

*Sonderdruck aus:*

## **Bildergeschichte**

### **Festschrift Klaus Stähler**

herausgegeben von Jörg Gebauer, Eva Grabow,  
Frank Jünger und Dieter Metzler



Bibliopolis 2004

Albrecht Jockenhövel

### Reigentänze in den frühen Metallzeiten Europas?

„Wer nun von all den Tänzern am anmutigsten tanzt, der soll dies empfangen“<sup>1</sup>. Lange Zeit galt diese Inschrift auf einer Kanne aus dem Friedhof am athenischen Dipylon als ältester Beleg für die griechische Schrift. Das um 750 v. Chr. zu datierende attisch-geometrische Gefäß war wohl ein Preis, der bei einem musischen Agon, einem Tanzwettbewerb zu erringen war. Zeitlich und kulturell bewegen wir uns in der geometrischen Epoche Altgriechenlands, in der auch Homer lebte. Vom nur wenig später (oder früher?) lebenden Hesiod wird die Muse des Tanzes, Terpsichore (Theog. 78) genannt. Ihr Name, die „Reigenfrohe“, weist auf einen der in der Frühzeit Griechenlands am häufigsten dargestellten Tänze hin, den Reigentanz. Attribute der mit Lorbeer und Efeu bekränzten Tanzmuse sind Trigonon, Phorminx (Lyra) und Flöte. Tanz und Musik sind also auch in dieser Zeit eng miteinander verknüpft.

Die Wurzeln des antiken Tanzes gehen aber weit in die Vorzeit zurück, sicherlich bis in die Anfänge menschlichen Verhaltens, denn der Tanz gehört zu den ursprünglichsten und elementarsten Ausdrucks- und Kunstformen der Menschen (und vieler Tiere)<sup>2</sup>. Jedoch entzieht sich der Tanz weitgehend einem archäologischen Nachweis. Direkt können wir ihn belegen, wenn er bildlich dargestellt ist, was relativ selten in den Zeiten vor der Bronzezeit, d.h. vor dem 3. und 2. Jahrtausend v. Chr., vorkommt, oder wenn sich Spuren des Tanzens, wie bestimmte Anordnungen von Fußabdrücken, in alten Laufhorizonten erhalten haben, wie zum Beispiel in der altsteinzeitlichen Höhle von Tuc d'Audoubert (Dordogne)<sup>3</sup>. Tanz ist durch rhythmische Bewegung gekennzeichnet, aber gerade die Technik des Tanzes, sei er von einer Person oder mehreren Personen ausgeführt, ist wegen des zumeist statischen und abstrakten Stils der vorgeschichtlichen Kunst in den seltensten Fällen an bestimmten Gesten oder Körperhaltungen erkennbar. Besser ist der Tanz indirekt zu belegen, wenn sein engster „Begleiter“, die Musik, über die urgeschichtlichen Musikinstrumente nachgewiesen werden kann.

<sup>1</sup> Nationalmuseum Athen Inv.-Nr. 192. – Lesung nach H. Haarmann, Universalgeschichte der Schrift (2. Aufl., Frankfurt a. M./New York 1991) 285 Abb. 165; vgl. auch A. Heubeck, Schrift. Arch. Homeric III X (Göttingen 1979) 116–118.

<sup>2</sup> Vgl. als Überblick: M. von Boehn, Der Tanz (Berlin 1925); C. Sachs, Eine Weltgeschichte des Tanzes (Berlin 1933; Nachdr. New York/Hildesheim 1976): 98 ff. (Reigen); 141 ff. (allgemeiner geschichtlicher Überblick); A. Nitschke, Körper in Bewegung: Gesten, Tänze und Räume im Wandel der Geschichte (Stuttgart 1989).

<sup>3</sup> Tuc d'Audoubert: H. Müller-Karpe, Handbuch der Vorgeschichte 1. Altsteinzeit (München 1966) 285 f. Nr. 118 (zu den Tanzspuren 286).

## I

An dieser Stelle kann ich mich zu dem großen Komplex musischen Verhaltens in der Frühzeit des Menschen nur ausschnittshaft äußern. Ich beschränke mich auf eine ganz bestimmte Tanzform, den *Reigentanz*, denn er schlägt eine Brücke zwischen der klassischen Antike und den vorgeschichtlichen Zeiten und ist, da er von mehreren Personen ausgeführt wird, am leichtesten auf den Bildquellen zu erkennen. Zum Verständnis der bronzezeitlichen Tänze außerhalb der griechischen Welt sei daher zunächst ein Blick auf die Verhältnisse im bronze- und früheisenzeitlichen Griechenland geworfen, wo aus der geometrischen Kunst (Vasen, Kleinplastiken, Goldbleche u.a.) überaus viele Belege für den Reigentanz vorliegen, die von der Forschung schon mehrfach behandelt wurden<sup>4</sup>.

An mehreren Stellen in den homerischen Epen wird der Reigentanz erwähnt. Polydamas (Il. 13, 725 ff.) nennt ihn, begleitet von „Harf“ und Gesängen“, zusammen mit der Kriegskunst und der Klugheit als von den olympischen Göttern verliehenen Vorzug. Auf dem Schild des Achilleus bildet Hephaistos den Reigen ab, getanzt von Jünglingen und Jungfrauen (Il. 18, 590 ff.). Auf den geometrischen Amphoren und Krateren ist eines der wichtigsten Bildthemen die Prothesis, die Aufbahrung des Toten (Taf. 1, 5). In ihrem Rahmen spielt der Threnos, der *Trauer- oder Klagereigen* eine zentrale Rolle: Die Trauernden reihen sich nebeneinander auf und heben ihre Hände über ihren Kopf in bestimmten Klagegebärden, darunter auch das Raufen des Kopphaares (Taf. 1, 5). Auf den ältesten Darstellungen lassen sich Frauen und Männer (es sind immer Jugendliche) noch nicht unterscheiden; sie sind jedoch später durch Angabe der entsprechenden Körpermerkmale gekennzeichnet. Wenn die Trauernden Gegenstände tragen, sind es zumeist Waffen (Schwerter, Lanzen): offenbar klagt man bei diesen Szenen um einen toten Waffengeführten. Der Trauerreigen wurde sowohl von Frauen als auch von Männern nackt oder bekleidet ausgeführt; diese sind durch Waffen (vgl. auch Il. 18, 598 f.), jene durch Kränze gekennzeichnet (vgl. auch Il. 18, 598 f.).

Ein weiteres Motiv stellt der rituelle *Festreigen* dar, bei dem sich die (nackten oder bekleideten) Tanzenden an den Händen fassen (wie Il. 18, 595 ff.) (Taf. 1, 1–3). Dabei kommen Reigen von Männern seltener vor als solche von Frauen. Wenn Männer und Frauen gemeinsam tanzen (wovon relativ wenige Darstellungen vorliegen: vgl. Taf. 1, 4), bilden sie nur selten Paare, sondern sind meist nach Geschlechtern getrennt (was auch die naturvölkischen Tänze kennzeichnet). Frauen mit gesenkten Armen halten dabei häufig Zweige (vgl. Hymnos XXX an die Ge [14f]) (Taf. 1, 4). Gelegentlich ist ein Vortänzer (eventuell auf Taf. 1, 1) zu erkennen bzw. ein Musiker spielt auf der Phorminx (Taf. 1, 1) oder auf der Aulos dazu – ein wichtiger Gegensatz zum Trauerreigen, der ohne Musikbegleitung statt fand. Eine Sonderform des Festreigens stellt der *Kriegerreigen* dar, bei denen vollgerüstete Krieger (Helm, Schild, zwei Lanzen) zu Phorminxklängen tanzen.

Dem keramischen Bildträger gemäß ist die Tiefe der Bewegungen nicht dargestellt; sicher wurden die auf den Vasen abgebildeten Reigen aber in der Fläche aufgeführt. Man könnte hier an einen Langreigen, teilweise im Kontertanz, denken. Eine Vorstellung von den Körperbewegungen – quasi eine Momentaufnahme – des Reigens vermitteln einige

<sup>4</sup> Meine folgenden Ausführungen stützen sich auf R. Tölle, *Frühgriechische Reigentänze* (Waldsassen/Bayern 1964); M. Wegner, *Musik und Tanz. Arch. Homeric III U* (Göttingen 1968). – Herrn Jan Moje M. A., Münster, danke ich herzlich für zahlreiche Hinweise zum Thema.

bronzene und tönerner Kleinplastiken aus der minoisch-mykenischen, geometrischen und früharchaischen Zeit (Taf. 1, 6–8). Der Reigen konnte danach in einem Ring getanzt werden. Die Tänzer drehen sich zur Mitte des Kreises (der die Tanzfläche, den Tanzplatz bildet), in der ein Aulosbläser steht. Der frühgriechische Reigentanz ist bildlich an den Gebärden und den Attributen bzw. Accessoires der Tanzenden zu erkennen. Welcher Art die Tanzbewegung und die Tanzschritte – als Gang- oder Standreigen – waren, ist aus den Darstellungen wenig erkennbar, da sie zumeist durch Statik, durch „Stillstand“ gekennzeichnet sind. Gewöhnlich ist die Tanzrichtung von links nach rechts angedeutet (Taf. 1, 1–3). Man muss auf die homerische Dichtung zurückgreifen (Il. 18, 572. 599; Od. 8, 250. 263 ff. 383), um das Spektrum der von langsam bis schnell reichenden Schritte der Tanzbewegungen erfassen zu können.

Wenn auch bei der geometrischen Kunst das Format des jeweiligen Bildträgers und die künstlerische Konzeption die Größe des Bildfeldes und die Anzahl der Tänzer bestimmen, gibt doch die Varianz in der Anzahl der dargestellten Personen eine gewisse Vorstellung von der Größe der Reigengruppe. Meist liegt sie zwischen drei und zehn Tänzern, aber es kommen auch größere Gruppen von bis fast zwei Dutzend Tänzern vor. Der Festreigen wird oft von einem Musiker begleitet, mitunter auch von einem (männlichen) Vortänzer angeführt, was schon eine höhere Form des Reigentanzes wäre. Danach wird der Reigen sowohl im „kleinen“ als auch im „großen“ Kreis getanzt.

Aus dem spätmykenischen Kulturbereich liegen einige tönerner Kleinplastiken vor, die den Reigentanz sehr eindrucksvoll veranschaulichen. Eine Tongruppe von Palaikastro (Kreta) zeigt drei Personen, die sich an den Händen halten und sich um eine in der Mitte stehende Musikerin drehen (Taf. 1, 6)<sup>5</sup>. Eine weitere Plastik von Palaikastro zeigt vier im Kreise tanzende Frauen (Taf. 1, 7)<sup>6</sup>. Efi Sapouna-Sakellarakis hat unlängst die bronzezeitlichen Wurzeln der Tänze der alten Griechen noch einmal freigelegt, unter ihnen auch der Hormos als traditionsreicher Reigentanz<sup>7</sup>.

## II

In den Regionen außerhalb des frühgriechischen Griechenlands gibt es nur relativ wenige Darstellungen von Reigentänzen, mit Ausnahme einer Region – dem südfranzösisch/nordostspanischen (katalonischen) Mittelmeergebiet, das bis nach Ost- und Mittelfrankreich ausstrahlte. In dem spätestbronzezeitlichen und früheisenzeitlichen Kulturmilieu (9.–frühes 8. Jahrhundert v. Chr.), das als kraftvolles Periphergebiet der zentralmitteleuropäisch/ostfranzösischen Urnenfelderkultur anzusehen ist, findet sich in bisher ca. drei Dutzend Siedlungen und Gräberfeldern eine reichverzierte Keramik, die neben ihrem geometrischen Dekor, darunter als neuem Motiv der Mäander, zoomorphe und anthropomorphe Motive enthält, die zusammen mit nicht erklärbaren Zeichen eine Art

<sup>5</sup> Sp. Marinatos/M. Hirmer, *Kreta, Thera und das mykenische Hellas*. 2. Auflage (München 1973) 153 mit Taf. 138.

<sup>6</sup> Vgl. J. A. Sakellarakis, *Museum Heraklion. Illustrierter Führer durch das Museum* (Athen 1982) 54 Nr. 15073.

<sup>7</sup> E. Sapouna-Sakellarakis, *Die bronzenen Menschenfiguren auf Kreta und in der Ägäis*. PBF I,5 (Stuttgart 1995) 144.

„Bilderschrift“ zu sein scheinen (daher die französischen Termini „signes“ oder „pictogrammes“) (Taf. 2; 3)<sup>8</sup>. Als Bildträger fungierten Großgefäße, auch als Urnen genutzt, sowie Schüsseln und Schalen, aber auch sog. „sphéroides“ (hohle, zweiteilige Bronzekugeln). Der Dekor läuft in Zonen auf dem Gefäß um; die aneinandergereihten Motive sind in einfacher Strichmanier sehr verkürzt bzw. abstrakt eingeritzt. José Gomez de Soto konnte diese bildhaften und abstrakten „Zeichen“ in insgesamt 21 „classes“ gruppieren, zumeist geometrischer Art. An figürlichen Motiven kommen Tiere vor (Zweibeiner, wohl Vögel, und Vierbeiner ohne klar erkennbare anatomische Merkmale, so daß offen bleiben muss, ob es sich um Pferde, Hirsche, Hunde o. ä. handelt), Menschen (Taf. 3, 17) und – sehr selten – zwei- und vierrädrige Wagen. Wenn man auch noch um die „Entzifferung“ dieser Zeichen und ihres offensichtlich vorhandenen Kanons ringt, steht außer Frage, dass die Zeichen (für uns noch zu entschlüsselnde) Botschaften transportieren. Man könnte an Erinnerungsbilder denken.

Unter Berücksichtigung aller einheimischen Grundlagen vieler dieser Motive und ihrer Bildträger diskutiert die Forschung einen zeitlichen und inhaltlichen Zusammenhang mit der mediterranen Kunst und Religion, die im Zuge früher maritimer Kontakte von Ost nach West (Phönizier, frühe Griechen) und ab dem 9./8. Jahrhundert im Rahmen der ältesten Koloniegründungen in Unteritalien direkt oder indirekt wirksam wurden. Da die aneinandergereihten Menschen oft in der Dreizahl vorkommen (wie Taf. 2, 6. 15; 3, 1), stellte u.a. Jean-Pierre Pautreau sie in einen Zusammenhang mit einer im indo-europäischen Bereich häufig vorkommenden „Dreizahl“ von Göttern. Diese Deutung mag zunächst plausibel scheinen, wenn wir uns aber die vielfach über die reine Dreizahl hinausgehenden aneinandergereihten Figuren ansehen, liegt es näher, an Menschen zu denken, die einen Reigen tanzen (so hat es schon Ulrich Schaaff 1986 gesehen), insbesondere dann, wenn wir die Analogien aus der frühgriechischen Welt heranziehen.

Die Menschen sind in sehr einheitlicher Weise dargestellt. In „Strichmännchen“-Art ausgeführt, sind sie auf die wichtigsten Körperteile reduziert; Geschlechtsmerkmale fehlen ganz, wenn man nicht einen – hin und wieder erkennbaren – zusätzlichen Strich zwischen

<sup>8</sup> Zusammenfassend José Gomez de Soto, „Pictogrammes“, figurations anthropomorphes et zoomorphes sur les céramiques de la fin de l'Age du bronze, une révision. In: J. Briard (Hrsg.), *Les représentations humaines du Néolithique à l'Age du fer* (Paris 1990) 149 ff.; Jean-Pierre Pautreau, *The Transition from Bronze Age to Iron Age in France: economic, cultural and spiritual Change*. In: M. L. Stig Sørensen / T. Roger (Hrsg.), *The Bronze-Age–Iron-Age transition in Europe. Aspects of continuity in European societies c. 1200 to 500 B. C.* BAR Int. Ser. 483, 1989, 204 ff. – Knapper Überblick zu einer in Vorbereitung befindlichen Studie: Regine Maraszek/Gabi Zipf, *Der Beginn figürlicher Darstellungen auf Keramik der ausgehenden Bronzezeit in Europa – Eine komparative Studie zu peripheren Urnenfelderkulturarealen*. *Das Altertum* 45, 1999, 307–315 (leider ist die Magisterarbeit von Gabi Zipf, *Les représentations figuratives sur la céramique du bronze final IIIb en France* [Paris 1996] bisher unpubliziert). – Zu den zahlreichen Belegen entsprechend verzierter Keramik vgl. H. Prades, *L'occupation de l'Etang de Maugio (Hérault) au Bronze final et au Premier Age du Fer I*. Publ. Assoc. Recherche Arch. en Languedoc oriental. Cahier 11 (Caveirac 1985) und B. Dedet, M. Py u. H. Savay-Guerraz, *L'occupation de l'Etang de Maugio (Hérault) au Bronze final et au Premier Age du Fer II*. Publ. Assoc. Recherche Arch. en Languedoc oriental. Cahier 12 (Caveirac 1985). – Knapp, aber instruktiv ein Vorbericht von U. Schaaff, *Musik- und Tanz-Darstellungen aus der älteren Eisenzeit Mitteleuropas*. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz* 33, 1986, 800 ff. Abb. 5.

den Beinen als Phallos deuten will. Fast nie kommen Einzelpersonen vor, sondern mehrere Personen reihen sich aneinander. Dabei „stehen“ sie gleichgroß nebeneinander oder sie fassen sich bei gesenkten oder erhobenen Händen an. Andere Figuren heben die Arme im Adorationsgestus an (vgl. Taf. 3, 9). Gewöhnlich kennzeichnet ein Punkt den Kopf dieser Figuren. Bei anderen Zeichnungen fehlt dieser Punkt, der übrige Körper gleicht aber dem üblichen Menschenbild. Hier ist wohl kaum an die Darstellung kopfloser bzw. gar geköpfter Menschen zu denken; es handelt sich eher um einen höheren Abstraktionsgrad der Darstellung selbst, wo – ähnlich wie bei den kopflosen magdalénienzeitlichen Venusstatuetten – die Figur auf das Notwendigste reduziert ist. Insofern ergeben sich innerhalb des Ornamentkanons dieser Gefäße Übergangsfelder zu anderen Motiven, wobei auch ein weiteres Motiv („Clè XI“: signets en „crochet“) anthropomorphe Züge trägt. Bei manchen Reihen ist durch eine bestimmte Figur ihr Anfang und Ende zu erkennen. Aus welchem Anlass diese Tänze aufgeführt wurden, entzieht sich unserer Kenntnis. Auch eine kontextuelle Betrachtung (Herkunft der Gefäße aus Siedlungen oder Gräbern, Geschlecht der Toten, Qualität der Gefäße usw.) führt nicht weiter. Das Fehlen von Musikern – wie bei den Trauerreigen Frühgriechenlands – sollte in dieser kargen spätestbronzezeitlichen Bilderwelt nicht überinterpretiert werden.

Auf die engen Gemeinsamkeiten im spätestbronzezeitlichen Symbolgut zwischen Rhône- und villanovazeitlichem Oberitalien wurde unlängst wieder aufmerksam gemacht<sup>9</sup>. Hierzu gehören auch die auf Keramik mittels Zinnfolien (eine Art früher „Scherenschnitt“) angebrachten Reigenfiguren von der Seeufersiedlung Grésine am Lac du Bourget (Taf. 4, 11), die ihre zeitlichen Entsprechungen in Bologna-Villanova finden (Taf. 4, 8). Von der gleichen Fundstelle liegen mehrere kleine Tonfiguren von Männern und Frauen vor, die ihre Arme einheitlich waagrecht abstrecken, wie es auch von anderen vergleichbaren Tonfiguren bekannt ist (Taf. 4, 2. 3). Zu nennen wären zum Beispiel die drei in einer urnenfelderzeitlichen Grube von Euvy, Dép. Marne gefundenen, ca. 10 cm hohen männlichen Tonfigürchen (Taf. 4, 1) mit waagrecht abgestreckten Armen<sup>10</sup>. Diese Figürchen ähneln wiederum zwei Kleinbronzen von Bologna, die die Arme jedoch schräg nach unten halten und offenbar einen Rock tragen (Taf. 4, 4. 5). Ein aus insgesamt acht anthropomorphen und drei zoomorphen Figuren (Vögeln) bestehendes Ensemble wurde im Jahre 1988 in einer älterhallstattzeitlichen Siedlungsgrube bei Wiesbaden-Erbenheim (Hessen) gefunden (Taf. 4, 6. 7. 9. 10. 12–15)<sup>11</sup>. Es handelt sich um fünf männliche (mit Phallos [z. T. abgefallen]) und drei weibliche Figürchen (mit Brüsten und/oder Vulva); sie sind roh aus Ton vollplastisch modelliert. Ihre Höhe schwankt zwischen 8,5 und 11,1 cm, wobei die Männer etwas größer ausfallen (was der natürlichen Relation der Körpergrößen von Mann und Frau entspricht). Die Stummelärmchen werden durchgängig waagrecht abgestreckt. Die kurzen Beine enden in schräg nach unten weisenden Füßen, als ob die

<sup>9</sup> Vgl. zum folgenden A. Bocquet / M.-C. Lebascle, *Metallurgia e relazioni culturali nell'Età del Bronzo finale delle Alpi del Nord Francesi* (Turin 1983).

<sup>10</sup> Rafael von Uslar, *Tönerne Menschenfiguren der Urnenfelderkultur*. *Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 11, 1964, 132–137 Abb. 2; Pautreau a.a.O. (Transition [Anm. 8]) 228 f. Abb. 48, 15.

<sup>11</sup> Gabriele Amann-Ille / Philipp Ille, *Tönerne Kleinplastiken aus Wiesbaden-Erbenheim*. In: C. Dobiat (Hrsg.), *Festschrift für Otto-Herman Frey*. *Marburger Studien zur Vor- und Frühgeschichte* 16 (Marburg 1994) 33–52.

Figürchen auf den Zehenspitzen stünden. Eine Frauenfigur (Taf. 4, 12) drückt eine gewisse Körperspannung aus, sei es, als ob sie etwas anblicken, nach oben springen, etwas auffangen oder eine Bewegung vorgeben würde. Bei allen Figuren sind weder Kleidung noch Schmuck angegeben, sie sind also nackt. Auch wenn die Autoren der Publikation keinen direkten formalen Zusammenhang sehen, ist der Vergleich zu den noch kleineren (ca. 2,1–4,1 cm hohen) 13 Tonfigürchen aus der hallstattzeitlichen Siedlung von Rottendorf (Lkr. Würzburg, Unterfranken) doch statthaft. Bei ihnen ist die Abstraktion des Menschenbildes noch stärker<sup>12</sup>. Ohne Zweifel bilden diese Einzelfiguren ein zusammengehörendes Ensemble, sei es als profanes „Spielzeug“, sei es als Kultobjekt. Die Figuren konnten vielleicht beliebig zusammengestellt und arrangiert werden.

Menschen, Tiere und Wagen sind auch häufige Bildmotive auf den Felsbildern der Valcamonica (Oberitalien)<sup>13</sup>. Aus der Fülle der Menschenbilder seien hier die zumeist als Adoranten gedeuteten Menschenreihen angeführt (Taf. 4, 17)<sup>14</sup>. Daneben gibt es aber auch Reihen von sich an den Händen fassenden Menschen<sup>15</sup>. Besonders auf dem sog. dritten „Masso di Cemmo“ (Capodiponte) sind ausdrucksstarke Bilder eingeschlagen, die sich stratigraphisch überlagern (Taf. 4, 16a–e)<sup>16</sup>:

- Phase 1 (Taf. 4, 16a): Hirsche und stabdolchartige Waffen,
- Phase 2 (Taf. 4, 16b): Boviden,
- Phase 3 (Taf. 4, 16c): Boviden, Hirsch (?),
- Phase 4 (Taf. 4, 16d): Reigen von Menschen,
- Phase 5 (Taf. 4, 16e): Reigen von Menschen, Boviden, Hirsche (?).

Bildphase 4 (Taf. 4, 16d) enthält fünf Reihen von Menschen, die sich an den waagrecht ausgestreckten Händen halten. Sie sind in einfacher Strichmanier dargestellt, ohne jedwede Zutate. Leider ist der linke Rand des Felsblockes beschädigt, so dass dort das Reihenende nicht erkennbar ist; die Reihen sind daher nicht auszählbar. Die drei unteren Reihen bestehen aus mindestens je zehn, die oberste aus mindestens sechs Personen; folglich sind es insgesamt mindestens 36 Personen. Auf der nächstjüngeren Bildszene (Phase 5: Taf. 4, 16e) sind außer einigen wenigen Vierbeinern nur drei Personen neu eingeschlagen worden, die die beiden oberen Reihen der Phase 4 überlagern. In diesen Figuren möchte ich ebenfalls einen Reigentanz sehen.

<sup>12</sup> Amann-Ille/Ille a.a.O. 42 f. – L. Wamser, Ein Ensemble hallstattzeitlicher Tonstatuetten von Rottendorf, Landkreis Würzburg, Unterfranken. *Das Archäologische Jahr in Bayern* 1980 (1981) 90 f.; *Fundchronik für das Jahr 1985*. Bayer. Vorgeschl. Beiheft 1 (München 1987) 120 f. Abb. 80.

<sup>13</sup> Entgegen einer „langen“ Chronologie, die z. B. Emmanuel Anati vertritt, bin ich mit Carl Pause der Auffassung, dass die Masse der Bilder während der Villanovazeit und der älteren Eisenzeit (d. h. 9.–6. Jahrhundert v. Chr.) in die Felsen eingearbeitet wurden: Pause, Bemerkungen zur Datierung der Felsbilder in der Valcamonica. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 27, 1997, 245–264.

<sup>14</sup> Anati, *Evoluzione e stile nell'arte rupestre camuna* (Capo di Ponte 1975): z. B. 50 Abb. 37; 109 Abb. 97. – Zur Spätdatierung vgl. Pause a.a.O. 246 f.

<sup>15</sup> Anati a.a.O. Abb. 78 (beschreibt die vier nach rechts laufenden Personen als „danzanti“).

<sup>16</sup> Vgl. hierzu A. Jockenhövel / B. Knoche, Zu den bronzezeitlichen Wurzeln des alteisenzeitlichen Hirschbildes. In: B. Gediga / A. Mierzwinski / W. Piotrowski (Hrsg.), *Die Kunst der Bronzezeit und der frühen Eisenzeit in Mitteleuropa*. Poln. Akad. Wiss., Abt. Wrocław, Arb. Arch. Komm. 14 (=Biskup. Arch. Arb. 2) (Wrocław-Biskupin 2001) S. 119–171; bes. 138 ff. Abb. 19.

Zwischen der Felsbilderwelt der Valcamonica, dem ostalpinen Situlenkunstkreis und der verzierten hallstattzeitlichen Keramik des Osthallstattkreises wurden – auch unter Einbeziehung unterdonauländischer Einflüsse – von der Forschung stets sowohl formale als auch inhaltliche Beziehungen erkannt. Unter den Menschendarstellungen unterschiedlicher Form und Stils lassen sich jedoch keine klaren Reihungen im Sinne eines Reigentanzes erkennen, jedoch bei vielen Einzelfiguren vergleichbare Körperhaltungen, darunter besonders die Gesten der Adoration und der Klage<sup>17</sup>. Diese Gesten sind auch außerhalb des Tanz-Zusammenhangs gut vorstellbar.

### III

Die am nordöstlichen und östlichen Rande der mitteleuropäischen Urnenfelderkultur im Verbreitungsgebiet der ausgehenden Lausitzer Kultur (ca. 9.–6. Jahrhundert v. Chr.) vorhandene figürliche Kunst wurde in ihrem einheimischen und fremden Beziehungsgefüge in mehreren Publikationen behandelt<sup>18</sup>. Auch in dieser Region spielt das stets stark abstrahierte Menschenbild eine gewisse Rolle. Jedoch geben nur wenige Bilder Reihungen von Menschen wieder, darunter zum Beispiel auf einem Gefäßrest von Berlin-Wittenau (Gräberfeld „Am Kesselpfuhl“, Stelle 93) (Taf. 5, 4)<sup>19</sup> und – wie unlängst erkannt wurde – die Strichzeichnung auf einem Henkelkrug von Groß-Methling, Kr. Demmin (Mecklenburg)<sup>20</sup>. Es handelt sich um Grabfunde der Periode V (9./8. Jahrhundert v. Chr.). Auf dem Hals des Groß-Methlinger Gefäßes läuft eine Reihe von „kräftig eingerissener Zickzacklinien, durch deren Scheitel Senkrechte gehen“<sup>21</sup> um, in denen wohl sich an den Händen fassende Strichmännchen zu sehen sind (Taf. 5, 2).

Weit eindeutiger als diese beiden Befunde ist eine weitere zeitgleiche Darstellung aus diesem Raum als Abbild eines Reigens zu deuten. Obwohl schon seit dem Jahre 1841 bekannt, konnte erst im Jahre 1956 Ernst Sprockhoff auf dem reichverzierten Bronzegürtel von Roga (Kr. Mecklenburg-Strelitz) einen Tanz erkennen, indem er das Zierband –

<sup>17</sup> Vgl. C. Dobiat, Menschendarstellungen auf ostalpiner Hallstattkeramik. *Acta Arch. Hung.* 34, 1982, 279–322; L. Nebelsick, *Figurale Kunst der Hallstattzeit am Nordostalpenrand im Spannungsfeld zwischen alteuropäischer Tradition und italischem Lebensstil*. In: A. Lippert / K. Spindler (Hrsg.), *Festschrift zum 50jährigen Bestehen des Instituts für Ur- und Frühgeschichte der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck*. Universitätsforsch. Prähist. Arch. 8 (Bonn 1992) 401 ff.; A. Eibner, *Die Stellung der Frau in der Hallstattkultur anhand der bildlichen Zeugnisse*. *Mitt. Anthrop. Ges. Wien* 130/131, 2000/2001, 107 ff. – Vgl. auch Tagungsband *Gediga/Mierzwinski/Piotrowski* (Hrsg.), *Die Kunst der Bronzezeit und der frühen Eisenzeit in Mitteleuropa* (Anm. 16).

<sup>18</sup> Vgl. Anm. 17. – Maraszek/Zipf a.a.O.

<sup>19</sup> C. Metzner, *Das Gräberfeld Am Kesselpfuhl, Berlin-Wittenau*. *Ausgrabungen in Berlin* 7, 1986, 111 ff. bes. 125, 128 f. Abb. 10, 93a; 116 Abb. 3a, XI; 146. – Vgl. auch aus dem Bereich der jüngstbronzezeitlichen Billendorfer Kultur Westsachsens die Reihung auf einer Scherbe von Nünchritz: Karin Peschel, *Die Billendorfer Kultur westlich der Elbe*. Veröffentlichungen des Landesmuseums für Vorgeschichte Dresden 21 (Berlin 1990) 73 Taf. 57, 13.

<sup>20</sup> Maraszek/Zipf a.a.O. 314 Abb. 5. – Photo bei E. Schuldt, *Technik der Bronzezeit*. Sonderausstellung 1965 (Schwerin 1965) Nr. 93.

<sup>21</sup> R. Beltz, *Ein jungbronzezeitlicher Fund aus Mecklenburg*. In: *Opuscula Archaeologica Oscari Montelio Dicata* (Stockholm 1913) 93.

bildlich gesprochen – von seinen „Füßen auf den Kopf“ stellen ließ (Taf. 5, 12)<sup>22</sup>. Das komplette Blechband hat einen Durchmesser von ca. 17 cm und ist punktbuckelverziert. Man erkennt neun „strichmännchenartig“ dargestellte Personen, die sich an den Händen halten und sich „schlüpfend“ (E. Sprockhoff) bewegen. Bei den beiden Außenpersonen ist die freie Hand eingerollt, was als besondere Handhaltung, vielleicht als Aufforderung zum Einreihen, interpretiert wird. Das Geschlecht der Personen ist nicht angegeben, Sprockhoff geht von Männern aus. Wenn aber – wie im Ostalpengebiet – die seitlich des Kopfes angebrachten Punkte als Ohringe zu deuten sind, könnten auch für Roga Frauen als Reigentänzer in Frage kommen. Motivlich ergänzt werden die Rogae Figuren durch Darstellungen von pferdevogelartigen Mischwesen<sup>23</sup>.

Auf sonstigen gleichzeitigen bronzenen Bildträgern, wie Hängebecken, Halsringen, Rasiernessern, Pinzetten oder Plattenfibeln, finden sich meines Wissens keine weiteren Reigentänze. Man muß schon auf den großen Schatz der nordischen Felsbilder zurückgreifen, die jedoch – ähnlich wie bei der Valcamonica – eine größere Zeitspanne innerhalb der gesamten nordischen Bronzezeit abdecken<sup>24</sup>. Auf einigen Felsbildern erkennt man Reihen von Menschen, die zumindest einen Aufzug, wenn nicht einen Tanz bilden. Auf dem Felsbild von Rished ist über einer von O. Almgren als „rituelle Hochzeit“ gedeuteten Szene eine Reihe aus acht Personen eingeschlagen, die sich alle an der Hand halten und in ihrer Bewegung sich nach links wenden<sup>25</sup>. Die rechte Randfigur hält zudem eine Hand mit gespreizten Fingern nach oben; sie dürfte der Anführer der Reihe sein (Taf. 4, 18). Das Motiv eines Kriegeraufzuges, weniger eines Tanzes, obwohl es sicher auch Kriegertänze gegeben haben wird, vermitteln zwei weitere Felsbildszenen: Das Felsbild von Åby zeigt fünf Krieger (Helm, Schwert), die mit emporgereckten Armen hinter- oder nebeneinander nach rechts schreiten (Taf. 4, 19)<sup>26</sup>. Ebenfalls nach rechts gehen auf der Felsbildszene von Stora Berg III die durch große Scheiben, vermutlich Rundschilde, bis auf die Beine und Füße völlig verdeckten Personen, die drei kleine Gruppen (10, 9, 4 = 23 Personen) bilden<sup>27</sup>. Auf weitere Prozessionen und Tänze im Motivschatz anderer Felsbilder hat bereits Almgren aufmerksam gemacht.

Man kann zum Thema Tanz im nordischen Bereich nicht das bekannte Periode II/III-Grab (etwa 13./12. Jahrhundert v. Chr.) von Kivik (Schonen) mit seiner Bilderwelt übersehen<sup>28</sup>. Nicht ohne Berechtigung sieht die Forschung in manchen der Szenen einen

<sup>22</sup> Sprockhoff, Das bronzene Zierband von Kronshagen bei Kiel. Offa 14, 1955, 14 ff. Abb. 8; ders., Jungbronzezeitliche Hortfunde in der Südzone des nordischen Kreises (Periode V). Kataloge des RGZM 16 (Mainz 1956) 168 f. Abb. 48, 49.

<sup>23</sup> Diese Art Tiersymbiose, zu denen sich auch Fische und Schlangen gesellen, spielen eine bestimmte Rolle in dem Symbolgut der ausgehenden späten Bronzezeit Südkandinaviens: F. Kaul, Ships on Bronzes. A Study in Bronze Age Religion and Iconography (Kopenhagen 1998).

<sup>24</sup> Aus der Fülle der Literatur seinen zum Einstieg genannt T. Capelle, Geschlagen in Stein. Skandinavische Felsbilder der Bronzezeit (Hannover 1985); J. Coles, Images of the Past (Udevalla 1990).

<sup>25</sup> O. Almgren, Nordische Felszeichnungen als religiöse Urkunden (Frankfurt a. M. 1934) 347 f. mit Abb. 163.

<sup>26</sup> Coles a.a.O. 26 Abb. 13, b.

<sup>27</sup> Sprockhoff a.a.O. (1955) Abb. 8, 1.

<sup>28</sup> Vgl. die jüngsten Arbeiten von K. Verlaeck, The Kivik Petroglyphs. A Reassessment of different Options. Germania 71, 1993, 1 ff.; K. Randsborg, Kivik. Archaeology and Iconography. Acta Arch.

Zusammenhang mit Totenfeiern, zu der auch Prozessionen gehören, wie sie auf den Wandsteinen Nr. 7 und Nr. 8 abgebildet sind (Taf. 5, 1). Auf Stein Nr. 8 (Taf. 5, 1b) scheint eine regelrechte Abfolge von Szenen eines zusammengehörenden Aktes wieder gegeben. In unserem Zusammenhang ist der Einsatz einer Musikkapelle, darunter zwei Lurenbläsern, oberhalb der beiden „seehundartig“ verummten Personengruppen vor einem „altarähnlichen Gegenstand“<sup>29</sup> von Bedeutung. Den unteren Abschluss dieses Steines bilden wiederum zwei Gruppen von je vier armlos dargestellten Personen an einem offenen Kreis. Man hat den Eindruck, dass sich die Handlung von Stein Nr. 8 auf Stein Nr. 7 fortsetzt bzw. sich auf diesen bezieht, vielleicht auch umgekehrt (so K. Randsborg) (Taf. 5, 1a): Vor einem zweirädrigen, bemannten und mit zwei Pferden bespannten Streitwagen stehen wiederum vier Personen, in der Reihe darunter sind ein Fisch (Wal?) und zwei Pferde (nach Randsborg Hunde) antithetisch zueinander dargestellt. In der untersten Reihe finden sich – nach links schreitend – wiederum acht in gleicher Weise wie auf Stein Nr. 7 verummte Personen, die ein unverummter Mensch anführt. Über die Deutung der Bilder von Kivik gibt es eine große Meinungsvielfalt; weitgehend einig ist man sich aber, dass die aneinander gereihten Menschen Prozessionen oder Tänze (das Geschlecht der verummten Personen wird zumeist als weiblich angegeben: „tanzende Frauen“ nach H. Thrane) im Rahmen eines Totenkultes oder einer Trauerklage („mourning rituals“ nach Randsborg) durchführen. Nicht zuletzt der bis heute immer bemühte Vergleich mit Bildszenen auf einigen bronzezeitlichen Larnakes Alt-Griechenlands und Kretas, besonders mit dem Sarkophag von Hagia Triada, gab das Interpretationsmuster vor<sup>30</sup>.

Die Echtheit der Bronzebestandteile bzw. die ihrer Ornamentik des bereits 1836 aus einem Moor bei Wismar (Mecklenburg) geborgenen bronzenen Horns, das in die Periode III (ca. 12. Jahrhundert v. Chr.) datiert werden kann, wird heute nicht mehr bestritten<sup>31</sup>. Auf ihnen ist gleichfalls wie in Kivik eine offenbar zusammengehörende, in Zonen angeordnete Bilderfolge zu sehen. Für unsere Thematik ist eine Motivgruppe aus Zone 4 des Horns von Bedeutung (Taf. 5, 3). Um einen Kreis (vgl. Kivik, Stein Nr. 8, untere Reihe: Taf. 5, 1b) gruppieren sich sechs Figuren; davon ist nur eine mit allen vier Extremitäten dargestellt (Taf. 5, 3). Gewöhnlich deutet man diesen Kreis, auch in Analogie zu weiteren Darstellungen auf Felsbildern, als Sonnenscheibe, vor der die Adoranten (Randsborg deutet sie als Vögel) stehen<sup>32</sup>. Aber könnte es sich bei dem Kreis jedoch nicht um einen Tanzplatz handeln?

Kopenhagen 64, 1993. – Vgl. auch P. Schauer, Die Goldblechkegel der Bronzezeit. Ein Beitrag zur Kulturverbindung zwischen Orient und Mitteleuropa. Römisch-Germ. Zentralmus. Mainz, Monographien 8 (Bonn 1986) 55 ff.

<sup>29</sup> So H. Thrane, Der nordische Kreis. In: M. J. Mellink / J. Filip (Hrsg.), Frühe Stufen der Kunst. Propyläen Kunstgeschichte 14 (Berlin o. J.) 327 Nr. 387; Randsborg a.a.O. 118: „a vessel“ als Symbol für die Steinkiste?

<sup>30</sup> Vgl. z. B. Almgren a.a.O. 176 ff.; Schauer a.a.O.; Randsborg a.a.O.

<sup>31</sup> Kritik an der Echtheit bei C. Althin, Studien zu den bronzezeitlichen Felszeichnungen in Skåne 1 (Lund 1945) 144–150. – Zuletzt behandelt von Randsborg a.a.O. 98 ff.

<sup>32</sup> Detailabbildungen bei Almgren a.a.O. 91 f. Abb. 56 (hier Taf. 5, 3b); Randsborg a.a.O. 100 f. Abb. 53, unten (alle Figuren jedoch nur mit zwei Extremitäten) (hier Taf. 5, 3c). – Auf dem Photo bei H. Keiling, Die Kulturen der mecklenburgischen Bronzezeit. Arch. Funde und Denkmäler aus dem

Bisher völlig unbeachtet blieb eine weitere Darstellung von je drei „Strichmännchen“ unterhalb der gegenständigen Henkelösen einer reichverzierten Gürteldose aus einem reichen Periode III-zeitlichen Frauengrab (Doppelgrab mit Männerbestattung) von Bornhöved (Kr. Segeberg, Schleswig-Holstein) (Taf. 5, 11)<sup>33</sup>. Die „Männchen“ stehen mit abwärts gestreckten Armen und gespreizten Beinen nebeneinander ohne sich zu berühren. In der Art der Darstellung ähneln sie den den spätestbronzezeitlichen „Strichmännchen“ Südfrankreichs (Taf. 2–3), so dass wir für beide die gleiche Deutung als Reigentänzer in Anspruch nehmen können, nur mit dem wichtigen Unterschied des um fast 400 Jahre höheren Alters der Darstellung von Bornhöved.

## IV

Die unzweifelhaften Beispiele aus der Spätbronzezeit und frühen Eisenzeit belegen den Brauch des Reigentanzes über weite Entfernungen Alteuropas hinweg. Aber auch wenn seine bildlichen Nachweise erst vor allem aus dem 9.–7. Jahrhundert stammen, kann daraus nicht unbedingt für alle Regionen eine Abhängigkeit von der Bilderwelt des geometrischen Griechenlands postuliert werden. Der frühe Bildbeleg von Bornhöved spricht eindeutig dagegen. Es ist wohl eher so, dass im Zuge der ausgehenden Bronzezeit das Bild des Menschen in der Kunst in weit größerem Maße geläufig wurde als in den Jahrhunderten davor. So blieb es nicht aus, dass auch der Tanz zu einem bestimmten und in manchen Regionen sehr beliebten Motiv wurde. Ohne Zweifel gehört aber der Reigen mit seinen einfachen Bewegungen zu den uralten Elementartänzen des Menschen und wurde unabhängig von Zeit und Raum zu bestimmten Anlässen getanzt, über die uns die antiken Bild- und Schriftquellen nur analogiehaft Auskunft geben können. So seien als Beispiele für ältere Reigentänze aus weit entfernteren Regionen die in das 4. Jahrtausend zu datierende, mit Tier- und Menschenszenen reich bemalte Keramik vom Tepe Siyalk, Schicht III (Mitteliran) (Taf. 5, 5–10)<sup>34</sup> oder zahlreiche Felsbilder mit entsprechenden Szenen genannt<sup>35</sup>. Eine genauere Analyse vorgeschichtlicher Ornamente und Symbole sowie Bildszenen wird uns sicherlich in weit größerem Umfang eine Welt enthüllen, die wir bisher nur schemenhaft erraten können<sup>36</sup>.

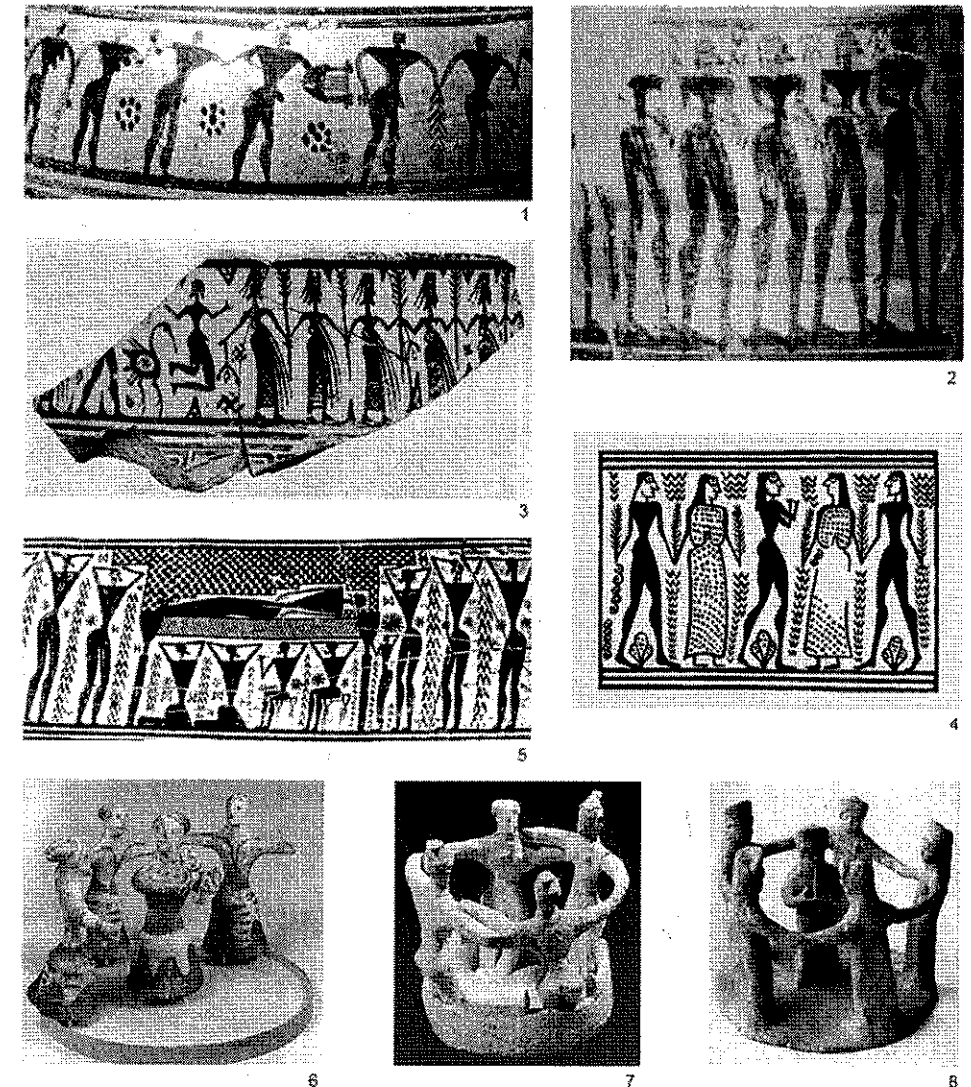
Norden der DDR, Museumskatalog 6 (Schwerin 1987) 92 Abb. 46 sind jedoch die beiden Beine der rechten mittleren Figur zu erkennen: vgl. hierzu Taf. 5, 3a.

<sup>33</sup> K. Kersten, Zur älteren nordischen Bronzezeit (Neumünster o. J. [1936]) Taf. 25, 3; 39, 60; Herrn Prof. Dr. K.-H. Willroth, Göttingen danke ich herzlich für die Überlassung der detaillierten Neuzeichnung und für die Abbildungserlaubnis. – Zum Doppelgrab vgl. H. Schwerin v. Krosigk, Untersuchungen zum vor- und frühgeschichtlichen Siedlungsablauf am Fundbild der Gemarkung Bornhöved-Gönnebek-Groß-Kummerfeld-Schmalensee, Kreis Segeberg/Holstein (Schleswig 1976) 93–97.

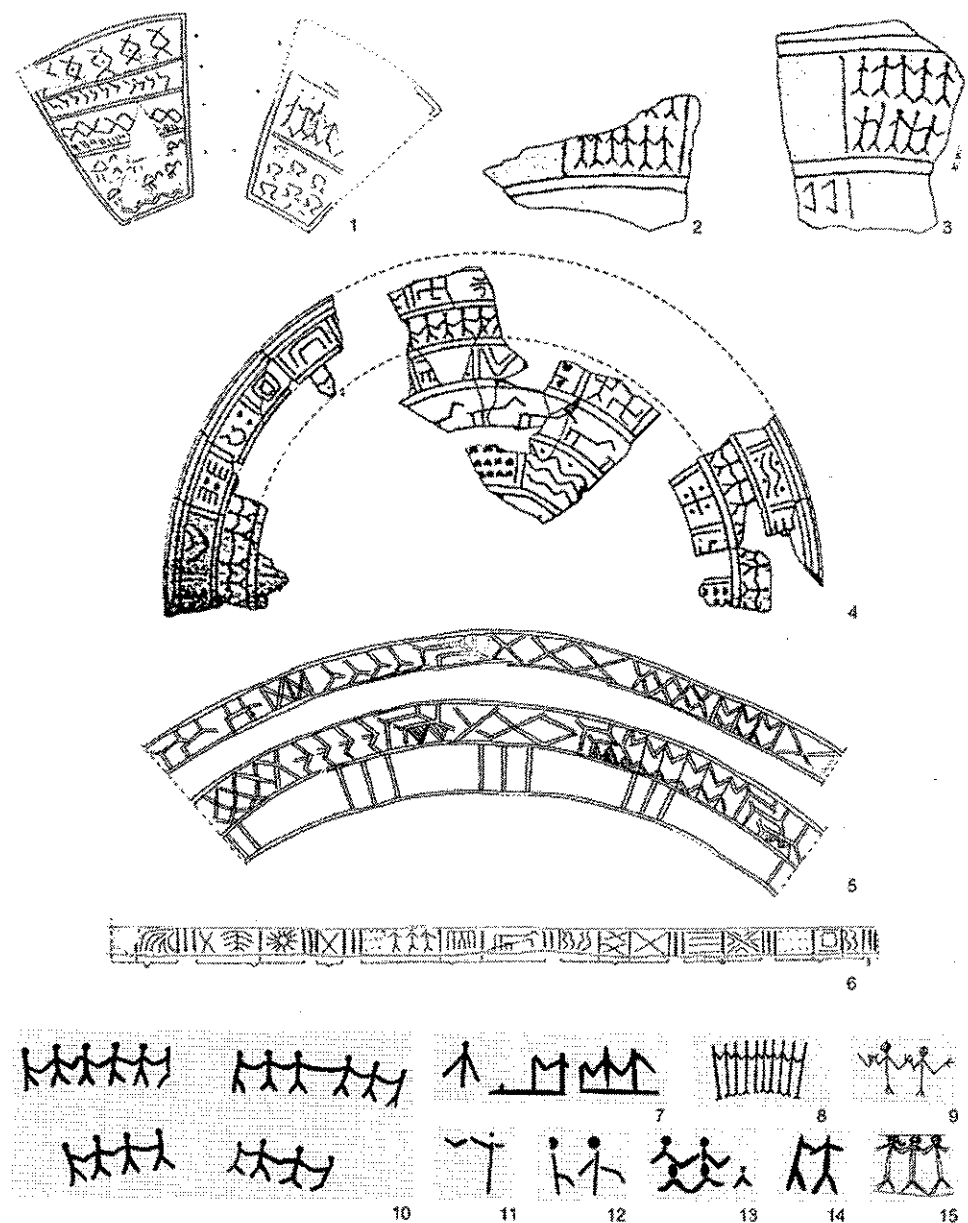
<sup>34</sup> H. Müller-Karpe, Handbuch der Vorgeschichte 2. Jungsteinzeit (München 1968) Nr. 602 Taf. 302, 5. 6. 16. 18. 20.

<sup>35</sup> Vgl. im Überblick E. Anati, *Il museo immaginario della preistoria* (Milano 1995); deutsche Ausgabe (leider unter missverständlichem Titel): *Höhlenmalerei* (Düsseldorf/Zürich 1997).

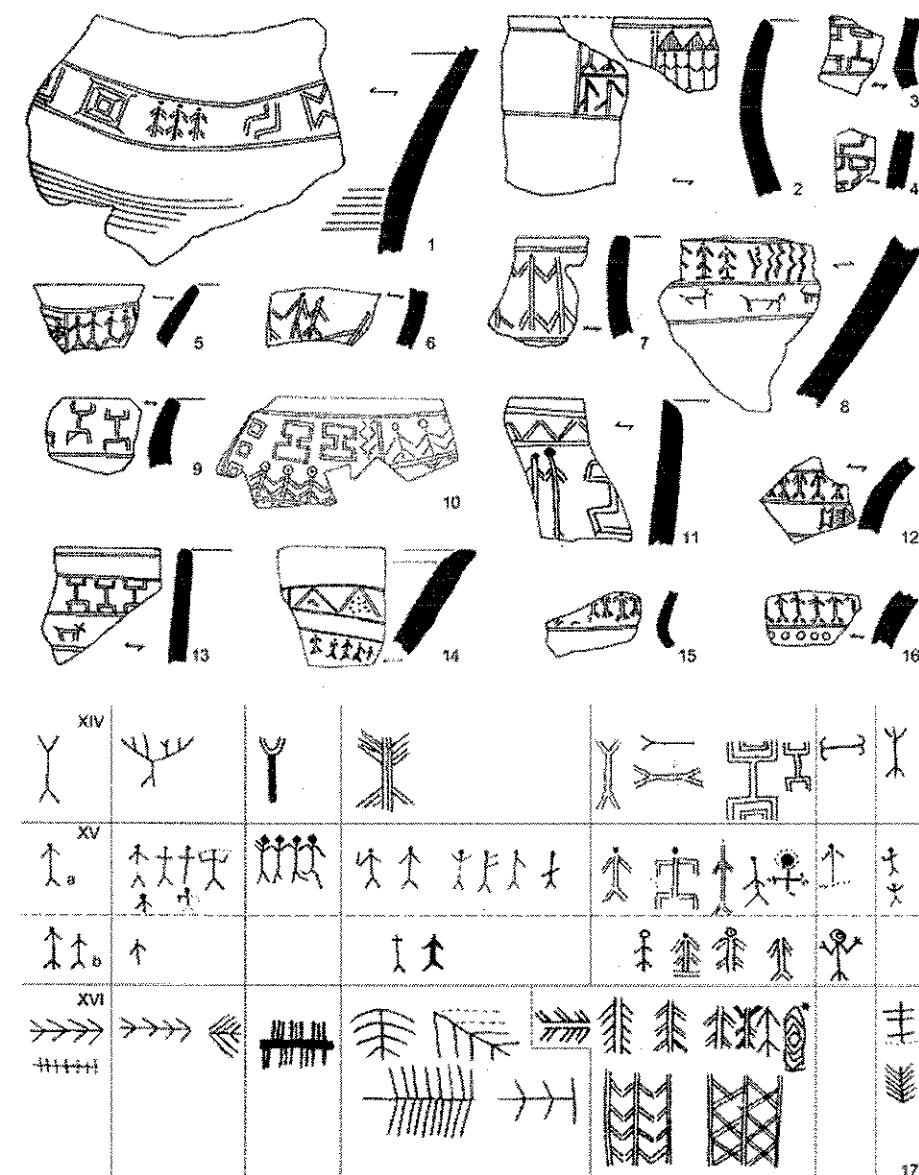
<sup>36</sup> Vgl. zum Beispiel für die Frühbronzezeit Ungarns: R. Schreiber, *Szimbolikus ábrázolások korabronzkori edényeken* (= Symbolische Darstellungen an den frühbronzezeitlichen Gefäßen). Arch. Ért. 111, 1984, 3 ff.



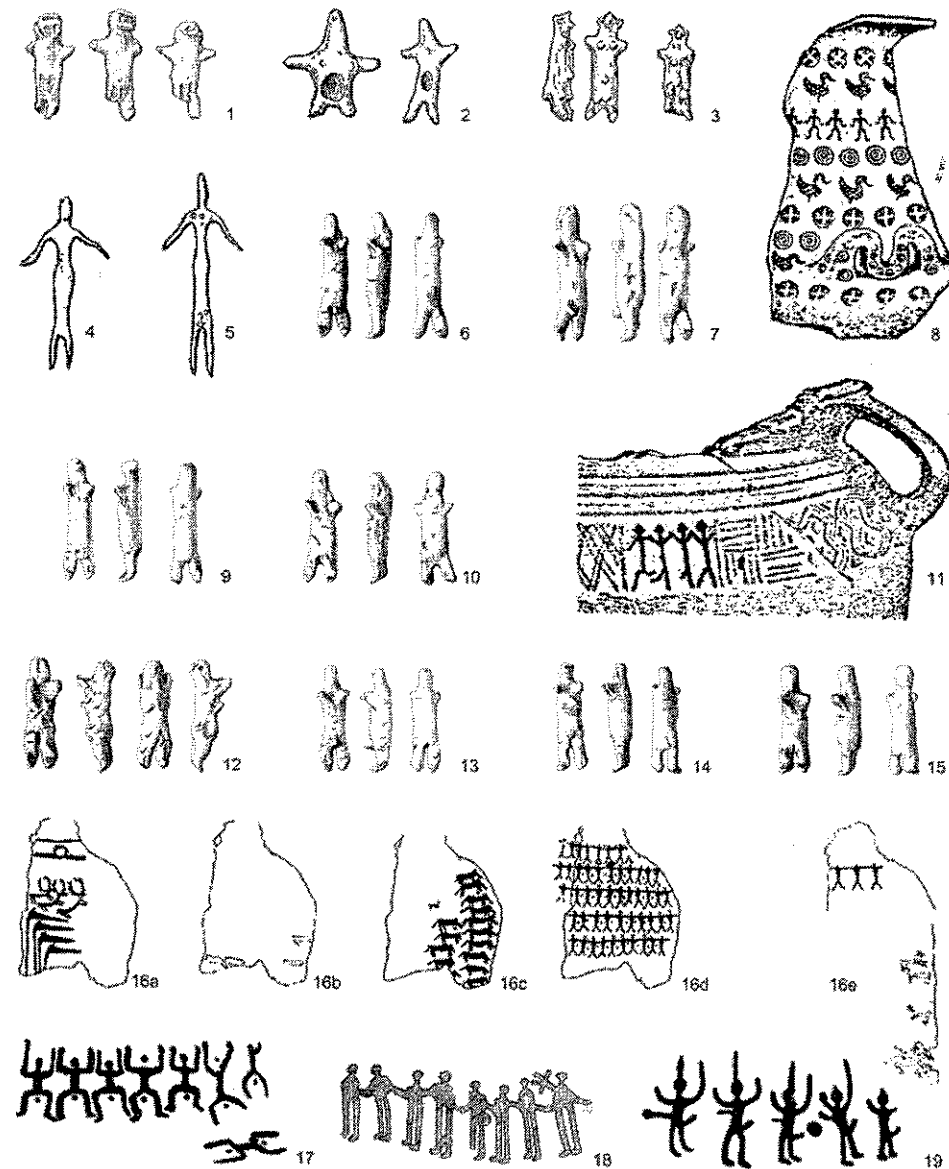
Tafel 1 1. Tübingen, Archäologisches Institut der Universität Inv. Nr. 2657. Kanne, attisch-geometrisch, Fundort unbekannt (nach M. Wegner [Anm. 4, Taf. U I b]). – 2. Münster, Archäologisches Museum der Universität Inv. Nr. 272. Amphora, attisch-geometrisch (ebd. [Taf. U V a]). – 3. Athen, Nationalmuseum. Gefäßscherbe, argivisch-geometrisch, aus dem Heraion von Argos (ebd. [Taf. U VI d]). – 4. Paris, Louvre. Detail einer frühattischen Amphora. (nach K. Fittschen, *Der Schild des Achilleus*. Arch. Homerica II, Kapitel N, Bildkunst, Teil 1, N 16, Abb. 6). – 5. Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 804. Große Amphora vom Dipylon, attisch-geometrisch (nach M. Wegner [Anm. 4, Taf. U IV a]). – 6. Heraklion, Museum Inv.-Nr. 3903. Terrakottagruppe aus Palaikastro (nach E. Sapouna-Sakellarakis [Anm. 7, Taf. 42, 1]). – 7. Heraklion, Museum Inv.-Nr. 15073. Terrakottagruppe aus Palaikastro (nach A. Sakellarakis [Anm. 6, S. 54 oben]). – 8. Hannover, Kestner Museum 1961.21. Tongruppe (nach R. Tölle [Anm. 4, Taf. 28 a]). – Alle o. M.



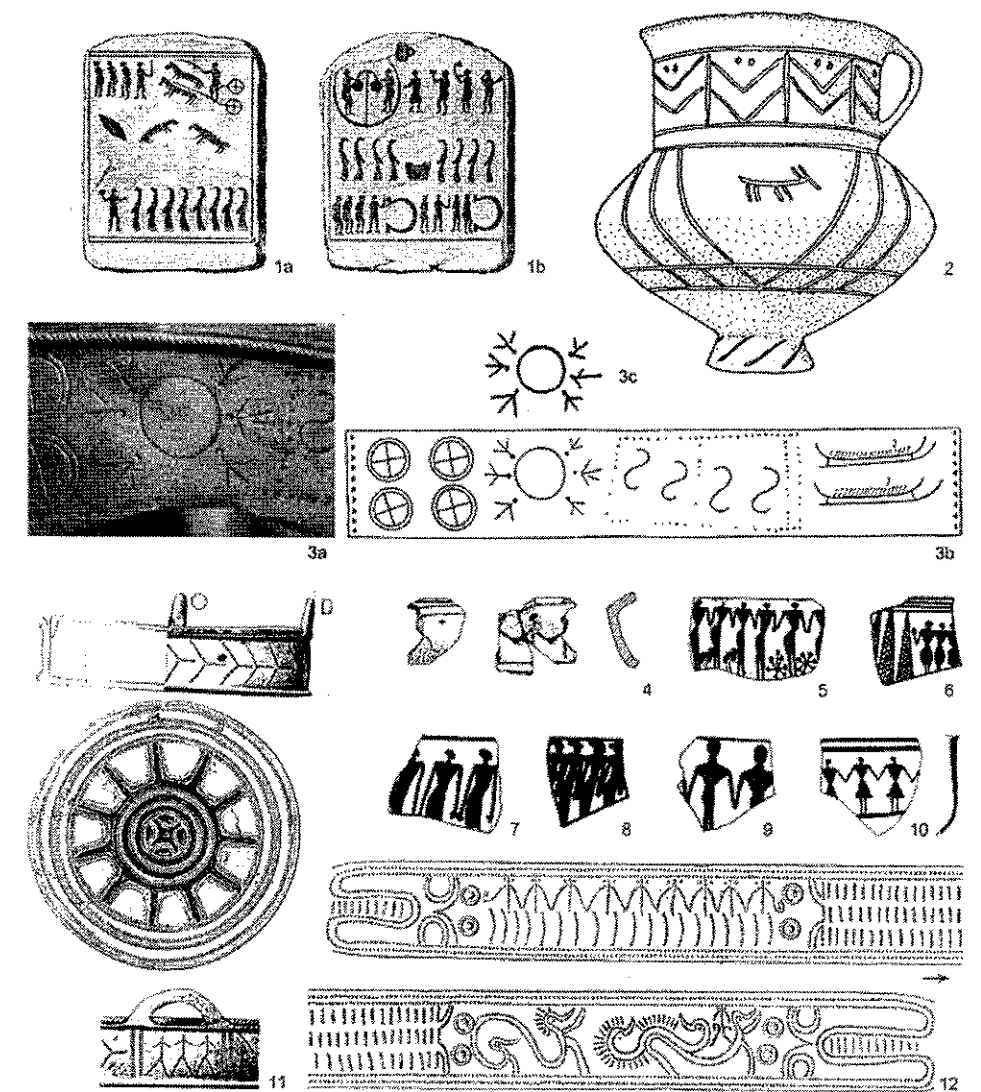
Tafel 2 1. Cheval-Blanc, Vaucluse (nach J. Gomez de Soto [Anm. 8, S. 158 Abb. 5, 6]). – 2. 3. Saint-Aoustrille, Indre (nach J.-P. Pautreau [Anm. 8, S. 226 Nr. 7. 8]). – 4. Moras-en-Valloire, Drôme (ebd. [S. 225 Nr. 8]). – 5. Vendres, Hérault (nach J. Gomez de Soto [Anm. 8, S. 158 Abb. 5, 4]). – 6. Grotte du Quéroy à Chazelles, Charente (ebd. [S. 158 Abb. 5, 1]). – 7. Sézérin du Rhône, Isère (nach U. Schaaff [Anm. 8, S. 802 Abb. 5]). – 8. Mailhac, Aude (ebd.). – 9. Polignac, Haute-Loire (ebd.). – 10. Moras-en-Valloire, Drôme (ebd.). – 11. Aslonnes, Vienne (ebd.). – 12. Agris, Charente (ebd.). – 13. St. Rémy-de-Provence, Bouches-Du-Rhône (ebd.). – 14. Aslonnes, Vienne (ebd.). – 15. Rancogne, Charente (ebd.). – Alle o. M.



Tafel 3 1–4. Camp-Redon, Lansargues, Hérault (nach H. Prades [Anm. 8, Abb. 46, 1; 71, 2. 3. 8]). – 5. Tonnerre I, Mauguio, Hérault (nach B. Dedet, M. Py, H. Savay-Guerraz [Anm. 8, Abb. 63, 5]). – 6–9. Camp-Redon, Lansargues, Hérault (nach H. Prades [Anm. 8, Abb. 72, 4; 53, 13; 70, 22; 53, 1]). – 10. Tonnerre I, Mauguio, Hérault (nach B. Dedet, M. Py, H. Savay-Guerraz [Anm. 8, Abb. 67]). – 11. Camp-Redon, Lansargues, Hérault (nach H. Prades [Anm. 8, Abb. 53, 11]). – 12. Tonnerre I/II, Mauguio, Hérault (ebd. [Abb. 91, 6]). – 13. 14. Camp-Redon, Lansargues, Hérault (ebd. [Abb. 53, 7; 71, 16]). – 15. La Rallongue, Lansargues, Hérault (ebd. [Abb. 8, 24]). – 16. Camp-Redon, Lansargues, Hérault (ebd. [Abb. 58, 32]). – 17. Darstellungen auf endbronzezeitlicher Keramik Frankreichs und Kataloniens (nach J. Gomez de Soto [Anm. 8, S. 154 Abb. 2 c]). – Alle o. M.



Tafel 4 1. Euvy, Marne (nach R. v. Uslar [Anm. 10, S. 133 Abb. 2]). – 2. 3. Lac du Bourget, Savoyen (ebd. [S. 134 Abb. 3]). – 4. 5. Bologna (nach A. Bocquet, M.-C. Lebascle [Anm. 9, S. 99 Abb. 23]). – 6. 7. 9. 10. 12–15 Wiesbaden-Erbenheim (nach G. Amann-Ille u. P. Ille [Anm. 11, S. 38 ff. Abb. 2–3]). – 8. Villanova, Bologna (nach A. Bocquet, M.-C. Lebascle [Anm. 9, S. 99 Abb. 23]). – 11. Grésine, Lac du Bourget (nach A. Bocquet, M.-C. Lebascle [Anm. 9, S. 99 Abb. 23]). – 16. Terzo Masso di Cemmo (a erste Phase; b zweite Phase, c dritte Phase, d vierte Phase, e fünfte Phase) (nach A. de Giuli, A. Priuli, Il Terzo Masso di Cemmo, 1982, S. 4–7). – 17. Val Camonica (nach E. Schumacher, Zur Datierung, Einordnung und Gliederung der Felsbilder des Valcamonica. Prähist. Zeitschr. 58, 1983, 61–152: S. 86 Abb. 6). – 18. Rished (nach O. Almgren [Anm. 25, S. 347 Abb. 163]). – 19. Åby (nach J. Coles [Anm. 24, S. 26 Abb. 13 b]). – Alle o. M.



Tafel 5 1. Kivik, Schonen, Wandsteine Nr. 7 und 8 (nach K. Randsborg [Anm. 28, S. 21 Abb. 10]). – 2. Groß-Methling, Mecklenburg (nach R. Beltz [Anm. 21, S. 93 Abb. 3]). – 3. Details der Ornamentik des Bronzehorns von Wismar (a nach H. Keiling [Anm. 32, S. 92 Abb. 46], b nach O. Almgren [Anm. 25, S. 92 Abb. 56], c nach K. Randsborg [Anm. 28, S. 101 Abb. 53]). – 4. Berlin-Wittenau, Gräberfeld „Am Kesselpfuhl“, Stelle 93 (nach C. Metzner [Anm. 19, S. 128 Abb. 10, 93 a]). – 5–10. Tepe Siyalk (nach H. Müller-Karpe [Anm. 34]). – 11. Bornhöved (nach K.-H. Willroth [Anm. 33]). – 12. Roga (nach E. Sprockhoff [Anm. 22, Abb. 8, 8]). – Alle o. M.

## Inhalt

### Vorwort

### Tabula Gratulatoria

### Schriftenverzeichnis Klaus Stähler

|                                                                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Matthias Baltes, Der Niedergang des delphischen Orakels                                                                                           | 1   |
| Horst-Dieter Blume, Bühnenbilder: Gesehenes und Vorgestelltes<br>im attischen Theater                                                             | 17  |
| Jürgen Borchhardt, Sarkophag der Klassik und ihre Aufstellung in Lykien<br>und Karien                                                             | 29  |
| Hugo Brandenburg, Prachtentfaltung und Monumentalität als Bauaufgaben<br>frühchristlicher Kirchenbaukunst                                         | 59  |
| Oliver Brehm, Das Bildnis auf dem Spiegel. Anmerkungen zu den<br>„Caesaren-Lampen“                                                                | 77  |
| Joachim Bretschneider, Eine phönikische Maskenform aus der Levante                                                                                | 93  |
| Raphaella Czech-Schneider, Werkstoff und Format: Zur Bedeutung der dinglichen<br>Erscheinungsformen von Weihgaben in der griechischen Kultpraxis  | 99  |
| Christian Ellinghaus, Der Giebel des Apollon Sosianus Tempel in Rom –<br>wirklich ein Giebel?                                                     | 111 |
| Burkhard Fehr, „Kinder, die den Eltern gleichen“ – Ein Beitrag zur Deutung<br>des Parthenon-Ostgiebels                                            | 125 |
| Jochen und Kirsten Fornasier, <i>Monumentum publicum</i> oder steppen-<br>nomadischer Kultureinfluß? Zur Leoxos-Stele aus der Nekropole von Olbia | 151 |
| Brigitte Freyer-Schauenburg, Caligula und Nero – ein samisches Palimpsest                                                                         | 169 |
| Jörg Gebauer, Die Gestaltung des Kanoun im Parthenonfries                                                                                         | 179 |
| Eva Grabow, „Die in täuschendem Spiel die Behend-Geschäftige mimt“ –<br>Überlegungen zu den Eidechsenbildern in der schwarzfigurigen Vasenmalerei | 187 |
| Erhart Graefe, Aufsicht, Schnitt oder Werkzeichnung? Zu den Darstellungen der<br>Sonnenbarke im Grab Ramses VI.                                   | 199 |
| Henner von Hesberg, <i>Dona cano divum</i> – Ein Relief aus Köln mit der<br>Wiedergabe eines Jägers vor einem Heiligtum der Diana                 | 207 |
| Wolfgang Hübner, <i>Musae Varronis</i> . Die neun Bücher von Varros <i>Disciplinae</i>                                                            | 221 |
| Albrecht Jockenhövel, Reigentänze in den frühen Metallzeiten Europas?                                                                             | 239 |
| Frank Jünger, Das Gemälde des Apelles von Alexander auf dem Wagen                                                                                 | 255 |
| Ernst Kluwe, Das Siegesmal der Athener für ihren Triumph über die Böoter und<br>Chalkidier im Jahre 506 v. Chr.                                   | 265 |
| Kerstin Kraus, Wo lagen die Toten? Bustumbestattungen in Moers-Asciburgium                                                                        | 277 |

|                                                                                                                                                                                              |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Achim Lichtenberger, Palast, Grab oder Palastgrab. Wo im Herodeion befindet sich das Grab des Herodes?                                                                                       | 295 |
| Friedgar Löbker, Tor- und Türmetaphorik in griechischen Schriftquellen – Untersuchungen zur Topik eines Wortfelds                                                                            | 311 |
| Oswald Loretz, Übersetzung griechischer Begriffe ins Hebräische der Bibel. Zur Begegnung des Judentums mit dem Hellenismus                                                                   | 327 |
| Kjeld Matthiessen, Heinrich Schliemanns Promotion an der Universität Rostock                                                                                                                 | 339 |
| Dieter Metzler, „Geschichte und Philologie“ – zu dem zerstörten Wandbild von Fritz Roeder in Münster (1895–1900)                                                                             | 347 |
| Hans-Peter Müller, Der tote König Jojakim und der Gott Adonis                                                                                                                                | 363 |
| Werner Oenbrink, Die Tyrannenmörder. Aristokratische Identifikationsfiguren oder Leitbilder der athenischen Demokratie? – Rezeption eines politischen Denkmals in der attischen Vasenmalerei | 373 |
| Egon Peifer, Eine Gnathia-Pyxis in Privatbesitz                                                                                                                                              | 401 |
| Hartmut Polenz, Als Eisen noch kostbar war ... Ein außergewöhnliches Schmuckensemble in einem Grab der älteren vorrömischen Eisenzeit von Milte bei Warendorf                                | 407 |
| Hans-Joachim Schalles, Nochmals zur sog. Kunstsammlung der pergamenischen Herrscher                                                                                                          | 413 |
| Konrad Schauenburg, Zu einigen Vasen in Privatbesitz                                                                                                                                         | 429 |
| Reinhard Senff, Ein gebissener Held? Zur Statuette eines Löwenbezwingers aus Milet                                                                                                           | 443 |
| Erika Simon, Die Hochzeit des Orpheus und der Eurydike                                                                                                                                       | 451 |
| Mikhail Treister, Eine Halskette im Odessa Museum – ein fast unbekannter Fund aus Olbia oder eine Fälschung?                                                                                 | 457 |
| Ulrich Türck, Antike Tordarstellungen und ihre textilen Abbilder                                                                                                                             | 469 |
| Yulia Ustinova, Jason the Shaman                                                                                                                                                             | 507 |
| Ju. A. Vinogradov, Kurgan Merdshana pod Anapoi                                                                                                                                               | 515 |
| Irma Wehgartner, Exekias und Euphronios. Überlegungen zu zwei Protagonisten der spätarchaischen Vasenmalerei Athens                                                                          | 523 |
| Juergen Wißmann, <<einheit aus drei gleichen volumen>> - eine Plastik von Max Bill für das Josef Albers Museum in Bottrop                                                                    | 533 |

**XVI, 546 Seiten mit zahlreichen Abb., geb., € 45,00, ISBN 3-933925-59-2**

**BIBLIOPOLIS**

**Schulpatt 13, D-59519 Möhnesee-Wamel**

**Tel. 02924/2781, Fax 02924/2757, email: bibliopolis@web.de**