

EIN GROTESKER TÄNZER IM HISTORISCHEN MUSEUM VON SIBIU

Die vorliegende photographische Dokumentation¹ einer Bronzestatuetten aus dem Historischen Museum von Sibiu (Abb. 1-4) gestattet erstmals eine ausführliche Besprechung des bereits publizierten Stückes². Die Statuette hat eine Höhe von 9,5 cm. Es handelt sich um einen Vollguß, dessen stumpfe, schlackige Oberfläche durch Politur zum Glänzen gebracht worden ist. Daß diese Oberflächenbehandlung sehr eingreifend gewesen ist, zeigen zurückgebliebene raue Stellen im Bereich kleinteiliger Gewand- und Körperpartien³.

Die Bronzeplastik stellt einen aufrecht stehenden Mann dar, dessen Arme und Oberkörper fest in einen Mantel eingehüllt sind. Das Gewand wird durch die Arme nach oben gezogen, welche im Ellbogen gebeugt und vom Körper abgewinkelt sind. Dies hat zur Folge, daß der Mantel den vorgestreckten, feisten Bauch des Mannes straff umfaßt und sein großes Geschlecht unterhalb des Saumes entblößt wird. Der Unterkörper ist nackt. Eine ausgeprägte Drehbewegung läßt sich vom rechten, zurückgesetzten Bein über die nach rechts abfallende Hüfte, den nach hinten gelehnten Oberkörper mit der nach links gesenkten Schulter bis zum Kopf verfolgen. Der Blick des Dargestellten ist nach rechts oben gewendet, so daß sich die spiralförmige Drehung bis in die Kopfwendung fortsetzt. Hüft- und Schulterlinie sind hart gegeneinander gesetzt. Der Eindruck ruckartiger Bewegung wird durch die straffen Faltengrade der vorderen, rechten Gewandpartie verstärkt. Die geschraubte Haltung bewirkt die Vielansichtigkeit der Skulptur. In jeder Ansicht ist eine neue, überraschende Räumlichkeit erfahrbar.

Der kahle Kopf des Dargestellten ist kugelig und nach hinten ausladend. Sein Gesicht ziert ein breites Lachen, so daß die Wangen noch fülliger erscheinen. Die Physiognomie kennzeichnen wulstige Brauenbögen, Lachfalten in den Augenwinkeln und eine Stupsnase. Kinn- und Wangenbart werden zu vier langen Locken gezwirbelt. Offen-

Außer den Abkürzungen und Sigeln, die in der Archäologischen Bibliographie 1992 und im Archäologischen Anzeiger 1992 genannt sind, werden hier die folgenden verwendet:

- | | |
|-----------------------|---|
| Fischer (1994) | J. Fischer, Griechisch-römische Terrakotten aus Ägypten (1994). |
| Giuliani (1987) | L. Giuliani, Die seligen Krüppel, AA 1987, 701-721. |
| Himmelmann (1983) | N. Himmelmann, Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst (1983). |
| Pfisterer-Haas (1994) | S. Pfisterer-Haas, Die bronzenen Zwergentänzer, in: Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, hrsg. von G. Hellenkemper Salies, Bd. 1 (1994) 483-504. |
| Wrede (1988) | H. Wrede, Die tanzenden Musikanten von Mahdia und der alexandrinische Götter- und Herrscherkult, RM 95, 1988, 97 - 114. |

¹ Die Photos sind von Juliane Henky im Herbst 1997 erstellt worden. Das Fotoprojekt wurde von der Gerda-Henkel-Stiftung in Düsseldorf gefördert. Der Verf. hat das Stück vor Ort besichtigt. Den Mitarbeitern des Historischen Museums von Sibiu möchte ich ganz herzlich für ihre Unterstützung danken.

² Inv. A 2730; C. L. Băluță - I. Paul, *Les statuettes en bronze du Musée d'Histoire de Sibiu (Roumanie)*, in: Griechische und römische Statuetten und Großbronzen, Kolloquium Wien 1986, hrsg. von K. Gschwantler - A. Bernhard-Walcher (1988) 388 f. Nr. 7 Abb. 7; D. Alicu, *Grotesque et schématisation dans la toreutique de la Dacie Romaine*, in: Akten der 10. Internationalen Tagung über antike Bronzen, Kolloquium Freiburg 1988 (1994) 17 Abb. 1.

³ Inwieweit die Überarbeitung antik oder modern erfolgt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

sichtlich gibt die Figur einen Tänzer wieder, der durch seine grotesken Drehbewegungen, seinen Dickwanst, seine schamlose Nacktheit, Kahlköpfigkeit und derben Gesichtszüge zum Lachen auffordert.

Über den Fundort der Kleinbronze ist nichts bekannt, die Herkunft aus Transsylvanien ist aber gesichert. Die Herkunftsangabe, die sich auf das Gebiet der römischen Provinz Dakien bezieht, legt eine römische Datierung der Bronzestatuetten nahe. Diese Hypothese wird durch die Oberflächengestaltung einzelner Gewandpartien gestützt. Zwischen den langgezogenen Faltengraten wird die Stofflichkeit des Gewandes nur durch wenige, kleine Zugfalten charakterisiert. Eine entsprechende Gewandstruktur weist die römische Bronzestatuetten eines ithyphallischen Zwerges im Museum of Fine Arts in Boston auf, die zwischen den klar akzentuierten Faltengraten kaum eine Binnengliederung besitzt⁴. Die Figur in Sibiu ist sehr wahrscheinlich in römischer Zeit entstanden⁵.

In den Bewegungen ähnelt die Kleinplastik aus Dakien den bronzenen Zwergen aus dem Schiffsfund von Mahdia, die sich wirbelnd um sich selbst drehen⁶. Die ruckartige Drehung findet sich auch bei der Bronzestatuetten einer Tänzerin aus der Sammlung Baker in New York wieder⁷. Die Manteltänzerin im Metropolitan Museum, die überzeugend dem alexandrinischen Kunstkreis zugewiesen worden ist⁸, zeigt ebenso wie unsere Figur eine aufsteigende, gebrochene Bewegung, die in einer ruckartigen Kopfwendung mündet. Eine Entstehungszeit am Ende des 3. Jhs. v. Chr. ist durch eine Gegenüberstellung mit der gleichzeitigen Großplastik, den Ptolemäerkannen und Grabbeigaben angenommen worden⁹. Aufgrund der geschraubten Haltung ist eine Datierung des Vorbildes für das rumänische Exemplar gleichfalls nicht vor dem letzten Drittel des 3. Jhs. v. Chr. zu erwarten¹⁰. Ein späterer Ansatz im Hellenismus ist nicht auszuschließen, da das Tanzmotiv auch in der Folgezeit belegt ist¹¹. Das letzte Drittel des 3. Jhs. v. Chr. ist gewissermaßen als *terminus post quem* für die Entstehungszeit des hellenistischen Vorbildes der römischen Bronzestatuetten aus Sibiu zu verstehen.

Eine landschaftliche Zuweisung des erschlossenen Vorbildes ist aus ikonographischen Gründen nicht möglich. Für eine alexandrinische Herkunft könnte das Motiv des gelängten, kugeligen Hinterkopfes in Anspruch genommen werden¹². Antiquarische Details, wie beispielsweise Trachtelemente, die eindeutig auf eine regionale Herkunft zurückgingen, sind nicht vorhanden. Auch die Choreographie des Tanzes läßt sich keiner bestimmten Region zuweisen. Denn unsere Figur greift einen Manteltanz karikierend auf, der in ver-

⁴ A. P. Kozloff - D. G. Mitten, *The Gods Delight. The Humane Figure in Classical Bronze* (1988) 306 ff. Nr. 56.

⁵ Vgl. die Oberflächengestaltung folgender römischer Bronzeappliken: U. Kreiling, *Römische Bronzeappliken* (1996) 198 f. Kat. 189 Taf. 40; 202 Kat. 214; Kat. 216 Taf. 44.

⁶ Wrede (1988) 97 ff.; Pfisterer-Haas (1994) 483 ff.

⁷ Himmelmann (1983) 67 f. Taf. 36-39; A. P. Kozloff - D. G. Mitten, *The Gods Delight. The Humane Figure in Classical Bronze* (1988) 102 ff. Nr. 14; J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (1990) 270 Abb. 292.

⁸ Die Zuweisung ist aufgrund antiquarischer Details erfolgt, dem fransenbesetzten dünnen Schal, dem Gesichtsschleier und der ägyptisierenden Augenbildung.

⁹ Die Grabbeigaben sind durch Fundvergesellschaftung datiert; D. Burr Thompson, *AJA* 54, 1950, 371 ff.

¹⁰ Die gespannte Drehbewegung läßt sich am besten mit der Galliergruppe Ludovisi vergleichen, deren Vorbild um 220 v. Chr. entstanden ist; E. Künzl, *Die Kelten des Epigonos von Pergamon* (1971) 7 ff. Taf. 5 - 11; R. Wenning, *Die Galateranatheme Attalos I.* (1978) 5 ff. Taf. 4-5. - Vgl. die stilkritischen Überlegungen von J. Fischer, die den chronologischen Entwurf hellenistischer 'Genreplastik' von N. Himmelmann im großen und ganzen übernimmt; Fischer (1994) 53 f.

¹¹ Vgl. Pfisterer-Haas (1994) und Anm. 13.

¹² Himmelmann (1983) 61.

schiedenen Landschaften des griechischen Siedlungsraums vertreten und seit der 2. Hälfte des 5. Jhs. v. Chr. belegt ist¹³. Während aber der Körper der Tänzerinnen fast vollständig vom Mantel eingehüllt wird, hebt der groteske Tänzer sein Gewand über das Geschlecht und verweist hierdurch die Darbietung in den Bereich des Komischen.

Anhand der Ikonographie kann keine Lösung für die Herkunftsfrage gewonnen werden. Die in der Forschung diskutierte Alternative, ob die künstlerische Erfindung kleinformatiger 'Karikaturen', 'Grotesken' oder 'Grylloi'¹⁴ in Alexandria oder Kleinasien zu lokalisieren sei, ist in unserem Zusammenhang kaum von Bedeutung¹⁵. Tanzende Spaßmacher stießen in der ganzen hellenistischen Welt auf ein fortwährendes Interesse, das bis in die römische Kaiserzeit anhielt¹⁶.

Neben den Erzeugnissen der Kleinkunst¹⁷ belegen literarische Quellen, wie beliebt die zum Lachen auffordernden Tänzer, die *γελοιοποιοι*, in hellenistischer Zeit gewesen sind¹⁸. Die Spaßmacher sind in Heiligtümern¹⁹ sowie bei Symposien an hellenistischen Königshöfen²⁰ und in Häusern reicher Bürger nachgewiesen²¹. Aus der Sicht des Publikums haben die professionellen Unterhaltungskünstler mit ihrem oftmals häßlichen Äußeren und normwidrigen Verhalten ein Gegenbild zum geläufigen Kalokagathia-Ideal dargestellt²². Dieses Gegenbild bestätigt durch seine Lächerlichkeit die Wertvorstellungen der Zuschauer.

Zu den komischen Elementen der Bronze aus Sibiu gehören die Glatze, das stupsnäsige Gesicht mit dem derben Lachen und der herausgestreckte Bauch²³. Hinzu kommt die Darbietung selbst, die den Manteltanz bekleideter Tänzerinnen durch das Hochziehen des Gewandes verfremdet. Die lächerliche Note der äußeren Gestalt findet sich bei Schauspieler-Statuetten der griechischen Komödie wieder, deren Bauch unter einem kurzen Mantel hervortritt²⁴. Darüber hinaus ähnelt unser Tänzer der Bronzestatue des tanzenden Pan von Willemeau auffallend, die gleichfalls auf ein hellenistisches Vorbild zurückgeht²⁵. Die Figur des Hirtengottes greift wie unsere Bronze auf das Motiv des

¹³ C. M. Galt, *AJA* 35, 1931, 373 ff.; G. Schneider-Herrmann, *BABesch* 44, 1969, 136 ff.; F. Brommer, *AA* 1989, 484; É. G. Raftopoulou, *BCH* 115, 1991, 265 ff.; D. Graepler, *Tonfiguren im Grab* (1997) 222. - Zu den frühesten Darstellungen gehört ein att.-rf. Vasenbild des Phiale-Malers in Oxford, um 440/30 v. Chr.; A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion* (1997) 84 Taf. 49, 3.

¹⁴ Der in der 2. Hälfte des 4. Jhs. tätige Maler Antiphilos gilt als Schöpfer von grotesken Tänzern, sogenannten Grylloi; *RE Suppl.* IX (1962) 76-78 s. v. *grvllloi* (Binsfeld).

¹⁵ Vgl. Himmelmann (1983) 21 ff.; Pfisterer-Haas (1994) 492.

¹⁶ Giuliani (1987) 701.

¹⁷ Vgl. H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute* (1982) 69 ff.; R. Thomas, *Griechische Bronzestatuetten* (1992) 137 ff.; V. Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece* (1993) 230 ff.; Fischer (1994) 51 ff.; Pfisterer-Haas (1994) 495 ff.

¹⁸ *RE* 7, 1 (1910) 1019-1021 s. v. *Geλοιοποιοι* (Maas).

¹⁹ *Arist. rhet.* 1401 b 25; L. Giuliani, *AA* 1987, 714.

²⁰ *Athen.* 6, 246 c; H. Wrede, *RM* 95, 1988, 104; W. Völcker-Janssen, *Kunst und Gesellschaft an den Höfen Alexanders d. Gr. und seiner Nachfolger* (1993) 82.

²¹ *Athen.* 4, 128 c - 130 d; Giuliani (1987) 716; Pfisterer-Haas (1994) 492 f.

²² ebenda 495.

²³ In der antiken griechischen Kultur kennzeichnet eine Glatze, ein großer Bauch und ein vulgär präsentiertes Geschlecht einen Menschen niedrigen Ranges; N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, *Jdl* 28. Erg. (1994) 7 ff. 27 ff.

²⁴ M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*² (1971) 39 Abb. 135-138.

²⁵ Brüssel, *Musées royaux d'art et d'histoire*, Inv. B. 454; G. Faider-Feytmans, *Les bronzes romains de Belgique* (1979) 74 f. Nr. 58 Taf. 35-36; G. Siebert in: *Bronzes hellénistiques et romains. Tradition et renouveau*, *Kolloquium Lausanne* (1979) 174 f. Taf. 105 Abb. 5-6.

Manteltanzes zurück und verändert es ganz entsprechend. Ebenso wird der Manteltanz von Priapos abgewandelt, wie eine alexandrinische Bronzestatue aus der ersten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. zeigt²⁶. Der 'groteske Manteltanz' ist also sowohl für Unterhaltungskünstler wie für dionysische Figuren bezeugt²⁷.

Die Deutung des Tanzes ist in zweifacher Hinsicht möglich. Einerseits stellt die komische Figur des Tänzers ein Gegenbild zum Kalokagathia-Ideal des Polisbürgers dar. Andererseits erhält die Darbietung beim dionysischen Fest zugleich eine positive Bewertung im Sinne trunkener Ausgelassenheit und hemmungsloser Tryphe²⁸. Die inhaltlich enge Beziehung von dionysischer Sphäre und weltlichem Fest wird auch motivisch hergestellt. Durch die bewegte Gesichtspartie und die vier gezwirbelten Bartlocken des Tänzers wird an das Erscheinungsbild des Pan und Priapos mit ihren gezottelten Bärten erinnert²⁹. Es handelt sich aber auch im zweiten Fall keineswegs um eine dauerhafte Inszenierung einer dionysischen Welt³⁰. Denn das Außerkräftreten der Ordnung ist auf die Festzeit begrenzt, gleich ob die dionysische Feier im Heiligtum, am hellenistischen Königshof oder im privaten Wohnhaus stattfindet.

Für den römischen Kontext der Bronzestatue aus Sibiu sollten verschiedene Möglichkeiten in Erwägung gezogen werden. An der linken Körperseite des Tänzers befinden sich in Höhe der Hüfte eine deutliche Rille bzw. Kerbe, die anscheinend in einen Bausch des Gewandes eingetieft ist. Möglicherweise war hier ein Gegenstand, beispielsweise eine Weinflasche, befestigt. Vergleichbare 'Genrefiguren' sind zuweilen in Lararien aufgestellt worden, wie der Fund eines bronzenen Zwerges aus Augusta Raurica nahe legt³¹. Da unsere Statue jedoch keine Spuren einer Grundplatte und einen hohen Schwerpunkt besitzt, ist ein freier Stand recht unwahrscheinlich. Die Einlassung könnte eher zur Befestigung der Figur an einem bronzenen Gerät gedient haben. Zu denken ist unter anderem an einen Kandelaber, der mit mehreren Figuren geschmückt gewesen ist und zur Ausstattung eines römischen *tricliniums* gehört hat³². Auch inhaltlich macht die Zuweisung an eine *cena* Sinn, da hier ebenso wie bei

²⁶ Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. C 465; S. Schmidt, Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im Akademischen Kunstmuseum Bonn (1997) 60 Nr. 42 Taf. 18.

²⁷ Vgl. den in einen Mantel eingehüllten Pan bei einem dionysischen Symposion auf einem Kelchkrater in Palermo, um 340 v. Chr.; A. D. Trendall, JHS 87, 1966/67, 40 Abb. 20.

²⁸ Vgl. Wrede (1988) 100 f.; H. Wrede, RM 98, 1991, 167 f.

²⁹ ebenda; N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (1995) Taf. 1 Abb. 4. Taf. 5 Abb. 2.

³⁰ Vgl. J. Köhler, Pompai. Untersuchungen zur hellenistischen Festkultur (1996) 35 ff.

³¹ A. Kaufmann-Heinimann, Die römischen Bronzen der Schweiz I Augst (1977) 81 f. Nr. 84 Taf. 88-89; M. Martin, Römermuseum und Römerhaus Augst (1981) 94 Abb. 84. - Der Zwerg aus Augst, der in seiner Rechten einen Hahn trägt, läßt sich mit hellenistischen Gabenbringern verbinden. Derartige 'Genrefiguren', zu denen auch großplastische Werke wie die alte Frau aus dem Metropolitan Museum of Art in New York (Acc. no. 09. 39) gehören, sind ursprünglich für einen sakralen Kontext bestimmt gewesen. Daß diese Bedeutung der hellenistischen Gabenbringer auch noch in römischer Zeit verstanden worden ist, wird durch die Augster Zwergenfigur deutlich, die sehr wahrscheinlich in einem Lararium ihre Aufstellung gefunden hat; vgl. H. Wrede, RM 98, 1991, 163 ff.; C. Reusser, Der Fidestempel auf dem Kapitol in Rom und seine Ausstattung (1993) 185 ff.; S. Schmidt, Katalog der ptolemäischen und kaiserzeitlichen Objekte aus Ägypten im Akademischen Kunstmuseum Bonn (1997) 62 f. Nr. 46.

³² F. Naumann-Steckner in: Das Wrack. Der antike Schiffsfund von Mahdia, hrsg. von G. Hellenkemper Salies, Bd. 1 (1994) 631 ff.

griechischen Gelagen Unterhaltungskünstler aufgetreten sind³³. Das Zwergenpaar von Mahdia zeigt, daß eine Gruppenkomposition von Tänzern bereits in hellenistischer Zeit begegnet³⁴. Vielleicht bildete eine Manteltänzerin ehemals das Pendant zur Statuette des Tänzers in Sibiu³⁵.

³³ C. P. Jones, Dinner Theater, in: Dining in a Classical Context, hrsg. von W. J. Slater (1991) 185-198.

³⁴ Pfisterer-Haas (1994) 490 f.

³⁵ Vgl. die Tanzpaare "Zwerg und Manteltänzerin" und "Pan und Manteltänzerin" auf griechischen Vasenbildern: G. Daux, BCH 85, 1961, 775 Abb. 10; M. Robertson in: Studies in Honour of Arthur Dale Trendall (1979) 129 ff. Taf. 34, 1-2.





Abb. 1-4 Bronzestatuette eines grotesken Tänzers im Museum von Sibiu