

EINE KOMASTENSCHALE IN DER SAMMLUNG «MARIA UND GEORGE SEVEREANU»—BUKAREST

Die Tatsache, daß zahlreiche korinthische Gefäße Darstellungen von «Dickbauchtänzern» aufweisen, ergänzt durch die Feststellung, daß diese erstmalig im dekorativen Repertoire der korinthischen Keramik erscheinen, veranlaßte nicht wenige Forscher den dorischen, peloponnesischen Ursprung des Komastentanzes zu vertreten. Wenn dieser Tanz von «Dickbauchtänzern» oder anderen Typen von Komasten auch in andern Gebieten Griechenlands üblich war, so wurde er doch immer mit Korinth oder dem Peloponnes in Beziehung gebracht. Aus den figuralen Darstellungen der korinthischen Keramik ist tatsächlich ersichtlich, welche Bedeutung die üppige Stadt der Cypseliden zu Beginn der archaischen Epoche als Zentrum der kultischen Komastentänze besaß. Der Ursprung der «Dickbauchtänzer», die die Anbetung des Gottes Dionysos auf die originellste Weise zum Ausdruck bringen, liegt zweifellos in Korinth. In jeder Phase des korinthischen Stiles sind sie, beinahe stereotyp im Ausdruck, nachzuweisen; geringfügige Abweichungen sind eher auf die allgemeine Entwicklung des figuralen Stiles als auf Änderungen des Einzelentwurfes zurückzuführen. Ja, die Annahme ist berechtigt, daß alte Herstellungszentren wie Athen, Sparta, Böotien oder die Stadt, in der chalcidische Amphoren hergestellt wurden, sich den Typus der korinthischen Komasten, unter strengster Beibehaltung ihres ursprünglichen Aussehens, zu eigen machen. Es ist ferner aus der Literatur bekannt, daß der Peloponnes «the home of burlesque dancing of various kind» war. Die hervorragende Rolle, die die dionysischen Tänze der Dorier bei der Entstehung der Komödie und des Dramas bei den Griechen spielten, ist allgemein bekannt. Die Frage nach Ursprung und Wesensart des Komastentanzes ist somit für die Kenntnis der Anfänge der griechischen Kultur von besonderer Bedeutung. Um die Darstellungen von Komastentänzen zu erkennen und zu lokalisieren, wurden im wissenschaftlichen Schrifttum beharrlich die überlieferten Quellennachrichten herangezogen. Diese finden sich in späten Glossaren und Scholien (namentlich bei Aristophanes) und bieten Beschreibungen von alten peloponnesischen Tänzen, wie dem *Igdís*, dem *Kordax*, dem *Kallabis* oder dem *Mothón*. Obgleich die Angaben recht verworren und ungenau

sind ¹, wurden sie von zahlreichen Forschern zur Bestimmung des Tanzes herangezogen, den die auf den Gefäßen dargestellten Gestalten mit solch leidenschaftlicher Hingabe ausführen. Im Hinblick auf H. Schnabels Versuch, in diesem Tanz den berühmten, zügellosen Kordax zu erkennen ², bestätigt auch Payne: «In fact, the dance may be the Kordax, or it may not; the important thing is that it tallies with the descriptions of the various primitive Peloponnesian dances of which we hear, and if we admit that it is an ὄρχημα φορτικὸν καὶ κορδακῶδες, that is probably as near to a positive identification as we can get ³». So kam man auf den Gedanken, die Herkunft der Komastentänze auf dem Peloponnes zu suchen und Szenen dieser Art auf Gefäßen aus anderen Kunstzentren als das Ergebnis des starken Einflusses anzusehen, den der Peloponnes über Korinth auf sämtliche Gebiete der hellenischen Welt ausübte.

Die Frage nach der Herkunft dieses Tanzes konnte nach dem Erscheinen der wichtigen Arbeit Paynes im Jahre 1931, von einer umfassenderen Grundlage aus beurteilt werden. Die Untersuchung Ernst Buschors ⁴ schuf die Voraussetzung für eine neue Deutung. Sämtliche Quellen des VII.—VI. Jahrhunderts v.u.Z. die diesen Gegenstand betreffen, werden von dem gelehrten Münchener Archäologen erschöpfend untersucht, und dadurch wird der Fragenkreis einer neuen Betrachtungsweise unterzogen. Außer den auf Gefäßen wiedergegebenen Szenen werden auch andere Kunstwerke wie Statuetten, Reliefs usw. untersucht. Abgesehen von den Herstellungszentren Mittelgriechenlands werden noch andere, die durch neuere archäologische Untersuchungen eine größere Bedeutung erhielten, in den Kreis seiner Forschungen einbezogen und zwar die Städte Samos, Chios und Klazomene im asiatischen Griechenland und diejenigen aus Sizilien und Italien. Zu dieser beträchtlichen Ausweitung des Untersuchungsgebietes sieht sich Ernst Buschor veranlaßt, um die Verbreitung des Komastentanzes umfassend beurteilen zu können. Er stellt fest, daß der auf Gefäßen in verschiedenen Herstellungszentren dargestellte, im Grunde sich immer gleichbleibende Komastentanz auch von Personen ausgeführt wurde, die sich von den «Dickbauchtänzern» korinthischen Typus fühlbar unterscheiden.

So gibt es außer den «Dickbauchtänzern» noch einige andere Typen von Tänzern, die, unabhängig von korinthischen Einflüssen, auf Grund eigener Überlieferung in verschiedenen Kunstzentren des alten Griechenland entwickelt wurden. Am klarsten unterscheiden sich der attische und der ionische Typus, wie die Verzierung der Gefäße von Chios und derjenigen im Fikellura-Stil beweist; andere Typen finden sich auf lakonischen, böotischen, klazomenischen, pontischen u.a. Gefäßen. Gestützt auf so verschiedenartiges Material, gelangt der deutsche Gelehrte zu der Feststellung, daß der Komastentanz, den man in den verschiedenen Städten der griechischen Welt verschieden darstellte, nicht nur im Peloponnes getanzt

¹ Die Auswertung dieser Texte als Quellen zur Identifizierung des Komastentanzes wurde mit erschöpfender Gründlichkeit von A. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford, 1922, S. 259ff. vorgenommen; aufschlußreich sind auch die Bemerkungen von E. Buschor, *Satyrtenze und frühes Drama*, in Sitzb. Bayr. Akad. München, 1943, 5, S. 3ff.

² Heinz Schnabel, *Der Kordax. Archäologische Studien zur Geschichte eines antiken Tanzes und zum Ursprung der griechischen Tragödie*, München, 1910, S. 6ff.

³ H. G. G. Payne, *Necrocorinthia*, Oxford, 1931, S. 121, eine Paraphrase der Definition des Photius für den peloponnesischen Tanz: *Mothon*.

⁴ E. Buschor, a. a. O.

wurde. Ähnliche Tänze hätten sicher auch die Ionier, Italer und Sizilianer gekannt⁵. Für die noch ungeklärte Frage der Herkunft dieses Tanzes ist dieses Ergebnis Ernst Buschors von nicht geringer Bedeutung und führt zur Überprüfung der Schlußfolgerungen Paynes sowie anderer Gelehrter in bezug auf den vornehmlich dorisch-peloponnesischen Charakter des Komastentanzes, der allem Anscheine nach doch von einem wesentlich größeren Teil der griechischen Welt gepflegt wurde.

Im Lichte der Forschungsergebnisse Buschors soll ein bisher unbekanntes Gefäß einer Bukarester Sammlung vorgelegt werden, das neue Aufschlüsse über die von dem deutschen Gelehrten vorgeschlagene Klassifizierung der Komastentypen gibt.

Es handelt sich um die Henkelschale Nr. 383/1957 aus der reichen Sammlung «Maria und George Severeanu» im «Muzeul de Istorie a Oraşului Bucureşti» (Historisches Museum der Stadt Bukarest). Außer vorgeschichtlichen und antiken Gegenständen enthält diese bedeutende Sammlung u.a. auch eine Reihe attischer Gefäße, von denen ein Teil durch den sachkundigen Sammler und Stifter selbst der Fachwelt zur Kenntnis vorgelegt wurde⁶.

Die Henkelschale (Abb. 1) mißt, ohne Henkel, im Durchmesser 0,207 m, mit Henkeln 0,280 m, die Höhe beträgt 0,089 m. Die Öffnung ist weit, der abgesetzte Rand ist kurz und ausladend, die Henkel stehen waagrecht und der Fuß bildet einen niedrigen Kegelstumpf. Der rötlich-gelbliche, glatte, kompakte und feinporöse Ton zeigt an der Oberfläche kleine Glimmerpartikel und eine geringe Beimischung von Kalkstein. Der schwarze Firnis ist mattglänzend und im Innern der Schale kompakt; auf der Außenseite ist er ungleichmäßig verteilt und spielt daher an einzelnen Stellen ins Braune und selbst ins Gelbe.

Die Schale ist, abgesehen von einer ungleichmäßig breiten ausgesparten schmalen Randleiste, im Innern völlig mit Firnis überzogen. Auf der Außenseite trägt der Rand keine Verzierung; oberhalb der Henkel läuft ein dünner Zierstreifen aus Firnis um das Gefäß, unterhalb jedes Henkels ist als Ornament eine Lotosknospe mit einer Palmette darüber angebracht; von der Lotosknospe gehen nach beiden Seiten in Voluten endende Zierstreifen aus; im Feld B, rechts, befindet sich neben diesem Ornament noch eine Rosette; vom Fuß des Gefäßes gehen einfache, von drei dünnen konzentrischen Linien eingefasste Strahlen aus. Die Henkel sind nur an der Außenseite mit Firnis überzogen, während die Innenseite und Ansatzstolle, die mit der eigentlichen Schale in Berührung kommen, unbedeckt sind. Das Innere des Fußes ist hohl und ohne Firnis; bloß um die untere Kante innen läuft eine feine Linie, während zwei andere weiter oben in der Höhlung liegen.

Das Hauptdekor zwischen den beiden Henkeln bildet: A, eine Gruppe von Komasten, bestehend aus einer männlichen Figur mit Bart, in der Mitte, die zu beiden Seiten von je einem jungen Mann flankiert wird; B, eine Gruppe von Komasten, die sich aus drei jungen Männern zusammensetzt. Gesicht, Brust und Kleidung, ebenso einige Details der Verzierung, Palmette-Lotos, sind von violett-roter Farbe, die in starker, doch sicherer Strichführung auf den Firnis gelegt ist.

⁵ Ebenda, S. 5

⁶ G. Severeanu, *Les skyphoi collection Dr. Severeanu*, in «Bucureşti». Revista Muzeului şi Pinacotecii

Municipiului Bucureşti, 1—2, 1937 S. 27ff.; ders., *Une coupe attique de Chachrylion*, in «Demaration», 1, 1935, S. 1ff.

Herkunft: Chiusi (Italien).

Die Henkelschale gehört zur frühattischen Komastengruppe⁷ und ist bemalt in der Manier des Malers KX⁸; sie besitzt starke Ähnlichkeit mit einer Schale aus Tarent, die in New York im Metropolitan Museum, unter Nr. 22.139.22⁹ aufbewahrt wird. Sie stammt aus den Jahren 580—570 v.u.Z.

Der Athener Künstler stellte auf diesem Gefäß eine Gruppe von Gestalten dar, die ihre Ehrfurcht vor dem Gott Dionysos im Tanz zu Ausdruck bringen.

Es ist bisher unbekannt, welche die Kennzeichen dieses Tanzes waren; jedenfalls handelt es sich um einen kultischen Tanz mit stark primitiven Anklängen, durch den die Anbeter des Dionysos, um sich dem Gotte selbst näher zu fühlen, untergeordnete dämonische Wesen nachahmten¹⁰.

Neu und bemerkenswert an der Schale aus der Sammlung «Maria und George Severeanu» — Bukarest ist das Kostüm der sechs Komasten. Die Gestalten sind unbekleidet, mit Ausnahme des Gesäßes, das von einem überall eng anliegenden Kleidungsstück bedeckt ist. Es wird vorne von einem schmalen Bande gehalten, das an der Seite schließt. Diese Art der Bekleidung unterscheidet sich merklich von allen übrigen zeitgenössischen Komastendarstellungen attischer Kunst¹¹. Wie bekannt, erscheinen im ersten Drittel des VI. Jahrhunderts v.u.Z. in der athenischen Malerei einerseits Komasten des korinthischen Typus in der charakteristischen grotesken Kleidung¹², oder Komasten des attischen Typus, die

⁷ Sir John Beazley, der das Gefäß durch die Vermittlung von R.M. Cook kennenlernte, teilt es der Komastengruppe zu, ohne es jedoch in eine Unterabteilung einzureihen (Beazley, ABV, S. 35).

⁸ Ebenda, S. 27ff.

⁹ A. Greifenhagen, *Eine attische schwarzfigurige Gattung*, Königsberg 1929, Taf. 1; Payne, a.a.O., Taf. 51/6; G.M.A. Richter and M. J. Milne, *Shapes and Names of Athenian Vases*, New York 1935, Abb. 152; G.M.A. Richter, *Greek Painting*, New York 1944 Taf. 7/1; J.D. Beazley, *Development of Attic Black-figure*, Berkeley, 1951, Taf. 7/4; CVA, USA, Metropolitan Museum 1, Taf. 1 und 36 I.

¹⁰ Adolf Furtwängler, der als erster die Aufmerksamkeit auf diese komastischen Szenen lenkte und sich vor allem auf die Dickbauchtänzer bezog (*Annali dell'istituto*, 1877, S. 450 apud Payne, *Necrocorinthia*, S. 118), glaubte in ihnen übernatürliche, mythologische Wesen, Naturgenien, Diener des Dionysos zu erkennen. In seiner Deutung stellen sie von der peloponnesischen Mythologie überlieferte dämonische Geister dar, Entsprechungen der ionischen Silene mit Pferdefüßen und -schwänzen. Seine Ansicht übernahmen zahlreiche andere Gelehrte; in der letzten Zeit versuchte Frank Brommer diese Hypothese schärfer zu fassen, und identifizierte die korinthischen «Dickbauchtänzer» und damit auch die übrigen Komasten mit den von Hesiod Fr. 198 erwähnten Satyren («*Philologus*», 1940, S. 222ff.; vgl. ders. *Satyroi*, Würzburg, 1937, S. 22ff.); der

gleichen Ansicht ist auch E. Buschor, a.a.O., passim. Diese Deutung stieß auch auf Widerspruch (M. Pohlenz, *Griechische Tragödie*, Göttingen, 1954², II, S. 11, der sich auf eine neue Arbeit von H. Herter, *Vom dionysischen Tanz zum komischen Spiel*, Iserholm, 1947 — uns nicht zugänglich — bezieht). Wesentlich folgerichtiger erscheint uns Paynes Standpunkt, a.a.O., S. 118ff., der sich einer älteren Hypothese H. Schnabels, a.a.O., S. 46ff., anschließt. Payne hebt die Tatsache hervor, daß diese Tänze (auch er bezieht sich vornehmlich auf die «Dickbauchtänzer») nicht in der Weise dargestellt sind, daß ihr übernatürlicher Charakter den bekannten Verfahren der archaischen Kunst entsprechend zum Ausdruck käme. Im Gegenteil, die verschiedenen Attribute, die sie charakterisieren, wurden hinzugefügt; sie scheinen die Aufgabe zu haben, menschliche Wesen darzustellen. Dieser Standpunkt wurde neulich durch das von P. Amandry, *Mon Piot XL* (1944), S. 23ff., veröffentlichte prachtvolle korinthische Skyphos aus dem Louvre bewiesen. Aus den Inschriften, welche die auf diesen Gefäßen dargestellten «Dickbauchtänzer» begleiten, geht hervor, daß diese zweifellos Menschen waren; ihr Tanz, durch die Elemente der Volksposse die er enthält, bildet den Keim einer Theaterdarstellung.

¹¹ Über das Kostüm der Dickbauchtänzer neuerdings T.B.L. Webster, in *Bulletin of the John Rylands Library*, 36, 1954, S. 563ff.

¹² Dickbauchtänzer werden vorwiegend von dem Maler KY aus der «Komastengruppe» dargestellt.

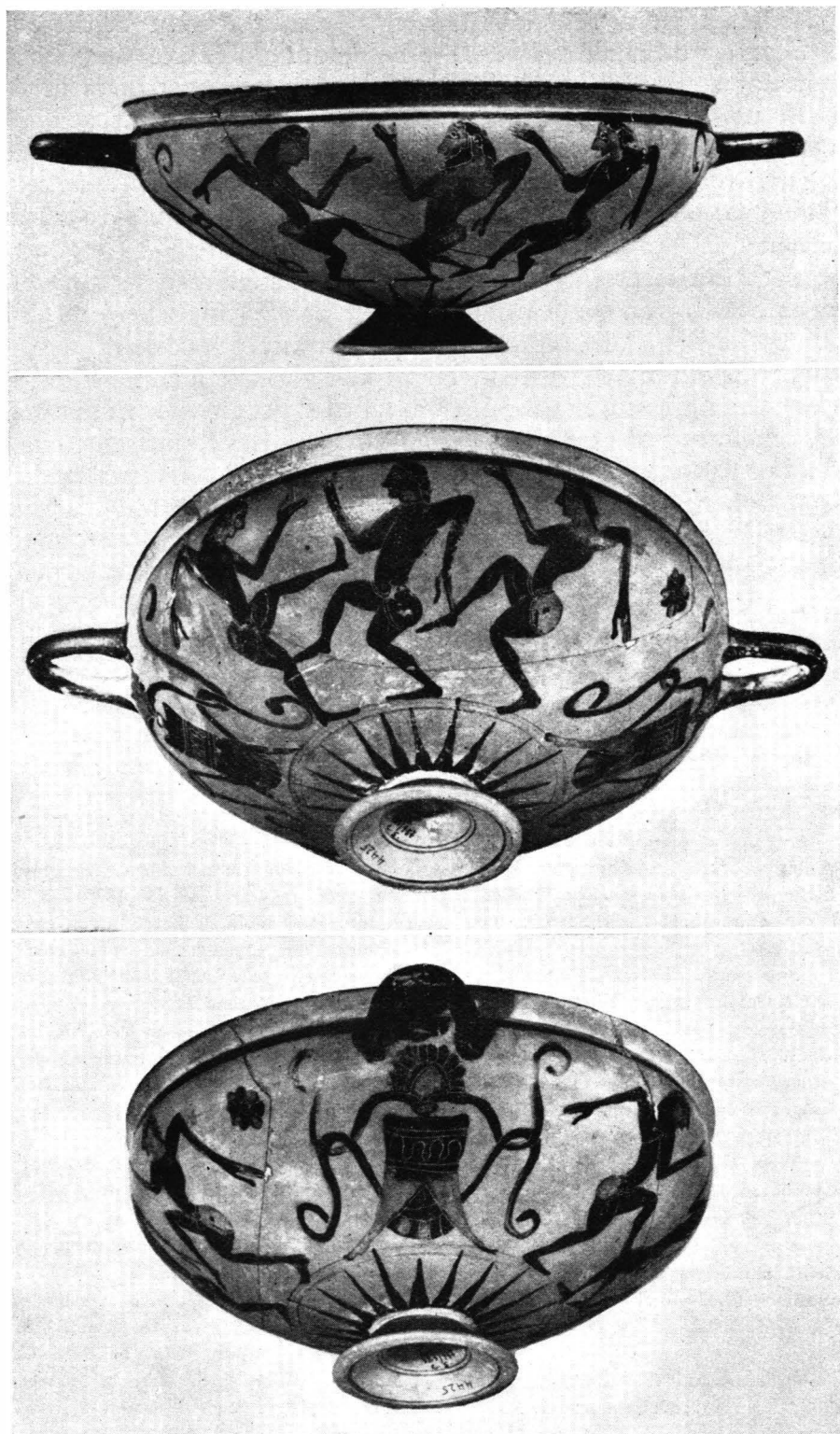


Fig. 1. — Schale aus der Sammlung «Maria und George Severeanu» — Bukarest.

den dionysischen Tanz unbekleidet tanzen¹³. Sonst kommt in diesem Stilkreis die auf der Severeanu-Schale verwendete Bekleidung, unseres Wissens nach nicht vor¹⁴. Zweifellos stellt sie innerhalb des dekorativen Repertoires in Athen eine Ausnahme dar und ist als Ergebnis eines fremden Einflusses anzusehen. Zunächst ist die Tatsache hervorzuheben, daß diese Bekleidung in den korinthischen Komastenszenen fehlt. Bei dem starken Einfluß, den zu jener Zeit der mächtige dorische Stadtstaat ausübte, kommt dieser Feststellung besondere Bedeutung zu. Sie fehlt ferner auch auf der böotischen¹⁵ und lakonischen¹⁶ Keramik. Im Rahmen der ionisch-asiatischen Stilarten, dagegen, gelangt man zu aufschlußreichen Beobachtungen. So waren die Tänzer auf allen uns zugänglichen, in Chios hergestellten Gefäßscherben, die Komastendarstellungen aufweisen¹⁷, in der oben beschriebenen Bekleidung dargestellt. Nicht klar zu erkennen ist hier, auf welche Weise dieses Kleidungsstück geschlossen wurde. Auch die Komasten auf den Gefäßen im Fikellura-Stil erscheinen häufig in einem Kostüm, das einer Schürze oder sehr kurzen Höschen ähnlich sieht. Auf zahlreichen Gefäßen oder Scherben, mit Komastenszenen¹⁸, sind die Tänzer in dieser Weise, ähnlich wie die chiotischen¹⁹ Tänzer bekleidet. Selten erscheinen sie nackt wie auf den aus Naukratis stammenden Scherben in Cambridge²⁰. Darstellungen von Komasten, die mit

¹³ Sie erscheinen vornehmlich auf den spätesten Stücken der Komastengruppe, auf den Gefäßen des Malers Falmouth, auch später bis gegen die Hälfte des VI. Jahrhunderts v.u.Z. Sie fehlen auch den früheren nicht; so zeigt die älteste Darstellung des komastischen Tanzes auf den Scherben des Meleagerdeinos, Athen Agora P., 334, in AJA, 1932, S. 387, Abb. 6, die aus der Zeit von 590—580 v.u. Z. stammt, gerade diesen Typus des Komasten. Es sei auch an dieser Stelle John L. Caskey und Lucy Talcott aus Athen für die Zusendung von Photographien dieses Gefäßes gedankt.

¹⁴ Vgl. dazu die folgenden von uns in Reproduktionen überprüften Gefäße und Scherben (in der Reihenfolge von Beazley, ABV, S. 23ff.)

Deinos, Athen Agora P. 334
skyphos, Athen, Nationalmuseum 640
skyphos, Athen, Nationalmuseum 528
skyphos, Cambridge X 5
Schale, New York 22, 139.22
Schale, Kopenhagen 103
skyphos, Athen, Nationalmuseum 1109
Schale, Louvre E 742
Schale, Athen, Nationalmuseum 1109
Schale, London 1920. 2—16.1
Schale, London B. 103.28
Schale, Motya
Schale, Athen, Ceramicus Museum
Trip. Kothon, Athen, Nationalmuseum 12688
Krater, London 88.6—1.599
Schale, London B.600.6
Schale, München 2120
Schale, Bonn 727

Schale, Heidelberg 527

Schale, Palazzolo

Schale, Harvard 1925, 30.13

Schale, London B. 103.2

Schale, Prag, Universität.

¹⁵ Eine Ausnahme bilden die Stücke, die Komastenszenen im Fikellura-Stil nachahmen, z.B. in BSA, XXXIV, 1933—34 S. 96, Abb. 21.

¹⁶ Das im Tempel der Orthia entdeckte Cylixfragment, in BSA, XXXV 1934—35, Taf. 39a, 40, kommt hier nicht in Betracht, da die vier Darstellerinnen der orgiastischen Szene keine eigentlichen Gewänder tragen. Zur gleichen Kategorie gehört auch die böotische Szene P.N. Ure, *Aryballoi and Figurines from Rhitsona*, Cambridge, 1934, Taf. XI, 86.274. Immerhin scheinen die Zusammenhänge die E.A. Lane, in BSA, XXXV, 1934—35, S. 160 sich herzustellen bemüht für den Augenblick wenig überzeugend.

¹⁷ Diese Fragmente sind:

Buschor, *Satyrntanz*, Abb.22

BSA, XXXV (1934—35), Taf. 37:11

KS, 10, 1941, Abb. 46

Blawatski, *История античной растисной керамики*, Moskau, 1953, S. 259

SA, 1941, VII, S. 315, Abb. 4:3

SA, 1957, 4, S. 135, Abb. 4:5.

¹⁸ Die vollständige Liste bei R.M. Cook, in BSA, XXXIV, 1933—34 S. 1ff.; in letzter Zeit ergänzt durch CVA, *British Museum* 8, 1954; besonders die Gruppen H, J und K.

¹⁹ M. Lambrino, *Les vases archaïques d'Histria*, Bukarest, 1938, Abb. 303.

²⁰ z. B. CVA, Cambridge, 18, 10.

Hörschen bekleidet sind, erscheinen auch auf einigen Gefäßen und Scherben im Klazomene-Stil²¹. Der Typus der höschentragenden Tänzer kommt demnach im dekorativen Repertoire der Ionier vor. Wahrscheinlich stellt er eine landschaftliche Variante dar, deren Verbreitung vorderhand nicht endgültig festgestellt werden kann, deren charakteristische Merkmale aber in den Szenen auf den in Chios, Samos oder Klazomene hergestellten Gefäßen zum Ausdruck kommen. Zur genaueren Kenntnis dieser landschaftlichen Variante ist die Tatsache wichtig, daß nicht nur die Gewandung sich von der der Komasten auf dem griechischen Festland unterscheidet. Nach den Beobachtungen Ernst Buschors tragen die auf den chiotischen Gefäßen dargestellten dionysischen Tänzer stets eine Art spitzzulaufende Mütze²². Diese charakteristische Mütze tragen auch die Personen auf den Scherben der Fikellura-Amphora, die in Histria²³ entdeckt wurden, ferner die auf dem olbianischen Askos klazomenischen Stils in der Ermitage²⁴; und schließlich erscheint sie auch auf einigen ionischen Terakottastatuetten²⁵. Diese Einzelheiten kennzeichnen noch genauer die Individualität und Originalität des ionischen Komastentypus im Vergleich zu dem korinthischen oder attischen. Der Komastentanz in Ionien ist folglich nicht das Ergebnis eines aus Mittelgriechenland stammenden Einflusses, sondern wurzelt in einer auf der einheimischen Überlieferung beruhenden Entwicklung, er ist die späte zeichnerische Wiedergabe einzelner primitiver, alter dionysischer Tänze, mit spezifisch ionischen Kennzeichen. Es darf nicht wundernehmen, daß dieser Tanz so spät in dem dekorativen Repertoire der ionischen Maler²⁶ erscheint. Wie Ernst Buschor zeigte, entspricht dieser Umstand der allgemeinen Entwicklung der ionischen Stile in Asien, wo der Übergang zur Darstellung des Menschen sich viel später vollzog als in andern Gebieten Griechenlands²⁷.

Der Komastentypus auf der Henkelschale der Sammlung «Maria und George Severeanu» ist — wie oben gezeigt wurde — ein Unikum der attischen Malerei; er fehlt in allen älteren archaischen Stilarten des festländischen Griechenlands. Ähnliche Komastentypen dagegen kommen seit dem zweiten Viertel des VI. Jahrhunderts v.u.Z. in verschiedenen Formen auf archaisch-ionischen Gefäßen vor. Der dionysische Tänzertypus auf der Henkelschale Severeanu besitzt demnach zahlreiche und bedeutungsvolle Analogien in Ionien. Wenn er auch bis auf weiteres den ionischen Komos gegen Ende des ersten Viertels des VI. Jahrhunderts v.u.Z. in Athen noch nicht belegen kann, so zeigt dieses Gefäß doch in dieser frühen Epoche einen ionischen Einfluß auf Attika, was für die Kenntnis des komplexen Ursprungs dieser Szenen außerordentlich wichtig sein dürfte.

Noch bedeutsamer ist aber, von unserem Gesichtspunkte aus, daß der ionische Komastentypus in der attischen Kunst dieser frühen Zeit die Tradition

²¹ z. B. CVA, Oxford, 10, 24 = JHS, LXXIII, 1958, Taf. 1.

²² Buschor, a.a.O., S. 62ff.; mitunter hat sie das Aussehen einer Pelzmütze, wie auf den Scherben in Naukratis, Fl. Petrie, *Naukratis*, I, Taf. 40, 42, 49 = JHS, XIV, 1924, Taf. 1, 13 = Buschor, a.a.O., Abb. 26, wo der Tänzer mit der Linken eine heilige Handbewegung beschreibt.

²³ *Les vases archaïques d'Histria*, Abb. 302—303; die Mützen sind mit Zweigen geschmückt.

²⁴ Buschor, a.a.O., S. 13.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Die ältesten Komastenszenen in der chiotischen Keramik reichen nicht über das zweite Viertel des VI. Jahrhunderts v. u. Z. zurück.

²⁷ Buschor, a.a.O., S. 63.

des ionischen Komos und seine Unabhängigkeit von dem festländischen korinthischen oder attischen Komostypus erschließt; das Gefäß aus der Sammlung Severeanu scheint somit eines der ältesten Belege zu sein, die den dionysischen grotesken Tanz der Ionier darstellen. Die Untersuchung dieses Gefäßes erweist noch einmal, daß die verschiedenen Komastentypen der archaischen Kunst nicht immer ein Beweis des peloponnesisch-korinthischen Einflusses sein muß, der sich an allen Enden der griechischen Welt ausgewirkt hätte. Der zu Anfang des VI. Jahrhunderts so häufig in vielen hellenischen Zentren als Ziermotiv auftretende Komastentypus, bedeutet in Ionien eine geschichtlich-lokale Wirklichkeit, als Ergebnis einer eigenständigen Überlieferung.

PETRE ALEXANDRESCU