

Rolf Michael Schneider

Lust und Loyalität Satyrstatuen in hellenistischer Zeit

Vor fast 400 Jahren hat der englische Satiriker George Wither sein Gedicht "The Satyr's Selfe-description of himselfe" mit folgender Erklärung begonnen:

"Though in shape I seeme a Man
Yet a Satyr wilde I am"¹

Das Besondere an der Figur des Satyrn ist hier bereits prägnant erfaßt: Der Satyr ist dem Mann ähnlich und ist es doch nicht, weist auf ihn in seiner äußeren Gestalt, während er in seinem fremden Wesen über ihn hinausweist. Übertragen in die Sprache anthropologisch-historischer Kategorien heißt das: Der Satyr verkörpert das Andere, ist ein gesellschaftlich konzipiertes Gegenbild zum Mann. Im Horizont der griechisch-römischen Kultur und ihrer neuzeitlichen Rezeption gibt es kaum ein aufschlußreicheres Beispiel für die gesellschaftliche Konstruktion des Anderen als das Gegenbild des Satyrn, und kaum ein Beispiel, an dem sich die Vielschichtigkeit dieses Phänomens so anschaulich aufzeigen läßt wie bei ihm.

Das 'Andere' des eigenen Selbst ist grundsätzlich beides, ein notwendiger Bezugspunkt in der Ausprägung kultureller Identität einer Gesellschaft, und insofern zugleich ein zentraler Faktor in ihrem psychologischen Haushalt. Je nach Kultur und Gesellschaft kann der Umgang mit dem Anderen und den Anderen unterschiedlich ausfallen. Dasselbe gilt für die Gegenbilder und die durch sie mitbestimmten Gegenwelten, kulturspezifische Entwürfe des 'Anderen', die eine Gesellschaft ausbildet und mit denen sie sich auseinandersetzt. Solche Gegenbilder und Gegenwelten sind potentiell offene Konstruktionen von hoher Komplexität, bei denen das sog. 'Gegen' zwischen verschiedenen Polen und auf unterschiedlichen Ebenen oszillieren kann. Je nach Epoche, Funktion, Kontext und Bedeutung können sich die Gegenbilder und Gegenwelten entweder zu symmetrischen oder asymmetrischen Projektionen der Kultur entwickeln, die sie entworfen hat².

Die Griechen haben sich mit dem Anderen des eigenen Selbst früh und intensiv auseinandergesetzt, im Medium des Bildes vor allem in

Form von kulturellen Gegenbildern. Die Gegenbilder und Gegenwelten der griechischen Gesellschaft thematisierten alle Aspekte des und der Anderen in Hinblick auf die Definition des kulturellen (männlichen) Selbst. Dieses Selbst gewann sein historisches Profil in vielschichtigen gesellschaftlichen Diskursen, besonders in solchen über identitätsstiftende Normen und die Gegenidentität des und der Anderen. Entsprechend komplex und ambivalent waren die Entwürfe der Gegenbilder und Gegenwelten: Das 'Gegen'-Spektrum der Griechen pendelte zwischen so grundsätzlichen und unterschiedlichen Erfahrungen wie diskriminierender Ausgrenzung, emanzipierender Auslagerung, sublimierender Aneignung und distanzierender Bewunderung; es wirkte letztlich als stabilisierender Faktor in den gesellschaftlichen Diskursen zu Themen kultureller Identität. Auch in der Ausformulierung ihrer Gegenbilder griffen die Griechen auf unterschiedliche Entwürfe zurück, einerseits auf mythische Wesen wie Gorgonen, Giganten, Kentauren und Satyrn, andererseits auf historische Figuren wie Barbaren und Angehörige sozialer Randgruppen. Von den mythischen Gegenbildern kamen die Satyrn seit klassischer Zeit den Menschen am nächsten, sowohl in ihrer äußeren Gestalt als auch in ihrem irrationalen Verhalten. Satyrn waren daher besonders eng auf den (männlichen) Menschen bezogen. Friedrich Nietzsche nannte die Figur des Satyrn radikal "das Urbild des Menschen", das die Illusion der Kultur wegwischt und damit den wahren Menschen enthüllt³. Es ist diese spezifisch historische und anthropologische Dimension, die den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zu den hellenistischen Satyrstatuen bildet. Einige allgemeine Beobachtungen zur hellenistischen Plastik führen auf diesen Zusammenhang hin.

Großplastische Mythen- und Menschenbilder sind zu keiner anderen Zeit der antiken Kunst so detailliert wiedergegeben und zugleich so zugespitzt dargestellt wie im Hellenismus⁴. Typisch für diese Skulpturen ist ihre grundsätzliche Polyvalenz. Einerseits sind sie in Einzelheiten der Anatomie, Physiognomie und Psychologie stark am realen Leben orientiert und erscheinen uns daher in hohem Maße vertraut⁵. Andererseits verkörpern sie gerade wegen dieser hautnahen Präsenz und bedrängenden Distanzlosigkeit sowie ihrer oft extremen plastischen Ausformulierung und widersprüchlichen Charakterisierung für uns etwas Fremdes, selbst im Kontext unserer eigenen leibbetonten 'Körperwelten'. Noch fremder werden hellenistische Skulpturen uns, wenn wir sie als Darstellungen einer fernen Zeit und anderen Kultur ernst nehmen und in ihren ursprünglichen historischen Kontexten verstehen wollen. Unser Bild

von hellenistischen Skulpturen ist von vielen verfremdenden Faktoren überlagert, von der selektiven Rezeption hellenistischer Originale durch römische Kopien, von der zufälligen Überlieferungssituation in späterer Zeit – und schließlich von eigenen kulturspezifischen Deutungsmodellen, von der unausweichlichen Integration hellenistischer Bilder in neuzeitliche Lebens- und Erlebniswelten.

Ikonologie und Anthropologie der Satyrn

Die Skulpturen der dionysischen Rauschwelt waren ein ebenso neues wie zentrales Thema der hellenistischen Plastik. Dies gilt besonders für die Statuen der Satyrn, die in vorhellenistischer Zeit nur vereinzelt vorkamen⁶, im Hellenismus aber äußerst beliebt waren. Trotz dieser wichtigen historischen Zuordnung sind die hellenistischen Satyrstatuen bisher nicht systematisch behandelt. Sie sind fast ausschließlich in römischen Kopien überliefert, die unterlebens-, lebens- und überlebensgroße Originale bezeugen. Aus über 400 römischen, oft recht genauen Kopien habe ich 19 hellenistische Satyrstatuen und 6 Satyrgruppen rekonstruiert⁷. Außerdem sind uns zwei hellenistische Originalwerke bekannt, der sog. Barberinische Faun (Abb. 4) und der Satyrtorso 'Gaddi'⁸. Die Aufstellungsorte der hellenistischen Originale sind fast immer unbekannt.

Obwohl von menschlicher Gestalt, ist das unmenschliche Wesen hellenistischer Satyrstatuen deutlich markiert. Während ihr Körperbild sich vorwiegend an knabenhaften oder männlichen Idealfiguren orientiert, betonen das irrationale Verhalten, die extreme Mimik, die animalischen Relikte und die dionysischen Attribute ihre mythische Urnatur. Auch die Körperbilder der Satyrn folgen der menschlichen Anatomie nur bedingt. Einzelne Körperformen wie Muskeln, Bauch und Geschlecht sind gewöhnlich übertrieben ausmodelliert, entweder wieder in betont knabenhafter oder betont männlicher Stilisierung. Auf den Hellenismus lassen sich also mindestens 25 Typen von Satyrstatuen zurückführen, die menschliche Verhaltensweisen jenseits der Bildkonventionen normativer Menschen- und Götterbilder darstellen, vornehmlich Tanzen, Schlafen, sexuelles Treiben und Lachen.

Die besondere anthropologische Dimension der Satyrn zeigt sich noch in zwei weiteren Punkten: in ihrer Beziehung zum Mythos, und in ihrem Verhältnis zu Dionysos.

Wie kaum ein anderes griechisches Bildwesen oszillierten gerade die Figuren der mythenlosen Satyrn zwischen den Welten von Mythos und

Leben. Als mythische Figuren ohne erklärenden Mythos waren Satyrn freier verwendbar und interpretierbar als mythische Gestalten mit eigener mythischer Geschichte. Die auf fast alle Lebens- und Themenbereiche zielenden Geschichten der Satyrn wurden diesseits mythischer Vorgaben konzipiert und rezipiert, in zentralen Bereichen des griechischen Lebens, nicht nur in der allgegenwärtigen Welt der Bilder, sondern auch in Theatern, auf Festen und bei Ritualen. Wichtig ist in diesem Zusammenhang eine Überlieferung bei Plutarch, bereits Ion von Chios habe die Auffassung vertreten, daß zum Ideal der Tugend (*ἀρετή*), wie zur tragischen Aufführung, auch ein satyrhafter (*σατυρικός*) Teil gehört⁹. Diese Äußerung macht deutlich, in welchem komplexen Sinn Satyrn Projektionen männlicher Traumbilder, männlicher Wunschbilder und männlicher Gegenbilder gewesen sind bzw. sein konnten.

Die Satyrn waren in ähnlicher Weise an Dionysos gebunden wie die Menschen. Seit Eintritt des Gottes in die griechische Bilderwelt gehörten Satyrn zu seinem Gefolge¹⁰. Dionysos war für die Rolle des Anführers, des späteren *καθηγεμόν*, in mehrfacher Hinsicht prädestiniert. Kein anderer griechischer Gott hatte die extremen Pole menschlichen Verhaltens so an seine Person gebunden und der Bewältigung von rationaler Lebensform und irrationaler Triebkraft so den Weg gewiesen wie Dionysos¹¹. Und kein anderer griechischer Gott zielte in zahllosen Bildern, Festen und Ritualen so auf die Menschen wie er. Entsprechend ging die Religion des Dionysos in einem Punkt über die der anderen griechischen Gottheiten hinaus. Sie hatte nicht nur den Gott selbst als Mittelpunkt des Kultes konzipiert, sondern auch sein Gefolge in der mythischen Form schwärmender Satyrn, Nymphen und Mänaden konfiguriert. Wie das mythische Gefolge des Dionysos in der Bilderwelt, haben die menschlichen Anhänger den Gott in der Lebenswelt rauschhaft gefeiert und festlich verehrt. Dazu haben wesentlich Tanzen, Schlafen, sexuelles Treiben und Lachen gehört, Verhaltensweisen, die auch für die hellenistischen Satyrstatuen typisch sind. Als vielleicht engstes Bindeglied zwischen den Menschen und den menschengestaltigen Satyrn werde ich diese Verhaltensweisen im folgenden näher besprechen¹².

Tanzen

Hellenistische Satyrstatuen stehen weder stabil noch entspannt, sondern labil und angespannt. Besonders bei exzentrischem Tänzeln oder eksta-

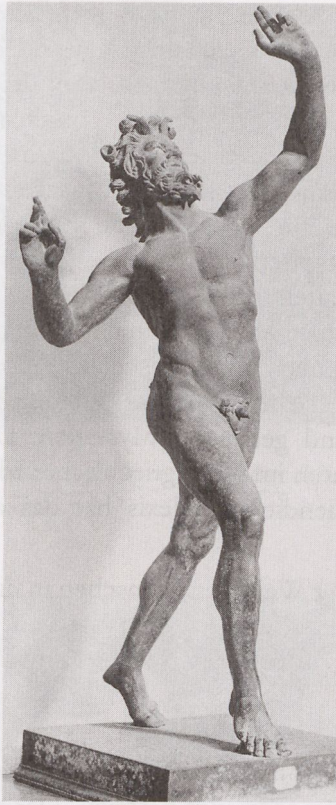


Abb. 1: *Tanzender Satyr aus Pompeii, Casa del Fauno*
(2. Hälfte 2. Jh.v.Chr.). Neapel, Mus. Archeologico Nazionale

tischem Tanzen befinden sie sich in äußerst gewagter und einer ganz auf den Augenblick bezogenen Balance¹³. Wie extrem 'stehende' Figuren bewegt werden konnten, zeigt etwa die Bronzestatuette eines tanzenden Satyrn aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v.Chr. (Abb. 1)¹⁴. Ursprünglich hatte der Satyr im tuskanischen Atrium der nach ihm benannten Casa del Fauno in Pompeji gestanden¹⁵. Auf dem schmalen Grat einer Linie drängt ein muskulöser Satyr nach vorn, federt seinen weit ausholenden Tanzschritt nur mit den Zehenspitzen ab. Der Konflikt zwischen linearer Ausrichtung und momenthafter Dynamik ist durch zwei extreme Gegenbewegungen zu äußerster Wirkung gesteigert: durch die bogenförmige Anspannung des Körpers und das eckige Ausgreifen der Arme. Die ganze Satyrgestalt ist von divergierenden Richtungsimpulsen beherrscht, mit unmittelbaren Folgen für die Wahrneh-

mung der Figur. Das ruckhafte Bewegungsverhalten des Satyrn ist über ein komplexes System von steilen, sich kreuzenden Diagonalen (besonders von Beinen, Körper, Armen, Kopf) so auf den figurlichen Umraum bezogen, daß der Betrachter die divergierenden Bewegungsimpulse in ihrer Gesamtwirkung harmonisiert. Zwischen divergierender Konzeption und konvergierender Rezeption entwickelt sich eine dynamische Wechselbeziehung, die für hellenistische Figuren der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v.Chr. typisch ist¹⁶.

Exzentrisches Verhalten und ekstatischer Tanz sind kollektive Bewegungsweisen im dionysischen Raum, nicht nur von Satyrn, Nymphen und Mänaden, sondern auch von Menschen. Getanzt wurde im Theater, bei Gelagen, Festen und Umzügen, in der Stadt und auf dem Land, in öffentlichen Kulte und geheimen Mysterien. Dionysische Elemente wie Wein und Tanz waren im Kern griechischer Identität verankert. Der spätclassische Komödiendichter Alexis hat das auf einen prägnanten Nenner gebracht:

“Sobald der Wein den Menschen in die Nase steigt,
so fängt, was Beine hat, zu tanzen an.”¹⁷

Schlafen

Eine Folge dionysischer Gelage ist der Schlaf, was griechische Dichter seit archaischer Zeit immer wieder betonen. Der vom Wein geschenkte Schlaf kommt sanft, erlöst von Sorgen und läßt tägliche Mühsal vergessen¹⁸. In der dionysischen Bilderwelt sind Schlaf und sexuelle Lust seit dem späten 6. Jahrhundert v.Chr. spannungsvoll aufeinander bezogen¹⁹. Hier sind es zunächst vor allem mythische Frauen, bei denen die sinnliche Entrückung im Schlaf auf die körperliche Präsenz einer betont sexuellen Schaustellung bezogen ist. Auf attisch rotfigurigen Vasen des ersten Viertels des 5. Jh.v.Chr. befigern ithyphallische Satyrn gelagerte Mänaden bzw. Nymphen, die schlafen oder wach sind, häufiger an den Brüsten und an der Scham²⁰. Die oft durch einen Thyrsos charakterisierten Frauen steigern die sexuelle Atmosphäre dieser Bilder durch ihr vieldeutiges Verhalten, das von passiver Hingabe bis zu aktiver Gegenwehr reicht. Welche sexuellen Spielräume den Satyrn dabei gewährt wurden, zeigen mehrere Vasenbilder: Auf dem Schulterbild einer Hydria in Rouen (Abb. 2) schläft eine halbtentblöbte Frau bei den sexuellen



Abb. 2: Schulterbild einer attisch rotfigurigen Hydria (um 500 v.Chr.). Rouen, Musée des Antiquités



Abb. 3: Außenbild einer attisch rotfigurigen Trinkschale (um 480 v.Chr.). Sammlung Zimmermann

Handgreiflichkeiten des Satyrn, auf dem Außenbild einer Trinkschale in Privatbesitz (Abb. 3) signalisieren die halb geöffneten Augen einer nackten Frau halb-bewußtes Einverständnis damit²¹.

Bilder dieser Art werden gewöhnlich im Kontext christlich geprägter Sexualvorstellungen interpretiert. Dargestellt seien unersättliche Satyrn, die vergeblich nach sexueller Trieberfüllung strebten, da die Nymphen

bzw. Mänaden sie letztlich konsequent zurückwiesen²². Zentrale Bezugspunkte dieser Deutung sind die (scheinbar) unbefriedigte Figur des Satyrn, der in der christlichen Ikonographie des Teufels neue Aktualität gewonnen hat²³, und die Verabsolutierung des Geschlechtsverkehrs, der zum wichtigsten Ziel und obersten Maßstab aller sexuellen Diskurse erklärt wird: ohne Geschlechtsverkehr keine sexuelle Erfüllung²⁴. Diese fragwürdigen Prämissen bestimmen auch die jüngste Interpretation dieser Bilder, die Adrian Stähli in einem Buch mit dem bezeichnenden Titel "Die Verweigerung der Lüste" vorgelegt hat. Er deutet Darstellungen von (sexuell) interagierenden Satyrn und Mänaden auf attisch rotfigurigen Vasen generell als Angstbilder griechischer Männer, die damit ihre Furcht vor einer Bedrohung der traditionellen Geschlechterrollen und einer Umkehrung der bestehenden Gesellschaftsordnung thematisiert haben²⁵. Es geht in den klassischen (und hellenistischen) Satyr- und Mänaden- bzw. Nymphenbildern primär jedoch nicht um männliche Projektionen der *Verweigerung*, sondern um solche der *Steigerung* der Lüste, nicht um eine vordergründige Bestätigung normativer sexueller Diskurse, sondern um eine komplexe Auseinandersetzung mit ihnen. Mit anderen Worten: Die Satyr-Frauen-Bilder erweisen sich nicht als männliche Angstbilder, sondern als explizite Zeugnisse einer reichen Gegenwart männlicher Wunsch- und Traumbilder.

Auf einen solchen Verständnishorizont weist der attische Tragödiendichter Chairemon, der um die Mitte des 4. Jh.v.Chr. gelebt hat. Er beschreibt in einem Fragment seiner Tragödie *Oineus* schlafende Frauen, vielleicht Nymphen oder Mänaden, die nach orgiastischem Tanz erschöpft am Boden liegen. Chairemon hat dabei bewußt die Perspektive des unbeobachteten Zuschauers gewählt, um das männliche Publikum die Sexualität der weiblichen Körper hautnah erleben zu lassen. Der Dichter lenkt den Blick auf eine Situation voller Gegensätze und Spannungen, auf schöne halbnackte Frauen, die nachts in wilder Natur schlafen und die der Mond hell bescheint:

"Da lagen sie: es ließ im weißen Mondlicht sehn
 die eine ihre Brust - das Schultertuch war ihr
 herabgeglitten -; einer hatte der Tanz entblößt
 die linke Seite, und enthüllt bot sie dem Blick
 des Äthers jetzt ein lebendes Gemälde dar.
 Die weiße Farbe leuchtete dem Schauenden
 entgegen: Schattendunkelheit hob sie hervor.
 Die andre zeigte ihre schönen Arme nackt,

umfangend einer andern mädchenhaften Hals.
 Und unter Falten des zerrissnen Kleides ließ
 den Schenkel eine sehn. Sein Siegel hatte hier
 der Eros aufgedrückt; es prangte, voll erblüht,
 die Schönheit - und doch bot sie keine Hoffnung dar.
 Im Schläfe waren sie dort hingesunken ...²⁶

Schöne Frauen, im Schlaf nackt und halbnackt bloßgestellt, waren in der griechischen Lebenswelt sexuelle Wunschbilder einer androzentrischen Phantasie, die sich in der dionysischen Gegenwelt realisieren ließ: als eine greifbare Wirklichkeit, die letztlich unangreifbar war. Aber auch hier gab es bezeichnende Diskurse über Grenzen, über die mögliche Ambivalenz und Gefährlichkeit männlicher Wunsch- und Traumbilder, über ihre potentielle Sprengkraft in rituellen bzw. religiösen Kontexten. Aufschlußreich sind die Bakchen des Euripides, in denen es um grundsätzliche Konflikte zwischen Gott und Mensch, Mann und Frau, androzentrischer Phantasie und ritueller Unantastbarkeit geht. Dionysos schickt seinen Widersacher Pentheus gerade dadurch in den Tod, daß er in ihm das voyeuristische Begehren weckt, den Mänadenschwarm und die ihm unterstellten sexuellen Ausschweifungen heimlich zu beobachten²⁷.

In der hellenistischen Plastik geht die Rolle der sich im Schlaf sexuell anbietenden Frau auf Eroten, Hermaphroditen und den vom Weirausch überwältigten Mann über²⁸. Das Thema des Schlafs, das eine Ausprägung in dionysischen Gruppenbildern kleinformatiger Vasen fand, gewann in der dionysischen Einzelfigur des (lebens)großen Satyrn neue Realität²⁹. Das berühmteste Beispiel ist der sog. Barberinische Faun in München, geschaffen im späteren 3. Jh.v.Chr. (Abb. 4)³⁰. Der schöne Satyr schläft, aber weder sitzt er noch liegt er richtig auf dem harten Stein, den ein kunstvoll drapiertes Pantherfell bedeckt³¹. Schon bei der kleinsten Bewegung rutscht er von seiner Rückenlehne, einer dünnen Felsnadel, ab und fällt zu Boden. Die brisante Lage der Figur spitzt sich durch ihre gegensätzlichen Haltungsmotive weiter zu. Die Glieder der linken Körperseite sind entspannt, die der rechten angespannt. Der männliche Körper, die herausfordernde Haltung und der labile Schlaf machen den Satyr zu einer physischen und psychischen Grenzfigur, die gleichermaßen mit der Lebenswelt der Menschen und der Rauschwelt des Dionysos verbunden ist. Durch die schamlose Geste der weit auseinanderklaffenden Schenkel sind entrückender Schlaf und sexuelle Präsenz als Gegenpole in der Darstellung definiert. Die wider-



Abb. 4: Barberinischer Faun (spätes 3. Jh.v.Chr.), München, Glyptothek

sprüchliche Triebnatur des Satyrn ist in der überlebensgroßen Figur auf äußerste Reize und gegensätzlichste Wirkungen hin zugespitzt. Der schlafende Satyr erscheint wie ein menschlich überspitztes Traumbild, an dem sich der Betrachter voyeurhaft delectieren kann.

Sexuelles Treiben

Geschlechterdiskurs und sexuelle Interaktion waren in der dionysischen Rauschwelt von Anfang an zuhause³². Sie spielten eine zentrale Rolle in mythischen Bildern und im realen Leben, bei Festen, Gelagen und kultischen Ritualen. Die Lust der Satyrn am sexuellen Treiben (bezeichnenderweise nicht am Geschlechtsverkehr) hat Euripides im Satyrspiel des



Abb. 5: Sitzender Satyr und kniende Nymphe (1. Hälfte 2. Jh.v.Chr.). Rom, Museo Nuovo Capitolino

Kyklops mit deutlichen Worten beschrieben, die er den als Chorführer verkleideten Silen sprechen läßt:

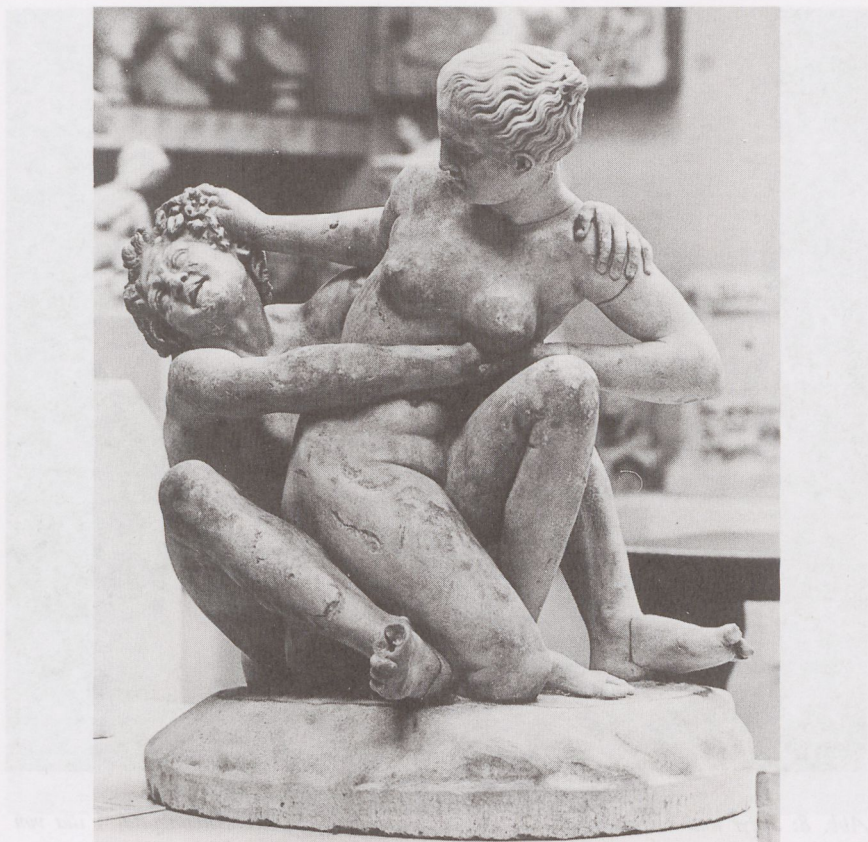
“Denn wer sich am Trinken nicht freut, ist verrückt;
das ist es doch gerade, was den Penis in die Höhe bringt –
an die weibliche Brust zu fassen, mit beiden Händen die dafür be-
reite Scham zu befangen –, was die Hoden tanzen, zugleich
die Sorgen vergessen läßt.”³³

In der hellenistischen Plastik ist die Geschlechterthematik u.a. auf dionysische Zweiergruppen konzentriert, nicht nur auf die übliche Konstellation von Mann und Frau, sondern auch auf unübliche Paare wie Mann und Zwitter und Tiermann und Knabe³⁴. Dargestellt ist nicht das



Abb. 6: Sitzender Satyr und kniende Nymphe (1. Hälfte 2. Jh. v.Chr.). Rom, Museo Nuovo Capitolino

einseitige sexuelle Begehren des Mannes und das klare Zurückweisen dieses Ansinnens durch seine Partner, sondern eine hochgradig polyvalente Interaktion³⁵. In den Gruppen sind aus männlicher Perspektive erotische Diskurse hellenistischer Zeit thematisiert wie die Relation der Geschlechter, die Potenz der Triebe, die Tiernatur des Mannes. Aber auch hier sind hellenistische Satyrstatuen nicht einfache Abbilder menschlichen Verhaltens, sondern mythische Kunstbilder einer vielschichtigen gesellschaftlichen Realität, sind nicht einfache Illustrationen narrativer Vorgänge, sondern komplexe kulturelle Projektionen menschlicher Triebstruktur. Das Themenspektrum und die Reichweite



*Abb. 7: Sitzender Satyr und kniende Nymphe (1. Hälfte 2. Jh.v.Chr.).
London, British Museum*

sexueller Diskurse in hellenistischer Zeit können drei Gruppen besonders gut zeigen.

Die wohl früheste, deutlich unterlebensgroße Gruppe stammt aus der 1. Hälfte des 2. Jahrhunderts v.Chr. Ihre besten Repliken befinden sich in Rom (Abb. 5. 6) und in London (Abb. 7)³⁶. Ein nackter Satyr sitzt mit erigiertem Penis am Boden. Die Beine sind zum Körper hin angezogen, die Schenkel klaffen weit auseinander. Zwischen den geöffneten Beinen des Satyrn kniet eine nackte Nymphe³⁷. In diese extreme Position ist sie nicht erzählerisch gelangt, sondern gezielt hineingesetzt. Beide Figuren sind unten außerordentlich eng zusammengerückt, streben nach oben hin jedoch in extremen Bewegungen der Körper V-förmig auseinander.



Abb. 8: *Satyr und Hermaphrodit* (2. Hälfte 2. Jh.v.Chr.). Torre Annunziata, Villa von Oplontis

Beide Figuren sind dialogisch und kompositorisch fest miteinander verklammert, nicht nur durch den horizontalen Querriegel der Arme, sondern auch durch die parallelen Diagonalen der ineinander verkeilten Beine. In dieser zugespitzten Interaktion gewinnt die sexuelle Widersprüchlichkeit beider Figuren scharfes Profil. Beide Figurentypen sind zunächst äußerste Gegenbilder. Das anstößige Sitzmotiv des Satyrn charakterisiert normalerweise Angehörige sozialer Randgruppen, wie es die etwas früher entstandene Statue der Trunkenen Alten zeigt³⁸. Das reizvolle Kniemotiv der Nymphe hingegen aktualisiert das Schema der kauernenden Aphrodite des Doidalsas, allgemeiner das erotische Motiv einer Frau bei der intimen Tätigkeit des sich Waschens oder Badens³⁹. Der kräftige Körper des Satyrn ist muskulös zergliedert, der aphrodisische Leib der Nymphe hingegen voll gerundet. Der statisch sitzende Satyr und die elastisch kniende Nymphe interagieren hochgradig am-



Abb. 9: Satyr und Hermaphrodit (2. Hälfte 2. Jh.v.Chr.). Eichenzell, Museum Schloß Fasaniere

bivalent. Beide ziehen sich gegenseitig an und stoßen sich gleichzeitig ab. Beide sind in ihrem sexuellen Wechselspiel gefangen, halten den erotischen Diskurs in spannungsvoller Schwebelage⁴⁰. Das unterlebensgroße Format und die gegensätzliche Inszenierung der mythologischen Figuren ziehen den Betrachter in eine Auseinandersetzung, die zwischen delectieren und distanzieren schwankt⁴¹.

Ein Musterbeispiel bildhauerischer Kapazität und semantischer Komplexität ist die Gruppe liegender Satyr und kniender Hermaphrodit, die in der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. entstand. Die stärker diagonal und räumlich ausgerichteten Figuren der Gruppe in Torre Annunziata (Abb. 8) folgen dem hellenistischen Vorbild, die stärker vertikal-horizontal und flächig geordneten Figuren der Gruppe in Schloß Fa-

sanerie (Abb. 9) interpretieren es in einer römischen Umbildung⁴². Ein schöner Hermaphrodit ist zwischen die weit geöffneten Schenkel eines bärtigen Satyrn plaziert⁴³. Der verlorene Penis des sehr muskulös dargestellten Satyrn war erigiert und markierte das Zentrum der Gruppe. Das männliche Geschlecht des im Rückenakt betont weiblich wiedergegebenen Hermaphroditen ist dagegen extrem zur Seite hin verschoben, zugunsten der bildparallelen Hauptansicht der Gruppe von vorn. Der kniende Hermaphrodit berührt den Boden nur an zwei Punkten, nur mit dem linken Knie und den Zehenspitzen des linken Fußes. Eine wirksame Verankerung ist damit trotz der starken Verstreungen in der Gruppe kaum realisiert. In der dionysischen Rauschwelt spielten menschliche Gesetze von Statik und Motorik keine Rolle. An den ausgebreiteten Armen des schräg aufgerichteten Hermaphroditen 'hängt' der Satyr in gegenläufiger Diagonale. Beide Akteure sind in äußerster Gegensätzlichkeit charakterisiert und zugleich in höchst divergenten Einzelaktionen unauflöslich ineinander verstrickt. Die komplexe sexuelle Dynamik der Figuren artikuliert sich in Hängen und Schweben, Balancieren und Stürzen, Zugreifen und Wegdrücken, Verhaken und Aushebeln: Alles in der Auseinandersetzung der beiden ungleichen Figuren ist auf gleichzeitiges Begehren und Bekämpfen hin zugespitzt. Die extreme Kunstfigur des mythischen Hermaphroditen und die extreme Darstellung seiner Interaktion mit dem mythischen Satyrn weisen auf eine reiche Phantasiewelt sexueller Diskurse, die jenseits realer Situationen und normativer Grenzen in unterschiedliche Richtungen hin fortgeführt und weiterentwickelt werden konnten.

Eine andere extreme Spielart des sexuellen Diskurses überliefert die etwa lebensgroße Gruppe von Pan und Daphnis, die vielleicht auf einer hellenistischen (Mythen-)Erzählung fußt⁴⁴ und wohl um 100 v. Chr. entstand. Eine der besten Repliken ist die stark ergänzte Gruppe aus der Sammlung Farnese in Neapel (Abb. 10)⁴⁵. Der häßliche Hirtengott Pan bringt dem schönen Knaben Daphnis das Spiel auf der Hirtenflöte bei. In der statuarischen Gruppe sitzen die beiden ungleichen Figuren vertraut nebeneinander auf einem mit Löwenfell überdeckten Fels. Der knollige Pan ist triebhaft bewegt, hat das linke Bocksbein tierisch hochgezogen und wendet sich mit Kopf, Körper und Armen begehrlieh dem Hirtenknaben zu. Dieser hingegen, von knabenhaftem Schmelz, sitzt bis auf das angezogene linke Bein ruhig da, hält mit beiden Händen die Syrinx und wandte sich mit Schultern und Kopf wohl auch ursprünglich



Abb. 10: Pan und Daphnis (um 100 v.Chr.). Neapel, Museo Archeologico Nazionale (nach Gipsabguß in München)

pointiert von Pan ab. Neben den Körperbildern und den Verhaltensweisen sind die Köpfe beider Figuren in starken Kontrasten aufeinander bezogen: auf der einen Seite das struppige Bockshaar, die animalische Physiognomie und die (z.T. subtil) verzerrte Fratze des mythischen Tiermanns, auf der anderen Seite die lockende Luxusfrisur, das zarte Antlitz und die beherrschte Miene des menschlichen Knaben⁴⁶. Der sexuelle Dialog beider Figuren ist durch mehrere Motive betont, nicht nur durch das mächtige, auf Daphnis weisende Geschlecht Pans und den kleineren (am Ansatz vulvaartig gerahmten) Penis seines Gefährten, sondern auch durch die jeweils geöffneten Schenkel und die links jeweils in unterschiedlicher Intensität angewinkelten Beine. Durch das interak-



*Abb. 11: Satyrkopf aus der Gruppe "Die Aufforderung zum Tanz"
(2. Jh.v.Chr.). Princeton, University, The Art Museum*

tive Gruppenbild der lebensgroßen Figuren, des halb menschlich-halbtierischen Pan und des zarten anmutigen Knaben, gewinnt der homoerotische Diskurs eine somatische Präsenz und psychologische Komplexität, die in griechischen Bildern beispiellos ist.

Mimik und Maske

Der Ausdruck hellenistischer Satyrstatuen ist an eine stark bewegte Grundmiene gebunden⁴⁷. Typische Züge dieser Mimik zeigt der Satyr aus der Gruppe 'Die Aufforderung zum Tanz', die wahrscheinlich im 2. Jh.v.Chr. entstand⁴⁸. Besonders differenziert ist die Kopfreplik in Princeton (Abb. 11)⁴⁹. Die das ganze Gesicht erfassende Mimik der hellenistischen Satyrköpfe geht ikonographisch auf Maskenformeln zurück⁵⁰.

Diese bezeichnen nicht nur wesentlich die ekstatischen Satyrn und gelegentlich den vielgesichtigen Dionysos⁵¹, sondern grundsätzlich die mythische Gegenwelt des Anderen. Entsprechend sind geöffneter Mund, gebleckte Zähne, nach oben gezogene Brauen und gefurchte Stirn typische Mimikformeln, die, jeweils in unterschiedlicher Kombination und Expressivität, auch andere unmenschliche Gestalten der griechischen Gegenwelt(en) charakterisieren, namentlich mythische Schreckenswesen wie Gorgo, Giganten, Kentauren und Unholde⁵². Von diesen sind vor allem die hellenistischen Satyrn eng an der menschlichen Mimik orientiert, besonders in ihrem Untergesicht, sowohl hinsichtlich der funktionalen Wiedergabe der angespannten Muskeln als auch in Hinblick auf die detaillierte Ausmodellierung der Haut. In der griechischen Hochkunst artikulieren die unkonventionellen Mimikformeln der Maske ein deutliches Gegenbild zum konventionellen Ausdrucksverhalten der Götter und Menschen. Die verzerrte Fratze personifiziert die unbeherrschte Natur mythischer Triebwesen, fixiert entfesselte Urkäfte auf das Gesicht, ist zugleich Ausdruck des Fremden bzw. Anderen. Hier konstituiert sich ein menschnahes Gegenbild von ungemeiner Präsenz und unmittelbarer Wirkung, das seine genauen Konturen erst jenseits der Grenzen bürgerlicher Normsetzung gewinnt. An diese Tradition knüpft die an der Maske orientierte Mimik der hellenistischen Satyrstatuen an. Mit der extremen Verzerrung ihrer Miene korrespondiert das extreme Verhalten ihrer Körper.

Lachen

Neben der allgemeinen Maskendeutung scheint mir auch eine spezifische Mimikdeutung hellenistischer Satyrstatuen möglich zu sein, besonders derjenigen, die ihre Zähne entblößen. Unmittelbare Entsprechungen ergeben sich hier zur Mimik des Lachens bzw. Grinsens⁵³. Typisch ist die Mimik des Kopfes einer verschollenen Satyrstatue, die in zwei Gipsabgüssen überliefert ist und zu den besten Repliken des Satyrn der Gruppe 'Die Aufforderung zum Tanz' gehört (Abb. 12)⁵⁴. Die Mimik ist hier und bei vielen anderen Satyrköpfen so wirklichkeitsnah formuliert, daß sie sich funktional erklären läßt, nämlich durch das gleichzeitige Anspannen von zwei verschiedenen Muskelsträngen, die unabhängig voneinander arbeiten⁵⁵. Seitlich der Mundöffnung gelegene Muskeln bestimmen den Ausdruck des Untergesichts bis hin zu den Augen. Der Mund ist geöffnet und betont in die Breite gezogen. Mundwinkel und



Abb. 12: Satyrkopf aus der Gruppe "Die Aufforderung zum Tanz" (2. Jh.v.Chr.). Verschollen (nach Gipsabguß in Göttingen)

Oberlippe sind dabei so weit nach oben verlagert, daß die obere Zahnreihe entblößt hervortritt. Dabei schieben sich die Nasolabialfalten jenseits der Mundwinkel markant in die Backenzone vor, bilden sich hier starke Grübchen und ausgeprägte Hautfurchen. Je nach Anlage einzelner Muskelstränge verengen sich dabei häufiger auch die Lidspalten. Auf der Schädelkalotte befestigte Muskeln hingegen bestimmen die Mimik des Obergesichts, vor allem die akzentuiert nach oben gezogenen Brauen und die meist klar ausgebildete horizontale Stirnfalte.

Die Mimik des Satyrn, die einzelne Muskelanspannungen detailliert umsetzt, korrespondiert unmittelbar mit der menschlichen Mimik des Lachens bzw. Grinsens. Sechs Schwimmerinnen einer 1991 veröffentlichten Werbeanzeige der Swissair belegen die mimischen Übereinstimmungen im Kontext realer individueller Physiognomie (Abb. 13)⁵⁶. Ver-



Abb. 13: Anzeige der Swissair 1991

schieden ist nur die Mienensprache des Obergesichts. Während der Satyr zusätzlich die Brauen hochzieht und die Stirn furcht, bleibt das Obergesicht der Schwimmerinnen entspannt. Der Satyr artikuliert die komplexere Mimik des Lachens, das in einer Art Gegenbewegung gleichzeitig Muskelstränge des Unter- und Obergesichts erfaßt. Die Komplexität dieser Mimik betonen auch antike Quellen. Hier ist immer vom Lachen der Satyrn (*ὁ γέλως*) die Rede, während der eingeschränktere Begriff des Lächelns (*τὸ μειδιάμα*) für sie nicht belegt ist⁵⁷.

Anders als Tanzen, Schlafen und sexuelles Treiben hat das Lachen offenbar keine spezifische Rolle in der vorhellenistischen Satyrikonographie gespielt⁵⁸. Beide, Lachen und Satyrn, sind erst in hellenistischer Zeit ein zentrales Bildthema⁵⁹. In der hellenistischen Plastik gewinnt das Lachen durch die Übertragung auf annähernd lebensgroße rundplastische Bilder eine neue erfahrbare Präsenz, eine neue anthropologische

Bedeutung. Damit korrespondiert ein neuer Realismus, der einzelne Muskelbewegungen an der Oberfläche differenziert darstellt und funktional aufeinander bezieht, sie in der plastischen Ausmodellierung aber oft klar überzeichnet. In der verzerrten Miene des Lachens ist die mythische Gegenwelt der Satyrn und die reale Lebenswelt der Menschen gleichermaßen präsent. Für das Lachen der Satyrn ist es bezeichnend, daß es gewöhnlich nicht den ganzen Körper, sondern allein das Gesicht ergreift. Durch die Konzentration des Lachens auf das Gesicht ist die gleichzeitige Darstellung von anderen körperlichen Verhaltensweisen möglich, bevorzugt von ekstatischem Tanz und sexueller Interaktion.

Lachen, Tanzen und sexuelles Treiben sind zwar seit altersher typische Verhaltensweisen in der dionysischen Rauschwelt. Ihre außerordentliche Ambivalenz und Sprengkraft wird aber erst in hellenistischer Zeit zu einem Erlebnis von unmittelbarer Gegenwart: durch das etwa lebensgroße Format, durch den konkreten Interaktionszusammenhang der Gruppen, durch die Konfliktsituation verschiedener Verhaltensweisen, die in ihrer Doppeldeutigkeit und Widersprüchlichkeit direkt aufeinander bezogen sind. Das Lachen der Satyrn läßt sich damit kaum auf die vordergründige Ebene eines fröhlich befreienden Lachens reduzieren, wie es gewöhnlich geschieht⁶⁰, es greift grundsätzlich weiter, ist vielschichtig, widersprüchlich und gegensätzlich zugleich, je nach Kontext und Betrachter⁶¹.

Ziehen wir vorläufig Bilanz: Mit den hellenistischen Satyrstatuen ist auf der Ebene des Mythenbildes eine Art 'emanzipiertes' Menschenbild formuliert, das in seiner momenthaften Zuspitzung und vielschichtigen Charakterisierung gleichermaßen auf die triebhafte Alterität und die gesellschaftliche Identität des Betrachters zielt⁶². Im Brennpunkt dieser Bilder steht die Auseinandersetzung mit dem Irrationalen, mit der Bemächtigung und der Bewältigung menschlicher Triebkräfte, mit dem urmächtigen Anderen im männlichen Selbst. Entsprechend kreisen die Aktivitäten der Satyrn um zentrale Lebensformen der griechischen Männerwelt, um Tanzen, Schlafen, sexuelles Treiben und Lachen. Es handelt sich um typische, oft gleichzeitig dargestellte Verhaltensweisen, die in der mythischen Rauschwelt des Dionysos konfiguriert und in der griechischen Lebenswelt seit archaischer Zeit immer wieder neu aktualisiert worden sind. In hellenistischer Zeit waren es besonders zwei Kontexte, die der dionysischen Mentalität der Griechen neue Bezugspunkte gaben: die Könige mit ihren Höfen und die Städte mit ihren Eliten.

Hellenistische Könige

Hellenistische Könige haben sich in verschiedener Weise göttlich verehren lassen, besonders häufig in der Rolle des Neos Dionysos⁶³. Das war ein folgenreicher Schritt. Als Neos Dionysos hatten hellenistische Könige zum erstenmal das irrationale Potential der dionysischen Rauschwelt an ihre Person gebunden. Damit hatten sie sich die Möglichkeit eröffnet, für ihr charismatisches Herrschertum eine neue sozialpsychologische Basis zu schaffen⁶⁴. Dieses enorme Potential, das aus den Triebkräften aller sozialen Schichten im griechischen Lebensraum gespeist wurde, stand zum erstenmal einem einzelnen Herrscher politisch zur Disposition. Hellenistische Könige haben dieses Potential als Instrument zur Steuerung von Loyalität sehr bewußt genutzt. Ideologisch gründete sich die Rauschkultur hellenistischer Könige u.a. auf die dionysische Tryphe, die von ihnen als neues Herrscherideal aktualisiert wurde: ein im Horizont christlich geprägter Kategorien kaum übersetzbarer Begriff, mit dem u.a. Vorstellungen von persönlichem Ausleben, kollektivem Feiern, rauschhafter Lust und äußerstem Überfluß konnotiert waren⁶⁵. Die selbstverständliche Gültigkeit und allgemeine Wertschätzung des Ideals der Tryphe bezeugt am eindrucklichsten die Septuaginta, die Diaspora-Juden im hellenistischen Alexandria angefertigt hatten⁶⁶. In dem griechischen Text heißt es bei der Vertreibung Adams aus dem Garten Eden, Gott der Herr habe ihn *ἐκ τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς* fortgeschickt⁶⁷. Im hellenistischen Kulturraum gab es offenbar nur eine Möglichkeit, die Einzigartigkeit des fremden Paradiesgartens, des hebräischen Eden, und die volle Bedeutung seines Verlustes für die Zeitgenossen angemessen zu umschreiben, eben durch das Paradies der Tryphe. Auf der paradiesischen Basis der dionysischen Tryphe war es hellenistischen Königen möglich, ihre charismatisch begründete Herrschaft mit ebenso neuen wie ungewöhnlichen Verhaltensformen zu legitimieren⁶⁸.

Ein spektakuläres Beispiel neuer königlicher Selbstdarstellung war die dionysische Pompe, die Ptolemaios II. um 280 v. Chr. in Alexandria veranstalten ließ und Kallixeinos von Rhodos beschrieben hat⁶⁹. Mit diesem extrem aufwendigen Festzug hatte der Ptolemäerkönig ganz Alexandria in dionysischen Taumel gestürzt. Im Mittelpunkt der rauscherfüllten Metropolis stand der dionysische Herrscher, den unzählige Festzugsteilnehmer in der Verkleidung von Satyrn dienstbar umschwärmten. Es war eine märchenhafte Festwelt voller Überfluß und

Verheißungen, in der alte Festerfahrungen eine neue ideologische Dimension gewannen⁷⁰. Zwei Punkte sind hier von besonderer geschichtlicher Bedeutung: In der Pompe war zwischen historischer Wirklichkeit und dionysischer Traumwelt eine neue phantastische Realität geschaffen; und hier war zwischen dem dionysischen Gefolge der Satyrn und der politischen Gefolgschaft der Untertanen eine neue kollektive Identität gestiftet, in der sich eine neue, höchst vitale Form von Loyalität gegenüber dem König manifestierte.

Der berühmte, durch Duris von Samos überlieferte Hymnos 'Thyphallikos' aus dem frühen 3. Jh.v.Chr. belegt einen ähnlichen Zusammenhang von dionysischer Identität und politischer Loyalität wie in der dionysischen Pompe Ptolemaios' II.⁷¹ Mit dem alten Ritual des dionysischen Phallos-Tanzes empfingen die Athener ihren neuen Schutzherrn, den makedonischen König Demetrios Poliorketes, beim prachtvollen Einzug in ihre Stadt⁷². Die Bürger erschienen mit umgebundenen ledernen Phalloi vor dem Herrscher⁷³, den sie im Gegensatz zu den entrückten Göttern des Olymp als leibhaftigen Gott auf Erden begrüßten und dabei umtanzten, wie das Gefolge der lachenden Satyrn ihren Herrn Dionysos. Dazu sangen sie:

“Er aber ist heiter, schön und lachend bei uns,
wie für den Gott es sich ziemt.”

In derselben Zeit gab es auch in anderen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens eine deutliche Neubewertung des Lachens. Programmatisch betont Epikur den engen Zusammenhang von Lachen und Philosophie, wendet sich damit explizit gegen die philosophischen Restriktionen des Lachens bei Platon und Aristoteles⁷⁴. Wie hoch Lachen an hellenistischen Königshöfen⁷⁵ bewertet wurde, belegt eine Notiz bei Athenaios: “Ptolemaios aus Megalopolis, der Sohn des Agesarchos, sagt im zweiten Buch seines Werkes über Philopator, daß sich Teilnehmer von Symposia aus jeder Stadt beim König versammelten, die man die Lachkünstler (*γελοιαστάς*) nannte.”⁷⁶ Der als Neos Dionysos auftretende Ptolemaios IV. Philopator umgab sich mit einem Thiasos lachender Symposiasten, so wie der von ihm verehrte Gott selbst von lachenden Satyrn umschwärmt war⁷⁷. Der grundsätzliche Charakter dieser Maßnahme manifestierte sich nicht nur in dem dionysischen Herrschaftsprogramm des Königs, sondern auch darin, daß Philopator Symposiasten aus jeder Stadt, d.h. offenbar aus allen großen Städten seines Reiches an sich band. Daraus ergeben sich zwei Aussagen, die für mei-

nen Zusammenhang wichtig sind: Das lachende Gefolge des Herrschers bestand aus internationalem Publikum, das die städtischen Zentren, d.h. die Kernbereiche hellenistischer Kultur repräsentierte; d.h., die dionysische Lebensform der Lachkünstler war nicht an den alexandrinischen Königshof gebunden, sondern im ganzen hellenistischen Lebensraum verbreitet. Zu der neuen politischen Bedeutung des Lachens paßt der offizielle Hintergrund der Überlieferung gut, die aus dem Umkreis der ptolemäischen Herrscherdynastie stammt. Der von Athenaios zitierte Gewährsmann stand in enger Verbindung zum Königshof Ptolemaios' V.⁷⁸

Neben Lachen gehörten auch Tanzen und sexuelles Verhalten zum öffentlichen Auftreten hellenistischer Herrscher⁷⁹. Diese verstanden es, mit bühnenartigen Inszenierungen und spektakulären Verhaltensweisen⁸⁰ nicht nur irrationale Grundbedürfnisse breiter Massen gezielt anzusprechen und zu befriedigen, sondern damit zugleich weite Kreise ihres Publikums emotional an sich zu binden. Darin manifestiert sich ein weiterer Mechanismus, wie hellenistische Könige Loyalität gestiftet haben, um ihr charismatisch begründetes Herrschertum politisch zu legitimieren. Auch in anderen Lebensbereichen kam es zu einer bezeichnenden Aktualisierung und Ideologisierung des Irrationalen. Hier waren es vor allem Träume, Traumbilder und weitgespannte Diskurse über das Geträumte, die in hellenistischer Zeit eine neue gesellschaftliche Rolle spielten, sowohl im Kontext der Repräsentation der Herrscher als auch bei der Alltagsbewältigung breiter sozialer Schichten⁸¹.

Besonders aufschlußreich für den Zusammenhang von dionysischer Lust und politischer Loyalität ist das Weihgedicht einer Statuenbasis, die in Pergamon nicht in ursprünglicher Lage, sondern in Zweitverwendung gefunden wurde (Abb. 14). Helmut Müller hat dieses bedeutsame Zeugnis 1989 bekannt gemacht und eingehend besprochen⁸². Es handelt sich um die bisher einzige erhaltene Basis einer (verlorenen) hellenistischen Satyrstatue, die über die Inschrift direkt zu dem Betrachter gesprochen hat:

“Der Sohn des Deinokrates, Dionysodoros aus Sikyon,
hat mich, den weinliebenden (Satyrn) Skirtos,
errichtet Dir (Dionysos), Sohn der Thyone, und König Attalos.
Die künstlerische Gesinnung hier ist von Thoinias,
der Gedanke hingegen pratineisch.
Möge der Weihende unter beider fürsorglicher Obhut stehen.”

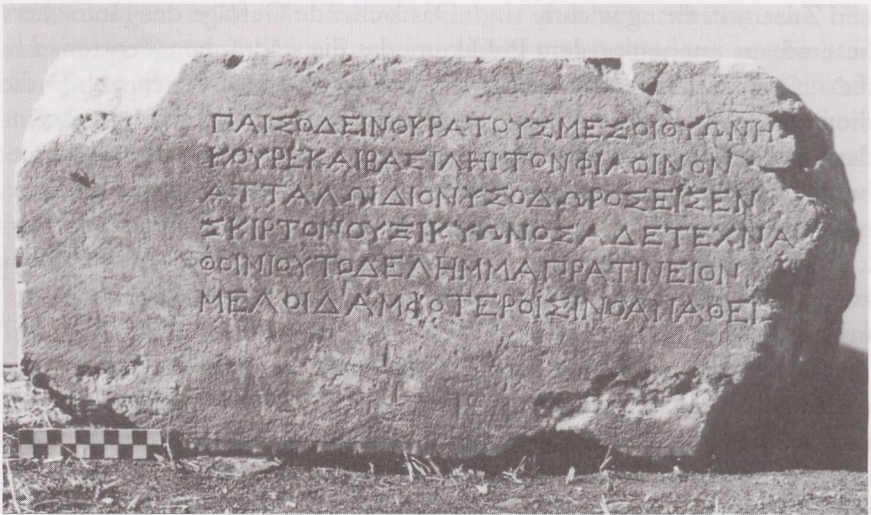


Abb. 14: Vorderseite der Statuenbasis eines Satyrn, Pergamon

Das formal und inhaltlich ausgesprochen gelehrte Gedicht macht wichtige Angaben über den historischen Zusammenhang der Satyrstatue, nennt den Auftraggeber, die von ihm gestiftete Statue, die Empfänger der Stiftung, den ausführenden Künstler und die inhaltliche Tradition des Satyrthemas. Auftraggeber war Dionysodoros, ein bekannter Diplomat und Flottenkommandant im Dienste Königs Attalos I. Dionysodoros stiftete die Figur eines *φίλινος Σκίρτος*, eines weinliebenden Tänzers bzw. Springers, d.h. eines Satyrn, der nach Ausweis der Dübellöcher auf der Oberseite der Basis in weiter, dynamischer Schrittstellung dargestellt war⁸³. Die Einlaßspuren weisen auf eine Statue von mindestens Lebensgröße, die wahrscheinlich aus Bronze gefertigt war. Die Statue selbst war ein Werk des bekannten Bildhauers Thoinias, der, wie sein höfischer Auftraggeber Dionysodoros aus der peloponnesischen Stadt Sikyon stammte. Die pratineische Idee, die der Satyrstatue zugrunde lag, spielt auf den wohl spätarchaischen Dramatiker Pratinas an, der in der Antike als Erfinder der Gattung des Satyrspiels galt⁸⁴. Empfänger der Statuenweihe waren Attalos I und der Sohn der Thyone, d.h. Dionysos, der besonders als *καθηγεμών*, als Anführer seines Gefolges und dionysischer Rauschfeste eng mit der attalidischen Königsfamilie verbunden war. Epigraphische und historische Hinweise sprechen für ein Stiftungsdatum des Denkmals in den Jahrzehnten zwischen 230 und (spätestens) 200 v.Chr.

Die Inschrift hat in mehrfacher Hinsicht besondere historische Bedeutung. Sie belegt zum erstenmal eine mindestens lebensgroße Statue eines ekstatisch bewegten Satyrn im Lebensraum einer hellenistischen Residenzstadt. Sie ist zugleich das bisher einzige bekannte Zeugnis, das den geschichtlichen Kontext der Weihung einer hellenistischen Satyrstatue erhellt. Die Stiftung des Dionysodoros, der zum pergamenischen Königshof gehörte, muß offiziellen Charakter gehabt haben, umso mehr, als der Dedikant durch seine Weihung sich der fürsorglichen Obhut von Herrscher und Gott unterstellt. Damit ist programmatisch der schützende Aspekt hervorgehoben, der sich mit Dionysos und dem pergamenischen König verbunden hat. Das durch die Weihung formulierte Anliegen des Stifters hatte sich im Bild der gestifteten Satyrstatue gleichsam realisiert, die in ihren inschriftlich genannten Qualitäten, Weinliebe und Tanzlust, wesentliche Eigenschaften der dionysischen Tryphe verkörpert hat. Der Garant dieser Tryphe war jedoch nicht die Satyrstatue, sondern die Empfänger der Satyrstiftung. Dionysodoros hatte die Satyrstatue den beiden Anführern von Pergamon geweiht, dem inschriftlich direkt aufeinander bezogenen Paar von Dionysos und Attalos I. Beide, der Gott und der König, waren die zentralen Bezugsfiguren der dionysischen Tryphe, die das Leben am Hof und in der Stadt von Pergamon entscheidend geprägt hatte⁸⁵. In diesem Zusammenhang war die Satyrstatue ein Sinnbild begeisterter Gefolgschaft, in der sich dionysische Identität und politische Loyalität gleichermaßen manifestierte.

Hellenistische Städte

Mit der zunehmenden Präsenz Roms im griechischen Osten und der schwindenden Macht hellenistischer Könige gewannen die hellenistischen Städte seit dem 2. Jh.v.Chr. immer stärker an politischem Gewicht⁸⁶. Da zahlreiche hellenistische Satyrstatuen offenbar erst in dieser Zeit entstanden sind, waren es vor allem die städtischen Eliten, die das dionysische Erbe der hellenistischen Könige antraten und der dionysischen Mentalität der Griechen neue Bezugspunkte gaben. Leider wissen wir über die Kontexte und Rezeption großplastischer Satyrbilder in späthellenistischen Städten kaum etwas. Sicher scheint nur, daß dabei Heiligtümer, Theater und dionysische Vereine eine zentrale Rolle gespielt haben⁸⁷. Kleinformatige Satyrfiguren etwa aus Ton, Bronze und Marmor sind hingegen durchaus bezeugt, z.B. in den tendenziell immer

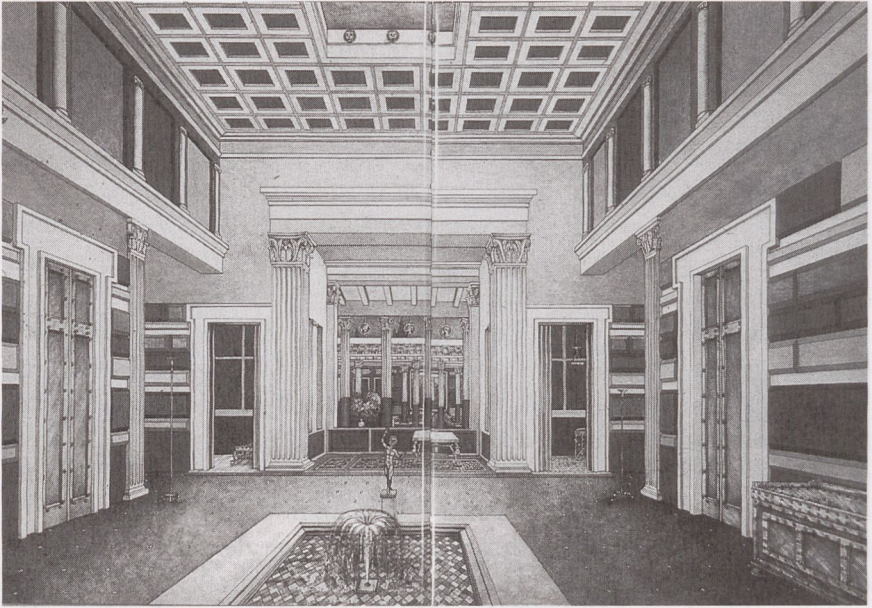


Abb. 15: Atrium der Casa del Fauno (Rekonstruktion), Pompeii.

luxuriöser ausgestatteten Häusern hellenistischer Städte⁸⁸. Die 'Verkleinerung' dieser Figuren hatte nicht nur mit den neuen Aufstellungsorten zu tun, sondern bedeutete auch neue Formen der Aneignung und Auseinandersetzung, Diskurse, die dann vor allem im Kontext der römischen Wohnkultur rezipiert und differenziert wurden.

Bezeichnend ist die Situation in dem riesigen tuskanischen Atrium der palastartigen Casa del Fauno in Pompeji, die im Laufe des zweiten Jh.v.Chr. mit höchstem Aufwand 'hellenistisch' umgestaltet wurde (Abb. 15)⁸⁹. Trotz, oder gerade wegen der beeindruckenden Größe und Ausstattung dieses repräsentativen Empfangsraums ist die zentral aufgestellte bronzene Satyrstatuette (Abb. 1) auffällig klein. Schon durch ihr Format, etwa halbe Lebensgröße, verlagerte die Satyrfigur die männlichen Diskurse über den Lebensstil dionysischer Tryphe und römischer Luxuria, die auch sonst in der Ausstattung des Hauses deutlich angesprochen sind, auf eine subtile Ebene zwischen delectieren und distanzieren, die Susanne Muth für die Rezeption von Mythenbildern in römischen Häusern der Kaiserzeit grundsätzlich herausgearbeitet hat⁹⁰. Aber auch in der Casa del Fauno waren hellenistische Satyrfiguren letztlich befreiende und zugleich bestätigende Gegenbilder einer von öffentlicher

Selbstkontrolle bestimmten Lebenswelt, getragen von reichen Bürgern, die ihre irrationalen Diskurse in die mythische Rauschwelt des Dionysos projiziert und hier in männlichen Wunsch- bzw. Traumbildern realisiert haben. Die vermenschlichte Ikonographie und die mythenlose Biographie machten Satyrn zu idealen mythischen Gegenbildern, um menschliche Triebkräfte anzusprechen und mit dazu beizutragen, das urmächtige Andere des männlichen Selbst in öffentlich geführten Diskursen zu bewältigen. Es war nicht zuletzt der öffentliche Charakter dieser Diskurse, der es ermöglicht hat, Lust und Norm bzw. Lust und Loyalität eng aufeinander zu beziehen, nicht als Pole sich einander widersprechender, sondern sich gegenseitig bedingender Lebensformen. Diese grundsätzlich neuen Erfahrungen im Kontext hellenistischer Herrscher- und Bürgerwelten haben mitbewirkt, daß sich in augusteischer Zeit neue Formen von spontaner Zustimmung und politischer Loyalität gegenüber der Herrschaft des ersten römischen Princeps entwickeln sollten⁹¹.

Gespräche mit Freunden und Kollegen, auch über Fragen, die (scheinbar) jenseits meines Themas lagen, haben mir geholfen, den Beitrag in dieser Form zu schreiben. Dafür danke ich Jan Assmann, Barbara Borg, Paul Cartledge, Angelos Chaniotis, Albrecht Dihle, Hans-Joachim Gehrke, Daniel Graepler, Luca Giuliani, Tonio Hölscher, Stefan Maul, Susanne Muth, Robin Osborne, Renate Schlesier und Christoph Selzer. Für die Überlassung von Photos bin ich den in den Abbildungsnachweisen genannten Personen und Institutionen dankbar.

Es gelten folgende Abkürzungen:

Andreae, Realismus	B. Andreae, Die Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik (1999)
Bol, Gruppen	P.C. Bol (Hg.), Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (1999)
Chaniotis, Theatricality	A. Chaniotis, Theatricality Beyond the Theatre. Staging Public Life in the Hellenistic World. In: B. LeGuen (Hg.), De la scène aux gradins. Pallas 47 (1997) 219-259
Hoepfner, Basileia	W. Hoepfner – G. Brands (Hg.), Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige. Internationales Symposium Berlin 1992 (1996)
Müller, Weihepigramm	H. Müller, Ein neues hellenistisches Weihepigramm aus Pergamon. Chiron 19 (1989) 539-553
Stähli, Verweigerung	A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (1999)
Stewart, Desire	A. Stewart, Art, Desire, and the Body in Ancient Greece (1997)
Zanker, Sinne	P. Zanker, Eine Kunst für die Sinne. Zur Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite (1998)

- 1 A.J. Wheeler, *English Verse Satire from Donne to Dryden. Imitation of Classical Models* (1992) 62-63.
- 2 Vgl. R. Koselleck, *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe*. In: *Ders., Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (1989) 211-259. Erstveröffentlichung in: H. Weinrich (Hg.), *Positionen der Negativität. Poetik und Hermeneutik 6* (1975) 65-104.
- 3 *Die Geburt der Tragödie*. In: K. Schlechta (Hg.), *F. Nietzsche. Werke in drei Bänden I* (1954) 49.
- 4 Wie kaum eine andere Epoche der griechischen Antike hat gerade der 'Hellenismus' in den letzten 15 Jahren zahlreiche Monographien unterschiedlichster Ansätze und Zielsetzungen provoziert. Wichtig davon waren für mich u.a.: H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus* (1986). J.J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (1986). P. Zanker, *Die Trunkene Alte* (1989). H.-J. Gehrke, *Geschichte des Hellenismus* (1990). P. Green, *Alexander to Actium. The Historical Evolution of the Hellenistic Age* (1990). R.R.R. Smith, *Hellenistic Sculpture* (1991). P. Green (Hg.), *Hellenistic History and Culture* (1993). A.F. Stewart, *Faces of Power: Alexander's Image and Hellenistic Politics* (1993). W. Völcker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexander's d. Gr. und seiner Nachfolger* (1993). A. Bulloch u.a. (Hgg.), *Images and Ideology. Selfdefinition in the Hellenistic World* (1994). M. Wörrle – P. Zanker (Hgg.), *Stadtbild und Bürgerbild im Hellenismus. Kolloquium München 1993* (1995). D. Graepler, *Tonfiguren im Grab. Fundkontexte hellenistischer Terrakotten aus der Nekropole von Tarent* (1997). Zanker, *Sinne* (1998). Bol, *Gruppen* (1999). Stähli, *Verweigerung* (1999).
- 5 Oft einseitig bewertet und undifferenziert in den Vordergrund gestellt, zuletzt etwa von M. Amberger-Lahrmann, *Anatomie und Physiognomie in der hellenistischen Plastik. Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klassen 10* (1996). Stark vereinfachend Andraea, *Realismus 16: die hellenistischen Kunstwerke seien nicht mehr idealisiert und stilisiert (sic), sondern zum ersten Mal in der Geschichte der Weltkunst realistisch dargestellt*.
- 6 *Athena und Marsyas-Gruppe des Myron*: P.C. Bol, *Liebieghaus – Museum alter Plastik Frankfurt am Main. Führer durch die Sammlungen. Griechische und römische Plastik* (1997) 66-74; 274-275 (Lit.). – *Satyrn des Praxiteles*: C. Vorster, *Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit I. Werke nach Vorlagen und Bildformeln des 5. und 4. Jh. v.Chr. Vatikanische Museen. Museo Gregoriano ex Lateranense* (1993) 55-57 Nr. 20 (Lit.). A. Ajootian, *Praxiteles. Yale Classical Studies 30* (1996) 110-116. Bol, a.O. 121-124. Stewart, *Desire* 199-202.
- 7 Hier und im Folgenden beziehe ich mich auf die Ergebnisse meiner noch ungedruckten Heidelberger Habilitationsschrift "Dionysischer Rausch und gesellschaftliche Wirklichkeit. Großplastische Satyrbilder hellenistischer Zeit" (1991). Zu den hellenistischen Satyr- und Mänaden(?)-Gruppen jetzt ähnlich im Ansatz, aber unterschiedlich im Ergebnis die anspruchsvolle Dissertation von Stähli, *Verweigerung. Suggestiv-intuitiv, nicht historisch-argumentativ ist der kurze, reich bebilderte Essay von H. Walter, Satyrs Traum. Ein Gang durch die griechische Satyrlandschaft* (1993).
- 8 *Barberinischer Faun*: s. unten Anm. 30. – *Torso Gaddi*: H. Möbius, *Vier hellenistische Skulpturen. Antike Plastik 10* (1970) 47-49, Taf. 38-39. Zanker, *Sinne* 30-33, Abb. 11.
- 9 Plutarch, *Perikles* 5,4.
- 10 G.M. Hedreen, *Silens in Attic Black-figure Vase-painting* (1992). Stewart, *Desire* 187-191. Stähli, *Verweigerung* 165-168.

- ¹¹ Der Neue Pauly 3 (1997) 651-662 s.v. Dionysos (R. Schlesier). Ikonographie des Dionysos: Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae III (1986) 414-514 (C. Gasparri). H.-U. Cain, Dionysos. "Die Locken lang, ein halbes Weib?..." Ausstellungskatalog Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München (1997).
- ¹² Im Gegensatz zu der vorherrschenden Tradition einer allgemeinen, vordergründig-narrativen Ausdeutung der Satyrstatuen (zuletzt Zanker, Sinne 25-27).
- ¹³ Tänzende Satyrtypen bei H. Büsing, Der schwänzchenhaschende Pan. Marburger Winckelmann-Programm 1971/72, 67-76. R.M. Schneider, Satyr trägt Dionysosknaben. In: P.C. Bol (Hg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke II (1990) 288-298 Nr. 232. Ders., Satyr mit Fruchtschurz und Panther. In: Bol, a.O. 316-324 Nr. 237. – Zum dionysischen Tanzen zuletzt A. Henrichs, "Warum soll ich denn tanzen?" Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie (1996).
- ¹⁴ L. Alscher, Griechische Plastik IV. Hellenismus (1957) 110-114, Abb. 47a, Taf I C (Ansichten 1-17). M. Borriello u.a. (Hgg.), Pompei: Abitare sotto il Vesuvio. Ausstellungskatalog Palazzo dei Diamanti Ferrara (1996) 208 Nr. 114, Taf. 69. Zanker, Sinne 31; 37, Abb. 15 (zu optimistisch als Darstellung der *σικιννίς*, einer Tanzart des Satyrspiels gedeutet). – Repliken: 1) Cherchel: J. Lassus, Faune dansant. Libyca. Archéologie - Épigraphe 7 (1959) 241-244, Abb. 18-19. – 2) Nice: M. De Nice, Les bronzes figures du Musée de Cimiez (1960) Nr. 8 mit Abb. – 3) Privatsammlung: Kunstwerke der Antike. Münzen und Medaillen AG, Auktion 34 (6.5.1967) 18 Nr. 32, Taf. 11 (C. Berger-Haas). A Private Collection in Weert (1975) Nr. 232 mit Abb.
- ¹⁵ Zu dieser s. unten Anm. 89.
- ¹⁶ Dazu die Beobachtungen bei T. Hölscher, Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus. Antike Kunst 28 (1985) 131-132.
- ¹⁷ J.M. Edmonds, The Fragments of Attic Comedy II (1959) 480 Nr. 222, Zeilen 3-4. Bezeichnend ist die Kritik bakchischen Tanzens bei Platon, Nomoi 815B-D.
- ¹⁸ Hesiod, fr. 239 (=Athenaios 10,428C). Theognis 1,476. Euripides, Bakchen 282 f.; 383-386. Euripides, Kyklops 574. Aristophanes, Wespen 9. Später Philostratos, Eikonos 1,2,2 (schlafender Komos). Außerdem M. Köhnlechner, Heilkräfte des Weins (1978) 17-20.
- ¹⁹ Eine Ikonologie schlafender Figuren fehlt. Rein formalistisch ist die ungedruckte Wiener Dissertation von E. Knoll, Die schlafenden Gestalten der griechischen Mythologie in griechischer und römischer Kunst (1980). Ähnlich begrenzt A. Stamation, Statue eines schlafenden Knaben in Amerongen. Bulletin antieke beschaving 64 (1989) 172-179. A. Ajootian, in: Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae V (1990) 276-277 Nr. 56-59. Weiter ausgreifend S. McNally, Ariadne and Others: Images of Sleep in Greek and Early Roman Art. Classical Antiquity 4 (1985) 152-218. Vgl. auch M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Erogen in der hellenistischen und römischen Kunst (1986) 294-305.
- ²⁰ Beispiele bei L.D. Caskey – J.D. Beazley, Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts Boston II (1954) 95-99 zu Nr. 113. A. Dierichs, Erotik in der Kunst Griechenlands (1993) 30-36. S. Moraw, Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr. (1998) 115-120.
- ²¹ Hydria Rouen: Dierichs, a.O. 30-36 Abb. 44 (Deutung verfehlt). – Schale Privatbesitz: M. Steinhart, Töpferkunst und Meisterzeichnung. Attische Wein- und Ölgefäße aus der Sammlung Zimmermann (1996) 98-103 mit Abb. (Deutung verfehlt). Moraw, a.O. 120; 287, Nr. 246, Abb. 30a.
- ²² Zuletzt Stähli, Verweigerung, bes. 162-165; 175-179. Differenzierter Moraw, a.O., bes. 115; 254.

- ²³ Hinweise zu diesem noch ungenügend erforschten Zusammenhang bei O.A. Erich, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst* (1931) 63-72. R. Link, *Der Teufel. Eine Maske ohne Gesicht* (1997) 53-55; 61; 71-77.
- ²⁴ Damit ist zugleich ein grundsätzlicheres Problem angesprochen: der Geschlechtsverkehr als zentraler Referenzpunkt bei der Bewertung erotischer und sexueller Aktivitäten. Auch die sexuellen Interaktionen der Satyrn, Nymphen und Mänaden wurden bisher vor allem unter der impliziten Voraussetzung diskutiert, ob es zwischen ihnen zum Geschlechtsverkehr gekommen ist bzw. kommen konnte oder nicht.
- ²⁵ Stähli, *Verweigerung* 161-231, bes. 192-197 (daß athenische Männer des 5. Jh.v.Chr. sich solche 'Ängste' beständig vor Augen gehalten haben, scheint mir schon aus historisch-anthropologischen Gründen wenig wahrscheinlich zu sein). Keine Berücksichtigung finden bei Stähli bezeichnenderweise solche Vasenbilder, die beide, Satyrn und Nymphen bzw. Mänaden (jeweils mit Thyrsos) in aktiver sexueller Interaktion und/oder als Partner beim Symposion zeigen; Beispiele, die sich leicht vermehren ließen, bei W. Fröhner, *Collection J. Gréau. Catalogue des terres cuites grecques vases peints et marbres antiques. Verkaufskatalog Hôtel Drouot Paris* (1883) 23-24, Nr. 101 mit Abb. T.H. Carpenter, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena²* (1989) 225 (371.14: Paris, Cabinet des Médailles 576); 244 (462.43: Paris, Musée du Louvre G 144); 288 (781.5: Rom, American Academy 322). Vgl. jetzt auch Moraw, a.O. 111-112; 118-120.
- ²⁶ Die Übersetzung folgt im wesentlichen G. Wöhrle, *Hypnos der Allbezwinger. Eine Studie zum literarischen Bild des Schlafes in der griechischen Antike* (1995) 36 f. Vgl. außerdem B. Snell, *Szenen aus griechischen Dramen* (1971) 160-166. G. Xanthakis-Karamanos, *Studies in Fourth Century Tragedy* (1980) 71-79.
- ²⁷ Euripides, *Bakchen* 815-861.
- ²⁸ M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst* (1986). *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae V* (1990) 276-277, Nr. 56-59, Taf. 193-194 s.v. Hermaphroditos (A. Ajoiotian). Zanker, *Sinne* 77-79. Stähli, *Verweigerung* 269-275.
- ²⁹ Ein neuer, bisher unerkannter hellenistischer Statuentypus ist der auf einem Weinschlauch schlafende Silen, der in der 2. Hälfte des 3. Jh.v.Chr. entstand. Repliken: 1) Antakya: R. Stillwell (Hg.), *Antioch-on-the-Orontes. The Excavations 1933-1936* (1938) 172 Nr. 140, Taf. 8. D.M. Brinkerhoff, *A Collection of Sculpture in Classical and Early Christian Antioch* (1970) 38, Abb. 55. – 2) Castle Howard/Yorkshire: H. Oehler, *Foto + Skulptur. Römische Antiken in englischen Schlössern* (1980) 53 Nr. 16, Taf. 62 (nach Autopsie antik, nicht neuzeitlich). – 3) St. Petersburg: O. Waldhauer, *Die antiken Skulpturen der Ermitage Leningrad I* (1928) 40-41 Nr. 22, Abb. 10. – 4) Ravenna, Museo Nazionale 2446: unpubliziert. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine III* (1904) 19 Nr. 10.
- ³⁰ H. Walter, *Der schlafende Satyr in der Glyptothek in München*. In: K. Braun – A. Furtwängler (Hgg.), *Studien zur Klassischen Archäologie. Festschrift F. Hiller* (1986) 91-122 (beste Abb.). E. Berger (Hg.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen* (1990) 310-324 zu Nr. 247 (M. Guggisberg). K. Stemmer (Hg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (1994) 212-213, Nr. B 63 (A. Müller). Zanker, *Sinne* 95-100, Abb. 52.
- ³¹ Die ursprüngliche Lage des Satyrn ist wegen des Fehlens der originalen Standfläche nicht mehr genau zu rekonstruieren.
- ³² Wichtig zu sexuellen Diskursen in der Antike: M. Foucault, *Histoire de la sexualité I* (1976) und II/III (1984) = *Sexualität und Wahrheit* 1-3 (1983-1986). D.M. Halperin – J.J. Winkler – F.I. Zeitlin (Hgg.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Ex-*

- perience in the Ancient World (1990). N. Boymel Kampen (Hg.), *Sexuality in Ancient Art. Near East, Egypt, Greece, and Italy* (1996). J.N. Davidson, *Courtisans and Fishcakes. The Consuming Passions of Classical Athens* (1997) 73-182. J.J. Winkler, *Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland* (1997). M. Wyke (Hg.), *Gender and the Body in Mediterranean Antiquity*. In: *Gender & History* 9, Nr. 3 (1997). S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur* (1998) bes. 292-327. M. Wyke (Hg.), *Parchments of Gender: Reading the Bodies of Antiquity* (1998). Stähli, *Verweigerung* 109-159. L. Kurke, *Coins, Bodies, Games, and Gold. The Politics of Meaning in Archaic Greece* (1999).
- ³³ Euripides, *Kyklops* 168-172. Zur Übersetzung vgl. J. Henderson, *The Maculate Muse* (1975) 27. R. Seaford, *Euripides Cyclops* (1984) 135-136. Zum euripideischen *Kyklops* R. Krumeich – H. Pechstein – B. Seidensticker (Hgg.), *Das griechische Satyrspiel* (1999) 431-441. – Zum sexuellen Verhalten der Satyrn auf griechischen Vasen: F. Lissarrague, *De la sexualité des satyres*. *Métis, Revue d'anthropologie du monde grec ancien* 2 (1987) 63-79 = *The Sexual Life of Satyrs*. In: Halperin – Winkler – Zeitlin, a.O. 53-81. Stähli, *Verweigerung* 161-231.
- ³⁴ Zanker, *Sinne* 39-52. Stähli, *Verweigerung*.
- ³⁵ Widersprüchlich ist Stähli, *Verweigerung*, bes. 306. Er betont einerseits, daß die hellenistischen Satyr- und Nymphengruppen kompositorisch und semantisch grundsätzlich in unentschiedener Schwebelage gehalten sind, andererseits, daß das Rollenpotential der Satyrn und die Spielbreite sexueller Diskurse (Geschlechtsverkehr ist *kein* selbstverständlicher Primat sexueller Diskurse, s. oben Anm. 24) prinzipiell festgelegt waren: Satyrn seien von Natur aus "unfähig, sich ihre Partner gefügig zu machen."
- ³⁶ Rom: K. Kell, *Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen* (1988) 57-64, Abb. 12. H.-H. von Prittwitz und Gaffron, *Die andere Seite der Einansichtigkeit*. In: *Bol, Gruppen 181-186*, Taf. 58-59, 1. Stähli, *Verweigerung* 74-89; 365-366 Nr. 3. 6 (mit Replikenkatalog), Abb. 45; 51-52. – London: Stähli, *Verweigerung* 74-89; 364 Nr. 3. 4, Abb. 41-44.
- ³⁷ Grundsätzliche Schwierigkeiten habe ich mit der vermeintlich klaren terminologisch-ikonologischen Scheidung zwischen früheren Nymphen und späteren Mänaden auf attischen Vasen (ab 2. Hälfte 6. Jh.v.Chr.) und der vorausgesetzten Übertragbarkeit der klassischen 'Mänaden-Identität' auf hellenistische Satyr- und Nymphengruppen bei Stähli, *Verweigerung* 175-197. Ähnlich S. Moraw, *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr.* (1998) 15-65 (Quellen und Ikonographie).
- ³⁸ P. Zanker, *Die Trunkene Alte* (1989). K. Stemmer (Hg.), *Standorte. Kontext und Funktion antiker Skulptur* (1994) 204-205 Nr. B 58 (A. Kriegenherdt). R. Amedick, *Unwürdige Greisinnen*. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 102 (1995) 141-170, Taf. 27 (Lit.).
- ³⁹ W. Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen* (1982) 118-156. *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae* II (1984) 104-106, Nr. 1018-1043, Taf. 100-104 s.v. Aphrodite (A. Delivourias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann). Stewart, *Desire* 222-224. Andreae, *Realismus* 61-65. Zanker, *Sinne* 72-74, Abb. 41. Stähli, *Verweigerung* 84-89. Weiterführende Überlegungen zur 'Sexualität' von Aphroditebildern am Beispiel der Aphrodite von Knidos bei N. Boymel Kampen, *Gender Studies*. In: A.H. Borbein – T. Hölscher – P. Zanker (Hgg.), *Klassische Archäologie. Eine Einführung* (2000) 194-200.

- 40 Ob sich der Gruppe das Entkommen der 'Mänade' eindeutig ablesen läßt (Stähli, Verweigerung 89), scheint mir zweifelhaft. Die komplexe Interaktion der Figuren spricht vielmehr für eine offenere Interpretation, die verschiedene männliche Wünsche ansprechen und befriedigen konnte.
- 41 Dazu die ausgezeichnete Analyse bei S. Muth, *Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur* (1998) bes. 292-294.
- 42 Chr. Häuber, Vier Fragmente der Gruppe Satyr und Hermaphrodit vom Typus "Dresdner Symplegma" des Museo Nuovo Capitolino in Rom. In: Bol, *Gruppen* 157-180, Taf. 48-50 (Schloß Fasanerie). Stähli, *Verweigerung* 15-58, Abb. 3-6 (Torre Annunziata); Abb. 20-23 (Schloß Fasanerie); s. 309-340 (mit klärender Diskussion des hellenistischen Originals und seiner römischen Interpretation).
- 43 Zur (sexuellen) Vielschichtigkeit antiker Hermaphroditen: Reallexikon für Antike und Christentum 14 (1988) 649-682 (M. Delcourt – K. Hoheisel).
- 44 Vgl. Theokrit, Epigramm 3 (= *Anthologia Palatina* 9,338). Ph. Borgeaud, *The Cult of Pan in Ancient Greece* (1988) 76.
- 45 N. Marquardt, *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik* (1995) 182-206, Taf. 19-20. Zanker, *Sinne* 50-54, Abb. 25-26. A. Leibundgut, *Von der "Lüsterheit des Auges". Gedanken zu den Gruppen Pan – Daphnis und 'Leda ignuda' im Antiquarium des Kardinals Frederico Cesi in Rom*. In: Bol, *Gruppen* 365-425, Taf. 105,1; 106,1; 107. Stähli, *Verweigerung* 59, Abb. 34; 106-107 Anm. 163.
- 46 Die subtile Mimikzeichnung einzelner Kopfrepliken des Pan (vielleicht erst eine 'römische' Interpretation?), die Leibundgut, a.O. 376 als Ausdruck einer "sehnächtigen Melancholie" deutet, sprechen nicht gegen diese Deutung, sondern für die grundsätzlich komplexen Wesenszüge des halbtierisch-halbmenschlichen Gottes.
- 47 Eine Auswahl hellenistischer Satyrköpfe in römischen Repliken bei H. Walter, *Satyr Traum. Ein Gang durch die griechische Satyrlandschaft* (1993) Abb. 14; 25-35; 37; 39; 40. Zanker, *Sinne* Abb. 7; 8; 10; 12-15; 17.
- 48 Zuletzt W. Geominy, *Zur Komposition der Gruppe "Die Aufforderung zum Tanz"*. In: Bol, *Gruppen* 141-155. Stähli, *Verweigerung* 416-421 (der den Gruppenzusammenhang für die hellenistische Zeit bestreitet). Neue Variante der Gruppe auf einer unter Caracalla geschlagenen Bronzemünze der kleinasiatischen Stadt Plautalia: Giesener Münzhandlung. Dieter Gorny GmbH, München. Auktion 76 Antike Münzen (22. 4 1996) 47 Nr. 299, Taf. 3. – Der von W. Klein, *Die Aufforderung zum Tanz. Eine wiedergewonnene Gruppe des antiken Rokoko*. *Zeitschrift für Bildende Kunst* N.F. 20 (1909) 101-108 eingeführte Name hat nichts mit der komplexen Konzeption der antiken Gruppe, sondern mit ihrer verniedlichenden Rezeption im Kontext bürgerlicher Vorstellungen des 19. Jh. zu tun: "Aufforderung zum Tanz" ist der Titel eines vielgespielten Konzertwalzers von Karl Maria von Weber.
- 49 Auktionskatalog Sotheby London (29.10.1962) 33 Nr. 90 mit Abb. B.S. Ridgway u.a., *Greek Sculpture in the Art Museum Princeton University. Greek Originals, Roman Copies and Variants* (1994) 82-85, Nr. 26 (aus dem Vermächtnis von Michael H. Strater).
- 50 *Maske und Maskenformeln*: W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (1977) 169-173 (Lit.). I.A. Ebong, *Mask and Masking: A Survey of Their Universal Application to Theatre Practise in: Anthropos* 79 (1984) 1-12. L. Giuliani, *Bildnis und Botschaft* (1986) 106-112; 119-121. M. Hülsemann, *Theater, Kult und bürgerlicher Widerstand im antiken Rom* (1987) 36-38. J.-P. Vernant, *Tod*

- in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo (1988). H. Pernet, *Ritual Masks* (1992). J. Mack (Hg.), *Masks. The Art of Expression* (1994). F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne* (1995).
- ⁵¹ Dionysos-Masken: H.P. Foley, *The Masque of Dionysus*. *Transactions of the American Philological Association* 110 (1980) 107-133. M. Blech, *Studien zum Kranz bei den Griechen* (1982) 202-204. *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae* III (1986) 424-427, Nr. 6-48, Taf. 296-300 s.v. Dionysos (C. Gasparri). F. Frontisi-Ducroux, *Le dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes* (1991); dazu C. Isler-Kerényi, *Gnomon* 66 (1994) 44-51. A. Henrichs, 'He has a God in Him': Human and Divine in the Modern Perception of Dionysus. In: T.H. Carpenter – C.A. Faraone (Hgg.), *Masks of Dionysus* (1993) 36-43. J.-P. Vernant, *Der maskierte Dionysos in den Bakchen des Euripides*. In: Ders., *Der maskierte Dionysos. Stadtplanung und Geschlechterrollen in der griechischen Antike* (1996) 75-102.
- ⁵² Giuliani, a.O. 106-112.
- ⁵³ Lachen in der Antike: W. Preisendanz – R. Warning (Hgg.), *Das Komische. Poetik und Hermeneutik* 7 (1976). M. Mader, *Das Problem des Lachens und der Komödie bei Platon* (1977). N. Yalouris, *Das archaische 'Lächeln' und die Geleontes*. *Antike Kunst* 29 (1986) 3-7. P. Lévêque, *Colère, sexe, rire. Le Japon des mythes anciens* (1988). D. Arnould, *Le rire et les armes dans la littérature grecque d'Homère à Platon* (1990). S. Halliwell, *The Uses of Laughter in Greek Culture*. *The Classical Quarterly* 41 (1991) 279-296. M.C. Jacobelli, *Ostergelächter. Sexualität und Lust im Raum des Heiligen* (1992) 59-62; 71-77. S. Goldhill, *Foucault's Virginity. Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality* (1995) 14-20. S. Jäkel – A. Timonen (Hgg.), *Laughter Down the Centuries I/II* (1994-1995). W. Burkert, *Creation of the Sacred. Tracks of Biology in Early Religion* (1996) 7 mit Anm. 27. I.S. Gilhus, *Laughing Gods, Weeping Virgins. Laughing in the History of Religion* (1997) 28-77.
- ⁵⁴ E. Wolfgang, *Verzeichnis der Sammlung der Abgüsse im Herzoglichen Museum zu Gotha* (1869) 10 Nr. III 39. R. Horn, *Zweihundert Jahre Göttinger Archäologische Sammlungen*. *Archäologischer Anzeiger* (1967) 396-400, Abb. 5-6. K. Fittschen (Hg.), *Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Georg-August-Universität Göttingen* (1990) 203 Nr. A 1045, Taf. 9. H. Walter, *Satyrs Traum. Ein Gang durch die griechische Satyrlandschaft* (1993) 60, Abb. 34. Zur Gruppe s. oben Anm. 48.
- ⁵⁵ Lage und Funktion der die Mimik bestimmenden Gesichtsmuskeln: S. Chevalier-Skolnikoff, *Facial Expression of Emotion in Nonhuman Primates*. In: P. Ekman (Hg.), *Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review* (1973) 74 f., Abb. 22. J. Sobotta (Hg. J. Staubesand), *Atlas der Anatomie des Menschen* 1, 19. Auflage (1988) 50-51, Abb. 82.
- ⁵⁶ Farbanzeige "Swissair Customer Portrait 108: Wedding synchronized swim team, junior league, Berlin", in: *Time International* 138 Nr. 1 (8. Juli 1991) 2 (Photo A. Venzagio). Für die Vermittlung der Druckvorlage danke ich Herrn Zeitlinger von der Generaldirektion der Swissair Frankfurt und Frau Stettler von der GKG Werbeagentur Basel.
- ⁵⁷ M.L. West, *Carmina Anacreontea* (1984) 4 Nr. 4 (III), 17; *Anthologia Palatina* 16,244 und 247. Nonnos, *Dionysiaka* 11,251; 16,243; 37,664; 37,680 (Silanoi). Vgl. auch Cornutus, *de natura deorum* 30 (ed. Lang p. 59,7 f.) mit falscher aber bezeichnender onomastischer Herleitung der *σάτυροι* von *σεσηγμένοι* (ebenso Aelian, *varia historiae* 3,40). Dazu H. Stephanus (Hg.), *Thesaurus Graecae Linguae* 7 (1825) 23 s.v. *σαίγω*.

- ⁵⁸ Grinsende Satyrn (oft mit extrem hochgezogenen Mundwinkeln) sind nur vereinzelt belegt, vgl. C.H.E. Haspels, *Attic Black-Figured Lekythoi* (1936) 91; 223 Nr. 36, Taf. 31,1a-b. P. Gercke (Hg.), *Funde aus der Antike. Sammlung Paul Dierichs Kassel* (1981) 111-115, Nr. 57 mit Abb. T.H. Carpenter, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² & Paralipomena* (21989) 72 (275.8: Berlin, Staatl. Museen F 3997); 102 (389: Paris, Cab. des Médailles 320). M. Harari, *Il "Gruppo Clusium" nella ceramografia etrusca* (1980) 68, Nr. 4; 170 f., Taf. 44-45. R.M. Schneider, *Gegenbilder und Verhaltensideale auf der Ficoronischen Ciste. Studi Etruschi* 60 (1995) 109, Taf. 22-24.
- ⁵⁹ Ein doppelgesichtiger Weinbecher aus Ton mit der Fratze eines lachenden Satyrn, der in einem Haus (!) der makedonischen Landstadt Petres gefunden und wohl in der 1. Hälfte des 2. Jh.v.Chr. geformt wurde, zeigt die weite Distribution und reiche Rezeption dieses Themas: P. Adam-Veleni, *Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη* 5 (1991) 73-74, Abb. 4-6. Dies., *Plastischer Tonskyphos*. In: I. Vokotopoulou (Hg.), *Makedonen. Die Griechen des Nordens. Ausstellungs-Katalog, Forum des Landesmuseums Hannover* (1994) 276-277, Nr. 357 mit Abb.
- ⁶⁰ Zuletzt Zanker, *Sinne* 23-29. Komplexer jetzt Stähli, *Verweigerung* 275-280.
- ⁶¹ Kulturgeschichtliche 'Theorien' des Lachens: J.O. Hertzler, *Laughter. A Socio-scientific Analysis* (1970). G.B. Milner, *Homo Ridens. Towards a Semiotic Theory of Humour and Laughter*. *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies* 5 (1972) 1-30. P. Ekman (Hg.), *Darwin and Facial Expression. A Century of Research in Review* (1973). K. Heinrich, 'Theorie' des Lachens. In: K. Herding – G. Otto (Hgg.), 'Nervöse Auffangsorgane des inneren und äußeren Lebens'. *Karikaturen* (1980) 12-30. H. Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*. In: Ders., *Gesammelte Schriften* 7 (1982; Originalausgabe 1941) 201-388. A.C. Zijderveld, *The Sociology of Humour and Laughter. Current Sociology. The Journal of the International Sociological Association* 31 Nr. 3 (1983) 1-103. A.M. Di Nola, *Riso ed oscenità*. In: Ders., *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca* (21984) 19-94. V. Propp, *Ritual Laughter in Folklore. A Propos of the Tale of the Princess Who Would Not Laugh [Nesmejána]*. In: Ders. (Hg. A. Liberman), *Theory and History of Folklore* (1984) 124-146. M.L. Apte, *Humor and Laughter. An Anthropological Approach* (1985). M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur* (1985; russische Originalausgabe 1965). S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1985; Originalausgabe 1940). T. Vogel (Hg.), *Vom Lachen. Einem Phänomen auf der Spur* (1992). J. Verberckmoes, *Humour and History: A Research Bibliography*. In: J.N. Bremmer – H. Roodenburg (Hgg.), *A Cultural History of Humour* (1998) 242-252.
- ⁶² Anders Stähli, *Verweigerung* bes. 303-304, der zu vordergründig das 'unmännliche' Sexualverhalten der Satyrn betont, das durch seine "offensichtliche Absurdität ... die vorübergehend und im Kontrast außer Kraft gesetzte Ordnung" wieder herstellt. Undiskutiert bleibt dabei vor allem der zentrale Zusammenhang, daß der Gegenbildentwurf des Satyrn *konzeptionell* auf einer vielschichtigen Auseinandersetzung mit dem Anderen des männlichen Selbst basiert.
- ⁶³ P. M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria I* (1972) 201-207; ebenda II 342-351 (Lit.). F. Dunand, *Les associations dionysiaques au service du pouvoir Lagide* (III^e s. av. J.-C.). In: *L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la table ronde organisée par l'École française de Rome 1984* (1986) 85-104. Müller, *Weihepigramm* 539-553. W. Burkert, *Bacchic Teletai in the Hellenistic Age*. In:

- T.H. Carpenter – A. Faraone (Hgg.), *Masks of Dionysus* (1993) 259-275. G. Hölbl, *Geschichte des Ptolemäerreiches* (1994) 83-91; 152; 256-259; 264-268. O. Murray, *Hellenistic Royal Symposia*. In: P. Bilde u.a. (Hgg.), *Aspects of Hellenistic Kingship. Studies in Hellenistic Civilization 7* (1996) 15-27. M. Pfrommer, Alexandria. Im Schatten der Pyramiden (1999) 49-53; 62-71; 110-114. Stähli, *Verweigerung* 233-262.
- 64 Zur 'charismatischen Herrschaft' (Max Weber) hellenistischer Könige vgl. H.-J. Gehrke, *Der siegreiche König. Überlegungen zur Hellenistischen Monarchie*. *Archiv für Kulturgeschichte* 64 (1982) 247-277.
- 65 D. Levi, *Antioch Mosaic Pavements* (1947) 41, Abb. 13; 223-224, Taf. 51a-b. J. Tondriau, *La tryphè, philosophie royale ptolémaïque*. *Revue des Études Anciennes* 50 (1948) 49-54. H. Heinen, *Die Tryphe des Ptolemaios VIII. Eugertes II. Beobachtungen zum ptolemäischen Herrscherideal und zu einer römischen Gesandtschaft in Ägypten (140/39 v.Chr.)*. In: Ders. - K. Stroheker - G. Walser (Hgg.), *Althistorische Studien. Festschrift H. Bengtson, Historia Einzelschriften H. 40* (1983) 116-130. Stähli, *Verweigerung* 249-255 (Lit.). – Zur 'tryphehaften' Ikonographie hellenistischer Dionysosbilder: H.-U. Cain, *Dionysos. "Die Locken lang, ein halbes Weib?..."* *Ausstellungskatalog Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke München* (1997) 37-79.
- 66 S. Jellicoe, *The Septuagint and Modern Studies* (1967) 59-73. M. Hengel, *Juden, Griechen und Barbaren* (1976) 131-133. D. Dawson, *Allegorical Readers and Cultural Revision in Ancient Alexandria* (1992) 78-89.
- 67 AT Genesis 3,23. Vgl. F. Rehkopf, *Septuaginta-Vokabular* (1989) 291.
- 68 Zur starken Präsenz dionysischer bzw. dionysisch konnotierter Bildthemen in verschiedenen Königshöfen vgl. C. Kunz, *Die Skulpturenausstattung hellenistischer Paläste*. In: Hoepfner, *Basileia* 116-129.
- 69 Athenaios, *Deipnosophistai* 5,197C-203B (F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker III C 627 F 2*). E.E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus* (1983). H. von Hesberg, *Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst. Zur Legitimation frühhellenistischer Königsherrschaft im Fest*. *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 104 (1989) 63-65. J. Köhler, *Pompai. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur* (1996) 35-45. G. Grimm, *Alexandria. Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt* (1998) 51-57 (weitere Lit. ebenda 163 Anm. 40). Pfrommer, a.O. 62-68.
- 70 Zur kulturellen Semantik des Festes C. Wulf (Hg.), *Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie* (1997) 1048-1065 s.v. Fest (K.-P. Köpping).
- 71 Athenaios, *Deipnosophistai* 6,253D (F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker II A 76 F 13,32 f*). Chr. Habicht, *Athen. Die Geschichte der Stadt in hellenistischer Zeit* (1995) 98-100.
- 72 Zur Tradition (dionysischer) Phallophoroi und Ithyphalloi: *Reallexikon für Antike und Christentum* 10 (1978) bes. 10-13 s.v. Genitalien (H. Herter). W. Burkert, *Greek Religion* (1985) 104.
- 73 Zur Vorliebe dieses Königs für reiche 'dionysische' Tracht vgl. Chanotis, *Theatricality* 232-233.
- 74 Plutarch, *Moralia* 420B (de defectu oraculorum 19 = Usener, *Epicurea* 394); *Epikur, sententiae* 41. Vgl. J.H. Leopold, *Ad Gnomologium Epicureum Vaticanum. Mnemosyne. Bibliotheca Philologica Batava* 38 (1910) 67. J. Bollack, *La pensée du plaisir. Épicure: Textes moraux, commentaires* (1975) 483-486.
- 75 Zur königlichen Hofkultur vgl. I. Nielsen, *Hellenistic Palaces: Tradition and Renewal. Studies in Hellenistic Civilization 5* (1994). Hoepfner, *Basileia*. G. Weber, *Interaktion, Repräsentation und Herrschaft. Der Königshof im Hellenismus*. In:

- A. Winterling (Hg.), Zwischen "Haus" und "Staat". Antike Höfe im Vergleich. *Historische Zeitschrift Beih.* 23 (1997) 27-71. G. Grimm, Alexandria. Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt (1998) 37-40. M. Pfrommer, Alexandria. Im Schatten der Pyramiden (1999) 93-124. W. Radt, Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole (1999) 63-78.
- 76 Athenaios, *Deipnosophistai* 6,246C (F. Jacoby, *Fragmente der griechischen Historiker* II B 161 F 2). Beispiele ähnlicher Clubs hellenistischer Könige: J.-M. André, *Griechische Feste, römische Spiele* (1994) 104-105 (ihre negative Bewertung wird dem historischen Kontext nicht gerecht).
- 77 Ptolemaios IV. und Dionysos: G. Hölbl, *Geschichte des Ptolemäerreiches* (1994) 152.
- 78 P.M. Fraser, *Ptolemaic Alexandria II* (1972) 345 Anm. 113.
- 79 Chaniotis, *Theatricality* 239-240.
- 80 Chaniotis, *Theatricality* 235-242.
- 81 G. Weber, Traum und Alltag in hellenistischer Zeit. *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 50 (1998) 22-39.
- 82 Hier und zum folgenden grundsätzlich Müller, *Weihepigramm* 499-553. Jüngst auch Andreae, *Realismus* 93-94. Stähli, *Verweigerung* 256-262. Zur Inschrift außerdem R. Kassel, *Die Phalaceen des neuen hellenistischen Weihepigramms aus Pergamon*. *Zeitschrift für Papyri und Epigraphik* 84 (1990) 299-300.
- 83 Zu *Σκίρτος* außerdem: Cornutus, *de natura deorum* 30 (ed. Lang p. 59,8). A. Kossatz-Deissmann, *Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn* (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fraenkel, *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern* (Halle 1912). In: *Occasional Papers on Antiquities* 7. *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 5 (1991) 171-172 s.v. Skirtos.
- 84 R. Krumeich – H. Pechstein – B. Seidensticker (Hgg.), *Das griechische Satyrspiel* (1999) 74-87.
- 85 Zuletzt W. Radt, *Pergamon. Geschichte und Bauten einer antiken Metropole* (1999) 188-199.
- 86 H.-J. Gehrke, *Geschichte des Hellenismus* (1990) 114-128; 181-182. A. Giovannini, *Greek Cities and Greek Commonwealth*. In: A. Bulloch u.a. (Hgg.), *Images and Ideology. Selfdefinition in the Hellenistic World* (1994) 265-286. M. Wörrle – P. Zanker (Hgg.), *Stadt- und Bürgerbild im Hellenismus*. *Kolloquium München 1993* (1995).
- 87 W. Burkert, *Bacchic Teletai in the Hellenistic Age*. In: T.H. Carpenter – A. Faraone (Hgg.), *Masks of Dionysus* (1993) 259-275. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die noch ungedruckte Heidelberger Dissertation von S. Aneziri, *Die Vereine der dionysischen Techniten in der hellenistischen Zeit* (1997).
- 88 J. Marcade, *Au Musée de Délos. Étude sur la sculpture hellénistique en ronde bosse découverte dans Pile* (1969) 205 mit Anm. 4 (A 4290); 208 mit Anm. 4 (A 4257); 390-396 (A 4156), Taf. 21; 25; 27. J. Raeder, *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt im Berliner Antikemuseum* (1984) 23-25; 36 Nr. 39, Abb. 13b (TC 8629: in bezeichnender Vergesellschaftung mit den Tonfiguren eines Negers [ebenda Nr. 48] und eines dornausziehenden Hirtenknaben [ebenda Nr. 36]; dazu D. Graepler, *Gnomon* 66 [1994] 164). M. Kreeb, *Untersuchungen zur figurlichen Ausstattung delischer Privathäuser* (1988) Kat. S 12.1; S 24.8; S 55.7; S 57.1; S 57.12. C. Kunze, *Die Skulpturenausstattung hellenistischer Paläste*. In: Hoepfner, *Basileia* 115 Anm. 41. Zanker, *Sinne* 81-86.
- 89 Zuletzt P. Zanker, *Pompeji. Stadt- und Wohneschmack* (1995) 40-49; A. Hoffmann, *Die Casa del Fauno in Pompeji. Ein Haus wie ein Palast*. In: Hoepfner, *Basileia*

leia 258-259. M. Grahame, Public and Private in the Roman House: Investigation in the Social Order of the Casa del Fauno. In: R. Laurence – A. Wallace-Hadrill (Hgg.), Domestic Space in the Roman World: Pompeii and beyond. *Journal of Archaeology Suppl. Ser. 22* (1997) 137-164. – Eine Vorstellung von der einstigen Raumwirkung des Atriums mit der Bronzestatue des tanzenden Satyrn gibt die Farbkonstruktion bei S. Nappo, Pompeii. *Guide to the Lost City* (1998) 138-139 (hier Abb. 15).

⁹⁰ S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (1998) 99-336.

⁹¹ Dazu T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum. Vom Untergang der Republik bis zur Festigung des Kaisertums in Rom (1984) 20-33. P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (1987).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 5002. Photo Brogi 5276

Abb. 2: Rouen, Musée des Antiquités, Inv. 538.3. Photo des Museums (François Dugue)

Abb. 3: Sammlung Zimmermann (Privatbesitz). Photo bei M. Steinhart, Lahr (B. Frehn)

Abb. 4: München, Glyptothek, Inv. Gl. 218. Photo des Museums (H. Koppermann)

Abb. 5: Rom, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 1729. Photo des Museums (B. Malter)

Abb. 6: wie Abb. 5

Abb. 7: London, British Museum, Inv. GR 1805.7-3.2. Photo R.M. Schneider

Abb. 8: Torre Annunziata, Villa di Oplontis/Poppea, Grabungsmagazin, Inv. OP 1154/741/2800. Photo Pedicini snc, casella postale 421, Napoli

Abb. 9: Eichenzell, Museum Schloß Fasenerie. Photo des Museums, Neg.-Nr. A6 1953 (Brunzel)

Abb. 10: Neapel, Museo Archeologico Nazionale, Inv. 6329 (nach Gipsabguß in München Inv. 1080)

Abb. 11: Princeton/New Jersey, Princeton University, The Art Museum, Inv. 85-41. Photo des Museums

Abb. 12: Göttingen, Abgußsammlung des Archäologischen Instituts der Universität, Inv. A. 1045. Photo des Museums (S. Eckhardt)

Abb. 13: Anzeige der Swissair. Photo GGK Werbeagentur Basel (A. Venzago)

Abb. 14: Pergamon, Grabungsmagazin. Photo Deutsches Archäologisches Institut, Abt. Istanbul, Neg.-Nr. 88/125.5

Abb. 15: Nach: S. Nappo, Pompeii. *Guide to the Lost City* (1998) Farbb. S. 138-139