:	Hahland 1950, 69–82; Online-Katalog British Museum, <a href="https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459741&amp;partId=1&amp;searchText=2570&amp;page=1">https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459741&amp;partId=1&amp;searchText=2570&amp;page=1</a> (14.06.2019); <a href="https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459742&amp;partId=1&amp;searchText=2570&amp;page=1">https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459742&amp;partId=1&amp;searchText=2570&amp;page=1</a> (08.02.2022); Fuchs 2018, 152 Anm. 40
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.1.5 (Abb. 161a–f)
<b>R25 „Derveni-Krater“</b>	
Standort:	Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. B 1
Fundort:	Thessaloniki, bei Derveni, Grab B (männliche Bestattung)
Größe:	H. 90,5 cm; Br. 51,5 cm
Material:	Bronze
Datierung:	um 370 v. Chr. oder 320–300 v. Chr. (Dat. Grab: Barr-Sharrar 2008, 27–28; Faust 2015, 52; zur Datierung Krater vgl. Barr-Sharrar 2008, 44–46, zur stilist. und typolog. Einordnung der einzelnen plastischen und ikonographischen Elemente und Figuren des Kraters vgl. S. 73–175)

Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden, (musizierenden) Satyrn, Eroten, „Kalathiskostänzerinnen“, „orientalischen Tänzerinnen“ und Wagenlenkern
Literatur:	Barr-Sharrar 2008; Barr-Sharrar 2015, 63–68; Faust 2015, 52–60; Isler-Kerényi 2015, 229–233; Adam-Velenē 2016, 23–24; Gaunt – Carlos 2017, 214–223
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.2.1 (Abb. 162)
<b>R26</b>	
Standort:	Amphipolis, Archäologisches Museum, Inv. 2909
Fundort:	Amphipolis, Grab 2, 278.1993, Stelle Kastri
Größe:	L. 29 cm; Br. 1,8 cm
Material:	Gold
Datierung:	spätes 4. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Dionysos und Ariadne, Mänaden, Satyrn und einem Jäger
Literatur:	Malama 2003, 274–275 Kat. 144
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.2.1 (Abb. 163)
<b>R27</b>	
Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 588
Fundort:	Korinth
Größe:	H. 14,2 cm; Dm. 18 cm
Material:	Ton
Datierung:	225–175 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	Reigen mit verhüllten Frauen
Literatur:	Gabelmann 1969, 207 Kat. 241; Zimmer 2005, 114–115 Kat. A61 Abb. 38; Kressirer-Rumscheid 2017, 90 Kat. 62
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.2.2 (Abb. 164)
<b>R28</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 206 (209)
Fundort:	Myrina, Grab 100 (weibliche Bestattung)
Größe:	H. 27 cm; Br. 20 cm
Material:	Terrakotta
Datierung:	E. 2. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	tanzende Nymphen mit Eroten; Νικοστ[ράτου]
Literatur:	Pottier – Reinach 1887, 349–351 Nr. 2, 545–546 Nr. 206; Mollard-Besques 1963, 88 Nr. Myr 206, Taf. 106 b, 257 f; Kassab 1988, 52 Nr. 3, Taf. 26, 134; Mrogenda 1996, 22–25, 74–76, 157–158, 175, Taf. 4, 100/11; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282073">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010282073</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.2.3 (Abb. 165)
<b>R29 „Krater Borghese“</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 86
Exakter Fundort:	Rom, in der Nähe der Gärten des Sallust, im Weinberg des Carlo Muti
Größe:	H. 171,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	40–30 v. Chr. (zur stilist. Datierung des Kraters Borghese vgl. Fuchs 1959, 108–118; Grassinger 1991, 20)
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Dionysos, Ariadne, (musizierenden) Mänaden, und Satyrn
Literatur:	Fuchs 1959, 108–118 Nr. 1.178a 29, Taf. 23 b, 24 b; Grassinger 1991, 55–57, 181, Kat. 23, Abb. 1, 83–90, 221, Textabb. 23, 60 mit Literaturliste; Fabrèga-Dubert 2009, 182, Kat. 351; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279157">https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010279157</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 166)

**R30**

Standort:	Tunis, Bardo Museum, Inv. C 1202 (B1)
Exakter Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 170 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 100 v. Chr. (zur stilist. Einordnung vgl. Fuchs 1959, 108–118; Fuchs 1963b, 44; Grassinger 1991, 13–15 und Grassinger 1994, 259–283. Die zeitliche Einordnung der letzten Fahrt des Schiffes ist nicht vollständig geklärt. Die Datierungsvorschläge reichen von 100–50 v. Chr. Nach aktuellen Forschungen, insb. aufgrund der keramischen Funde, scheint eine Datierung um die M. des 1. Jhs. v. Chr. wahrscheinlich; zum aktuellen Datierungsvorschlag von Marek Palaczyk, vgl. Palaczyk 1996, 254–270 mit allen weiteren Datierungsvorschlägen; s. auch den Kommentar von Susan Rotroff zu Palaczyks Datierungsansatz, Rotroff 1996, 271–275)
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Dionysos, Ariadne, (musizierenden) Mänaden, und Satyrn
Literatur:	Fuchs 1963b, 44–45 Nr. 61, Taf. 68–69, 70–73; Grassinger 1991, 55–62, 213–215 Kat. 53–54, Abb. 2–9, 205, 218, Textabb. 59–61 mit Literaturliste; Grassinger 1994, 259–283
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1

**R31**

Standort:	Tunis, Bardo Museum, Inv. C 1203 (B2)
Exakter Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 170 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 100 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Dionysos, Ariadne, (musizierenden) Mänaden, und Satyrn
Literatur:	Fuchs 1963b, 44–45 Nr. 61, Taf. 68–69, 70–73; Grassinger 1991, 55–62, 213–215 Kat. 53–54, Abb. 2–9, 205, 218, Textabb. 59–61 mit Literaturliste; Grassinger 1994, 259–283
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1

**R32 „Krater Pisa“**

Standort:	Pisa, Campo Santo, Inv. 56 (ehem. 49)
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 134 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Mänaden, Satyrn, Silenen, einem Hermaphroditen, Pan und den Nymphen
Literatur:	Fuchs 1959, 180d Nr. 1 Taf. 21 a; Grassinger 1991, 17–24, 59–62, 185–186 Kat. 26, Abb. 26–29, Textabb. 62 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 167)

**R33**

Standort:	Tunis, Bardo Museum, Inv. C 1204 (P1)
Exakter Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 170 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 100 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Mänaden, Satyrn, Silenen, einem Hermaphroditen, Pan und den Nymphen
Literatur:	Fuchs 1963b, 45–46 Nr. 62, Taf. 74–79; Grassinger 1991, 55–62, 215 Kat. 55–56, Abb. 10–15, 204, Textabb. 59–63 mit Literaturliste; Grassinger 1994, 259–283
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1

<b>R34</b>	
Standort:	Tunis, Bardo Museum, Inv. C 1205 (P2)
Exakter Fundort:	Mittelmeer, vor der tunesischen Küste bei Mahdia, Schiffsfund
Größe:	H. 170 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 100 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Mänaden, Satyrn, Silenen, einem Hermaphroditen, Pan und den Nymphen
Literatur:	Fuchs 1963b, 45–46 Nr. 62, Taf. 74–79; Grassinger 1991, 55–62, 215 Kat. 55–56, Abb. 10–15, 204, Textabb. 59–63 mit Literaturliste; Grassinger 1994, 259–283
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R35</b>	
Standort:	Rom, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2618
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 41 cm
Material:	Marmor
Datierung:	um 40 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden, (musizierenden) Satyrn
Literatur:	Grassinger 1991, 206 Kat. 46, Abb. 51–51, Textabb. 50–51 mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1079735?fl=20&amp;q=Vatikan%202618&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1079735?fl=20&amp;q=Vatikan%202618&amp;resultIndex=1</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 168)
<b>R36</b>	
Standort:	Rom, Museo Capitolino, Inv. Albani D 6
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 50,9–53 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden und (musizierenden) Satyrn
Literatur:	Grassinger 1991, 188–189 Kat. 31, Abb. 55–59, Textabb. 28 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R37 „Krater Corsini“</b>	
Standort:	Florenz, Galleria Corsini, lung'Arno
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 93 cm
Material:	Marmor
Datierung:	E. 3. V. 1. Jh.v.Chr.?
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Mänaden und Lykurg
Literatur:	Grassinger 1991, 161–163 Kat. 7, Abb. 101, Textabb. 16; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1066647?fl=20&amp;q=Krater%20Corsini&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1066647?fl=20&amp;q=Krater%20Corsini&amp;resultIndex=1</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 169)
<b>R38</b>	
Standort:	Rom, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli, Antiquario Comunale, Inv. 325
Exakter Fundort:	Rom, Quirinal, in einer Fundamentmauer
Größe:	H. 84,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	ca. 40–20 v. Chr.

Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Mänaden und Satyrn
Literatur:	Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1076242?fl=20&amp;q=Rom,%20Musei%20Capitolini%20325&amp;resultIndex=2">https://arachne.dainst.org/entity/1076242?fl=20&amp;q=Rom,%20Musei%20Capitolini%20325&amp;resultIndex=2</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R39</b>	
Standort:	Rom Paris, Musée du Louvre, Inv. 679
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 56 cm
Material:	Marmor
Datierung:	vor der M. des 1. Jhs. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden und (musizierenden) Satyrn
Literatur:	Golda 1997, 90–91 Kat. 31, Taf. 1, 1, 34, 1–4, 35, 1–3, Beil. 17, 1; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1107080?fl=20&amp;q=Golda&amp;resultIndex=3">https://arachne.dainst.org/entity/1107080?fl=20&amp;q=Golda&amp;resultIndex=3</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 170a–b)
<b>R40</b>	
Standort:	Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2421
Exakter Fundort:	Rom, Via della Travicella
Größe:	H. 68 cm
Material:	Marmor
Datierung:	M. 1. Jhs. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden, Satyrn und einer Priaposfigur
Literatur:	Golda 1997, 95–96 Kat. 38, Taf. 1, 2, 41, 1–2, 70, 1–2. Mit Literaturliste; Online-Katalog Kapitolineische Museen, <a href="http://museicapitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:02421">http://museicapitolini.net/object.xql?urn=urn:collectio:0001:scu:02421</a> (19.05.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 171a–b)
<b>R41</b>	
Standort:	Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2576
Exakter Fundort:	Albano
Größe:	H. 81,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden, (musizierenden) Satyrn, dem Dioynsoskind, Hermes und den Nymphen
Literatur:	Golda 1997, 97 Kat. 41, Taf. 44, 1–2; 45, 1–2; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1079725?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=puteal&amp;resultIndex=16">https://arachne.dainst.org/entity/1079725?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=puteal&amp;resultIndex=16</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 172a–b)
<b>R42 „Kelchkrater des Salpion“</b>	
Standort:	Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 6673
Exakter Fundort:	Formia
Größe:	H. 130 cm
Material:	Marmor
Datierung:	kurz vor der M. des 1. Jhs. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden, (musizierenden) Satyrn, dem Dionysoskind, Hermes und den Nymphen; Signatur des Salpion aus Athen: IG XIV 1260
Literatur:	Grassinger 1991, 175–177 Kat. 19, Abb. 22–25, Textabb. 21 mit Literaturliste; Cain 2007, 86–89 Abb. 8; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1073641?fl=20&amp;q=salpion&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1073641?fl=20&amp;q=salpion&amp;resultIndex=1</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1

<b>R43</b>	
Standort:	Rom, Museo Nazionale, Inv. 2001482
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 115 cm
Material:	Marmor
Datierung:	spätrepublikanisch
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Mänaden
Literatur:	Paribeni 1932, Kat. 668; Golda 1997, 94–95 Kat. 37, Taf. 40,2 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R44</b>	
Standort:	Berlin, Schloss Tegel
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 95 cm
Material:	Marmor
Datierung:	M. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit (musizierenden) Mänaden, (musizierenden) Satyrn, dem Dionysoskind und Hermes
Literatur:	Golda 1997, 74–75 Kat. 3, Taf. 36,1–4, 37,1–4, Beil. 16,3 mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1062726?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=Puteal&amp;resultIndex=3">https://arachne.dainst.org/entity/1062726?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=Puteal&amp;resultIndex=3</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R45</b>	
Standort:	Würzburg, Martin-von-Wagner Museum, Inv. H 4969
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 52,2 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	Mänade mit Tympanon
Literatur:	Golda 1997, 105 Kat. 56, Taf. 40,1 mit Literaturliste; Sinn 2001, 152–153 Kat. 69
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R46</b>	
Standort:	Mantua, Palazzo Ducale
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. großes Fragment 86 cm; H. kleines Fragment 56 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Satyrn und einer Hore
Literatur:	Golda 1997, 84 Kat. 19 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R47</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 1056
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 59 cm
Material:	Marmor
Datierung:	cäsarisch-frühaugusteisch
Bildthema/Inscription:	zwei Satyrn und eine Mänade

Literatur:	Cain 1985, 150 Kat. 4, Beil. 11,13; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1121824?fl=20&amp;q=Sk%201056&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1121824?fl=20&amp;q=Sk%201056&amp;resultIndex=1</a> (08.02.2022) mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 173a–b)
<b>R48</b>	
Standort:	Berlin, Antikensammlung, Sk 1055
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 40,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	2. H. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	drei Satyrn
Literatur:	Cain 1985, 150 Kat. 3, Beil. 9, 10; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1121969?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=Rom%20884&amp;resultIndex=5">https://arachne.dainst.org/entity/1121969?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=Rom%20884&amp;resultIndex=5</a> (08.02.2022) mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 174a–b)
<b>R49</b>	
Standort:	Rom, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 884
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 46 cm
Material:	Marmor
Datierung:	cäsarisch-frühaugusteisch
Bildthema/Inscription:	drei Satyrn
Literatur:	Cain 1985, 181 Kat. 89, Taf. 58,1–3, Beil. 10 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 175)
<b>R50</b>	
Standort:	Trient, Museo Nazionale, Inv. 5299
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 50 cm
Material:	Marmor
Datierung:	2. H. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	zwei Satyrn und ein Hermaphrodit
Literatur:	Cain 1985, 192 Kat. 113, Taf. 65,4, Beil. 9, 10, 13 mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1182779?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=Trient&amp;resultIndex=4">https://arachne.dainst.org/entity/1182779?fq=facet_kategorie:%22Einzelobjekte%22&amp;fl=20&amp;q=Trient&amp;resultIndex=4</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 176)
<b>R51</b>	
Standort:	Venedig, Museo Archeologico, Inv. 35
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 39 cm
Material:	Marmor
Datierung:	cäsarisch-frühaugusteisch
Bildthema/Inscription:	ein Satyr und eine Mänade
Literatur:	Cain 1985, 196 Kat. 123, Taf. 35,4, 36,1–2, Beil. 10–11 mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1081962?fl=20&amp;q=Venedig%20kandelaber&amp;resultIndex=5">https://arachne.dainst.org/entity/1081962?fl=20&amp;q=Venedig%20kandelaber&amp;resultIndex=5</a> (08.02.2022). Die Inventarnummer 26 scheint in der Datenbank falsch zu sein.
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 177)

<b>R52</b>	
Standort:	Delos, Archäologisches Museum, Inv. B 19494
Fundort:	Delos, Wohnhaus nordöstlich des Heiligtums
Größe:	H. 8,6 cm
Material:	Ton
Datierung:	A. 1. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	dionysischer Thiasos mit Dionysos, Satyrn, Mänaden und Eroten; MENEMAXO[Y (die ionische Werkstatt war von M. 2. Jh. v. Chr. bis früh. 1. Jh. v. Chr. in Betrieb)
Literatur:	Chatzidakis 2000, 116, Taf. 64 β–γ; Chatzidakis 2003b, 168 Kat. 58
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 178)
<b>R53</b>	
Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 3008
Fundort:	Pergamon?
Größe:	H. 14,5 cm
Material:	Ton
Datierung:	150–50 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	Aphrodite, eine bärtige Herme, eine Mänade, eine Kitharaspielderin, ein Paar aus Mann und Frau
Literatur:	Zimmer 2005, 122 Nr. C4, Abb. 57; Kressirer – Rumscheid 2017, 54–55 Kat. 34
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1 (Abb. 179)
<b>R54</b>	
Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 1527
Fundort:	Barletta
Größe:	H. 7,9 cm
Material:	Ton
Datierung:	325–300 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	eine Mänade
Literatur:	Zimmer 2005, 126 Nr. F2, Abb. 65; Kressirer – Rumscheid 2017, 54–55 Kat. 33
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R55</b>	
Standort:	Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 127a
Fundort:	Ruvo
Größe:	H. 3,6 cm
Material:	Ton
Datierung:	325–300 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	ein Silenkopf und eine weibliche Figur
Literatur:	Kressirer – Rumscheid 2017, 52 Kat. 32
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.1
<b>R56</b>	
Standort:	Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6779
Exakter Fundort:	Herkulaneum, Villa dei Papiri, kleines Peristyl
Größe:	H. 86 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh. v. Chr.
Bildthema/Inscription:	Dionysos, Nymphen mit Pan, eine Flötenspielerin, eine Tympanonspielerin, ein Satyr, eine Mänade
Literatur:	Grassinger 1991, 178–180 Kat. 21, Abb. 74–82, 206, 214, Textabb. 22 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.2 (Abb. 180a–b)

<b>R57 „Volutenkrater des Sosibios“</b>	
Standort:	Paris, Musée du Louvre, Inv. MA 442 (MR 947)
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 76,9 cm
Material:	Marmor
Datierung:	M. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	Hermes und Artemis, eine Kitharaspielderin, ein Satyr, Mänaden, ein Waffentänzer; IG XIV 1262
Literatur:	Grassinger 1991, 183–185 Kat. 25, Abb. 16–21, Textabb. 7, 24–25; Online-Katalog Louvre, <a href="https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010278007">https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010278007</a> (08.02.2022) mit Literaturliste; Arachne-Bilddatenbank, <a href="https://arachne.dainst.org/entity/1083940?fl=20&amp;q=Sosibios&amp;resultIndex=1">https://arachne.dainst.org/entity/1083940?fl=20&amp;q=Sosibios&amp;resultIndex=1</a> (08.02.2022)
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.2
<b>R58</b>	
Standort:	Rom, Villa Borghese, ohne Inv. (das Stück befindet sich auf der Kandelaberbasis CXVI)
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 73,9 cm
Material:	Marmor
Datierung:	30–20 v. Chr.
Bildthema/Inscription:	Waffentänzer und verhüllte Frauen, Pan, Apollon (?)
Literatur:	Grassinger 1991, 210–212 Kat. 51, Abb. 95–99, Textabb. 55–57 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.2 (Abb. 181a–b)
<b>R59</b>	
Standort:	Rom, Villa Albani, Inv. 74
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 128 cm
Material:	Marmor
Datierung:	2. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	drei tanzende Nymphen (?), drei weibliche Figuren
Literatur:	Cain 1990, 236–248 Kat. 219, Taf. 167–173; Golda 1997, 100–101 Kat. 49 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.2 (Abb. 182a–b)
<b>R60</b>	
Standort:	Rom, Villa Albani, Inv. 66
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 138 cm
Material:	Marmor
Datierung:	M. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	vier Horen und eine weibliche Figur
Literatur:	Cain 1990, 227–236 Kat. 218, Taf. 162–166; Golda 1997, 100 Kat. 48 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.2 (Abb. 183a–c)
<b>R61</b>	
Standort:	Rom Florenz, Uffizien, Inv. 613
Exakter Fundort:	unbekannt
Größe:	H. 49,5 cm
Material:	Marmor
Datierung:	3. V. 1. Jh.v.Chr.
Bildthema/Inscription:	Aphrodite mit zwei Mänaden
Literatur:	Cain 1985, 156 Kat. 22, Taf. 60,2–4, Beil. 5, 13 mit Literaturliste
Kapitel/Abbildung:	Kap. 4.3.2 (Abb. 184a–b)



Stehen mehrere Bildunterschriften untereinander gilt folgende Leserichtung:  
Links oben nach rechts unten.

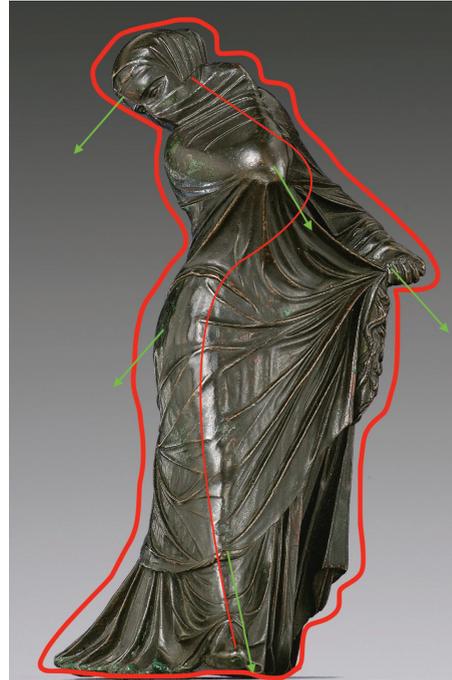
# Abbildungen



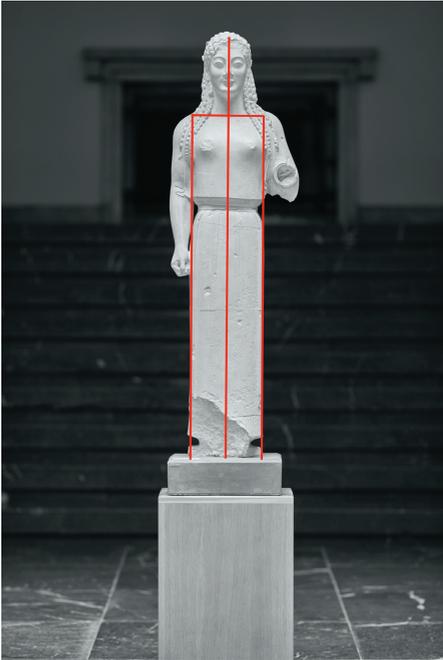
Abb. 1 Sog. Aufforderung zum Tanz, Rekonstruktion W. Klein, Rom, Museo dei Gessi  
(nach von Prittwitz und Gaffron 2007, Abb. 228 a)



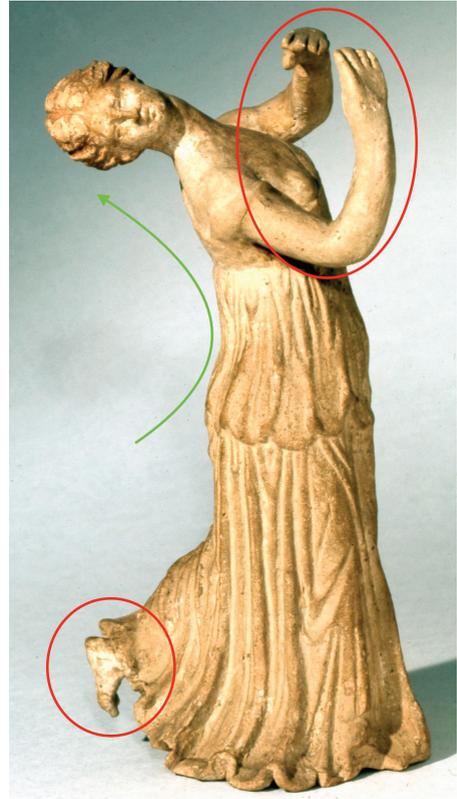
**Abb. 2** Das Bewegungsmotiv Rotation des Rumpfes nach rechts (rot), Gegenrotation des Unterkörpers (grün), Körperachse (blau), Veränderung der räumlichen Lage (orange); sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 (Aufnahme L. Schenk)



**Abb. 3** Darstellung von erhöhter Dynamik wahrnehmbare geschwungene Linien (rot), Ausgreifen der Extremitäten in unterschiedliche Richtungen/Asymmetrien (grün); sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255408?searchField=All&sortBy=Relevanc&ft=Baker+Dancer&offset=0&pp=20&pos=1>; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 4** Darstellung von Statik keine Gegenrotation, wenige asymmetrische Linien; wahrnehmbare gerade Linien (rot); sog. Peplos-Kore, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München, Inv. 68 (© Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



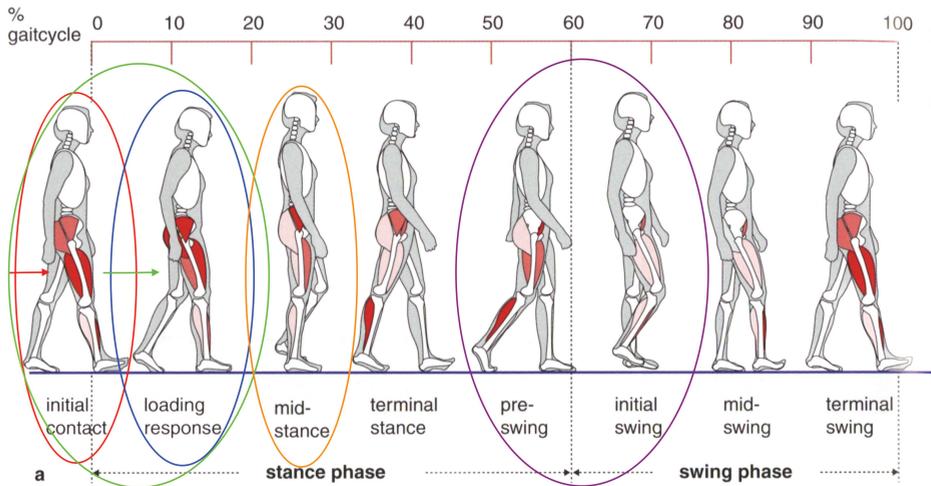
**Abb. 5** Darstellung von erhöhter Dynamik erhobene Arme und Beine (rot), starke Körperneigung (grün); Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98 (© The Trustees of the British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1836-0224453](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224453); farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 6a – 6d** Sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255408?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Baker+Dancer&offset=0&rpp=20&pos=1>)

Verlauf der Körperachse (rot); farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt





**Abb. 7** Erläuterung der Bewegungsmotive mit Hilfe des menschlichen Gangbilds „Initial Contact“ bzw. kurz vor dem „Initial Contact“ (rot), „Loading Response“ (blau), zw. „Initial Contact“ und „Loading Response“ (grün), „Mid Stance“ (orange), zw. „Pre- und Initial Swing“ (lila) (nach Deckers – Beekers 2017, 14 Abb. 2.3 a; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 8** Terrakottastatue einer Tanzenden, München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. NI 6790, Kat. K5 (nach Hamdorf 1996, 110 Kat. 12.33 Abb. 140)



**Abb. 9** Terrakottastatue einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 46829, Kat. K6 (nach Setari 1998, 249 Abb. 188)



**Abb. 10** Terrakottastatue einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. D339 (Reg. 1856,1226.264), Kat. K10 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/362582001>)



**Abb. 12** Terrakottastatue einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 115494, Kat. K13 (nach Graepler 1997, 125 Abb. 102)



**Abb. 11** Terrakottastatue einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4106, Kat. K12 (nach Belli 1970, 204 Abb. 214 links)



**Abb. 13** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Standort unbekannt, Morgantina, Princeton-Illinois-Fund Kat. K16 (nach Bell 1981, Taf. 90 Abb. 454)



**Abb. 14** Terrakottastatuette einer Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 22.139.38, Kat. K19 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251216?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=22.139.38&offset=0&hpp=20&pos=1>)



**Abb. 15** Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 6655 Kat. K24 (nach Hamdorf – Leitmeir 2014, 372 Kat. E 38)



**Abb. 16** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 820, Kat. K25 (nach Kressirer – Rumscheid 2017, 85-87 Kat. 60)



**Abb. 17** Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 5013, Kat. K26 (nach Hamdorf – Leitmeir 2014, 373 Kat. E 42)



**Abb. 18** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 31555, Kat. K29 (nach Musumeci 2010, Nr. 108 Abb. 12)



**Abb. 19** Terrakottastatue einer Tanzenden, Capua, Museo Provinciale Campano, Inv. 6531 Kat. K30 (nach Baroni – Casolo 1990, Taf. XVII, 4)

**Abb. 20** Terrakottastatue einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4055 Kat. K33 (nach Mandel 2007, Abb. 154 b)

**Abb. 21** Terrakottastatue, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8631, Kat. K36 (nach Rumscheid 2006, Taf. 2, 4)



**Abb. 22** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 108242 Kat. K37 (nach Graepler 1997, Abb. 248)



**Abb. 23** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. MÖ 9838, Kat. K38 (nach Tsimbidou-Avlonit 2003, 281 Kat. 150)



**Abb. 24** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 96.AD.246, Kat. K40 (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/103247/unknown-maker-statuette-of-a-dancer-greek-south-italian-tarantine-400-200-bc/?dz=0.5000,0.6387,0.44#9eff09134c2bcecd960d67a24a38e3b0d4b546bb>)



**Abb. 25** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52094 Kat. K41 (nach Graepler 1997, 206 Abb. 201)



**Abb. 26** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Standort unbekannt, Korinth, Ausgrabungsinv. MF-10443, Kat. K43 (nach Merker 2000, Taf. 38 Nr. H 153)



**Abb. 27** Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 6653, Kat. K46 (nach Hamdorf – Leitmeir 2014, 372 Kat. E 39)

**Abb. 28** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Verschollen, Kat. K49 (nach Töpferwein 1976, 212 Kat. 164 Taf. 25)





**Abb. 29** Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 59270, Kat. K50 (nach Graepler 1997, Abb. 221)



**Abb. 30** Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 90, Kat. K51 (© RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Hervé Lewandowski)



**Abb. 31** Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 800, Kat. K52  
 (© 1997 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] /Gérard Blot, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010263968>)



**Abb. 32** Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, London, British Museum, Inv. 2899 (Reg. 1924,0515.4), Kat. K54 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1523767001>)

**Abb. 33** Bronzestatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5917, Kat. K55 (nach Pasinli – Karagöz 1993, 183 Nr. B12)



**Abb. 34** Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. 2724 (Reg. 1856.10-1.44), Kat. K56 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/142938001>)

**Abb. 35** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4092, Kat. K59 (nach Catoni 2008a, 147)

**Abb. 36** Terrakottastatuette einer Tanzenden, Arlesheim, Privatbesitz, Kat. K61 (nach Kleine 2005, Taf. 16 b))



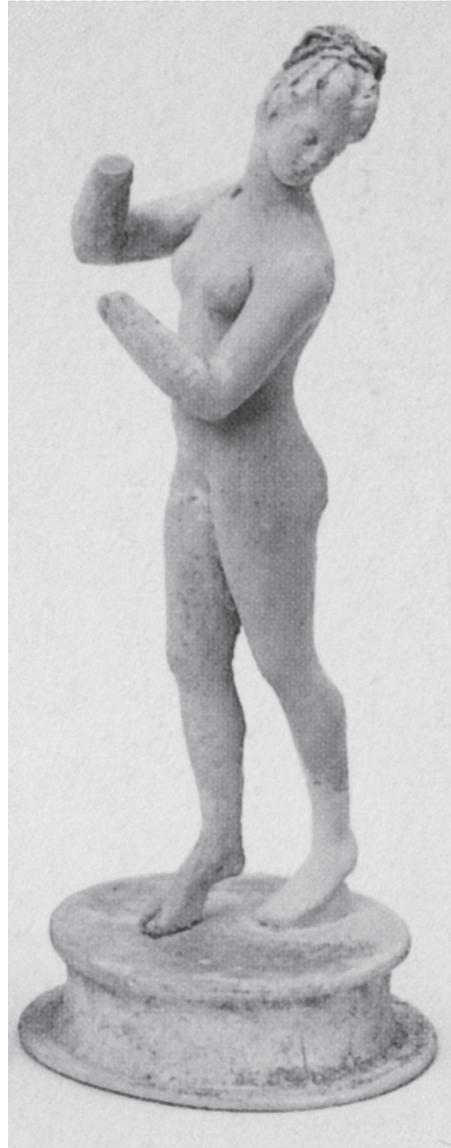
**Abb. 37** Terrakottastatuetten einer Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 12.232.13, Kat. K64 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248712?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=12.232.13&offset=0&rpp=20&pos=1>)

**Abb. 38** Terrakottastatuetten einer Tanzenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 250, Kat. K65 (© 2012 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre]/ Stéphane Maréchal, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010282118>)

**Abb. 39** Terrakottastatuetten einer Tanzenden, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8609 Kat. K68 (nach Rumscheid 2006, Taf. 71, 5)



**Abb. 40** Terrakottastatue einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4102 Kat. K72 (nach Graepler 1997, 203 Abb. 193)



**Abb. 41** Terrakottastatue einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 58829 Kat. K73 (nach Graepler 1997, 110 Abb. 49)



**Abb. 42** Terrakottastatuetten eines Tanzenden, Dresden, Albertinum, Skulpturensammlung, Inv. ZV 3867 Kat. K74 (© Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto Elke Estel/Hans-Peter Klut, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/166982>)

**Abb. 43** Terrakottastatuetten eines Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52049 Kat. K75 (nach Graepler 1997, 129 Abb. 112)

**Abb. 44** Terrakottastatuetten eines Tanzenden, Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv. 2035 Kat. K76 (nach Breitenstein 1941, Taf. 76 Nr. 631)

**Abb. 45** Bronzestatuetten eines tanzenden Satyrs, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 5002, Kat. K78 (nach Coarelli 2002, 236 Abb. Links)



**Abb. 46** Bronzestatue eines tanzenden Satyrs, Paris, Musée du Louvre, Inv. Br 4253 Kat. K80 (© RMN-Grand Palais [Musée du Louvre], Aufnahme L. Schenk)

**Abb. 47** Terrakottastatue eines Tanzenden, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.7703, Kat. K82 (nach Burr 1934, Taf. XXII Nr. 56)

**Abb. 48** Terrakottastatue eines Tanzenden, Würzburg, Martin-von-Wagner Museum, Inv. H 4815 Kat. K86 (nach Schmidt 1994, Taf. 30 d)



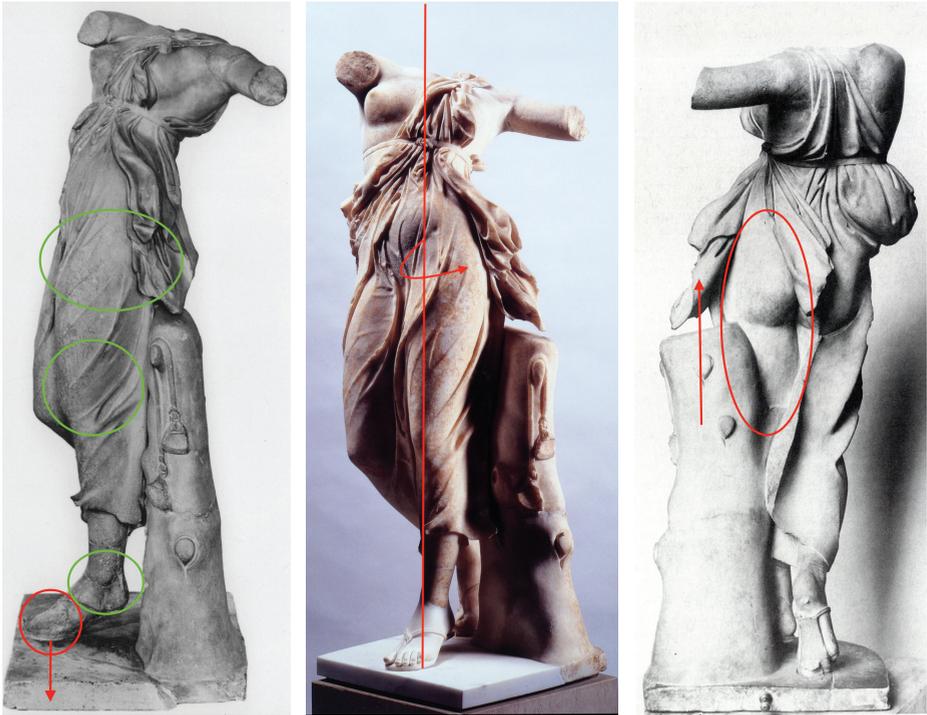
**Abb. 49** Terrakottastatuetten des Eros und des Attis, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8560 und TC 8561 (nach Raeder 1984, 73 Abb. 11 a-b)

**Abb. 50** Terrakottastatuetten eines Tanzenden, London, British Museum, Inv. 2653 (Reg. 1856,0826.238), Kat. K88 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1521303001>)





**Abb. 51** Sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1 (nach Grassinger 2008, 344)



**Abb. 52** Das Bewegungsmotiv der „Berliner Tänzerin“ Belastung des Großzehen- und Kleinzehengrundgelenks und Kraftübertragung in den Boden (rot), Extension im Sprung-, Knie- und Hüftgelenk (grün); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1 (nach von Prittwitz und Gaffron 2007, Abb. 231 c; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 53** Das Bewegungsmotiv der „Berliner Tänzerin“ Rotation um die Longitudinalachse nach links (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1 (nach Grassinger 2008, 344; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 54** Das Bewegungsmotiv der „Berliner Tänzerin“ Anspannung der rückseitigen Oberschenkelmuskulatur sowie des Gluteus und Streckung der Sitzbeinhöcker (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1 (nach Shapiro 1988, 517 Abb. 9; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 55** Sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2 (nach Vorster 2011, 895 Abb. 212, 5)



**Abb. 56** Das Bewegungsmotiv der „Dresdner Mänade“ Lage des Körperschwerpunkts und Verlauf der Körperachse (rot); sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2 (nach Vorster 2011, 893 Abb. 212, 2; farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 57a** Tänzerin aus Lyktos, London, British Museum, Inv. 2077 (Reg. 1867,0212.1), Kat. G4 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/34634001>)



**Abb. 57b** Tänzerin aus Lyktos, London, British Museum, Inv. 2077 (Reg. 1867,0212.1), Kat. G4 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/34634001>)



**Abb. 58a** Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125838, Kat. G5 (nach Vorster 1998, Taf. 5 Abb. 1)



**Abb. 58b** Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125838, Kat. G5 (nach Vorster 1998, Taf. 5 Abb. 2)



**Abb. 59** Marmorstatuette aus Delos, Delos, Archäologisches Museum, Inv. A 4132, Kat. G6 (nach Marcadé 1969, Taf. XXXIII)

**Abb. 60** Gewandstatue von der Demeterterrasse in Pergamon, Bergama, Archäologisches Museum, Kat. G7 (© D-DAI-ATH-Pergamon-1967, Foto/Bildautor Rudolf Rohrer)



**Abb. 61a** Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 (nach Vorster 1998, Taf. 3 Abb. 1)



**Abb. 61b** Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 (nach Vorster 1998, Taf. 2 Abb. 1)



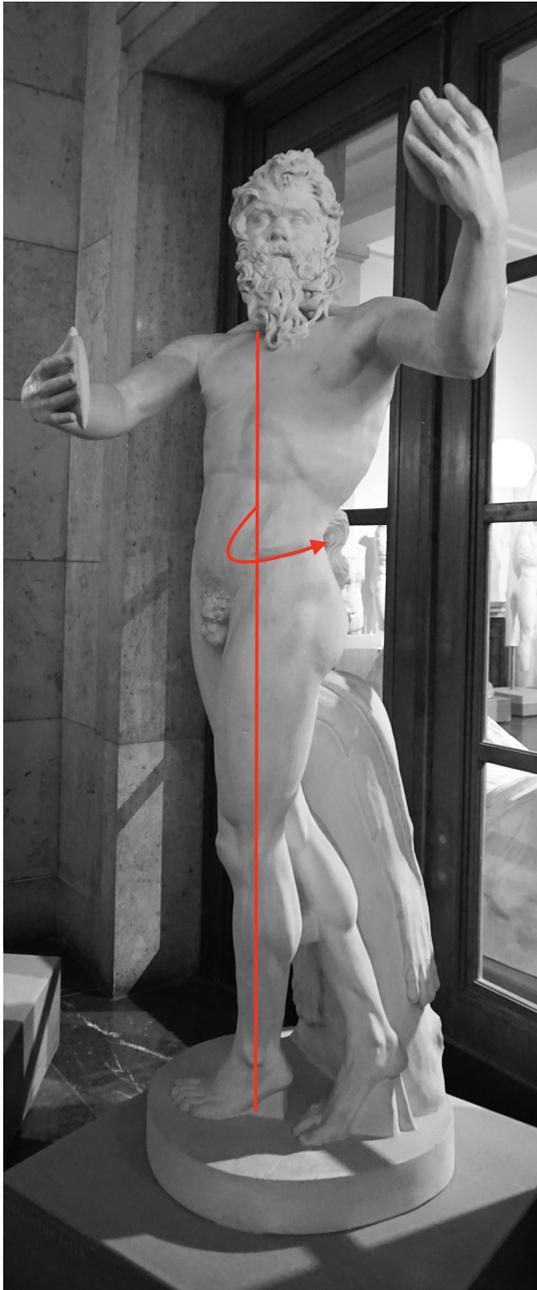
**Abb. 62** Das Bewegungsmotiv der Tänzerin aus Fianello Sabino Verlauf der Körperachse (rot); Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 (nach Vorster 1998, Taf. 2 Abb. 2; farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



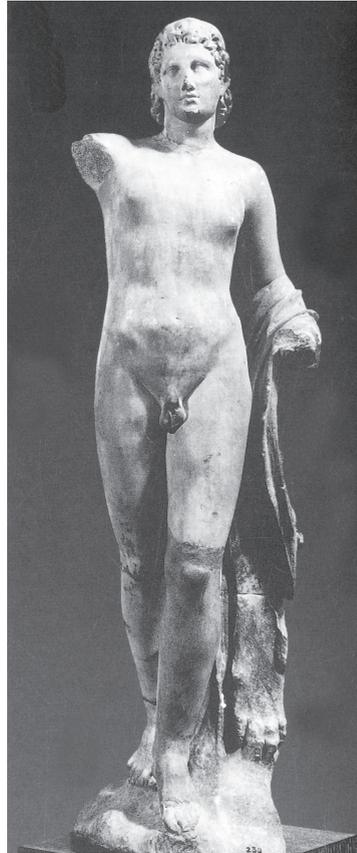
**Abb. 63** Marmorstatue einer Tanzenden, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 589, Kat. G10 (© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 104072\_FA-SPerg-005645-01\_Philipp Groß)



**Abb. 64** Marmorstatue einer Tanzenden, Berlin, Antikensammlung, Inv. 1965.15, Kat. G11 (© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 106060\_FA-SPerg-002759-01\_Philipp Groß)



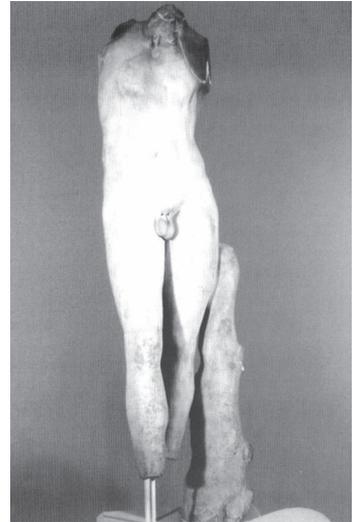
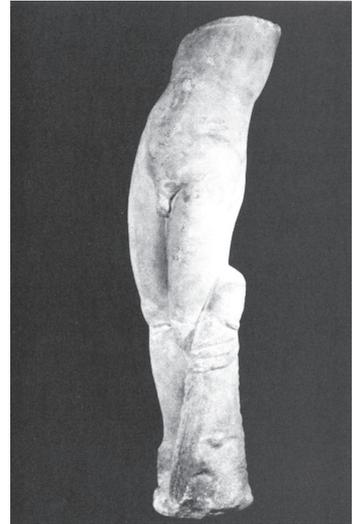
**Abb. 65** Das Bewegungsmotiv des „Satyrs Borghese“ Verlauf der Körperachse (rot); Gipsabguss des sog. Satyrs Borghese, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. Th 152 (Aufnahme L. Schenk)



**Abb. 66** Satyr aus Lamia, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. NM 239, Kat. G13 (nach Kaltsas 2002, 267 Abb. 577)



**Abb. 67** Satyr, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 262, Kat. G14  
(© bpk / Antikensammlung, SMB / Johannes Laurentius)



**Abb. 68** Marmorstatuette aus Nemi, Philadelphia, University Museum, Inv. MS 3466, Kat. G19 (nach Guldager Bilde – Moltesen 2002, 59 Abb. 18)

**Abb. 69** Marmorstatuette aus Nemi, Philadelphia, University Museum, Inv. MS 3457 (unterer Torso) und MS 3462 (oberer Torso), Kat. G20 (nach Guldager Bilde – Moltesen 2002, 75 Abb. 74)



**Abb. 70a** Silen aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125837, Kat. G23 (nach Vorster 1998, Taf. 7)

**Abb. 70b** Silen aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125837, Kat. G23 (nach Vorster 1998, Taf. 8 Abb. 1)

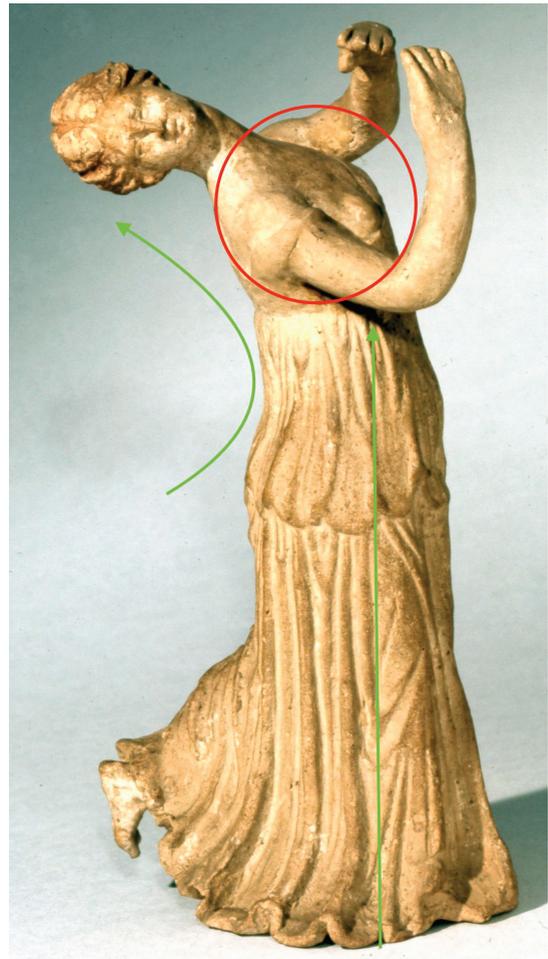


**Abb. 71a** Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98 (© The Trustees of the British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1836-0224-453](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-453))

**Abb. 71b** Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98 (© The Trustees of the British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1836-0224-453](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-453))



**Abb. 72** Körperhaltung einer springenden und stark gestreckten Tänzerin (© master1305, de.freepik.com)



**Abb. 73** Das Bewegungsmotiv von K98 Körperstreckung und Neigung sowie Verlauf der Körperachse (grün), hervorgehobener Brustkorb durch das Bewegungsmotiv (rot); London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98 (© The Trustees of the British Museum, [https://www.britishmuseum.org/collection/object/G\\_1836-0224-453](https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1836-0224-453); farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 74** Terrakottastatue einer Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 11.212.20, Kat. K89 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248601?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=11.212.20&offset=0&rpp=20&pos=1>)

**Abb. 75** Terrakottastatue einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 11 (Reg. 1863,0728.419), Kat. K91 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/262798001>)

**Abb. 76** Terrakottastatue einer Tanzenden, Genf, Collection de la fondation Thetis, Kat. K92 (nach Zimmermann 1987, 188 Abb. 150)



**Abb. 77** Terrakottastatue einer Tanzenden, Trapani, Museo Regionale „A. Pepoli“, Inv. 4033, Kat. K93 (nach Bell 2012, 202 Abb. 15)

**Abb. 78** Terrakottastatue einer Tanzenden und Musizierenden, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 73.AD.151, Kat. K96 (Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program, <http://www.getty.edu/art/collection/objects/7134/unknown-maker-statue-of-a-woman-with-a-kithara-greek-sicilian-225-175-bc/>)

**Abb. 79** Terrakottastatue, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 237, Kat. K97 (© 2000 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010260260>)





**Abb. 80** Terrakottastatue einer Tanzenden, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 435, Kat. K100 (nach Schürmann 1989, Taf. 134 Abb. 795)

**Abb. 81** Terrakottastatue einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 50026, Kat. K102 (nach Musumeci 2010, 78 Abb. 19 Nr. 169)



**Abb. 82** Terrakottastatue einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 27801, Kat. K103 (nach Musumeci 2010, 48 Abb. 2 Nr. 12)



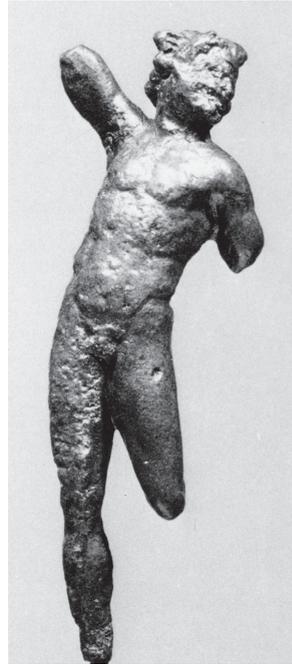
**Abb. 83** Terrakottastatue einer Tanzenden, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 254, Kat. K106 (nach Kressirer – Rumscheid 2017, 50–51 Kat. 30)



**Abb. 84** Terrakottastatuette eines Tanzenden, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. H 4818, Kat. K110 (nach Schmidt 1994, Taf. 31 Abb. 160)



**Abb. 85** Terrakottastatuette eines Tanzenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 942, Kat. K111 (© RMN-Grand Palais [Musée du Louvre], Aufnahme L. Schenk)

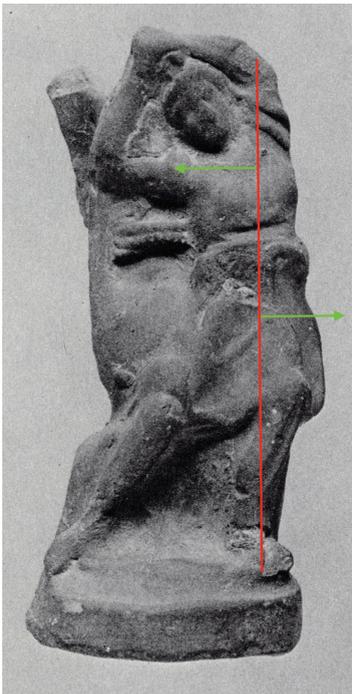


**Abb. 86** Bronzestatuette eines Tanzenden, Heidelberg, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg, Inv. F 203 (K112) (nach Borell 1989, 12–13 Kat. 11, Taf. 7,11)



**Abb. 87a** Bronzesatyr, Mazara del Vallo, Museo del Satiro von Sant'Egidio, Kat. G24 (nach Petriaggi 2005, 186 Abb. Gesamt)

**Abb. 87b** Bronzesatyr, Mazara del Vallo, Museo del Satiro von Sant'Egidio, Kat. G24 (nach Petriaggi 2005, 187 Abb. Gesamt)



**Abb. 88** Das Bewegungsmotiv von K114 Verlauf der Körperachse (rot), Verschiebung der Hüfte und Neigung des Oberkörpers (grün); Terrakottastatueette einer Tanzenden, Standort unbekannt, Troja/Illion, Ausgrabungsinv. 37-717, Kat. 114 (nach Burr Thompson 1963, 106 Kat. 86 farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



Abb. 89 Attisch-rotfiguriger Glockenkrater, Aleppo, Nationalmuseum, Inv. unbekannt (nach Schäfer 1997, Taf. 53 Abb. 3)



Abb. 90 Terrakottastatuetten einer Tanzenden, Mykonos, Archäologisches Museum, Inv. 179 (66), Kat. K115 (nach Chatzidakis 2003a, 287 Kat. 156)

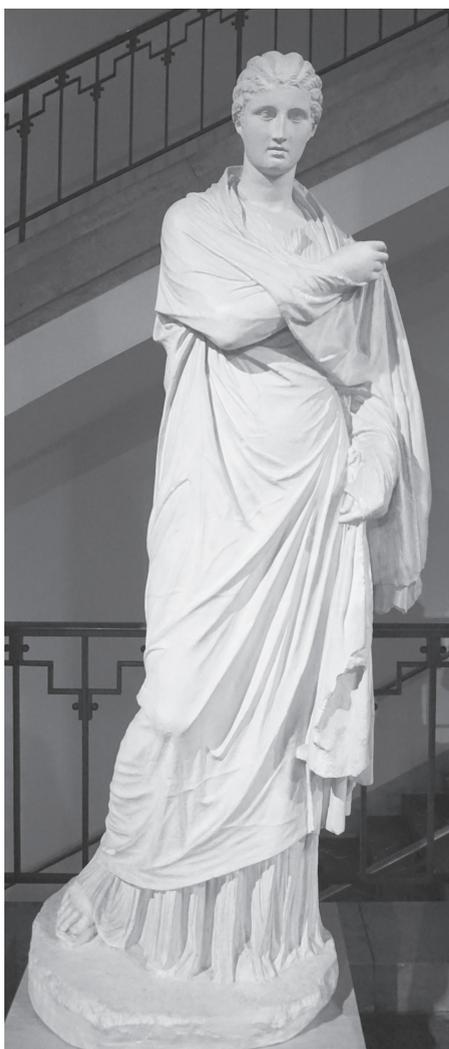


Abb. 91 Terrakottastatuetten einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 5503, Kat. K117 (nach Hamdorf – Leitmeir 2014, 394 Kat. E 108)



**Abb. 92** Terrakottastatuetten eines Tanzenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1346, Kat. K118 (© 2019 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre]/Stéphane Maréchal, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010259212>)

**Abb. 93** Terrakottastatuetten eines Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 74.51.1710, Kat. K123 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241265?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=74.51.1710&offset=0&rpp=20&pos=1>)



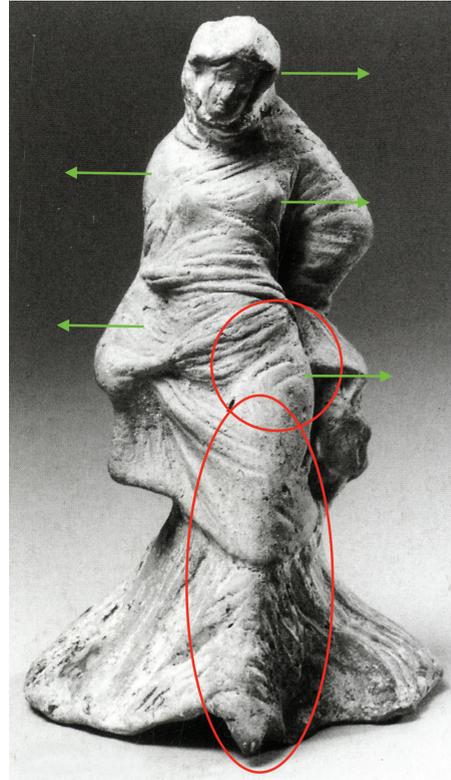
**Abb. 94** Gipsabguss der sog. Kleinen Herkulanerin, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 361 (Aufnahme L. Schenk)



**Abb. 95** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255408?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Baker+Dancer&offset=0&rpp=20&pos=1>; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 96** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 (nach Vorster 1998, Taf. 3 Abb. 1; farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 97** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot), gegeneinander verschobene Körperteile (grün); München, Antikensammlung, Inv. NI 5013, Kat. K26 (nach Hamdorf – Leitmeir 2014, 373 Abb. E 42; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

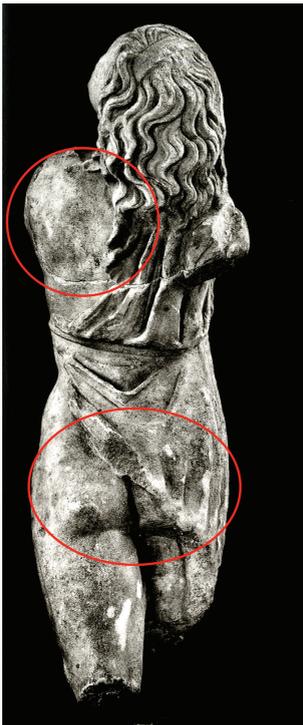
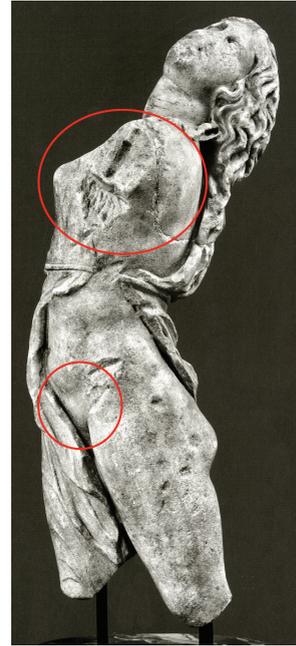
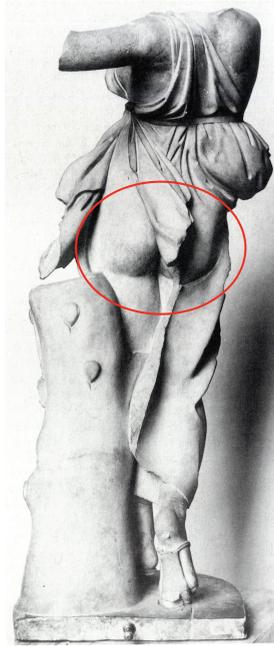


**Abb. 98** Terrakottastatue der Aphrodite mit Eros, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4160 (nach Mandel 2004, Abb. 414)

**Abb. 99** Gipsabguss des sog. Archelaosrelief, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 485 (© Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München)

**Abb. 100** Gipsabguss der sog. Aphrodite Kallipygos, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 1081 (Aufnahme L. Schenk)





**Abb. 101** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1 (nach Grassinger 2008, 344; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 102** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1 (nach Shapiro 1988, 517 Abb. 9; farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 103** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2 (nach Vorster 2011, 893 Abb. 212, 2; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 104** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2 (nach Vorster 2011, 895 Abb. 212, 4; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 105** Gipsabguss des sog. Sophokles Lateran, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 47 (© Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München)



**Abb. 106** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); Gipsabguss des sog. Satyrs Borghese, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. Th 152 (Aufnahme L. Schenk)



**Abb. 107** Erotische Gruppe, „Typus Ludovisi“, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 80005 (nach Vorster 2007, Abb. 286)



**Abb. 108** Sog. Kleines Gallier-Anthem, Rom, Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri, Inv. 2794 (nach von Prittwitz und Gaffron 2007, Abb. 236 c)



**Abb. 109** Bärtiger nackter Satyr mit Volutenkrater und Mänade in Chiton mit Füllhorn, Metapont, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 134555, Kat. K124 (nach Setari 1998, 180 Kat. 113)



**Abb. 110** Nackter Satyr und Mänade in Chiton, Basel, Antikenmuseum, Inv. 323, Kat. K125 (nach Berger 1987, 46 Satyr und Mänade)



**Abb. 111** Nackter Satyr und Mänade in Chiton Paris, Musée du Louvre, Inv. Cp 5407 Kat. K127 (© 2018 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Stéphane Maréchal, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010266826>)



**Abb. 112** Nackte männliche Figur und weibliche Figur in Chiton, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52044, Kat. K128 (nach Loiacono 1985, 362-363 Kat. 441)



**Abb. 113** Komödienschauspieler mit Mantel und Maske und junge Frau in Chiton, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 454 Kat. K129 (nach Schürmann 1989, Taf. 139 Kat. 824)



**Abb. 114** Eros mit Tympanon und zwei jungen Frauen in durchsichtigen Himatia und Manteltuch, Paris, Musée du Louvre, Inv. MNB 809, Kat. K130 (© 2006 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010280735>)



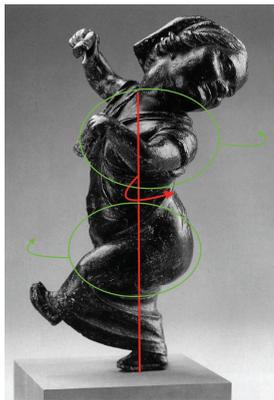
**Abb. 115** Zwei Frauen in Chiton und Himatia, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 263, Kat. K131 (nach Mollard-Besques 1963, Taf. 135 e)



**Abb. 116** Zwei männliche Figuren in kurzen Gewändern mit Kränzen und Spitzhüten, Basel, Antikenmuseum, Inv. Kä 310 Kat. K132 (nach Berger 1987, 46 Tänzerpaar)



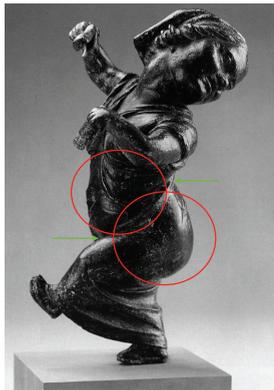
**Abb. 117** Zwei kindliche Figuren mit Himatia, Kränzen und Kithara, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 303 Kat. K133 (© 2013 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Tony Querrec, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010282177>)



**Abb. 118a** Tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1 (nach Hellenkemper Salies 1994, Taf. 16)

**Abb. 118b** Tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1 (nach Wrede 1988 Taf. 40 Abb. 2)

**Abb. 119** Das Bewegungsmotiv der Kleinwüchsigen aus dem Schiffsfund von Mahdia Rotation um die Longitudinalachse nach links (rot), Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers (grün); tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1 (nach Hellenkemper Salies 1994, Taf. 16; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 120** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot), Hyperlordose und verkürzte Leiste (grün); tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1 (nach Hellenkemper Salies 1994, Taf. 16; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 122** Kleinwüchsige aus dem Galjüb-Fund, Kat. KA4, Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2329 (nach Pfisterer-Haas 1994, 499 Abb. 26)



**Abb. 123** Kleinwüchsige, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 480, Kat. KA7 (© 2002 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Hervé Lewandowski, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010261751>)



**Abb. 121** Tanzende Kleinwüchsige, London, British Museum, Inv. 1926,0415.32, Kat. KA2 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/384174001>)



**Abb. 124** Tanzender Kleinwüchsiger, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. AS VI 2795, Kat. KA10 (nach Gschwantler 1986, Kat. 184 Abb. 249)



**Abb. 125** Kleinwüchsiger aus dem Galjüb-Fund, Kat. KA12, Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2266 (nach Pfisterer-Haas 1994, 498 Abb. 23)



**Abb. 126** Tanzender Kleinwüchsiger, Paris, Musée du Petit Palais, Inv. DUT. 57, Kat. KA14 (nach Adriani 1963, Taf. 38 Abb. 1)



**Abb. 127** Tanzender Kleinwüchsiger, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 27735, Kat. KA20 (nach De Caro 2000, 64 Abb. Rechts)



**Abb. 128** Tanzender Kleinwüchsiger, Providence, Rhode Island, Privatsammlung, Kat. KA28 (nach Uhlenbrock 1990, 159 Abb. 46)



**Abb. 129** Tanzender und musizierender Kleinwüchsiger, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 803, Kat. KA29 (© 2017 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Tony Querrec, <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010263971>)



**Abb. 130** Tanzender Kleinwüchsiger, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1107, Kat. KA31 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/31740/dancing-dwarf/>)

**Abb. 131** Verlauf der Körperachse und transitorischer Zustand (rot); tanzender Kleinwüchsiger, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1107, Kat. KA31 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/31740/dancing-dwarf/>; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 132** Tanzender Kleinwüchsiger, München, Antikensammlung, Inv. NI 6944, Kat. KA32 (nach Hamdorf – Leitmeir 2014, 632-633 Kat. E 983)

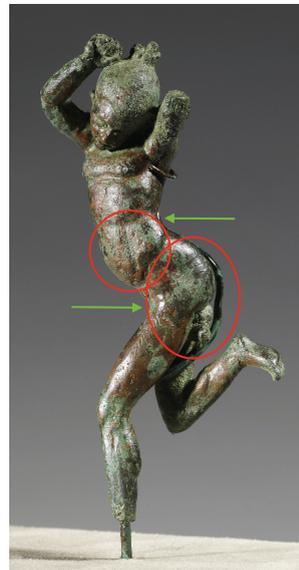


**Abb. 133** Tanzender Kleinwüchsiger, München, Antikensammlung, Inv. SCH 236, Kat. KA33 (nach Pfisterer-Haas 1991, 104 Abb. 10)

**Abb. 134a** Das Bewegungsmotiv von KA38 Verlauf der Körperachse (rot); Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/20856/dancing-male-2/>; farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)

**Abb. 134b** Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/20856/dancing-male-2/>)

**Abb. 135** Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot), Hyperlordose und verkürzte Leiste (grün); Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/20856/dancing-male-2/>; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)





**Abb. 136a** Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 214, Kat. KA34 (nach Hellenkemper Salies 1994, Taf. 18)



**Abb. 136b** Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 214, Kat. KA34 (© D-DAI-ROM-61.455\_19281,01, Foto Hartwig Koppermann, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/4312340>)



**Abb. 137** Tanzender Kleinwüchsiger, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1971.870, Kat. KA36 (nach Wrede 1988, Taf. 44 Abb. 1)



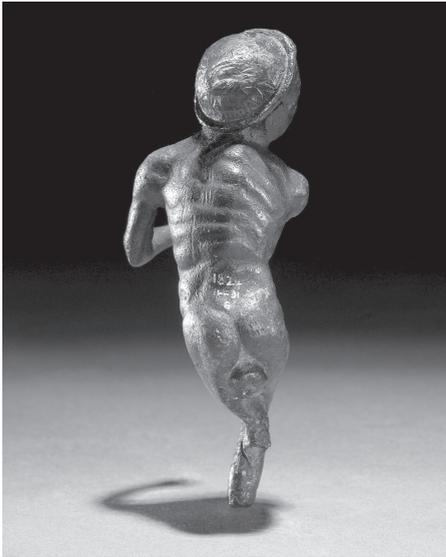
**Abb. 138** Tanzender, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.702, Kat. KA39 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/9532/dancing-male/>)



**Abb. 139** Verlauf der Körperachse und transitorischer Zustand (rot); Tanzender, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.702, Kat. KA39 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/9532/dancing-male/>); farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 140** Tanzender, Genf, Phoenix Gallery of Art, Inv. 17005, Kat. KA40 (nach Trentin 2015, Taf. 113 Nr. 13)



**Abb. 141** Bronzefigur mit Hyperkyphose, London, British Museum, Inv. 1824,0431.6, Kat. KA41 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1093244001>)



**Abb. 142** Bronzefigur mit Hyperkyphose, München, Antikensammlung, Inv. 4317 (NI 6944), Kat. KA43 (nach Lullies 1962, 631 Abb. 30-32)



**Abb. 143** Verlauf der Körperachse (rot); Kleinwüchsiger aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 215, Kat. KA44 (nach Hellenkemper Salies 1994, Taf. 17; farbige Markierung zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



Abb. 144 Tanzender, Antikensammlung, Inv. TC 8630, Kat. KA45 (nach Rumscheid 2006, Taf. 118, 1-4)



Abb. 145 „Atarbosbasis“, Athen, Akropolismuseum, Inv. 1338, Kat. R1

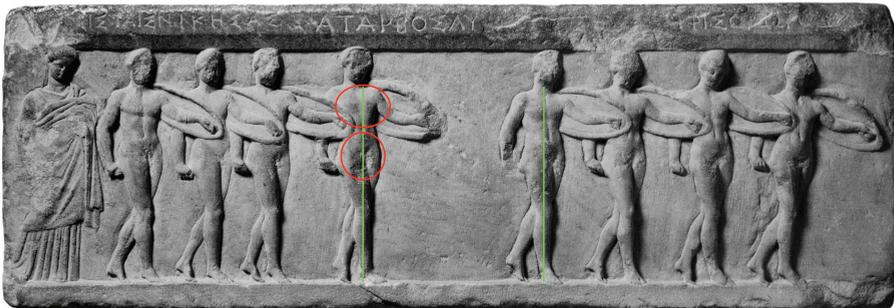
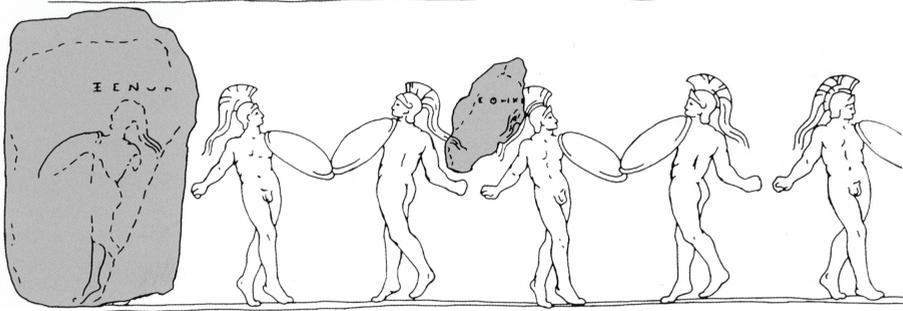


Abb. 146 Verlauf der Körperachsen (grün), betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); „Atarbosbasis“, Athen, Akropolismuseum, Inv. 1338, Kat. R1 (nach Valavanis 2004, 364 Abb. 521; farbige Markierungen zu Demonstrationszwecken von der Verfasserin L. Schenk hinzugefügt)



**Abb. 147** Sog. Pyrrhichistenbasis des Xenokles, Athen, Akropolismuseum, Inv. 6465/6465a, Kat. R2/1 (nach Agelidis 2009, Taf. 13 a)



**Abb. 149** Pyrrhichistenbasis, Athen, Nationalmuseum, Inv. 3854, Kat. R3 (nach Tzachu-Alexandrè 1989, 209 Abb. 100)



**Abb. 148** Rekonstruktionszeichnung der sog. Pyrrhichistenbasis des Xenokles nach J. Habetzeder (nach Habetzeder 2012, Abb. 18)



Abb. 150 Weihrelief, Athen, Nationalmuseum, Inv. 1449, Kat. R4 (nach Kaltsas 2008, 350 Abb. Oben)



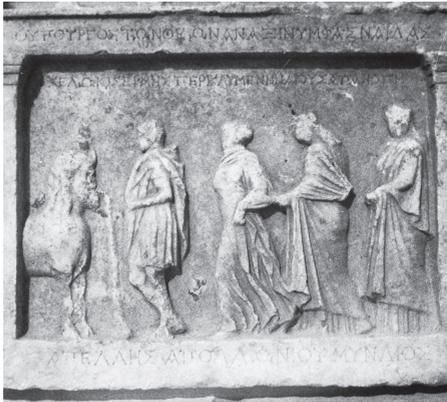
Abb. 151 Weihrelief, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1921.161, Kat. R5 (© Ashmolean Museum, University of Oxford [image], <http://collections.ashmolean.org/object/449377>)



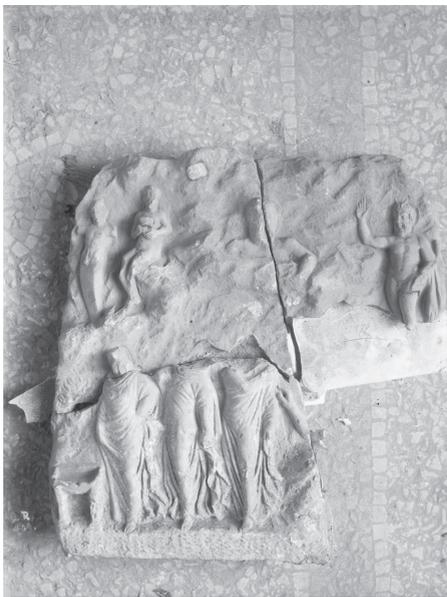
**Abb. 152** Weihrelief aus Eleusis, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1445, Kat. R6 (nach Kourinou 2003, 208 Kat. 94)



**Abb. 153** Weihrelief aus Lampsakos, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 638, Kat. R10 (© KHM-Museumsverband, [www.khm.at/de/object/d3630f23e5/](http://www.khm.at/de/object/d3630f23e5/))



**Abb. 154** Weihrelief aus Halikarnassos, Halikarnassos, Turgut Reis School, Kat. R16 (nach LIMC I (1981) 23-24 Nr. 194 s. v. Acheloos [H. P. Isler])



**Abb. 155** Weihrelief, Athen, Nationalmuseum, Inv. 1879, Kat. R17 (© D-DAI-ATH-Grabrelief 409, Foto/Bildautor kein Eintrag, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/579210>)



**Abb. 156** Votivsäule der Athener aus Delphi, Delphi, Archäologisches Museum, Inv. 466, 1423, 4851, Kat. R19 (nach Pasquier 2007, 85 Abb. 60)



**Abb. 157** Matrize aus Delos, Delos, Archäologisches Museum, Inv. B. 6784, Kat. R18 (nach Chatzidakis 2003c, 284 Kat. 153)



**Abb. 158** Eckblock A 7 eines Altarfrieses aus dem Heiligtum des Apollon Karneios von Knidos, Knidos, Archäologische Stätte (Provinz Muğla), Kat. R20 (nach Bruns-Özgan 1995, 242 Abb. 2)



Abb. 159a Friesplatten aus Sagalassos, Burdur, Archäologisches Museum, Kat. R21 (© arachne.dainst.org/entity/65216)



Abb. 159b Friesplatten aus Sagalassos, Burdur, Archäologisches Museum, Kat. R21 (© arachne.dainst.org/entity/65219)



Abb. 159c Friesplatten aus Sagalassos, Burdur, Archäologisches Museum, Kat. R21 (© arachne.dainst.org/entity/65223)



Abb. 160 Relief von der Akropolis, Athen, Akropolismuseum, Inv. 1327, Kat. R22 (Casson – Brooke 1921, 228 Nr. 1327)



**Abb. 161a** Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 175 (194a), Kat. R24 (nach Hahland 1950, 75 Abb. 27)



**Abb. 161b** Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Rekonstruktionszeichnung nach W. Hahland, Kat. R24 (nach Hahland 1950, 77 Abb. 32)



**Abb. 161c** Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 184 (194c), Kat. R24 (nach Hahland 1950, 77 Abb. 33)



**Abb. 161d** Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 178 (194d), Kat. R24 (nach Hahland 1950, 78 Abb. 34)



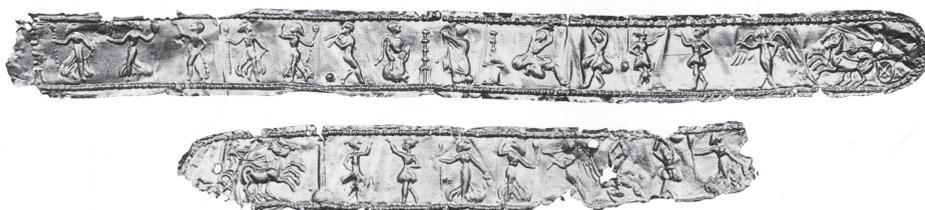
**Abb. 161e** Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Rekonstruktionszeichnung nach W. Hahland, Kat. R24 (nach Hahland 1950, 78 Abb. 36)



**Abb. 161f** Fries des Dionysostempels in Teos, London, British Museum, Inv. 1785,0527.11 (194f), Kat. R24 (© The Trustees of the British Museum, <https://www.britishmuseum.org/collection/image/1518569001>)



**Abb. 162** Aufriß des sog. Derveni-Kraters, Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. B 1, Kat. R25 (nach Grammenos 2004, 294-295 Abb. Oben)



**Abb. 163** Diadem aus Amphipolis, Amphipolis, Archäologisches Museum, Inv. 2909, Kat. R26 (nach Malama 2003, 275 Kat. 144)



**Abb. 164** Reliefpyxis aus Korinth Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 588, Kat. R27  
(nach Kressirer – Rumscheid 2017, 90 Kat. 62)



**Abb. 165** Miniatur-Nymphenrelief aus Myrina, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 206 (209), Kat. R28 (© 2011 RMN-Grand Palais [Musée du Louvre] / Tony Querrec, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010282073>)

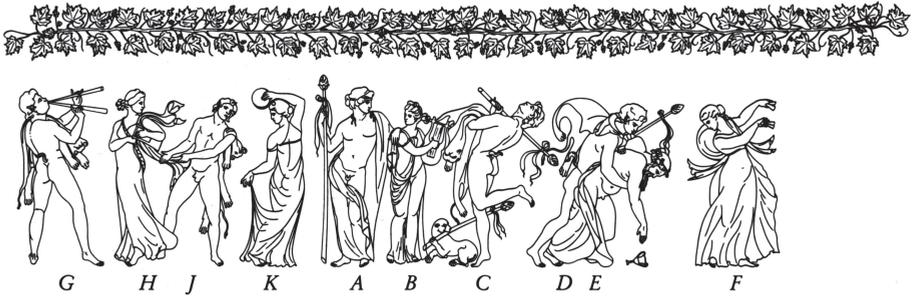


Abb. 166 Aufrisszeichnung des „Kraters Borghese“ nach D. Grassinger, Kat. R30 und Kat. R31

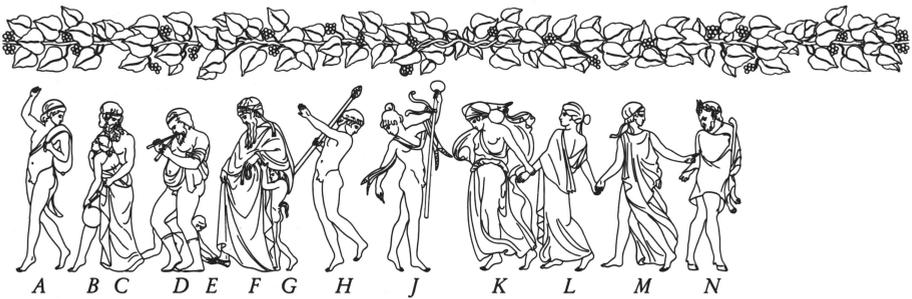


Abb. 167 Aufrisszeichnung des „Kraters Pisa“ nach D. Grassinger, Kat. 33 und Kat. 34 (nach Grassinger 1994, 266 Abb. 9)



Abb. 168 Marmorkrater, Rom, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2618, Kat. R35 (© D-DAI-ROM-4025, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/6651461>)



Abb. 169 Sog. Krater Corsini, Florenz, Galleria Corsini, lung'Arno, Kat. R37 (nach Grassinger 1991, 279 Abb. 101)



Abb. 170a Marmorputeal, Paris, Musée du Louvre, Inv. 679, Kat. R39 (Golda 1997, Taf. 35 Abb. 3)



**Abb. 170b** Marmorputtel, Paris, Musée du Louvre, Inv. 679, Kat. R39 (Golda 1997, Taf. 35 Abb. 1)



**Abb. 171a** Puteal von der Via della Travicella in Rom, Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2421, Kat. R40 (nach Golda 1997, Taf. 41, 1)



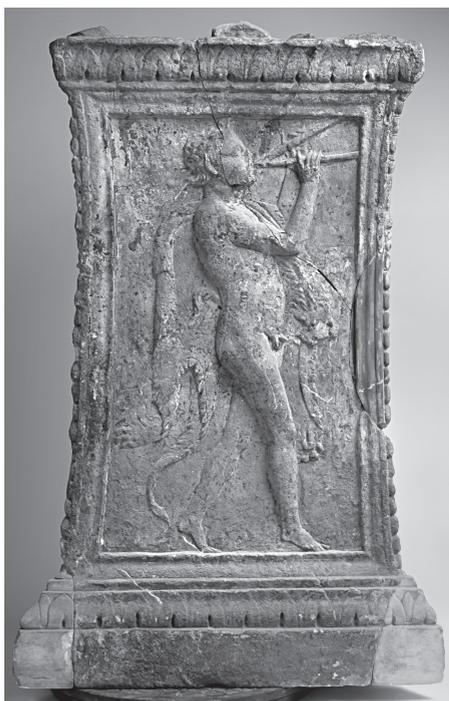
**Abb. 171b** Puteal von der Via della Travicella in Rom, Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2421, Kat. R40 (nach Golda 1997, Taf. 41, 2)



**Abb. 172a** Marmorputéal, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2576, Kat. R41 (©D-DAI-ROM-4019, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2747389>)



**Abb. 172b** Marmorputéal, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2576, Kat. R41 (© D-DAI-ROM-3352, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2747396>)



**Abb. 173a** Kandelaberbasis, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 1056, Kat. R47 (© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 107796,03\_FA-SPerg-000250-04\_Gisela Geng)



**Abb. 173b** Kandelaberbasis, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 1056, Kat. R47 (© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 107796,02\_FA-SPerg-000250-03\_Gisela Geng)



Abb. 174a Marmorkandelaber, Berlin, Antikensammlung, Sk 1055, Kat. R48 (© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 107958,01\_FA-SPerg-000508-02\_Philipp Groß)



Abb. 174b Marmorkandelaber, Berlin, Antikensammlung, Sk 1055, Kat. R48 (© Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 107958,03\_FA-SPerg-000508-04\_Philipp Groß)



**Abb. 175** Marmorkandelaber, Rom, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 884, Kat. R49 (nach Cain 1985, Taf. 58, 1)



**Abb. 176** Marmorkandelaber, Trient, Museo Nazionale, Inv. 5299, Kat. R50 (nach Weege 1926, 108 Abb. 147)



**Abb. 177** Marmorkandelaber, Venedig, Museo Archeologico, Inv. 35, Kat. R51  
(©D-DAI-ROM-56.1481, <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/8307734>)



Abb. 178 Aufrisszeichnung eines reliefierten Skyphos' nach P. Chatzidakis, Kat. R52 (nach Chatzidakis 2000, Taf. 64y)



Abb. 179 Pergamenerischer Becher, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 3008, Kat. R53 (nach Kressirer – Rumscheid 2017, 54-55 Kat. 34)



Abb. 180a Marmorkrater aus der Villa dei Papiri, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6779, Kat. R56 (nach Grassinger 1991, 266 Abb. 74)



Abb. 180b Marmorkrater aus der Villa dei Papiri, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6779, Kat. R56 (nach Grassinger 1991, 269 Abb. 79)



**Abb. 181a** Volutenkrater, Rom, Villa Borghese, Kat. R58  
(nach Grassinger 1991, Abb. 95)

**Abb. 181b** Volutenkrater, Rom, Villa Borghese, Kat. R58  
(nach Grassinger 1991, Abb. 96)



Abb. 182a Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 74, Kat. R59 (nach Golda 1997, Taf. 18 Abb. 3–4)

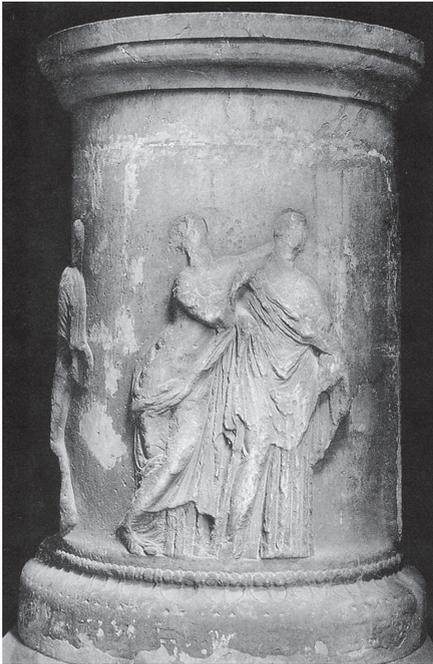


Abb. 182b Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 74, Kat. R59 (nach Golda 1997, Taf. 18 Abb. 1–2)



**Abb. 183a** Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 66, Kat. R60  
(nach Cain 1990, Taf. 165)

**Abb. 183b** Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 66, Kat. R60  
(nach Cain 1990, Taf. 162)

**Abb. 183c** Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 66, Kat. R60  
(nach Cain 1990, Taf. 163)





**Abb. 184a** Kandelaberbasis, Florenz, Uffizien, Inv. 613, Kat. R61 (nach Cain 1985, Taf. 60, 2)

**Abb. 184b** Kandelaberbasis, Florenz, Uffizien, Inv. 613, Kat. R61 (nach Cain 1985, Taf. 60, 4)



**Abb. 185a** Tanz als Gestaltungsmittel zur Ästhetisierung von Bewegung, sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 (The Met's Open Access Program, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255408?searchField=All&sortBy=Relevance&ft=Baker+Dancer&offset=0&rpp=20&pos=1>)

**Abb. 185b** Tanz als Gestaltungsmittel zur Ästhetisierung von Bewegung, Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38 (The Walters Art Museum, Baltimore, <https://art.thewalters.org/detail/20856/dancing-male-2/>)



**Abb. 185c** Tanz als Gestaltungsmittel zur Ästhetisierung von Bewegung (© Pexels, pixabay.com)



**Abb. 186** Geometrische Bronzegruppe in Athen, Athen, Nationalmuseum, Inv. X 6236 (nach Kaltsas 2008 168 Abb. Unten)



**Abb. 187** Klassische Terrakotte in Berlin, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 6849 (nach Kleine 2005, Taf. 10 b)

# Abbildungsverzeichnis

<b>Abb. 1</b>	Sog. Aufforderung zum Tanz, Rekonstruktion W. Klein, Rom, Museo dei Gessi.....	333
<b>Abb. 2</b>	Das Bewegungsmotiv Rotation des Rumpfes nach rechts (rot), Gegenrotation des Unterkörpers (grün), Körperachse (blau), Veränderung der räumlichen Lage (orange); sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 .....	334
<b>Abb. 3</b>	Darstellung von erhöhter Dynamik wahrnehm-bare geschwungene Linien (rot), Ausgreifen der Extremitäten in unterschiedliche Richtungen/Asymmetrien (grün); sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 ....	334
<b>Abb. 4</b>	Darstellung von Statik keine Gegenrotation, wenige asymmetrische Linien; wahrnehmbare gerade Linien (rot); sog. Peplos-Kore, Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München, Inv. 68.....	335
<b>Abb. 5</b>	Darstellung von erhöhter Dynamik erhobene Arme und Beine (rot), starke Körperneigung (grün); Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98 .....	335
<b>Abb. 6a – 6d</b>	Sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1 .....	336
<b>Abb. 7</b>	Erläuterung der Bewegungsmotive mit Hilfe des menschlichen Gangbilds „Initial Contact“ bzw. kurz vor dem „Initial Contact“ (rot), „Loading Response“ (blau), zw. „Initial Contact“ und „Loading Response“ (grün), „Mid Stance“ (orange), zw. „Pre- und Initial Swing“ (lila).....	337
<b>Abb. 8</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Staatliche Antikensammlungen, Inv. NI 6790, Kat. K5.....	337
<b>Abb. 9</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi, Inv. 46829, Kat. K6 .....	337
<b>Abb. 10</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. D339 (Reg. 1856,1226.264), Kat. K10.....	338
<b>Abb. 11</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4106, Kat. K12 .....	338
<b>Abb. 12</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 115494, Kat. K13 .....	338
<b>Abb. 13</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Standort unbekannt, Morgantina, Princeton-Illinois-Fund Kat. K16 .....	339
<b>Abb. 14</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 22.139.38, Kat. K19 .....	339
<b>Abb. 15</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 6655 Kat. K24.....	339
<b>Abb. 16</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 820, Kat. K25.....	340

<b>Abb. 17</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 5013, Kat. K26.....	340
<b>Abb. 18</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 31555, Kat. K29 .....	340
<b>Abb. 19</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Capua, Museo Provinciale Campano, Inv. 6531 Kat. K30.....	341
<b>Abb. 20</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches National- museum, Inv. 4055 Kat. K33.....	341
<b>Abb. 21</b>	Terrakottastatuette, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8631, Kat. K36.....	341
<b>Abb. 22</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches National- museum, Inv. 108242 Kat. K37.....	342
<b>Abb. 23</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. MΘ 9838, Kat. K38.....	342
<b>Abb. 24</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 96.AD.246, Kat. K40.....	342
<b>Abb. 25</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches National- museum, Inv. 52094 Kat. K41.....	343
<b>Abb. 26</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Standort unbekannt, Korinth, Ausgrabungsinv. MF-10443, Kat. K43.....	343
<b>Abb. 27</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 6653, Kat. K46 .....	343
<b>Abb. 28</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Verschollen, Kat. K49.....	343
<b>Abb. 29</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 59270, Kat. K50.....	344
<b>Abb. 30</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 90, Kat. K51.....	344
<b>Abb. 31</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 800, Kat. K52.....	345
<b>Abb. 32</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, London, British Museum, Inv. 2899 (Reg. 1924,0515.4), Kat. K54 .....	345
<b>Abb. 33</b>	Bronzestatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Istanbul, Archäologisches Museum, Inv. 5917, Kat. K55.....	345
<b>Abb. 34</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. 2724 (Reg. 1856.10-1.44), Kat. K56 .....	346
<b>Abb. 35</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches National- museum, Inv. 4092, Kat. K59.....	346
<b>Abb. 36</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Arlesheim, Privatbesitz, Kat. K61.....	346
<b>Abb. 37</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 12.232.13, Kat. K64.....	347

<b>Abb. 38</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 250, Kat. K65.....	347
<b>Abb. 39</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8609 Kat. K68.....	347
<b>Abb. 40</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 4102 Kat. K72.....	348
<b>Abb. 41</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 58829 Kat. K73.....	348
<b>Abb. 42</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Dresden, Albertinum, Skulpturensammlung, Inv. ZV 3867 Kat. K74.....	349
<b>Abb. 43</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52049 Kat. K75.....	349
<b>Abb. 44</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Kopenhagen, Dänisches Nationalmuseum, Inv. 2035 Kat. K76.....	349
<b>Abb. 45</b>	Bronzestatuette eines tanzenden Satyrs, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 5002, Kat. K78.....	349
<b>Abb. 46</b>	Bronzestatuette eines tanzenden Satyrs, Paris, Musée du Louvre, Inv. Br 4253 Kat. K80.....	350
<b>Abb. 47</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Boston, Museum of Fine Arts, Inv. 01.7703, Kat. K82.....	350
<b>Abb. 48</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Würzburg, Martin-von-Wagner Museum, Inv. H 4815 Kat. K86.....	350
<b>Abb. 49</b>	Terrakottastatuetten des Eros und des Attis, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 8560 und TC 8561.....	351
<b>Abb. 50</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, London, British Museum, Inv. 2653 (Reg. 1856,0826.238), Kat. K88.....	351
<b>Abb. 51</b>	Sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1.....	352
<b>Abb. 52</b>	Das Bewegungsmotiv der „Berliner Tänzerin“ Belastung des Großzehen- und Kleinzehengrundgelenks und Kraftübertragung in den Boden (rot), Extension im Sprung-, Knie- und Hüftgelenk (grün); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1.....	353
<b>Abb. 53</b>	Das Bewegungsmotiv der „Berliner Tänzerin“ Rotation um die Longitudinalachse nach links (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1.....	353
<b>Abb. 54</b>	Das Bewegungsmotiv der „Berliner Tänzerin“ Anspannung der rückseitigen Oberschenkelmuskulatur sowie des Gluteus und Streckung der Sitzbeinhöcker (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1.....	353
<b>Abb. 55</b>	Sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2.....	354

<b>Abb. 56</b>	Das Bewegungsmotiv der „Dresdner Mänade“ Lage des Körperschwerpunkts und Verlauf der Körperachse (rot); sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2.....	354
<b>Abb. 57a</b>	Tänzerin aus Lyktos, London, British Museum, Inv. 2077 (Reg. 1867,0212.1), Kat. G4.....	355
<b>Abb. 57b</b>	Tänzerin aus Lyktos, London, British Museum, Inv. 2077 (Reg. 1867,0212.1), Kat. G4 .....	355
<b>Abb. 58a</b>	Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125838, Kat. G5 .....	356
<b>Abb. 58b</b>	Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125838, Kat. G5 .....	356
<b>Abb. 59</b>	Marmorstatuette aus Delos, Delos, Archäologisches Museum, Inv. A 4132, Kat. G6.....	357
<b>Abb. 60</b>	Gewandstatue von der Demeterterrasse in Pergamon, Bergama, Archäologisches Museum, Kat. G7.....	357
<b>Abb. 61a</b>	Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 .....	358
<b>Abb. 61b</b>	Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 .....	358
<b>Abb. 62</b>	Das Bewegungsmotiv der Tänzerin aus Fianello Sabino. Verlauf der Körperachse (rot); Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9 .....	358
<b>Abb. 63</b>	Marmorstatue einer Tanzenden, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 589, Kat. G10 .....	359
<b>Abb. 64</b>	Marmorstatue einer Tanzenden, Berlin, Antikensammlung, Inv. 1965.15, Kat. G11 .....	359
<b>Abb. 65</b>	Das Bewegungsmotiv des „Satyrs Borghese“. Verlauf der Körperachse (rot); Gipsabguss des sog. Satyrs Borghese, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. Th 152.....	360
<b>Abb. 66</b>	Satyr aus Lamia, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. NM 239, Kat. G13 .....	360
<b>Abb. 67</b>	Satyr, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 262, Kat. G14.....	361
<b>Abb. 68</b>	Marmorstatuette aus Nemi, Philadelphia, University Museum, Inv. MS 3466, Kat. G19 .....	361
<b>Abb. 69</b>	Marmorstatuette aus Nemi, Philadelphia, University Museum, Inv. MS 3457 (unterer Torso) und MS 3462 (oberer Torso), Kat. G20.....	361
<b>Abb. 70a</b>	Silen aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125837, Kat. G23 .....	362
<b>Abb. 70b</b>	Silen aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125837, Kat. G23 .....	362
<b>Abb. 72</b>	Körperhaltung einer springenden und stark gestreckten Tänzerin.....	363

<b>Abb. 71a</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98.....	363
<b>Abb. 71b</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98.....	363
<b>Abb. 73</b>	Das Bewegungsmotiv von K98: Körperstreckung und Neigung sowie Verlauf der Körperachse (grün), hervorgehobener Brustkorb durch das Bewegungsmotiv (rot); London, British Museum, Inv. Walters D 336 (Reg. 1836,0224.453), Kat. K98.....	363
<b>Abb. 74</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 11.212.20, Kat. K89 .....	364
<b>Abb. 75</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, London, British Museum, Inv. Walters D 11 (Reg. 1863,0728.419), Kat. K91 .....	364
<b>Abb. 76</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Genf, Collection de la fondation Thetis, Kat. K92.....	364
<b>Abb. 77</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Trapani, Museo Regionale „A. Pepoli“, Inv. 4033, Kat. K93 .....	365
<b>Abb. 78</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden und Musizierenden, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Inv. 73.AD.151, Kat. K96 .....	365
<b>Abb. 79</b>	Terrakottastatuette, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 237, Kat. K97 .....	365
<b>Abb. 80</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 435, Kat. K100 .....	366
<b>Abb. 81</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 50026, Kat. K102 .....	366
<b>Abb. 82</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Syrakus, Museo Archeologico Regionale „Paolo Orsi“, Inv. 27801, Kat. K103 .....	366
<b>Abb. 83</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. D 254, Kat. K106.....	366
<b>Abb. 84</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum, Inv. H 4818, Kat. K110.....	367
<b>Abb. 85</b>	Terrakottastatuette eines Tanzenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 942, Kat. K111.....	367
<b>Abb. 86</b>	Bronzestatuette eines Tanzenden, Heidelberg, Sammlung des Archäologischen Instituts der Universität Heidelberg, Inv. F 203 (K112) .....	367
<b>Abb. 87a</b>	Bronzesatyr, Mazara del Vallo, Museo del Satiro von Sant'Egidio, Kat. G24.....	368
<b>Abb. 87b</b>	Bronzesatyr, Mazara del Vallo, Museo del Satiro von Sant'Egidio, Kat. G24.....	368
<b>Abb. 88</b>	Das Bewegungsmotiv von K114: Verlauf der Körperachse (rot), Verschiebung der Hüfte und Neigung des Oberkörpers (grün); Terrakottastatuette einer Tanzenden, Standort unbekannt, Troja/Ilion, Ausgrabungsinv. 37-717, Kat. 114 .....	368
<b>Abb. 89</b>	Attisch-rotfiguriger Glockenkrater, Aleppo, Nationalmuseum, Inv. unbekannt ...	369
<b>Abb. 90</b>	Terrakottastatuette einer Tanzenden, Mykonos, Archäologisches Museum, Inv. 179 (66), Kat. K115 .....	369

<b>Abb. 91</b>	Terrakottastatueette einer Tanzenden, München, Antikensammlung, Inv. NI 5503, Kat. K117.....	369
<b>Abb. 92</b>	Terrakottastatueette eines Tanzenden, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 1346, Kat. K118.....	370
<b>Abb. 93</b>	Terrakottastatueette eines Tanzenden, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. 74.51.1710, Kat. K123.....	370
<b>Abb. 94</b>	Gipsabguss der sog. Kleinen Herkulanerin, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 361.....	371
<b>Abb. 95</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1.....	371
<b>Abb. 96</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); Tänzerin aus Fianello Sabino, Rom, Museo Nazionale Romano (Museo delle Terme, Magazin), Inv. 125839, Kat. G9.....	372
<b>Abb. 97</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot), gegeneinander verschobene Körperteile (grün); München, Antikensammlung, Inv. NI 5013, Kat. K26.....	372
<b>Abb. 98</b>	Terrakottastatueette der Aphrodite mit Eros, Athen, Archäologisches National- museum, Inv. 4160.....	373
<b>Abb. 99</b>	Gipsabguss des sog. Archelaosrelief, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 485.....	373
<b>Abb. 100</b>	Gipsabguss der sog. Aphrodite Kallipygos, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 1081.....	373
<b>Abb. 101</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1.....	374
<b>Abb. 102</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Berliner Tänzerin, Berlin, Antikensammlung der Staatlichen Museen, Inv. Sk 208, Kat. G1.....	374
<b>Abb. 103</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2.....	374
<b>Abb. 104</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); sog. Dresdner Mänade, Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 133, Kat. G2.....	374
<b>Abb. 105</b>	Gipsabguss des sog. Sophokles Lateran, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. 47.....	375
<b>Abb. 106</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungs-motiv (rot); Gipsabguss des sog. Satyrs Borghese, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Inv. Th 152.....	375
<b>Abb. 107</b>	Erotische Gruppe, „Typus Ludovisi“, Rom, Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme, Inv. 80005.....	376
<b>Abb. 108</b>	Sog. Kleines Gallier-Anathem, Rom, Vatikanische Museen, Galleria dei Candelabri, Inv. 2794.....	376

<b>Abb. 109</b>	Bärtiger nackter Satyr mit Volutenkrater und Mänade in Chiton mit Füllhorn, Metapont, Museo Archeo-logico Nazionale, Inv. 134555, Kat. K124.....	376
<b>Abb. 110</b>	Nackter Satyr und Mänade in Chiton, Basel, Antikenmuseum, Inv. 323, Kat. K125.....	377
<b>Abb. 112</b>	Nackte männliche Figur und weibliche Figur in Chiton, Tarent, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 52044, Kat. K128.....	377
<b>Abb. 113</b>	Komödienschauspieler mit Mantel und Maske und junge Frau in Chiton, Karlsruhe, Badisches Landesmuseum, Inv. B 454 Kat. K129.....	377
<b>Abb. 111</b>	Nackter Satyr und Mänade in Chiton Paris, Musée du Louvre, Inv. Cp 5407 Kat. K127.....	377
<b>Abb. 114</b>	Eros mit Tympanon und zwei jungen Frauen in durchsichtigen Himatia und Manteltuch, Paris, Musée du Louvre, Inv. MNB 809, Kat. K130.....	378
<b>Abb. 116</b>	Zwei männliche Figuren in kurzen Gewändern mit Kränzen und Spitzhüten, Basel, Antikenmuseum, Inv. Kä 310 Kat. K132.....	378
<b>Abb. 115</b>	Zwei Frauen in Chiton und Himation, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 263, Kat. K131.....	378
<b>Abb. 117</b>	Zwei kindliche Figuren mit Himatia, Kränzen und Kithara, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 303 Kat. K133.....	378
<b>Abb. 118a</b>	Tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffs-fund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1.....	379
<b>Abb. 118b</b>	Tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffs-fund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1.....	379
<b>Abb. 119</b>	Das Bewegungsmotiv der Kleinwüchsigen aus dem Schiffsfund von Mahdia Rotation um die Longitudinalachse nach links (rot), Gegenrotation des Ober- und Unterkörpers (grün); tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1.....	379
<b>Abb. 120</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungs-motiv (rot), Hyperlordose und verkürzte Leiste (grün); tanzende Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 213, Kat. KA1.....	379
<b>Abb. 122</b>	Kleinwüchsige aus dem Galjûb-Fund, Kat. KA4, Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2329.....	380
<b>Abb. 123</b>	Kleinwüchsige, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 480, Kat. KA7.....	380
<b>Abb. 121</b>	Tanzende Kleinwüchsige, London, British Museum, Inv. 1926,0415.32, Kat. KA2.....	380
<b>Abb. 124</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. AS VI 2795, Kat. KA10.....	381
<b>Abb. 125</b>	Kleinwüchsiger aus dem Galjûb-Fund, Kat. KA12, Hildesheim, Roemer- und Pelizaeus-Museum, Inv. 2266.....	381
<b>Abb. 126</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, Paris, Musée du Petit Palais, Inv. DUT. 57, Kat. KA14.....	381

<b>Abb. 127</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 27735, Kat. KA20 .....	382
<b>Abb. 128</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, Providence, Rhode Island, Privatsammlung, Kat. KA28.....	382
<b>Abb. 129</b>	Tanzender und musizierender Kleinwüchsiger, Paris, Musée du Louvre, Inv. CA 803, Kat. KA29.....	382
<b>Abb. 130</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1107, Kat. KA31.....	383
<b>Abb. 131</b>	Verlauf der Körperachse und transitorischer Zustand (rot); tanzender Kleinwüchsiger, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1107, Kat. KA31.....	383
<b>Abb. 132</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, München, Antikensammlung, Inv. NI 6944, Kat. KA32.....	383
<b>Abb. 133</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, München, Antikensammlung, Inv. SCH 236, Kat. KA33.....	384
<b>Abb. 134a</b>	Das Bewegungsmotiv von KA38: Verlauf der Körperachse (rot); Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38.....	384
<b>Abb. 134b</b>	Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38.....	384
<b>Abb. 135</b>	Betonte Körperregionen durch das Bewegungs-motiv (rot), Hyperlordose und verkürzte Leiste (grün); Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38 .....	384
<b>Abb. 136b</b>	Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 214, Kat. KA34.....	385
<b>Abb. 136a</b>	Kleinwüchsige aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 214, Kat. KA34.....	385
<b>Abb. 137</b>	Tanzender Kleinwüchsiger, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1971.870, Kat. KA36.....	385
<b>Abb. 138</b>	Tanzender, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.702, Kat. KA39 .....	386
<b>Abb. 140</b>	Tanzender, Genf, Phoenix Gallery of Art, Inv. 17005, Kat. KA40.....	386
<b>Abb. 139</b>	Verlauf der Körperachse und transitorischer Zustand (rot); Tanzender, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.702, Kat. KA39.....	386
<b>Abb. 141</b>	Bronzefigur mit Hyperkyphose, London, British Museum, Inv. 1824,0431.6, Kat. KA41.....	387
<b>Abb. 143</b>	Verlauf der Körperachse (rot); Kleinwüchsiger aus dem Schiffsfund von Mahdia, Tunis, Musée du Bardo, Inv. F 215, Kat. KA44 .....	387
<b>Abb. 142</b>	Bronzefigur mit Hyperkyphose, München, Antikensammlung, Inv. 4317 (NI 6944), Kat. KA43 .....	387
<b>Abb. 144</b>	Tanzender, Antikensammlung, Inv. TC 8630, Kat. KA45.....	388
<b>Abb. 145</b>	„Atarbosbasis“, Athen, Akropolismuseum, Inv. 1338, Kat. R1.....	388

<b>Abb. 146</b>	Verlauf der Körperachsen (grün), betonte Körperregionen durch das Bewegungsmotiv (rot); „Atarbosbasis“, Athen, Akropolismuseum, Inv. 1338, Kat. R1 .....	388
<b>Abb. 149</b>	Pyrrhichistenbasis, Athen, Nationalmuseum, Inv. 3854, Kat. R3 .....	389
<b>Abb. 148</b>	Rekonstruktionszeichnung der sog. Pyrrhichistenbasis des Xenokles nach J. Habetzeder .....	389
<b>Abb. 147</b>	Sog. Pyrrhichistenbasis des Xenokles, Athen, Akropolismuseum, Inv. 6465/6465a, Kat. R2/1 .....	389
<b>Abb. 150</b>	Weihrelief, Athen, Nationalmuseum, Inv. 1449, Kat. R4 .....	390
<b>Abb. 151</b>	Weihrelief, Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1921.161, Kat. R5 .....	390
<b>Abb. 152</b>	Weihrelief aus Eleusis, Athen, Archäologisches Nationalmuseum, Inv. 1445, Kat. R6 .....	391
<b>Abb. 153</b>	Weihrelief aus Lampsakos, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 638, Kat. R10 .....	391
<b>Abb. 154</b>	Weihrelief aus Halikarnassos, Halikarnassos, Turgut Reis School, Kat. R16 .....	392
<b>Abb. 155</b>	Weihrelief, Athen, Nationalmuseum, Inv. 1879, Kat. R17 .....	392
<b>Abb. 156</b>	Votivsäule der Athener aus Delphi, Delphi, Archäologisches Museum, Inv. 466, 1423, 4851, Kat. R19 .....	392
<b>Abb. 157</b>	Matrize aus Delos, Delos, Archäologisches Museum, Inv. B. 6784, Kat. R18 .....	393
<b>Abb. 158</b>	Eckblock A 7 eines Altarfrieses aus dem Heiligtum des Apollon Karneios von Knidos, Knidos, Archäologische Stätte (Provinz Muğla), Kat. R20 .....	393
<b>Abb. 159a</b>	Friesplatten aus Sagalassos, Burdur, Archäologisches Museum, Kat. R21 .....	394
<b>Abb. 159b</b>	Friesplatten aus Sagalassos, Burdur, Archäologisches Museum, Kat. R21 .....	394
<b>Abb. 159c</b>	Friesplatten aus Sagalassos, Burdur, Archäologisches Museum, Kat. R21 .....	395
<b>Abb. 160</b>	Relief von der Akropolis, Athen, Akropolismuseum, Inv. 1327, Kat. R22 .....	395
<b>Abb. 161a</b>	Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 175 (194a), Kat. R24 .....	396
<b>Abb. 161b</b>	Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Rekonstruktionszeichnung nach W. Hahland, Kat. R24 .....	396
<b>Abb. 161c</b>	Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 184 (194c), Kat. R24 .....	396
<b>Abb. 161d</b>	Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Inv. 178 (194d), Kat. R24 .....	396
<b>Abb. 161e</b>	Fries des Dionysostempels in Teos, Izmir, Archäologisches Museum, Rekonstruktionszeichnung nach W. Hahland, Kat. R24 .....	397
<b>Abb. 161f</b>	Fries des Dionysostempels in Teos, London, British Museum, Inv. 1785,0527.11 (194f), Kat. R24 .....	397
<b>Abb. 162</b>	Aufriss des sog. Derveni-Kraters, Thessaloniki, Archäologisches Museum, Inv. B 1, Kat. R25 .....	397

<b>Abb. 163</b>	Diadem aus Amphipolis, Amphipolis, Archäologisches Museum, Inv. 2909, Kat. R26 .....	397
<b>Abb. 164</b>	Reliefpyxis aus Korinth Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 588, Kat. R27 .....	398
<b>Abb. 165</b>	Miniatur-Nymphenrelief aus Myrina, Paris, Musée du Louvre, Inv. Myr 206 (209), Kat. R28.....	398
<b>Abb. 166</b>	Aufrisszeichnung des „Kraters Borghese“ nach D. Grassinger, Kat. R30 und Kat. R31.....	399
<b>Abb. 167</b>	Aufrisszeichnung des „Kraters Pisa“ nach D. Grassinger, Kat. 33 und Kat. 34.....	399
<b>Abb. 168</b>	Marmorkrater, Rom, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2618, Kat. R35.....	399
<b>Abb. 169</b>	Sog. Krater Corsinsi, Florenz, Galleria Corsini, lung´Arno, Kat. R37 .....	400
<b>Abb. 170a</b>	Marmorputeal, Paris, Musée du Louvre, Inv. 679, Kat. R39.....	400
<b>Abb. 170b</b>	Marmorputeal, Paris, Musée du Louvre, Inv. 679, Kat. R39.....	401
<b>Abb. 171b</b>	Puteal von der Via della Travicella in Rom, Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2421, Kat. R40 .....	401
<b>Abb. 171a</b>	Puteal von der Via della Travicella in Rom, Rom, Palazzo dei Conservatori, Inv. 2421, Kat. R40 .....	401
<b>Abb. 172a</b>	Marmorputeal, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2576, Kat. R41.....	402
<b>Abb. 172b</b>	Marmorputeal, Vatikan, Galleria dei Candelabri, Inv. 2576, Kat. R41.....	402
<b>Abb. 173a</b>	Kandelaberbasis, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 1056, Kat. R47 .....	403
<b>Abb. 173b</b>	Kandelaberbasis, Berlin, Antikensammlung, Inv. Sk 1056, Kat. R47 .....	403
<b>Abb. 174a</b>	Marmorkandelaber, Berlin, Antikensamm-lung, Sk 1055, Kat. R48.....	404
<b>Abb. 174b</b>	Marmorkandelaber, Berlin, Antikensammlung, Sk 1055, Kat. R48 .....	404
<b>Abb. 175</b>	Marmorkandelaber, Rom, Museo Nouvo Capitolino, Inv. 884, Kat. R49 .....	405
<b>Abb. 177</b>	Marmorkandelaber, Venedig, Museo Archeologico, Inv. 35, Kat. R51.....	405
<b>Abb. 176</b>	Marmorkandelaber, Trient, Museo Nazionale, Inv. 5299, Kat. R50.....	405
<b>Abb. 178</b>	Aufrisszeichnung eines reliefierten Skyphos´ nach P. Chatzidakis, Kat. R52.....	406
<b>Abb. 179</b>	Pergamenischer Becher, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Inv. 3008, Kat. R53 .....	406
<b>Abb. 180a</b>	Marmorkrater aus der Villa dei Papiri, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6779, Kat. R56 .....	406
<b>Abb. 180b</b>	Marmorkrater aus der Villa dei Papiri, Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6779, Kat. R56 .....	406
<b>Abb. 181a</b>	Volutenkrater, Rom, Villa Borghese, Kat. R58.....	407
<b>Abb. 181b</b>	Volutenkrater, Rom, Villa Borghese, Kat. R58.....	407
<b>Abb. 182a</b>	Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 74, Kat. R59.....	408
<b>Abb. 182b</b>	Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 74, Kat. R59.....	408
<b>Abb. 183a</b>	Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 66, Kat. R60.....	409
<b>Abb. 183b</b>	Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 66, Kat. R60.....	409
<b>Abb. 183c</b>	Puteal, Rom, Villa Albani, Inv. 66, Kat. R60.....	409
<b>Abb. 184a</b>	Kandelaberbasis, Florenz, Uffizien, Inv. 613, Kat. R61 .....	410

- Abb. 184b** Kandelaberbasis, Florenz, Uffizien, Inv. 613, Kat. R61 (nach Cain 1985, Taf. 60, 4)..... 410
- Abb. 185a** Tanz als Gestaltungsmittel zur Ästhetisierung von Bewegung, sog. Tänzerin Baker, New York, Metropolitan Museum, Inv. 1972.118.95, Kat. K1..... 411
- Abb. 185b** Tanz als Gestaltungsmittel zur Ästhetisierung von Bewegung, Bronzefigur mit Hyperlordose, Baltimore, Walters Art Gallery, Inv. 54.1053, Kat. KA38..... 411
- Abb. 185c** Tanz als Gestaltungsmittel zur Ästhetisierung von Bewegung..... 411
- Abb. 186** Geometrische Bronzegruppe in Athen, Athen, Nationalmuseum, Inv. X 6236... 412
- Abb. 187** Klassische Terrakotte in Berlin, Berlin, Antikensammlung, Inv. TC 6849 ..... 412



Tanz begleitet die Menschheit seit Anbeginn der Zeit und gilt als ein wesentliches Mittel, um mit dem Körper zu kommunizieren. Grundsätzliche Definitionsfragen zeigen die Problematik einer allgemeingültigen Definition von Tanz als etwas Performatives, über alle Zeitepochen und Kulturen hinweg. Dennoch zeichnet sich dieser durch gemeinsame anthropologische Konstanten aus, die sich bis in die heutige Zeit tradierten.

Die Arbeit widmet sich dem Thema „Tanz“ in der hellenistischen Rund- und Reliefplastik. Der Fokus liegt dabei auf dem Körper sowie der Bewegung und ihrer Aussagekraft. Zu fragen ist, was eine dargestellte Figur zu einer tanzenden macht, welche Bewegungsmotive sich innerhalb der hellenistischen Plastik identifizieren lassen beziehungsweise wie bei statischen Figuren Dynamik visualisiert wurde und was die Intentionen dieser Darstellungen sind.

Tanz muss als ästhetisierte Form von Körpersprache angesehen werden, die bestimmte gesellschaftliche sowie kulturelle Werte und Ideale zum Ausdruck bringt. In den hellenistischen Bildern dient er als gestalterisches Mittel, um Körper auf eine ästhetische Weise zu inszenieren und gezielt Botschaften zu vermitteln.

**Lisa Schenk** studierte Klassische Archäologie und Kunstgeschichte an der LMU München sowie an der Universität Regensburg und absolvierte während ihres Promotionsstudiums einen Forschungsaufenthalt am IMT Institute for Advanced Studies Lucca. Ihr Dissertationsprojekt wurde durch ein Fellowship der Münchner Graduiertenschule für Altertumswissenschaften Distant Worlds gefördert.

64,90 €  
ISBN 978-3-487-16186-0



[www.olms.de](http://www.olms.de)