

BERNARD ANDREAE

STATUETTE EINER TÄNZERIN AUS FIANELLO SABINO*

Die Reihe antiker Manteltänzerinnen, die seit Heydemanns grundlegender Behandlung von Zeit zu Zeit Gegenstand archäologischer Betrachtungen¹ gewesen sind, hat vor zehn Jahren einen willkommenen Zuwachs erfahren durch eine entzückende Marmorstatuette, die sich zusammen mit einer Fülle offenbar für den Kalkofen bestimmter Skulpturenfragmente in einer Grube beim Friedhof des kleinen Fleckens Fianello in den Sabinerbergen gefunden hat². Die Statuette wurde ins Thermenmuseum gebracht³, wo sie im Chiostro Grande ihre Aufstellung fand. Domenico Facenna hat sie in einem ebenso knappen wie treffenden Absatz seiner Veröffentlichung der Skulpturen von Fianello Sabino bekanntgemacht⁴. Die Möglichkeit, sie hier nach neuen Aufnahmen des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom von H. Koppermann vorlegen zu können, wird der Liberalität G. Jacopis verdankt (Taf. 19-23). Die Statuette besteht aus grobkristallinischem Inselmarmor und ist 0,86 m hoch. Das schlanke, von Kopf bis Fuß in einen weichen Mantel gehüllte Mädchen hat sich auf den Fußspitzen in steil aufgerichteter Haltung nach links gewandt, den linken Arm in die Hüfte gestützt, den rechten nach unten geführt und ein wenig vorgestreckt. Mit der rechten Hand greift sie von innen in den Mantel und hebt ihn an. Das linke Bein, das sich unter dem Mantel abzeichnet, hat sie schräg ein wenig nach links vorgesetzt, so daß der unbeschuhte Fuß unter dem Gewandsaum hervorschaut, das rechte, leicht zurückgesetzte Bein verschwindet unter dem Gewand und läßt sich unter den Faltenzügen der Rückseite nur ahnen. Die Füße müssen jedoch nah beieinander stehen, die Bewegung ist also ähnlich der eines Waffentänzers auf der unten noch zu erwähnenden Amphora Borghese⁵, auf der auch eine unserem Mädchen eng verwandte Tänzerin wiederkehrt. Es ist also die unbestimmte, nicht in eine Richtung gehende Bewegung des Tanzes, in der unser Mädchen sich befindet, nicht ein ekstatischer, wilder Tanz, aber doch wohl ein streng rhythmischer Tanz, bei dem die Drehung um die eigene Achse eine wesentliche Rolle spielt. Darauf weisen jedenfalls die Stellung des linken Beines, das nicht nach links ausschreitet, und die Rechtsdrehung des Oberkörpers hin, während die strenge Profilwendung des Kopfes vielleicht als jenes exakte Herumwerfen des Hauptes zu verstehen ist, das man auch heute noch bei Tänzerinnen in der Pirouette beobachten kann.

Der Hauptreiz der Manteltänzerinnen ist das Spiel der Falten über dem bewegten Leib. Bei

* Dieser Beitrag gilt als Ersatz für den Originalbeitrag, der wegen zu großen Umfangs nicht in die Festschrift aufgenommen werden konnte und dem Jubilar in anderer Form gewidmet werden soll.

¹ H. Heydemann, *Verhüllte Tänzerin*, 4. HallwPr. 1879. L. Heuzy, BCH. 16, 1882, 73 ff. M. Emanuel, *Essai sur l'Orchestique* (1895) ders. *The Antique Greek Dance* (1916) F. Weege, *Der Tanz in der Antike* (1926) G. Kraemer, ArchErt. 41, 1927 Séchan, *La Danse Greque Antique* (1930) D. M. Robinson, *Olynthus VII* (1933) 52 ff. RE 2, 4, 2233 ff. s.v. *Tanzkunst* (Warnecke) D. Burr

Thompson, AJA. 54, 1950, 371 ff. E. Paribeni Bd'A. 36, 1951, 245 ff. R. Lullies, *Studies Robinson I* (1951), 668 ff. R. Hampe-E. Simon, *Griechisches Leben im Spiegel der Kunst* (1959) 34 W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* (1959) 33 ff.

² D. Facenna, NSc. 1951, 55 ff. AA. 1957, 266, Abb. 64 W. Fuchs, a.O. 33 ff.

³ Inv. Nr. 125839.

⁴ a.O. 62 f.

⁵ F. Hauser, *Die neuattischen Reliefs* (1889) 24 Nr. 32 Reinach, RR. III 170, 1-2 Alinari 6804a Fuchs, a.O. Taf. 6b.

unserer Statuette ist dieses Spiel mit großer Sorgfalt gestaltet; die sich aus der Bewegung ergebenden Faltenmotive sind konsequent durchgeformt⁶. Das Mädchen hat den Mantel zunächst über den Rücken gelegt und über ihren Hinterkopf heraufgezogen, sodann hat sie ihn vorn herumgeführt und über ihre linke Schulter und den Arm geworfen, so daß das obere Ende des Mantels in einem schweren Faltenbündel hinten lang herabhängt. Der obere Rand des Gewandes, der vom Haar des Mädchens herabsteigt und rechts unter dem darübergeworfenen Gewand verschwindet, staut sich links über der zierlichen Brust und schwingt im Bogen nach rechts hinüber zum Oberarm. Auf dieser Seite ist das Gewand nämlich umgeschlagen, was sich beim Zurückwerfen des Mantels leicht von selbst ergibt, wenn der zusammengeraffte Stoff über den Oberarm herabgleitet. So wird das Faltenspiel auf der Brust bestimmt durch das Überschlagen des Himationrandes auf der rechten Seite. Der Faltenbogen von der rechten Schulter des Mädchens zum linken Oberarm wird gekreuzt von einer Faltenlinie, die als Faltensteg unter der rechten Brust ansetzt und als Rand des umgeschlagenen Gewandes zur linken Schulter hinaufläuft.

Das Faltenspiel am übrigen Gewand wird durch die Bewegung der Arme und Hände hervorgerufen. Da das Mädchen mit der rechten Hand von innen in den verhüllenden Mantel greift und ihn anhebt, damit sie nicht auf den Saum tritt, laufen alle Falten auf der linken Seite wie Schnüre in der Hand zusammen. Im wesentlichen sind es sieben Grate, die vom vorgesetzten, unter dem Gewand sich abzeichnenden Bein zur Hand hinlaufen, drei lange, steil aufsteigende unten, die auf der rechten Seite der greifenden Hand münden, drei kürzere und stärker durchhängende, die von Daumen und Zeigefinger gehalten werden, und eine, die von oben hinzukommt. Da die Faltenzüge in gleichmäßigen Abständen verlaufen, ergibt sich ein kalligraphisches Faltenmotiv, das aber durch feinere Zwischenfältchen belebt wird.

Die von der rechten Hand herablaufenden Faltenstege führen in zarten Schatten über das Bein wieder nach oben. Das Gewand ist über dem vortretenden Bein gespannt, weil das Mädchen es mit der linken Hand festhält, die sie in die Hüfte stützt. Diese Bewegung bewirkt das Faltenspiel auf der rechten Seite der Figur. Die in die Hüfte gestützte Hand zieht auch hier die Falten in einem Punkt zusammen, drei, die vom Oberarm herablaufen und stärker durch die Schatten der Faltentäler wirken, drei, die über den Leib gehen und als Grate heller erscheinen.

Der Strom der Falten, die auf der rechten Seite des Mädchens von der aufgestützten Hand herunterfallen, ist dadurch beeinträchtigt, daß ein großes Stück Marmor herausgebrochen ist. Doch hat das Gewand auch hier drei betonte Faltenbahnen gebildet, die sich unten in Wellen auflösen.

Die Faltenmotive der Vorderseite finden auf der wenn auch nicht mit gleicher Sorgfalt, so doch vollständig ausgearbeiteten Rückseite unserer Figur ihre Entsprechung. Vor allem kehren die Falten wieder, die in der rechten Hand zusammenlaufen. Auf dem Rücken ist das Gewand natürlich glatt, weil es über den Hinterkopf heraufgezogen ist. Aber der Faltenstrom, der von der aufgestützten Hand herabfällt, begegnet auch auf der Rückseite.

Aus dem, bei der völligen Verhüllung, nicht ohne einen pikanten Reiz entblößten Ausschnitt

⁶ Über die unerschöpfliche Phantasie der griechischen Frauen bei der Manteldrapierung vgl. M.

Bieber, Griech. Kleidung 22.

wächst auf langem, weichgerundetem Hals der kleine Kopf⁷ empor, der mit vollendeter Bravour der Sfumatotechnik gearbeitet ist. Die überreiche Fülle des gescheitelten Haares wird von einer vorne sich teilenden Binde gehalten, deren unteres Band unmittelbar über den Haaransatz läuft, eine Art, die uns schon beim Kopf vom Südabhang⁸ begegnet. Auf dem Oberkopf sind die Haare zu einer jetzt abgebrochenen Haarschleife und im Nacken zu einem Knoten aufgenommen, der sich unter dem Mantel abzeichnet. Die Haare auf dem Oberkopf der Figur waren nicht so weitgehend ungegliederte Masse, wie sie jetzt bei der starken Bestoßung erscheinen. Es waren vielmehr wie auf der Seite einzelne Strähnen zu erkennen, die in der Bemalung sich noch deutlicher von der Binde absetzten.

Im gleichmäßigen Oval des Gesichtes mit den vollen Wangen sind alle Züge weich und verschwimmend, aber der ungewöhnlich kleine Mund mit der großen, ein wenig vorgeschobenen Unterlippe, der breite Nasenrücken, die tief liegenden Augen, deren rechtes höher sitzt als das linke und von einem weniger gekrümmten Brauenbogen überwölbt ist, das alles verrät doch eine Unsicherheit in der plastischen Gestaltung, über die auch die größte technische Bravour nicht hinwegtäuschen kann. Der Kopf gehört in die Reihe jener nachpraxitelischen Sfumatoarbeiten, die mit den Köpfen vom Altar des Asklepieions in Kos aus der Werkstatt der Praxitelesöhne⁹ eröffnet wird. Teils in rhodischen¹⁰, teils in alexandrinischen¹¹ Ateliers gepflegt, kamen sie im ganzen Hellenismus nicht aus der Mode. Eine rechte Entwicklung ist nicht zu beobachten¹², es sei denn, auf das Schwächliche, Verdünnte, Süßliche und Schmachttende hin, das in dieser Art angelegt ist, nachdem »die Praxitelesöhne die feine, geniale, individuelle Kunst ihres Vaters in eine etwas greifbarere, prosaischere, daher lehrbare und leichter nachzuahmende Formensprache umgesetzt hatten«¹³.

Die handwerkliche Kunst, die diese Statuette gestaltet hat, ist nicht gering. Die Oberflächenbehandlung ist fein und hat ein eigenes zartes Leben. Am nächsten steht sie den Arbeiten rhodischer Werkstätten, die L. Laurenzi a.O. 13 ff. gesammelt hat, so daß man auch bei unserer Statuette an rhodische Herkunft denken möchte.

Zur Datierung der Statuette ist man weitgehend auf innere, vor allem stilistische Kriterien angewiesen. Die Tänzerin ist als eines der reizvollsten Werke unter einem kunterbunt zusammengewürfelten Haufen von Skulpturen gefunden worden, die zwar vom gleichen Aufstellungsort stammen können, aber innerlich wenig miteinander zu tun haben, wie ein Blick auf die instruktive Zusammenstellung der Funde in einer Fotografie¹⁴ lehrt. Die Skulpturen sind von verschiedener Größe und Machart¹⁵. Neben Resten von überlebensgroßen Figuren finden

⁷ Innerhalb der Gesamthöhe beträgt die Höhe des Kopfes nur etwas weniger als den achten Teil; die spätclassische Proportion Lysipps ist sieben Kopflängen für die Gesamthöhe.

⁸ BrBr. 174a G. Lippold, Griechische Plastik 304 Taf. 109, 3.

⁹ M. Bieber, JdI. 38/39, 1923/24, 242 ff.

¹⁰ M. Bieber, JdI. 38/39, 1923/24, 242 ff. L. Laurenzi, Clara Rhodos, 9, 1938, 1 ff., ders. RIA. 8, 1940, 25 ff.

¹¹ W. Amelung, BullCom. 25, 1897, 110 ff. A. W. Lawrence, Journal of Egyptian Archaeology 11,

1925, 181 ff. W. Amelung, EA. 2296 Text S. 27. O. Brendel, EA. 3791 Text S. 39 f. ders. EA. 4460 Text S. 35. M. Bieber EA. 4492 Text S. 44. M. Bieber, The Sculpture of the Hellenistic Age (1955) 89 f. 98. W. H. Schuchhardt, GGA. 213, 1960, 181 zu Cand. VI. no. 5.

¹² M. Bieber, JdI. 38/39, 1923/24, 255 R. Horn. RM 53, 1938, 70 ff.

¹³ M. Bieber, JdI. 38/39, 1923/24, 250.

¹⁴ NSc. 1951, 61 Abb. 7 AJA. 54, 1950 Taf. 17.

¹⁵ Vielleicht abgesehen von den 2 männl. Torsen D. Facenna, NSc. 1951, 64 Abb. 10 AA. 1957, 266, 3 u. 4.

sich solche winziger Statuetten. Immerhin ist es denkbar, daß alle diese Skulpturen in einer Villa in ähnlicher Weise herumstanden wie zum Beispiel die in der Casa di D. Ottavio Quartone in Pompei¹⁶, zumal in der Nähe der Fundstelle sich Reste einer römischen Villa des 2. Jhs. n. Chr. gefunden haben¹⁷. Dort könnte unsere Statuette als Zierfigur gedient haben. Von dem ursprünglich kultischen Charakter des Manteltanzes ist bei ihr nichts mehr zu spüren. Für die Datierung ist also vor allem das Verhältnis der Figur zum Raum ausschlaggebend.

Die Ansicht, bei der das Antlitz im strengen Profil erscheint, ist die Hauptansicht, denn die Figur ist von einer solchen Schmalheit, daß die Ansichten von rechts und links keinen befriedigenden Eindruck ergeben. Sie besitzen zwar einen eigenen Reiz¹⁸, weil sie das Herausschwingen der Hüfte bei dem ungewöhnlich schlanken und biegsamen Mädchenkörper erkennen lassen, das im Kontrast steht zu der steilen Haltung, wie sie in der Profilansicht erscheint. Aber da der Oberkörper des Mädchens fast gewaltsam in der Hüfte gedreht und das Gesicht nach links gewendet ist, entwickelt sich die Figur mit ihrer größten Breitenausdehnung in einer Ebene, die als eine imaginäre Bildebene wirkt, auf der die Figur fast wie ein Relief angebracht zu sein scheint.

Die Statuette gehört also zu jenen einansichtigen Werken (einansichtig, wenn man die Rückseite nicht auch eine Ansichtsseite nennen möchte), deren Entstehung im späten Hellenismus G. Krahmer¹⁹ erläutert hat. »Die Verminderung des hellenistischen Massigkeitsgefühls, die Isolierung der Einzelfigur, die Reduktion der vollkörperlichen Plastizität durch eine auf Kosten des Breiten- und Tiefengehalts gehende Längsdehnung, die Verdünnung und Verselbständigung der Einzelfaltengebilde«²⁰ ist so weit fortgeschritten, daß man mit der Datierung möglichst tief hinabgehen möchte, mindestens an die Wende des 2. zum 1. Jh. v. Chr.²¹.

Aus einem Grund beansprucht die Tänzerinstatuette aus Fianello Sabino ein besonderes Inter-

16 V. Spinazzola, *Pompei alla Luce degli Scavi Nuovi di Via dell'Abbondanza* 369 ff. vor allem Abb. 452 ff.

17 D. Facenna, *NSc.* 1951, 55 ff.

18 Wie z. B. auch bei der Gewandstatue mit aufgestütztem linken Fuß B. Neutsch, *RM* 63, 1956, 46 ff. Taf. 15 u. 16, die überhaupt eine gewisse Verwandtschaft mit unserer Statuette zeigt.

19 Die einansichtige Gruppe und die späthellenistische Kunst (1926).

20 R. Horn, *Stehende weibliche Gewandstatuen in der hellenistischen Plastik* *RM* 2. Erg. H. 1931, 75.

21 Die Chronologie der späthellenistischen Plastik, bei der Krahmer a.O. 1 von der Laokoongruppe ausging als einem der wenigen Denkmäler der hellenistischen Epoche, das damals zeitlich mit annähernder Genauigkeit bestimmt schien, ist durch die neuen bedeutenden Funde von Sperlonga (G. Jacopi, *I Ritrovamenti della cosiddetta Grotta di Tiberio a Sperlonga* [1958]) wieder ins Schwanken geraten. G. Jacopi, *Archeologia*

Classica 10, 1958, 160 ff. hat gezeigt, daß die Blinkenbergsche Hypothese (*RM*. 42, 1927, 177 G. Lippold, *Griechische Plastik* 384 H. Sichtermann, *Laokoon*, *Opus Nobile* H. 3), die zu einer Datierung der Laokoongruppe in das 3. Viertel des 1. Jhs. v. Chr. führte, unhaltbar ist, weil die Patronyme der drei Laokoontänzer durch eine Inschrift aus Sperlonga bekannt geworden sind. Dadurch ist die Grundvoraussetzung Blinkenbergs hinfällig, nämlich, daß Hagesandros Sohn eines Hagesandros sei. Der Vatersname Hagesanders ist Paionios. Die von Jacopi mit größter Zurückhaltung vorgeschlagene Datierung des Laokoon ans Ende des 2. Jhs. v. Chr. mag das Richtige treffen, zumal F. Magi, wie er mündlich mitteilte, anlässlich der neuen Zusammensetzung des Laokoon ebenfalls zu einem Ansatz der Gruppe ins 2. Jh., wenn auch ins frühere gekommen ist. Eine neue Chronologie des späten Hellenismus wird erst aufzustellen sein, wenn die Funde von Sperlonga aufgearbeitet sind.

esse. Der Typus kehrt nämlich auf einer Gruppe von attischen Nymphenreliefs und auf einigen neuattischen Reliefs wieder²², die R. Feibel²³ und W. Fuchs²⁴ gesammelt und besprochen haben. Außerdem ist der Typus dieser Manteltänzerin mit der in die Hüfte gestützten Linken und der den Mantel anhebenden Rechten durch einen Terrakottatypus²⁵ überliefert, dessen schönstes Exemplar von der Akropolis aus der Sammlung Titeux sich im Louvre befindet²⁶.

Der Vergleich zwischen der Terrakotta im Louvre und unserer Marmorstatuette macht den ganzen Unterschied zwischen dem 4. Jh. und dem späten Hellenismus deutlich. Obwohl das Motiv und alle Einzelformen bei der Marmorstatuette aus der Kunst der späten Klassik übernommen sind, ist die gestaltende Gesinnung eine völlig verschiedene. Dort ein voller runder Leib, der sich in einem schönen, den ganzen Körper erfassenden Schwung im Tanze wiegt, hier ein überschlankes Mädchen, das ein wenig gespreizt, mit steil erhobenem Köpfchen zum Tanze schreitet. Bei der Terrakotta ist die Verhüllung kultisch bedingt, bei der Marmorstatuette, die zur reinen Zierde aufgestellt war, dient die Verhüllung dem ästhetischen Reiz, der dadurch gesteigert wird, daß der Mantel das Mädchen nun nicht mehr bis zum Kinn bedeckt, sondern den zart belebten Ausschnitt und den weichen Hals frei läßt, ein Reiz, der durch den Gegensatz des ursprünglich farbig gefärbten Mantels zu dem hellen Marmor des Inkarnats noch betont wurde. Zugleich wird das Gewand um das Motiv des umgeschlagenen Himationendes bereichert. An die Stelle der inneren Bewegung ist eine äußere Eleganz getreten, die besonders bei der Höhe der handwerklichen Qualität überaus gefällig ist.

Die attischen Nymphenreliefs, um deren chronologische Einordnung Werner Fuchs²⁷ sich mit sorgfältigen Kriterien und überzeugendem Erfolg bemüht hat, zeigen unsern Typus im allgemeinen als erste von drei Nymphen, die vor Pan tanzen²⁸. Auf den neuattischen Reliefs begegnet unsere Tänzerin wiederum mit den beiden anderen uns von den Nymphenreliefs her bekannten Manteltänzerinnen, doch sind hier zwischen die Tänzerinnen Waffentänzer eingeschoben²⁹, oder die Tänzerinnen sind vereinzelt, wie bei der Relieffigur in Ince³⁰, wo nur die

²² D. Facenna, NSc. 1951, 63 W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs 35 Anm. 68.

²³ Die attischen Nymphenreliefs und ihre Vorbilder XXI C 1-6.

²⁴ Die Vorbilder der attischen Reliefs 33 ff.

²⁵ F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten
·1 '571 II 111

²⁶ H. Heydemann, 4. HallWPr. 1879 121 L. Heuzy, BCH. 16, 1892, 73 ff. Taf. 4 L. Ross, Archäologische Aufsätze I (1855) 97 Le Musée 1907, 93 Alinari 23738 R. Feibel, Die attischen Nymphenreliefs 67 f. Anm. 238. J. Charbonneaux, Les Terrescutes Grecques Taf. 55 W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs 35 Anm. 68.

Das Exemplar in Leipzig, E. Paul, Antike Welt in Ton (1960) Nr. 172 S. 43 Taf. 43 (Abbildungsnummer vertauscht), das 1 cm kleiner ist als das im Louvre, ist nicht über jeden Zweifel erhaben.

²⁷ Die Vorbilder der neuattischen Reliefs 33 ff.

²⁸ So C 2 Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek,

Billedtavler 28 Nr. 404, C 3 Akropolismuseum, Walter, Die Reliefs des kleinen Akropolismuseums Nr. 176 Foto Marburg 134167 Ephemeris 1905, 146 Abb. 8 und C 5 Akropolismuseum Nr. 1345 Casson, Cat. II 248 EA. 1274 AM 37, 1912 Taf. 14.

Bei C 1 Akropolismuseum, Walter a.O. 177 sind nur Reste der dritten Nympe des Reigens erhalten, unsere Tänzerin könnte auch hier die erste gewesen sein. Bei C 4 Athen NM Nr. 1879 Svoronos, Athener Nationalmuseum Taf. 97, Ephemeris 1905 Taf. 3 Foto Marburg 134961 ist nur die erste Tänzerin, wiederum in dem hier behandelten Typus, erhalten; die beiden anderen wird man sich hinzudenken dürfen.

²⁹ C 6a Amphora, Rom, Villa Borghese, Hauser, Neuattische Reliefs 24 Nr. 32 Alinari 6804a Reinach, RR. III 170, 1-2 C 6b Rundbasis Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptothek Nr. 128 EA. 3880-82.

³⁰ C 6c Hauser, Neuattische Reliefs 43 Nr. 58

erste Nymphe begegnet, und dem Hekteion Torlonia³¹, wo alle drei einzeln vor je drei einander gegenüberliegende Seiten eines sechseckigen Pfeilers gesetzt sind.

All diese Wiederholungen im Relief stimmen untereinander weitergehender überein als mit der Statuette im Thermenmuseum, da sie sich durch die Neigung des Kopfes (wofern dieser erhalten ist) und durch die Verhüllung von Kopf und Hals von dieser unterscheiden. Gemeinsam haben sie mit ihr die Grundhaltung und das oben beschriebene Faltspiel, das durch die Aktion der Hände bedingt ist. Deshalb ist völlige Unabhängigkeit der einzelnen Ausbildungen voneinander ausgeschlossen. Die Reliefnachbildungen stehen in einem festen Traditionsstrom, dessen Urbild sehr wohl ein Relief des mittleren 4. Jhs. von der Pangrotte der Akropolis gewesen sein kann, wie W. Fuchs³² annimmt. Nun könnte man meinen, die Statuette von Fianello Sabino sei eine Umbildung nach dieser Relieflieferung, zumal sie so wirkt, als sei sie aus einem Relief gestiegen. Aber rundplastische Wiederholungen von Relieftypen sind sonst nicht bekannt. Dagegen spricht auch das Vorhandensein der rundplastischen Terrakottafiguren vom Typus Titeux, und außerdem gibt es einen analogen Fall, wo der Typus einer Tänzerin, den schon Facenna³³ zum Vergleich herangezogen hat, in einer späten Statuette, in Terrakottaexemplaren des 4. Jhs. und in einem neuattischen Relief überliefert ist³⁴. Von diesem Typus aber gibt es zwei voneinander unabhängige Repliken, die eine aus Kreta in Kopenhagen³⁵, die andere in München³⁶, so daß niemand bezweifeln wird, daß es im vierten Jahrhundert eine rundplastische Tänzerin gegeben hat, nach der die beiden Statuetten Ny Carlsberg und München kopiert sind³⁷. Nun ist die Tänzerin von Fianello Sabino gewiß keine Kopie im eigentlichen Sinn, sondern eine Umbildung ganz in der Art der Zeit, in der sie verfertigt wurde. Es liegt aber doch nah, auch hier in Analogie zu der Statuette Kopenhagen-München ein rundplastisches Urbild des 4. Jhs. anzunehmen, auf das einerseits die Terrakottastatuette und andererseits das Vorbild der Nymphenreliefs zurückgehen und das bei unserer Statuette in späthellenistischer Zeit im gleichen Sinne verändert wurde, wie etwa die kauende Aphrodite von Rhodos³⁸ aus der Aphrodite des Doidalses entwickelt wurde³⁹. Wir haben also in der Tänzerin aus Fianello Sabino ein typisches Werk der spätesten griechischen Kunstübung vor

B. Ashmole, *Catalogue of Ancient Marbles* Nr. 218 Taf. 43.

31 Hauser, *Neuattische Reliefs* 41, Nr. 56 Inst. Neg. 31, 943-45 Museo Torlonia Foto Taf. 38. 150 W. Fuchs, *Die Vorbilder der neuattischen Reliefs* Taf. 7.

32 a.O. 34 f.

33 NSc. 1951, 63 Anm. 5 u. 6.

34 F. Studniczka, *Kalamis*, *AbhSächsGes.* 25, 5 30 ff. Taf. 1b, 3a u. b.

Terrakottastatuette: Winter, *Typen der figürlichen Terrakotten* II 146, 2 Athen NM. Studniczka a.O. Taf. 1b Leipzig, E. Paul, *Antike Welt in Ton* 81, Nr. 173 Taf. 43 (nicht antik?). Reliefnachbildung: Vatikan, *Galleria delle Statue* 389, Amelung, *Vat. Kat.* II Taf. 65 Studniczka, a.O. Taf. 3b.

35 *Kat. Antike Kunstvaerker*, Ny Carlsberg Glyptothek (1907) Nr. 277 Taf. 20 P. Arndt, *La Glyptothèque Ny Carlsberg* (1912) 103 Taf. 65 F. Studniczka, *Kalamis* Taf. 3a.

36 *Glyptothek* 284 P. Arndt, *La Glyptothèque Ny Carlsberg* 103 Abb. 54 F. Studniczka, *Kalamis* Taf. 3a.

37 G. Lippold, *Griechische Plastik* 290 Anm. 8.

38 A. Maiuri, *Bd'A.* 3, 1923/24, 385 ff. S. Reinach, *MonPiot.* 27, 1924, 119 ff. G. Jacopi, *Clara Rhodos* 1, 1928, 24 ff. 5, 1931, 16 ff. Battaglia, *Bd'A.* 10, 1930/31, 408 L. Laurenzi, *Clara Rhodos* 9, 1938, 118 ff. R. Lullies, *Die kauende Aphrodite* 19-84 Abb. 51 M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age* 83 Abb. 294 f.

39 R. Lullies, *Die kauende Aphrodite* 84.

uns, das noch nicht Kopie, aber auch nicht mehr originelle Schöpfung ist, insofern aber noch ein Werk griechischer Plastik, als es alle von den verschiedensten Seiten zusammengeholten Einzelzüge zu einem in sich geschlossenen Bild zusammenfügen konnte, das Zeugnis ablegt vom Geist seiner Zeit.

Bernard Andreae

Während der Drucklegung dieses Beitrags erschien das Buch von F. Magi, *Il ripristino del Laocoonte*, in dem die Ergebnisse der oben Anm. 21 erwähnten neuen Zusammensetzung des Laokoon vorgelegt und eine Datierung des Werkes ins frühe 2. Jh. v. Chr. vorgeschlagen wird.



Statuette einer Tänzerin. Rom, Thermenmuseum. Vorderansicht.



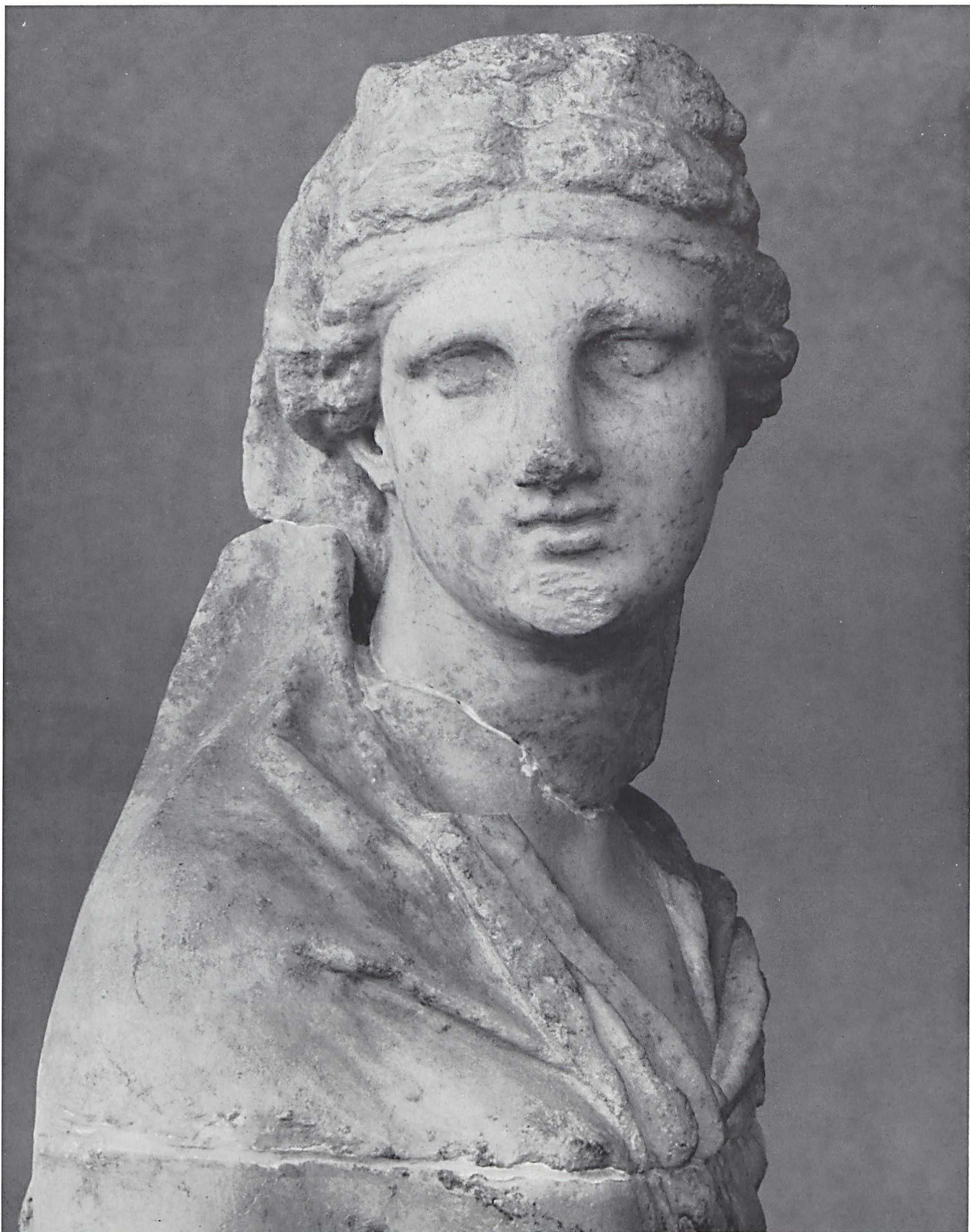
Statuette einer Tänzerin. Rom, Thermenmuseum. L. Seitenansicht.



Statuette einer Tänzerin. Rom, Thermenmuseum. R. Seitenansicht.



Statuette einer Tänzerin. Rom, Thermenmuseum. Rückansicht.



Statuette einer Tänzerin. Rom, Thermenmuseum. Detail.