

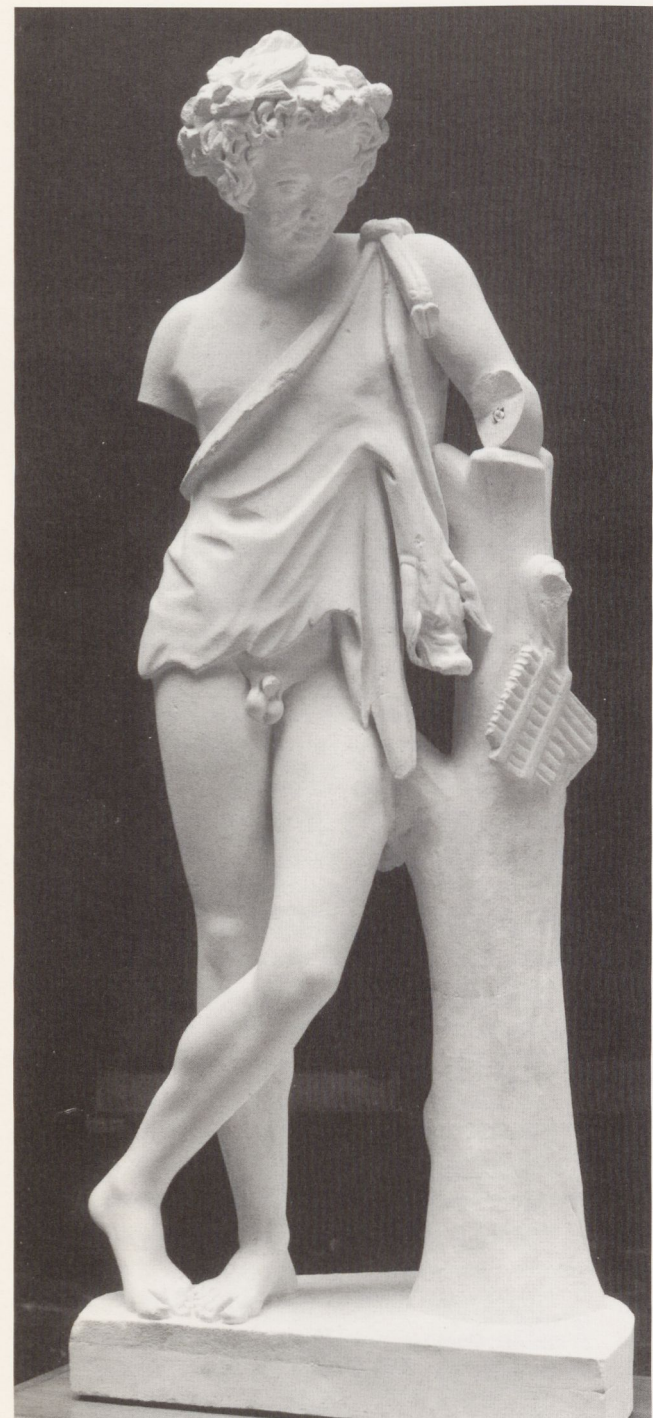


36 Satyr im Schweinsfell, Rekonstruktion. MfA München

37 Satyr im Schweinsfell, Detail. MfA München

38 Satyr im Schweinsfell, Rekonstruktion. MfA München

39 Kopf des Satyrn im Schweinsfell. Kassel, Staatliche
Kunstsammlungen. Römische Replik der 2. Hälfte des
2. Jahrhunderts n. Chr.



DER SATYRKNABE IM SCHWEINSFELL

Der Satyrknabe im Schweinsfell gehört zu den ungewöhnlichsten Satyrbildern, die wir aus der Antike kennen.¹ Ein derbes Schweins- bzw. Ferkelfell verhüllt den zarten Oberkörper, läßt das noch kindliche Geschlecht aber gerade entblößt. Allein die spitzen Ohren verraten, daß der Knabe ein Satyr ist. Jede Andeutung des üblichen Satyrschwänzchens unter dem Schweinsfell fehlt. Der Bildtypus ist in etwa 30 römischen Repliken bezeugt. Erhalten haben sich Statuen, Torsen und Köpfe, die aus allen Teilen des römischen Reiches stammen. Eine eingehende Behandlung der römischen Repliken und ihres verlorenen Vorbilds fehlt.² Drei Repliken lassen den Figurentypus gut erkennen: eine Statue in Kyrene (Abb. 34),³ ein Neufund in Chania (Abb. 35)⁴ und eine unpublizierte Statue in Djemila.⁵ Die Statue in Chania überliefert als einzige die Haltung des Kopfes, der Bruch an Bruch anpaßt. Die Repliken zeigen einen Satyrknaben in Lebensgröße, die zwischen 120 und 125 cm schwankt. Dargestellt ist die Alterstufe des Pais in der Phase unmittelbar vor der oder bei gerade einsetzender Pubertät.⁶

Da es nicht möglich ist, mit vertretbarem Kostenaufwand Gipsformen der vollständigen Repliken in Kyrene oder Chania zu erhalten, haben wir mit Hilfe des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke in München den Satyrknaben im Schweinsfell aus zwei leichter



34 Satyr im Schweinsfell. Kyrene, Museo delle Terme. Römische Replik des 2. Jahrhunderts n. Chr.



35 Satyr im Schweinsfell. Chania, Archäologisches Museum. Römische Replik um 100 n. Chr.

erreichbaren Repliken rekonstruiert.⁷ Beide ließen sich kostengünstig erwerben und können den Typus repräsentativ vertreten: eine vielleicht im 1. Jahrhundert n. Chr. gearbeitete Figur im Vatikan (Abb. 36–38)⁸ und ein Kopf in Kassel (Abb. 39), der wohl aus der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. stammt.⁹ Ergänzt sind am Kasseler Kopf die Spitze und der rechte Flügel der Nase, am Satyrknaben im Vatikan hingegen mehr: am Schweinsfell die vor der linken Schulter hängende Pfote, das rechte Ohr, die rechte Kinnlade, die vorne und hinten herunterhängenden Fellzipfel; die Unterschenkel einschließlich der Kniezone; die Füße bis auf die Zehen; die Plinthe bis auf ein kleines Stück um die Füße; der untere Teil des Baumstammes bis zum Stützsteg am linken Oberschenkel. Weggelassen haben wir den antiken, aber nicht zugehörigen Kopf, die falsch ergänzten Arme und das vatikanische Feigenblatt. In unserer Gipsrekonstruktion wurde der Kasseler Kopf in seiner Haltung nach dem Befund der Statue in Chania (Abb. 35) ausgerichtet und dem Satyrknaben im Vatikan aufgesetzt. Um die Anpassung zu erreichen, mußte ein schmaler Gipsstreifen zwischen Hals und Kopf eingeflickt werden.

DAS FELL

Das schwere, dickhäutige Fell liegt mit der Innenseite auf dem nackten Körper (Abb. 36). Es ist mit dem (jeweils zu langen) linken Hinter- und Vorderlauf kunstvoll auf der linken Schulter verknotet. Dekorativ fällt der eine Huf nach vorne, der andere nach hinten. Der obere, kragenförmig umgeschlagene Fellrand zieht von der linken Hüfte in steiler Schräge über den Oberkörper nach rechts oben. Dadurch bleiben auf dieser Seite Brust und Schulterblatt unbedeckt. Der untere Fellrand ist künstlich hochgezogen und als »Aus-

schnitt« inszeniert: vorne läuft er in knapper Schräge über die unbehaarte Pubes mit dem kleinen Penis, hinten hingegen annähernd gerade über die fest gerundeten Glutäen (Abb. 38). Dieser Ausschnitt ist auch in der Vertikalen begrenzt und dabei wieder leicht angeschrägt: vorne und hinten verhängen der rechte Vorder- und Hinterlauf des Tieres den Ansatz des linken Oberschenkels. Der Vorderlauf fällt zugleich über einen unnatürlich scharf nach unten abknickenden Fellzipfel. Beide, Fellzipfel und Vorderlauf, sind oft entweder gar nicht oder nur ansatzweise voneinander geschieden. Die knappen Fellschrägen über und neben dem Penis betonen die Entblößung des Geschlechts, präsentieren es wie in einem Rahmen.

Die 20 erhaltenen Körperrepliken des Satyrknaben bezeugen drei verschiedene Tierfelle: zwölf tragen das Fell eines Schweins (Abb. 34, 36–38), mindestens drei das einer Ziege und drei weitere das eines Panthers (Abb. 35). Es liegt nahe, das ungewöhnliche, von der Mehrzahl der römischen Repliken verbürgte Schweinsfell auch für das verlorene Original vorauszusetzen. Die Größe des Satyrknaben und seiner zweiten Haut erlauben keine sichere Entscheidung darüber, ob er das Fell eines kräftigen Ferkels oder eines jungen Schweins trägt.¹⁰

Gehalten von den auf der linken Schulter verknoteten Hufen hängt der entbeinte Schweinskopf vor der linken Körperflanke eigentümlich steif und artifiziell in der Luft (Abb. 37). Er endet etwa in Höhe des Penis. Je nach Replik bietet er sich in der Vorderansicht der Figur mal mehr, mal weniger stark im Dreiviertelprofil dar. Charakterisiert ist der Schweinskopf durch einen langen Schädel, eine breite und hochgebogene Nase sowie die lang eingerollten Hängeohren, die röhren-

förmig nach unten hängen.¹¹ Von dem irreal in der Luft schwebenden Halsansatz des Kopfes lösen sich mehrere Falten: eine durchhängende Bogenfalte bis zur rechten Hüfte sowie mindestens eine parallel zu dem herabhängenden Vorderhuf.¹² Kleinere Falten von unterschiedlicher Form und Größe variieren je nach Replik die Oberfläche des Schweinsfells. Das Schweinsfell ist in Schnitt und Drapierung hochgradig stilisiert.

VORBILD UND REZEPTION

Der Satyrknabe ist in Aufbau und Körperbewegung gebrochen. Schon die überkreuzten Beine mit ihren fast rechtwinkelig aufeinander stoßenden Füßen erweisen den konstruierten Charakter des Standmotivs und betonen die artifizielle Verdrehung der Gliedmaßen. Gegen die abgesenkte linke Hüfte neigt sich der Oberkörper geradezu widernatürlich nach rechts und kommt mit den Schultern zugleich unvermittelt links vor. Diese Bewegungsimpulse werden von dem schräg nach links unten gehaltenen Kopf abrupt durchkreuzt. Schon diese wenigen Beobachtungen machen deutlich, wie konsequent das Stilmittel der Ambivalenz im Aufbau der Figur eingesetzt ist. Dadurch sind die Gegensätze in der Knabenfigur raffiniert zugespitzt: einerseits der glatte knabenhafte Schmelz von weicher Brust, zarten Armen, unbehaarter Pubes und schönen Schenkeln, andererseits das derbe, dickhäutig steife Tierfell, das am unteren Rand gelegentlich behaart ist. Nahsichtiger Realismus und habituelle Verfremdung gehen bei dem Knabenbild Hand in Hand. Der Satyrknabe gewinnt eine suggestive Präsenz, die buchstäblich unter die Haut geht.

Aufbau und Inszenierung des Satyrknaben im Schweinsfell sind typisch späthellenistisch.¹³ Wohl auf ein Vorbild aus der Zeit um

100 v. Chr. geht die Statue der Aphrodite Kallipygos in Neapel zurück (Abb. 40).¹⁴ In Ihrem Bild ist der Kontrast zwischen nacktem Fleisch und verhüllendem Gewand ähnlich delikate auskostet wie bei dem Satyrknaben im Schweinsfell. Auch bei ihr ist der Stoff als rahmende Kulisse hart gegen die weichen Körperformen gesetzt und entblößt mehr als er bedeckt. Bei beiden Bildwerken geht es primär um die pointierte Schaustellung der Geschlechtsmerkmale mit Hilfe von Klei-



40 Aphrodite Kallipygos. Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Römische Replik nach einem Vorbild um 100 v. Chr.

dungsstücken, die inhaltlich zu den Figuren passen: der kostbare Stoff zur göttlichen Natur der schönen Aphrodite und die derbe Schweinshaut zum abgründigen Wesen des schönen Satyrknaben. Es ist nicht auszuschließen, daß beide Bildentwürfe unter Berücksichtigung römischer Interessen entstanden sind.¹⁵ Wie beliebt der Satyrknabe im Schweinsfell bei den Römern war, bezeugt von den vielen Umbildungen vor allem eine, die in wenigstens zehn kleinformatigen Wie-



41 Silen im Schweinsfell. Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Römische Wiederholung um 70 n. Chr.

derholungen überliefert ist (Abb. 41).¹⁶ Hier ist das Motiv des schönen, begehrenswerten Satyrknaben auf einen alten, häßlichen Silen übertragen, der mit seiner rechten Hand das Fell über dem Penis anhebt. Bei mindestens zwei Wiederholungen erlaubt der (häufig nicht) mitdargestellte Tierkopf die Identifizierung als Schweinsfell.¹⁷ Wie weit das Motiv des Satyrknaben im Schweinsfell verbreitet gewesen ist, zeigt ein kleinasiatischer Säulensarkophag in Antalya aus der Zeit um 170 n. Chr. (Abb. 42)¹⁸ Die begehrenswert schöne Mittelfigur seiner Hauptseite zitiert den Satyrknaben im Schweinsfell weitgehend getreu. Allein die spitzen Satyrohren fehlen.



42 Knabe im Schweinsfell. Säulensarkophag. Antalya, Archäologisches Museum. Um 170 n. Chr.



43 Hetäre im Rehfell. Innenbild einer attischen Trinkschale des Epiktet. London, British Museum. Um 510/500 v. Chr.



44 Satyr und Hermaphrodit. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung. Römische Replik nach einem Vorbild um 100 v. Chr.

DAS SCHWEIN ALS SEXUELLES SYMBOL

Tierfelle dienen im dionysischen Raum früh zur sexuellen Inszenierung des Körpers. Auf dem Innenbild einer rotfigurigen Schale des Epiktet aus dem späten 6. Jahrhundert v. Chr. in London tanzt eine Hetäre mit Krotalen ekstatisch zur Musik eines jungen Mannes, der die Doppelflöte spielt (Abb. 43).¹⁹ Im Gegensatz zu den mythischen Nymphen, die das Rehfell über dem Chiton tragen, liegt es bei ihr, bis auf das merkwürdige ›Chiton-Höschen‹, offenbar direkt auf der nackten Haut. Doppelhäutig stellt die Hetäre ihre körperlichen Reize zur Schau, ähnlich wie später der Satyrknabe im Schweinsfell.

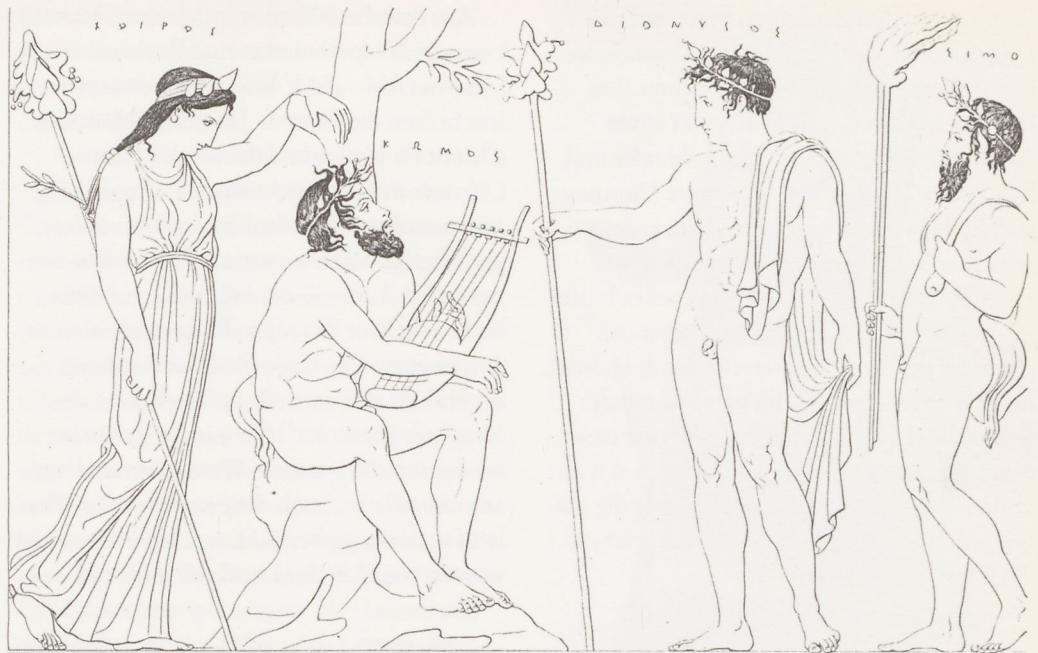
Im Bild der Satyrn scheint das Schweinsfell indes nicht vor der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. belegt zu sein – dann freilich gleich zweimal: neben dem Satyrknaben auch für eine in zehn Repliken überlieferte dionysische Gruppe (Abb. 44).²⁰ Bei dieser Gruppe ist das Schweinsfell über den Felsen gelegt, auf dem ein Hermaphrodit mit kleinem Penis sitzt. Er hält einen Satyrn zwischen den Schenkeln gefangen. Der Satyr steht auf dem federnd nach hinten gesetzten rechten Bein, während das vorgewinkelte linke Bein zwischen die verhüllten Schenkel des Hermaphroditen stößt. Beide Figuren befinden sich in einer ebenso prekären wie ambivalenten Interaktion. Das rauhe Schweinsfell ist weder im realen noch im mythischen Leben als Kissen oder Kleidung belegt – es ist ohnehin dafür denkbar ungeeignet. Es müssen also inhaltliche Gründe gewesen sein, die das Schweinsfell für die Ikonographie von Satyrknabe und Hermaphrodit attraktiv gemacht haben. Dafür spricht auch das Schweinsfell des jüngeren Kentauren aus der Villa Hadriana in Rom, der vielleicht ebenfalls

auf ein Vorbild aus dem späten Hellenismus zurückgeht.²¹ Ihm ist das Fell geradezu emblematisch über den linken Unterarm gelegt. Wie wir gleich sehen werden, waren es sexuelle Konnotationen, die dem Schweinsfell zu seiner Popularität in der Bilderwelt des Dionysos verholfen haben.

Blicken wir kurz zurück. Als dionysisches Opfertier ist das Schwein auf den bemalten Gefäßen von Athen seit dem frühen 6. Jh. v. Chr. bezeugt.²² Hier erscheinen Ferkel und Schwein bei dionysischen Ritualen wie Symposion, Komos und Pompe, gehören häufig zum dionysischen Fest.²³ Das Bild einer attisch-rotfigurigen Pelike des Pan-Malers in Paris verbindet mit dem Schwein nicht nur rituelle, sondern auch sexuelle Aspekte.²⁴ Ein älterer Festteilnehmer, der in Kopfform, Frisur und Barttracht auffällig an einen Satyr erinnert, hält mit der Linken einen gebogenen Phallus, mit der Rechten den Vorderlauf eines auf den Kopf gestellten Schweins. Ferkel und Schwein sind in Griechenland als Opfertier für zwei Götter besonders typisch: Demeter und Dionysos. Es sind die Götter, deren Feste das normale Leben begrenzt außer Kraft setzen, auch und gerade im sexuellen Bereich.²⁵ Bei dem bekanntesten griechischen Frauenfest, den Thesmophoria, war das Ferkel- bzw. Schweinsopfer eng mit sexuellen Vorstellungen verbunden, wie dieses Hauptfest des Demeter-Kults überhaupt.²⁶

So wundert es nicht, daß der griechische Begriff für ›Ferkel‹ bzw. ›Schwein‹ eindeutig sexuell durchfärbt ist. Seit Homer heißen Ferkel, später auch Schwein χοῖρος (*choiros*).²⁷ *Choiros* bezeichnet sowohl das männliche wie auch das weibliche Tier. Aristophanes bezeugt uns als erster den sexuellen Doppelsinn von *choiros*,²⁸ und zwar in der vulgären Alltagssprache der einfachen Leute. Die Schlüssel-

stelle dafür ist ein Dialog in den Acharnern, die bei dem ländlichen Dionysosfest der Lenäen im Jahre 425 v. Chr. uraufgeführt worden sind. Der attische Bauer Dikaiopolis (gerechte Stadt) hat genug vom Krieg zwischen Athen und Sparta. Er erreicht einen Separatfrieden mit Sparta, den er auf seinem Landsitz zu feiern beginnt:²⁹ »Heil Dionysos ... Endlich kann ich doch, von keinem Feind gestört, auf meinem Gut daheim mein Dionysosfest begehen.«³⁰ In diesem Refugium eröffnet er einen internationalen Markt, der im Gegensatz zur Wirklichkeit des Krieges freien Handel gewährt.³¹ Als erste Kunde kommt ein Megarer, dessen Heimatstadt durch die Schuld Athens große Not erleidet.³² Um seine beiden Töchter vor dem drohenden Hungertod zu retten, hat er sie als junge appetitliche Schweine verkleidet und zusammen in einen Sack gesteckt. In dieser Verpackung bietet er sie Dikaiopolis zum Kauf an. Es entwickelt sich ein reger Dialog über die Vorzüge und Verwendungsmöglichkeiten der beiden *choiroi*, deren menschliche Natur Dikaiopolis sogleich erkennt. Der Megarer besteht jedoch auf der Bezeichnung *choiros* und klärt seinen Geschäftsfreund am Leibe seiner jungen Töchter über den wahren Doppelsinn dieser ›Schweinerei‹ auf.³³ Nach mehrdeutigen, die ganze Megarer-Passage durchziehenden Wortspielereien, in denen *choiros* mal die verkleideten jungen Ferkel, mal die Vulva der jungen Töchter des Megarer meint,³⁴ fällt Dikaiopolis schließlich sein Urteil: »Noch erscheint das Mädchen als junges Schweinchen (χοῖρος), erwachsen aber ist es eine richtige Vulva (κύσθος).«³⁵ *choiros* ist hier die (rosa- bzw. schweinchenfarbene) Vulva des jungen Mädchens im Gegensatz zu der einer ausgereiften Frau.³⁶ In anderen Stücken des Aristophanes bezeichnet *choiros* auch die



künstlich enthaarte Vulva der erwachsenen Frau.³⁷ *choiroi* sind die »eßbaren« Früchte des Friedens, die der attische Bauer »Gerechte Stadt« jenseits der Realität des Krieges auf seinem utopisch entrückten Landsitz genießt.³⁸

Die für uns noch greifbaren Spuren des populären *choiros* führen weit über Aristophanes hinaus. Eine davon führt zu der »schönen Vulva« (χοῖρις καλός) einer Mauerinschrift auf Thasos,³⁹ eine andere zu den Bildern attischer Gefäße. Während des peloponnesischen Krieges erscheinen in Athen vermehrt Bilder der dionysischen Rauschwelt.⁴⁰ Aus der Zeit der Uraufführung der Acharner stammt ein rotfiguriger Glockenkrater des Dinos-Malers in Neapel, der einen mit Namensinschriften erklärten Thiasos zeigt (Abb. 45).⁴¹ Zwei Figurenpaare wenden sich im Bild einander zu. Auf der rechten Seite steht der jugendliche Dionysos mit Thyrsos. Ihm folgt mit einer Fackel der bärtige Satyr *Simos* – der

45 *Choiros im Kreis des Dionysos*. Attischer Glockenkrater des Dinos-Malers. Neapel, Museo Archeologico Nazionale. Um 430/20 v. Chr.

Stupsnäsige. Auf der linken Seite sitzt, die Leier haltend, der bärtige Satyr *Komos* – der mit anderen rauschhaft feiert. Hinter ihm lehnt sich die Nymphe *Choiros* an einen Baum. Sie ist als einzige Figur bekleidet und hält einen Thyrsos, wie der nackte Dionysos auch. Die sexuelle *Choiros* und der exzentrische *Komos* sind ein mehr als anzügliches Paar. Einerseits sind beide Figuren durch ruhiges Verhalten wie Lehnen und Sitzen aufeinander bezogen, andererseits durch Haltung und Nacktheit bzw. Kleidung voneinander unterschieden. Zusätzliches Profil gewinnen beide Figuren durch den Gegensatz von maßvollen Gesten und maßlosen Namen, die auf orgiastische Erfahrungen in der Rauschwelt des Dionysos verweisen.

Aus derselben Werkstatt wie der Glockenkrater in Neapel stammt ein Glockenkrater in Syrakus (Abb. 46).⁴² Wieder personalisieren Inschriften die Figuren. Das junge Mädchen *Choiros* im Peplos und der junge Mann *Oi(n)eus* in Reisetracht sind im Handschlag miteinander verbunden. Sie bilden vordergründig ein durchaus sitzames Paar. Erst der zweite Blick offenbart, daß eine ›unschickliche‹ Gebärde das tugendhafte Auftreten durchkreuzt: Die linke Mädchenhand ist begehrlisch zum verhüllten Geschlecht des Jünglings gestreckt.⁴³ Der junge *Oineus* ist beides, ein dionysischer Weinmann und ein attischer Heros, nach dem eine der zehn Phylen (Verwaltungsbezirke) von Athen benannt worden war.⁴⁴ In der Darstellung nimmt

Oineus Abschied von seiner *Choiros*. Sie folgt zwar dem von Männern entworfenen Bild der ehrbaren Bürgerin, evoziert zugleich aber sexuelle Lust, durch ihren Namen wie durch ihre Geste.⁴⁵ Im Kontext des peloponnesischen Kriegs, der Entstehungszeit des Glockenkraters, gewinnt das Abschiedsbild besondere Aktualität: Für diesen Krieg wurden die Athener phylenweise gemustert.⁴⁶ Der Phylenheros *Oineus* verleiht dem zeitbezogenen Abschiedsbild die überzeitliche Sphäre einer mythischen Szene. Darin versprechen *Oineus* und *Choiros* die ungestörte Erfüllung bürgerlicher Normen, dionysischer Wünsche und sexueller Träume, die das Paar stellvertretend für die Phylengemeinschaft verbürgt.⁴⁷ In dem lebensnahen Mythenbild gewinnt das komplexe Zusammenspiel von gesellschaftlichen Idealen und menschlichen Trieben geradezu handgreiflich Gestalt.

Der sexuelle Doppelsinn von *choiros* wirft neues Licht auf dionysische Szenen mit Schweinen in Unteritalien.⁴⁸ Besonders zugespitzt ist das Bild auf einer großen lukanischen Weinkanne in Privatbesitz aus der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. (Abb. 47).⁴⁹ Ein bärtiger Satyr mit Pantherfell reitet anzüglich auf einem fetten *choiros*. Er ist einer der Teilnehmer eines wilden Treibens, das Dionysos zusammen mit seinen mythischen und tierischen Trabanten veranstaltet.

In die Zeit um 200 v. Chr. führt uns eine Nachricht des Polemon von Ilion. Er ist offenbar eng mit dem pergamenischen Herrscherhaus verbunden gewesen.⁵⁰ Der Literat, der vielleicht in königlichem Auftrag die Welt bereist hat, belegt einen bisher wenig beachteten und erklärten Dionysoskult. Dazu ist von ihm überliefert: »Dionysos *choiropsalas* (χοιροψάλας) wurde im (boiotischen) Sikyon verehrt, wie Polemon in dem Brief an



47 Satyr reitet auf einem Schwein. Lukanische Kanne. Privatbesitz. 2. Hälfte 4. Jahrhundert v. Chr.



46 Abschied von Choiros und Oineus. Attischer Glockenkrater des Dinos-Malers. Syrakus, Museo Archeologico. Um 430/20 v. Chr.

Attalos (bezeugt). Der Name besagt: der die *choiros* durch Berührung erregt (ψάλλων), also stürmisch betastet (τίλλων). *choiros* bedeutet weibliche Genitalien (αἰδοῖον).⁵¹ Der Brief Polemons war wahrscheinlich an den späteren König Attalos II. adressiert.⁵² Sein Zeugnis erhellt nicht nur, wie populäre Verhaltens- und Bedeutungsmuster religiös vereinnahmt worden sind, sondern auch, wie ausgeprägt das politische und ideologische Interesse an (solchen) volkstümlichen Vorstellungen war. Die Nachricht läßt außerdem erkennen, daß die orgiastischen *choiroi* der göttlichen Obhut des Dionysos und seines Kreises unterstanden. Die kultische Sanktionierung sexueller Verhaltensweisen erlaubt immer auch ihre gesellschaftliche Kontrolle.

Handlungsspielräume im Diskurs der Geschlechter lassen sich dadurch nicht nur gezielt eröffnen, sondern auch normativ festlegen und begrenzen.

Am deutlichsten bezeichnet die Sexualsymbolik des Schweins eine 12 cm hohe Terrakottagruppe in Berlin, die aus dem hellenistischen Apulien stammt (Abb. 48).⁵³ Quer zum Rücken eines übergroßen Schweins sitzt frontal eine junge Frau. Sie ist vollkommen nackt. Durch die weit auseinandergespreizten Oberschenkel zwingt die Frau den Blick geradezu auf ihre namentlich von dem Reittier abgeleitete *choiros*. Der sexuelle Exhibitionismus ist durch die rechte Hand, die an die Vulva faßt, noch einmal gesteigert. In der linken Hand hält die Frau einen kleine ›Leiter‹. Die Saureiterin gilt zumeist als Darstellung der Baubo, einer schillernden Göttin der altorphanischen Demetersage mit drastischer Sexualsymbolik.⁵⁴ Da der mythische, sakrale und/oder rituelle Kontext der Gruppe unklar ist, konzentriere ich mich auf einige Überlegungen zu ihrer Ikonographie. Bei der bisherigen Interpretation der Gruppe ist gewöhnlich das Schwein übergangen, die kleine ›Leiter‹ zudem entweder mißverstanden oder nur kurz erwähnt. Gerade die übergroße Sau und die überbetonte Vulva provozieren jedoch ein intensives Wechselspiel zwischen der konkreten Ikonographie und ihrer assoziativen Wahrnehmung. Die ambivalenten Bedeutungsaspekte von *choiros* sind durch die Saureiterin in äußerster Deutlichkeit formuliert.⁵⁵ In diesem Zusammenhang erhält auch die kleine ›Leiter‹ einen besonderen Sinn, wohl weniger als (orphanische) Seelen- und Paradiesleiter,⁵⁶ sondern eher als ein Zeichen erotisch attraktiver Frauen. Realiter handelt es sich vielleicht um ein Musikinstrument von orgiastischem Klang.⁵⁷



48 Frau auf Schwein. Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung. Hellenistisch

Literarische Quellen lassen erkennen, wie weit die Rezeption der sexuellen *choiros* reicht. Wohl noch in hellenistische Zeit gehört ein scharfzüngiges Epigramm, das auf den nicht näher bekannten Lyriker Krates zurückgeht.⁵⁸ Er spottet über die frühhellenistischen Dichter Choirilos von Samos, Antimachos von Kolophon und Euphorion von Chalkis.⁵⁹

»Mochte Choirilos auch weit unter Antimachos stehen, so hatte Euphorion doch Choirilos (Vulva) immer im Mund. Zungenfertig waren die Werke Euphorions, und als Scharlatan (Liebender) wußte er wahrlich Bescheid, da er ein Homeriker (Lustmolch) war.«⁶⁰

Nicht weniger anzüglich sind die Verse eines gewissen Nikarchos, der wohl in der frühen Kaiserzeit mahnt:

»Demonax, schau' nicht immer nach unten, überlaß' dich nicht immer der Leidenschaft deiner Zunge. Jedes Schweinchen (Vulva) hat einen Stachel (Klitoris), der furchtbar ist (heftigste Begierde erregt). Du lebst zwar unter uns, verbringst deine Nächte aber in Phönizien (als *cunnilingus*), bist nicht, obwohl im Schenkel ernährt, von Semele geboren.«⁶¹

Die sexuelle Konnotation des griechischen *choiros* lebt in dem lateinischen *porcus* und seinen Derivatformen fort. Nach Varro war das zweideutige Ferkel gerade in der volkstümlichen Sprache der Ammen verbreitet: »Denn unsere Frauen, insbesondere die Ammen, bezeichnen als Ferkel (*porcum*) die weibliche Scham (*naturam*) der jungen unberührten Mädchen, welche die Griechen *choeron* nennen; sie meinen damit, daß es ein Zeichen der Befähigung für die Heirat (*nuptiarum* = Geschlechtsverkehr) sei.«⁶² Auch sonst finden sich in der (früh)kaiserzeitlichen Literatur beredete Hinweise auf die Geläufigkeit der sexuellen Metaphorik des Schweins.⁶³ Noch in der um 1000 n. Chr. kompilierten Suda liest man unter dem Stichwort *choiros*: »das Tier; bei den Korinthern aber die weibliche Scham; daher auch das Sprichwort; was Akrokorinth die ›Vulva‹ verkaufen nennt, heißt in Korinth gegen Bezahlung arbeiten; denn es gab dort viele Prostituierte.«⁶⁴

Im Horizont der populären Vorstellungen, der religionsgeschichtlichen Bezüge und der gesellschaftlichen Rezeption von *choiros* klä-

ren sich die erotische Inszenierung und die sexuelle Ambivalenz des Satyrknaben im Schweinsfell (Abb. 34–39). Der knabenhafte Satyr präsentiert seinen gerade geschlechtsreifen Penis im rahmenden Ausschnitt der umgehängten Haut eines jungen Ferkels, das auf die (ebenfalls gerade) geschlechtsreife Vulva des jungen Mädchens anspielt. Wie genau die sexuelle Altersstufe im Bild des Satyrknaben dargestellt ist, erweist auch ein bisher immer übergangenes Detail: bei mindestens sechs Repliken rahmen zwei Hautfalten den Ansatz des kleinen Penis – mal eher kreisförmig, mal eher spitzwinkelig (Abb. 37). Diese Hautfalten lassen sich bei einer Vielzahl knabenhafter Figuren gerade aus dem dionysischen Umkreis beobachten. Dabei handelt es sich um eine anatomische Eigenart des knabenhaften Penis: es ist der *adiposo genitalis*, der bei properen Knaben bis zur angehenden Geschlechtsreife besonders ausgeprägt ist.⁶⁵ Die gleiche Hautfalte findet sich am Penisansatz des Hermaphroditen, den ein Satyr sexuell bedrängt (Abb. 44).⁶⁶ Der Hermaphrodit sitzt anzüglich auf dem *choiros*. Weiter läßt sich sexuelle Ambivalenz im Bild wohl kaum steigern. Das muß im Gegenzug auch die sexuelle Semantik des Schweinsfells noch einmal verschärft haben. Wie explizit diese gewesen ist, bezeugt die selektive Überlieferung des Schweinsfells. Bei einigen Repliken des Satyrknaben im Schweinsfell und der Gruppe Satyr und Hermaphrodit ist bewußt auf das Schweinsfell verzichtet und durch eine (sexuell) weniger extrem konnotierte Tierhaut ersetzt: entweder ein Ziegen- oder ein Pantherfell.⁶⁷ In der römischen Kaiserzeit wurde je nach Publikum und Kontext offenbar sehr genau darauf geachtet, mit welcher Haut die Satyrn auftraten und welche spezifischen Qualitäten an ihr haften.

Schließlich unterscheidet sich das duftige und lang gelockte Haar des Satyrknaben (Abb. 39) deutlich von den oftmals gegenbewegten Lockenstrudeln der großplastischen Satyrbilder der hellenistischen und der römischen Zeit. Diese Differenz hat ihre Gründe. Seit altersher galt schön gelocktes Haar als typisches Merkmal lieblicher Knaben im homoerotischen Diskurs. Die sexuelle Attraktivität schöner Knabenlocken in der antiken Männerwelt ist weit bezeugt, auch und gerade für die römische Kaiserzeit.⁶⁸ In der römischen Kaiserzeit verkörpern die schönen Satyrknaben im Schweinsfell wie wohl keine andere knabenhafte Figur das Bedürfnis nach und die Popularität von Bildern, die Diskurse im sexuellen ›Grenzbereich‹ eröffnen. Mythische Satyrknaben waren für solche sexuellen Phantasien besonders geeignete Subjekte – ebenso wie ihre zweite Haut, das Schweinsfell, dafür ein Symbol von unmißverständlicher Zweideutigkeit war: zoologisch, ästhetisch und semantisch. Das Bild des Satyrknaben im Schweinsfell verbindet nicht nur tierisches und menschliches, instinktives und sinnliches, explizites und subtiles; es ermöglicht zugleich auch Einsichten in zentrale anthropologische Vorstellungen des späten Hellenismus und der römischen Kaiserzeit. So gesehen spiegelt der Satyrknabe im Schweinsfell ein weit verbreitetes Bedürfnis des antiken Betrachters: das Phänomen, sich mit mythisch formulierten Wunschbildern zu umgeben und sie als komplexe Projektionsfläche von realen Erfahrungen und menschlichen Triebkräften unterhaltsam zu nutzen.

- 1 W. Klein, *Praxiteles* (1898) 212–213 mit Anm. 1 *Variation I*; F.P. Johnson, *Sculpture 1896–1923, Corinth IX 1* (1931) 51–53 zu Nr. 64; F. Messerschmidt, »Ein Satyrstor der Sammlung Richter in London«, in: *Pantheon* 7, 1931, 208–210; H. Riemann, *Die Skulpturen vom 5. Jahrhundert bis in römische Zeit, Kerameikos 2* (1940) 108–110 zu Nr. 160; G. Lippold, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums III 2* (1956) 110–111 zu Nr. 11; E. Paribeni *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) 118 zu Nr. 334; P.C. Bol, *Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike. Antike Bildwerke I, Liebieghaus Frankfurt* (1983) 186–189 zu Nr. 57; P. C. Bol in: P.C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I* (1989) 95–98 zu Nr. 22; A. Zimmermann, *Untersuchungen zum römischen Kopienwesen anhand des Satyrs mit der Querflöte: u. verwandter Statuentypen, ungedruckte Dissertation Bern* (1994); R.M. Schneider in: P.C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke V* (1998) 230–233 zu Nr. 717.
- 2 Im Folgenden stütze ich mich auf meine ungedruckte Heidelberger Habilitationsschrift, in der ich den Satyrknaben im Schweinsfell besprochen habe: R.M. Schneider, *Dionysischer Rausch und gesellschaftliche Wirklichkeit. Großplastische Satyrbilder hellenistischer Zeit* (1991) 75–88, 447–468.
- 3 Il Museo delle Terme 14249. E. Ghislanzoni, »Gli scavi delle Terme Romane a Cirene«, in: *Notiziario Archeologico* 2, 1916, 98 ff. Nr. 16 Abb. 45–46; Messerschmidt (wie oben Anm. 1) 208 mit Abb.; E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) 118 Nr. 334 Taf. 156; H. Walter, *Pans Wiederkehr. Der Gott der griechischen Wildnis* (1980) 92–93 Abb. 74; H. Manderscheid, *Die Skulpturenausstattung der kaiserzeitlichen Thermenanlagen* (1981) 101 Nr. 268 Taf. 35.
- 4 Archäologisches Museum. K. Davaras, »Kastelli Kisamou«, in: *Αρχαιολογικόν Βελτίον* 22, 1967 *Chronika*, 498 Taf. 370 β–γ; M. Pologgiorgi, *Chania* (1980) 65 mit Abb.
- 5 Für Hinweise und Fotos danke ich Christa Landwehr.
- 6 K. Siems, *Aischrologia. Das Sexuell-Häßliche in antiken Epigrammen* (1974) 72–82; C. Reinsberg, *Ehe, Hetärenum und Knabenliebe in antiken Griechenland* (1989) 164–170.
- 7 Viele haben zum Gelingen der Rekonstruktion beigetragen, besonders Luca Giuliani, Ingeborg Kader, Susanne Muth, Paolo Liverani sowie die Restauratoren Olaf Herzog, Alfons Neubauer und Herrmann Scharpf. Allen Beteiligten gilt mein herzlicher Dank.
- 8 *Gallerie delle Statue* 553. W. Klein, *Praxiteles* (1898) 212 Anm. 1 Nr. 13; W. Amelung, *Die Skulpturen des Vatikanischen Museums II* (1908) 622–623 Nr. 409 Taf. 59.
- 9 Staatliche Kunstsammlungen Sk 89. Tiedemann, *De antiquis quibusdam Musei Fridericiani simulacris dissertatio II* (1779) 15–16; M. Bieber, »Bericht über Arbeiten im Museum von Kassel«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1914, 25 Abb. 15; 27–28 Abb. 17. 31; M. Bieber, *Die antiken Skulpturen u. Bronzen des Königl. Museum Fridericianum in Cassel* (1915) 26 Nr. 33 Taf. 27; E. Paribeni, *Catalogo delle sculture di Cirene* (1959) 118 zu Nr. 334.
- 10 Zur Morphologie und Ikonographie antiker Schweine H. Meyer / P. R. Franke / J. Schäffer, *Hausschweine in der griechisch-römischen Antike. Eine morphologische und kulturhistorische Studie* (2004).
- 11 Zur Ohrform Meyer / Franke / Schäffer (wie oben Anm. 10) 99–101.
- 12 Dieser ist allein bei der qualitätvollen Replik in Havanna freiplastisch ausgearbeitet. Sie scheint in der differenzierten Durchgestaltung des Fells dem Vorbild besonders nahe zu kommen; vgl. Messerschmidt (wie oben Anm. 1) 208–210 mit Abb.; M. Castro / Chr. E. Loeben / D. Rößler / V. Stürmer, »Die Antikensammlung im Nationalmuseum Havanna«, in: *Antike Welt* 29, 1998, 216–218 Abb. 17.
- 13 Zur Datierung vgl. P. C. Bol, *Führer durch die Sammlungen. Antike Kunst, Liebieghaus Frankfurt* (1980) 81–82; P. C. Bol, *Bildwerke aus Stein und Stuck von archaischer Zeit bis zur Spätantike, Antike Bildwerke I, Liebieghaus Frankfurt* (1983) 186–189 zu Nr. 57; P. C. Bol in: P. C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I* (1989) 95–98 zu Nr. 22.
- 14 G. Säflund, *Aphrodite Kallipygos* (1963); F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique*, 2. Auflage (1982) 316–318 Nr. 83 Abb. 168; W. Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen* (1982) 237–240; *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae II* (1984) 85–86 Nr. 765–771 Taf. 76 (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann); B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus* (2001) 198–199 Taf. 189.
- 15 Nach F. Poulsen in: P. Arndt / W. Amelung (Hg.), *Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen Nr. 4757 ist der Typus des Satyrknaben im Schweinsfell »wahrscheinlich erst in der Römerzeit entstanden«.*
- 16 Gewöhnlich werden die Wiederholungen auf ein Vorbild der hellenistischen Zeit zurückgeführt: 1) Auktionskatalog Sotheby London (3.14.7.1978) 27 Nr. 100 Taf. 15. – 2) E.J. Dwyer, *Pompeian Domestic Sculpture* (1982) 47 zu Nr. XXI Taf. 47 Abb. 186 (Inv. 6345; die dort genannte Inv.-Nr. 6341 ist falsch). – 3) Hier Abb. 8: Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6349, unpubliziert (Foto Inst.Neg.Rom 60.2502). – 4) Dwyer (wie diese Anm. Nr. 2) 47 Nr. XXI Taf. 14 Abb. 51 (um 1965 gestohlen; Foto Inst.Neg.Rom 67.677, Reproduktion nach Inst.Fot.Rom 29.8760). – 5) F. u. P. Piranesi (Hg.), *Les monuments antiques du Musée Napoléon II* (1804) 29–30 Nr. 11 Taf. 11; Musée national du Louvre. *Catalogue sommaire des marbres antiques* (1922) 4 Nr. 2295. – 6) H. Hoffmann, *Ten Centuries that Shaped the West. Greek and Roman Art in Texas Collections, Ausstellungskatalog Dice University Houston/Texas* (1970) 70 f. Nr. 21 mit Abb. – 7) Riemann (wie oben Anm. 1) 109 zu Nr. 160 Replik 10. – 8) E. Fabbriotti (Hg.), *Il Museo Comunale di Vasto. Catalogo della collezione archeologica* (1984) 19–20 Nr. 11 Taf. 4 (A. Candelaro). – 9) B. Andreae (Hg.), *Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums I. Museo Chiaramonti 3* (1995) Taf. 1034/35. – 10) Lippold (wie oben Anm. 1) 281–282 Nr. 16 Taf. 127. – Eine lebensgroße Variante überliefert die Marmorstatue eines Silen in Istanbul, G. Mendel, *Musées Impériaux Ottomans. Catalogue des sculpture grecques, romaines et byzantines II* (1914) 359–360 Nr. 617 mit Abb. 17 s. oben Anm. 16 Nr. 5 und 10.
- 18 H. Wiegart, »Kaiserzeitliche Sarkophage in der Nikolaoskirche«, in: J. Borchhardt (Hg.), *Myra. Eine lykische Metropole, Istanbul Forschungen* 30 (1975) 222–223 mit Anm. 335 Abb. 37 (Fragment 3); 228 Taf. 95 B (bald nach 170 n. Chr.).
- 19 *British Museum E 38*; J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase Painters*, 2. Auflage (1963) 72.16; 1623; T.H. Carpenter, *Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV² and Paralipomena*, 2. Auflage (1989) 167; A. Dierichs, *Erotik in der Kunst Griechenlands* (1993) 64–65 Abb. 110.
- 20 Repliken bei A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik* (1999) 90–96. 372–383. 431 Anm. 905 (davon sieben Repliken mit Schweinsfell) datiert das verlorene Original in die 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. – Abb. 11: Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung Inv. Sk 195; vgl. Stähli (wie diese Anm.) 90–91 Abb. 57–59; 373–374 Nr. 4.2.
- 21 G. Morawietz, *Der gezähmte Kentaur. Bedeutungsveränderungen der Kentaurbilder in der Antike* (2000) 112–113 Abb. 35.
- 22 S. Peirce, »Death, Revelry, and Thysia«, in: *Classical Antiquity. California Studies in Classical Antiquity* 12, 1993, 242–244, 255–257 mit Anm. 157. – Zur Gruppe »Schweinebrühen«: R. Amedick, »Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl«, in: *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung* 95, 1988, 210–214, 219–223; R. Amedick, »Die Gruppe der Schweinsbrüher«, in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert* (1999) 187–198.
- 23 J. D. Beazley, *Attic Black-Figure Vase-Painters* (1956) 29.1; Carpenter (wie oben Anm. 19) 8. – Beazley 1956 (wie diese Anm.) 151.11. – Beazley 1956 (wie diese Anm.) 520.27er; 704; Carpenter (wie oben Anm. 19) 129; Peirce (wie oben Anm. 22) 256 mit Anm. 157 Abb. 7b. – J. D. Beazley, *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*, 2. Auflage (1971) 258.
- 24 Musée du Louvre G 742. Beazley (wie oben Anm. 19) 555.90; Peirce (wie oben Anm. 22) 244, 255–256 Abb. 5.
- 25 J. N. Bremmer, *Götter, Mythen und Heiligtümer im antiken Griechenland* (1996) 23–28, 47.
- 26 W. Burkert, *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche* (1977) 365–370; Bremmer (wie oben Anm. 25) 87–89.
- 27 Homer, *Odyssee* 14, 73. H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch* 2 (1970) 1107–1108 s.v. χοῖρος. – Zum Schwein F.C. Sillar / R.M. Meyler, *The Symbolic Pig. An Anthology of Pigs in Literature and Art* (1961); Der Kleine Pauly 5 (1975) 43–47 (W. Richter); J.-L. Durand, *Sacrifice et labour en Grèce ancienne. Essai d'anthropologie religieuse* (1986) 135–136; M.H. Jameson, »Sacrifice and Animal Husbandry in Classical Greece«, in: C. R. Whittaker (Hg.), *Pastoral Economies in Classical Antiquity* (1988) 98–99; Bremmer (wie oben Anm. 25) 23. 47. 87–89; Meyer / Franke / Schäffer (wie oben Anm. 10) passim.
- 28 Sexuelle Bedeutungsmöglichkeiten von χοῖρος (verharmlosend L. Rademacher, »Volkstümliche Schwammotive bei Aristophanes«, in: *Wiener Studien* 35, 1913, 193–196; L. Rademacher, »Χοῖρος »Mädchen«?, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 1940, 236–238); H. Hommel, »Porzellan«, in: *Silvae. Festschrift Ernst Zinn* (1970) 75–90; K.J. Dover, *Aristophanic Comedy* (1972) 63–65; P. Stallybrass / A. White, *The Politics and Poetics of Transgression* (1986) 44–45; M. Golden, »Male Chauvinists and Pigs«, in: *Echos du monde classique* 7, 1988, 1–11; H. S. Versnel, *Transgression and Reversal in Myth and Ritual* (1993) 256–257; S. Douglas Olson (Hg.), *Aristophanes Acharnians* (2002) bes. 261 zu den Versen 738–739 (Oliver Primavesi sei für diesen Hinweis herzlich gedankt). – Sexuelle Ambivalenz des Schweins in der Neuzeit: Stallybrass / White (wie diese Anm.) 44 ff., 63 ff.; V. Propp, *Theory and*

- 29 *Handlung und Interpretation*: J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy* (1975) 57–62; L. Edmunds, »Aristophanes' Acharnians«, in: J. Henderson (Hg.), *Aristophanes. Essays in Interpretation* (1980) 1–41; P. von Möllendorf, *Grundlagen einer Ästhetik der Alten Komödie. Untersuchungen zu Aristophanes und Michail Bachtin* (1995) 153 ff.
- 30 Aristophanes, *Acharner* 195. 201 f. Zum ländlichen Dionysosfest des Dikaiopolis: A. Henrichs, »Between country and city. Cultic dimensions of Dionysus in Athens and Attica«, in: M. Griffith / D. J. Mastrorade (Hg.), *Cabinet of the Muses. Essays on Classical and Comparative Literature in Honor of Thomas G. Rosenmeyer* (1990) 269–271; N.R.E. Fisher, »Multiple Personalities and Dionysiac Festivals: Dicaeopolis in Aristophanes' Acharnians«, in: *Greece & Rome* 40, 1993, 31–47.
- 31 Aristophanes, *Acharner* 719–859. *Dover* (wie oben Anm. 28) 63–65; Edmunds (wie oben Anm. 29) 16 ff.; F. Heberlin, *Pluthygia. Zur Gegenwart bei Aristophanes* (1980) 69 ff. Zum Problem der Dialektausbildung dieser Passage: G. Verbraarschot, »Dialect Passages and Text Constitution in Aristophanes' Acharnians«, in: *Mnemosyne* 41, 1988, 269–275.
- 32 Aristophanes, *Acharner* 535. 734–769.
- 33 Aristophanes, *Acharner* 770–773. Die Ambivalenz von χοῖρος in den *Acharnern* 764–796 hat *Dover* (wie oben Anm. 28) 63–65 detailliert herausgearbeitet.
- 34 Ich übersetze χοῖρος mit »Vulva«. Der derben Alltagssprache, derer sich Aristophanes bedient, entspricht eher der Begriff »Fotze«. Vgl. G. Wahrig, *Deutsches Wörterbuch* (1986) 495 s.v. Fotze. Die vulgären Sexualbegriffe des Aristophanes sind in den deutschsprachigen Textausgaben gewöhnlich eliminiert. Englische Herausgeber übersetzen offen: *Dover* (wie oben Anm. 28) bes. 63.
- 35 Aristophanes, *Acharner* 781–782 Henderson (wie oben Anm. 29) 131 übersetzt »she may look a piggy now, but when she's grown she'll be a real cunt!«. Zu κύσθος Henderson (wie oben Anm. 29) 130–131; Edmunds (wie oben Anm. 29) 17; J. N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary* (1982) 12, 81, 220.
- 36 Henderson (wie oben Anm. 29) 131. Douglas Olson (wie oben Anm. 28) 261 zu den Versen 738–739 weist darauf hin, »that the primary evidence offers no explicit support for the claim that the word specifically refers to the pink, hairless cunt of young girls«.
- 37 Henderson (wie oben Anm. 29) 131–132.
- 38 Möllendorf (wie oben Anm. 29) 161–162.
- 39 Y. Grandjean / D. Knoepfler, »Thasos. La porte du Silène«, in: *Bulletin de correspondance hellénique* 97, 1973, 553–555 Abb. 19.
- 40 T. Hölscher, *Die unheimliche Klassik der Griechen* (1989) 21–24; A. Heinemann, in: T. Hölscher (Hg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (2000) 336–342.
- 41 Museo Nazionale Archeologico Inv. 2369. *Real Museo Borbonico II* (1825) Taf. 45; Beazley (wie oben Anm. 19) 1154.29; T.H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens* (1997) 100 Anm. 87.
- 42 Museo Nazionale Inv. 30747. J. D. Beazley, »Some Inscriptions on Vases III«, in: *American Journal of Archaeology* 39, 1935, 487 Abb. 11; Beazley (wie oben Anm. 19) 1153.17; U. Kron, *Die zehn attischen Phylenheroen, Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung*, 5.

- Beiheft* (1976) 117, 166, 188–189, 264 Nr. P 8; 278 Nr. O 1 Taf. 13, 2; *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae I* (1981) 440 Nr. 25 Taf. 340 s.v. Akamas et Demophon (U. Kron); Carpenter (wie oben Anm. 19) 336; E. Kearns, *The Heroes of Attica, Bulletin. Institute of Classical Studies, University of London, Suppl.* 57 (1989) 91 mit Anm. 64 Taf. 3.
- 43 Zur sexuellen Semantik dieser Geste vgl. Dierichs (wie oben Anm. 19) Abb. 31, 111, 114, 115, 121c, 122, 123, 165, 167–171, 219; Kilmer (wie oben Anm. 39) Abb. R142. R486. R538.
- 44 Oineus als dionysischer Weimann: Kron (wie oben Anm. 42) 188–189.
- 45 Ähnliche Konnotationen haben wohl auch griechische Namen wie Choro, Choiris, Choirina, Choiridon und Choiros evoziert; vgl. E. C. Keuls, *The Reign of the Pallas. Sexual Politics in Ancient Athens* (1985) 355; Chr. Breuer, *Antike Skulpturen. Bestandskatalog des Badischen Landesmuseums Karlsruhe* (2001) 57–59 zu Nr. 31 (hier m.E. wenig überzeugend als Männernamen erklärt). Weitere Nachweise in den bisher erschienenen Bänden: *A Lexicon of Greek Personal Names, I–III B*.
- 46 Musterung: Kron (wie oben Anm. 42) 116–118.
- 47 Ähnlich gedeutete Pandionbilder: Kron (wie oben Anm. 42) 116–118 mit Anm. 543.
- 48 H. Bulle, »Von griechischen Schauspielern und Vasenmalern«, in: *Festschrift J. Loeb* (1930) 26–27 Nr. G Abb. 13; R. Herbig, *Pan* (1949) 48 Taf. 23, 3.
- 49 K. Schauberg, »A Dionysiac Procession on a Monumental Shape 8 Oinochoe«, in: W.G. Moon (Hg.), *Ancient Greek Art and Iconography, Symposium of the University of Wisconsin, Madison* 1981 (1983) 260. 274–275 Abb. 17.1a–1e.
- 50 E.V. Hansen, *The Attalids of Pergamon* (1971) 400–404; *Der Neue Pauly* 10 (2001) 7 s.v. Polemon aus Ilion (A.A. Donohue).
- 51 *Fragmenta historicorum Graecorum* 3, 135 (ed. Müller). Zu αἰδοῖον: Henderson (wie oben Anm. 29) 3–4, 113; *Reallexikon für Antike und Christentum* 10 (1978) 3; ebenda 22 zu τίλλειν in homosexuellem Zusammenhang s.v. Genitalien (H. Herter); Zu ψάλλειν und τίλλειν außerdem: Scholia in *Aischyli Persas* 1054. *Zu Dionysos Choiropsaltes*: G. Devereux, *Baubo. Die mythische Vulva* (1985) 34–35; M. Franz, »Der Mythos von Baubo«, in: H. P. Duerr (Hg.), *Die wilde Seele. Zur Ethnopsychanalyse von George Devereux* (1987) 78.
- 52 Hansen (wie oben Anm. 50) 400–401; H. Müller, »Ein neues hellenistisches Weiheepigramm aus Pergamon«, in: *Chiron* 19, 1989, 537 mit Anm. 219.
- 53 Staatliche Museen, *Antikensammlung TC 4875*. J. Millingen, »Baubo«, in: *Annali dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica* 15, 1843, 80. 85–88 Taf. E; O. Rubensohn, »Terrakotten aus Ägypten«, in: *Archäologischer Anzeiger* 1929, 197–199 Abb. 2 (ebenda 195–198: weitere Bilder von Frau auf Schwein); A.B. Cook, *Zeus. A Study in Ancient Religion I* 2 (1925) 131–133 Abb. 79; Devereux (wie oben Anm. 51) 75 Abb. 14; *Lexicon Iconographicum Mythologicae Classicae III* (1986) 88 Nr. 2 s.v. Baubo Taf. 67 (Th. Karaghiorga-Stathacopoulos).
- 54 *Der Kleine Pauly* 1 (1964) 843–845 s.v. Baubo (W. Fauth); F. Graf, *Eleusis und die Dichtung in vorhellenistischer Zeit* (1974) 165–171, 194–199; F. Dunand, »Une pseudo-Baubo du Musée de Besançon«, in: *Hommages à Lucien Lerat I* (1984) 263–268; Devereux (wie oben Anm. 51) passim;

- M. Olender, »Aspects de Baubô. Textes et contextes antiques«, in: *Revue de l'histoire des religions* 102, 1985, 3–55; J.-P. Vernant, *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo* (1988) 27–29. 80 Anm. 83; *Der Neue Pauly* 2 (1997) 499 s.v. Baubo (F. Graf). Gegen die Deutung der Saureiterin auf Baubo: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft III 1* (1897) 151 (O. Kern).
- 55 Zu einseitig Keuls (wie oben Anm. 45) 353: »This scheme is not intended as erotic or obscene, it celebrates birth.«
- 56 Cook (wie oben Anm. 53) 133 ff.; Keuls (wie oben Anm. 45) 476 mit Anm. 3 (Lit.).
- 57 Beispiele bei P. Zancani Montuoro, »Francavilla Marittima. Necropoli. La Tomba T. 60«, in: *Atti e memorie della Società Magna Grecia N.S.* 15–17 (1974–1976) 27–40 zu Nr. 59; G. Schneider-Herrmann, »Das Xylophon in der Vasenmalerei Süd-Italiens«, in: *festoen. Opgedragen aan A.N. Zadok-Josephus Jitta bij haar zeventigste verjaardag* (1976) 517–526; G. Schneider-Herrmann, »Die »kleine Leiter«. Addenda zum Xylophon auf italischen Vasen«, in: *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 52/53, 1977/78, 265–267.
- 58 A.S.F. Gow / D.L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams II* (1965) 222.
- 59 B.A. van Groningen, *Euphron* (1977); P. Radici Colace, *Choerili Samii Reliquae* (1979); V.J. Matthews, *Antimachus of Colophon* (1996).
- 60 *Anthologia Palatina* 11, 218. F.J. Brecht, *Motiv- und Typengeschichte des hellenistischen Spottepigramms, Philologus. Zeitschrift für Klassische Philologie, Suppl.* 22.2 (1930) 13–14, 34 Anm. 203; M. Gabathuler, *Hellenistische Epigramme auf Dichter* (1937) 94; A. Barigazzi, »Mimnermo e Filitia«, in: *Hermes* 84, 1956, 170 Anm. 2; *Gow / Page* (wie oben Anm. 58) 222–223; Siems (wie oben Anm. 6) 128 Anm. 2; 131 Anm. 1; R. Häußler, *Das historische Epos der Griechen und Römer bis Vergil* (1976) 77; Radici Colace (wie oben Anm. 59) 4 Nr. 13; 14.
- 61 *Anthologia Palatina* 11, 329. Brecht (wie oben Anm. 60) 54; E. Degani, *Philologus. Zeitschrift für Klassische Philologie* 107, 1963, 151 ff.; Siems (wie oben Anm. 6) 129–130.
- 62 Varro, *de re rustica* 2,4,10. J. André, *Latomus. Revue d'études latines* 15, 1956, 209 ff.; Adams (wie oben Anm. 36) 59–60 (*natura*). 82. 159–160 (*nuptiae*); Versnel (wie oben Anm. 28) 257.
- 63 J. J. Winkler, *Der gefesselte Eros. Sexualität und Geschlechterverhältnis im antiken Griechenland* (1990) 165 mit Fußnote.
- 64 A. Adler, *Suidae Lexicon IV* (1935) 835.14–16 (601).
- 65 Diesen Hinweis verdanke ich Bernhard Heimkes, dem Leiter der Kinder-Orthopädie des Universitätsklinikums Großhadern (LMU München).
- 66 Sicher überliefert für die Repliken Stähli (wie oben Anm. 20) 372–373 Nr. 4.1 & 4.2.
- 67 Satyrknabe: mindestens drei Repliken mit Ziegen- und drei mit Pantherfell. – Ziegen- und Pantherfell bei der Gruppe Satyr und Hermaphrodit: Stähli (wie oben Anm. 20) 381–382 mit Anm. 905.
- 68 P. Cain, *Männerbildnisse neronisch-flavischer Zeit* (1993) 83–95.

Abbildungsnachweise

Seite 30, Abb. 26–27: Oliver Matla, Kassel,
Verein ›Deutsche Wolfsgemeinschaft‹, aus der Publikation
Wolfsbilder 2001, (<http://www.wolves.de>)
Seite 30, Abb. 24–25: Fritz Pölking, Greven
(<http://poelking.com>)

AntPl XVII Taf. 41: Abb. 13
Berlin, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz,
Antikensammlung: Abb. 44, 48
P. C. Bol, Geschichte der Antiken Bildhauerkunst II (2004)
197 Abb. 73, 169: Abb. 12, 16
CVA British Museum (9) 26 Nr. 11. Taf. 16 b: Abb. 15
CVA München (13) Farb-Taf. 4,3: Abb. 32
Foto Heide Glöckler: Abb. 7
Foto Christa Koppermann: Abb. 3, 4, 8, 23
Foto Kai-Uwe Nielsen: Umschlag Vorder- und Rückseite,
Frontispiz, Seite 8, Abb. 10, 18, 19, 21, 29, 36–38
Foto Konrad Schauenburg: Abb. 47
Foto Rolf Michael Schneider: Abb. 35
Kassel, Staatliche Kunstsammlungen, Antikensammlung
(Foto Gisela Fittschen): Abb. 39
G. Koch-Harnack, Knabenliebe und Tiergeschenke (1983)
111 Abb. 45, 109 Abb. 44: Abb. 14, 17

H. Heydemann, Die Vasensammlungen des Museo Nazionale zu
Neapel (1827) Taf. 5 (Nr. 2369): Abb. 45
Istanbul, Deutsches Archäologisches Institut (Foto Wolf Schiele):
Abb. 42
LIMC III, 2 (1986) 329 Dionysos 299, 378 Dionysos 687:
Abb. 6, 9
LIMC IV, 2 (1988) 146 Gigantes 329: Abb. 33
LIMC VIII, 2 (1997) 751 Silenoi 29: Abb. 5
München, Hirmer Fotoarchiv, Neaktiv-Nr. 571.0630: Abb. 46
München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke, Photo-
thek: Abb. 2, 11, 20, 34, 40, 43
Münzen und Medaillen AG, Basel, Kunstwerke der Antike Auk-
tion 51, 14./15. 3. 1975, Taf. 28 Nr. 133: Abb. 28
Paris, Cabinet des Médailles: Abb. 30
Paris, Musée du Louvre: Abb. 31
Rom, Deutsches Archäologisches Institut: Abb. 41
H. Walter, in: K. Braun – A. Furtwängler (Hrsg.), Studien zur
Klassischen Archäologie. Festschrift F. Hiller (1986) 101 Abb. 8:
Abb. 22