

Abschlussarbeit

zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich 09
der Goethe Universität
Institut für Klassische Archäologie

Thema:

Zu den Darstellungsmodi tanzender Nymphen auf griechischen Reliefs

1. Gutachterin: Dr. Ursula Mandel
2. Gutachter: Prof. Wulf Raeck

vorgelegt von: Ulrike Michèle Wolf
aus: Mainz

Einreichungsdatum: 16. Februar 2011

In Gedenken an meinen Vater (gest. 02. August 2010)

Zu den Darstellungsmodi tanzender Nymphen auf griechischen Reliefs



Danksagung:

Mein Dank gilt meinen Eltern und meinem Mann, die mich immer unterstützt und motiviert haben.

Und natürlich meiner Kommilitonin Stefanie Armbrrecht, die mir, kompetenten und verlässlichen, in der Diskussion und beim Korrekturlesen eine unschätzbare Hilfe war.

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|---------|---|----|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 2 | Archaismus – Definition und Forschungsgeschichte | 3 |
| 3 | Nymphen | 6 |
| 3.1 | Antike Quellen | 6 |
| 3.2 | Kult | 10 |
| 3.3 | Zusammenfassung – Antike Quellen und Kult..... | 13 |
| 3.4 | Dreiheit | 13 |
| 3.5 | Tanz | 14 |
| 3.6 | Fraugendasein | 18 |
| 4 | Nymphenreliefs | 21 |
| 4.1 | Einleitung..... | 21 |
| 4.2 | Nymphendarstellungen | 21 |
| 4.3 | Hermes | 22 |
| 4.4 | Pan | 22 |
| 4.5 | Acheloos | 23 |
| 4.6 | Altar | 24 |
| 4.7 | Reliefrahmen..... | 24 |
| 4.8 | Zusammenfassung | 25 |
| 5 | Rundtanz der Nymphen mit Pan..... | 26 |
| 5.1 | Beschreibung der Stücke | 26 |
| 5.1.1 | Allgemeines Schema | 26 |
| 5.1.2 | Vollständige Reliefs | 27 |
| 5.1.2.1 | Belgrad NM 1590 (62), Abb.1 | 27 |
| 5.1.2.2 | Paris Louvre 962 (103), Abb.2..... | 30 |
| 5.1.2.3 | Oxford Ashmolean Museum 1921.161 (99), Abb.3 | 33 |
| 5.1.2.4 | Krater Neapel NM 282 (93), Abb.4 – 6, 43 | 35 |
| 5.1.2.5 | Krater Sammlung. Broadlands (75), Abb.7-9 | 37 |
| 5.1.2.6 | Staaliche Mussen Berlin 712, Abb.10..... | 37 |
| 5.1.3 | Fragmente | 39 |
| 5.1.3.1 | Didyma (142), Abb.11 | 39 |
| 5.1.3.2 | Istanbul AM 1986 (76), Abb.12..... | 39 |
| 5.1.3.3 | Athen Agoramuseum S811 (5), Abb.13..... | 40 |

| | | |
|---------|--|----|
| 5.1.3.4 | Mallorca / Würzburg (143), Abb.14,15..... | 40 |
| 5.1.3.5 | Parma (106), Abb.16 | 41 |
| 5.1.3.6 | Rhodos AM 2103 (113), Abb.17..... | 41 |
| 5.1.3.7 | London BM 1344 (84), Abb.18..... | 42 |
| 5.1.3.8 | Pan des Typus ‚Rundtanzrelief‘, Abb.19 – 23 | 42 |
| 5.2 | Reliefgruppen..... | 43 |
| 5.2.1 | Motivische Vorbilder..... | 43 |
| 5.2.2 | Chronologische Einordnung | 44 |
| 5.2.2.1 | Die frühe Gruppe..... | 44 |
| 5.2.2.2 | Die mittlere Gruppe..... | 47 |
| 5.2.2.3 | späte Gruppe..... | 50 |
| 5.2.2.4 | hellenistische Gruppe | 52 |
| 5.3 | Zusammenfassung | 53 |
| 6 | Ergebnis..... | 55 |

1 Einleitung

Nymphenreliefs waren seit dem 5. Jh. v. Chr. bis in römische Zeit hinein eine beliebte Motivgabe in vielen Heiligtümern. Ihre Verbreitung beschränkt sich nicht nur auf das griechische Mutterland, sondern findet auch reichen Niederschlag in den benachbarten Gebieten, in Kleinasien und in den italienischen Kolonien, bzw. dem späteren Römischen Reich. Entsprechend groß ist auch die Anzahl der auf uns gekommenen Stücke. Für die vorliegende Arbeit wurde aus dieser umfangreichen Gruppe der Typus des ‚Rundtanz der Nymphen mit Pan‘, herausgegriffen. Ziel dieser Arbeit ist es, die ausgewählten Stücke motivisch und stilistisch einzuordnen um anschließend ihre chronologische Entwicklung aufzuzeigen. Hierbei wird ein besonderes Augenmerk auf die Besonderheit der räumlichen Darstellung gelegt. Zum tieferen Verständnis der Thematik wird am Anfang das Phänomen ‚Nymphen‘ in Mythologie, Literatur und Kult beleuchtet und die Frage nach ihrer Bedeutung im religiösen und sozialen Kontext gestellt. Danach werden die allgemeine Merkmale der Gattung ‚Nymphenreliefs‘ erläutert.

Bei der nachfolgenden Beschreibung und Einordnung der einzelnen Reliefs stellte die für mich unzureichende fotografische Dokumentation der meisten Stücke ein nicht zu unterschätzendes Problem dar. Von einzelnen Reliefs gab es nur alte oder schlecht belichtete Fotografien oder auch nur eine einzige Aufnahme.¹ Hinzu kam, dass manche Stücke schon seit Anfang des 20. Jhs. verschollen und andere wiederum so stark beschädigt sind, dass aufgrund ihres Erhaltungszustandes nur geringe Aussagen über stilistische Details getroffen werden konnten. Teilweise konnte ich mich auf Beschreibungen stützen, die am Original vorgenommen wurden. Auch Angaben zu Restaurierung oder Bearbeitung, z.B. mit Säure, fehlen leider. Falls Unsicherheiten bezüglich der Beobachtung bestanden, so sind diese im Text vermerkt. Fettgedruckte Zahlen im Text oder in den Fußnoten beziehen sich auf meinen Katalog und die Abbildungen im Anhang.

Zunächst werden jedoch zwei Begriffe, die im Folgenden häufig Verwendung finden, erläutert.

Neuattisch/Neoattizismus

Der Begriff Neoattizismus² ist eine moderne Wortbildung aus dem 19. Jh.. 1853 wurde der Begriff von Heinrich Brunn in seinem Buch „Geschichte der griechischen Künstler“ geprägt. Brunn verstand darunter Werke einer Reihe von Bildhauern, die ihre Stücke als „Athener“ signierten und „ältere Motive, hauptsächlich zu dekorativen Zwecken“, wiederaufleben ließen.

Seit dem 3. Jh. v. Chr. und vor allem seit der Öffnung des italienischen Marktes im 2. Jh. v. Chr. signierten Bildhauer ihre exportierten Waren, da sie ohne Sockel verschickt wurden,

¹ Wie entscheiden die Belichtung und der Aufnahmewinkel einer Fotografie für den optischen Eindruck sind kann hier nur festgestellt werden. Die genaue Beurteilung eines Stückes kann, wenn das Original nicht zur Verfügung steht, nur anhand mehrerer fotografischer Aufnahmen erfolgen.

² Cain 1985, 809 – 812; Ridgway 1970, 110. – zu ‚neuattisch‘ im Bezug auf Kratere: Grassinger 1991, 140f.

direkt am Werk. Die Künstler bezeichneten sich aufgrund ihrer Abstammung traditionell als Αθηναίος, auch wenn die Werkstatt gar nicht in Athen saß.

Friedrich Hauser stimmte was Herkunft und Arbeitsweise betrifft mit Brunn überein, konnotierte dies jedoch positiv, da er in der Rekombination alter Elemente eine neue künstlerische Leistung erkannte.

Der Inhalt der Begriffe Neoattizismus, neuattische Kunst oder neuattische Schule hat sich seit dem gewandelt. Erst die Dissertation von Werner Fuchs 1959 machte deutlich, dass die Werkstätten der neuattischen Künstler auch in anderen Regionen zu finden sind. Für Fuchs stellte es sich lediglich als die eklektizistische Wiederverwendung klassischer Werke dar. Die aktuelle Forschung geht noch einen Schritt weiter und erkennt, dass es sich um die Kombination archaischer, klassizistischer und hellenistischer Motive handelt. Und obwohl der Begriff nicht mehr als ausreichend betrachtet werden kann, wird daran festgehalten.

Manierismus

Manierismus³ ist ein gesamteuropäischer Epochenbegriff, der den Übergang zwischen Renaissance und Barock beschreibt. Er ist gekennzeichnet durch die Verwendung antinaturalistischer Effekte.

Durch E. R. Curtius wurde er, als epochenübergreifender Komplementärbegriff zur Klassik, in die vergleichenden Literaturwissenschaften übernommen.

Als Manieristen werden 15 attisch-rotfigurige Vasenmaler aus dem letzten Viertel des 5. Jhs. v. Chr. bezeichnet, darunter z.B. der Panmaler. Sie zeichnen sich durch einen „gezierten Stil“⁴ aus, der bestimmte Elemente der archaischen Vasenmalerei beibehält und übertreibt.

Dazu zählen sowohl Stilelemente, wie überlängte Figuren oder Treppenfalten, aber auch die Weiterverwendung „antiquierter Themen“.

In diesem Sinne wird der Begriff „Manierismus“ auch in der vorliegenden Arbeit verwendet, in seiner verallgemeinerten Form als Synonym für gezielte, gekünstelte Ausdrucksformen, wie z.B. das Anfassen von Stoff mit Daumen und Zeigefinger, das Abspreizen des kleinen Fingers, das Gehen auf Zehenspitzen usw..

³ Wikipedia, Manierismus, zuletzt aktualisiert am 11.12.2010, <http://de.wikipedia.org/wiki/Manierismus> (16.12.2010); 1792 von dem italienischen Historiker Luigi Lanzi geprägt; DNP VII (1999) 815f s. v. Manierismus (G. Fischer Saglia).

⁴ DNP VII (1999) 816 s. v. Manieristen (J. H. Oakley).

2 Archaismus – Definition und Forschungsgeschichte

Im Gegensatz zu 'Archaik', einem modernen kunsthistorischen Begriff⁵, wurde 'Archaismus' schon in der Antike für den Gebrauch altertümlicher Formeln verwendet. Dies erfolgte hauptsächlich im Bereich der Literatur; *ἀρχαϊσμος* und *ἀρχαϊζειν* bezeichnen seit dem Hellenismus einen altertümlich anmutenden Sprachstil. Die Rückwendung zu alten Formeln in der Bildkunst findet in der antiken Literatur oder Begrifflichkeit jedoch keinen Widerhall.⁶

Schon **Winckelmann** erkannte einen Unterschied zwischen dem „altertümlichem Stil“ und der Nachahmung desselben.⁷ Die Anwendung des Begriffes Archaik auf die Kunstgeschichte erfolgte dann durch seine Nachfolger Hirt, Zoëga und Meyer.⁸

Erst Ende des 19. Jhs. setzte in der Klassischen Archäologie eine Diskussion über Beginn und Wesen des Archaismus in der antiken Kunst ein. Auf diese Pionierarbeiten soll an dieser Stelle kurz eingegangen werden, da sie immer noch die Grundlagen für das in dieser Arbeit behandelte Thema darstellen.

Im Rahmen der Erforschung des neuattischen Reliefs, legte Friedrich **Hauser** 1889 eine thematische und zeitliche Gliederung der bis dahin bekannten archaistischen Werke vor.⁹ Arbeitsgrundlage war für ihn u.a. die Entwicklung der Panathenäischen Preisamphoren. Da er erst die „manieristische Ausformung“ als Merkmal des Archaismus anerkannte, befand er einerseits, dass die archaistische Ausdrucksform erst kurz vor der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. ihren Anfang genommen hatte, andererseits aber sah er sie als Weiterentwicklung des Archaischen. Diesen Widerspruch konnte Hauser damals noch nicht zufriedenstellend auflösen.

Auch Heinrich **Bulle** glaubte 1918 an eine kontinuierliche Entwicklung des Archaismus aus der Archaik heraus. Hierfür teilte er seine rundplastischen Motive in drei ikonographische, eine zeitliche und eine regionale Gruppen und erstellte anhand dieser Einteilung zum ersten Mal eine relativchronologische Reihe der archaistischen Rundplastik.¹⁰ Die Kontinuität aus der Archaik heraus wurde seiner Meinung nach von dem in Kopien erhaltenen vermeintlichen ‚Hermes Propylaios‘ des Alkamenes geleistet. Den verschiedenen archaistischen Ausdrucksformen verlieh er auch in der Begrifflichkeit Ausdruck, indem er Werke, die den Gesamteindruck eines archaischen Stückes hervorrufen, als ‚archaistisch‘ betitelt, Stücke jedoch, die nur einzelne altertümliche Elemente in den jeweiligen Zeitstil einfügen als ‚archaisierend‘ benannte. Von diesen beiden Gruppen unterschied er noch strenge Kopien archaischer Werke.

⁵ abgeleitet von ἡ ἀρχή (Anfang, Ursprung) bzw. ἀρχαῖος (alt, ursprünglich); auch: Brahms 1994:17-19.

⁶ Brahms 1994, 18.

⁷ Winckelmann 1825, 8,1 § 19.

⁸ spätestens Zoëga verwendete 1808 den Begriff *stile arcaistico*; Literatur: Schmidt 1922, 6 Anm.2.

⁹ Hauser 1889. – die Herme des sogenannten ‚Hermes Propylais von Alkamene‘ wurde erst 1903, also nach dem Erscheinen von Hausers Monografie, entdeckt.

¹⁰ Bulle 1918. – Aufteilung nach Promachustypus, Spestypus, Motiv der Mittelfalte, ionischer Kreis, glatter Mantel mit Zickzackrand, Römisch-Archaistisch: Brahms 1994, 22 Anm. 25.

1922 legte Eduard **Schmidt** sein Werk über die archaische Kunst in Griechenland und Rom vor¹¹, das den meisten nachfolgenden Autoren bis in die 80er Jahre als Grundlage diente. Untersucht wurden vom ihm fünf Objekt- bzw. Darstellungsgruppen aus der Rundplastik und Flächenkunst: das ‚Palladion‘ der Panathenäische Preisamphoren, die Reliefs der Viergötterbasis der Athener Akropolis, die Reliefs mit Reigen von Nymphen und Pan, der ‚Hermes des Alkamenes‘ und die dreigestaltige Hekate. Er definierte Archaismus als „Nachahmung des Archaischen“ und „das Auftauchen archaischer Elemente in einer ihr fremden, jüngeren Umgebung“. Im 5. Jh. v. Chr. gab es für ihn nur Werke „mit archaisierender Tendenz“, das „echt“ Archaische sei der „manierierte Stil“, der das Archaische aufgreift und übertreibt, und dessen Beginn er in die ersten Jahrzehnte des 4. Jhs. v. Chr. setzte. Parallel zum Manierismus seien auch Neuschöpfungen zu beobachten, die nur mit einzelnen Elementen auf archaische Art und Weise ausgestattet wurden. Im Hellenismus und im Römischen würde dann wiederum vorzugsweise an die Werke des manieristischen Stils „angeknüpft“.

Giovanni **Becatti**¹² widersprach Schmidt 1940 in Ansatz und Datierung. Für ihn war der archaische Stil eine Erfindung des Neuattischen im 3. Jh. v. Chr. mit stereotyper und dekorativer Ausprägung ohne „tieferen Sinn“.

1959 nahm Werner **Fuchs**¹³ eine neue Aufstellung der bis dahin bekannten neuattischen Werke vor, wobei der Schwerpunkt seiner Arbeit auf dem Erkennen des Ur-/bzw. Vorbildes lag. Obwohl er bemerkte, dass einige Vorbilder aus dem sogenannten ‚Strengen Stil‘ stammten, sah er das tatsächlich Archaische, wie auch Schmidt, erst in seiner „manieristischen Ausformung“ und setzte somit den Beginn des Archaismus in die Zeit um 400 v. Chr..

Christine Mitchell **Havelock**, 1953 noch Anhängerin der Datierung Schmidts¹⁴, näherte sich kurze Zeit später eher der Datierung Becattis an.¹⁵ Ihrer Meinung nach gab es in der archaischen Reliefplastik zwei Phasen. In der hellenistischen Frühphase¹⁶ sei das Archaisieren nicht ein Vorgang von bewusster Imitation der Archaik sondern eher zufällig erfolgt. Ab der Mitte des 2. Jhs. v. Chr. begänne dann der „typische“ Archaismus mit dem bewussten Einsatz von Elementen der Archaik. Diese dominierten daher auch den Gesamteindruck durch gleichförmige, parataktische Kompositionen mit stetiger Wiederholung derselben archaischen Archetypen.¹⁷ Zur Verbreitung dieser Archetypen seien Schablonen, sogenannte „cartoons“, verwendet worden.

¹¹ Schmidt 1922.

¹² G. Becatti, Revisioni Critiche, Anfor Panatenaiche e Stile Arcaistico, RendPontAcc 17, 1941, 85ff; G. Becatti, Stile Arcaistico, EAA I, 1958, 537ff.

¹³ Fuchs 1959.

¹⁴ C. M. Havelock, Stylistic Problems in Greek and Roman Archaistic Reliefs, HarvStCIPhil 61, 1953, 73-84.

¹⁵ Havelock 1964; Havelock 1965.

¹⁶ in die erste Phase gehören ihrer Meinung nach das Relief ‚Dionysos mit Horen‘ vom Typus Louvre-Freiburg, das später von mir besprochene Relief aus Smyrna (99), sowie das Nymphenrelief in New York (97).

¹⁷ hierin fallen u.a. die ‚Viergötterbasis‘ von der Athener Akropolis: Kosmopoulou 2002, 213f Nr. 45 Abb. 68.69, die Dreifußbasis von der Akropolis: Fuchs 1959, Taf. 8, der Samothrake-Fries: Lehmann – Spittle D. u.a. 1982, die Basis aus Epidauros: Svoronos 1937, 418-424 Taf. 68, das Nymphenrelief aus Barraco (116) sowie das Relief ‚Dionysos mit Nymphen‘ vom Typus Pourtales-Gorgier(26).

In den 60er Jahren des 20. Jhs. konzentrierte sich die Untersuchung des Archaismus auf begrenzte Themengebiete. Theodor **Kraus**¹⁸ stellte eine chronologische Reihe von Hekatebildnissen ab dem 5. Jh. v. Chr. auf. Helga **Herdejürgen**¹⁹ untersuchte die archaische Schrämanteltracht, die ab 470 v. Chr., also in der subarchaischen Phase, das archaisch ionische Kurzmäntelchen ersetzt haben soll. Ebenfalls an Hand der Gewandformen, stellte Jane E. **Harrison**²⁰, basierend auf den Funden von der Athener Agora, eine chronologische Reihe auf, aus der sie, auch wenn sie in einzelnen Punkten von der Datierungen Schmidt abwich, eine kontinuierliche Entwicklung des Archaismus folgerte. Die Vorbilder des „Strengen Stils“ zum Anlass nehmend, entwickelte Dietrich **Willers**²¹ 1975 die These, dass der Archaismus im 5. Jh. v. Chr. mit archaischen Götterbildern seinen Anfang nahm. Er unterschied in der Folge nicht mehr zwischen ‚archaisch‘ und ‚archaisierend‘, wohl aber zwischen ‚subarchaisch‘ und ‚archaisch‘. Unter ‚subarchaisch‘ verstand er das Festhalten an alten Formeln im Übergang zur Klassik, unter Archaismus den bewussten Rückgriff auf die archaische Formensprache. Hierbei sei es seiner Meinung nach nicht wichtig, ob der Archaismus oder der Zeitstil überwiegt.²²

In den 80er Jahren beschäftigte sich Mark D. **Fullerton**²³, auf der Grundlage von Harrisons Thesen, mit der archaisierenden Rundplastik. Neben der Datierung der Werke und ihrer Klassifizierung als Kopie oder Neuentwicklung unterschied er erstmalig auch die lokalen Stile athenischer und ostgriechischer Werke im Hellenismus.

1989 erschien die Arbeit von Mary-Anne **Zagdoun**²⁴ in der sie anhand vieler Gattungen in einem ikonografischen und einem chronologischen Teil das Wesen und die Datierung des Archaismus diskutiert. Auch sie unterschied Subarchaisches von Archaischem, dessen Beginn sie in das 5. Jh. v. Chr. setzt²⁵.

1994 erschien dann Tatjana **Brahms**²⁶ Freiburger Dissertation in der sie noch einmal den Beginn des Archaismus, seine Abgrenzung zum Subarchaischen und seine weitere Entwicklung analysierte. Dies vollzog sie anhand dreier Themenkreise, dem des ‚Hermes Propylaios‘, dem der Hekate- und Artemisdarstellungen sowie dem des dionysischen Kreises und der weiblichen Reigenzüge.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass es trotz Unterschieden in einzelnen Punkten zwei Strömungen gibt: Die ‚frühe‘ Gruppe um Schmidt, Fuchs, Willers, Brahms definieren den Beginn des Archaismus bereits im 5. bzw. 4. Jhv. Chr. und sehen im hellenistischen

¹⁸ Kraus 1960.

¹⁹ Herdejürgen 1968.

²⁰ Harrison 1922.

²¹ Willers 1975.

²² Willers Ansicht wurde, nach dem Urteil von Tatjana Brahms, Brahms 1994, 28, maßgebend für die Forschung bezüglich der Trennung des subarchaischen vom archaischen und der Verbindung des Phänomens des Archaismus mit der Geisteshaltung des 5. Jhs. v. Chr..

²³ Fullerton 1987; Fullerton 1990.

²⁴ Zagdoun 1989: Rundplastik, z.B. Koren, Relief, z.B. weibliche Dreiervereine, Münzen, z.B. der Spestypus, Vasen.

²⁵ in der Anfangsdatierung folgt sie Willers, sie unterscheiden sich jedoch in der Einschätzung einzelner Stücke. – Die Aufteilung Havelocks empfindet sie als künstlich und kritisiert, dass in deren Argumentation wichtige Aspekte wie Landschaftsstil, Werkstattstil etc. keine Beachtung finden.

²⁶ Brahms 1994.

Archaismus ein Wiederaufleben klassischer Motive und Stilformeln. Die ‚späte‘ Gruppe um Becatti und Havelock bestreiten die Existenz eines klassischen Archaismus und sehen ihn als hellenistisches Phänomen ab dem 3. Jh. v. Chr. Archaismus und Neuttizismus sind für sie demnach zwei verwandte Formen derselben Stilrichtung in hellenistischer Zeit. Dies bedeutet, dass dieselben Werke von den beiden Gruppen gleich wahrgenommen, jedoch unterschiedlich datiert werden, indem Becatti die von Schmidt erkannten Vorbildern gemeinsam mit deren Nachbildungen in die hellenistische Zeit setzt.

3 Nymphen

Im Folgenden soll das religiöse Phänomen der Nymphen näher beleuchtet werden. Was verbindet man mit dem Begriff *νύμφη*? Was ist über die Herkunft der mythologischen Gestalten bekannt, über ihr Wesen, ihren Lebensraum? Welche Kultstätten sind aus der Antike bekannt? Welche archäologischen Hinterlassenschaften? Was ist das besondere im Nymphenkult und was davon findet sich in der Nymphenikonographie wieder? Hierfür werden zunächst die Informationen aufgezeigt, die wir aus Lyrik, Epos, Tragödie und antiker Geschichtsschreibung gewinnen können. Danach stelle ich einige Kultstätten exemplarisch vor. Anschließend werden drei mit der Nymphenthematik eng verbundenen Aspekte, Dreiheit, Tanz und Weiblichkeit, schlaglichtartig beleuchtet. Denn nur mit diesem Hintergrund kann eine korrekte Einordnung des Bildthemas in den historischen Kontext vorgenommen werden.

3.1 Antike Quellen

Nymphen existieren in der griechischen Literatur in vier Formen. Zum einen gibt es die amorphe Gruppe der ‚Nymphen‘, die als geschlossene Einheit ohne Individualcharakter auftreten, z.B. beim Tanz.

Daneben sind verschiedene Nymphengruppen bekannt, deren Namen sich auf den jeweiligen Lebensraum bezieht, die unberührte Natur der Gebirge, Haine, Bäume, Ozeane, Bäche und Flüsse.²⁷

Es sind uns aber auch einzelne Nymphen namentlich überliefert, so z.B. Nysa, die Amme des Dionysos, Maja, die Mutter des Hermes oder Calypso, die Bewohnerin der Insel Ogygia in der Odyssee. Hierzu zähle ich auch die jeweiligen, häufig auf Münzen dargestellten, Nymphen, welche zum Gründungsmythos einer Stadt gehören.²⁸

Der vierte Bereich in dem uns der Begriff *νύμφη* begegnet, ist der Brautkontext. Hier bezeichnet der Begriff nicht das mythische Wesen sondern eine Frau in einem Übergangszustand, zwischen Pubertät und Heirat, bzw. vor ihrer ersten Niederkunft.²⁹

²⁷ Dryaden – Bäume, Okeaniden – Meer, usw.. – zu Dryaden Hom. h. 5, 264-272.

²⁸ Münzbilder: Larson 2001, 165 Abb.4.8 (Larissa), 215 Abb. 4.16 (Syrakus), 216 Abb. 4.17 (Kamarina). – Genealogien zur Bildung von Beziehungen zwischen befreundeten Städten oder Kolonie und Mutterstadt.

²⁹ Ob dieser Aspekt in einem Zusammenhang zu den Nymphen in Mythos und Kult steht später näher erläutert.

Über die genealogische Herkunft der Nymphen als Töchter des Zeus gibt uns die Odyssee Auskunft. Hesiod erzählt in seiner Theogonie von „3000 schlankfüßigen Okeaniden“ und von Nymphen, deren bevorzugter Lebensraum das Gebirge ist. Bezüglich ihrer Lebenserwartung scheinen sie zwischen den Olympiern und den Menschen zu stehen, denn sie sind nicht unsterblich, leben aber zehnmal länger als ein Phönix.³⁰

"Sie leben sehr lang, essen sie doch ambrosische Speisen..."

Hom. h. 5, 259

"Nymphen sollen zwar eine lange Anzahl von Jahren leben, doch nicht gänzlich unsterblich sein, sagen die Dichter von ihnen."

Paus. 10,31,10

Plutarch zitiert Hesiod:

*„Neunmal länger als der Mensch lebt die Krähe,
viermal länger als die Krähe der Hirsch,
dreimal länger als dieser der Rabe,
neunmal länger als der Rabe der Phönix
und zehnmal länger als der Phönix die Nymphe.“*

Plut. de def. or. 11

Sie tanzen häufig mit olympischen Göttern, werden aber auch mit Artemis beim Ballspiel geschildert. Die enge Verbindung der Tätigkeiten „Tanzen“ und „Spielen“ wird auch durch den gemeinsamen griechischen Begriff *παίζω* unterstrichen.³¹

„...Unsterbliche tanzen herrliche Reigen mit ihnen...“

Hom. h. 5, 260f

über Nausikaa und ihre Mädchen, die am Flussufer baden:

*„Doch als sie sich an der Speise ergötzt hatten, die Mägde und das Mädchen,
da begannen sie ein Spiel mit dem Ball, nachdem sie die Kopftücher abgenommen.“³²*

³⁰ Hom. Od., 6, 105-108; zu Okeaniden: Hes. theog. 362-364; zu Nymphen: Hes. theog. 129f; nicht unsterblich: Paus. 10,31,10; Phönix: Plut. de def. or.11; zwischen Sterblichen und Unsterblichen: Hom. h. 5, 259; Zwischenstellung der Nymphen im übertragenen Sinne auch Hom. Od. 13,1 02-112: Nymphenhöhle in Phorkyrbucht besitzt zwei Türen, eine für die Menschen und eine für die unsterblichen Götter.

³¹ zum Tanz Hom. h. 5, 260f; zum Ballspiel mit Artemis Hom. Od. 6, 105-110 **Fehler! Verweisquelle konnte nicht gefunden werden..**

Wie eng ein Nymphenheiligtum mit dem Begriff von Heimat verbunden sein kann, zeigt sich schon in der Odyssee, wo Nymphen bei Odysseus Rückkehr nach Ithaka gleich dreimal Erwähnung finden; einmal in einem Höhlenheiligtum bei der Landung in der Phorkyrbucht, ein andermal während eines Speiseopfers bei Eumaios dem Schweinehirt und zuletzt in einem architektonisch ausgestalteten Brunnenhaus mit Nymphenaltar vor den Toren der Stadt.³³

*„Doch am Kopf der Bucht ist ein blättriger Ölbaum
und dicht bei ihm eine anmutige Höhle,
ein heiliger Ort der Nymphen, die Naiaden genannt sind.
Darin sind Mischgefäße und doppelhenklige Krüge, steinerne,
und es bauen dort auch die Bienen ihre Waben.
Und darinnen sind steinerne Webstühle, gar lange, auf denen die Nymphen
ihre Tuche weben, die meerpurpurnen, ein Wunder anzusehen.
Und darin sind Wasser, immer strömende. Und zwei Türen hat sie,
die einen nach dem Norden zu, zugänglich für die Menschen
die anderen nach dem Süden zu, göttlichere, und durch diese gehen
nicht die Männer hinein, sondern der Weg der Unsterblichen ist es.“*
Hom. Od. 13, 102-113

*„nach dem Brandopfer an die Unsterblichen steckte er das restliche Fleisch auf Spieße:
Und er teilte alles zu, indem er es aufteilte in sieben Teile.
den einen Teil stellte er den Nymphen und dem Hermes, dem Sohn der Maja, hin
und betete dazu, und wies die anderen einem jeden zu.“*
Hom. Od. 14, 434-436

*„Doch als sie nun ... an den Brunnen kamen ...
und um, ihn herum waren von Pappeln, die sich von Wasser nähren,
ein Hain, ringsum im Kreise,*

³² „αὐτὰρ ἐπεὶ σίτου τάρφθεν δμῳαί τε καὶ αὐτῆ,σφαίρη ται δ' ἄρ' ἔπαιζον, ἀπὸ κρήδεμνα βαλοῦσαι.“

³³ Phorkyrbucht : Hom. Od. 13, 102-113; wird als Heiligtum in der Natur geschildert, hier auch die typische Verbindung zu den Bäumen, dem Wasser und Bienen. – Speiseopfer: Hom. Od. 14, 425-440; auch hier stehen die Nymphen den Menschen näher als den Olympiern. – Brunnenhaus: Hom. Od. 17, 204-217; auch hier wieder Verbindung zu Bäumen und Wasser.

*und kaltes Wasser floss hoch herab aus den Felsen hernieder,
und ein Altar war darüber gebaut für die Nymphen,
wo alle Wanderer zu opfern pflegten.“*
Hom. Od. 17, 205-211

Abgesehen von der Ausgestaltung des Kultes ist allen drei ‚Anwesenheitsorten‘ der ländliche Charakter, das Außerstädtische, das Native, das Ursprüngliche gemeinsam. Dieser Aspekt der lieblichen Natur findet sich auch bei Platon³⁴:

„Ja, bei Hera, schön ist der Ruheplatz. Weit ausladend und hoch hier die Platane, prächtig der hohe Wuchs des Keuschbaumes und die schattige Atmosphäre; und weil er in der Blüte steht, wird er den Platz mit süßestem Duft erfüllen. Und dann die Quelle, die allerliebste unter den Platanen hervorsprudelt mit ganz kühlem Wasser, wie an den Füßen zu spüren. Nach den kleinen Figuren und Votivgaben zu urteilen, scheint der Ort Nymphen und dem Acheloos geweiht zu sein.“
Plat. Phaidr. 230b-230c

Die Rolle der Nymphen als Kourotrochai wird sowohl in den Homerischen Hymnen als auch bei Euripides angesprochen.³⁵

„Die Göttinnen werden mein Söhnchen bekommen und nähren.“
Hom. h. 5,273

Orestes fragt einen alten Diener nach dem Anlass eines Festes für die Nymphen:

*Or: Was tut er? O Licht auf dem finstern Pfad?
D: Er rüstet den Nymphen, so glaube ich ein Fest.
Or: Für der Kinder Gedeihen? Vor neuer Geburt?“*
Eur. El. 625f

Wie ihr Lebensraum, die sprießende Natur und das lebenspendende Wasser, so nähren und schützen auch die Nymphen immer wieder aufs Neue, sowohl als Amme im Mythos oder als ‚göttliche Helferin‘ bei Geburt und Erziehung im Kult. In diesem Zusammenhang ist auch eine Stelle bei Pausanias³⁶ zu interpretieren, die auf eine weitere Funktion der Nymphen in Verbindung mit Wasser verweist und zwar die als Helferin bei der Genesung von

³⁴ Plat. Phaidr. 230b-230c.

³⁵ Hom. h. 5, 273; Eur. El. 625f.

³⁶ Paus. 6,22,7.

Krankheiten. Ein Bad in der Nymphenquelle soll alle Leiden kurieren. Dieser Heilaspekt findet sich seit dem Späthellenismus, verstärkt aber seit der römischen Kaiserzeit, in vielen Bädern, wie beispielsweise auf der Insel Ischia³⁷, wieder.

3.2 Kult

Im Folgenden soll exemplarisch anhand einiger Kultstätten geschildert werden, wo und wie Nymphen in archaischer bis hellenistischer Zeit verehrt wurden, ob es Kultgemeinschaften gab, und welche Votive spezifisch für deren Verehrung waren.

In der Menanderkomödie „Dyskolos“³⁸, spielt die Rahmenhandlung im Umfeld einer Grotte des Pan und der Nymphen in Phyle. Den Prolog spricht Pan persönlich und führt in die Lokalität der Handlung ein, wobei er die Bedeutung des Nymphenkults für die ländliche Bevölkerung betont:

Pan spricht:

*"Der Ort hier, müsst Ihr glauben, liegt in Attika,
heißt Phyle, und die Nymphengrotte, draus ich komm,
ist der Phylasier, die im kargen Karst das Feld
mühsam bestellen, allergrößtest Heiligtum."*

Men. Dys. 1-4

Das Ende beschreibt eine familiäre Kulthandlung am Vorabend der Hochzeit:

Getas spricht:

*„... und eine junge Magd im Rausch, ...
begann danach zu tanzen
im Takt auf anständige Art sich wiegend und hell singend.
Noch eine zweite Magd ergriff sie an der Hand und tanzte“*

Men. Dys. 946-951

Die Höhle als Kultort ist auch im archäologischen Befund gut belegt. Die zwei frühesten bekannten Kultstätten liegen in Höhlen auf **Ithaka** und bei **Korykos**³⁹, nahe Delphi.

³⁷ z.B. Schraudolph 1993, N14; zahlreiche Funde von kleinen Weiherreliefs; die Nymphen entsprechen hier der Ikonografie der sogenannten ‚drei Grazien‘; zu dieser Ikonographie auch: Larson 2001, 176 Abb. 4.10.

³⁸ Knemon, der Misanthrop, wie der Titel des Stückes auf Deutsch heißt, will nicht in die Heirat von Sostratos mit seiner Tochter einwilligen; nach einigen Verwirrungen und Missverständnissen stürzt Knemon in eine Schlucht, was als Schuld der Nymphen interpretiert wird; Dieser Sturz führt jedoch zu einem glücklichen Ausgang, da Sostratos seinen Schwiegervater in spe aus dieser misslichen Situation befreien kann. Am Ende findet eine Kulthandlung in der oben genannten Nymphengrotte statt.

³⁹ Larson 2001, 234-238.

Die korykischen Höhlen wurden, wie der Ausgräber Pierre Amandry belegen konnte, schon seit dem Neolithikum kultisch genutzt. Seit archaischer Zeit zeugen Gefäße und Terrakotten aus verschiedensten Teilen Griechenlands von einem überregional bekannten Nymphenkult, der vom 6. – 3. Jh. v. Chr. dort praktiziert wurde. Die Verehrung der Nymphen fand zusammen mit der des Pan statt⁴⁰. Die Votive waren aber auch diversen anderen Göttern gewidmet. Astragalfunde zeugen möglicherweise von Orakeltätigkeiten im Umfeld der Nymphen⁴¹, könnten aber auch als ein den Göttern dargebrachtes Spielzeug gedeutet werden.

„Die korykische Grotte übertrifft die genannten an Größe, und man kann sehr weit auch ohne Lampe in ihr gehen. Die Decke steht genügend vom Boden ab, und Wasser, teils aus Quellen, mehr aber noch von der Decke tropft herab ... Die Leute am Parnassos glauben, dass sie den korykischen Nymphen und besonders dem Pan heilig sei.“

Paus. 10,32,7

Für das Thema der Arbeit besonders interessant ist der Fund einer Tongruppe aus zehn Frauen, die einen Kreis um einen Syrinx spielenden Pan schließen (**Abb.48**).⁴² Die Höhle des Archedamos in **Vari**⁴³, der sich selbst als Nympholept⁴⁴ bezeichnete, wurde von ihm um 500 v.Chr. eingerichtet und war bis ca. 150 n.Chr. in Benutzung. In seinen Inschriften⁴⁵ nennt Archedamos einmal Nymphen im Plural, ein andermal, in Bezug auf den von ihm vor der Höhle angelegten Garten⁴⁶, nur eine Nymphe. Neben den von ihm in den Fels gehauenen Stufen, Bänken und Reliefs sind zahlreiche Miniaturloutrophoren als Votivgaben gefunden worden. Die Verbindung der Nymphen zum Wasser ist auch an diesem Kultort gegeben, wie auch die Anlage eines Wasserreservoirs zeigt. Die Kultgemeinschaft mit Pan ist durch mehrere Weiheinschriften bezeugt. Diverse schriftliche Widmungen weisen auch auf einer Verehrung der Chariten, des Apoll und anderer Götter hin. Es lässt sich also festhalten, dass sich auch im Nymphenkult die, in den antiken Quellen anklingende Verbindung mit der unkultivierten Natur, abzeichnet.

⁴⁰ Paus. 10,32,7.

⁴¹ Larson 2001, 236 Abb. 5.4; Über die Sphragitischen Nymphen: Paus. 9,3,9.

⁴² Larson 2001, 236 Abb. 5.5.

⁴³ Larson 2001, 15 Abb. 1.1, 244f Abb. 5.8-5,10; Muthmann 1975, 98-100 Taf. 16, 1-4; Nilsson 1967, 248; Kearns 2010, 123f.

⁴⁴ Nympholepsie: Besessenheit von Nymphen; diese findet Ausdruck in einem erhöhten Bewusstseinszustand und erweiterten verbalen Fähigkeiten; der Begriff kann aber auch für die physische und psychische Entführung sowie Besessenheit stehen; bis in die klassische Zeit hinein wurde der Zustand meist positiv konnotiert, danach eher als eine Form der psychischen Verwirrung, bis hin zur Krankheit; Larson 2001, 13f; Connor 1988. – zu Nympholepsie des Bacis: Paus. 4,27,4 und Paus. 10,12,11; zu Nympholepsie des Pantalkes in Thessalien: Kearns 2010, 125; Ogden 2007, 59f.

⁴⁵ u.a. wurde in der Höhle eine Inschrift aus dem 5.Jh. gefunden, in der festgesetzt wird, dass die geopfert Innereien vor der Höhle von Kot befreit werden müssen; IG I³ 982.

⁴⁶ Neben der Wildheit der Natur, z.B. Höhlen und Gebirge, ist noch ein weiterer Lebensraum der Nymphen zu finden: der Garten der Nymphen. Er steht zwischen dem kultivierten Ackerland und der rauen Wildnis, ist ein friedvoller Ort; Larson 2007a, 59f. – ein *locus amoenus*. meist in der Nähe von Quellen, aber auch Brunnenhäusern; Larson 2007a, 58-60.

Wasser, Gebirge und Höhlen, Quellen und Wiesen zählen damit zum Lebens- und auch Kultraum der Nymphen.⁴⁷

Des Weiteren werden Nymphen meist in einer Kultgemeinschaft mit Pan verehrt, wobei es durchaus üblich ist, weitere Götter hinzuzunehmen, bzw. einen Altar der Nymphen in Heiligtümern anderer Gottheiten zu errichten.⁴⁸

Die bisher zusammengetragenen Ergebnisse lassen sich auch an den unterschiedlichen Kultstätten in **Athen** belegen.

Die frühesten Kulte finden sich am Nordwesthang der Akropolis in der Nähe der Panhöhle.⁴⁹ Eine ‚Klepsydra‘ genannte Quelle, die in der 1. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. als Brunnenhaus gefasst wurde, beherbergte einen Nymphenschrein.⁵⁰ Ein weiterer Kult existierte am Südhang der Akropolis in der Nähe des Temenos des Asklepieions, dessen Kult erst um 420 v. Chr. hier seinen Platz fand.⁵¹ Am östlichen Ende des Gebäudes befinden sich zwei Höhlen. Die untere wurde im 3. Jh. v. Chr. in das sogenannte ‚runde Brunnenhaus‘ umgebaut. Hier wurde auch das älteste den Nymphen geweihte Relief⁵² gefunden. Am westlichen Ende des Asklepieions befindet sich das sogenannte ‚eckige Brunnenhaus‘, dessen erste Bauphase in das 6. Jh. v. Chr. fällt. Hier sind keine Belege für eine Nymphenverehrung gefunden worden. Am Südwesthang, vor dem späteren Odeion des Herodes Atticus gelegen, finden sich die Grundmauern eines ellipsoiden Baus aus klassischer Zeit. Eine große Menge an Loutrophoren weist auf einen bräutlichen Kult hin. Das Gebiet wird durch eine dort gefundene klassische Inschrift als heiliger Bereich der Nympe (Singular!) ausgewiesen.⁵³ Eine weitere Inschrift von der Agora verweist auf den heiligen Bereich eines Nymphaions⁵⁴. Sie kann aber keinem konkreten Gebäude zugeordnet werden. Im Westen der Stadt liegt, nördlich der Pnyx, der Nymphenhügel.⁵⁵ Der Name stammt von einer dort gefundenen Inschrift⁵⁶, die den Schrein einer Nympe und der Personifikation des Demos nennt. Eine Seltenheit, da der Kult des Demos sonst im Zusammenhang mit den Chariten attestiert ist.⁵⁷

⁴⁷ Eine Lage in idyllischer Landschaft findet sich auch an einer Quelle in Korinth, vor den Toren der Stadt, an einer Straße nach Sikyon; Larson 2001, 148f; Funden in einer Grube u.a.: plastische Tongruppen mit Tänzern um einen Syrinxspieler, Daux 1963, 725 Abb.9; viele Nymphenreliefs. – In Sikyon selber, genauer in der Saftulis Höhle, wurden mehrere Pinakes aus dem 6. Jh. v. Chr. gefunden, die Frauen beim Nymphenkult zeigen; Kaltsas 2007, 217-219; Hausmann 1960, Abb. 4; Larson 2001, 233 Abb.5.1; Larson 2001, 149; Larson 2007, 152-155; Dillon 2003, 228f.; Muthmann 1975, 95f, Abb. 1; als Votive dienten hier Terrakotten die schwangere Frauen darstellten, Puppen und Spielzeug, was deutlich auf eine Rolle der Nymphen als Kourotrophai und als bräutlich Helferinnen verweist.

⁴⁸ z.B. in Olympia: Paus. 5,14,10; Athen: Larson 2001, 131.

⁴⁹ Panhöhle erwähnt bei Eur. Ion 6,936-939.

⁵⁰ Larson 2001, 126f; Aristoph. Lys. 910-913; Hesych., Κλεψύδρα: Κλεψύδρα wurde vorher Ἐμπεδῶ (Markt/Marktplatz) genannt; zur Identifikation weiterhin: Parsons 1943 und Curtius 1886.

⁵¹ Larson 2001, 129-131.

⁵² Archandrosrelief (**25, Abb. 25**); Larson 2001, 130 Abb. 4.2.

⁵³ ὄρος ἱερό Νυμφης; IG I³ 1064, aus dem 5. Jh. v. Chr.; Larson 2001, 112; Travlos 1971, 361f. – ob mit der Nympe die Braut oder die mythologische Gestalt gemeint ist möchte ich hier zunächst noch offen lassen und auf das Kapitel Frauendasein verweisen.

⁵⁴ [N]υμφα[ί]ο ἱερό ὄρος; IG I³ 1063, Anfang 5. Jh. v. Chr..

⁵⁵ Larson 2001, 131.

⁵⁶ ἱερόν Νυμφ[σ]ν Δέμο; IG I³ 1065.

⁵⁷ Vergleich mit [--ἱερὸν]ς Δήμου κα[ὶ] Χαρ[ί]των ἀνέθ[ηκεν]; IG II 2 4676, nach der Mitte des 3. Jh. v. Chr..

3.3 Zusammenfassung – Antike Quellen und Kult

Nymphen sind im Mythos und Kult als individuelle Wesen oder als mehr oder weniger spezifizierte Gruppe anzutreffen. Sie leben in der wilden Natur, werden aber auch an architektonisch gefassten Quellen, z.B. Brunnenhäuser, verehrt. Im Mythos sind sie die Begleiter mancher Olympier, z.B. des Apollon beim Tanz oder der Artemis beim Ballspiel. Im Kult jedoch besteht eher eine Verbindung zu ländlichen Göttern wie Pan oder Flussgottheiten wie Acheloos.⁵⁸ Hermes, in seiner Position als Olympier und Nymphetes, stellt hier eine Ausnahme dar. In der Verbindung mit den Nymphen ist er der Hirtengott, ähnlich dem Pan.⁵⁹

Ihre starke Verbindung zum Wasser, welches der Natur Leben spendet, zur Heilung dient, zur Reinigung in transitiven Phasen des Lebens, unterstreicht die Rolle der Nympe als nährenden Amme, als Kourotrophi, als Braut.

3.4 Dreiheit

Das eindeutigste Schema für Nymphen in der Flächenkunst sind drei hintereinander tanzende Frauen, die sich gegenseitig entweder an der Hand, den Handgelenken oder am Mantel festhalten. Auch Kombinationen dieser Motive sind möglich.

Dreiheiten⁶⁰ sind im Mythos häufig, so die Aglauriden⁶¹, die Horen⁶² oder die Chariten⁶³.

Nicht immer ist die Dreiheit im Bild durch eine Dreiheit im Mythos zu erklären. So kommen Nymphen im mythologischen Sinne nicht in einer festen Anzahl vor, sondern nur als offene Gruppe oder als Individuum. Vielmehr ist die Dreiheit das pars pro toto einer Gruppe, das sich vom Individuum oder der dedizierten Zweiheit - z.B. Demeter / Kore - abhebt.

Die Darstellung in Bildwerken ist, zunächst in statischer, dann in bewegter Reihung⁶⁴, seit der archaischen Zeit üblich.

Ikonographisch lassen sich die Horen meist durch die jahreszeite-spezifischen Attribute in ihren Händen eindeutig identifizieren. Bei Chariten stellt sich die Zuordnung nicht immer so

⁵⁸ hierzu auch Calame 1997, 24.

⁵⁹ auch Dionysos wird zusammen mit den Nymphen in der unkultivierten Natur angetroffen: Anakreon PMG 357.

⁶⁰ In archaischer Zeit sind es häufig noch Zweiheiten, die sich in unterschiedlichen Mythen oder Landstrichen zu Dreiheiten entwickeln; Harrison 1922, 286-297: sieht im Wandel von Zwei- auf Dreiheiten ein Anwachsen des Mutter-Tochterprinzips durch das Hinzufügen des Brautaspektes; Ziel einer Verdoppelung ist nach Larson 2001, 259 eine Potenzierung der Macht.

⁶¹ Aglauriden Relief – ikonografische Ähnlichkeiten mit Horen auch Harrison 1977, 268 Abb.4. 5.

⁶² hier ursprünglich drei: Thallo/Blühen – Auxo/Wachsen – Carpo/Ernte; erst durch die dedizierte Zuordnung zu Jahreszeiten auf vier angewachsen.

⁶³ zahlreiche Bedeutungen des Wortes *χαρις*: schenken, Geschenk erhalten, weissagen, Gunst /Glück im Sport oder militärischer Unternehmungen, schöne Sinneseindrücke im Allgemeinen. – mythologische Abstammung: Hes. Theog. 901f. – auch hier wie bei den Nymphen Ein- und Mehrzahl: Hom. Il. 18,382 benennt eine einzelne Charis als Gattin des Hephaistos; bei Hes. Theog. 945 ist eine einzelne der Chariten, Aglaea, die Gattin des Hephaistos. – Herkunft aus Orchomenos bei Paus. 9,35,1-7; im alten Athen nur zwei Chariten (Auxo und Hegemone) er nennt die Dritte Gottheit Thallo, von der er sagt, dass sie eine der Horen ist; Larson 2007, 65: Verschmelzung, die sich auch ikonografisch niederschlägt. – Kult in Paros, Verknüpfung mit Sage um König Minos: Apollod. 3.15.7.

⁶⁴ statisch: **18, 71, 72, 110**. – bewegt: **8, 91**.

einfach dar.⁶⁵ Betrachtet man aber die Bildträger bzw. den Aufstellungsort, so fällt ihre Darstellung an prominenten Orten der Polis auf – so z.B. die sogenannten ‚Chariten des Sokrates‘ am Eingang zur Athener Akropolis, das Charitenrelief am Eingang eines Heraions nahe Mykene oder auf der Krone einer Hera-Sitzstatue im dazugehörigen Tempel – das alles scheint auf ihre Nähe zu olympischen Göttern und der kultivierten Welt zu verweisen.⁶⁶ Nymphenaltäre, bzw. –heiligtümer sind hingegen, wie bereits oben erläutert, eher im Bereich ländlicher Gottheiten zu finden.

Die ikonographische Nähe der Chariten, Horen und Nymphen wird auch in Xenophons Symposion⁶⁷ deutlich. Während einem Gastmahl wurden von jungen Männern Waffentänze aufgeführt und Mädchen bewiesen, während sie auf Töpferscheiben gedreht wurden, ihre Kunst im Lesen und Schreiben. Dies schien Sokrates unpassend in einem Symposium und er sprach zum Gastgeber:

*„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.“*

Xen. Symp. 7,5

Die Ähnlichkeit mag vielleicht auf einen gemeinsamen urgeschichtlichen Ursprung hindeuten, der sich auch an den ihnen allen zugeschriebenen Eigenschaften von Liebreiz, Jugendlichkeit und Schönheit manifestiert.

3.5 Tanz

Ein weiteres wichtiges Element in der Nymphenikonographie ist das Motiv des Tanzens. Neben Prozessionen ist der Tanz eine der meist verbreiteten Weisen Gruppenauftritte darzustellen.⁶⁸

Seit der geometrischen Zeit werden Vasen zu Bildträgern von Reigen⁶⁹, welche in ihrer linearen Darstellungsform noch stark an die ornamentalen Elemente der Vasen erinnern. Nachdem sich 100 Jahre lang keine Reigentänze mehr auf Vasen finden, kommen sie ab der

⁶⁵ z.B. **82** Nymphen weil Pan und Altar

⁶⁶ Chariten des Sokrates (**122**); zur Datierung auch Ridgway 1970,110-126. – Heraion: Paus. 2,17,3f; Zeustempel in Olympia: Paus. 5,11,7, Zeusaltar in Olympia, u.a. zusammen mit Nymphen: Paus. 5,14,10; Tempel der Athena: Paus. 7,5,9; aber auch alleiniges Heiligtum: Paus. 6,24,6.

⁶⁷ Xen. Symp. 7,5. – Vergleich auch Darstellung dieser Gruppen auf dem Klitiaskrater, Schefold 1993, Abb.229c.e.g.h; auf Hals Tanz aus dem mythischen Bereich: Tanz der Athener Jungen und Mädchen nach ihrer Befreiung vom Opfer an Minotauros durch Theseus.

⁶⁸ vgl auch DNP XII/1 (2002) s. v. Tanz (R. Harmon); auch Wegner u. a. (Hrsg.) 1968

M. Wegner – F. Matz – H.-G. Buchholz (Hrsg.), Musik und Tanz (Göttingen 1968); zu Anzahl der Tänzerinnen Calame 1997 21-23.

⁶⁹ Wickert-Micknat u. a. 1982, 24-29; Hydria, Athen NM 313: Kleine 2005, Taf. 3b. – aber auch andere Kultobjekte wie ein Tonidol: Lonsdale 1993, 112 Abb. 13.

1. Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. auf attischen Vasen wieder vor.⁷⁰ Als Chiffre⁷¹ für den Tanz, im Unterschied zum Laufen, dienen, wie in geometrischer Zeit, das Fassen der Hände bzw. Handgelenke.⁷² Erst ab der Mitte des 6. Jhs. v. Chr. kommen Einzeltänzerinnen und neue Bewegungsschemata hinzu.⁷³

Um 500 v.Chr. treten die ersten Nymphenreliefs in Athen auf. Drei, mit einem Himation bekleidete Frauen, tanzen und halten einander an Händen oder Handgelenken. Das Spektrum erweitert sich recht schnell, sodass bereits im 4.Jh. v.Chr., die Motive des Mantelfassens und Manteltanzens hinzukommen.⁷⁴

Vor dem Rundtanzmotiv auf den Nymphenreliefs gab es rundplastische Darstellungen von Kreistänzen seit dem 9. Jh. v. Chr.⁷⁵

Sprachlich werden schon bei Homer verschiedene Tanzweisen und –orte differenziert.⁷⁶

In der Literatur finden sich für Mädchen zwei Anlässe, aus ihrem Refugium, dem Haus, heraus in die Öffentlichkeit zu treten und zu tanzen; die Hochzeit und der Kult – als Privatperson oder als fester Chor.⁷⁷

Heiligtümer waren demnach der einzige Ort im Freien, in dem sich bürgerliche Mädchen innerhalb der Polisgesellschaft aufhalten konnten.⁷⁸

Religiöse Verehrung ist meist mit kollektiven rituellen Aktionen verbunden, die „spielerisches Handeln“ ausdrücken, wie Hymnen oder Tänze verbunden. Da Götter auch tanzen, imitieren die Menschen sie, Götter und Menschen agieren in einer göttlich sanktionierten Gemeinschaft.⁷⁹ Hierin folge ich auch Ursula Mandel: „Die irdische Alltagswirklichkeit ist nicht der olympische Mythos, sondern der immer wieder stattfindende

⁷⁰ Kleine 2005, 64f.

⁷¹ Killet 1994, 45-63: Auf schwarzfigurigen Vasen ist eine Schrittstellung und das Anheben eines Beines erst mal nur Zeichen für eine schnelle Bewegung. Erst das an den Händen fassen macht es zum Tanz oder die Anwesenheit eines Musikanten. Haarbänder und Schmuck zeigen den festlichen Anlass, sowie entblößte Körperteile (Knöchel) oder sich unter dem Stoff abzeichnende Körperpartien; d.h. die Darstellung ist stark schematisiert, nur das wesentliche, wie Bewegung, reiche Ausstattung, körperliche Schönheit einer Tänzerin werden gezeigt; Vergleich auch Beazley 1932, 181 Abb.14.

⁷² Hom. h. 3, 186-200: auch Götter fassen sich an den Handgelenken beim Tanzen; *ἀλλήλων ἐπι καπτοὶ χειρᾶς ἔχοντες*; Vergleich auch sogenannte ‚Klazomenische Keramik‘ der Tübingen Gruppe, Boardman 1998, Abb. 340f; Ionischer Krater, Cook 1998, Abb.12.1.

⁷³ Kleine 2005, 45-63; variierende Schrittweite und –art, Zehenstand, dynamische Körperhaltung, bewegtes Gewand; Vergleich auch Sianaschale des Burgonmalers, London, BM 1906.12-15.1, Kleine 2005, Taf. 5b; Lekythos des Amasis-Malers NY, Metropolitan Museum of Art 56.11, Lonsdale 1993, 216 Abb. 25.

⁷⁴ Kleine 2005, 67-76.

⁷⁵ Bumke 2004, 30-32; Kleine 2005, 35; Ton oder Bronze; aus Bronze, bis auf eine Ausnahme aus Olympia; ältesten Beispiele sind minoisch: Weege 1926, 32f Abb. 35.36; Lonsdale 1993, 118 Abb.15; es gibt sowohl geschlechtslose Figuren als auch rein männliche und rein weibliche Tanzgruppen; Brüste eindeutig zu erkennen: Athen NM 6236, 8. Jh. v. Chr.; Weege 1926, 32-34 Abb. 35.36.

⁷⁶ über die Begrifflichkeit des Tanzens und der Mitglieder Calame 1997, 19f ; Kleine 2005, 12; *ὀρχηθμός*: Wegner u. a. 1968, 41f, allgemeiner Tanz (Hom. Od. 23, 133f), *χορός*: Wegner u. a. 1968, 40f, Kreistanz (z.B. Hom. Od. 18, 194), Tanzplatz (z.B. Hom. Od. 12,381), *μολπή*: Wegner u. a. 1968, 42f, Tanz und Gesang (Hom. Il. 18, 606); zu dem Begriff *χορός* in Sparta: Paus. 3,11,9.

⁷⁷ Larson 2007a, 12. – Hochzeit: Hom. Il. 18, 490-494. – Kult: Pind. P. 10, 35-50; Paus. 4,16,9; Paus. 3,10,7. – fester Chor, z.B. Deliaden: Hom. h. 3,157-159; Pind. paian. 2,96-103 (hier wird auch der "Glanz ihres Stirnreifs" angesprochen); Kall. h. 4, 305-324; Calame 1997,53. 104-110.

⁷⁸ Mandel 1999, 219.

⁷⁹ Lonsdale 1993, 45 – 112; Ritus auch wichtig für das Funktionieren der Gemeinschaft: Plat. leg. 5, 738d-e.

Ritus ... Im Ritus ist die Grenze zwischen exemplarisch handelnder und erlebender Gottheit und nachvollziehenden Menschen nahezu aufgehoben.⁸⁰

Götter hingegen brauchen zum Tanzen keinen Anlass.⁸¹ Auch gemeinsame Tänze von mythologischen Wesen und Sterblichen werden in den Homerischen Hymnen geschildert, so z.B. Nymphen und heiratsfähige Mädchen, "νύμφαι καὶ παρθένοι ἀλφεισῖβοιαι".⁸²

Das unbeschwertere Bewegen von Mädchen und Frauen in der Öffentlichkeit birgt aber auch sexuelle Gefährdung. Das unschuldige Spiel, durchaus verlockend und subversiv erotisch, führt in Lyrik oder Epos zu Entführungen durch, das Spiel beobachtende, Männer.⁸³

Aphrodite spricht zu Anchises:

*"Jetzt - aus dem Chor der lärmenden Artemis raffte mich Hermes
weg von der Göttin mit goldener Spindel, der Gott mit dem Goldstab,
weg vom Spiel vieler Nymphen und wohlbegüterter Mädchen, weg aus dem reichen Gefolge,
das alle im Kranze umringte."*

Hom. h. 5, 117-120

"Theseus und Peirithus kamen beide nach Sparta, sahen das Mädchen im Heiligtum der Artemis Orthia tanzen, raubten sie und entflohen."

Plut. Thes. 31

Unter geordneten Umständen, d.h. auf einem innerstädtischen Tanzplatz unter den Augen der Öffentlichkeit, kann eine Tanzdarbietung aber auch als Mittel zur Brautwerbung⁸⁴ dienen, zum Sehen und Gesehen werden; der χορός als ‚Hochzeitsmarkt‘ für die νύμφαι.

Tanzen, wie auch Ballspielen, hat somit neben einer religiösen und sozialen auch eine sexuelle Komponente.

Dem Homerischen Hymnos an Apoll kann man alle Aspekte entnehmen, die für einen Tanz im kultischen Bereich wichtig sind.⁸⁵ Es handelt sich um eine Gruppe von Mädchen⁸⁶, die in einem Heiligtum tanzen um die Götter zu erfreuen und zur eigenen Zuschaustellung. Die

⁸⁰ Mandel 1999, 230.240.

⁸¹ Die jungen Götter tanzen im Olymp zum Lyraspiel des Apollon: Hom. h. 3,186-206.

⁸² ἀλφεισῖβοιαι bedeutet 'Rinder erwerbende' was auf den Wohlstand hinweist; Bräutigam zahlte mit Rindern für die Braut; Hom. h. 5,119.

⁸³ Paus. 4,16,9; Hom. h. 5,117-121; Plut. Thes. 31: hier in einem Heiligtum der Artemis Orthia; Calame 1997, 27: als Kind noch geschlechtslos, entsteht während der Pubertät eine sexuelle Anziehungskraft, die sie in das Sichtfeld von Männern rückt, deren Begehren sie aber fliehen.

⁸⁴ Plut. mor. 249e: Er berichtet von einem Brauch auf Keos, bei dem die heranwachsende Frauen zusammen auf ein Fest gehen, auf dem sie gemeinsam spielen und tanzen. Bewerber können hierbei zuschauen, die Mädchen befinden sich aber in einem geschützten Rahmen.

⁸⁵ Hom. h. 3, 146-159. Schneider 1975, 5-7.

⁸⁶ oder weiblichen Göttern oder gemischte Reigen von Göttern.

Mädchen scheinen alterslos und festlich geschmückt.⁸⁷ Interessanterweise finden sich dabei viele Parallelen zu der Darstellung der Nymphen auf den Weiherreliefs.

Die jugendlichen Tänzerinnen sind mit langen, feinen Gewändern bekleidet, die den Boden berühren, z.B. einem schleppenden Chiton. Sie sind wohlriechend und geschmückt, z.B. mit einer Stephane⁸⁸. Ein Raffan des Gewandes enthüllt schöne Füße und schlanke Knöchel. Ein dichtes Anliegen der Kleidung verdeutlicht einerseits die Feinheit des Stoffes und zeigt andererseits auf subtil erotische Weise Schenkel und Gesäß.⁸⁹

*„welch bäurisches Mädchen denn fesselt den Sinn?
wer denn, mit solch bäurischem Kleide angetan, ...
nicht verstehen sie, den Saum bis zu den Fußknöcheln emporzuziehen.“*
Sappho frg. 61 D

Auch hier schwingt eine soziale Komponente⁹⁰ mit. Denn feine Kleidung, Schminke und kultiviertes Benehmen sind positive Eigenschaften, die teilweise nur in der Oberschicht erreicht werden konnten, bzw. ihr per se zugesprochen wurde.

Diese Elemente werden nach Lambert Schneider⁹¹ auf die Götter projiziert, sie erscheinen damit im realen Leben als ‚gottgegeben‘⁹², die Menschen werden durch deren Besitz ‚den Göttern gleich‘.

So erklärt sich u.a. auch die Ähnlichkeit in der Ikonographie zwischen sterblichen jungen Mädchen und Nymphen. Die Realität wirkt auf das Bild, das Bild auf die Realität.⁹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass im Tanz viele Bedeutungsebenen zu finden sind. Tanzen ist eine Handlung, die erotische Reize anschaulich werden lässt. In der Archaik impliziert der Tanz Kultiviertheit und Ausstattungsluxus, der mit elitärer Herkunft gleichgesetzt werden kann. Nicht zuletzt ist Tanzen für den Handelnden aber auch ein Bewegungsempfinden, die Verinnerlichung wird durch die dazugehörige Musik noch verstärkt. Dies wird vor allem im göttlichen Bereich deutlich, wo die Freude an der Musik und der Bewegung als Antrieb und Grund zum Tanzen ausreicht.

⁸⁷ Hom. h. 2, 275-281: Demeter im Besitz aller positiven Eigenschaften; Der Homerische Hymnos an Demeter zeigt, dass mit diesen Aspekten nicht nur jugendliche sondern speziell weibliche Qualitäten beschrieben werden.

⁸⁸ schon bei archaischen Koren: Richter 1988, 56 Nr.82 Abb. 263-265, 72 Nr. 114 Abb. 355-357; Anth. Pal 9, 189; Sappho frg. 95 D.

⁸⁹ auch Hom. II. 18,590-605; schönegürtete Frauen: Hom. h. 3 158; feine Gewänder: Hom. h. 5, 84-91; Schneider 1975, 16-21. 29f; Sappho frg. 61 D.

⁹⁰ Calame 1997, 33.43-53.58-74. die Gemeinschaft ist gleich (Abstammung, Schönheit, Nymphen) die Führerin unterscheidet sich (Schöner, höher gestellt, Göttin).

⁹¹ Schneider 1975, 14f. 31f: einzelne Zeichen seien zwar mit gewissen Variationen verbunden, stellen aber immer wieder denselben Kontext her. so können „verschiedene Verbindungen solcher Einzelzeichen aber die Gesamtheit aller solcher Teilzeichen vertreten, sie bilden vollgültige Chiffren“.

⁹² Plat. leg. 2,653e-654b.

⁹³ so erklärt sich auch wie Götter und Menschen gemeinsam tanzen können: Hom. h. 5,117-120.

Viele der genannten Aspekte werden bei Platon zusammengefasst:

„...uns Menschen dagegen hätten dieselben Götter, die, wie gesagt, uns zu Reigengeführten gegeben sind, auch das mit Lust verbundene Gefühl für Rhythmus und Harmonie gegeben, und diese würden uns sodann in Bewegung setzen und unsere Chöre leiten, indem sie uns in Gesängen und Tänzen aneinander reihten, und sie hatten dies ‚Chorreigen‘ (χορός) genannt nach dem der Natur der Sache ganz angemessenen Wort ‚Freude‘ (χαρά).“

Plat. leg. 2,653e-654b

3.6 Frauendasein

Ausgehend von der Doppelbedeutung des Wortes νυμφη als mythologisches Wesen und als Frau in einer Übergangsphase⁹⁴ sollen in diesem Kapitel noch einmal diejenigen Aspekte aus dem zuvor Beschriebenen zusammengefasst werden, die sich auf das weibliche Umfeld beziehen.

Tanzen und Spielen – beide mit dem Wort παιζω belegt – sind Tätigkeiten, die sowohl Nymphen, im Umfeld von Artemis, als auch menschliche Frauen im heiratsfähigen Alter ausüben; im Mythos auch beide zusammen. Ob durch geheime Beobachtung, öffentliches Zusehen oder Entführung – die spielerischen, subversiv erotischen Aktionen von Frauen stehen im Zusammenhang mit der sexuellen Kontaktaufnahme zu Männern. Die hierbei positiv konnotierten weiblichen Eigenschaften wie feine Kleidung, Schminke und kultiviertes Benehmen, finden sowohl in historischen Beschreibungen als auch im Nymphenrelief ihren Niederschlag.

In diese vorhochzeitliche Phase passen auch die in manchen Nymphenheiligtümern gefundenen Votive, wie Puppen oder Spielzeug, sowie Miniatur-Loutrophoren.⁹⁵

Die Opferung von großen Loutrophoren an Nymphenquellen⁹⁶ unterstreicht den, sowohl den Nymphen als auch dem Hochzeitsritus gemeinsamen und elementaren Aspekt von Wasser. Auch das Einhüllen von Nymphen in einen Mantel, das Tragen eines Sakkos, der Tanz in der Öffentlichkeit und das Fassen an den Handgelenken findet sich, wie Vasenbilder zeigen, in den Geschehnissen um die Hochzeit wieder.⁹⁷

Das Ende der Transitionsphase, die Geburt des ersten Kindes, wird in der Nymphenthematik durch deren Rollen als Ammen oder Kourotrophai⁹⁸ gespiegelt und ist im archäologischen Kontext durch Terrakotten, die schwangere Frauen darstellen, als Votive in Nymphenheiligtümern gut belegt.

⁹⁴ zu liminalem Status: Oakley 1993,8-10; Beginn der Transitionsphase ist das heiratsfähige Alter, das Ende die Heirat, bzw. Geburt des ersten Kindes.

⁹⁵ Oakley 1993, 11-14; zu vorhochzeitliche Opfer auch Dillon 2003, 215-220.

⁹⁶ Oakley 1993, 5.

⁹⁷ Mandel 1999,236; Verhüllung mit Mantel auch bei der Überführung der Braut; darunter häufig Sakkos, das Kleidungsstück von „Draußen“-Frauen; der Tanz im Hochzeitszug; der Bräutigam fasst seine Frau, als Zeichen des Besitzens, am Handgelenk und entschleiert sie. – Vergleich auch weißgrundige Pyxis, London BM, Lonsdale 1993, 215 Abb.24. – zu vorhochzeitlichen Riten auch Oakley 1993.

⁹⁸ Eur. El. 6,26.

Das Bild der Nymphe als Manteltänzerin⁹⁹ und ihr ikonographischer Übergang zur Mänade, verdeutlicht aber auch den Vorgang eines, im Leben einer Frau immer wieder möglichen, Übergangszustandes. Hierzu sei an dieser Stelle ein kleiner Exkurs eingefügt.¹⁰⁰

Nymphen im Umfeld des Dionysos sind sowohl in der Ilias, als auch in den Homerischen Hymnen belegt.¹⁰¹

Der Ausdruck ‚Mänade‘, die Rasende, ist erst seit der Klassik bekannt und wird mit den Begriffen ‚Bakche‘ / ‚Bakchantin‘ und ‚Thyiade‘, die Dahinstürmende‘ gleichgesetzt. Das gemeinsame scheint also die unkontrollierte Aktion, körperlicher und/oder seelischer Natur, zu sein. Euripides differenziert in seinem Stück ‚Die Bakchen‘ zwischen positivem und negativem *μανία*. Positiv im Sinne einer Gruppenekstase im Dionysoskult bewertet er z.B. den Bakchenchor, negativ die Thebanerinnen. Letzteren, aus dem dort geschilderten Pentheus Mythos, werden in diesem Stück auch als Mänaden bezeichnet, seien sie doch in ihrer Wut dem destruktiven, zerstörerischen Wahnsinn anheimgefallen. Hieraus lässt sich schließen, dass innerhalb bestimmter zeitlicher und räumlicher Grenzen eine Unbeherrschtheit, eine Wildheit, auch für Frauen erlaubt ist, ja sogar positiv konnotiert wird.

Wie stehen nun aber Nymphen und Mänaden zueinander?

Wie in der antiken Literatur sind Nymphen, durch die Beischrift NYΦAI / NYΣAI gesichert, ab dem 7. Jh. v. Chr. gemeinsam mit Silenen dargestellt. Etwas später tritt noch Dionysos hinzu. Die Darstellung besitzt dabei meistens einen sexuellen Kontext, wie z.B. die Flucht vor einem Silen oder auch das Wegtragen von Nymphen in den Armen eines Silens.¹⁰²

In der Mitte des 6. Jh. v. Chr. treten erstmals dionysische Attribute, wie ein über dem Peplos getragenes Fell, hinzu.¹⁰³

Die Ähnlichkeit dieser Ausstattung mit den Schilderungen in Euripides ‚Die Bakchen‘ führt zur Übernahme des im Drama verwendeten Mänaden-Begriffes in die Vasenmalerei. Eine Beischrift ‚Mänade‘ gibt es auf keiner attischen Vase.

In der rotfigurigen Vasenmalerei kommen, bis in das erste Viertel des 5. Jh. v. Chr., Nymphen im Umfeld des Dionysos fast ausschließlich als Rasende beim Tanz vor, gekennzeichnet durch den in den Nacken zurückgelegten Kopf und den geöffneten Mund.

Im Laufe des 5. Jhs. v. Chr. nehmen diese Bilder ab und werden ersetzt durch Nymphen in idyllischen Landschaften, gleichwohl in Begleitung von Silenen oder Dionysos. Parallel kommt die ‚Übergabe des Dionysoskindes an die Nymphe Nysa‘ als festes Bildschema auf. Am Ende des 5. Jhs. v. Chr. leben die ekstatischen Tanzszenen wieder auf. Hinzu kommt die Darstellung der ‚negativen Raserei‘. Auf den rotfigurigen Vasen entführen Frauengruppen kleine Kinder oder versuchen Rehe zu zerreißen.¹⁰⁴

⁹⁹ in klassischer Zeit mit teilweiser Verhüllung, in hellenistischer Zeit ganz verhüllt; Manteltänzerinnen in Statuettenform sind zahlreich, z.B. Jeammet 2003, 146f Nr. 95 (375-350 v.Chr.), 151f Nr. 98 (um 350 v.Chr.).

¹⁰⁰ ich folge den Thesen von Gabriele Schmidhuber: Schmidhuber 2007; eine davon in Teilen abweichende Meinung: G. Hedreen 1994.

¹⁰¹ Hom. Il. 132-134: die Nymphe Nysa als Amme des Dionysos; Hom. h. 5, 261f: Silene im Umfeld der Nymphen.

¹⁰² Flucht: Schmidhuber 2007 Abb.1; Spitzaryballos, Brindisi 1669 (um 650 V. Chr.). – Wegtragen: Klitias Krater.

¹⁰³ Schmidhuber 2007 Abb.4; Kolonettenkrater New York Museum of Modern Art 31.11.11 (um 550 v. Chr.).

Die Antwort des Verhältnisses von Nymphen zu Mänaden ist so vielschichtig wie das nach dem Wesen der Nymphe und setzt eine Trennung der ‚mythologischen‘ Mänade von der ‚historischen‘ Mänade voraus.

Im Mythos scheint das Mänadentum ein temporärer Zustand innerhalb des Nymphendaseins zu sein. Ein Moment in dem der gesittete Tanz¹⁰⁵ in Extase übergeht.

Das dionysische Umfeld ist jedoch kein zwingender Grund für ein exaltes Verhalten.

Nymphen können hier auch als Amme oder in sich gekehrte Naturwesen erscheinen.

Vielmehr ist die Nähe des Dionysos der legitime Anlass durch den ein ‚wildes‘ Verhalten erst möglich wird.

Neben dem mythologischen Wesen gibt es aber auch die ‚historische‘ Mänade, die ‚aus der Rolle fallende‘ Frau. Im Alltagsleben ein unerwünschter Zustand, im Kult jedoch erlaubt und als emotionales Ventil vermutlich auch notwendig.

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass Frauen im Kult hauptsächlich in liminalen Phasen auftreten. Übergangsphasen – Heranwachsen zur Frau, Hochzeit, Geburt des ersten Kindes – lassen sie aus der Häuslichkeit in die Öffentlichkeit treten. Wie in dem Mänaden-Exkurs beschrieben, kann es sich bei dem Grenzbereich auch um eine emotionale Übergangsphase handeln, die Extase bei dionysischen Riten, sozusagen der Übergang der Nymphe zur Mänade. Hierfür werden die Frauen jedoch durch geheime Riten wieder in einen separaten, nur Frauen zugänglichen Bereich der Öffentlichkeit geleitet.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Schmidhuber 2007 Abb.7; Pyxis London BM E775 (410/400 v. Chr.); auch zerreißen von Menschen: siehe Pentheus Mythos.

¹⁰⁵ auch Men. Dys. 946-951, in der die Magd auf „anständige Art“ tanzt.

¹⁰⁶ zur sogenannten ‚Rites de Passage‘ auch Morgan 2007, 297-310; Calame 1997. – Mikalson 2005, 144-181: Kult der Demeter Thesmophoros, Frauen zelten gemeinsam am Heiligtum; Verschiedene Kulte begleiten verschiedene Altersstufen, Arktoi der Artemis, Arrephoroi der Athena.

4 Nymphenreliefs

4.1 Einleitung

Im folgenden Kapitel sollen die ikonographischen Besonderheiten von Nymphenreliefs beleuchtet werden. Hierbei wird erläutert, wie Nymphen dargestellt werden, in welchem Umfeld und mit welchen anderen Göttern sie auftreten. Als Materialbasis dienen mir u.a. 141 Nymphenreliefs, die ich mir als Arbeitsgrundlage aus verschiedenen Quellen¹⁰⁷ zusammengestellt habe.

4.2 Nymphendarstellungen

Das typische Nymphenrelief zeigt drei in Reihe tanzende, jugendliche Frauen. In der Regel verläuft der Reigen von rechts nach links, wobei sich die Frauen einander an den Händen oder am Gewand halten. Meist unterscheidet sich aber die mittlere Tänzerin in Tracht und / oder Haltung von den beiden anderen Nymphen.¹⁰⁸

Diese Art der Nymphenikonographie kommt im späten 5. / frühen 4. Jh.v.Chr. in Attika auf und ergänzt die bis dahin vorherrschende Ikonographie nebeneinanderstehender Zwei- oder Dreiergruppen.

Im 4. Jh. v. Chr. beherrschen weiterhin Reigen im Zeitstil sowie die ‚Anlehn-Sitz‘-Gruppe¹⁰⁹ die Ikonographie des Nymphenreliefs, aber auch einzelne Manteltänzerinnen und archaische Reigen.

Bei der ‚Anlehn-Sitz‘-Gruppe‘ sitzt eine Nymphen, meist durch Körperrundungen, Frisur und Tracht eher matronal dargestellt, mit dem Rücken zur Höhlenwand auf einem Felsen.¹¹⁰ Die mittlere Nymphen steht rechts neben ihr und stützt sich mit dem rechten Arm an der Felswand ab. Rechts von ihr lehnt sich wiederum die dritte Nymphen, meist mit einer Lampadion-Frisur als jugendlichste der drei Nymphen gekennzeichnet, auf die Schulter der Mittleren.

Die ikonographische Unterscheidung matronal – jugendlich, sowie stehend – anlehnend, findet sich auch bei Reliefs aus dem eleusinischen und Statuetten aus dem aphrodisischen Bereich.¹¹¹

¹⁰⁷ Schmidt 1922; Feubel 1935; Fuchs 1959; Tuchelt 1969/1970; Edwards; Zagdoun 1989.

¹⁰⁸ schaut aus dem Bild heraus oder zurück zur letzten Nymphen; **32 (Abb. 24), 63, 91**. – Die Sonderstellung der mittleren Tänzerin fällt aber auch bei den im folgenden vorgestellten Gruppen, z.B. den Chariten, auf; Edwards, 45f.49.

¹⁰⁹ Achandros Relief (**25, Abb. 25**), Larson 2001, 130 Abb.4.2; Agathemeros Relief (**58, Abb. 26**); Larson 2001, 265 Abb.2.20.

¹¹⁰ dies ist derselbe matronale Typus der für die Darstellung der Nymphen als Amme dient; Vergleich Neapel MN 283.

¹¹¹ **34 (Abb.29)**; Jeammet 2003, 240 Nr. 182: zwei junge Frauen aneinander gelehnt, eine in Mantel gehüllt, andere hält Apfel, hier wird der aphrodisisch-bräutliche Kontext deutlich; Tanagra mythe and archæologie 2003}, 284 Nr. 221: verummte Frauen spielen zusammen; zu diesem Thema: Mandel 1999; LIMC IV (1988) 867 Nr. 270 s. v. Demeter (L. Beschi).

Im 3. Jh. v. Chr. fällt diese Gruppe vollständig weg, alle anderen setzen sich gleichbleibend fort.

Im 1. Jh. v. Chr. übernehmen dann die archaischen Reigen die führende Rolle im Nymphenrelief, gefolgt von Manteltänzerinnen und Reigen im Zeitstil, sowie vereinzelte Darstellungen der wiederaufkommenden ‚Anlehn-Sitz‘-Gruppe‘.

4.3 Hermes

Im Homerischen Hymnos für Aphrodite ist Hermes als Partner der Nymphen genannt.¹¹²

*„... Silene, der treffliche Späher Hermes, der Schimmernde auch,
genießen in dämmrigen Winkeln lieblicher Höhlen zusammen mit ihnen die Freuden der
Liebe.“*

Hom. h. 5,262f

In seiner Rolle als Hermes Nymphagetes, dem Anführer des Nymphenreigen, findet man ihn auf den Reliefs¹¹³ ab dem 4. Jh. v. Chr.. Er ist entweder nackt oder mit einem kurzen Chiton bekleidet. In beiden Fällen trägt er eine Chlamys, die auf unterschiedliche Weise drapiert sein kann.¹¹⁴ Als ‚Genosse der Nymphen‘ ist uns Hermes auch in einer Inschrift von der Athener Agora überliefert.¹¹⁵

Auch wenn die Anzahl der Nymphenreliefs mit Hermes über die Zeit abnimmt, bleibt diese Kombination bis ins 2. Jh. v. Chr. als Bildthema bestehen. Erst ab dem 1. Jh. v. Chr. kommt der Gott auf den Weihereliefs mit Nymphen nicht mehr vor. Es ist zu vermuten, dass mit der hellenistischen Bukolik und dem Rückzug der Religion in die Privatsphäre ein olympischer Gott als Nymphagetes¹¹⁶ nicht mehr als so passend empfunden wurde, wie z.B. der in dieser Zeit beliebtere Pan.

4.4 Pan

Beheimatet war der Pankult in Arkadien und gelangte vermutlich um 500 v.Chr. nach Böotien. Dort hielt er, nach Herodot, mit der Schlacht von Marathon in Athen Einzug.¹¹⁷

In dem Homerischen Hymnos für Pan¹¹⁸ wird seine Nähe zu den tanzenden Nymphen beschrieben.

¹¹² Hom. h. 5, 261f; hier auch Nennung der Verbindung Nymphen und Silene.

¹¹³ häufig mit Pan und Acheloos am Bildrand.

¹¹⁴ nackt: **32 (Abb. 24)**; Chiton: **41, 66 (Abb. 28)**.

¹¹⁵ IG III 196.

¹¹⁶ Er agiert in seiner eher olympischen Rolle, als Götterbote oder Begleiter in die Unterwelt, weiterhin zwischen den Göttern und den Menschen.

¹¹⁷ Arkadien: Pind. frg. 76; Böotien: DNP IX (2000) s. v. Pan (J. Holzhausen); der Homerische Epos und Hesiods Theogonie kennen ihn noch nicht; Marathon: Hdt. 6,105; Fuchs 1962, 245; Larson 2007a, 63f.

¹¹⁸ Hom. h. 19,1-4; auch Anth. Pal 16,291.

"Sing mir Muse, vom lieben Sprößling des Hermes, von jenem ziegenfüßigen, doppelt gehörnten Freunde der Rassel, der durch baumige Triften mit tanzfrohen Nymphen zusammen wandert."

Hom. h. 19,1-4

Die älteste Pandarstellung auf einem Nymphenrelief findet sich auf dem von der Akropolis stammenden Archandrosrelief¹¹⁹, der ältesten erhaltenen Dedikation an die Nymphen. Der in der Inschrift genannte Name¹²⁰ datiert das Relief an das Ende des 5. Jhs. v. Chr.. Pan erscheint hier mit nacktem menschlichem Oberkörper, aber eher animalischer Physiognomie, mit Bart und Hörnern. Er stützt sich mit dem erhobenen linken und dem gesenkten rechten Arm auf einen Felsrand, von dem aus er das Geschehen auf dem Relief zu beobachten scheint. Die Pandarstellungen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. zeichnen sich „durch ikonographische Vielfalt aus“.¹²¹ Meist sitzt Pan mit gekreuzten Beinen und Syrinx spielend am Bildrand¹²², ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. findet man ihn aber auch in stehenden Positionen¹²³.

Die Beine der Panfiguren auf den Reliefs sind immer als Ziegenbeine dargestellt, der Oberkörper eher menschlich. Das Gesicht variiert, mal sind durch Ziegenohren und animalische Physiognomie deutlich tierische Züge¹²⁴ zu erkennen, mal treten diese zugunsten einer mehr menschlichen Ausstrahlung zurück.

Im 4. und 3. Jh.v.Chr. löst er Hermes auch teilweise als Anführer des linearen Reigens ab.¹²⁵ In hellenistischer Zeit wird Pan in der Plastik auch als Knabe oder Jugendlicher, also rein menschlich, dargestellt. Diese Ikonographie findet bei den hier besprochenen Weiherreliefs jedoch keine Verwendung und wird daher auch nicht näher besprochen.

4.5 Acheloos

Acheloos, nach Hesiod Sohn des Okeanos und der Thetys, ist ein Flussgott, der mit Dionysos die Funktion eines Maskengottes teilt.¹²⁶

Er ist häufig auf Nymphenreliefs am Bildrand dargestellt und folgt hier der schon in archaischer Zeit gültigen Ikonographie von Stierkörper bzw. –protome mit gehörntem, menschlichem Kopf.¹²⁷

¹¹⁹ **25 (Abb. 25)**; ebenfalls nur mit Oberkörper erscheint Pan auf **4**.

¹²⁰ Edwards, 293-303.

¹²¹ Marquardt 1995, 333.

¹²² **28, 33, 34 (Abb. 29), 58 (Abb. 26), 59, 65, 66 (Abb. 28), 79, 137**.

¹²³ **29, 30 (Abb. 31), 55 (Abb. 30), 57, 60, 92**.

¹²⁴ Theriomorphismus.

¹²⁵ neben den in dieser Arbeit vorgestellten Rundtanzreliefs gibt es auch lineare Reigen mit Pan als Anführer, z.B. **30 (Abb. 31)** und **21**.

¹²⁶ Hes. theog. 340. – LIMC I (1981) 12f s. v. Acheloos (H.P. Isler): Viele Flüsse tragen seinen Namen, ein großer in Nordgriechenland, kommt auch im Herakles Mythos vor, aber auch dionysischer Kontext, beim ersten Weinmischen wurde das Wasser des Acheloos verwendet. – Maskengott: LIMC I (1981) 18 Nr. 80 s. v. Acheloos (H.P. Isler); zum Vergleich LIMC III (1986) 425 Nr. 14 s. v. Dionysos (C. Gaspari).

¹²⁷ Ausnahme, Darstellung als Mensch: **35** (mit Hörner).

Im 6. Jh. v. Chr. findet man diese ‚Mannstierprotome‘, oder auch nur den Kopf als pars pro toto, schon auf Vasen, im späten 5. Jh. v. Chr. dann auch auf Weihereliefs.¹²⁸

Durch ihre Verbindung zum Wasser ist die Nähe der Nymphen zu einem Flussgott evident. Jedoch handelt es sich nicht um irgendeinen, sondern den bedeutendsten und ältesten Flussgott in der Mythologie¹²⁹, was wiederum das Alter und die Bedeutung des Nymphenkultes betont.

4.6 Altar

Der seit der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. vermehrt auf Nymphenreliefs dargestellte Felsaltar ist räumlich meist auf die linke Nymphe bezogen.¹³⁰ Er befindet sich also entweder zwischen Hermes und ihr, direkt vor ihr oder zwischen ihr und der mittleren Nymphe. Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. tritt Hermes auch vor dem Altar hervor¹³¹ und bildet so den Übergang zu den im Folgenden zu besprechenden Rundtanzreliefs. Die Darstellung eines Felsaltars bildet, zusammen mit der Reliefumrandung in Form einer Höhle, den realen Kult (z.B. in Vari) recht deutlich ab. Die Nähe des Nymphenkultes zur unkultivierten Natur, wie auch die Herausbildung der Kultmittel aus natürlichem Material ist bereits in Kapitel 3.1, im Zusammenhang mit der Schilderung von Odysseus Ankunft in der Phorkyrbucht angesprochen worden. Sieht man die Nymphen eben in dieser Umgebung tanzen, so bedeutet dies auch die Nähe dieser Naturwesen zum Kultplatz, ihre Epiphanie, die Anwesenheit in ihrem Wohnort, der Höhle.

Ab dem 3. Jh. v. Chr. findet sich auch manchmal ein architektonisch ausgearbeiteter Altar anstelle des natürlich geformten Felsaltars, was auf die Einführung dieser Altarform im Nymphenkult hinweisen könnte.¹³²

4.7 Reliefrahmen

Die Weihereliefs des 5. Jh. v. Chr. besitzen in den meisten Fällen keinerlei Rahmung. Ende des 5. Jhs. v. Chr. beginnt man das Geschehen auf den Nymphenreliefs durch eine halbrunde Höhlenrahmung näher zu verorten, d.h. auch die realen Kultbedingungen ein Stück weit abzubilden. Schon seit dem 6. Jh. v. Chr. sind Höhlendarstellungen auf Vasen bekannt, ab dem 4. Jh. werden diese auch in frontaler Ansicht dargestellt.¹³³ Die Rahmung des Nymphenreliefs kann dabei von relativ naturgetreuen Felsendarstellungen bis hin zu

¹²⁸ Münzen: Tetradrachmen aus Gela, Sizilien, LIMC I (1981) 24-30 Nr. 32.34, 214, 215 s. v. Acheloos (H.P. Isler), 5./ 6. Jh. v. Chr.; Tonrelief Acheloos im Kampf mit Herakles: LIMC I (1981) 25f Nr. 224.225 s. v. Acheloos (H.P. Isler), um 500 und 1. Viertel 5. Jh. v. Chr.; **21, 30 (Abb. 31), 56 (Abb. 32), 63, 65, 85, 90.**

¹²⁹ natürlich auch einer der wasserreichsten Flüsse Griechenlands; als Gott: Hom. II. 21, 192-194; Paus. 8,38,10.

¹³⁰ Fuchs 1962, 244; Edwards 53.

¹³¹ **14, 31 (Abb. 34), 41, 50.**

¹³² **139.**

¹³³ Höhle im Profil: Kotyle Paris, Louvre L173; Hydria London, British Museum B314; Payne 1931, 309 Nr. 941 Taf. 31,10; Höhle frontal: Krater London, British Museum 1917-7-21.1, Krater Berlin 2646, Robert 1886, Taf. 4: Krater Berlin 1969.9.

abstrakten, wolkigen Steinarrangements variieren. In beiden Fällen wird jedoch durch die Darstellung des Grottenheiligtums auch der Bezug zum Wasser unterstrichen. Ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. kommen in Attika architektonische Rahmungen mit Giebeln, Antefixe und seitlichen Pilastern auf, wie man sie auch zeitgleich auf den Urkundenreliefs¹³⁴ findet.

Diese Darstellungsform löst jedoch nicht die Höhlenumrandung auf den Nymphenreliefs ab und ist außerhalb Attikas auch nur selten anzutreffen. Vielleicht wird so der Kult in architektonisch gefassten Orten wie Brunnenhäuser oder einem kleinen Tempel um eine Quelle vor der Stadt angedeutet.¹³⁵

4.8 Zusammenfassung

Das seit dem 5. Jh. v. Chr. existierende Motiv des Nymphenreigenes zeichnet sich im 4. Jh. v. Chr. durch einen Zuwachs an neuen Einflüssen aus, der zu einer großen ikonographischen Vielfalt führt. Stilistisch kommen neben Relieffiguren im reinen Zeitstil auch rein archaische Reigen oder gemischte Gruppen vor.¹³⁶

Der archaische Nymphenreigen erfreut sich vor allem im 4. und 1. Jh. v. Chr. großer Beliebtheit, die Manteltänzerinnen setzen sich relativ konstant durch die Jahrhunderte fort und finden im Hellenismus als ‚Mänaden‘ großen Anklang. Allein die ‚Anlehn-Sitz‘-Gruppe ist bis auf wenige Ausnahmen auf das 4. Jh. v. Chr. beschränkt.

Wie stark das Schema dreier tanzender Nymphen im Laufe der Zeit zu einer Chiffre für ein Nymphenheiligtum geworden sein muss, zeigen zwei Kratere, die eine dionysische Tanzszene mit einem Kultbild kombinieren, welches auf einem Pfeiler steht und drei, einander an der Hand fassende, tanzende Nymphen zeigt.¹³⁷ Aber auch schon früher wurden

Nymphenheiligtümer im Hintergrund durch diese Chiffre dargestellt; so z.B. auf dem sogenannten ‚Bendis-Relief‘ aus Piräus, welches den Ausschnitt eines Nymphenreigenes in einer Höhle zeigt, die im Kultzusammenhang mit der Verehrung von Bendis stehen.

Als Begleiter der Nymphen sind im Homerischen Hymnus schon Hermes und Pan genannt. Auf den Reliefs tritt Hermes Nymphagetes im 4. Jh. v. Chr. zum ersten Mal auf, verschwindet jedoch im 1. Jh. wieder aus dem Repertoire. Pandarstellungen finden sich, wie auch die des Acheloos, seit der Anfangszeit am Bildrand wieder. Im Gegensatz zu Acheloos, der diese Stelle fast nie verlässt, tritt Pan ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. auch als Reigenführer auf. Der Rundtanz der Nymphen wird sogar ausschließlich von Pan angeführt.

Ende des 5. Jhs. v. Chr. beginnt man die Nymphenreliefs zu rahmen, erst mit dem Halbrund eines Höhleneingangs, ab der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. auch mit architektonischen Elementen wie Giebel und Pilaster.

¹³⁴ Urkundenrelief: NM1467 von 375/74 v.Chr.; Weihereliefs: NM 3007 um 310 v.Chr., NM 1332 aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., AM 3003 um 310 v.Chr..

¹³⁵ Vergleich auch Hom. Od. 17, 204-217.

¹³⁶ rein archaisch: **54, 98, 26**; gemischter Stil: **39**.

¹³⁷ Grassinger 1991, 174 Nr. 17 Abb.136-144 (spätes 1. Jh. v. Chr.) und 180f Nr.22 Abb. 167-173 (frühes 1.Jh.n.Chr.); **88, Abb.35**. – Bendis-Relief (**80**);Larson 2001, 136 Abb.45.

5 Rundtanz der Nymphen mit Pan

In den folgenden beiden Kapiteln stehen die auf uns gekommenen Reliefs ‚Rundtanz der Nymphen mit Pan‘ im Fokus. Zunächst wird das allen Stücken zugrunde liegende ikonographische Schema beschreiben. Danach werden die Stücke einzeln besprochen, ihr Erhaltungszustand, ihre Komposition, ihre Figuren.

Im zweiten Teil wird dann der Versuch einer Einordnung unternommen. Motivische Vergleiche geben Hinweise auf die Entstehungszeit des Urbildes, stilistische Analogien führen dann zu einer zeitlichen Gruppierung der Stücke. Die Vergleiche mit anderen Weihereliefs des 4. Jhs. v. Chr. sind insofern statthaft, da sie durch die Anbindung an attische Grab- und Urkundenreliefs gut abgesichert ist.

5.1 Beschreibung der Stücke

5.1.1 Allgemeines Schema

Die im Folgenden untersuchten Reliefs weisen in ihrer Ikonografie einige Gemeinsamkeiten auf, die hier einführend beschrieben und in den folgenden Kapiteln als bekannt vorausgesetzt werden.

Eine Vierergruppe, bestehend aus drei Nymphen und Pan, tanzen um einen Altar im Zentrum. Zur rechten Seite des Altars schreitet Pan nach rechts, dahinter tanzt eine Nymphe in einem weiten Ausfallschritt nach links. Ihr Körper ist teilweise sowohl durch den Altar als auch durch Pan verdeckt. Als rahmendes Element nimmt je eine Nymphe einen Platz am Reliefrand ein und tanzt auf Pan zu. Die beiden äußeren Nymphen schreiten mit dem linken Bein voran, die mittlere Nymphe und Pan mit dem rechten. Der Abstand der Figuren untereinander und ihre Position zur Mittelachse variieren von Relief zu Relief.

Die Figur des Pans tritt, zusammen mit der linken Tänzerin, am stärksten aus dem Relief hervor und ist partienweise unterschritten. Die mittlere Nymphe ist im flachen Relief gearbeitet und sorgt dadurch für räumliche Tiefe.¹³⁸ Nicht ganz so stark reliefiert wie Pan nimmt die rechte Nymphe meist eine Mittelposition in der räumlichen Staffelung der Figuren ein.

Die linke Tänzerin schreitet auf Zehenspitzen mit durchgedrückten Beinen im Profil nach rechts. Mit dem ausgestreckten rechten Arm fasst sie die zurückwehende Pfote von Pans Chlamys. Der linke Arm ist auf den Reliefs unterschiedlich gestaltet.¹³⁹ In der Mehrzahl der Fälle ist er jedoch angewinkelt und nach oben zur linken Schulter geführt, wo sie mit grazil gespreizten Fingern ihr Gewand mit Daumen und Zeigefinger fasst. Ihre Haare trägt sie in einem Nackenknoten. Bekleidet ist die linke Tänzerin mit einem Chiton und einem über die linke Schulter geführten Himation.

Die im Profil dargestellten Beine des Pan sind durchgestreckt und enden in Hufen. Sein Oberkörper ist durch eine Drehung in Dreiviertelansicht, der Kopf entweder durch

¹³⁸ Zagdoun 1989, 119: ihre Aufgabe ist für Tiefe zu sorgen.

¹³⁹ Zagdoun 1989, 119: ist die am unterschiedlichsten gestaltete Nymphe im Relief.

Zurückwendung zur linken Nymphe im Profil oder fast frontal zu sehen. Das Gesicht ist unterschiedlich ausgeführt, lässt aber immer ein bis zwei Hörner erkennen. Er trägt eine Fellchlamys, die vor seinem Körper durch eine herab hängende Pfote und in seinem Rücken durch den Schwanz und das wegwehende Pfotenenden erkennbar ist. Mit dem rechten vor der Brust angewinkelten Arm zieht er das Fell straff um den Körper. Der linke Arm hängt, komplett in den Mantel eingewickelt, seitlich herab. Das Lagobolon ist zwischen in seinen linken Arm und den Körper geklemmt und wird mit seiner Krümmung neben dem Kopf sichtbar.

Rechts von Pan befindet sich eine weitere Nymphe welche auf Zehenspitzen nach links schreitet. Ihr Oberkörper ist frontal zum Betrachter gedreht, ihr Kopf, wieder im Profil, der mittleren Nymphe zugewandt. Nach ihr streckt sie auch den rechten Arm aus, der jedoch von Pan verdeckt ist. Der linke Arm ist in den Mantel gewickelt und mit angewinkelter Hand in den Rücken gestützt. Haare und Kleidung sind analog zur linken Nymphe gestaltet. Der Unterkörper der mittleren Nymphe ist teilweise von Pan und dem Altar verdeckt, das linke Bein ist so weit nach hinten ausgestreckt, dass der Fuß rechts vom Altar sichtbar wird. Die Beine sind im Profil, der Oberkörper in Frontalansicht abgebildet. Ihre Arme sind gestreckt und leicht vom Körper abgespreizt. Ihre rechte Hand berührt das Gewand der linken Tänzerin, die linke scheint sie hinter dem Rücken von Pan nach der rechten Nymphe auszustrecken. Mit dem nach rechts ins Profil gedrehten Kopf schaut sie zurück zur rechten Nymphe. Ihr Haar ist zurück gekämmt, meist am Hinterkopf mit einem Knoten fixiert und mit einer Stephane geschmückt. Sie ist, wie für diese Komposition typisch, am archaischsten dargestellt, wobei nicht eindeutig zu klären ist ob sie über dem Chiton mit einem ionischen Schrägmäntelchen oder einem langen Schrägmantel mit Umschlag¹⁴⁰ bekleidet ist. Da im unteren Bereich außer einer Zickzackborte keine weiteren Gewandangaben gemacht werden, aus dem zwei verschiedene Kleidungsstücke ersichtlich sind, ist ersterem der Vorzug zu geben.

5.1.2 Vollständige Reliefs

5.1.2.1 Belgrad NM 1590 (62), Abb.1

Das Marmorrelief¹⁴¹ aus Stobi ist bis auf Inkrustationen auf der linken Seite und einem Stück herausgeplatzen Hintergrundes vollständig und sehr gut erhalten. Es verfügt über eine Rahmung aus sich nach oben verjüngenden Anten mit Architrav und einem Geison mit fünf Antefixen. Die Sockelleiste fällt zur linken Seite hin ab.

Die einzelnen Figuren sind harmonisch über das Relief verteilt, die Komposition wirkt weder gestaucht noch auseinandergezogen. Allerdings ist der leere Raum zwischen den Köpfen der Figuren und dem Gebälk größer als bei den nachfolgenden Stücken.

¹⁴⁰ Herdejürgen 1968 zu Definition und Datierung der archaischen und archaischsten Schrägmanteltracht.

¹⁴¹ Edwards, 673-676 Nr. 65; Harrison 1965, 84; Havellock 1964, 52f; Fuchs 1959, 28.30 Nr. B4a; Feubel 1935, 16 Nr. B4a.

Das Relief entspricht in seinem Aufbau der obigen allgemeinen Beschreibung, bietet jedoch aufgrund des ausgezeichneten Erhaltungszustandes einige zusätzliche Details. So ist mittig um den Altar eine Efeuranke zu sehen, die bei den anderen Reliefs nicht beobachtet werden konnte. An der Rückseite von Pans Beinen ist das lange gebogene Schwanzende des Fells zu erkennen, welches die mittlere Nymphe schneidet und links von ihrem Körper in einer kugeligen Verdickung endet.

Die im vorangegangenen Kapitel angesprochene Körperdrehung Pans ist in dem Relief in Belgrad durch eine extreme Körperhaltung stark herausgearbeitet. Sein linker Huf ist leicht nach außengestellt, sodass der Hufspalt sichtbar wird. Der Körper besteht in seinem Aufbau aus verschiedenen geometrischen Formen, die aneinander gesetzt wurden und durch einfache Vertiefungen voneinander getrennt sind.¹⁴² Oberkörper und Hüfte treffen in einem spitzen Winkel zusammen, die Hüfte ist weit nach außen gestellt und der Bauch wölbt sich deutlich nach vorne. An dem nach links unten geneigten Kopf des **Pan** treten aus kurzem Haaren zwei geschwungene und in sich gedrehte Hörner hervor, die am Haaransatz leicht verdickt sind. Das Tierfell ist so streng um Pans Körper gewunden, dass Oberschenkel und Hüftansatz deutlich darunter hervortreten. Die unbedeckten Teile der Beine scheinen im Oberschenkelansatz, Knie- und Wadenbereich modelliert, aber nicht detailliert ausgeformt zu sein. Die Chlamys erweist sich am Körper größten Teils als glattes Stoffstück. Lediglich drei vom Oberarm zur Hand verlaufende Spannungsfalten und einzelne rundlich wulstige Falten am linken Oberarm zeugen von Stofflichkeit. Im Gegensatz hierzu schwingt sich das Gewand unter seiner linken Hand auf. Vier, durch tiefe Grate voneinander getrennte Falten und eine Tatze zeigen den unteren Rand des Tierfells an. Die linke und die rechte Falte sind dabei stark ausgehöhlt und gehören zu den plastischsten Gewandelementen innerhalb des Reliefs. Als sei die Tatze hinter die Stoffbahn geklappt kommt sie in flachem Relief daraus hervor und endet in vier auf den Hintergrund aufgesetzten runden Wülsten. Die nach hinten wehende Tatze tritt flach unter der stark unterhöhlten Rückenpartie hervor. Sie ist durch zwei Mulden strukturiert und nimmt am Tatzenende eine undefinierte, wulstige Form ein. Alles in allem ist die rechte Seite Pans stärker unterhöhlt als die linke, was den Anschein einer Drehung in den Reliefgrund weiter verstärkt und mit der gegensätzlichen Drehung des Oberkörpers nach hinten zu einer schraubenförmigen Gesamtbewegung führt. Trotz Unterhöhlung und gegensätzlicher Drehachsen kann man bei Pan nicht wirklich von einer nahezu rundplastischen Herausarbeitung sprechen. Vielmehr scheint er mit einem gewissen Abstand vor das Relief gesetzt. Von diesem, sozusagen erhöhten Reliefgrund aus sind dann jedoch Rundungen im Bereich des Armes oder des rechten Oberschenkels herausgearbeitet. Die **linke Nymphe**, ganz im bekannten Schema dargestellt, schreitet mit durchgedrückten Beinen nach rechts. Dabei ist die Ferse des linken Fußes nur leicht vom Boden erhoben, der rechte Fuß ist, trotz der Profilansicht des Beines, fast frontal gezeigt. Die Nymphe greift mit der rechten Hand nach der von Pan wegwehenden Tatze, wobei Hand und Finger überlängte erscheinen. Auch die an die Schulter geführte linke Hand ist in ihrer Proportion zu groß. Der an den Beinen eng anliegende Mantel ist gänzlich ohne stoffliche Strukturierung, sodass man die Körpermodellierung gut erkennen kann. Am rechten Arm und Oberkörperbereich sind keinerlei Spuren eines Chitons zu erkennen. Lediglich ein perlförmiger Abschluss am Hals

¹⁴² so das Dreieck des Oberkörpers, die Raute des Unterbauches, die Ellipse des Oberschenkels etc..

könnte ein Indiz für einen Saum sein, es kann sich aber auch um ein Schmuckstück handeln. Der von der linken Schulter aus über die Brust geführte Mantelstreifen wird durch eine flache Stoffbahn gebildet, die durch eine scharfe Kante vom Oberkörper abgesetzt ist. Einzelne Zugfalten laufen am Rücken zur Taille und von der Taille zur Hüfte und weisen auf eine Körperdrehung hin. Der nach hinten durch die Bewegung wegwehende Gewandzipfel besteht aus aufgefächerten, linearen Faltendreiecken, die zum Körper hin leicht an Plastizität zunehmen. Die Mittelfalte des Himations beginnt erst auf halber Oberschenkellhöhe und besteht aus zwei großen omegaförmigen Falten, die links und rechts von schmalen Faltenbergen, welche nach unten in einem minimalen Bogen auslaufen, gerahmt werden. Unter dem Himation tritt der aus feinen parallelen Rillen gebildete Chiton hervor. Das Gewandende hängt leicht zum Boden durch und wird von einem schnurartigen Saum abgeschlossen. Unter dem rechten Arm beginnt eine am linken Bein grade nach unten laufende Gewandborte, welche aus drei Falten mit überlagertem Zickzackmuster besteht. Diese wird von der ebenfalls vergrößerten Hand der **mittleren Nymphe** mit Daumen und Zeigefinger der nach vorne offenen Hand ergriffen. Hinter dem Altar sind noch ein Stück der linken Ferse zu erkennen sowie drei parallele Falten der offenen Gewandseite. Die Haare scheinen mit einzelnen Haarbändern zusammen gehalten zu werden.

Im Bereich des Unterkörpers nimmt die Reliefhöhe der Figur weiter ab. Die Beine sind vom Reliefgrund in ihrer Kontur noch abgesetzt, die Stoffbahn zwischen ihnen aber nicht mehr von diesem zu unterscheiden. Das Schrägmäntelchen ist anhand einfacher Ritzungen im Oberkörperbereich dargestellt, die Brüste treten wie aufgesetzt darunter hervor. Die Manteldiagonale geht von der rechten Schulter aus und besteht aus einer Zickzackborte, der Chiton scheint V-Falten im Brustbereich zu bilden. Die Dreiecksfalten des Überschlags sind links flach und linear, rechts jedoch weniger grafisch angeordnet. Die beiden Seiten treffen sich in der Mitte zu einer leicht unterhöhlten Erhebung.

Auffällig ist bei den beiden linken Nymphen die flachen Gesichtskonturen; Stirn, Nase und Kinn bilden fast eine gerade Linie, sowie die Verschattung der bohrlochähnlichen Augenpartie. Bei der rechten Nymphe kann hierzu keine Aussage getroffen werden da dieser Teil weggebrochen ist.

Auch die **rechte Nymphe** weicht nicht von dem bekannten Schema ab. Der linke Fuß ist fast ganz auf den Boden gestellt, der rechte berührt ihn nur mit den Zehenspitzen. Wie auch bei der linken Tänzerin zeichnen sich Bein und Gesäß deutlich unter dem Himation ab, das zurückgesetzte Bein wird jedoch stärker vom Stoff verhüllt. Die Spannungsfalten vom rechten Bein zum linken Fuß sind hier nur dünne geritzte, relativ lineare Linien. Der über die linke Schulter geführte Mantel scheint an der Schulter straff anzuliegen oder diese frei zu lassen. Zwei Stoffbahnen mit linearen Rillen rahmen die Schulter darüber und darunter ein. Der Ansatzpunkt dieser Bahnen beginnt offenbar an der linken Brust, die rechte Brust scheint von ihnen verdeckt zu sein. Zwei Einkerbungen am Oberarm könnten auf eine Mantelwicklung hindeuten. Unter dem linken, in den Rücken gestützten Arm, erscheint ein flacher Faltenfächer der jedoch enger am Körper entlang geführt ist als bei der linken Nymphe. Zwei röhrenförmige Mantelfalten fallen entlang des rechten Beines am Oberschenkel entlang nach unten und verbinden sich dann mit der, unter dem Gesäß hervortretenden, Zickzackborte.

Am rechten Bildrand befindet sich auf einem Felsvorsprung ein großer männlicher Kopf mit lockigem Haar und Vollbart. Auch bei Ihm bilden Stirn und Nase eine relativ grade Linie. Seine Position am Bildrand, wie auch die über den Ohren hervortretenden Hörnchen lassen ihn als Acheloos¹⁴³ benennen.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die unterschiedlichen Relieffhöhen, gemeinsam mit den Unterschneidungen und Überlagerungen, zu einem deutlichen Eindruck von Raumstaffelung führen.

Auch wenn das Relief nicht nahezu rundplastisch, z.B. im Sinne der Grabreliefs des 4. Jhs. v. Chr. gearbeitet ist, so setzt es sich doch deutlich vom Reliefgrund ab. Unterhöhungen, tiefe Faltentäler und Grate sorgen für Tiefe, wulstartige Erhöhungen, plastische Herausarbeitung der Körper für Dreidimensionalität. Die dem Thema geschuldete Bewegung, die Drehung der Körper im Tanz, ist durch den Einsatz verschiedenster stilistischer Mittel herausgearbeitet. So werden Perspektiven geschaffen, die, wenn auch nicht immer anatomisch korrekt, so doch die Ansicht eines bewegten Körpers darstellen sollen.¹⁴⁴ Das unvermittelte Zusammentreffen verschiedener geometrisch gebildeter Körperteile¹⁴⁵ zusammen mit den unterschiedlichen Bewegungsebenen der einzelnen Körperpartien verdeutlicht die im Nymphenrelief einzigartige Schraubenbewegung.

5.1.2.2 Paris Louvre 962 (103), Abb.2

Der Rahmen des Marmorreliefs¹⁴⁶ unbekannter Herkunft besteht aus zwei seitlichen Anten, die oben mit einem Zwei-Fasien-Architrav und einem Geison mit fünf Antefixen abgeschlossen sind. Der Reliefgrund wird von Edwards als konkav beschrieben. Das Relief verjüngt sich leicht nach oben, die untere Standleiste ist außergewöhnlich hoch. Die obere linke Ecke, vermutlich mit dem sechsten Antefix, ist abgebrochen. Das gesamte Relief ist in seiner Oberfläche stark beschädigt.

Im Bildaufbau entspricht das Relief der obigen allgemeinen Beschreibung. Gegenüber dem Stück in Belgrad ist das Bildfeld um 4 cm in seiner Breite verkleinert. Die einzelnen Figuren scheinen hier dichter aneinander gerückt. Dies geschieht nicht durch das Aufrichten der Körperachsen, die linke und rechte Tänzerin sind im selben Winkel geneigt wie ihre Schwestern im Belgrad-Relief. Vielmehr macht die Summe kleiner Überschneidungen und ikonografischer Veränderungen dieses Zusammenrücken erst möglich.

Die linke Nymphe erhebt ihren Arm nun im Profil und nicht mehr frontal, was zusammen mit der Überschneidung ihres linken Fußes¹⁴⁷ mit dem Altar den Abstand zur mittleren Nymphe verringert. Der Altar ist höher als in Belgrad und fällt an den Kanten steiler ab, was die Figuren näher zur Bildmitte bringt. Pan hat in einem anatomisch instabil anmutenden

¹⁴³ **38.**

¹⁴⁴ z.B. frontal dargestellter Fuß an Bein im Profil.

¹⁴⁵ Pan: Rücken-Gesäß.

¹⁴⁶ Güntner 1994, 126 Nr. A49; Edwards, 677-680 Nr. 66 Taf. 30. Havellock 1964, 50-54 Taf. 21,15; Fuchs 1959, 27 Nr. B2; Feubel 1935, 64f Nr. B2.

¹⁴⁷ Feubel 1935 64f.: In der Überschneidung des linken Fußes mit dem Altar sieht Feubel eine bewusst gestaltete Vermittlung zwischen Vorder- und Hintergrund.

Kreuzschritt sein linkes Bein scheinbar hinter den Altar positioniert. Durch die Überschneidung des zurückgesetzten Fußes der rechten Nymphe mit dem Felsen, verschmälert sich auch der rechte Randbereich. Gleiches passiert auf der gegenüberliegenden Seite, wo das Gewandflügelchen der linken Nymphe nun im Vergleich zu Belgrad mehr herabhängt und dadurch die Möglichkeit bietet den Platz zwischen Ante und Figur zu verringern.

Reliefhöhe und Größe geben auch hier kein eindeutiges, perspektivisch logisches Bild. Die Größen der Figuren sind leicht unterschiedlich. Pan ist allein durch das Horn, minimal größer als die im flachen Profil gearbeitet mittlere Nymphe. Dann folgt ihre Schwester links, die mit Pan zusammen am weitesten aus dem Stein herausgearbeitet ist. Am größten erscheint die rechte Nymphe, die auch hier von der Relieftiefe her eine Mittelstellung einnimmt.

Bei **Pan**, dessen Gesicht hier im Profil dargestellt ist, ist nur ein kleines Horn erkennbar, das aus der Stirn wächst. Der Rest des Körpers ist so stark beschädigt, dass man über Faltenmodellierung und Oberflächenstruktur keine Angaben machen kann. Pan scheint aber in seiner Gestalt, sowie in seiner Haltung und Blickrichtung dem Pan aus Belgrad zu entsprechen.

Eine erkennbare Abweichung der linken Nymphe zu der Tänzerin in Belgrad liegt in der Schrittstellung, in der stärkeren Belastung des linken Fußes auf dem Ballen und die Drehung des rechten Fußes in Profilansicht. Wie bereits oben erwähnt ist ihre zur Schulter geführte linke Hand hier im Profil dargestellt.

Der Mantel der **linken Nymphe** liegt an den Beinen so eng an, dass sie nackt erscheinen. Er ist im Unterkörperbereich nur an der großen, sich nach unten fächerartig aufspreizenden Mittelfalte zu erkennen, die vom Unterarm zwischen den Beinen entlang bis zum Mantelsaum fällt. Leider ist der Chitonsaum zu bestoßen um eine Fältelung oder Riffelung der Stoffstruktur zu erkennen. Der von der linken Schulter über die Brust geführte Mantel ist wulstig ausgebildet, unter dem Arm folgt er in kleinen Spannungsfalten dem Körper. Eine kleine dreieckige Gewandfalte zeigt sich hinter dem Rücken der Nymphe. Der Stoff fällt hier nicht so steif wie auf dem Belgrad-Relief, sondern eher mit einer leichten Rundung nach unten und ist durch variable Faltenbildung, ein großes Faltental, einen schmalen Faltensteg und zwei kleinen waagrechten Zugfalten, wieder mit dem Körper verbunden. Die vor der linken Körperseite sichtbare offene Mantelseite fällt entlang des ausgestreckten Beines grade in einer Zickzackborte herab und wird von der rechten Hand der mittleren Nymphe ergriffen. Die Schrägmäntelchentracht der **mittleren Nymphe** ist hier noch gut an dem Zickzackdiagonal über der Brust und einer gleichartigen Borte entlang des zurückgestellten Beines zu erkennen. Leider ist die Figur sonst so beschädigt, dass auf die Bildung des Gewandes nicht näher eingegangen werden kann.

Die **rechte Nymphe** entspricht in ihrer Darstellung ebenfalls weitestgehend der allgemeinen Beschreibung. Schrittweite und Fußstellung sind mit dem Relief aus Belgrad identisch. Die Mantelführung über die linke Schulter scheint hingegen nur aus einer Faltenbahn zu bestehen, die den Schulterbereich flach umhüllt. Feine Spannungsfalten umspielen auch hier wieder den Oberkörper und den eingewickelten linken Arm und zeigen so die Stofflichkeit und Bewegungsdynamik. Die rückwärtig am rechten Bein entlang verlaufende Mantelseite ist hier

als doppelte Zickzackborte ausgeführt die pfeilförmig zu enden scheint und das Steinpodest überschneidet.

Am rechten Rand ist auf einem Steinpodest eine nackte Männerprotome zu erkennen. Aus der Positionierung könnte, analog dem Relief aus Belgrad – und zahlreicher anderer Nymphenreliefs¹⁴⁸ – auf **Acheloos** geschlossen werden. Feubel¹⁴⁹ beschreibt die Darstellung folgendermaßen: „Oberkörper eines Mannes in Umrissen, darunter ein Rindskopf, darunter Fels bis zum Boden“ Schmidt¹⁵⁰ glaubt in dem nackten Mann den Stifter zu erkennen, den Rinderkopf darunter interpretiert er als Opfertier.

Aufgrund des Erhaltungszustandes und der photographischen Lage ist es schwer eine eindeutige Aussage zu treffen.

Die Darstellung von Opfertieren gehört jedoch nicht zu den üblichen Bildthemen von Nymphenreliefs.¹⁵¹ Ich möchte in dem „Rindskopf“ Acheloos als Mannstier-Protome erkennen, in seiner gewohnten Position am Bildrand.

Des Weiteren ist in dem von mir untersuchten Nymphenreliefs der Adorant weder nackt, noch so dicht an Acheloos dargestellt. Ein Vergleich mit einem Relief aus der Parnesgrotte¹⁵², bei dem am oberen linken Bildrand eine ähnliche Figur mit nacktem Männeroberkörper zu sehen ist, zeigt, dass die Darstellung auf dem Louvre-Relief auch als Herme interpretiert werden können

Daher tendiere ich in unserem Fall zu einer Deutung als Statue am Höhlenrand, über dem Kopf von Acheloos.

Das Relief aus Paris besitzt ebenfalls den beim Belgrad-Relief erwähnten Eindruck einer Raumstaffelung, jedoch in abgemilderter Form. Die Rückenpartie bei Pan oder der linken Nympe ist wesentlich weniger unterhöhlt als in dem Relief in Belgrad. Der engen Bildfläche scheinen die kleinen Überschneidungen geschuldet zu sein. In wie weit dies eine bewusste Entscheidung ist, kann nicht eindeutig festgestellt werden.

Im Vergleich zu Belgrad erscheinen die Falten flacher, vor allem aber nicht so variantenreich, was sich vor allem an dem hinteren Himationzipfel der rechten Nympe beobachten lässt, und die Stofflichkeit noch etwas mehr betont.¹⁵³

¹⁴⁸ beispielhaft: Athen NM 3874: Güntner 1994, 121 Nr. A22; Athen NM 1445: Güntner 1994, 121 A23; Athen NM 2009: Güntner 1994, 124 A38.

¹⁴⁹ Feubel 1935, 64 Anm. 227.

¹⁵⁰ Schmidt 1922, 31 Anm. 9.

¹⁵¹ falls Tiere vorkommen gehören sie in den Kreis um Pan und sind meist Ziegen auf der Felsumrandung oder Hunde als Zeichen des Hüters und der Jagd.

¹⁵² **37 (Abb. 27)**.

¹⁵³ herabhängende ‚Gewandflügelchen‘.

5.1.2.3 Oxford Ashmolean Museum 1921.161 (99), Abb.3

Das in Smyrna gefundene Marmorrelief¹⁵⁴ ist, bis auf die vier fehlenden Ecken, komplett erhalten und besitzt eine leicht konvexe Form. Abgesehen von einer schmalen Stand- und Kopfleiste ist keine Rahmung vorhanden. Eine Inschrift über dem Kopf der linken Nymphe macht eine Weihung an dieselben wahrscheinlich.¹⁵⁵ Der Stein ist stark verwittert, die Gesichter der beiden äußeren Nymphen fehlen, ebenso der rechte Arm der linken Tänzerin. Die Szene ist, stärker als in Belgrad, auseinandergezogen, sodass die Gliedmaßen einer gewissen Überlängung bedürfen um das Motiv des „sich Festhaltens“ zu realisieren. Durch die aufrechte Position Pans sind er und die mittlere Nymphe im Kopfbereich näher zusammengerückt und bilden dadurch eine V-Form. Im Bereich der Beine überkreuzen sie sich durch die weit nach hinten ausschreitende mittlere Nymphe. Freier Raum wird vor allem durch das Verschieben der linken und rechten Nymphe in Richtung Rand erzeugt. Zusätzlich erlaubt die senkrechte Position der rechten Tänzerin die freigewordene Fläche mit einer längeren Biegung des Lagobolons auszufüllen. Der Altar ist als eine flache, fast rechteckige monolithisch wirkende Gesteinsmasse angegeben.

Wie bereits erwähnt, erscheint Pan in seiner Haltung gegenüber Belgrad aufrechter und schmaler, die Hüfte ist nicht so weit ausgestellt, der Bauch wölbt sich nicht so weit nach vorne. Der Schwanz ist über dem Altar in einer deutlichen S-Form gewunden. Zusätzlich ist der silenartige Kopf von **Pan** hier in einer von der Frontalität nur leicht abweichenden Dreiviertelansicht dargestellt. Er überragt die isokephalen Nymphen um eine halbe Haupteslänge. Die Rücken- und Unterkörperpartien scheinen stark unterschritten. Von dem um den Körper geschlungenen Fell sind kaum stoffliche Details auszumachen.¹⁵⁶ Der im Mantel verhüllte und angewinkelte rechte Arm erscheint hier wie eine aufgesetzte eiförmige Applikation am Kinn der Pansfigur. Allein das um den linken Arm gewickelte Fell zeigt rundlich dicke, parallele Faltenwürfe. Das unter der linken Hand heraustretende Ende bestehen aus einem Dreieck mit zwei tiefen Furchen. Das nach links wehende Stück des Pantherbeines ist konkav ausgearbeitet, die Tatze stellt sich lediglich als runder Wulst dar. Eine ikonographische Abweichung zu den anderen Reliefs ist der linke Arm der **linken Nymphe**, die hier nach hinten anstatt zur Schulter greift, um einen Gewandzipfel zu halten. Zudem ist ihr Oberkörper nicht im Profil sondern in einer Dreiviertel-Rückansicht gestaltet, was der Figur eine verstärkte Drehbewegung in den Reliefgrund hinein verleiht. Das Gesäß zeichnet sich unter dem Gewand in seiner Kontur ab, jedoch nicht so deutlich wie bei den beiden obigen Reliefs, da der das Bein überlagernde Stoff noch in seiner Struktur zu erkennen ist.¹⁵⁷ Zwei schwere gebogene Falten ziehen sich von der Taille zum linken zurückgesetzten Knöchel und folgen somit der Beinbewegung nach hinten. Am Fußende ist der längere Chiton anhand zweier plastisch herausgearbeiteten runden Falten sichtbar, der vor dem Körper verlaufende Mantelsaum besteht dagegen nur aus einem flachen Zickzackmuster. Eine feine

¹⁵⁴ Edwards, 881-884 Nr. 107 Taf. 48; Fuchs 1959, 27 Nr. B4; Feibel 1935, 21 Nr. B4; Hutton C.A. 1929, 240–243 Taf. 14,1.

¹⁵⁵ Hutton C.A. 1929, 240 ergänzt Σ Δ PO NY zu ó δεῖνα Εἰσ[ι]δ[ώ]ρο[υ] Νύ[μφαις].

¹⁵⁶ ob stilistisches Mittel oder abgenutzt mag ich nicht zu unterscheiden.

¹⁵⁷ Eine tiefer Analyse der Faltenstruktur vermag ich nicht vorzunehmen, da aufgrund der Bildqualität nicht ersichtlich ist was Falten und was Abstoßungen sind.

waagrechte Vertiefung gibt die Trennlinie zwischen Taille und Hüfte an. Der schräg über den Rücken zur linken Schulter geführte Mantel ist wulstartig ausgebildet. Eine Schwalbenschwanzspitze mit Zickzackmuster, die aus der Logik der Himationstracht nicht zu erklären ist, wird von der mittleren Tänzerin ergriffen.

In der Weitschweifigkeit ihrer Bewegung streckt die **mittlere Tänzerin** hier ihr linkes Bein weit über den Altar hinaus und berührt den Boden allein mit den Fußspitzen, wodurch der Fuß für den Betrachter vollständig sichtbar wird. Hierfür nimmt ihr Unterkörper eine weit diagonalere Haltung ein als auf den anderen Reliefs. Unregelmäßige Einkerbungen am rechten Oberarm lassen auf einen Chiton schließen. Das Schrägmäntelchen besitzt zwei schmale parallele Bänder, die von der rechten Schulter zwischen den Brüsten entlang laufen. Ab der Taille fallen zahlreiche kleine, durch parallele Einkerbungen strukturierten, Schwalbenschwanzspitzen nach unten.

Auch bei der **rechten Tänzerin** sind nur wenige rundliche Faltenstränge zur Untergliederung des Körpers vorhanden.¹⁵⁸ Deutlicher als bei der linken Nymphe zeichnen sich Gesäß und linker Oberschenkel durch den Stoff ab. Zwei plastische Mantelfalten ziehen sich vom rechten Unterschenkel zum linken Knöchel. Im Gegensatz zur linken Tänzerin deuten hier parallele Falten und ein schnurartiger Saum den unter dem Mantel hervortretenden Chiton an. Zwei Einkerbungen verlaufen von der linken Schulter zur rechten Hüfte und betonen so die Drehung des Oberkörpers. In gleicher Weise ist der Mantelwulst um den linken Oberarm gebildet. Von der linken Schulter zur rechten Achsel ist die aus zwei dicklichen Stoffwülsten gebildete Mantelkante zu sehen. Am Rücken entlang laufen zwei flache, parallele Borten zum Boden, dahinter erscheint noch der flügelartige Gewandzipfel, hier jedoch schmal und stark in die Länge gezogen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Relief in Oxford, im Vergleich zu den Reliefs aus Belgrad und im Louvre, in seiner Komposition noch weiter auseinandergezogen ist und Überschneidungen weitestgehend vermieden wurden. Dieser neuen Freifläche sind kleinere ikonografische Veränderungen geschuldet. Es wäre zu überlegen, ob das weite Ausgreifen der Nymphen nur zur Überbrückung der Freiflächen dient oder ob hier nicht der bewegte Tanzmoment, das heftige Ausschreiten, unterstrichen werden soll. Hierfür spräche auch die stärker bewegte Gestaltung der Gewandsäume. Trotz der freieren räumlichen Verteilung verliert das Relief nicht an Plastizität. Tiefe Unterschneidungen aber auch höhere Reliefierung, vor allem bei der hier sehr kleinteilig gearbeiteten mittleren Nymphe, führen zu einem stark räumlichen Eindruck.

Zum ersten Mal überragt der, hier silenartig dargestellte, Pan die Nymphen um eine halbe Haupteslänge. Was dieser, durch seine frontale Kopfansicht mehr statische Pan an Drehmoment verliert, bekommt die linke Nymphe durch ihre Oberkörperwendung in den Reliefgrund hinzu.

¹⁵⁸ Kraus 1960, 153: summarische Falten.

5.1.2.4 Krater Neapel NM 282 (93), Abb.4 – 6, 43

Das Bildfeld des Kraters¹⁵⁹, auf dem die Rundtanzszene dargestellt ist, umspannt die Fläche zwischen den Henkeln, wodurch die Figuren sehr weit auseinander gezogen werden. Die neue Raumanordnung auf dem Krater entsteht hauptsächlich durch den aus der Mitte nach rechts gerückten Pan. Er überschneidet den Altar nur noch knapp mit seinem linken Bein, sodass das nach hinten ausgestreckte Bein der mittleren Nymphe mit der fächerförmigen Mantelborte jetzt zwischen den Beinen von Pan erscheint. Die linke Nymphe ist zwar noch so dicht an dem Altar, dass ihre Gewandspitzen ihn berühren, jedoch sorgen ihre aufrechte Haltung und der nach rechts gesetzte Pan für einen großen Raum zwischen den beiden Figuren. Dieser wird von der mittleren Nymphe ausgefüllt indem sie ihre Arme weit vom Körper spreizt. Auf diese Weise gelingt es ihr zwar ein Gewandstück der linken Nymphe festzuhalten, die Hand der rechten Nymphe ist für sie jedoch nicht mehr erreichbar. Letztere steht aufrecht ein gutes Stück von Pan entfernt und hält, mit ihrer nun sichtbaren Hand, ein Stück der Fellchlamys. Der Altar erscheint rundlicher und besitzt an der Stelle, wo im Belgrad-Relief die Efeuranke angebracht ist zwei tief eingeritzte Rille.

Pan steht im bekannten Schema, setzt seine Beine jedoch weiter auseinander. Insgesamt besitzt sein Körper eine anatomisch eher unkorrekte Haltung. Er scheint aus den in verschiedenen Perspektiven abgebildeten Körperteilen zusammengesetzt zu sein. Das nach vorne gesetzte Bein ist im Profil, das rechte im Unterschenkelbereich frontal, im Oberschenkelbereich wiederum im Profil dargestellt. Die Hüfte schiebt sich weit nach außen, der Bauch wölbt sich nach vorne, der Oberkörper ist in Dreiviertelansicht nach vorne gedreht, der Kopf führt diese Drehung noch weiter bis ins Profil. Der Kopf des Pan ist bärtig mit voluminösem, im Nacken gelocktem Haar. Auf der Stirn treten zwei kleine Hörner hervor. Bei den Beinen ist, im Gegensatz zu den vorangegangenen Stücken, die Kniepartie und die Muskelgruppen deutlich herausgearbeitet. Das Gewand besitzt hingegen nur wenig eigene Struktur, klebt aber wie eine dicke Folie auf dem Körper und unterstreicht dessen Kontur. So ist hier zum ersten Mal eine Mulde zwischen rechten Ober- und Unterarm zu sehen, zwei Spannungsfalten ziehen sich von der deutlich erkennbaren Faust zur Schulter. Wie ordentlich übereinandergelegte Stoffschichten erscheinen die flachen Falten am linken Arm. Dort wo die linke Hand die Fellchlamys an den Körper presst, beginnt sie sich nach unten hin aufzufächern. Aus dem Hintergrund kommt, ohne Verbindung zum Körper oder Mantel, an der Mantelspitze eine im flachen Relief gearbeitete Tatze, die in ihrer Struktur eher ornamental als organisch wirkt. Auch der lange sanft geschwungene Schwanz ist völlig glatt und endet in einer kugeligen Verdickung. Da die Rückseite des Pan-Körpers hier nicht wie in den zuvor besprochenen Reliefs unterschritten ist, sondern relativ flach auf dem Reliefgrund liegt, scheint das zurückwehende Mantelstück ohne Übergang als breite dicke Stoffbahn aus der Schulter heraus zutreten. Die Länge ist dem großen Abstand zur linken Nymphe geschuldet. Schwanz und wegwehendes Ende der Panthertatze sind stegartig gebildet und an einzelnen Stellen, im Kontakt zu dem Körper der mittleren Nymphe, unterschritten.

¹⁵⁹ Fuchs 1959, 28 Nr. B5b; Feubel 1935, 21 Nr. B5b; Aufstellung in der Villa die Papyri in den Kolonnaden des kleinen Peristyls, 1754 gefunden: Grassinger 1991, 20f. 178-180 Nr. 21.

Die **linke Tänzerin** auf dem Neapel-Krater steht mit beiden Füßen flach auf dem Boden. Ihre linke Hand ist zur Schulter geführt wo sie, ebenfalls mit einer zangenartig vereinfachten Hand, in manieristischer Weise, den Stoff ergreift. Die ausgestreckte rechte Hand der linken Nymphe geht fast konturlos in den zurückwehenden Mantel des Pan über, den sie ergreift. An ihrem rechten Arm und im Brustbereich sind rundliche Strukturen zur Angabe eines Chitons erkennbar. In derselben Weise, nur etwas dicklicher, ist der diagonale Mantelbausch über der Brust angegeben. Auch hier wirken die Gewandlagen wie durchsichtig, Brust, Hüfte, Bauch, Gesäß und Oberschenkelansatz sind deutlich zu erkennen. Zwischen den Oberschenkeln entspringt eine sich nach unten verbreiternde Omegafalte, die in zwei Spitzen an den Fußknöcheln endet. Unterhalb dieser Mantelfalte sind parallele Riffelungen erkennbar, die den Chiton charakterisieren. Vor dem Körper laufen zwei spitzzulaufende Zickzackborten am deutlich nach innen überstreckten Bein entlang. Am Rücken ist ein spitzes, in die Länge gezogenes Mantelflügelchen zu erkennen, das aus wenigen übereinandergelegten, flachen Dreiecksfalten besteht. Vor dem Körper steht noch ein Schwalbenschwanzende des Gewandes ab, welches von der **mittleren Nymphe** mit der rechten Hand ergriffen wird.

Diese trägt die übliche archaische Tracht und hat die Haare in ein Tuch eingeschlagen. Das rechte Bein der Nymphe ist nur im flachen Relief gearbeitet und setzt sich bis auf eine schmale Kante kaum vom Reliefgrund ab. Das Knie ist als knubbelige Erhöhung über dem Altar sichtbar. Das Schrägmäntelchen verläuft in zwei dünnen Parallelbändern zwischen den Brüsten und bildet in der Körpermitte einen stark erhöhten Grat, der zu beiden Seiten hin in flachen Dreiecksfalten steil abfällt. Auf der rechten Körperseite ist die Fältelung relativ linear mit einem kleinen Gewicht an der Spitze. Auf ihrer linken Seite schwingt sich das Mäntelchen noch einmal zu einer Omegafalte auf, bevor es sanft gerundet ausläuft. Die Unterseite des Schrägmäntelchens ist, wie die Unterseite der Fellchlamys unterhöhlt. Feine Riffelungen am rechten Arm, ein Saum am Hals und eine Falte von der linken Brust zum linken Arm zeugen von einem feinen Chiton. Obwohl die rechte Brust von zwei Lagen Stoff verdeckt ist, scheint sie ebenso nackt wie die linke unter dem dünnen Chitonstoff. Die rechte Hand ist ebenfalls eher zangenartig ausgebildet, die linke endet hinter Pans Rücken.

Aufgrund der Distanz der Figuren zueinander muss die **rechte Nymphe** hier jedoch einen Zipfel des Pantherfells ergreifen, da sie die Hand der mittleren Nymphe nicht mehr erreichen kann. Trotzdem ist ihr Arm deutlich überlängert und fast schlangenartig gewunden. Auch bei dieser Tänzerin liegt das Gewand eng an, lässt aber nicht so viel Körperstruktur durchscheinen wie das der linken Nymphe. Das vorgesetzte linke Bein ist bis zum Gesäß leicht unterschritten, das rechte Bein ist dagegen nur in seiner rückwärtigen Kontur zu erkennen. Der Raum zwischen den Beinen wird durch ein straff gespanntes, mit zwei Zugfalten versehenes Gewandstück bedeckt. Die Falten setzen auf der linken Knöcheloberfläche auf, der Stoff selbst endet jedoch auf der Höhe des Reliefgrunds. Darunter tritt wieder ein geriffelter Chitonsaum ohne Abschlussborte hervor. Eine leichte Wölbung des Bauches bildet den Übergang zum Oberkörper mit zwei unterschiedlich großen Brüsten. Von der kleineren linken Brust läuft eine geschwungene Falte Richtung Nabel. Der Mantel zeigt sich lediglich durch diagonale, leicht gewellte Borte auf der Brust.

Die bei den obigen Reliefs übliche Acheloos Darstellung fehlt hier ganz. Hierfür ist das Bild an dieser Stelle durch eine Dionysos Figur ergänzt.

Zusammenfassend kann man konstatieren, dass bei dem Krater in Neapel eine, vermutlich dem Gattungswechsel geschuldete, Verflachung zu beobachten ist. Die Figuren besitzen zwar noch ihre Rundungen, liegen aber wie eine dicke Folie auf dem Reliefgrund. Die meisten Unterschneidungen finden sich wenn sich mehrere Ebenen überlagern, z.B. beim Pantherfell mit der mittleren Nymphe, Plastizität wird vor allem durch Reliefhöhe erzeugt, z.B. die übereinandergeschichteten zentralen Falten der mittleren Tänzerin. Obwohl die Gewänder durch ihre stark vom Körper weggebogenen Spitzen Bewegung vortäuschen, sind gerade die rahmenden Nymphen sehr aufrecht und statisch abgebildet. Auch der hier sehr menschlich dargestellte Pan bildet mit der mittleren Nymphe eine v-förmige Symmetrie im Oberkörperbereich. Neu ist auch die ikonographische Ergänzung des Nymphantanzes durch eine dionysische Szene auf der gegenüberliegenden Kraterseite.

5.1.2.5 Krater Sammlung. Broadlands (75), Abb.7-9

Eine Wiederholung des vorgestellten Themas auf einem Krater findet sich in der Sammlung Broadlands.¹⁶⁰ Dieser kann hier jedoch nicht im Detail besprochen werden, da von dem ursprünglichen Relief nur noch der vorgesetzte Fuß der linken Nymphe, der Altar mit dahinterliegendem Bein der mittleren Nymphe und die Beine des Pan bis zum Knie mit Schwanz erhalten sind. Dieses Originalbruchstück wurde im 18.Jh. in Stil und Thematik frei ergänzt.

5.1.2.6 Staaliche Mussen Berlin 712, Abb.10

Eine gänzlich andere Interpretation des Rundtanzthemas findet sich auf einem Relief¹⁶¹, das die Staalichen Museen 1831 von dem Museo Grimani in Venedig erworben haben. Das Relief der Figuren ist höher als der sie umgebende Rahmen, der eine Pseudoinchrift auf der Standleiste aufweist.

Bei dem Altar handelt es sich auf diesem Relief um einen, mit Girlanden geschmückten, architektonisch gebildeten Rechteckaltar.

Pan, hier als wildes Mischwesen mit Ziegenbeinen und einem menschlichen Oberkörper dargestellt, steht ganz in hellenistischer Tradition. Der fast frontal dargestellte Kopf Pans ist länglich und besitzt einen spitzen Bart, lange Hörner sowie eselsartige Ohren. Im Unterschied zu den bisher besprochenen Reliefs hält er in der rechten Hand eine Syrinx in Kopfhöhe nach oben. Der linke Arm hängt gerade nach unten und fasst das Lagobolon, dessen gekrümmter Hals unter der Syrinx sichtbar ist. Seine Chlamys zeigt keine Spuren von Tierfell und weht als gerade, durchhängende Stoffbahn nach hinten. Die Beine sind im Unterschenkelbereich als einfache Stege dargestellt. Das zurückgesetzte linke Bein knickt am Knie um 90 Grad ab. Der Oberschenkel ist voluminös und mit unregelmäßigen kleinen Wölbungen als wollig markiert. Eine deutlich erkennbare Leistenkontur setzt den tierischen

¹⁶⁰ Grassinger 1991, 158 Nr. 5 Abb.130-135.

¹⁶¹ Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin 1891, 267f Nr.712; Zagdoun 1989, 98.

Unterkörper vom menschlichen Oberkörper ab. Der rechte nach oben gestreckte Arm ist unproportioniert verkürzt. Der wehende Mantel besteht aus kleinen aneinandergereihten geometrischen Faltenflächen, die nahtlos in die Bildung des Gewandes der mittleren Nymphe übergehen.

Die Haltung der Beine der **linken Nymphe** mutet anatomisch seltsam an, da sie im breiten Schritt mit eingeknickten Beinen auf Zehenspitzen steht, was zu einem eher unnatürlichen und instabilen Eindruck führt. Wie für das Schema üblich ergreift sie mit ihrem rechten Arm nach der Chlamys des Pan. Ihre linke Hand ist auf Kopfhöhe erhoben. Auch bei ihr finden sich keinerlei Körperinnenkonturen, da das Gewand den Körper vollständig verbirgt. Im Gegensatz zu dem allgemeinen Schema trägt sie den Mantel hier um den Bauch gewickelt. Die Falten im Beinbereich verlaufen, von einem, die Mittelfalte symbolisierenden, fast rechteckigen Steg getrennt, im linken Teil eher ungeordnet und unterbrochen von schmalen Faltengraten, im rechten jedoch symmetrisch und leicht gebogen zum Unterschenkel hin. Darunter geben senkrechte breite Bänder den unteren Rand des Chitons an. Mehrere bandartige Falten grenzen die mit Fischgrat- oder Rautenmuster verzierte Rückenpartie von Arm und Unterkörper ab.

Entgegen aller bisher besprochenen Reliefs ist die **mittlere Nymphe** hier nicht archaisierend dargestellt, sondern trägt dieselbe Tracht wie ihre Schwestern, nämlich Chiton und Mantel. Sie steht frontal hinter dem Altar, der rechte Arm hängt herab und sie greift mit ihrer Hand in ihr eigenes Gewand wodurch sie es zur Seite zieht. Ihre linke Körperhälfte ist durch die Chlamys des Pan verdeckt. Ihr Gesicht erhebt sich fast kugelförmig aus dem ansonsten eher flachen Relief und ist leicht nach rechts gedreht, sodass man den Haarknoten noch erkennen kann. Das Gewand verhängt auch ihren Körper vollständig, eine innere Körpergliederung ist nicht zu erkennen, es wechseln sich lediglich Zonen, die durch unterschiedliche Faltenrichtungen voneinander abgegrenzt werden, ab.

Obwohl Füße und Kopf der **rechten Nymphe** im Profil dargestellt sind, ist ihr Körper frontal wiedergegeben. Sie besitzt mit Chiton und um die Hüfte gewickelten Mantel die gleiche Tracht wie die linke Tänzerin. Auch wenn hier die Faltenberge ebenfalls aus breiten Stegen bestehen, ist der Faltenverlauf eher rundlich, der zurückwehende Mantelzipfel im Rücken scheint sich sogar sanft zu wellen.

Alles in allem erweckt das Relief den Eindruck einer provinzial-römischen Adaption des bekannten Rundtanzschemas.¹⁶² Interessant ist hierbei die Anpassung der Altarform und der Pandarstellung, aber auch die blinde Übernahme von Darstellungsformeln, die jedoch, wie beispielsweise bei dem Zehenstand der linken Nymphe, hier eher unbeholfen wirkt. Im Folgenden wird auf dieses Relief nicht näher eingegangen, es ist lediglich der Vollständigkeit halber aufgeführt.

¹⁶² so sieht Schmidt 1922, 31 es auch.

5.1.3 Fragmente

5.1.3.1 Didyma (142), Abb.11

Von dem verschollenen Fragment aus Didyma ist leider nur ein Foto erhalten.¹⁶³ Das Fragment ist ziemlich bestoßen, Teile des unteren und rechten Rahmens sind noch zu erkennen.

Es handelt es sich um den unteren Teil einer Rundtanzgruppe, mit Pan und der rechten Nymphe. Die rechte Tänzerin steht in einer verhältnismäßig geringen Schrittweite auf den Zehenspitzen, der geriffelte Chiton, hier ohne Abschlusssaum, hängt zwischen den Füßen bis zum Boden durch. Zwei grobe Falten ziehen sich vom Unterschenkel zum Knöchel.

Pan steht in diesem Fragment ganz vor dem Altar. Von ihm sind die Beine, Teile der Chlamys mit Tatze und seine linke Hand mit Lagobolon zu erkennen. Hinter dem Altar sieht man noch Bein und Fuß der mittleren Nymphe sowie ein Stück des Mantels.

Eine differenziertere Beschreibung kann aufgrund des Erhaltungszustandes leider nicht vorgenommen werden.

5.1.3.2 Istanbul AM 1986 (76), Abb.12

Das marmorne Fragment¹⁶⁴ von der Akropolis in Lindos zeigt die rechte Seite eines Reliefs mit dem Teil einer Tänzerin. Das Relief ist in der Körperachse gebrochen und zeigt eine nach links schreitende Frau, deren rechter zurückgesetzter Fuß nur mit den Zehenspitzen den Boden berührt. Ihr linker Arm ist gebeugt und in den Rücken gestützt. Der Rest eines Haarknotens ist erkennbar. Bekleidet scheint die Tänzerin mit einem Chiton, dessen fein geriefelter Saum deutlich zu erkennen ist, sowie mit einem über die linke Schulter geführtem Himation. An ihrem Rücken fallen zwei Gewandzipfel, einer bis zum Mantelsaum, der andere bis zur Hüfte herab.¹⁶⁵ Das Gesäß zeichnet sich deutlich unter dem Himation ab. Das zurückgesetzte Bein ist vom Stoff mehr verhüllt. Feine, schmale Spannungsfalten verlaufen vom rechten Bein in Richtung des linken Fußes. Die rückwärtigen Mantelfalten fallen gerade in mehreren, sich überlappenden Dreiecksfalten hinab. Im Brustbereich ist das Himation durch einen breiten, abgeflachten Wulst dargestellt.

Gewand und Haltung der Tänzerin lassen darauf schließen, dass es sich um die rechte Nymphe einer ‚Rundtanzgruppe mit Pan‘ handelt.

¹⁶³ Tuchelt 1969/1970, 229 Taf. 42,2; hier berichtet er auch von einer jährlichen Prozession von Milet nach Didyma, bei der Nymphen auf einer Wiese am Prozessionsweg mit einem Pän geehrt wurden. Dort soll auch ein Sitzbildnis des 6. Jhs. v. Chr. als milesische Weihung an die Nymphen gestanden haben.

¹⁶⁴ Edwards, 831-833 Nr. 95 Taf. 44; Fuchs 1959, 28. 30 Nr. B5a; Feubel 1935, 21. 63 Nr. B5a; Hutton C.A. 1929, 241.

¹⁶⁵ ehemaliges „Gewandflügelchen“, welches jetzt nach unten hängt.

5.1.3.3 Athen Agoramuseum S811 (5), Abb.13

Das Relieffragment¹⁶⁶ von der Athener Agora ist aus Marmor und zeigt den unteren Teil einer Tänzerin vom Typ der rechten Nympe im ‚Rundtanzschema mit Pan‘. Sie schreitet mit dem linken Bein voran, der rechte Fuß setzt fast komplett auf dem Boden auf. Sie ist mit einem Chiton bekleidet, hinter ihrem Rücken ist ein Stück Mantelborte mit Zickzackmuster erkennbar.

Der Chiton schaut in feinen, eng gesetzten, parallelen Riffelfalten unter dem darüber getragenen Himation heraus. Eine eingeritzte Linie und ein glatter dünner Rand bilden den Saum des Chitons. Der Mantel liegt am linken Bein in gewohnter Manier eng an und bildet zwischen rechten Bein und linkem Fuß gebogene, in weichen Rundungen ausgearbeitete Faltentäler.

Am rechten Bildrand ist ansatzweise ein Felsvorsprung zu sehen, auf dem durch Parallelen, wie beispielsweise in Belgrad, ein Achelooskop oder –körper zu erwarten wäre.

5.1.3.4 Mallorca / Würzburg (143), Abb.14,15

Auf dem verlorenen Originalfragment aus Mallorca (Abb.14), das in Würzburg (Abb.15) in einem Abguss vorliegt, ist die linke Nympe des Rundtanzschemas vollständig, die mittlere nur zum Teil erhalten.¹⁶⁷

Die nach rechts tanzende Nympe ist im Profil dargestellt, ihr rechter Arm fehlt. Sie trägt über einem Chiton einen langen Schrägmantel, der an ihrem rechten Bein eng anliegt. Das linke Bein müsste eigentlich zu sehen sein, ist aber unter völliger Missachtung der Anatomie und des Profilstandes nicht abgebildet. Lediglich die stark geschwungene Mantelkante gibt eine Ahnung von einem stützenden Körperteil. Der Mantelsaum ist bewegt geschwungen, darunter schaut in feiner wellenartiger Riffelung der Chiton hervor. Der Mantelrand vor ihrem Körper fällt hier nicht senkrecht, sondern in einer sanften Kurve vom Körper weg nach unten. An der Brust beginnend läuft die Zentralfalte als schmale Omegafalte linear nach unten, eine weitere gebogene Falte folgt dem rechten Bein nach hinten. Über der Brust erscheint eine flache diagonale Stoffbahn, während unter dem rechten Oberarm der Mantelrand durch kurze, parallele Falten angegeben ist. Das zurückwehende Flügelchen steht waagrecht ab und ist aus parallelen Diagonalfalten und einem glatten, spitzen Stück Stoff gebildet. Ein schmaler Schwalbenschwanz wird von der Hand der mittleren Nympe ergriffen.

Es lässt sich nicht eindeutig bestimmen, ob die Nympe einen Knoten mit Haarbändern trägt oder einen Sakkos. Deutlich sind hingegen die V-Falten des Chitons im Brustbereich zu erkennen, das diagonalverlaufende Mantelstück ist hier mit einem Zickzackmuster versehen. Die feine Dreiecksfältelung des Schrägmäntelchens fällt fast schwunglos nach unten, die

¹⁶⁶ Schörner 2003, 550f Nr. R7 Taf. 28,2; Zagdoun 1989, 120. 227 Nr. 42 Taf. 38. 141; Edwards, 669-672 Nr. 64 Taf. 30; Harrison 1965, 58. 84 Nr. 130 Taf. 31; Fuchs 1959 28 Nr. B4b. Gefunden 1936 in einem modernem Haus im Bereich des Eleusinions.

¹⁶⁷ Schmidt 1922, Taf. 16,1.

Mittelfalte besteht aus zwei übereinandergeschichteten Omegafalten. An der unteren rechten Bruchkante ist noch der verschlungene Schwanz des Pantherfells zu erkennen.

5.1.3.5 Parma (106), Abb.16

Das Relieffragment in Parma¹⁶⁸ zeigt Kopf und Oberkörper der mittleren Nymphe im Rundtanzschema. Im Gegensatz zu den anderen besprochenen Reliefs trägt sie hier einen Sakkos mit Quasten, die Stephane ist darüber gesetzt. Der Ärmelchiton, durch sehr feine Wellenlinien am Arm und Oberkörper zu erkennen, ist am Hals mit einem schmalen Bündchen abgeschlossen. Die Brust scheint paradoxer Weise unter dem Bereich, der mit Chiton und Mantel bedeckt ist, mehr hindurch als auf der Seite die nur der Chiton verhüllt. Am rechten Arm scheint das Mäntelchen gerade nach unten zu hängen. Im Tailienbereich wird die Nymphe von dem Fell des Pan geschnitten. Darunter spreizen sich die Gewandfalten fächerförmig auf, wobei sich flache, runde und omegaförmige Falten abwechseln und überlagern.

5.1.3.6 Rhodos AM 2103 (113), Abb.17

Von dem Marmorrelief¹⁶⁹ aus Rhodos ist nur die rechte Hälfte erhalten, Rahmen und Oberfläche sind stark beschädigt.

Am rechten Rand ist ein bärtiger mit einem langen Mantel bekleideter Mann zu sehen. Thyrsosstab und Kantharos¹⁷⁰ charakterisieren ihn als Dionysos. Er ist in Schrittstellung nach links gewandt und blickt sich nicht nach dem Geschehen in seinem Rücken um.

Eine vergleichbare Kopfbedeckung, einen Kalathos, findet man seit der hellenistischen Zeit bei bärtigen, männlichen Gottheiten, wie Serapis oder auch Zeus Chthonios.¹⁷¹ Einen guten Vergleich bietet ebenfalls der als 'Agathos Daimon' bezeichnete Gott, das männliche Gegenstück zur Agathe Tyche.¹⁷²

Links neben Dionysos befindet sich eine Tänzerin, die in ihrem Bewegungsschema der rechten Nymphe¹⁷³ aus der Rundtanzgruppe entspricht. Sie ist mit dem linken Bein nach vorne in Schrittstellung dargestellt, den rechten Arm nach vorne ausgestreckt, den linken gebeugt in den Rücken gestützt. Vom Gewand sind lediglich zwei Falten vom Gesäß zum Knie zu beobachten und ein kleiner Ansatz des rückwärtigen Gewandflügelchens. Gegenüber den vollständigen Reliefs ist die Figur schmal und lang gestreckt. Ihre Beine scheinen leicht gebeugt, die Füße eher dicht beieinander. Pan ist an seinen üblichen Attributen, Lagobolon und Fell, zu erkennen. Auch seine Figur ist gestreckt. Die Hörner berühren, wie der Thyrsosstab und die Kopfbedeckung des Dionysos, den oberen Rand des Reliefs. Aufgrund

¹⁶⁸ Schmidt 1922, Taf. 15,3.

¹⁶⁹ LIMC V (1990) 5 Nr. 31 Taf. s.v. Horai (V. Machaira); Zagdoun 1989, 126. 248 Nr. 370 Taf.41,152a.

¹⁷⁰ Machaira sieht in dem Gefäß eine Amphore. Aufgrund des Zerstörungsgrades ist keine eindeutige Identifikation des Gefäßes möglich. Aufgrund der Nähe zu Dionysos wäre aber auch ein Kantharos nicht auszuschließen.

¹⁷¹ C.K. Williams II – J. E. Fisher 1975, Taf. 9.

¹⁷² Dionysos, Locken S.62f: Statuette alexandrinischer Herkunft aus dem 3./2. Jh. v. Chr.

¹⁷³ Machaira führt die Darstellung unter der Gruppenbezeichnung „Les Horai avec Dionysos et Pan“.

des Erhaltungszustandes kann leider keine genauere Analyse der Figuren vorgenommen werden.

5.1.3.7 London BM 1344 (84), Abb.18

Das größere der beiden Fragmente aus Knidos¹⁷⁴ bildet die obere linke Ecke des Rahmens und ein Stück des Reliefgrundes. Im Gegensatz zu allen anderen Darstellungen ist hier das ländliche Heiligtum durch einen von rechts oben nach links unten gespannten Vorhang und eine säulenartige Struktur angegeben. Das zweite Fragment zeigt die mittlere Nymphe und Pan vom Halsbereich bis etwa zum Knieansatz.

Pan ist auf den vorliegenden Fotos so unterschiedlich aufgenommen¹⁷⁵, dass es kaum möglich ist eine eindeutige Aussage bezüglich Körper- und Gewandstruktur zu treffen. Erkennbar ist, dass er in der bekannten Pose mit am Körper angewinkelten rechten Arm und Drehbewegung in Richtung der Nymphe dargestellt ist. Die Falten bei dem über den rechten Arm gezogenen Fell, scheinen aus scharfen Graten zu bestehen, die zurückwehenden Tatze hingegen rinnenartig ausgehöhlt.

Die mittlere Tänzerin ist recht kleinteilig abgebildet. Ihre Statur ist schmal und langgezogen. Sie ist mit Chiton und hochgegürtetem Schrägmäntelchen bekleidet, welches über ihre linke Schulter geführt ist.¹⁷⁶ Ersterer ist im Brustbereich durch eine V-Falte erkennbar, letzteres fällt darunter in feinen symmetrischen Dreiecksfalten auseinander. Anstatt der sonst üblichen fächerförmigen Verbreiterung oder mehreren Schwalbenschwänzen ist an ihrer rechten Seite eine Zickzackborte zu sehen. Im Bereich des Unterkörpers ist unter dem Mäntelchen eine deutliche Zentralfalte sichtbar, an ihrer linken Körperseite ebenfalls zwei schmale Falten als Gewandöffnung.

5.1.3.8 Pan des Typus „Rundtanzrelief“, Abb.19 – 23

Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass der auf den Rundtanz Reliefs vorkommende Pan-Typus sich auf verschiedenen Objekten wiederfindet.

Hierzu gehören die drei Fragmenten des Mahdiakraters Typus Pisa¹⁷⁷ (Abb.19 – 21). Einer dionysischen Tanzgruppe folgen drei, sich an den Händen haltende Nymphen, bzw. Mänaden. Die letzte des Reigens wendet sich zu Pan um und fasst einen Zipfel seiner Chlamys. In einem römischen Weiherelief (111, Abb.23) wird der Pan-Typus erneut mit Nymphen kombiniert, allerdings in einem linearen Reigen.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Edwards, 866-849 Nr. 103; Feubel 1935, 20-21 Nr. B3. – zur Einführung des Pankultes in Knidos: Tuchelt 1969/1970, 230: In einer Nekropole in Knidos fand man eine Inschrift die von einem „Bild des Flötenspielers Pan“ beim Temenos des Heros Antigonos berichtet.

¹⁷⁵ bei der Abbildung bei Schmidt 1922 scheint sogar ein Stück des rechten Armes mit Gewand abgebrochen.

¹⁷⁶ auch Schmidt 1922, 32: nur in diesem Relief die Tragweise des Mäntelchens von links nach rechts.

¹⁷⁷ zwei in Tunis und eines in Pisa; Grassinger 1991, 62: communis opinio ist die Datierung in das frühe 1. Jh. v. Chr.; beschreibt ihn als eklektizistisch klassizistisch und zeigt damit dass Stilpluralismus auch auf den Krateren möglich ist.

¹⁷⁸ 110

Ein weiteres Beispiel ist seine Verwendung auf einer römischen Kandelaberbasis¹⁷⁹ (Abb.22), bei der er eine Seite einnimmt, und je ein Satyr die weiteren Seiten verziert.

5.2 Reliefgruppen

5.2.1 Motivische Vorbilder

Bei dem Versuch die Rundtanzreliefs chronologisch einzuordnen wurde schnell deutlich, dass einige Elemente ihre motivischen Vorbilder in Werken aus der 2.Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. haben.

So lässt sich die Trageweise des Mäntelchens von Pan im Bereich des Oberkörpers und der Arme gut mit den Chortänzern auf der Statuenbasis des Atarbos¹⁸⁰ von der Athener Akropolis vergleichen.

Auch wenn sich die Falten stilistisch unterscheiden, ist in beiden Fällen, scheinbar ohne Verbindung zum Körper, im Brustkorbbereich ein durch den angewinkelten rechten Arm entstandenes Dreieck aufgesetzt. Auf der Statuenbasis ist der linke Arm zwar nicht sichtbar, jedoch ist die, durch straffes Umwickeln nur noch als Wulst sichtbare linke Hand durchaus vergleichbar mit der des Pans vom Rundtanz-Relief.

Die Trageweise eines Fells als Mäntelchen und das stark bewegte Zurückwehen der Fellenden bei der Panfigur auf dem Rundtanzrelief, kann man auch bei den Satyrn auf dem Fries des Lysicrates Monument¹⁸¹ beobachten. Auch hier ist schon zu erkennen, dass das Fell im Vergleich zu Bewegung der Satyrn sehr stark bewegt ist.

Das Einstützmotiv der Hand im Rücken der rechten Nymphe findet sich auf Weihereliefs, so Brahms, erst ab dem 1.Viertel des 4. Jhs. v. Chr..¹⁸² Weiterhin verdeutlicht auch die Zeusfigur auf der Viergötterbasis der Athener Agora, ein spätklassischer Dionysostyp, sowie die Statue des sogenannten ‚Sophokles Lateran‘ die Prominenz dieser Haltung im 4. Jh. v. Chr..¹⁸³

Danach ist diese Haltung, gattungsübergreifend, auch bei Tänzerinnen und Nymphen in der Tracht von Manteltänzerinnen, und verschiedenen Nymphenreliefs mit linearem Reigen zu beobachten.¹⁸⁴

Die oben dargelegten motivischen Vorbilder lassen demnach darauf schließen, dass es sich bei dem ‚Urbild‘ um ein Werk des 4. Jhs. v. Chr. handeln muss.

¹⁷⁹ Paris, Louvre MA255 (frühaugusteisch): Cain 1985, 169 Nr. 60 Tafel 11.

¹⁸⁰ Kosmopoulou 2002, 204 Nr. 39 Abb.6; 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr..

¹⁸¹ de Cou 1893, Taf. 2f; Boardman 1995, Abb.16; für einen Sieg im Jahre 334 v.Chr. angefertigt.

¹⁸² Brahms 1994, 93; Beispiele hierfür sind jeweils die letzte Nymphe in den Reigen auf **32 (Abb. 24)**, **40**.

¹⁸³ VGB, bei Zeus: Kosmopoulou 2002, 213f Nr. 45 Abb. 68.69; ich folge der Datierung von Netoliczka, Schmidt, Fuchs, Zagdoun und Brahms ins 4. Jh. v. Chr. – Typus Hauser 6, Sardanapal-Typus: Hauser 1889, Beil. 6. – Grassinger 1991 80. – Sophokles: Stemmer 1995, Nr. C22 327f (370 v.Chr.).

¹⁸⁴ Hekateion: **118**; Manteltracht: **7, 10, 37 (Abb. 27)**; linearer Reigen: **31 (Abb. 34)**, **32 (Abb. 24)**, **48, 56 (Abb. 32)**, **63, 98**.

5.2.2 Chronologische Einordnung

5.2.2.1 Die frühe Gruppe

Der das Relief in **Belgrad (62, Abb.1)** umgebende architektonische Rahmen ist in vielen Weihereliefs des 4. Jhs. v. Chr. zu finden. Einen guten Vergleich bietet das aus dieser Zeit stammende Weiherelief für Asklepios aus dem Asklepieion, knapp unterhalb der Athener Akropolis oder das sogenannte ‚Bendis‘-Urkundenrelief, vom Munichiahügel in Piräus, welches 329/328 v.Chr. datiert.¹⁸⁵

Nicht nur im motivischen Bereich sondern auch im stilistischen ist die Viergötterbasis aus Athen als Vergleich heranzuziehen, was die Körperkontur der linken Nymphe auf dem Belgrad-Relief betrifft. Die etwas gedrungene Statur, das Hohlkreuz und die kräftige Gesäß- und Oberschenkelmuskulatur finden sich auf beiden Arbeiten wieder.

Der zurückgesetzte Fuß der linken Nymphe in Belgrad findet seine Entsprechung auf einem Nymphenrelief in New York (**97, Abb.36**), das aufgrund seiner Inschrift in die 2.Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird¹⁸⁶, allerdings ist er dort, anatomisch korrekt, mit frontalem Bein dargestellt. Auch das als rundlicher ‚Knubbel‘ herausgebildete Knie, sowie die flache Kinn-Nasen-Linie und die punktartigen verschatteten Augen, sind bei dem New Yorker Relief zu beobachten. Die flache symmetrische Fältelung des Schrägmäntelchens der rechten Nymphe ist gut vergleichbar mit den Chitonfalten am ausgestreckten Bein der mittleren Nymphe in Belgrad oder dem ‚Gewandflügelchen‘ der linken Nymphe. Die in drei geraden, tiefen Falten herabfallende Chlamys des Hermes auf dem New Yorker Relief findet seine Entsprechung bei der Machart des ‚Gewandflügelchens‘ der rechten Nymphe und ihrer beiden ersten rückwärtigen Mantelfalten.

Allgemein fällt auf, dass auch bei dem linearen Reigen aus New York nur einzelne archaische Elemente, wie Frisur der linken Nymphe, Stand des Hermes oder Tracht und Faltegestaltung der rechten Nymphe hervorstechen, ansonsten die Darstellung aber dem Zeitstil des 4. Jhs. v. Chr. folgt.

Für die etwas stärker bewegten Gewandteile, wie die doppelte Omegafalte und ihr rundliches Ausschwingen bei der linken Nymphe, lässt sich ein böotisches Relief (**116, Abb.37**) heranziehen, das auch für den, unter dem Mantel heraus blitzenden Chiton und dessen leicht in der Mitte durchhängenden Saumkante als Vergleich dienen kann.

Die flache Manteldiagonale, sowie die einfachen Spannungsfalten des Himations am Oberkörper, sind auch bei der rechten Tänzerin auf einem Relief aus Vari (**40, Abb.38**) zu beobachten, die ebenfalls eine Pose mit einem im Rücken abgestütztem Arm einnimmt.

Asklepios hat auf dem Relief in Belgrad nur noch wenig mit der alten ‚Mannstierprotome‘ zu tun, vielmehr entspricht er dem Bild eines bärtigen Mannes der sich nur noch durch die Hörner von menschlichen Köpfen des 4. Jhs. v. Chr. abhebt. Gut vergleichbar ist er mit den Asklepiosdarstellungen auf Weihereliefs dieser Zeit.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Weiherelief für Asklepios: Athen NM 1374 (um 350v.Chr.); Svoronos 1937, 292f Nr. 71 Taf. 37,1. – zur Verbindung Nymphen und Bendis in Piräus siehe auch **35**.

¹⁸⁶ Datierung der Inschrift: G.M.A. Richter, Catalogue of Greek Sculptures in the Metropolitan Museum of Art (New York 1954) 80f Nr. 143 Taf. 105a.

¹⁸⁷ LIMC II (1984) 874 Nr. 734 s. v. Asklepios (B. Holtzmann), um 300.

Für Fuchs, der das Belgrad-Relief als späthellenistisch betrachtet, bietet sich der beste Vergleich mit dem Dionysos auf der Dreifußbasis von der Athener Agora, die er ins späte 2. / frühe 1. Jh. v. Chr. datiert.¹⁸⁸ Da ich mit seiner Datierung der Dreifußbasis übereinstimme und sie ebenfalls als eine neuattische Weiterentwicklung der Viergötterbasis sehe, ist eine gewisse Ähnlichkeit natürlich nicht zu leugnen. Jedoch empfinde ich das Belgrad Relief, im Vergleich zu der deutlich in die Höhe gearbeitete Abtreppung der Schwalbenschwanzspitze bei Athena, als noch nicht so weit entwickelt in seiner Reliefhöhe. Und auch die Scharfkantigkeit der Mantelfalten ist meines Erachtens nicht vergleichbar, wie auch die dünnen auf den durchscheinenden Beinen aufsitzenden Faltenstränge in Belgrad nicht vorkommen.

Wie wir später sehen werden, gibt es aber Rundtanzreliefs, die gerade im Bereich der detailreichen Ausformulierung des Kniegelenkes und der vom Körper abstehenden Gewandspitzen eine stärkere Ähnlichkeit mit der Dreifußbasis aufweisen.

Edwards¹⁸⁹ wiederum vergleicht die Himationfalten auf der linken Schulter der rechten Nymphen mit denen auf der entsprechenden Tänzerin auf dem rhodischen Relief in Oxford, das für mich in diesem Punkt aber kaum vergleichbar ist. Eine weitere Gemeinsamkeit seien seiner Meinung nach die schweren Zentralfalten der ersten und dritten Nymphe aus Rhodos mit der der linken Nymphe in Belgrad. Richtig ist, dass die Mittelfalte bei der linken Nymphe in Belgrad und der rechten aus Rhodos erst im Bereich des Schoßes entspringen. Die Falten hängen bei letzterer jedoch wesentlich schwerer und massiger herab, treten in einer senkrechten Schichtung untereinander hervor. In Belgrad verteilen sich die Falten auf einer breiten Fläche mit geringen Überlappungen und erwecken dadurch einen leichter wirkenden, voluminöseren Eindruck. Sowohl Edwards als auch Zagdoun¹⁹⁰ sehen den besten Vergleich in dem oben aufgeführten Fragment von der Athener Agora (**5, Abb.13**). Zwar ist der Chiton hier wie bei der linken Nymphe in Belgrad geriffelt dargestellt, allerdings passen weder die Falten noch die vom Körper wegwehende Mantelkante stilistisch zu denen der rechten Nymphe in Belgrad.

Alles in allem präferiere ich, aufgrund der von mir aufgeführten Vergleiche, eine Einordnung des Belgrad-Reliefs in das Ende des 4. / Anfang des 3. Jhs. v. Chr.. Die Argumentationen die von der bisherigen Forschung für eine späthellenistische Datierung vorgebracht wurden, sind jedoch nicht gänzlich von der Hand zu weisen. Die möglicherweise provinzielle Entstehung des Reliefs erschwert hierbei auch das konkrete stilistische Urteil.

¹⁸⁸ Fuchs 1959 30; Harrison 1965, 79-81 Nr. 128 Taf.30.

¹⁸⁹ Edwards 673-676; von ihm als „soft and blurry“ beschrieben; datiert das Relief in die 1.Hälfte des 1. Jhs. v. Chr.; Vergleicht es mit **98**; aufgrund der Inschrift wird das Relief in die Zeit um 70 v.Chr. datiert.

¹⁹⁰ Zagdoun 1989, 120, sieht Relief als neuattische Kopie des Reliefs aus Paris.

Die beiden rahmenden Nymphen des Reliefs in **Paris** finden einen stilistischen Vergleich in einem Nymphenrelief aus dem Asklepiosheiligtum in Epidauros (**27, Abb.39**)¹⁹¹, das in die 2.Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. datiert wird.

Die Mantelbäusche der beiden stehenden Nymphen gehen ebenso übergangslos in den gänzlich unstrukturierten Bereich des Oberkörpers über, wie bei den zwei Tänzerinnen in Paris.

Die Datierung des Reliefs ist umstritten und reicht von der Mitte des 4. Jhs. v. Chr. bis in die Frühe Kaiserzeit. Schmidt¹⁹², der lediglich eine „Verflauung des archaischen Gesamtcharakters“ konstatiert, enthält sich einer Datierung, sieht das Relief aus Paris aber als ein Nachfolger des Reliefs aus Mallorca. Für Fuchs¹⁹³ spricht die zusammengedrückte und steife Komposition für eine Einordnung in die Spätklassik. Auch Kraus¹⁹⁴ schlägt eine Entstehung im späten 4.Jh. vor. Diesem widerspricht Zagdoun¹⁹⁵, nach deren Meinung die diagonale Mantelkante über der Brust der mittleren Nympe atypisch für das 4.Jh. ist. Als positives Gegenbeispiel weist sie auf das Mäntelchen der mittleren Nympe aus Mallorca hin. Mir ist der Unterschied, vor allem mit Augenmerk auf den schlechten Erhaltungszustand des Louvre-Reliefs, nicht ersichtlich.

Für Becatti sprechen nach Edwards¹⁹⁶ die rahmenden Elemente wie das niedrige Gebälk, die doppelten Faszien und die Höhe und Verjüngung der Anten, in eine Datierung in hellenistische Zeit. Aber auch für diese Rahmenform gibt es schon Beispiele ab dem 5. Jh. v. Chr..¹⁹⁷

Edwards selbst datiert das Relief in die frühe Kaiserzeit. Dies versucht er mit der Beobachtung von Bohrkanälen in den Gewändern der Nymphen zu belegen, die er wiederum mit Tänzerinnen auf frühkaiserzeitlichen Altären vergleicht.¹⁹⁸ Ich habe Probleme den stilistischen Vergleichen Edwards zu folgen, was durch die Fotoqualität noch weiter erschwert wird.

Für mich liegt das Relief ganz dicht an dem in Belgrad. Der Rahmen ist bis auf die verdoppelte Faszie in Paris gleich. Das Motiv der vier Figuren ist fast identisch übernommen, sie stimmen bis auf kleine Abweichungen¹⁹⁹ in Position und Neigungswinkel überein. In beiden Reliefs findet sich der Gegensatz zwischen lokal begrenzter Nacktheit (z.B. bei den Beinen), kleiner Bereiche mit Spannfalten (am Oberkörper), unregelmäßigen Faltenbäuschen (die Mantelschräge über der Brust) und senkrecht verlaufende Stoffkanten mit Zickzackmuster. Der Stoff fällt in Paris jedoch nicht so steif wie auf dem Belgrad-Relief,

¹⁹¹ Athen NM 1426, **27**.

¹⁹² Schmidt 1922, 32f.

¹⁹³ Fuchs 1959, 28-33.

¹⁹⁴ Kraus 1960, 125.

¹⁹⁵ Zagdoun 1989, 120.

¹⁹⁶ Edwards, 678f.

¹⁹⁷ Anten als Rahmen: NM 1338:Svoronos 1908, 257f Taf.38 (420-400 v.Chr.); sich verjüngende Anten: NM 1334: Svoronos 1908, 254 Taf.38,2 (Mitte 4. Jh. v. Chr.); sich verjüngende Anten mit zwei Faszien: Svoronos 1911, 328f Taf.; 38 (4. Jh. v. Chr.). – zwei Faszien könnten auch Hinweis für eine Herkunft aus dem kleinasiatischen Bereich sein; Vergleich auch Rumscheid 1994,133 (Lagina, Hekatetempel); aber auch aus dem Asklepieion an der Athener Akropolis (**Abb.40**), Athen NM 1333 : Svoronos 1908, 252-254 Taf.36 (um 350 v.Chr.); Girard 1878.

¹⁹⁸ Edwards, 678f.

¹⁹⁹ z.B. die erhobene Hand der linken Nympe.

sondern eher mit einer leichten Rundung nach unten, das Gewand erscheint durchaus bewegter in seiner eigenen Stofflichkeit.

Die oben aufgeführten Unterschneidungen führen in Paris zu einer dichteren Komposition, die flache Ausarbeitung aber zu einer Minimierung des Tiefeneindrucks. Überdies finden sich in dem Relief in Paris lediglich parallele Schrittstellungen, und keine Drehungen von Huf oder Fuß wie in Belgrad.

Die Belgrad Figuren sind hingegen an allen Kanten freigearbeitet, das löst die Figuren im Ganzen vom Reliefgrund und verleiht ihnen Tiefe. Diese Tendenz setzt sich bei den späteren Gruppen fort.

Aus diesen Gründen ist Paris etwas früher anzusetzen als Belgrad, ein spätklassisches Werk, das ich an das Ende des 4. Jhs. v. Chr. setzen möchte.²⁰⁰

5.2.2.2 Die mittlere Gruppe

Wie eingangs bereits beschrieben, sind die einzelnen Figuren des Reliefs in **Oxford (99, Abb.3)** gegenüber denen in Paris und in Belgrad, weit auseinandergezogen. Dies zeigt sich vor allem in der Überlängung der Gliedmaßen, die es bedarf um eine Verbindung der Figuren untereinander aufrecht zu erhalten. Wie viel freier Raum geschaffen wurde verdeutlicht auch die lange nach rechts reichende Rundung des Lagobolons in Pans linkem Arm. Auch die einzelnen Figuren haben, wie oben beschrieben, eine Veränderung erfahren. Das Eindrehen der linken Nymphe in den Reliefgrund und die Führung des linken Armes in den Rücken kann mit dem Reigentypus ‚Dionysos mit Horen‘ in Paris (**104, Abb.41**)²⁰¹ verglichen werden. Die zweite Hore schreitet auf Zehenspitzen nach links. Ihre Beine sind im Profil dargestellt, ab der Hüfte beginnt sie sich jedoch in den Reliefgrund zu drehen, sodass Rücken und Kopf in einer dreiviertel Ansicht von hinten zu sehen sind. Ihr linker Arm ist nach vorne geführt, der rechte nach hinten zu der Hand der nachfolgenden Nymphe. Auch wenn bei der Tänzerin in Oxford kein Zehenstand zu beobachten ist und die Drehung erst ab der Taille anfängt, kann doch der für den besprochenen Relieftypus neue Bewegungsmoment mit dem Relief in Paris verglichen werden. Als Kontrast zu dieser Dynamik nimmt die rechte Nymphe in dem Oxford-Relief eine aufrechtere Haltung ein. Die eingeritzten Bewegungsfalten am Oberkörper verdeutlichen aber das Aufdrehen desselben in Richtung des Betrachters. Ein weiterer Kontrast zu der linken Nymphe wird durch Pan gesetzt, der durch die frontale Kopfstellung seine Körperdrehung vermindert hat und jetzt etwas statischer wirkt. Dennoch bleibt seine Tiefenräumlichkeit erhalten, die linke Schulter verschwindet im Reliefgrund und auch die Beine sind zueinander in anderen Ebenen abgebildet. Die Erklärung für die frontale Kopfstellung liegt nach Grassinger²⁰² darin, dass das Pantherfell hier von keiner Nymphe angefasst wird, da am Arm der mittleren Nymphe ihrer Meinung nach keine Überschneidung mit Pans Gewand oder dem Arm der linken Nymphe zu sehen ist. Deshalb hätte Pan auch keinerlei Anlass sich nach der linken Tänzerin umzudrehen. Ich bin mir jedoch fast sicher,

²⁰⁰ auch Grassinger 1991,80.

²⁰¹ Paris, Louvre MA 968 von Fuchs in die Mitte des 2. Jhs. v. Chr. datiert.

²⁰² Grassinger 1991, 80.

dass die zwei tiefen Kerben im Oberarm der mittleren Nymphe Zeichen einer Überschneidung sind. Jedoch lässt sich dies nicht allein aufgrund des Fotos sicher beurteilen.

Diese dynamischen und räumlichen Änderungen führen zu einem völlig neuen Bewegungsrhythmus innerhalb des Reliefs.

Im Vergleich zu der frühen Gruppe scheinen die Körper, soweit durch den Erhaltungszustand erkennbar, hier eher summarisch dargestellt zu sein, eine Modellierung der Gliedmaßen scheint nicht erkennbar. Dafür gewinnt der Stoff wieder an Dicke und unterstreicht mit seinen Falten die Bewegungsabläufe. Deutlich wird es im Gewand der linken Nymphe, wo die archaisierende Mittelfalte zugunsten zweier Spannfalten zum zurückgesetzten Fuß auf eine Omegafalte reduziert wurde und der Chitonsaum wellenartig bewegt ist. Auch bei der mittleren Nymphe ist das Gewand nicht mehr durch übereinandergeschichtete Dreiecksfalten aufgefächert, sondern es setzt sich hauptsächlich aus einzelnen dicken, detailreich ausgearbeiteten Strängen mit Zickzackmuster zusammen.

Ein Vergleich mit dem sogenannten Baseler Pferdeschmuck, aus dem 3. Jh. v. Chr., und dem Abguss eines Prometopidions, aus der Mitte des 2. Jhs. v. Chr., kann die Datierung noch weiter eingrenzen.²⁰³

Sowohl bei der linken Nymphe, als auch bei der Panfigur auf dem Relief in Belgrad ist keine gleichmäßige, ruhige Spiralbewegung um eine Achse zu beobachten, wie dies auf dem Baseler Stück der Fall ist. Vielmehr drehen sich die einzelnen Körperpartien abrupt in eine Richtung. Auch die Art wie sich die Figur aus dem Relief teilweise herauslöst, andere Teile aber in ihm verhaftet bleiben, ja in ihn überzugehen scheinen, erinnert an den Abguss. Zusammenfassend kann man also konstatieren, dass es sich bei dem Relief in Oxford um eine Weiterentwicklung des Belgrad-Reliefs handelt, wobei die Figuren komplexer und kontrastreicher gestaltet sind. Ich folge damit Fuchs²⁰⁴ in eine Datierung in die Mitte des 2. Jhs. v. Chr..

Dicht an das Oxford Relief lehnt sich das Fragment aus **Didyma (142, Abb.11)** an. Die Komposition ist etwas enger, Pan steht hier ganz vor dem Altar und die Nymphe rechts berührt mit der Ferse und dem, hier nur mit einem Zickzackmuster versehenen, Mantelrand die Umrandung. Trotzdem ist die Art wie der geriffelte Chitonsaum zum Boden durchhängt und die zwei breiten Spannungsfalten des Himations bei der rechten Tänzerin gut mit dem Relief in Oxford vergleichbar. Vor allem aber die Anordnung des zurückgesetzten Beines der mittleren Nymphe, die Gewandspitze und die Tatze vom Pantherfell scheinen fast exakte Kopien des Oxford-Reliefs zu sein. Auf Basis der gegebenen Möglichkeiten setze ich das Fragment etwa gleichzeitig mit dem in Oxford an.

Das Relief in **Istanbul (76, Abb.12)** wird von Edwards, u.a. aufgrund der Form der Füße, durch das rhodische Relief in Oxford (**98**)²⁰⁵ datiert. Die vorhandene Ähnlichkeit kann ich zwar nachvollziehen, sehe sie aber als lokales Merkmal und nicht als Datierungsgrund. Das noch sehr deutlich ausgeformte Hohlkreuz mit dem muskulösen Gesäß steht eher in der

²⁰³ Reinsberg 1980, 177-244 Nr. 68 Abb. 92.99; Prometopidion ist ein metallischer Stirnschmuck für Pferde.

²⁰⁴ Fuchs 1959, 28-33.

²⁰⁵ Edwards, 831-833; aufgrund der Inschrift um 70 v.Chr. datiert.

Tradition des Reliefs in Belgrad. Ebenso verhält es sich mit der feinen Riffelung des Chitonssaums, jedoch ist dieser schon zu der rechten Nymphe übergewechselt, wie es bei dem Relief in Oxford der Fall ist. Auch das in die Länge gezogene Flügelchen und die wulstige Bildung der Manteldiagonalen über der Brust ähneln dem Relief in Oxford. Das Relief in Istanbul stellt somit eine Verbindung von der frühen Gruppe zur mittleren Gruppe dar und ist vor dem Relief in Oxford anzusetzen.

Bei dem Fragment in **Athen (5, Abb.13)** ist in der Angabe des Felsens am rechten Bildrand²⁰⁶, ein Rückgriff auf die Acheloosdarstellungen der frühen Gruppe zu sehen. Zagdoun²⁰⁷ findet auch, in der Schrittstellung der Nymphe einen Anklang an Belgrad (**62, Abb.1**). Dies kann ich jedoch nicht nachvollziehen, da auf keinem anderen Relief der zurückgesetzte Fuß der rechten Nymphe so flach auf dem Boden steht. Bei genauerer Betrachtung des Reliefs fällt das in hohem Relief herausgearbeitete Bein auf, das, auch durch die rückwärtige Unterhöhlung, eine Parallel im Oxford-Relief findet. Das Bein wirkt zwar ziemlich muskulös, und verleitet dazu es in Richtung der frühen Gruppe einzuordnen, ich denke aber, dass dieser Eindruck auch durch den gegebenen Bildausschnitt hervorgerufen ist. Für eine Einordnung des Reliefs an das Ende der mittleren Gruppe sprechen auch die komplette Verhüllung des rückwärtigen Beines, die vom Gewand wegwehenden Mantelenden und die schmäler werdende Saumkante die schon einen Anklang der der späten Gruppe darstellen.

²⁰⁶ evtl. mit Acheloos darauf?

²⁰⁷ Zagdoun 1989, 120.

5.2.2.3 späte Gruppe

Wie in der Beschreibung im vorangegangenen Kapitel bereits bemerkt, sind die Figuren des **Neapel-Kraters (93, Abb.4 – 6)** weit auseinandergedrückt.

Es scheint bei Krateren zwar keine feste Regel für das Zusammenspiel zwischen Raumaufteilung, Relieffhöhe oder Datierung zu geben, jedoch ist mit zunehmender Archaisierung meist eine Abnahme von Relieffhöhe und Überschneidungen verbunden.²⁰⁸

Die systematische, ja geometrische Anordnung der Figuren ist hier auf die Spitze getrieben. Die V-Form, die die Körper der mittleren Nymphe und des Pan bilden, werden von den beiden gerade aufgerichteten Nymphen links und rechts begrenzt, die einen erweiterten Rahmen in den ebenfalls aufgerichteten Figuren des Dionysos und der Aulosbläserin finden. An dieser Stelle möchte ich den Vergleich mit der Dreifußbasis von der Athener Agora ansetzen.²⁰⁹ Die Ausbildung der Kniepartie des Dionysos auf der Basis und des Pans auf dem Krater, sowie die Herausarbeitung der Muskelgruppen und Ausformung der Gluteen bei der linken Nymphe belegen meiner Meinung nach eine Datierung des Kraters nicht vor dem 1. Viertel des 1. Jhs. v. Chr..

Auch die Ausarbeitung des Schrägmäntelchens der mittleren Tänzerin, die weit nach außen schwingenden Gewandspitzen und der doppelt hochgezogene Mäntelchensaum, finden ihre Entsprechung in der Athenadarstellung der Dreifußbasis.

Der Archaismus in der Gewandgestaltung wird durch die steife Anordnung der Figuren auf dem Reliefgrund noch weiter verstärkt. Typisch für den neuattischen Stil, sind diesen altertümlichen Elementen auch zeitgenössische entgegengesetzt. So ist Pan jetzt in seiner Kopfgestaltung völlig dem Zeitstil unterworfen und könnte in seiner Zusammensetzung als ‚bärtiger Mann mit Hörnern‘ mit der obengenannten Acheloos-Ikonographie oder dem hellenistischen Zeus-Ammon Konstrukt, nur mit Ziegen anstatt Widderhörnern²¹⁰, verglichen werden. Diesem steht nun ein in eklektizistischer Weise zusammengesetzter Dionysos-Typus (**Abb.46**)²¹¹ entgegen. Gewand und Haltung entsprechen einem spätklassischen Typus²¹².

Neu ist der in archaischer Manier gestaltete Kopf wie man ihn auch auf einer Kandelaberbasis (**Abb.45**)²¹³ des 1. Jhs. v. Chr. findet.

Auch die gewellte Himationsdiagonale ist ein Rückgriff auf eine archaische Dionysosplastik aus Eleusis²¹⁴, vielmehr ist sie bereits bei archaischen Koren zu finden.²¹⁵

²⁰⁸ rein hellenistisch: Krater Typus Borghese; Grassinger 1991, 181-183 Nr.23 Abb.1. – archaisierend: Krater Sosibos; Grassinger 1991, 183-185 Nr.25 Abb. 16-21. – sehr archaisierend, mit Nymphenreigen: Krater aus Athen; Grassinger 1991, 157 Nr.3 Abb.117.

²⁰⁹ vgl. Anm. 188.

²¹⁰ LIMC 666-689 s. v. Ammon (Jean Leclant).

²¹¹ Cain 1985, 107 Beil. 6, Dionysostyp 1.

²¹² Dionysos: Typus Hauser 6, Hauser 1889, Beil. 6. – auf einer spätklassischen Gemme (**Abb.44**) noch bauchig und gedrungen mit Silenzüge: Brahms 1994 Abb. 33.– Auch Typus des Sophokles: Stemmer 1995, 327f Nr. C22 (370 v.Chr.).

²¹³ Cain 1985, 158f Nr. 27 Taf. 21,3; Brahms 1994, Abb. 31.– in späterer Zeit wird die Archaisierung wieder reduziert: Brahms 1994, Abb. 35.

²¹⁴ Brahms 1994, Nr. 78; wurde auch in römischen, archaisierenden Dionysos-Statuen weiterbenutzt: Brahms 1994, Nr. 73.

²¹⁵ Richter 1988, 36 Nr. 33 Abb. 361; auch Kore 674 im Akropolismuseum.

Für dieses, für den Neoattizismus typische Stück, das in eklektizistischer Weise Zeitstil mit altertümlichen Formeln verbindet kann aufgrund der oben dargelegten Argumente eine Datierung in die zweite Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. angenommen werden. Über die Gefäßform und die an Hals und Henkel angebrachten Ornamente kann nach Grassinger eine zeitliche Spezifizierung in das 3. Viertel des 1. Jhs. v. Chr. vorgenommen werden.²¹⁶

Das Relief aus **Mallorca (143, Abb.14)**, das auch in einem Abguss in **Würzburg (Abb.15)** vorliegt, liefert eine sehr individuelle stilistische Aufarbeitung des Rundanzthemas.

Das bei der mittleren Tänzerin auf dem Abguss zu sehende Zickzackmuster an der Diagonale des Schrägmäntelchens findet sich bei den Reliefs der Gruppe ‚Rundanz der Nymphen mit Pan‘ nur bei der frühen und mittlerer Gruppe, sowie an dem noch einzuordnenden Relief aus Knidos. Wie beim letzterem verdeckt auch hier das Mäntelchen die Brustkontur.

Neu ist bei diesem Stück der in Wellenlinien geriffelte Chitonstoff, der bisher an dieser Stelle unstrukturiert war oder an der Saumkante parallele Falten besaß. Die Haare scheinen ähnlich dem Krater in Neapel entweder in Stoff gehüllt zu sein oder von mehreren Haarbändern gehalten zu werden.

Auch das auf dem Krater stark nach innen gedrückte vorgestellte Bein der linken Nymphe wird hier übernommen und weiter auf die Spitze getrieben. In unanatomischer Weise scheint es hier gar ganz zu fehlen, seine Kontur kann nur durch den Mantelfall erahnt werden.

Im Gegensatz zu allen anderen Reliefs davor, tritt der Chiton bei der linken Tänzerin auf der ganzen Länge unter dem Himation hervor. Der Mantelstoff scheint hierbei so dünn zu sein, dass er wie eine dünne Folie auf dem Chiton liegt und dessen Bewegung mitmacht. Der Chiton erscheint hier wellenartig bewegt und steigt in einer rundlichen Stufe im rechten Teil an, bevor er zickzackartig wieder abfällt. Als Vergleich kann eine späthellenistische Kandelaberbasis aus Palestrina (**Abb.46**)²¹⁷ herangezogen werden.

Das schmale Schwalbenschwanz ähnliche Gewandzipfelchen, vor der linken Tänzerin findet sich auch auf dem Neapel-Krateren wieder.

Schmidt, Feibel und Kraus und Edwards²¹⁸ vergleichen das Relief aus Mallorca mit der sogenannten ‚Hebe‘ auf der Epidaurosbasis, von der Forschung meist in die 2. Hälfte des 4. Jhs. datiert, und erkennen damit in dem Mallorca Relief das früheste seiner Art.

Bis auf die vom Körper weggebogenen Gewandspitzen kann ich weder in der Auffassung des Körpers noch in der Gewandgestaltung eine Ähnlichkeit mit der stark archaisierten Hebe erkennen.²¹⁹

Die Kopfgestaltung der Nymphe auf dem Relief aus **Parma (106, Abb.16)** liegt dicht an der von Mallorca (**143, Abb.14**) und Neapel (**93, Abb.4 – 6**). War es bei den beiden letztgenannten noch unklar ob es sich um einen Sakkos oder um Haarbänder handelt, ist hier

²¹⁶ Grassinger 1991, 97; Ornamente: Zweigranken und Kymatien.

²¹⁷ Cain 1985, 168 Nr. 58 Taf. 9,2.

²¹⁸ Schmidt 1922, 32: „frische, kühne Meißelführung“; Feibel 1935, 60-65; Kraus 1960, 131; Edwards, 503-509.

²¹⁹ Die sogenannte ‚Hebe‘ besitzt meines Erachtens eher das Hohlkreuz und die ausgeprägte Gesäßpartie des Viergötterbasis (vgl. Anm. 183). Die Tracht ist auch auf dem Tänzerinnenfries von Samothrake zu finden oder auf den Panathenäischen Preisamphoren um die Mitte des 4. Jhs. v. Chr.

durch die herabhängenden Troddeln²²⁰ ganz klar die Haube zu erkennen, die Stephane ist einfach darüber gesetzt.

Der feine wellenartig geriffelte Chiton ähnelt in seiner Transparenz dem der mittleren Tänzerin aus Neapel, ebenfalls das einzige Beispiel bei dem auch die Mäntelchendiagonale bandartig ausgeführt ist. Als Alleinstellungsmerkmal dient hier jedoch der runde Halsausschnitt am Chiton, der so auf keinem anderen Rundtanzrelief vorkommt.

Die doppelt aufgeschichteten Omegafalten des Schrägmäntelchens sind auch bei der mittleren Nympe in Mallorca zu sehen, der zweifach hochgezogene Mäntelchensaum wiederum in Neapel.²²¹

Die Vergleiche lassen mich, analog Schmidt, Fuchs und Zagdoun, das Relief aus Parma in die gleiche Zeit datieren wie das Fragment aus Mallorca und der Krater aus Neapel, nämlich in die 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr..²²²

5.2.2.4 hellenistische Gruppe

Die beiden Fragmente aus Rhodos und Knidos möchte ich aus der obigen Gruppeneinteilung heraus nehmen. Wie ich im Folgenden zeigen werde ist ihre Darstellungsweise auf verschiedenste Weise singulär und kann nicht in das von mir erstellte Schema eingegliedert werden. Jedoch ist der hellenistische Charakter der Stücke unverkennbar.

Das Stück aus **Rhodos (113, Abb.17)** ist leider in einem sehr schlechten Erhaltungszustand. Deutlich wird aber, dass die dargestellten Figuren sehr hochgewachsen und schmal sind. Pan ist an vielen Stellen freigelöst vom Reliefgrund. Der Archaismus der rechten Tänzerin ist vollständig verschwunden²²³, dafür kann man jetzt einen eckigen Oberkörper und eine ausgestellte Hüfte beobachten. Sowohl dieselben Körpermerkmale, als auch der deutlich auf dem Boden schleifende Chiton der Nympe sind auch bei einem anderen späthellenistischen Relief aus Rhodos (**114, Abb.42**)²²⁴ zu beobachten.

Eine andere Eigenart hellenistischer Darstellungsweise bieten die beiden Fragmente aus **Knidos (84, Abb.18)**. Die freie Fläche über den Figuren bis zum Reliefrand ist, wie man an dem Rahmenfragment erkennen kann, mit Angaben zur Umgebung gefüllt. Die pittoreske Angabe von Bäumen, Säulen, Vorhänge etc. sind im Hellenismus seit dem 1. Jh. v. Chr. eine beliebte Form das Geschehen in einem Heiligtum, bzw. heiligen Bereich in der Natur zu

²²⁰ Vergleich für Sakkos mit Troddeln: Korinthische Klappspiegel: Züchner 1942, 84 Nr. 139.140 Abb. 109.110; frühhellenistisch; weibliche Köpfe auf den Spiegeln werden vom Autor als Göttinnen-Köpfe interpretiert; die Nymphenthematik ist auf Spiegeln nicht unüblich, daher könnte Kopf mit Sakkos evtl. als Nympe verstanden werden.

²²¹ ich vermute, dass dies auf dem Mallorca-Relief ebenso ausgearbeitet war.

²²² Schmidt 1922, 32-34; Fuchs 1959, 28-33; Zagdoun 1989, 121; Eine feinere Abstufung in der Datierung zwischen Neapel und den beiden Relieffragmenten möchte ich nicht vornehmen, da ich davon ausgehe, dass bestimmte Stilmerkmale, wie z.B. die Verflachung, nicht dem Zeitstil sondern der Gattung geschuldet sind.

²²³ keine Mantelenden mit Zickzackmuster.

²²⁴ **114.**

verankern.²²⁵ Hierzu gehört auch die große Fackel, die im zweiten Fragment zwischen Nymphe und Pan ihre Fortsetzung findet.

Die Nymphe besitzt hier eine hohe Gürtung, ein hellenistisches Element, das so auf keinem der anderen Rundanzreliefs vorkommt. Eine weitere ikonographische Einzigartigkeit ist die Führung der Mäntelchendiagonale von ihrer linken Schulter nach rechts. Auch wird die offene Seite mit einem flachen Zickzackband an ihrer rechten Seite angezeigt. Die abgetreppten Falten sind in die Höhe gestaffelt wie es bei der späten Gruppe der Fall ist.

Hier schließe ich mich ebenfalls Fuchs²²⁶ an, der den Kontrast zwischen Hoch- und Flachrelief betont, was das Geschehen tiefenräumlich umsetzt.

5.3 Zusammenfassung

Mit den oben vorgestellten Stücken ist in der Gattung der Nymphenreliefs zum ersten Mal der Rundtanz um einen Altar vollständig plastisch herausgearbeitet. Die Positionierung der Figuren im Raum, vor und hinter dem Altar, sowie die Überschneidungen einzelner Figuren unterschiedliche Größen und Reliefhöhen geben ein deutliches Bild von der räumlichen Struktur des Rundtanzes. Weitausholenden Bewegungen und wehende Gewänder unterstreichen die Dynamik, verdrehte Körper verdeutlichen die einzelnen Bewegungsstufen und Tanzfiguren.

Aufgrund der motivischen Vorbilder und der stilistischen Ausarbeitung des Reliefs in Paris ist meines Erachtens das ‚Urbild‘ ein Werk des frühen bis mittleren 4. Jhs. v. Chr..

Das Stück im Louvre ist noch im relativ flachen Relief gearbeitet, mit weichen Übergängen zum Reliefgrund an den Randzonen der Figuren. Das Relief in Belgrad stellt hingegen die Figuren schon am Rand frei, einzelne Partien sind unterschritten. Der damit erreichte Kontrast unterschiedlicher Reliefhöhen bleibt, mit Ausnahme des Kraters in Neapel, über alle Gruppen hinweg bestehen und trägt wesentlich zum Eindruck einer räumlichen Staffelung bei.

Die bei dem Relief in Paris noch auf einer kleinen Bildfläche zusammengedrängten Figuren bekommen im Laufe der Zeit mehr Raum, die Komposition wird, wie beispielsweise auf dem Relief in Oxford oder dem Krater in Neapel, auseinander gezogen und Überschneidungen auf ein Minimum reduziert. Im Gegensatz hierzu werden jedoch die flächig ausgebreiteten Faltenstrukturen über die Zeit durch ein Übereinanderschichten in die Höhe abgelöst.

Allgemein wird die eher gedrungene und muskulöse Statur der Figuren über die Zeit länger und schmaler, was sich besonders gut bei der ‚hellenistischen Gruppe‘ beobachten

Besitzt das Relief in Paris nur minimale Drehungen innerhalb der Nymphen-Figuren, so beginnt mit dem herausgestellten Fuß der linken Nymphe in Belgrad ein Bewegungsmoment, der in dem Relief aus Oxford seinen Höhepunkt findet. Die ‚späte Gruppe‘ lässt die Figuren zugunsten eines stärker archaischen Eindrucks wieder steifer und aufrechter stehen.

Auch in der Gewandgestaltung lässt sich eine Entwicklung bemerken.

²²⁵ Hoch in früher Kaiserzeit; Hellenistische Religion ist privater geworden und die Bukolik, die Verehrung der Natur, tritt in den Vordergrund; hellenistische Reliefs mit Abbildung von Vorhängen und Architektur: Bieber 1955, Abb.656-659. – Vergleich auch Relieffragment aus Rhodos, Archäologisches Museum E605 (Abb.47).

²²⁶ Fuchs 1959, 28-33.

Bei dem Relief in Paris besitzt der Stoff noch Volumen und fällt, in leicht geschwungenen Falten, nach unten. Er steht damit im Gegensatz zu der Region, in denen er sich auf dem Körper aufzulösen scheint. Die Bewegung des Beines ist durch die Sichtbarkeit der Gliedmaßen nachzuvollziehen. In Stobi beginnt der Stoff das zurückgestellte Bein der rechten Nymphe zu verhüllen. Die Bewegung wird nun durch feine Spannungsfalten angezeigt. Die Gewandfalten werden zunehmend linearisiert und fallen senkrecht am Körper entlang nach unten. Dies ändert sich mit der ‚späten Gruppe‘, genauer seit dem Relieffragment in Athen. Die geometrische Ausbildung der Falten befindet sich auf ihrem Höhepunkt. Zusätzlich beginnen sie sich, unabhängig vom Körper und seiner Bewegung, von der Figur zu lösen und von dieser abzustehen.

Die in Paris noch wulstig und knittrig gestaltete Himationdiagonale verflacht bei den Reliefs der ‚mittleren Gruppe‘ und geht bei denen der ‚späten Gruppe‘ in eine aus der Archaik bekannte Wellenborte über.

Der geriffelte Chiton, anfangs noch bei der linken Nymphe zu beobachten, wechselt mit der ‚mittleren Gruppe‘ zur rechten Nymphe. Der noch bandartige Saum verschmälert sich in der ‚späten Gruppe‘ zu einer feinen Linie.

Obwohl bei allen Gruppen der Zeitstil in der Himationstracht und den Frisuren erhalten bleibt kann man zusammenfassend sagen, dass der Archaisierungsgrad mit der Zeit zunimmt.

6 Ergebnis

Das Innovative an den vorgestellten Reliefs ist zweifelsfrei die plastische Darstellung des Rundtanzes in der Flächenkunst der Nymphenreliefs. Die belebte Komposition, die lediglich vom 4. bis zum 1. Jh. v. Chr., also in einem begrenzten Zeitraum, existierte, wurde ab dem beginnenden 3. Jh. v. Chr. durch die nun mögliche Darstellung von in sich gedrehten Körpern²²⁷ weiter auf die Spitze getrieben. Den Höhepunkt dieser Entwicklung markiert das Relief in Oxford (99).

Das Umrunden des Altars, der Rhythmus des Tanzens, das Greifen nach den Händen, das Fassen nach wehenden Gewandzipfeln – all dies wird in diesem neuen Reliefthema und ihrer Darstellungsweise fassbar. Neu ist auch, dass nicht Hermes den Rundtanz auf dem Relief anführt sondern Pan. Eine Darstellung die in der Rundplastik schon durch die Tongruppe in Vari bekannt ist. Die Vollendung des ‚um den Altar Herumgehens‘ ist keineswegs aus dem Nichts entstanden, sondern hat sich, wie ich oben zeigen konnte, bereits schon in der Mitte des 4. Jhs. v. Chr., durch das Hervortreten des Hermes, angekündigt. Es lassen sich noch weitere, aus den linearen Nymphenreliefs bekannte Komponenten finden. Denn es sind auch hier drei Nymphen die, durch einen Führer geleitet, tanzen, wobei sich die mittlere Tänzerin von den beiden äußeren unterscheidet.

Was aber ist jetzt das archaische an den Reliefs, denn sowohl die Chiton/Himation Tracht, als auch die Frisur und Kopfgestaltung sind ja im Zeitstil gehalten. Hier fällt natürlich zuerst das, von den archaischen Koren bekannte Schrägmäntelchen der mittleren Nymphe auf, aber auch Gewandstrukturen wie die starke Mittelfalte, die es bei einem Himation so nicht geben kann, sowie das ‚Flügelchen‘ oder der ‚Schwalbenschwanz‘. Auch das mit zunehmender Zeit immer parataktischer angeordnete Raumkonzept, zwei rahmende, aufrechte Tänzerinnen und die sich in der Mitte überkreuzenden Figuren von Pan und mittlerer Nymphe, sind als archaisch zu beschreiben. Hinzu kommen die manieristische Handhaltung der linken Nymphe und das relativ steife Ausschreiten mit den Beinen im Profil.

Die Reliefs vom Typus ‚Rundtanz der Nymphen mit Pan‘ sind also durch eine eklektizistische Mischung aus Zeitstil und archaischen Elementen gekennzeichnet.

Wie in der Arbeit dargelegt, sehe ich das Vorbild als ein Werk des 4. Jhs. v. Chr..²²⁸ Was uns zu der Frage des Urbildes führt. interessanter Weise unterscheiden sich alle vorliegenden Reliefs diese Typus leicht voneinander. Es handelt sich daher nicht um reine Kopien eines bekannten Vorbildes. Es wäre sowieso fraglich ob ein Künstler der 2. oder 1. Jhs. v. Chr. das Urbild noch kannte oder sehen konnte.

Bei den Stücken handelt es sich nicht um besonders qualitätvolle Hochreliefs²²⁹, vielmehr sind es Zeugnisse typischer Votivgaben ihrer Zeit. Erschwerend kommt hinzu, dass bei den

²²⁷ vgl. sog. ‚Tänzerin Baker‘: B. Andreae, Hellenismus (München 2001) 81-80 Taf. 45.

²²⁸ Das bereits im 5. Jh. v. Chr. Archaismus und Zeitstil auf einem Stück gemischt auftreten können, zeigt ein Oinochoenfragment vom Nordhang der Akropolis: R.Green, A New Oinochoe Series from the Acropolis North Slope, Hesperia 31,1 1962, 82-94, Tafel 31,14.15.

²²⁹ vgl. sog. ‚Chariten des Sokrates‘.

meisten kein exakter Fundkontext angegeben wurde und ein bekanntes Vorbild dieses Typus aus der antiken Literatur auch nicht bekannt ist.

Eine attische Herkunft kann jedoch angenommen werden, da man in dieser Epoche durchaus die attische Kunst als stilbildend bezeichnen kann. Meiner Meinung nach könnte das Vorbild in einem prominenten Kultort, wie es z.B. die Korykischen Höhlen sind, aufgestellt gewesen sein. Votivgabe zeigen, dass Besucher aus ganz Griechenland die Kultstätte besucht und Votive hinterlassen haben. Auf diese Art und Weise könnte sich die Ikonographie verbreitet haben.

Die stärkeren Archaisierungstendenzen in der Spätclassik und dem Späthellenismus sind, wie man in den obigen Kapiteln gesehen hat, nicht nur spezifisch für die Gattung der Nymphenreliefs. Was aber hat zu diesem verstärkten Gebrauch ‚altertümlicher Formeln‘ geführt?

Zunächst einmal muss man diese beiden zeitlichen Phasen getrennt betrachten.

Im 4. Jh. v. Chr. bekamen die ‚privaten‘ Götter Vorrang vor den ‚Olympiern‘, bzw. wurden diese oftmals ‚privat‘ dargestellt.²³⁰ Ein Grund für eine Abkehr von den ‚Staatsgöttern‘, hin zu denen des alltäglichen Lebens kann in dem fortschreitenden Verlust der politischen Bedeutung Athens gesehen werden. Das Wegbröckeln der klassischen Polisgesellschaft könnte zu einer Verunsicherung des Selbstverständnisses geführt haben. Die verlorengegangene politische Identität könnte durch das Besinnen auf alte gemeinsame Traditionen und ihr gemeinsames kultisches Ausleben kompensiert worden sein. In einer Rede des Isocrates verweist dieser auf die Notwendigkeit sich an die von den Vätern überlieferten Kulte zu halten.²³¹ Und hierfür eignet sich der ‚alte‘ Nymphenkult in besonderem Maße, denkt man z.B. an die Bedeutung eines Nymphenheiligtums für den Heimatbegriff in Homers Odyssee. Hinzu kommt, dass die Nymphen, unabhängig vom politischen Umfeld, immerwährende Garanten für die kontinuierliche Hilfe in entscheidenden Lebensfragen sind, wie das Heranwachsen zur Frau, die Heirat oder die Geburt des ersten Kindes.

Die Verbindung der Nymphen zum Tanz ist evident. Der Reigentanz an sich ist aber, wie in den Kapiteln 3.5 und 3.6 gezeigt, eine archaische Formel. Die tanzenden adeligen Töchter, mit einer Stephane gab es nicht mehr. Am Ende tanzt in Menanders ‚Dyskolos‘ nicht mehr die Braut sondern die Sklavin. Die archaische Darstellung des Reigentanzes passt also hervorragenden zu der in der Realität so nicht mehr vollzogenen Kulthandlung.

Interessanterweise kommt parallel die im Zeitstil dargestellte spätclassische Mantelnympe auf. Sie folgt der gleichen Semantik wie die Nympe im Reigen. Es handelt sich bei ihr um die an die realen Bedingungen angepasste Nympe im Brautkontext.

Folgt man nun der These, dass die Athener politische Änderungen mit einem Wiederaufleben alter Kulte kompensierten, so könnte man nun noch einen Schritt weiter gehen.

²³⁰ Mandel 1999 240

²³¹ Isocr. or. Areopagiticus 30; Mikalson 2005, 182: Das Alter des Ritus ist wichtig, in Krisenzeiten kommt häufig der Ruf nach Wiederaufnahme ‚alter Kulte‘ auf.

Makedonien, eine vom Adel geprägte Gesellschaft, entsprach in seiner gesellschaftlichen Struktur im 4. Jh. v. Chr. noch eher dem archaischen Athen.

Ein Hauptheiligtum der Makedonen war das Kabirenheiligtum auf Samothrake.

Makedonische Könige förderten dessen Entwicklung finanziell und wurden in den dortigen Mysterienkult eingeweiht. Interessanterweise findet sich dort auch ein in das 4. Jh. v. Chr. datierter Fries, der einen langen, archaisch gestalteten, weiblichen Reigen zeigt.

Das Relief in Belgrad (62) wurde in Stobi gefunden, dem Hauptort der antiken Landschaft Paionia, die um 350 v. Chr. von Philipp II. erobert wurde. Wäre unter den obigen Voraussetzungen das Relief nicht ein Beispiel für eine Ikonographie, der sowohl die Athener, als auch die Makedonen folgen konnten, eine gemeinsame Formel die jeder verstand?

Was aber ist mit den archaischen Elementen im Späthellenismus?

Gerade in dieser Zeit wurden häufig Motive des 4. Jhs. v. Chr. kopiert, darunter auch archaische Elemente.

Die bewertete Willers²³² folgendermaßen: „[Die] Verbreitung archaischer Typen seit dem 2. Jh. v. Chr. lässt sich sinnvoll als Parallele zur Gesamtentwicklung der späthellenistischen Kunst verstehen, denn auch sie stellt einen Rückgriff auf das Vokabular des klassischen Formenschatzes dar [...] sei es im Kopieren oder nur in Anlehnung an alte Vorbilder.“

Und weiter folgert er: „Auch der Archaismus der Frühneuattiker ist eine Wiederaufnahme der klassischen Zeit [...] und damit ein Problem des Klassizismus, wie umgekehrt das Archaisieren des 4. Jhs. als Phänomen des klassischen zu sehen ist. Die Erscheinungsformen des Archaisierens von den beiden klassischen Jahrhunderten trennen zu wollen, wie Becatti und Chr. Mitchell Havelock es versuchten, ist ein Purismus, die dem Reichtum der historischen Wirklichkeit nicht gerecht wird.“

Es ist immer schwer die in der Antike beobachteten Phänomene mit modernen Begrifflichkeiten und Zeiteinteilungen zu fassen. Meiner Meinung nach ist die Aktion, der Rückgriff an sich, der elementare Kern, unabhängig von dessen Bezeichnung als ‚Archaismus‘ oder ‚Klassizismus‘. Der Rückgriff auf die attische Klassik, in all ihren Ausprägungsformen, in Späthellenismus und früher Kaiserzeit, stellt meines Erachtens in erster Linie einen Attizismus dar, eine ‚attizistische Mode‘, wiedergespiegelt im Phänomen des Neoattizismus.

Die Gründe für einen Rückgriff auf ‚altertümliche Formeln‘ im Hellenismus sind zahlreich, ist diese Epoche doch geprägt durch eine Vielzahl von neuen Kolonien und Siedlern, verbunden mit der Verehrung einer großen Anzahl neuer Götter und Ausübung diverser Kulte, so z.B. Isis, Serapis, Bal etc., vor allem in Handelszentren wie Delos oder Rhodos. Und gerade die rhodischen Nymphenreliefs dieser Zeit sind fast ausschließlich in archaischer Weise gearbeitet.

Eine letzte Neuerung erfahren die Nymphenreliefs durch die Übernahme ihrer Ikonographie in eine neue Gattung, den Krater.

Die Darstellungsweise von Nymphen auf Krateren differenziert darzustellen und zu beurteilen, kann nicht in diesem Rahmen behandelt werden.

²³² Willers 1975, 32.

Deutlich wird aber, dass auch in dieser Gattung, relativ gleichzeitig, Darstellungen im reinen Zeitstil²³³ und in eklektizistischer Weise²³⁴ existieren. Für unser Thema ‚Rundtanz der Nymphen mit Pan‘ ist die bedeutendste Neuerung beim Übergang der Ikonografie auf den Krater das Hinzufügen eines dionysischen Kontextes. Anders als bei dem Krater aus Pisa, ist der Nymphenreigen nicht in den Thiasos eingebunden, sondern beide Themen befinden sich getrennt voneinander auf den gegenüberliegenden Seiten. Lediglich die Figur eines eklektizistischen Dionysos und einer Aulosbläserin verbindet die beiden Szenen.

Mit dem Gattungswechsel ist natürlich auch eine Änderung des Aufstellungskontextes verbunden. Stellte man die Nymphenreliefs noch in der Öffentlichkeit der Heiligtümer zur Schau, standen die, für römisches Kunstempfinden hergestellten Marmorkratere jetzt in den Privatgärten der Römer.

Man kann ihnen den sakralen Charakter nicht ganz absprechen, jedoch rückt jetzt die Verehrung der Bukolik in den Vordergrund. Die römische Gesellschaftsordnung muss den Reigen jetzt als eine sakrale Chiffre empfunden haben, ohne diesen in ihrem Ritus selbst nachvollzogen zu haben. Der Rückgriff auf ‚altertümliche Formen‘ war nicht zuletzt auch ein Beweis von Bildung und der Schaffung eines amorphen sakralen Ambientes.

Hierin sehe ich auch einen Grund, warum die Panikonographie der Rundtanzreliefs noch alleine weitertradiert wurde. Pan, eine mythologische Gestalt, konnte in die neue bukolische Ikonographie leicht integriert werden.

Die reigentanzende Nympe, wurden in ihrer vielschichtigen Deutung jedoch nicht verstanden und durch die beliebte Darstellung der Nympe als rein mythisches Naturwesen, z.B. mit Wasserbecken in Form einer Muscheln, oder durch die neue Charitenikonographie der ‚drei Grazien‘, abgelöst.

²³³ z.B. Krater vom Typ Borghese: späthellenistischer Zeitstil, hohes Relief, stark bewegte Figuren, zahlreiche Überschneidungen; Grassinger 1991, Nr. 53.54.

²³⁴ z.B. Krater vom Typ Pisa: mittelhohes Relief, vollständig dionysischer Kontext, Nymphen im linearen Reigen, letzte Nympe zieht am Gewand des Pans, Bewegungen der Tänzerinnen erinnern an Mänaden, aber mäßig bewegt; Grassinger 1991, Nr. 55.56.

Katalog

| Kat.Nr. | AO | Museum | Inv.Nr. | FO | Bildnachweise | LIMC |
|---------|--------|----------------------|-----------|------------|---|--------------|
| 1 | Andros | NM | | Paleopolis | Günt A36, Feu IV, Edw 87 | Acheloos 175 |
| 2 | Astros | Museum | 6 | Kynouria | Sch R54 | |
| 3 | Athen | Agoramuseum | I 7154 | Athen | Günt A54, Edw 14 | |
| 4 | Athen | Agoramuseum | S 405 | Athen | Sch R63, Fu C5a | |
| 5 | Athen | Agoramuseum | S 811 | Agora | Sch R7, Fu B4b, Edw 64, Abb. 13 | |
| 6 | Athen | Agoramuseum | S 1559a,b | Athen | | Chariten 35 |
| 7 | Athen | Akropolismuseum | 176 | Athen | Feu C3 | |
| 8 | Athen | Akropolismuseum | 702 | Athen | Günt A2, Hau 1, Feu 3, La Abb. 5.19, Schwb Abb. 5 | Chariten 20 |
| 9 | Athen | Akropolismuseum | 1341 | Athen | Sch R11-R13, Fu 60c/d/g | Chariten 25i |
| 10 | Athen | Akropolismuseum | 1345 | Athen | Sch R14/R16, Günt A11, Fu C5, Edw 74 | |
| 11 | Athen | Akropolismuseum | 2554 | Athen | | |
| 12 | Athen | Akropolismuseum | 2555 | Athen | | |
| 13 | Athen | Akropolismuseum | 2631 | Athen | Günt A5, Feu 13, Edw 42 | Acheloos 172 |
| 14 | Athen | Akropolismuseum | 2743 | Athen | Günt A28, Feu 12, Edw 24 | Acheloos 171 |
| 15 | Athen | Akropolismuseum | 2744 | Athen | Günt A27, Feu 11, Edw 27 | |
| 16 | Athen | Akropolismuseum | 3704 | Athen | Günt A26, Feu 1a, Edw 61 | Acheloos 169 |
| 17 | Athen | Akropolismuseum | 2535/2593 | Athen | Feu 7, Edw 8 | |
| 18 | Athen | Akropolismuseum | 2556 | Athen | | Chariten 11 |
| 19 | Athen | Akropolismuseum | 2735/2567 | Athen | Günt A46, Feu C1, Edw 72 | |
| 20 | Athen | Akropolismuseum | | Athen | | |
| 21 | Athen | Kerameikos | K 170 | Athen | Edw 52 | Acheloos 191 |
| 22 | Athen | Magazin III. Ephorie | | Athen | Sch R23, Edw 68 | Hermes 350 |
| 23 | Athen | NM | 259 | Athen | | Horai 9 |
| 24 | Athen | NM | 260 | unbekannt | | Horai 10 |
| 25 | Athen | NM | 1329 | Athen | Günt A8, Feu IV, Edw 1, Abb. 25 | |

| Kat.Nr. | AO | Museum | Inv.Nr. | FO | Bildnachweise | LIMC |
|---------|-------|--------|--------------|-------------|---|---------------------------|
| 26 | Athen | NM | 1349 | Athen | Günt A6, Feu 14, Edw 9 | |
| 27 | Athen | NM | 1426 | Epidauros | Hau 32, Abb. 39 | |
| 28 | Athen | NM | 1443 | Athen | Günt A17, Feu 18, Edw 25 | |
| 29 | Athen | NM | 1444 | Athen | Sch R26 | |
| 30 | Athen | NM | 1445 | Eleusis | Günt A23, Feu A2, Fu A2, La Abb. 5.12, Edw 38, Abb. 31 | Acheloos 189 |
| 31 | Athen | NM | 1446 | Megara | Günt A39, Edw 78, Abb. 34 | Acheloos 178 |
| 32 | Athen | NM | 1447 | Piräus | Günt A34, F Taf. 65,1, Feu 10, Edw 34, Abb. 24 | Hermes 347a, Acheloos 187 |
| 33 | Athen | NM | 1448 | Phyle | Günt A44, F Taf. 65,2, Feu 27, Edw 54 | Hermes 347f, Acheloos 188 |
| 34 | Athen | NM | 1449 | Megalopolis | Günt A9, Feu A1, Edw 86, Abb. 29 | Horai 32 |
| 35 | Athen | NM | 1783 | Phaleron | Günt A52, Hau 18/19, Edw 4, Abb. 33 | Acheloos 210 |
| 36 | Athen | NM | 1859 | Phyle | Günt A42, F Taf. 69,1, Feu 26, Edw 26 | Hermes 347d, Acheloos 186 |
| 37 | Athen | NM | 1879 | Phyle | Sch R63, Günt A50, Feu C4, Fu C4, Edw 76, Abb. 27 | Acheloos 181 |
| 38 | Athen | NM | 1880 | Phyle | Günt A12, Edw 21 | Acheloos 168 |
| 39 | Athen | NM | 1966 | Athen | Sch R30, Günt A51, Hau 59, Feu 6a, Edw 63 | Hermes 351 |
| 40 | Athen | NM | 2007 | Vari | Günt A41, Feu 4a, Edw 51, Abb. 38 | Acheloos 184 |
| 41 | Athen | NM | 2008 | Vari | Günt A35, Feu 16, Edw 23 | Acheloos 176 |
| 42 | Athen | NM | 2009 | Vari | Günt A38, Feu 21, Edw 40 | Acheloos 177 |
| 43 | Athen | NM | 2010 | Vari | Feu VI, Edw 33 | |
| 44 | Athen | NM | 2011 | Vari | Günt A16, F Taf. 67, Feu III, Edw 15 | Hermes 355 |
| 45 | Athen | NM | 2012 | Vari | Günt A21, Feu V, Edw 29 | Acheloos 179 |
| 46 | Athen | NM | 2354 | Athen | | |
| 47 | Athen | NM | 2402/2439/24 | Athen | Feu 3, Edw 60 | |
| 48 | Athen | NM | 2645 | Phyle | Feu 9, Edw 13 | |
| 49 | Athen | NM | 2646 | Phyle | Günt A25, Edw 37 | Acheloos 167 |
| 50 | Athen | NM | 2648 | Phyle | Günt A4, Feu 8, Edw 36 | |

| Kat.Nr. | AO | Museum | Inv.Nr. | FO | Bildnachweise | LIMC |
|---------|---------------|--------------------|-------------|---------------|---|---------------------------|
| 51 | Athen | NM | 2667 | unbekannt | | Horai 11 |
| 52 | Athen | NM | 2756 | Phaleron | La Abb. 4.3, Edw 3 | Acheloos 197 |
| 53 | Athen | NM | 3529 | Athen | Feu II , Edw 7 | Acheloos 170 |
| 54 | Athen | NM | 3625 | Athen | Gr 3 | Chariten 35a |
| 55 | Athen | NM | 3835 | Chasani | Günt A45, Edw 53, Abb. 30 | Hermes 347e, Acheloos 192 |
| 56 | Athen | NM | 3874 | Ekali | Günt A22, F Taf. 66,1, Edw 71, Abb. 32 | Acheloos 185 |
| 57 | Athen | NM | 4465 | Athen | Günt A15, Hau 30, F Taf. 68, Edw 20 | |
| 58 | Athen | NM | 4466 | Athen | Günt A18, Hau 31, F Taf. 69,2, Edw 22, Abb. 26 | |
| 59 | Athen | NM | 5129 | Rapedosa | Günt A19, F Taf. 64,2, Feu 22, Edw 43 | Hermes 347c |
| 60 | Avignon | Calvet | 23.500 | Athen | Sch R229 | |
| 61 | Avignon | Calvet | E 19 / 220 | Athen | Günt A47, Edw 11 | |
| 62 | Belgrad | NM | 1590 | Stobi | Feu B4a, Fu B4a, Edw 65, Abb. 1 | |
| 63 | Berlin | Staatliche Museen | K83 / 709 | Rom | Günt A31, Feu 5, Edw 5 | Acheloos 166 |
| 64 | Berlin | Staatliche Museen | K84 / 710 | Piräus | Günt A13, Feu 24, Edw 31 | Acheloos 182 |
| 65 | Berlin | Staatliche Museen | K87 | Athen | Günt A53, Feu 23, La Abb. 4.1, Edw 30 | Acheloos 202 |
| 66 | Berlin | Staatliche Museen | K88 / 711 | Megara | Günt A37, Feu 19, Edw 77, Abb. 28 | Acheloos 181 |
| 67 | Berlin | Staatliche Museen | 686 | Piräus | Feu 4 | Chariten 21 |
| 68 | Berlin | Staatliche Museen | 690 | unbekannt | | Acheloos 128 |
| 69 | Berlin | Staatliche Museen | 1740 | Samos | | |
| 70 | Berlin | Staatliche Museen | | Milet | La Abb. 4.15 | |
| 71 | Brüssel | Roy | A1150 | Sparta? | | Horai 8 |
| 72 | Delphi | Museum | 1203 | Delphi | Schwab Abb. 11b | Chariten 17 |
| 73 | Delphi | Museum | 5752 / 2170 | unbekannt | | Horai 12 |
| 74 | Halikarnassos | Turgut Reis Schule | | Halikarnassos | Edw 104 | Acheloos194 |
| 75 | Hampshire | Slg. Broadlands | | unbekannt | Gr 5, Abb. 7 - 9 | |

| Kat.Nr. | AO | Museum | Inv.Nr. | FO | Bildnachweise | LIMC |
|---------|------------|-------------------------|------------|-------------|---|---------------------------|
| 76 | Istanbul | Arch. Museum | 1986 | Lindos | Feu B5a, Fu B5a, Edw 95, Abb. 12 | |
| 77 | Istanbul | Arch. Museum | 2053 | Lindos | Edw 96 | |
| 78 | Kent | Privat | | unbekannt | Günt A40, F Taf. 64,1, Edw 44 | Hermes 347b, Acheloos 183 |
| 79 | Kopenhagen | Ny Carlsberg Glyptothek | 404 | Athen | Günt A10, Fu C2, Fu C2 | |
| 80 | Kopenhagen | Ny Carlsberg Glyptothek | 462 | Piräus | Feu 20, Edw 19 | |
| 81 | Kopenhagen | Ny Carlsberg Glyptothek | 1281 | unbekannt | Fu 11a, Go 14 | |
| 82 | Kos | Museum | | Kos-Stadt | | Chariten 24 |
| 83 | Krakow | Czartoryski | | unbekannt | Edw 98 | Horai 25 |
| 84 | London | BM | 1344 | Knidos | Feu B3, Fu B3, Edw 103, Abb. 18 | |
| 85 | London | BM | 2158 | Athen | Sch R37, Günt A14, Feu A3, Fu A3, Edw 70 | Acheloos195 |
| 86 | London | BM | B 287 | Xanthos | | Chariten18 |
| 87 | London | verschollen | | Korinth | Go 58 | |
| 88 | Malibu | Paul Getty | 82.AA.170 | unbekannt | Gr 17, Abb. 35 | |
| 89 | Marseille | Borély | 1734 | unbekannt | | Chariten 33 |
| 90 | Meggen | Slg. Käppeli | | unbekannt | Feu 8a, Edw 69 | Acheloos 193 |
| 91 | München | Glyptothek | 241 | Paros | Schwab Abb. 1 | Chariten 19 |
| 92 | München | Glyptothek | 456 | Athen | Sch R38 | |
| 93 | Neapel | NM | 282 | unbekannt | Feu B5b, Fu B5b, Abb. 4 - 6, 43 | |
| 94 | Neapel | NM | 6725 | Herculaneum | Edw 102 | Chariten 41 |
| 95 | Neapel | NM | | Tarent ? | | |
| 96 | New York | Metropolitan | 23.184 | Rom | Gr 22 | |
| 97 | New York | Metropolitan | 25.78.59.4 | unbekannt | Günt A29, Feu 2a, Ba 81, Edw 62, Abb. 36 | Acheloos 180 |
| 98 | Oxford | Ashmolean | | Rhodos | Feu 7a, Edw 91 | |
| 99 | Oxford | Ashmolean | | Smyrna | Feu B4, Fu B4, Edw 107, Abb. 3 | |
| 100 | Paris | Louvre | MA 36 | Theben | Sch R99, Edw 82 | Chariten 40 |

| Kat.Nr. | AO | Museum | Inv.Nr. | FO | Bildnachweise | LIMC |
|---------|-----------------|------------------------|-------------|------------|--|--------------------------------------|
| 101 | Paris | Louvre | MA 672 | Gabii | | Chariten 38 / Dodekathoi 30 |
| 102 | Paris | Louvre | MA 696 | Thasos | La Abb. 4.9, Schwb Abb. 2a | Chariten 16, Hermes 342, Apollon 716 |
| 103 | Paris | Louvre | MA 962 | unbekannt | Günt A49, Feu B2, Fu B2, Edw 66, Abb. 2 | |
| 104 | Paris | Louvre | MA 968 | unbekannt | Fu 11b, Abb. 41 | Horai 22a |
| 105 | Paris | Louvre | | Samothrake | Ba 88 | |
| 106 | Parma | | | unbekannt | Abb. 16 | |
| 107 | Paros | Steinbruch | | Paros | La Abb. 4.11, Edw 89 | Acheloos 203 |
| 108 | Piräus | Arch. Museum | 2034 / 2089 | Piräus | | Horai 23 |
| 109 | Piräus | Museum | 2167 | unbekannt | Fu 60h | Chariten 25b |
| 110 | Privat | | | unbekannt | Ba 87 | |
| 111 | Privat | | | unbekannt | Edw 108, Abb. 23 | |
| 112 | Reggio Calabria | Museum | | Lori | La Abb. 5.14/5.15 | Acheloos 206-208 |
| 113 | Rhodos | Arch. Museum | 2103 | Rhodos | Abb. 17 | Horai 31 |
| 114 | Rhodos | Museum | E 405 | Rhodos | Ba 90, Edw 93, Abb. 42 | |
| 115 | Riehen | Slg. Druey | | Athen | Günt A32, Feu 15, Edw 47 | Acheloos 173 |
| 116 | Rom | Museum Barraco | 176 / 1117 | Böotien ? | Günt A43, Feu 5a, Edw 81, Abb. 37 | Hermes 348, Acheloos 211 |
| 117 | Rom | Capitolinisches Museum | 614 | unbekannt | Edw 67 | Chariten 37 |
| 118 | Rom | Konservatorenpalast | Salone 1 | Rom | | Chariten 36 |
| 119 | Rom | Villa Torlonia | | Fiumicino | Fu C6e | Chariten 31 |
| 120 | Rom | Vatikan | 1345 | unbekannt | Günt A3, Feu 6, Edw 6 | |
| 121 | Rom | Vatikan | 5151 | unbekannt | Go 45 | |
| 122 | Rom | Vatikan | | Rom? | Fu 60a, Schwb Abb. 4 | Chariten 25a |
| 123 | Rom | Villa Albani | 74 | Rom ? | Feu A4b, Fu A4b, Go 49 | |
| 124 | Samothrake | Museum | | Samothrake | Ba 88 | |
| 125 | Tarent | NM | I.G.8335 | Locri | Schwab Abb. 2b | Chariten 27 |

| Kat.Nr. | AO | Museum | Inv.Nr. | FO | Bildnachweise | LIMC |
|---------|-------------|---------------------------|-----------|--------------|--|-------------|
| 126 | Thasos | Arch. Museum | 23 | Thasos | | Hermes 343 |
| 127 | Thasos | Museum | | Thasos | | Hermes 344 |
| 128 | Tripolis | Museum | | Leptis Magna | Schwab Abb. 6b | Horai 30 |
| 129 | Tripolis | Museum | | unbekannt | Feu A4c, Fu A4c | |
| 130 | Tripolis | Museum | 1621 | Tegea | Sch R813 | |
| 131 | unbekannt | | | Piräus | Feu A4d, Fu A4d, | |
| 132 | unbekannt | | | Athen | Feu 17, Edw 28 | |
| 133 | unbekannt | | | Arta | La Abb. 5.7 | |
| 134 | unbekannt | | | Leukas | La Abb. 5.6 | |
| 135 | Venedig | Arch. Museum | 155 | unbekannt | Schwab Abb. 6a | Chariten 30 |
| 136 | Verona | Museo Lapidario Maffeiano | | Rom ? | Feu A4a, Fu A4a | |
| 137 | Warschau | NM | 143430 MN | unbekannt | | |
| 138 | Wien | Kunsthistorisches Museum | 913 / 944 | unbekannt | | Horai 29 |
| 139 | Wien | Kunsthistorisches Museum | I 683 | Lpsakos | Günt A20, F Taf. 66,2, Feu 25, Edw 111 | Hermes 349 |
| 140 | Wien | Kunsthistorisches Museum | I 737 | Athen | | Chariten 29 |
| 141 | Würzburg | Martin von Wagner Museum | 2440 | unbekannt | Edw 97 | Horai 26 |
| 142 | Verschollen | | | Didyma | Abb. 11 | |
| 143 | Verschollen | Museum Malloraca | | unbekannt | Abb. 14, 15 | |

| | | | |
|-----|-----------------|--------|--------------------|
| Ba | Brahms 1994 | Gü | Güntner 1994 |
| Edw | Edwards 1985 | Hau | Hausmann 1960 |
| Feu | Feubel 1935 | La | Larson 2001 |
| F | Fuchs 1962 | Sch | Schörner 2003 |
| Fu | Fuchs 1959 | Schwab | Schwarzenberg 1966 |
| Gr | Grassinger 1991 | | |

Abbildungen

Zahlen in Klammern sind Katalognummern



Abbildung 1: Belgrad, NM 1590



Abbildung 2: Paris, Louvre 962

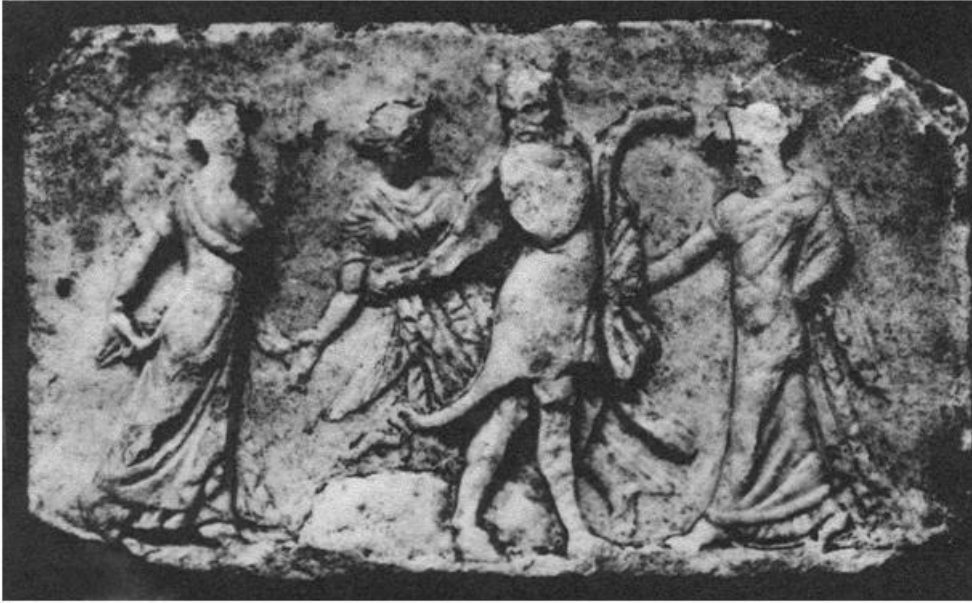


Abbildung 3: Oxford, Ashmolean Museum 1921.161



Abbildung 4 und Abbildung 5: Krater Neapel, NM 282



Abbildung 6: Krater Neapel, NM 282

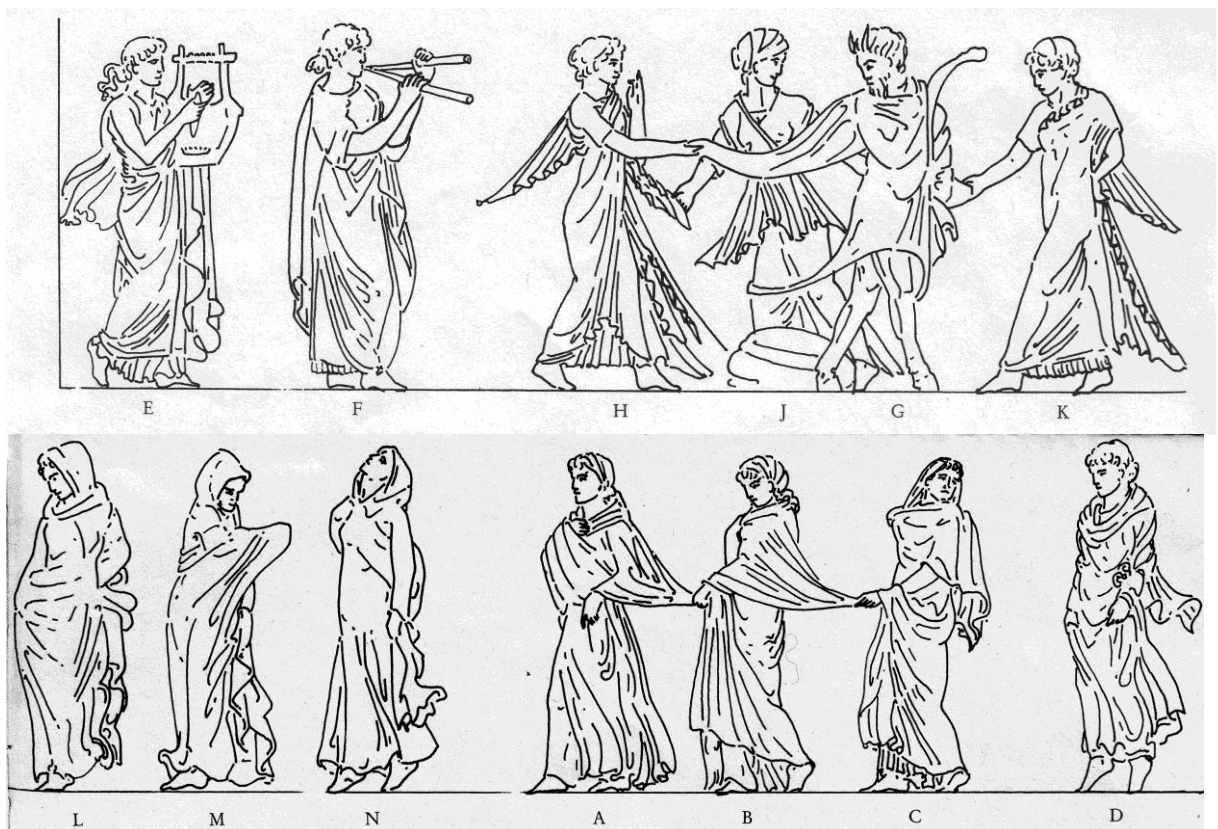


Abbildung 7: Krater Sammlung Broadlands, Schema



Abbildung 8: Krater Sammlung Broadlands

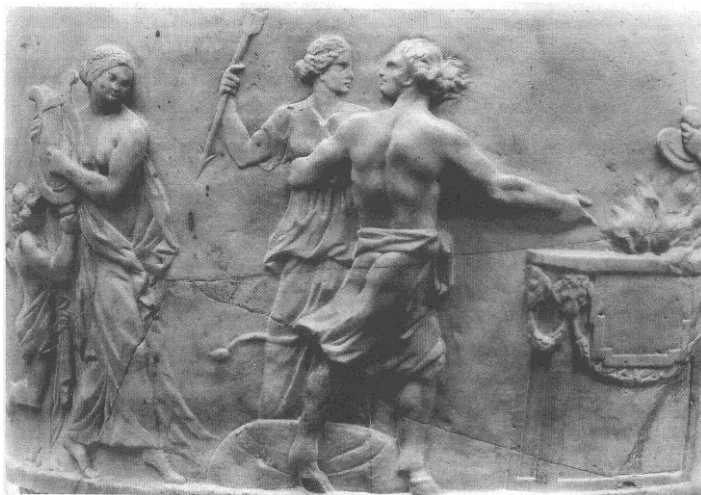


Abbildung 9: Krater Sammlung Broadlands



Abbildung 10: Staatliche Museen Berlin, SK712

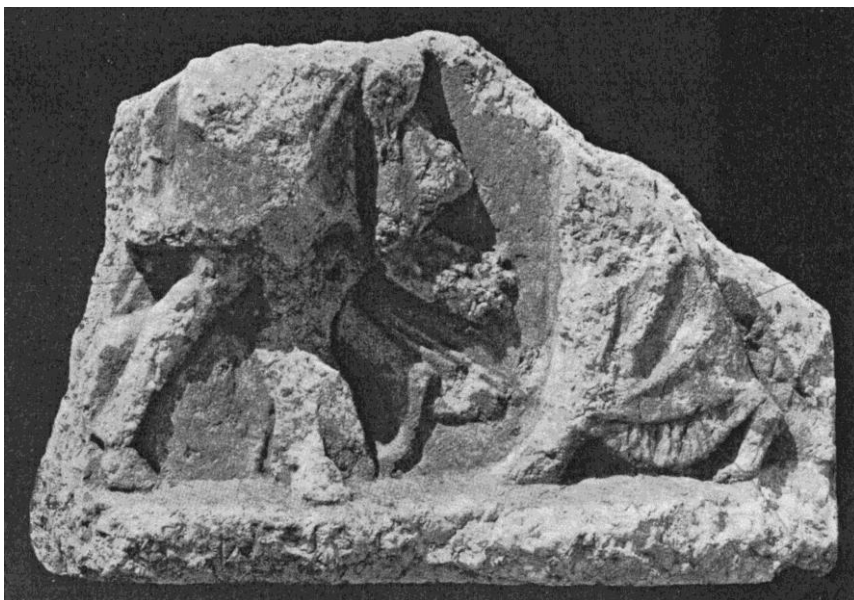


Abbildung 11: Didyma



Abbildung 12: Istanbul, AM 1986

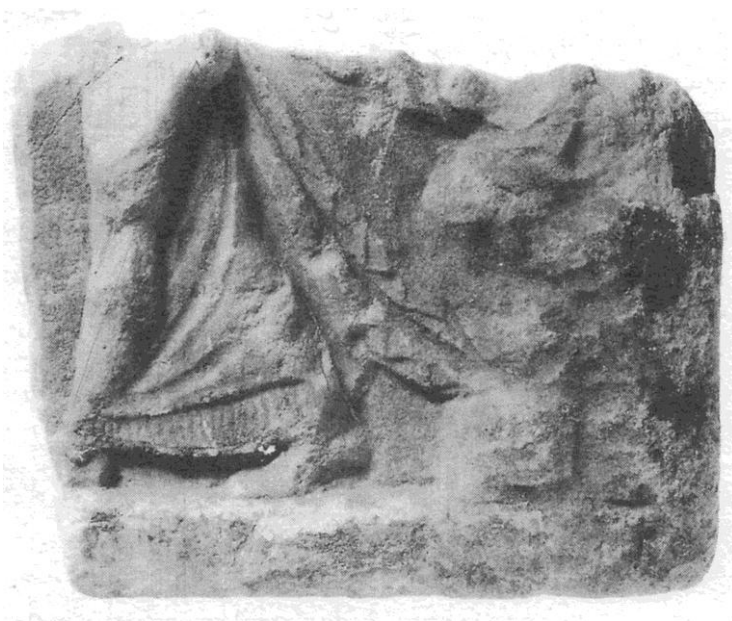


Abbildung 13: Athen, Agoramuseum S811



Abbildung 14: Mallorca (Original)



Abbildung 15: Würzburg (Abguss)



Abbildung 16: Parma



Abbildung 17: Rhodos, AM 2103

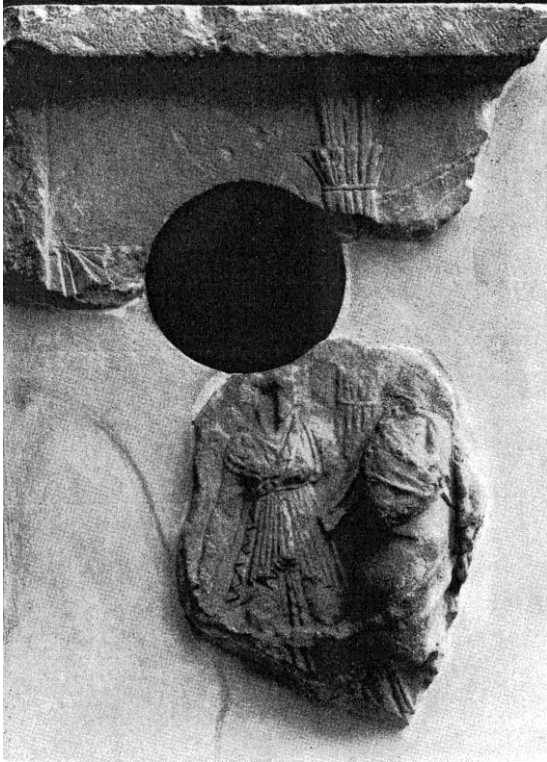


Abbildung 18: London, BM 1344

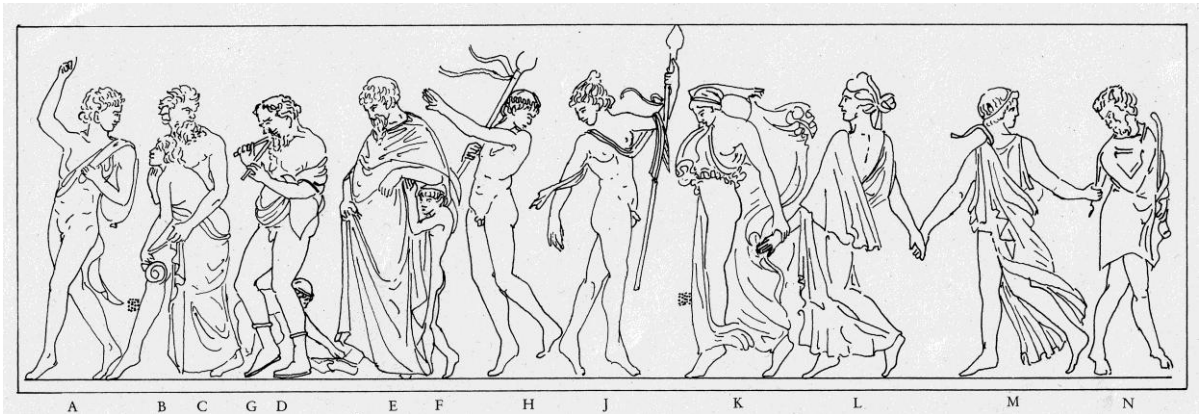


Abbildung 19: Krater Typ Pisa, Schema

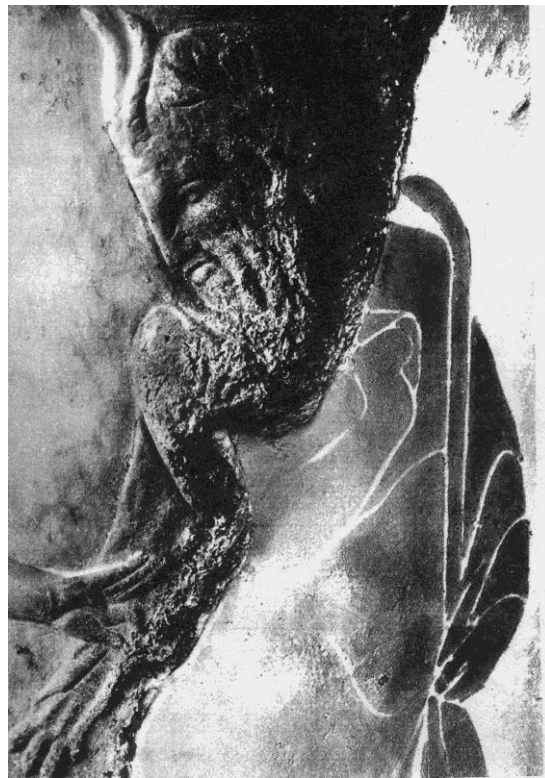


Abbildung 20: zwei Kratere Typ Pisa, in Tunis



Abbildung 21: Krater Typ Pisa, in Pisa



Abbildung 22: Puteal, Paris, Louvre 225



Abbildung 23: Weiherelief, Privatbesitz



Abbildung 24: (32)



Abbildung 25: (25)



Abbildung 26: (58)

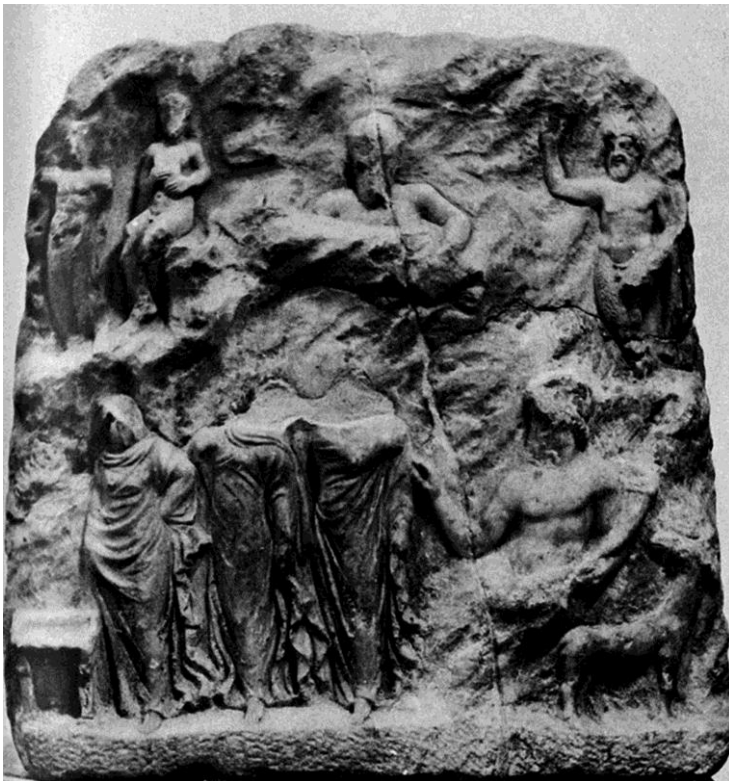


Abbildung 27: (37)



Abbildung 28: (66)

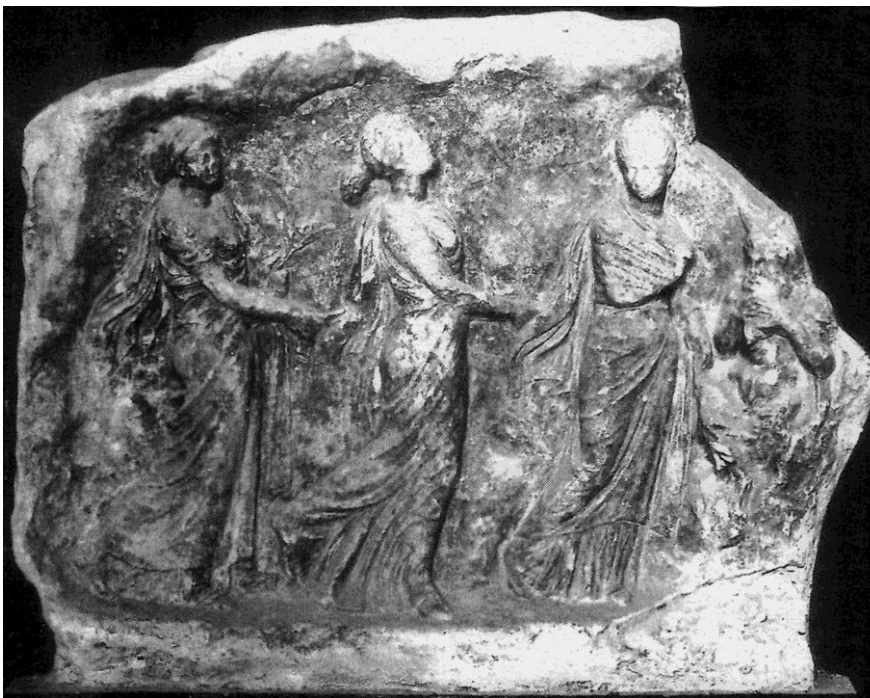


Abbildung 29: (34)



Abbildung 30: (55)



Abbildung 31: (30)



Abbildung 32: (56)

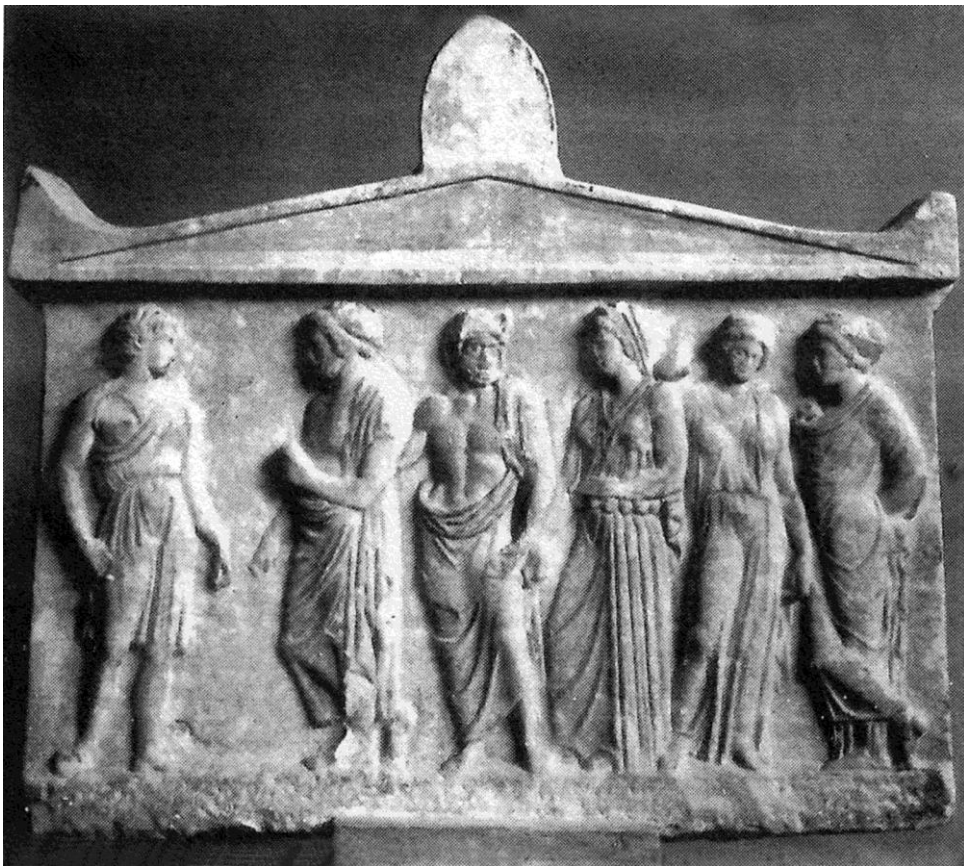


Abbildung 33: (35)



Abbildung 34: (31)



Abbildung 35: (88)



Abbildung 36: (97)



Abbildung 37: (116)



Abbildung 38: (40)

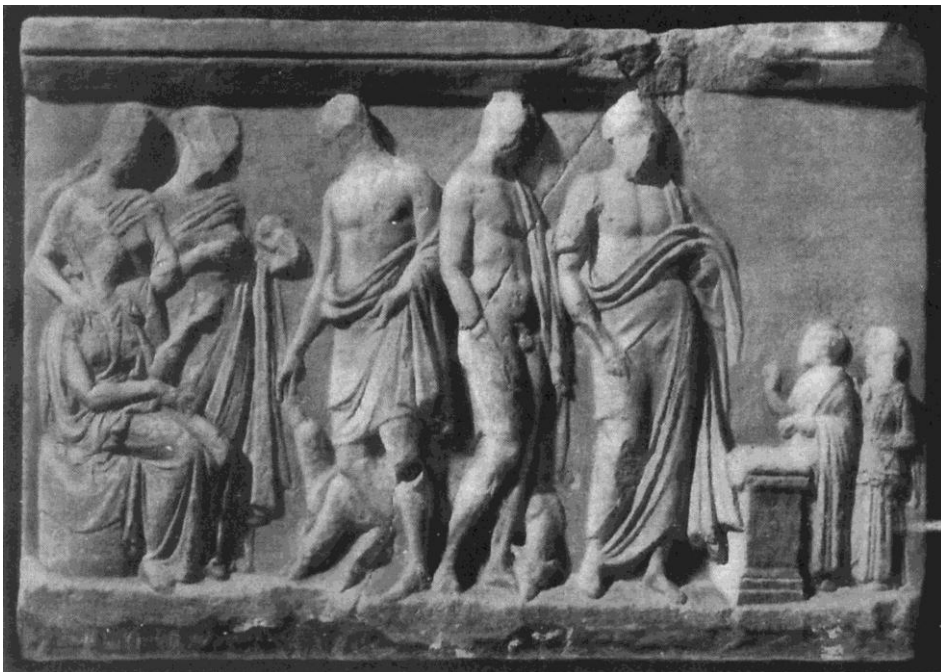


Abbildung 39: (27)

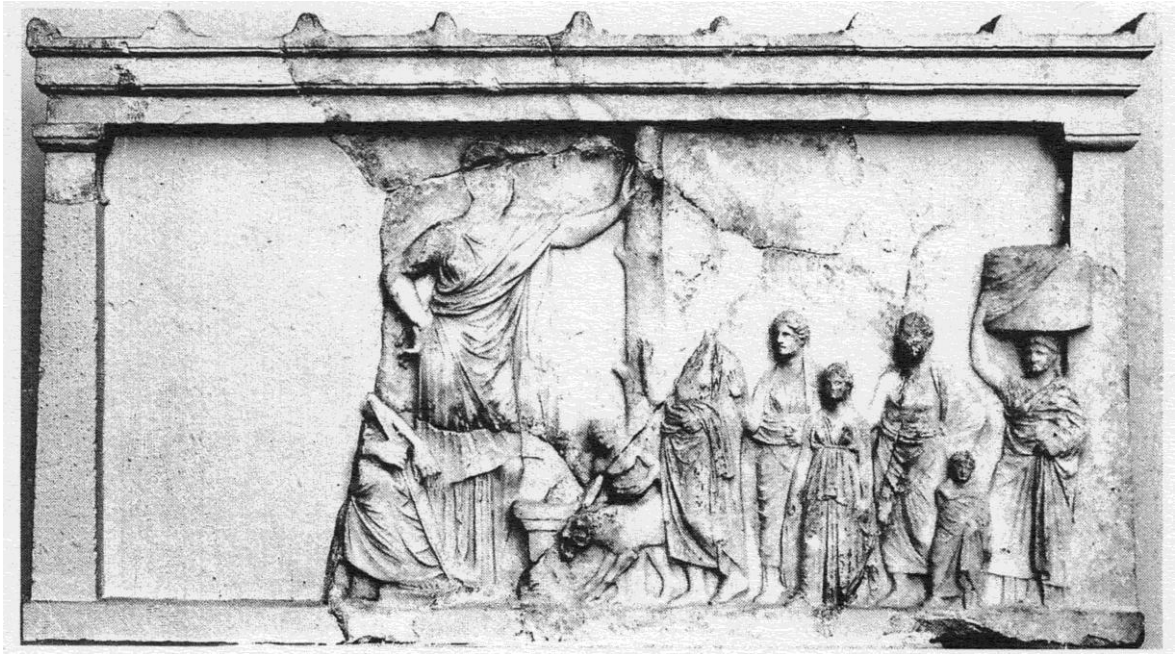


Abbildung 40: Athen NM 1333



Abbildung 41: (104)



Abbildung 42: (114)



Abbildung 43: Krater Neapel, NM 282 (93)



Abbildung 44: spätklassische Gemme

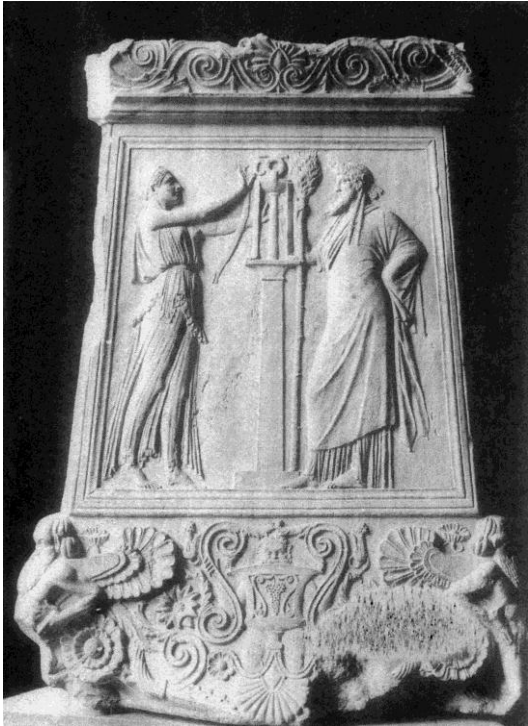


Abbildung 45: späthellenistische Kandelaberbasis



Abbildung 46: späthellenistische Kandelaberbasis aus Palästrina



Abbildung 47: Rhodes, AM E605



Abbildung 48: Tongruppe aus Vari

Literaturverzeichnis

Aktseli 1996

D. Aktseli, Altäre in der archaischen und klassischen Kunst Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie (Espelkamp 1996).

Beazley 1930

J. D. Beazley, Note on two Archaistic Reliefs in Oxford, JHS 50, 1930, 140–141.

Beazley 1932

J. D. Beazley, Little-Master Cups, JHS 52, 1932, 167–204.

Bieber 1955

M. Bieber, The sculpture of the Hellenistic age (New York 1955–²1961).

Blümel 1966

C. Blümel, Die klassisch griechischen Skulpturen der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin 1966).

Boardman 1974

J. Boardman, Athenian black figure vases. A Handbook (London 1974).

Boardman 1981

J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die archaische Zeit. Ein Handbuch (Mainz 1981).

Boardman 1995

J. Boardman, Greek sculpture. The late classical period and sculpture in colonies and overseas. A handbook (London 1995).

Boardman 1996

J. Boardman, Rotfigurige Vasen aus Athen. Die klassische Zeit. Ein Handbuch ²(Mainz 1996).

Boardman 1998

J. Boardman, Early Greek vase painting 11th - 6th centuries BC. A Handbook (London 1998).

Böhm 2004

S. Böhm, Klassizistische Weihreliefs. Zur römischen Rezeption griechischer Votivbilder, Palilia 13 (Wiesbaden 2004).

Bol 1999

P. C. Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (Mainz 1999).

Brahms 1994

T. Brahms, Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaistischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus, Europäische Hochschulschriften Reihe Archäologie 53 (Frankfurt am Main 1994).

Brinkmann 1925

A. Brinkmann, Altgriechische Mädchenreigen, BJB 130, 1925, 118–146.

Brouskari 1974

M. S. Brouskari, The Acropolis Museum. A descriptive catalogue (Athens 1974).

- Bulle 1918
H. Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastiken* (München 1918).
- Bumke 2004
H. Bumke, *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst*, *JdI Erg.* 32 (Berlin 2004).
- Burkert 1977
W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (Stuttgart 1977).
- Cain 1985
H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 7 (Mainz 1985).
- Cain – Dräger 1995
H.-U. Cain – O. Dräger, *Die sogenannten neuattischen Werkstätten*, in: G. Hellenkemper Salies (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Ausstellungskataloge Rheinisches Landesmuseum Bonn* (Köln 1995) 2, 809–829.
- Calame 1997
C. Calame, *Choruses of young women in ancient Greece. Their morphology, religious role, and social function* (Lanham 1997).
- Carl 2006
T. Carl, *Bild und Betrachter räumliche Darstellung in der griechischen Kunst des ausgehenden 5. Jhs. v. Chr.* (Rahden 2006).
- Cohen 2000
B. Cohen (Hrsg.), *Not the classical ideal. Athens and the construction of the other in Greek art* (Leiden 2000).
- Connor 1988
W. R. Connor, *Seized by the Nymphs. Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece*, *ClAnt* 7, 1988, 155–189.
- Cook 1998
R. M. Cook, *East Greek pottery* (London 1998).
- de Cou 1893
H. F. de Cou, *The Frieze of the Choregic Monument of Lysikrates at Athens*, *AJA* 8, 1893, 42–55.
- Curtius 1886
E. Curtius, *Die Quellen der Akropolis*, *Hermes* 21, 1886, 198–205.
- Daux 1963
G. Daux, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1962*, *BCH* 87, 1963, 689–878.
- Dillon 2003
M. Dillon, *Girls and women in classical Greek religion*²(London 2003).
- Edwards 1985
C. M. Edwards, *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs*. (New. York 1985).
- Ferrari 2008
G. Ferrari, *Alcman and the cosmos of Sparta* (Chicago 2008).

Feubel 1935

R. Feubel, Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder (Heidelberg 1935).

Fleischer 1983

R. Fleischer, Der Klagefrauensarkophag aus Sidon, *IstForsch* 34 (Tübingen 1983).

Fuchs 1959

W. Fuchs, Die Vorbilder des Neuattischen Reliefs, *JdI Ergh.* 20 (Berlin 1959).

Fuchs 1962

W. Fuchs, Attische Nymphenreliefs, *AM* 77, 1962, 242–255.

Fullerton

M. D. Fullerton, Archaistic Draped Statuary in the Round of the Classical, Hellenistic, and Roman Periods. (Diss. Mawr College 1982).

Fullerton 1987

M. D. Fullerton, Archaistic statuary of the Hellenistic period, *AM* 102, 1987, 259–278.

Fullerton 1990

M. D. Fullerton, The archaistic style in Roman statuary, *Mnemosyne Suppl.* 110 (Leiden u.a. 1990).

Generalverwaltung Königliche Museen zu Berlin 1891

Generalverwaltung der Königlichen Museen zu Berlin (Hrsg.), Beschreibung der antiken Skulpturen mit Ausschluss der pergamenischen Fundstücke (Berlin 1891).

Girad 1878

P. F. Girad, Ex-voto à Esculape trouvés sur la pente méridionale de l'Acropole, *BCH* 2, 1878, 65–94.

Glaser 1981/1982

F. Glaser, Nymphen und Heroen, *ÖJh* 53, 1981/1982, 1–12.

Golda 1997

T. M. Golda, Puteale und verwandte Monumente. Eine Studie zum römischen Ausstattungsluxus. Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur 16 (Mainz 1997).

Graepler 1997

D. Graepler, Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent (München 1997).

Grassinger 1991

D. Grassinger, Römische Marmorkratere, *Monumenta artis Romanae* 18 (Mainz 1991).

Güntner 1994

G. Güntner, Göttervereine und Götterversammlungen auf attischen Weihreliefs. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung, *Beiträge zur Archäologie* 21 (Würzburg 1994).

Hackländer 1996

N. Hackländer, Der archaistische Dionysos. Eine archäologische Untersuchung zur Bedeutung archaistischer Kunst in hellenistischer und römischer Zeit, *Europäische Hochschulschriften Reihe Archäologie* 57 (Frankfurt am Main 1996).

- Harrison 1965
E. B. Harrison, Archaic and archaistic sculpture, *The Athenian Agora* 11 (Princeton, NJ 1965).
- Harrison 1977
E. B. Harrison, Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion - Part II, the Base, *AJA* 81, 1977, 265–287.
- Harrison 1922
J. E. Harrison, *Prolegomena to the study of Greek religion* ³(Cambridge 1922).
- Hauser 1889
F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart 1889).
- Hausmann 1960
U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (Berlin 1960).
- Havelock 1964
C. M. Havelock, Archaistic Reliefs of the Hellenistic Period, *AJA* 68, 1964, 43 ff.
- Havelock 1965
C. M. Havelock, The Archaic as Survival versus the Archaistic as a new Style, *AJA* 1969, 1965, 331ff.
- Hedreen 1994
G. Hedreen, Silens, Nymphs, and Maenads, *JHS* 114, 1994, 47–69.
- Hedrick, JR. 2007
C. W. Hedrick, JR., Religion and Society in Classical Greece, in: D. Ogden (Hrsg.), *A companion to Greek religion* (Malden 2007) 283–297.
- Hellenkemper Salies 1995
G. Hellenkemper Salies (Hrsg.), *Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, Ausstellungskataloge Rheinisches Landesmuseum Bonn* (Köln 1995)
- Herdejürgen 1968
H. Herdejürgen, *Untersuchungen zur Thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht* (Waldsassen/Bayern 1968).
- Himmelmann 1957
N. Himmelmann, *Theoleptos* (Marburg, Lahn 1957).
- von Hoff (Hrsg.) 2001
R. von Hoff (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.* Ausstellungskatalog Stuttgart (Stuttgart 2001).
- Hutton C.A. 1929
Hutton C.A., Two Reliefs in the Ashmolean Museum, *JHS* 49, 1929, 240–245.
- Isler 1970
H. P. Isler, *Acheloos. Eine Monographie*, Schweizerische Geisteswissenschaftliche Gesellschaft 11 (Bern 1970).
- Jeammet 2003
V. Jeammet (Hrsg.), *Tanagra. Mythe and archéologie*. Ausstellungskatalog Paris (Paris 2003)

- Kaltsas 2007
N. Kaltsas (Hrsg.), *The National Archaeological Museum* (Athens 2007).
- Kearns 2010
E. Kearns, *Ancient Greek religion a sourcebook* (Malden 2010).
- Killet 1994
H. Killet, *Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit*¹ (Berlin 1994).
- Kleine 2005
B. Kleine, *Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit* (Rahden 2005).
- Klößner 2001
A. Klößner, *Menschlicher Gott und göttlicher Mensch? Zu einigen Weihreliefs für Asklepios und die Nymphen*, in: R. von Hoff (Hrsg.), *Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr.. Ausstellungskatalog Stuttgart* (Stuttgart 2001) 121–136.
- Koepf 1999
H. Koepf, *Bildwörterbuch der Architektur*³ (Stuttgart 1999).
- Kosmopoulou 2002
A. Kosmopoulou, *The iconography of sculptured statue bases in the Archaic and Classical periods*, *Wisconsin studies in classics* (Madison, Wis 2002).
- Kraus 1960
T. Kraus, *Hekate Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland* (Heidelberg 1960).
- Larson 2001
J. Larson, *Greek nymphs. Myth, cult, lore* (Oxford 2001).
- Larson 2007
J. Larson, *A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion*, in: D. Ogden (Hrsg.), *A companion to Greek religion* (Malden 2007) 56–71.
- Larson 2007a
J. Larson, *Ancient Greek cults. A guide* (New York 2007).
- Lawler 1964
L. B. Lawler, *The dance in ancient Greece* (London 1964).
- Lawton 1995
C. L. Lawton, *Attic document reliefs. Art and politics in ancient Athens*. Oxford monographs on classical archaeology (Oxford 1995).
- Laxander 2000
H. Laxander, *Individuum und Gemeinschaft im Fest. Untersuchungen zu attischen Darstellungen von Festgeschehen im 6. und frühen 5. Jahrhundert v. Chr.* (Münster 2000).
- Lehmann – Spittle D. u.a. (Hrsg.) 1982
K. Lehmann – Spittle D. u.a. (Hrsg.), *Samothrace - The Temenos. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University*, *Bollingen series 5* (London 1982).
- Lehnstaedt 1970
K. Lehnstaedt, *Prozessionsdarstellungen auf attischen Vasen* (Bamberg 1970).

- Leibundgut 1991
A. Leibundgut, Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles. Ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v. Chr.?, Trierer Winckelmannsprogramme 10 (Mainz 1991).
- Lewis 2002
S. Lewis, The Athenian woman an iconographic handbook (Andover 2002).
- Lonsdale 1993
S. H. Lonsdale, Dance and ritual play in Greek religion (Baltimore u.a. 1993).
- Mandel 1999
U. Mandel, Die ungleichen Spielerinnen. Zur Bedeutung weiblicher Ephedrismosgruppen, in: P. C. Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (Mainz 1999) 213–266.
- Marquardt 1995
N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik, Antiquitas 33 (Bonn 1995).
- Merlin 1930
A. Merlin, Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer près Mahdia (Tunis 1930).
- Meyer 1989
M. Meyer, Die griechischen Urkundenreliefs (Berlin 1989).
- Mikalson 2005
J. D. Mikalson, Ancient Greek religion (Malden 2005).
- Morgan 2007
J. Morgan, Women, Religion and the Home, in: D. Ogden (Hrsg.), A companion to Greek religion (Malden 2007) 297–311.
- Müller 1990
C. Müller, Kindheit und Jugend in der griechischen Frühzeit. Eine Studie zur pädagogischen Bedeutung von Riten und Kulturen (Gießen 1990).
- Muthmann 1968
F. Muthmann, Weiherelief an Acheloos und Naturgottheiten, AntK 11, 1968, 25–44.
- Muthmann 1975
F. Muthmann, Mutter und Quelle Studien zur Quellenverehrung im Altertum und im Mittelalter (Basel 1975).
- Neumann 1965
G. Neumann, Gesten und Gebärden in der Griechischen Kunst (Berlin 1965).
- Nilsson 1967
M. P. Nilsson, Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft³(München 1967).
- Oakley 1993
J. H. Oakley, The wedding in ancient Athens (Madison 1993).
- Ogden (Hrsg.) 2007
D. Ogden (Hrsg.), A companion to Greek religion (Malden 2007).

Parsons 1943

A. W. Parsons, Klepsydra and the Paved Court of the Pythion, *Hesperia* 12, 1943, 191–267.

Payne 1931

H. G. G. Payne, *Necrocorinthia. A study of corinthian art in the archaic period* (Oxford 1931).

Price 1978

T. H. Price, Kourotophos. Cults and representations of the Greek nursing deities, *Studies of the Dutch Archaeological and Historical Society* 8 (Leiden 1978).

Reinsberg 1980

C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis*, *Hildesheimer ägyptologische Beiträge* 9 (Hildesheim 1980).

Richter 1988

G. M. A. Richter, *Korai archaic Greek maidens. A study of Kore type in Greek sculpture* (New York 1988).

Ridgway 1970

B. S. Ridgway, *The severe style in Greek sculpture* (Princeton 1970).

Robert 1886

C. Robert, *Archaeologische Maerchen aus alter und neuer Zeit* (Berlin 1886).

Rumscheid 1994

F. Rumscheid, *Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus* (Mainz 1994).

Schefold 1978

K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst* (München 1978).

Schefold 1993

K. Schefold, *Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst* (München 1993).

Schmaltz 1993

B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs, Erträge der Forschung* 192² (Darmstadt 1993).

Schmidhuber 2007

G. Schmidhuber, *Dionysische Frauen in der griechischen Vasenmalerei. Nymphen oder Mänaden?*, *ÖJh* 76, 2007, 353–370.

Schmidt 1922

K. E. Schmidt, *Archaistische Kunst in Griechenland und Rom* (München 1922).

Schmidt 1991

S. Schmidt, *Hellenistische Grabreliefs. Typologische und chronologische Beobachtungen*. Diss. Bonn 1990 (Köln 1991).

Schneider 1975

L. A. Schneider, *Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen* (Hamburg 1975).

Schörner 2003

G. Schörner, Votive im römischen Griechenland. Untersuchungen zur späthellenistischen und kaiserzeitlichen Kunst- und Religionsgeschichte, *Altertumswissenschaftliches Kolloquium 7* (Stuttgart 2003).

Schörner u. a. 2004

G. Schörner – H. R. Goette – K. Hallof, Die Pan-Grotte von Vari, *Schriften zur historischen Landeskunde Griechenlands 1* (Mainz 2004).

Schraudolph 1993

E. Schraudolph, Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre Basen und Reliefs, *Archäologie und Geschichte 2* (Heidelberg 1993).

Schwarzenberg 1966

E. Schwarzenberg, Die Grazien (Bonn 1966).

Simon 1998

E. Simon, Die Götter der Griechen ⁴(München 1998).

Stemmer 1995

K. Stemmer (Hrsg.), Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur. Ausstellungskatalog Berlin (Berlin 1995).

Stulz 1990

H. Stulz, Die Farbe Purpur im frühen Griechentum beobachtet in der Literatur und in der bildenden Kunst (Stuttgart 1990).

Svoronos 1908

J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum 1 (Athen 1908).

Svoronos 1911

J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum 2 (Athen 1911).

Svoronos 1937

J. N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum 3 (Athen 1937).

Tölle-Kastenbein 1964

R. Tölle-Kastenbein, Frühgriechische Reigentänze (Waldsassen 1964).

Travlos 1971

J. N. Travlos, Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen (Tübingen 1971).

Tuchelt 1969/1970

K. Tuchelt, Pan und Pankult in Kleinasien, *IstMitt 19/20*, 1969/1970, 223–236.

Versnel 1981

H. S. Versnel (Hrsg.), Faith, hope and worship. Aspects of religious mentality in the ancient world, *Studies in Greek and Roman religion 2* (Leiden u.a. 1981).

Veyne u. a. 2008

P. Veyne – U. Blank-Sangmeister – A. Raupach – C. Meier, Die griechisch-römische Religion. Kult, Frömmigkeit und Moral (Stuttgart 2008).

Walker 1989

S. Walker (Hrsg.), The Greek renaissance in the Roman empire. Papers from the 10th British Museum Classical Colloquium, *Bulletin University of London, Institute of Classical Studies 55* (London 1989).

Weege 1926

F. Weege, Der Tanz in der Antike (Halle 1926).

Wegner 1968

M. Wegner – F. Matz – H.-G. Buchholz (Hrsg.), Musik und Tanz (Göttingen 1968).

Wickert-Micknat u. a. (Hrsg.) 1982

G. Wickert-Micknat – F. Matz – H.-G. Buchholz (Hrsg.), Die Frau (Göttingen 1982).

Willers 1975

D. Willers, Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland, AM Beih. 4 (Berlin 1975).

C.K. Williams II 1975

C.K. Williams II – J. E. Fisher, Corinth, 1974: Forum Southwest, Hesperia 44, 1975, 1–50.

Winckelmann 1825

J. J. Winckelmann, Sämtliche Werke. 5 (Donauöschingen 1825).

Yavis 1949

C. G. Yavis, Greek altars origins and typology. An archaeological study in the history of religion (Saint Louis 1949).

Zagdoun 1989

M.-A. Zagdoun, La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome (Athènes 1989).

Züchner 1942

W. Züchner, Griechische Klappspiegel, JdI Erg. 14 (Berlin 1942).

Zusanek 1998

H. Zusanek, Die Nymphen (Frankfurt am Main u.a. 1998).

Der Neue Pauly Online

DNP ‚Pan‘

J. Holzhausen, Pan, <http://www.brillonline.nl.proxy.ub.uni-frankfurt.de/subscriber/entry?entry=dnpe905250> (09.02.2011)

DNP ‚Tanz‘

R. Harmon, Tanz, <http://www.brillonline.nl.proxy.ub.uni-frankfurt.de/subscriber/entry?entry=dnpe1200320> (09.02.2011)

Antike Autoren

Anthologia Graeca

Anthologia Graeca (Hrsg.), Buch I - VI, hrsg. u. übers. von H. Beckby²(München 1965)

Callimachus

Callimachus, Werke. Griechisch und deutsch, hrsg. u. übers. von M. Asper (Darmstadt 2004)

Cicero, de oratore

M. T. Cicero, de oratore I - III, hrsg. u. übers. von A.S. Wilkins (London 2002)

Euripides

Euripides, Sämtliche Tragödien und Fragmente. Griechisch - deutsch, hrsg. von G.A. Seeck, übers. von E. Buschor (München 1972)

Herodot

Herodot, Bücher I - V, hrsg. u. übers. von J. Feix⁴(München 1988)

Hesiod

Hesiod, Sämtliche Werke, The Loeb classical library 57 (Cambridge, Mass. 1964)

Homer, Ilias

Homer, Ilias, hrsg. u. übers. von Thassilo von Scheffer (Leipzig 1938)

Homer, Odyssee

Homer, Die Odyssee, hrsg. u. übers. von W. Schadewaldt (Zürich 1966)

Homer, Homerische Hymnen

Homer, Homerische Hymnen, hrsg. u. übers. von A. Weiher⁴(München 1979)

Menander, Dyskolos

Menander, Dyskolos. Griechisch und deutsch, hrsg. u. übers. von M. Treu (München 1960)

Pausanias

Pausanias, Reisen in Griechenland. Gesamtausgabe in drei Bänden, hrsg. von F. Eckstein, übers. von H. Meyer³(Zürich)

Pindar

Pindar, Siegesgesänge und Fragmente. Griechisch und deutsch hrsg. u. übers. von O. Werner (München 1967)

Platon, Phaidros

Platon, Phaidros. Übersetzung und Kommentar, hrsg. u. übers. von Ernst Heitsch (Göttingen 1993)

Platon, Nomoi

Platon, Nomoi. Buch I - III, hrsg. von E. Heitsch, übers. von K. Schöpsdau (Göttingen 2003)

Plutarch

Plutarch, Grosse Griechen und Römer, hrsg. u. übers. von K. Ziegler (Zürich 1954)

Sappho

Sappho, Gedichte. Griechisch-Deutsch, hrsg. u. übers. von A. Bagordo (Düsseldorf 2009)

Xenophon, Gastmahl

Xenophon, Das Gastmahl, Griechisch–Deutsch, hrsg. u. übers. von E. Stärk (Stuttgart 2003)

Literaturverzeichnis

Beazley 1932

J. D. Beazley, Little-Master Cups, *JHS* 52, 1932, 167–204

Bieber 1955

M. Bieber, *The sculpture of the Hellenistic age* (New York 1955)

Boardman 1995

J. Boardman, *Greek sculpture. The late classical period and sculpture in colonies and overseas. A handbook* (London 1995)

Boardman 1998

J. Boardman, *Early Greek vase painting 11th - 6th centuries BC. A Handbook* (London 1998)

Brahms 1994

T. Brahms, *Archaismus. Untersuchungen zu Funktion und Bedeutung archaischer Kunst in der Klassik und im Hellenismus, Europäische Hochschulschriften Reihe Archäologie 53* (Frankfurt am Main 1994)

Bulle 1918

H. Bulle, *Archaisierende griechische Rundplastiken* (München 1918)

Bumke 2004

H. Bumke, *Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst, JdI Erg. 32* (Berlin 2004)

C.K. Williams II – J. E. Fisher 1975

C.K. Williams II – J. E. Fisher, *Corinth, 1974: Forum Southwest, Hesperia* 44, 1975, 1–50

Cain 1985

H.-U. Cain, *Römische Marmorkandelaber, Beiträge zur Erschließung hellenistischer und kaiserzeitlicher Skulptur und Architektur* 7 (Mainz 1985)

Calame 1997

C. Calame, *Choruses of young women in ancient Greece. Their morphology, religious role, and social function* (Lanham 1997)

Connor 1988

W. R. Connor, *Seized by the Nymphs. Nympholepsy and Symbolic Expression in Classical Greece, ClAnt* 7, 1988, 155–189

Cook 1998

R. M. Cook, *East Greek pottery* (London 1998)

de Cou 1893

H. F. de Cou, *The Frieze of the Choragic Monument of Lysikrates at Athens, The American Journal of Archaeology and of the History of the Fine Arts* 8, 1893, 42–55

Curtius 1886

E. Curtius, *Die Quellen der Akropolis, Hermes* 21, 1886, 198–205

Daux 1963

G. Daux, *Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1962, BCH* 87, 1963, 689–878

- Dillon 2003
M. Dillon, *Girls and women in classical Greek religion*¹ (London 2003)
- Edwards
C. M. Edwards, *Greek votive reliefs to Pan and the Nymphs*. (Diss. New. York 1985)
- Feubel 1935
R. Feubel, *Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder*. (Diss. Heidelberg 1935)
(Heidelberg 1935)
- Fuchs 1959
W. Fuchs, *Die Vorbilder des Neuattischen Reliefs*, *JdI Erg.* 20 (Berlin 1959)
- Fuchs 1962
W. Fuchs, *Attische Nymphenreliefs*, *AM* 77, 1962, 242–255
- Fullerton 1987
M. D. Fullerton, *Archaistic statuary of the Hellenistic period*, *AM* 102, 1987, 259–278
- Fullerton 1990
M. D. Fullerton, *The archaistic style in Roman statuary*, *Mnemosyne Suppl.* 110 (Leiden u.a. 1990)
- Girad 1878
P. F. Girad, *Ex-voto à Esculape trouvés sur la pente méridionale de l'Acropole*, *BCH* 2, 1878, 65–94
- Grassinger 1991
D. Grassinger, *Römische Marmorkratere*, *Monumenta artis Romanae* 18 (Mainz 1991)
- Güntner 1994
G. Güntner, *Göttervereine und Göttersammlungen auf attischen Weihreliefs. Untersuchungen zur Typologie und Bedeutung*, *Beiträge zur Archäologie* 21 (Würzburg 1994)
- Harrison 1965
E. B. Harrison, *Archaic and archaistic sculpture*, *The Athenian Agora* 11 (Princeton, NJ 1965)
- Harrison 1977
E. B. Harrison, *Alkamenes' Sculptures for the Hephaisteion - Part II, the Base*, *AJA* 81, 1977, 265–287
- Harrison 1922
J. E. Harrison, *Prolegomena to the study of Greek religion*³ (Cambridge 1922)
- Hauser 1889
F. Hauser, *Die neu-attischen Reliefs* (Stuttgart 1889)
- Hausmann 1960
U. Hausmann, *Griechische Weihreliefs* (Berlin 1960)
- Havelock 1964
C. M. Havelock, *Archaistic Reliefs of the Hellenistic Period*, *AJA* 68, 1964, 43 ff
- Havelock 1965
C. M. Havelock, *The Archaic as Survival versus the Archaistic as a new Style*, *AJA* 1969, 1965, 331ff

- Herdejürgen 1968
H. Herdejürgen, Untersuchungen zur Thronenden Göttin aus Tarent in Berlin und zur archaischen und archaistischen Schrägmanteltracht (Waldsassen/Bayern 1968)
- Hutton C.A. 1929
Hutton C.A., Two Reliefs in the Ashmolean Museum, JHS 49, 1929, 240–245
- Jeammet (Hrsg.) 2003
V. Jeammet (Hrsg.), Tanagra. Mythe and archéologie (Paris 2003)
- Kaltsas (Hrsg.) 2007
N. Kaltsas (Hrsg.), The National Archaeological Museum (Athens 2007)
- Kearns 2010
E. Kearns, Ancient Greek religion a sourcebook (Malden 2010)
- Killet 1994
H. Killet, Zur Ikonographie der Frau auf attischen Vasen archaischer und klassischer Zeit¹ (Berlin 1994)
- Kleine 2005
B. Kleine, Bilder tanzender Frauen in frühgriechischer und klassischer Zeit (Rahden 2005)
- Kosmopoulou 2002
A. Kosmopoulou, The iconography of sculptured statue bases in the Archaic and Classical periods, Wisconsin studies in classics (Madison, Wis 2002)
- Kraus 1960
T. Kraus, Hekate Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland (Heidelberg 1960)
- Larson 2001
J. Larson, Greek nymphs. Myth, cult, lore (Oxford 2001)
- Larson 2007
J. Larson, A Land Full of Gods: Nature Deities in Greek Religion, in: D. Ogden (Hrsg.), A companion to Greek religion (Malden 2007) 56–71
- Larson 2007
J. Larson, Ancient Greek cults. A guide (New York 2007)
- Lehmann – Spittle D. u.a. (Hrsg.) 1982
K. Lehmann – Spittle D. u.a. (Hrsg.), Samothrace - The Temenos. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts of New York University, Bollingen series 5 (London 1982)
- Lonsdale 1993
S. H. Lonsdale, Dance and ritual play in Greek religion (Baltimore u.a. 1993)
- Mandel 1999
U. Mandel, Die ungleichen Spielerinnen. Zur Bedeutung weiblicher Ephedrismosgruppen, in: P. C. Bol (Hrsg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (Mainz 1999) 213–266
- Marquardt 1995
N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik, Antiquitas 33 (Bonn 1995)
- Mikalson 2005
J. D. Mikalson, Ancient Greek religion (Malden 2005)

- Morgan 2007
 J. Morgan, Women, Religion and the Home, in: D. Ogden (Hrsg.), A companion to Greek religion (Malden 2007) 297–311
- Muthmann 1975
 F. Muthmann, Mutter und Quelle Studien zur Quellenverehrung im Altertum und im Mittelalter (Basel 1975)
- Nilsson 1967
 M. P. Nilsson, Die Religion Griechenlands bis auf die griechische Weltherrschaft³(München 1967)
- Oakley 1993
 J. H. Oakley, The wedding in ancient Athens (Madison 1993)
- Ogden (Hrsg.) 2007
 D. Ogden (Hrsg.), A companion to Greek religion (Malden 2007)
- Parsons 1943
 A. W. Parsons, Klepsydra and the Paved Court of the Pythion, Hesperia 12, 1943, 191–267
- Payne 1931
 H. G. G. Payne, Necrocorinthia. A study of corinthian art in the archaic period (Oxford 1931)
- Reinsberg 1980
 C. Reinsberg, Studien zur hellenistischen Toreutik. Die antiken Gipsabgüsse aus Memphis, Hildesheimer ägyptologische Beiträge 9 (Hildesheim 1980)
- Richter 1988
 G. M. A. Richter, Korai archaic Greek maidens. A study of Kore type in Greek sculpture (New York 1988)
- Ridgway 1970
 B. S. Ridgway, The severe style in Greek sculpture (Princeton 1970)
- Robert 1886
 C. Robert, Archaeologische Maerchen aus alter und neuer Zeit (Berlin 1886)
- Rumscheid 1994
 F. Rumscheid, Untersuchungen zur kleinasiatischen Bauornamentik des Hellenismus (Mainz 1994)
- Schefold 1993
 K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der früh- und hocharchaischen Kunst (München 1993)
- Schmidhuber 2007
 G. Schmidhuber, Dionysische Frauen in der griechischen Vasenmalerei. Nymphen oder Mänaden?, ÖJh 76, 2007, 353–370
- Schmidt 1922
 K. E. Schmidt, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom (München 1922)
- Schneider 1975
 L. A. Schneider, Zur sozialen Bedeutung der archaischen Korenstatuen (Hamburg 1975)
- Schörner 2003
 G. Schörner, Votive im römischen Griechenland. Untersuchungen zur späthellenistischen

und kaiserzeitlichen Kunst- und Religionsgeschichte, *Altertumswissenschaftliches Kolloquium 7* (Stuttgart 2003)

Schraudolph 1993

E. Schraudolph, *Römische Götterweihungen mit Reliefschmuck aus Italien. Altäre Basen und Reliefs*, *Archäologie und Geschichte 2* (Heidelberg 1993)

Stemmer (Hrsg.) 1995

K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur ; Ausstellung 29.11.1994 - 4.6.1995 in der Abguß-Sammlung antiker Plastik des Seminars für Klassische Archäologie an der Freien Universität Berlin* (Berlin 1995)

Svoronos 1908

J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum 1* (Athen 1908)

Svoronos 1911

J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum 2* (Athen 1911)

Svoronos 1937

J. N. Svoronos, *Das Athener Nationalmuseum 3* (Athen 1937)

Travlos 1971

J. N. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971)

Tuchelt 1969/1970

K. Tuchelt, *Pan und Pankult in Kleinasien*, *IstMitt 19/20*, 1969/1970, 223–236

Weege 1926

F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926)

Wegner u. a. (Hrsg.) 1968

M. Wegner – F. Matz – H.-G. Buchholz (Hrsg.), *Musik und Tanz* (Göttingen 1968)

Wickert-Micknat u. a. (Hrsg.) 1982

G. Wickert-Micknat – F. Matz – H.-G. Buchholz (Hrsg.), *Die Frau* (Göttingen 1982)

Willers 1975

D. Willers, *Zu den Anfängen der archaischen Plastik in Griechenland*, *AM Beih. 4* (Berlin 1975)

Winckelmann 1825

J. J. Winckelmann, *Sämtliche Werke. 5* (Donauöschingen 1825)

Zagdoun 1989

M.-A. Zagdoun, *La sculpture archaïsante dans l'art hellénistique et dans l'art romain du Haut-Empire*, *Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome* (Athènes 1989)

Züchner 1942

W. Züchner, *Griechische Klappspiegel*, *JdI Erg. 14* (Berlin 1942)