

## DICKBAUCHTÄNZER IN KORINTH UND ATHEN\*

Marion Meyer

### Einführung

Die sogenannten Dickbauchtänzer sind auf Vasen korinthischer Produktion fast hundert Jahre lang, vom Übergangsstil bis zum spätkorinthischen Stil (von ca. 630 bis ca. 550 v.Chr.), eine geläufige Erscheinung (Abb. 1 – Abb. 17.25)<sup>1</sup>. Die moderne Bezeichnung „Dickbauchtänzer“ hebt auf zwei von vier Charakteristika dieser Figuren ab, den dicken, vorgewölbten Bauch und die Tanzbewegung. Die beiden anderen Merkmale sind das stark hervortretende Gesäß und ein eng am Rumpf anliegendes Trikot, das das Genital verbüllen kann, aber nicht muß<sup>2</sup>. Daß das Trikot gerade die unförmigen Bäuche und Hinterteile bedeckt, nährt den Verdacht, die entsprechenden Körperpartien seien ausgestopft. Die englischen und französischen Fachtermini für diese Figuren sind denn auch „ausgestopfte Tänzer“ („padded dancers“ bzw. „danseurs rembourrés“).

Mit anderen Errungenschaften der Korinther wurden die Dickbauchtänzer im frühen 6. Jh. v.Chr. von Athen übernommen und etwa eine Generation lang, bis zum mittleren 6. Jh. v.Chr., auf attischen Vasen dargestellt. Auch in der

---

\* Das Manuskript wurde 2001 eingereicht. Bedauerlicherweise kam es zu Verzögerungen bei der Drucklegung. D. Wannagat (Freiburg) und E. Zwierlein-Diehl (Bonn) bin ich für ihre kritische Lektüre des Manuskripts und für wichtige Hinweise sehr zu Dank verpflichtet.

1 Die Abbildungen sind nicht zu Maßstab.

<sup>1</sup> s. Callipolitis-Feytmans 1970, 93-94; Amyx 1988, 651.

<sup>2</sup> Die Dickbauchtänzer werden in der Regel nicht ithyphallisch oder mit überlangem Glied dargestellt; Ausnahmen s. Seeberg 1971, 102; Seeberg 1995, 5 mit Anm. 27; hier: Abb. 8.17. - Amyx (1988, 658) nennt zwei Beispiele für sexuelle Betätigung: 1. Mittelkorinthische Schale Oxford 1968.1835 (Fries von fünfzehn Tänzern, darunter zwei homosexuelle Paare): Seeberg 1971, Nr. 212bis; Catling 1975, 33, Nr. 35, Abb. 10; Vickers 1978, Nr. 11 mit Abb.; Amyx 1988, 199 C-2; 658 Anm. 95; Fehr 1990, 188-189, Taf. 13a; Boardman 1998, 180.184 Abb. 390; - 2. Mittelkorinthische Olpe Mailand (zwischen Dickbauchtänzern eingeklemmt stehende nackte Frau; in den publizierten Abbildungen nicht verifizierbar): Amandry/Amyx 1982, Abb. 4,7; 5,7, Taf.

böötischen<sup>3</sup> und lakonischen<sup>4</sup> sowie in der ost- und nordgriechischen<sup>5</sup> Vasenmalerei wurden sie rezipiert<sup>6</sup>.

Über Funktion und Bedeutung dieser Darstellungen diskutiert die Forschung seit über hundert Jahren. Bis vor wenigen Jahrzehnten ging es in erster Linie um die Fragen, ob die Dickbauchtänzer Menschen oder Phantasiewesen seien und ob sie mit den Anfängen der Komödie oder des Satyrspiels in Zusammenhang stünden<sup>7</sup>. Mittlerweile besteht weitgehend Konsens darüber,

---

<sup>3</sup> CVA Berlin (4) Taf. 200,2; 202,1.2 (zusammen mit Satyrn); 203,1.2 (= Boardman [1998] 214 Abb. 449); Brijder 1986, 76ff. Abb. 9; Kilinski 1990, 14ff.44f.64f. Taf. 5,4; 9,3; 11,1-3; 24,2; Kilinski/Maffre 1999, 7ff. (Hinweis H.A.G. Brijder); Smith 2000, 314f.; - s.a. Anm. 79.

<sup>4</sup> Stibbe 1972, 71.99.113ff.140.149.173f.270ff. Nr. 15.141.191.227.228.272.313.314 Taf.7.45.58.80.90.111.112; Schäfer 1997, 30.33f.100f. Taf. 8.9; Boardman 1998, 188 Abb. 429.433; Smith 2000, 315ff.

<sup>5</sup> Ostgriechisch: Walter-Karydi 1973, 34.63.71 Nr. 108.114.116.119-123.335b.613.732 Taf. 12-15.40.84.99; Smith 2000, 317f.; - milesisch: Schaus 1986, 253ff.260ff. Taf. 13-16; Heinz 1990, 60f. Nr. 31.32 Taf. 15; Paul 1992, 16f. Nr. 1 mit Abb.; CVA Philadelphia. USA(29) Taf. 8; Boardman 1998, 147.184 Abb. 336 (mit kurzen „Hosen“); - klazomenisch: Schaus 1986, 260 mit Anm. 28; CVA London, BM (8) II D n Taf. 5; Boardman 1998, 148 Abb. 343 (nackt); - chiotisch: Lemos 1991, 169ff.324ff. Taf. 194- 203; Boardman 1998, 146.184 Abb. 321 (mit Trikots); - samisch (?): Shefton 1989, 53ff. Nr. 8 Abb. 9 (mit Trikots). - Nordgriechisch: Coulié 1996, 825ff.834 Abb. 14 (Hinweis N. Franken).

<sup>6</sup> Auch bei den milesischen Darstellungen (s. Anm. 5) handelt es sich um eine Rezeption aus der korinthischen oder (so Schaus 1986, 260) aus der attischen Vasenmalerei, wie die Bekleidung (kurze rote „Hosen“ als Derivate des Trikots) und die Körperhaltungen der Tänzer, ihre Trinkgefäße und Dinoi verraten. Zwar zeigt bereits ein in Milet gefundenes spätgeometrisches Fragment einen Reigentanz von Dickbäuchen, von diesen Figuren unterscheiden sich aber die Tänzer des 6. Jhs. v.Chr. durch ihre nur wenig vorgewölbten Bäuche. Es ist also nicht mit einer kontinuierlichen Tradition von Dickbauchtänzerdarstellungen im ostgriechischen Raum zu rechnen. Zu dem milesischen Fragment: Hommel 1959/60, 40.58 Taf. 60,2; Seeberg 1971, 3; Coldstream 1977, 259.261 Abb. 84d; Steinhart 1992, 508 mit Anm. 124. - Zur Datierung spätgeometrischer ostgriechischer Keramik s. Boardman 1998, 52.

<sup>7</sup> Die Frage nach dem Wesen der Tänzer zuerst formuliert von Dümmler 1885, 128f.; s.a. Buschor 1943, *passim*; Isler-Kerényi 1988, 269ff. - Zur Forschungsgeschichte: Hampe 1975, 85ff.; Zwierlein-Diehl 1975, 67ff.; Schöne 1987, 14 mit Anm. 58-62. - Zu den Dickbauchtänzern und dem Ursprung der Komödie: Körte 1893, 90ff.; Payne 1931, 124; Zwierlein-Diehl 1975, 69: „Vorläufer der ganz ähnlich kostümierten Schauspieler der Alten Komödie“; Schöne 1987, 16.118f.; Seeberg 1995, 1ff. bes. 7ff. - Stark 1993, 254ff. sieht in den Auftritten der Dickbauchtänzer als Bettler (vgl. u. mit Anm. 11) bei Kultfeiern und Symposien die Wurzeln der Komödie. - Was die attische Komödie betrifft, so lässt sie sich „nicht sicher über den Anfang des 5. Jhs. v.Chr. zurückverfolgen“, so H.G. Nesselrath in DNP 6 (1999) 693 s.v. Komödie. Es klafft also eine Lücke von mindestens einem halben Jahrhundert zwischen den letzten attischen Darstellungen von Dickbauchtänzern und den frühesten Zeugnissen zur Komödie.

daß es sich um Menschen handelt – die Dickbauchtänzer weisen keine Züge auf, die sie als nicht reale Wesen auswiesen<sup>8</sup>.

Auf dieser Grundlage ging die Diskussion weiter, in jüngster Zeit mit bemerkenswerter Übereinstimmung in der Fragestellung. Das Interesse richtete sich nunmehr auf die soziale Stellung der von den Dickbauchtänzern verkörperten Figuren.

B. Kaeser entwarf im Katalog der Münchener Ausstellung „Kunst der Schale – Kultur des Trinkens“ (1990) ein eindrucksvolles Bild: Die Dickbauchtänzer seien verkleidete Symposiasten, mithin Aristokraten, die beim Komos absichtsvoll den ihnen auferlegten Normen zuwiderhandelten und damit ein Gegenbild zum allgemein akzeptierten Verhaltenskodex konstruierten. Dieses Spiel sei als ritueller Normenverstoß die sicherste Präventivmaßnahme gegen spontanen Normenverstoß gewesen. Als Legitimation für derartige Komoi stellte sich Kaeser Feiern zu Ehren des Dionysos vor<sup>9</sup>. M. Steinhart und B. Fehr hingegen sahen die Dickbauchtänzer am anderen Ende der sozialen Skala; sie hielten sie für Angehörige der Unterschicht. M. Steinhart deutete sie als professionelle Unterhaltungskünstler in den Diensten aristokratischer Symposiasten<sup>10</sup>. B. Fehr identifizierte sie mit den ἄκλητοι, den schon in der Odyssee mehrfach beschriebenen Ärmsten der Armen, die als ungebetene Gäste beim Bankett erscheinen und durch Bettelei und Gaukelei ein paar Brosamen zu ergattern versuchen<sup>11</sup>. Zuletzt führte A. Schäfer in seiner Dissertation über Unterhaltung beim griechischen Symposion die Verzierung der Trikots und die Kopftypen als Argumente dafür an, daß die Dickbauchtänzer wie die Symposiasten Angehörige der aristokratischen Führungsschicht seien. Auf Kaesers Interpretation aufbauend, stellte sich Schäfer die gespielten Normenverstöße im Rahmen von Symposien anlässlich von Festen vor<sup>12</sup>.

Im folgenden geht es mir speziell um diese Diskussion über den Status der Dickbauchtänzer. Erlaubt es das Bildmaterial tatsächlich, in den Dar-

---

<sup>8</sup> Zwierlein-Diehl 1975, 68; Brijder 1986, 76ff. bes. 81; Amyx 1988, 620f.651; zuletzt: Seeberg 1995, 4; Schäfer 1997, 33 Anm. 222; Krumeich u.a. 1999, 6 Anm. 27; 43f. Anm. 13; Pemberton 2000, 85f.91. - Dagegen: Isler-Kerényi 1999, 561. - Zum Verhältnis Thiasos und Komos s. Schöne 1987, 116ff.

<sup>9</sup> Kaeser 1990, 283ff. - Auch Seeberg 1995, 3 bemüht das Bild der „Gegenwelt“, allerdings nicht mit den weitreichenden Konsequenzen wie bei Kaeser; dessen Beitrag war ihm anscheinend nicht bekannt.

<sup>10</sup> Steinhart 1992, 505ff. bes. 509 mit Verweis auf Xenophons Schrift „Symposion“. Seit dem mittleren 5. Jh. v.Chr. sind solche Schaussteller auch archäologisch nachzuweisen, s. Schäfer 1997, 76ff.80ff.98.

<sup>11</sup> Fehr 1990, 185ff. bes. Anm. 2 ἄκλητος belegt bei Xen., Symp. 3,2); zustimmend Stark 1993, 251ff.; Smith 2000, 313.

<sup>12</sup> Schäfer 1997, 30ff. - Zur Diskussion, ob die Dickbauchtänzer mit Festen für Dionysos oder Artemis zu verbinden seien, s.u. mit Anm. 27.67.68.

gestellten einen bestimmten Ausschnitt der Gesellschaft zu erkennen? So wünschenswert es ist, den archäologischen Zeugnissen Aussagen über gesellschaftliche Verhältnisse abzugeWINNEN, so muß man doch prüfen, ob entsprechende Fragen dem Material angemessen sind.

Alle vier Autoren sehen die Dickbauchtänzer im Kontext des Symposions<sup>13</sup>, und sie beurteilen sie im Vergleich zu oder im Kontrast mit den aristokratischen Symposiasten. Es ist also auch zu klären, inwiefern die Dickbauchtänzer zwingend mit Gelagen in Zusammenhang zu bringen sind. Daß die genannten Autoren diesen Kontext enger oder weiter fassen, hängt unmittelbar mit dem sozialen Status zusammen, den sie den Dickbüchen zuordnen. Während sich für Fehr und Steinhart die Funktion der Tänzer in ihren „Auftritten“ bei Gelagen erschöpft, agieren sie für Kaeser und Schäfer in einem weiteren Rahmen, dem eines Festgeschehens. Es sei hier vorweggenommen, daß die Einbindung der Dickbauchtänzer in kultische Feste m.E. durchaus das Richtige trifft (s.u. mit Anm. 58). Es kommt aber auf die Begründung an. Drängt sich die Vorstellung von Festen deshalb auf, weil das merkwürdige Verhalten von Aristokraten, von denen man sonst ein anderes Benehmen gewöhnt ist, einer Erklärung bedarf? Oder liefert die Charakterisierung der Tänzer konkrete ikonographische Indizien für einen Bezug zu einem bestimmten Kult (s.u. mit Anm. 59ff.)?

Letzten Endes geht es um die Frage nach dem Verhältnis der Bilder zur Lebenswirklichkeit. Gewiß werden bestimmte Funktionen bei realen Festen von bestimmten Gruppen der Gesellschaft wahrgenommen. Es ist aber die Frage, welche Darstellungsabsichten diesen speziellen Bildern, den Darstellungen von Dickbauchtänzern, zugrunde liegen: Machen sie Aussagen über die *Teilnehmer* an den Kultfeiern oder über den *Charakter* der Feste (bzw. den Charakter der verehrten *Gottheit*) oder über beides?

Um die Abhandlung nicht ausufern zu lassen, konzentriere ich mich auf die Darstellungen von Dickbauchtänzern in Korinth und die Rezeption des Figurentypus in Athen.

### Dickbauchtänzer in Korinth

Die frühesten Darstellungen sind auf Gefäßen des Übergangsstils (ca. 630-620 v.Chr) erhalten, auf zwei Scherben einer Kotyle aus Ägina<sup>14</sup>, einem fragmentierten Dinos aus Vari<sup>15</sup> und einem Alabastron in Zürich<sup>16</sup>. Auf den beiden größeren Gefäßen waren mehrere Dickbauchtänzer neben Szenen mit

---

<sup>13</sup> So explizit: Kaeser 1990, 283.287f; Fehr 1990, 188ff.; Steinhart 1992, 509; Schäfer 1997, 32.34.

<sup>14</sup> Amyx 1988, 651; Kraiker 1951, 70 Nr. 423 Taf. 32; Seeberg 1971, Nr. 213.

<sup>15</sup> Callipolitis-Feytmans 1970, 86ff. Abb. 1-4; Taf. 30-34; Seeberg 1971, S. XI; Amyx 1988, 651.

<sup>16</sup> Zürich, Universität L 88: Seeberg 1971, Nr. 207; Isler-Kerényi 1988, 271ff. Abb. 2.3; Isler-Kerényi 1993, 5.

anderen Figuren im gleichen Fries zu sehen. Auf der Kotyle schloß an die Dickbauchtänzer eine bisher ungedeutete Szene an: ein nackter Mann ist in die Hocke gegangen und hält mit beiden Händen den Kopf einer Frau, die offenbar liegend dargestellt war (nur der Kopf ist erhalten). Der obere der beiden Bildfriese des Dinos enthielt drei verschiedene Szenen: eine Gruppe von Reitern, Herakles' Kampf mit der Hydra und vier Dickbauchtänzer mit einem Dinos in ihrer Mitte. Den spärlichen Resten der Tänzer läßt sich noch ablesen, daß sie alle in unterschiedlichen Körperhaltungen wiedergegeben waren. Auf dem Zürcher Alabastron (Abb. 1) nehmen vier Dickbäuche und ein großer Krater das gesamte Bildfeld ein. Einer der Männer schreitet mit einer Kanne auf das Mischgefäß zu und blickt sich zu den anderen um; der ihm am nächsten stehende setzt sich, ein Trinkhorn haltend, in Bewegung und zieht seinen Nachbarn am Handgelenk mit. Dieser wendet sich um und ergreift seinerseits das Handgelenk des vierten Mannes, der frontal, mit gespreizten Beinen und aufgestützten Armen neben dem Krater steht.

Dickbauchtänzer treten also von Anfang an in Gruppen auf, und sie werden von Anfang an mit Weinkonsum verbunden.

Im folgenden sind sie meist, wie bereits auf dem Dinos aus Vari, in lebhaften Tanzbewegungen begriffen. Dabei handelt es sich im wesentlichen um Variationen von vier Schemata; A. Seeberg benannte sie Position A bis D<sup>17</sup>. In Position A wißt ein Tänzer auf und ab; dies wird durch die Darstellung mit eingeknickten Beinen veranschaulicht (s. Abb. 6.11). Bei Position B ist ein Bein stark nach vorne angewinkelt, wie beim Ersteigen einer hohen Treppe (s. Abb. 7). Position C bezeichnet ein Austreten nach hinten; ein Bein wird zurückgeworfen (s. Abb. 7.14). Mit Position D ist ein Laufen in gebückter Haltung, mit eingeknickten Beinen, gemeint.

Zu den Dickbauchtänzern gehört das Trinkhorn als 'Standardrequisit' (Abb. 2)<sup>18</sup>. Häufig sind auch große Mischgefäß dargestellt, aus denen sich die Tänzer bedienen (Abb. 3)<sup>19</sup>. Gelegentlich schultern sie einen Weinschlauch (Abb. 4; vgl. Abb. 14)<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Seeberg 1971, 2; vgl. Greifenhagen 1929, 28. Zu Position D: Seeberg 1971, 71.74; s.a. Franzius 1973, 10ff.

<sup>18</sup> Mittelkorinthischer Aryballos Bonn 384: Seeberg 1971, Nr. 158 Taf. 8; Amyx 1988, 176 A-12.

<sup>19</sup> Frühkorinthischer Aryballos Bonn 672 (mit nackten Tänzern): Payne 1931, Nr. 514; Buschor 1943, 22; Seeberg 1964, 34ff. Abb. 12.13; Callipolitis-Feytmans 1970, 95 Anm. 3; Seeberg 1971, Nr. 168; Amyx 1988, 99 Nr. 15; 478. - Besonders anschaulich auf dem spätkorinthischen Mastos Louvre E 740: Payne 1931, Nr. 999; Seeberg 1971, Nr. 205; Amyx 1988, 502f.; Smith 2000, 311 Abb. 1.

<sup>20</sup> Zur Ikonographie detailliert: Seeberg 1971, 71ff.102ff.; - mit Weinschlauch: frühkorinthisches Exaleiptron Würzburg L 118 (Abb. 4); Payne 1931, 122 Nr. 724 Abb. 44b (bei den „Trauben“ handelt es sich um einen Weinschlauch); Buschor 1943, 20.22; Callipolitis-Feytmans 1970, 95ff.; Seeberg 1971, Nr. 215; Amyx 1988, 471f.; Schäfer 1997, 33.100 Taf. 7,1-3; - Kotyle Athen 271: Payne 1931, Nr. 943; Seeberg 1971, Nr. 200 Taf. 11a; Pemberton 2000, 88 Anm. 18. - Alabastron Paris: Seeberg 1971, Nr. 214a Taf. 12. - Mit



Abb. 1a-d. Alabastron des Übergangsstils; Zürich, Universität L 88  
(Archäologisches Institut Zürich; Foto: Silvia Hertig).

Wenn das Tanzen musikalisch begleitet wird, dann in der Regel durch Flötenspiel (s. Abb. 6.14)<sup>21</sup>. Tänzer mit Kithara oder Lyra sind die Ausnahme<sup>22</sup>. Auch wenn die Tänzer nichts in der Hand halten, spreizen sie die Arme meist

<sup>21</sup> Ferner: z.B. Schale Louvre L 62: CVA Louvre (6) III C a Taf. 12,1-6; Kylix Athen 992: Callipolitis-Feytmans 1970, Taf. 37.38; Amyx 1988, 200 A-1 Taf. 83,1b-d; Mastos Athen NM 625 (s. Anm. 57).

<sup>22</sup> Kithara: Alabastron Syrakus 12577: Payne 1931, 119.286 Nr. 460 Abb. 44A; Seeberg 1971, Nr. 187; Amyx 1988, 477; - Lyra: Alabastron Louvre S 1104, s. Anm. 43.



Abb. 2. Mittelkorinthischer Aryballos; Bonn, Akademisches Kunstmuseum 384 (Bonn, Akademisches Kunstmuseum; Foto: Martin Bräker).

vom Körper ab, wie zur Untermalung der Bewegung. Ein immer wiederkehrendes Motiv ist der Griff an das eigene Gesäß (s. Abb. 2.3)<sup>23</sup> – gemeint ist ein Schlagen des Hinterteils<sup>24</sup>.

Die Darstellungen einzelner Dickbauchtänzer oder eines einzelnen Dickbauchtänzerpaars, wie man sie auf Salzgefäßen des früh- und mittelkorinthischen Stils findet, sind demnach als Exzerpte zu verstehen. Als Einzelfigur oder Einzelpaar werden die Tänzer in der Regel von Tieren oder Mischwesen (meist Sphingen, Abb. 5)<sup>25</sup> gerahmt; sie können auch zwischen Reitern stehen<sup>26</sup>. Sie sind also gleichsam eingestreut in das gängige Figuren-

<sup>23</sup> So schon auf dem Dinos aus Vari (Anm. 15); ferner: Alabastron Louvre E 588 (Anm. 27).

<sup>24</sup> Buschor 1943, 6; Franzius 1973, 15.

<sup>25</sup> Mittelkorinthischer Aryballos Bonn 799: Payne 1931, Nr. 839; Seeberg 1971, Nr. 32 Taf. 5b; - ebenfalls zwischen Sphingen: Paris, Musée Rodin TC 505: Seeberg 1971, Nr. 157; Amyx 1988, 182; - vgl. unten mit Anm. 28. - Flankiert von Raubkatzen: New York 06.1021.18: Seeberg 1971, Nr. 25 Taf. 5a; Amyx 1988, 494; Philadelphia MS 553: Payne 1931, 457 Taf. 20,1; Seeberg 1971, Nr. 12; Amyx 1988, 150 A-3; 290.494f.; CVA Philadelphia. USA(29) Taf. 21,1-4.



Abb. 3a-c.  
Frühkorinthischer Aryballos; Bonn,  
Akademisches Kunstmuseum 672  
(Bonn, Akademisches Kunstmuseum;  
Foto: Martin Bräker).

repertoire korinthischer Bildfriese. Die Nachbarfiguren sind austauschbar und geben keinen Aufschluß über die Bedeutung der Tänzer<sup>27</sup>. Auch wenn es den Anschein hat, als blickten sich beispielsweise Dickbauchtänzer und Sphinx tief in die Augen (auf drei Aryballooi des Otterlo-Malers<sup>28</sup>), so ist dieses tête-à-tête

<sup>27</sup> Ich sehe daher auch keine Handhabe, den einzelnen Tänzer, der auf dem frühkorinthischen Alabastron Louvre E 588 zwischen den beiden Schwänen der Artemis steht, inhaltlich mit der Göttin in Zusammenhang zu bringen (wie dies zuletzt Schäfer 1997, 33.100 wollte). Payne 1931, Nr. 382; CVA Louvre (9) Taf. 32,1.5-10; Jucker 1963, 59 Anm. 94; Seeberg 1971, Nr. 24; Amyx 1988, 88.91.619; Schäfer 1997, 33.100 Taf. 6,2.3.

<sup>28</sup> Aryballooi Cambridge (s. Anm. 20), Los Angeles und Kunsthandel; Amyx 1988, 178 A-15 Taf. 68,1a.b; A-19 Taf. 68,2 (= Hornbostel 1980, 40f. Nr. 31 mit Abb.).

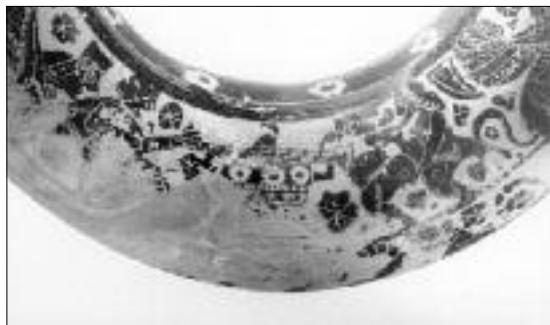


Abb. 4.

Frühkorinthisches Exaleiptron; Würzburg L 118 (Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg; Foto: K. Öhrlein).



Abb. 5.

Mittelkorinthischer Aryballos; Bonn, Akademisches Kunstmuseum 799 (Bonn, Akademisches Kunstmuseum; Foto: Martin Bräker).

nicht im Sinne eines inhaltlichen Zusammenhangs zu werten – Schwan und Sphinx können sich ebenfalls (formal) sehr nahe kommen (z.B. auf einem Aryballos des gleichen Vasenmalers<sup>29</sup>).

Auch zu den Bildträgern lässt sich in vielen Fällen kein inhaltlicher Bezug herstellen. Die bei weitem zahlreichsten Darstellungen von Dickbauchtänzern finden sich auf Aryballois (ca. 250 Beispiele), mithin auf Vertretern des gebräuchlichsten korinthischen Gefäßtypus<sup>30</sup>. Als Salbgefäß gehörten Aryballois in einen anderen Bereich als den des Weines und Tanzes. Die mei-

<sup>29</sup> Aryballos Zürich: Amyx 1988, 179 A-32 Taf. 68,3 (Otterlo-Maler).

<sup>30</sup> Zweitgrößte Gruppe: Kratere und Dinoi (ca. 100 Exemplare); Seeberg 1971, 6; Amyx 1988, 651; Seeberg 1995, 2 mit Anm. 4 (auch mit den Zählungen von Payne und Amyx).

sten Bilder von Dickbauchtänzern nehmen also auf die Funktion des Bildträgers keine Rücksicht<sup>31</sup>.

Werden Dickbauchtänzer nicht zwischen Tieren, Mischwesen oder heraldischen Kompositionen, sondern neben Gruppen menschlicher Figuren oder Handlungsbildern dargestellt, erscheint es auf den ersten Blick aussichtsreicher, derartige Kombinationen inhaltlich zu interpretieren. So verstand A. Schäfer den umlaufenden Fries auf einer mittelkorinthischen Pyxis in Berlin als eine Folge von drei Gruppen von Festteilnehmern: den Dickbauchtänzern (mit Trinkhörnern und Krater), einem Mädchenreigen und einem Festzug von Männern und Frauen (Abb. 6)<sup>32</sup>.

Es hat sich bereits gezeigt, daß in der korinthischen Vasenmalerei Szenen, die nebeneinander in ein und demselben Bildfries dargestellt sind, inhaltlich unabhängig voneinander sein können. Das Gegenteil ist erst noch zu beweisen. Für den erstgenannten Fall sei an den frühen, noch dem Übergangsstil angehörenden fragmentierten Dinos aus Vari mit den drei unterschiedlichen Themen erinnert (s. Anm. 15). Ferner kann der mittelkorinthische Skyphos im Louvre angeführt werden, auf dem neben einer Gruppe von Dickbauchtänzern ebenfalls der Kampf des Herakles mit der Hydra zu sehen ist (Abb. 7)<sup>33</sup>. In formaler Hinsicht sind beide Szenen miteinander verbunden; der Fuß des Iolaos überschneidet den Ständer des Dinos, der Dickbauchtänzer mit der Namensbeischrift „Loxios“ wendet sich dem Gespann des Herakles zu. Dennoch gehören die Figuren beider Szenen ganz unterschiedlichen Bereichen an.

Blickkontakte zwischen Nachbargruppen sind in der korinthischen Vasenmalerei nicht ‘wörtlich’ zu nehmen und als räumliche Nähe zu ‘lesen’. Es ist folglich damit zu rechnen, daß die drei Gruppen auf der Berliner Pyxis ebensowenig in einer räumlichen und zeitlichen Einheit agieren wie es die Figuren der beiden Szenen auf dem Pariser Skyphos tun. Die Möglichkeit, auf-

<sup>31</sup> Seeberg 1971, 6; Amyx 1988, 651. - Isler-Kerényi 1993, 4f. und Seeberg 1995, 4f. weisen darauf hin, daß für das Selbstverständnis der Benutzer der Salzgefäß die Athletik wie auch die dionysischen Feste, an die die Dickbauchtänzer auf den Gefäßern erinnern, gleichermaßen relevant waren.

<sup>32</sup> Berlin 4856: Payne 1931, Nr. 876; Buschor 1943, 23; Seeberg 1971, Nr. 220; Jucker 1963, 59 Taf. 22,2.4.5.7; Amyx 1988, 449.655; Schäfer 1997, 32.100 Taf. 5; Pemberton 2000, 95ff.104 Abb. 2-4. - Reigentanzende Mädchen neben Dickbauchtänzern auch auf der Kotyle Tarent 20703: Lo Porto 1959/60, 156ff. Abb. 132d; 134-136; Seeberg 1971, Nr. 222; Amyx 1988, 186.654 A-1 (Patras-Maler). - Vgl. Alabastron Rhodos 13673 (zwei stehende Peplophoren, einander zugewandt, zwischen Dickbauchtänzern): Buschor 1943, 17f.21f.24 Abb. 7; Jacopi 1932, 17 Abb. 5-9 Taf. 1; Jucker 1963, 59 Anm. 91; Seeberg 1971, Nr. 219; Carpenter 1986, 87 Anm. 46.

<sup>33</sup> Louvre CA 3004: Amandry 1944, 23ff.; Hampe 1975, 97; Seeberg 1971, Nr. 202; Ghiron-Bistagne 1976, 269ff. Abb. 120-122; Lorber 1979, 34f. Nr. 37 Taf. 9; Amyx 1988, 190 A-4 Taf. 73,2 (Samos-Maler); Kaeser 1990, 284 Abb. 46.2; Seeberg 1995, 6; Boardman 1998, 180.184 Abb. 388.

grund der Kombination der drei genannten Figurengruppen auf einen gemeinsamen Anlaß ihres Auftretens zu schließen (und damit auf ein Festgeschehen als Aktionsrahmen für die Dickbauchtänzer), beurteile ich daher skeptisch. Das heißt aber nicht, daß die Kombinationen unterschiedlicher Bildthemen willkürlich oder nichtssagend sind.

Welchen Sinn derartige Zusammenstellungen haben können, zeigt eine mittelkorinthische Phiale in Athen mit der Darstellung von Tänzerinnen und Dickbauchtänzern in zwei getrennten, auch hinsichtlich der Größe der Figuren differenzierenden Friesen (Abb. 8)<sup>34</sup>. Der geordnete, in gleichem Rhythmus präsentierte Tanz der Mädchen im Zentrum der Phiale kontrastiert wirkungsvoll mit dem Treiben der Dickbauchtänzer im äußeren Fries. Dieses Treiben ist deftig und obzön, aber nicht planlos. Die eine Hälfte des Frieses ist symmetrisch aufgebaut, mit einer an heraldische Kompositionen erinnernden Gruppierung von zwei Tänzern in spiegelbildlicher Körperhaltung in der Mitte; sie halten ihre Trinkhörner so in den Händen, als wollten sie sich zuprosten. Rechts und links von ihnen faßt jeweils ein Tänzer seinem gebückt stehenden Nachbarn an das Gesäß – selbst dieses Motiv ist symmetrisch gestaltet. Mit den folgenden Figuren, die die Beine weit spreizen<sup>35</sup> und die Aufmerksamkeit ihres jeweiligen Nachbarn erregen, hält eine gewisse Variatio Einzug; der eine Tänzer balanciert auf den Fußspitzen, der andere hockt am Boden. Im zweiten Teil des Frieses nimmt jede der fünf Figuren eine andere Haltung ein. Mit einem gewissen Sinn für Humor geht in ein und demselbem Bildfeld die Komposition von statischer Pose zu wilder Ausgelassenheit. Die Betrachter werden also dazu motiviert, der Komposition Aufmerksamkeit zu schenken und Bezüge zwischen den Figuren herzustellen – dann nicht nur innerhalb dieses einen Frieses, sondern auch zwischen beiden Friesen, die sich hinsichtlich des Geschlechts der Figuren, ihrer Gewandung und der Art ihrer Bewegung unterscheiden. Auch im Falle der Berliner Pyxis (Abb. 6) wird der Sinn der Gruppenkombination darin liegen, kontrastierende Verhaltensweisen zu präsentieren. Für die Dickbauchtänzer sind, wie im Fries auch demonstriert wird, Weingenuß und lebhafte Tanzbewegungen typisch, für die Mädchen

---

<sup>34</sup> Athen 536: Payne 1931, Nr. 1004; Buschor 1943, 23ff. Abb. 12; Jucker 1963, 59 Taf. 22,6; Seeberg 1971, Nr. 212; Amyx 1988, 188 Nr. A-63 Taf. 72,1 (Patras-Maler); Fehr 1990, 189f. Taf. 15a; Schäfer 1997, 33.100 Taf. 6,1.

<sup>35</sup> Figuren in der gleichen Haltung auf: Alabastron Zürich (Abb. 1, s. Anm. 16); Krater Louvre E 620: Ghiron-Bistagne 1976, 243f. Abb. 94; Kraterfragment Korinth: Newhall Stillwell/Benson 1984, 136 Nr. 684 Taf. 31.



a



b

Abb. 6a-d. Mittelkorinthische Pyxis; Berlin 4856 (Antikensammlung, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz; Foto: J. Tietz-Glagow).



c



d



Abb. 7a-b. Mittelkorinthischer Skyphos; Paris, Louvre CA 3004 (Paris, Musée du Louvre; Foto: M. u. P. Chuzeville).



Abb. 8. Mittelkorinthische Phiale; Athen 536 (Athen, Nationalmuseum).



Abb. 9. Frühkorinthisches Alabastron; Paris, Louvre S 1104 (Paris, Musée du Louvre; Foto: M. u. P. Chuzeville).

die verhaltene, geschlossene Formation, für die Erwachsenen das ruhige, gleichförmige Schreiten<sup>36</sup>.

Ausgelassenes, hemmungsloses Treiben von Dickbauchtänzern kann auch thematisiert werden, wenn keine kontrastierenden Figuren im gleichen oder einem benachbarten Bildfeld erscheinen. Auf einem spätkorinthischen Krater in New York<sup>37</sup> ist beispielsweise eine phantasievolle Komposition mit akrobatischen Spielchen zu sehen: über zwei aneinander gekettete, furzende Dickbäuche in geduckter Haltung springt ein anderer hinweg, zu dem sich die gefesselten umblicken; die Szene wird von zwei Dickbäuchen gerahmt, die mit ihrer Gestik lebhaft Anteil am Geschehen nehmen.

Das ungenierte, gegen Anstand und Sitte verstößende Verhalten der Dickbauchtänzer wird durch ihre gängige Charakterisierung begründet: sie trinken unablässig. Trink- und Mischgefäß gehörten zu ihrer Standardausstattung. Auf dem frühkorinthischen Aryballos in Bonn (Abb. 3) sind drei Paare von Dickbauchtänzern dargestellt, jedes mit einem eigenen Dinos und Trinkhörnern<sup>38</sup>. Das Mischgefäß, das den Nachschub für die Trinkhörner enthält, wird zu einem Attribut für die Tänzer und unterstreicht ihren unstillbaren Durst. Das übermütige Treiben ist ein Resultat des Weinkonsums<sup>39</sup>.

In diesem Sinne, nämlich als phantasievolle Ausmalung möglicher Auswirkungen des Weingenusses, sind m.E. auch einige Kompositionen zu verstehen, die bisher nicht befriedigend erklärt werden konnten. Dickbauchtänzer werfen mit Steinen<sup>40</sup>, oder sie schwingen Keulen, als seien sie Herakles; ihre Gegner sind freilich keine Ungeheuer, sondern

---

<sup>36</sup> So sind beispielsweise auch die drei Bildfelder der mittelkorinthischen Halsamphora Philadelphia MS 552 aufeinander bezogen und voneinander abgesetzt: im Schulterbild ein gelagerter Mann, umstanden von weiblichen und männlichen Figuren, ihm gegenüber eine sitzende, spinnende Frau (repräsentative Darstellung eines Paares); darunter ein Fries mit reigentanzenden Mädchen (die weibliche Jugend), darunter ein Fries mit jugendlichen Reiter (die männliche Jugend); Payne 1931, Nr. 775A; Fehr 1971, 140 Nr. 25; Amyx 1988, 311.494f.; CVA Philadelphia. USA(29) Taf. 24-26.

<sup>37</sup> Seeberg 1971, Nr. 193; Bakir 1974, 12 K-18; Amyx 1988, 507 mit Anm. 260; 650; Kaeser 1990, 285 Abb. 46.4; Boardman 1998, 184 Abb. 398. - Vgl. den wild bewegten, mit beiden Beinen in der Luft hängenden Tänzer auf dem mittelkorinthischen Exaleiptron in Würzburg (s. Anm. 20).

<sup>38</sup> Zu Bonn 672 s. Anm. 19. Kratere und Dinoi veranschaulichen, daß viel Wein von mehreren Personen konsumiert wird; ihren Gebrauch auf das Symposion festzulegen, ist m.E. nicht zulässig. Zum Krater beim Symposion: Lissarrague 1990, 19ff. bes. 36f.

<sup>39</sup> Seeberg 1971, 72f. versteht es ebenfalls als Veranschaulichung von Ausgelassenheit, wenn die Tänzer nackt (so bei Bonn 672, s. Abb. 3) oder teilweise entblößt (Seeberg 1971, Nr. 14 Taf. 3b; Nr. 36.76) dargestellt sind.

<sup>40</sup> Aryballos London, Wellcome Institute: Seeberg 1964, 32ff. Abb. 8-11; Seeberg 1971, Nr. 188; Amyx 1988, 102 A-4 Taf. 45,1a.b (Wellcome-Maler).

Mitzecher<sup>41</sup>. Berauscht vom Wein, ist ihnen alles zuzutrauen<sup>42</sup> – eben dies verleiht der Parodie auf ‘echte’ Helden ihren Reiz. Ein frühkorinthisches Alabastron im Louvre zeigt Dickbauchtänzer sogar auf der Jagd. Betrunken wie sie sind – so suggeriert das Bild – wagen sie sich selbst an wilde Tiere, mit entsprechendem Resultat: eine der Raubkatzen hat einen Tänzer gepackt und beißt ihm in den Kopf (Abb. 9)<sup>43</sup>. Ohne den Übermut der Berauschten wäre die Parodie nicht glaubhaft.

Es fragt sich allerdings, in welchem Kontext der Weinkonsum der Dickbauchtänzer in den Bildern präsentiert wird – tatsächlich in dem des Symposions?

Die Darstellungen von Dickbauchtänzern setzen in der korinthischen Vasenmalerei wenig früher ein als die gelagerter Symposiasten<sup>44</sup>. Es gibt allerdings möglicherweise bereits ein früheres Zeugnis für den Figurentypus des Tänzers. B. Kaeser machte auf den typologischen Zusammenhang einer als Salzgefäß dienenden korinthischen Figurenvase aus dem frühen 7. Jh. v.Chr. (Abb. 10)<sup>45</sup> mit den Dickbauchtänzern aufmerksam. Der bärtige Mann trägt ein den Rumpf bedeckendes Gewand mit Schachbrettmuster, und er schlägt sich mit der Hand auf das Gesäß; den Bruchstellen an den Oberschenkeln zufolge muß er mit eingeknickten Beinen gestanden haben. Diese Haltung sowie die Aktion der Arme unterscheiden ihn von dem geläufigen Typus der archaischen Figurenvasen Korinths, dem am Boden hockenden Dickbauch mit nach vorne genommenen Armen. Eben wegen der kauernden Position und der Armhaltung kann es sich bei diesen Figuren nicht um Tänzer bzw. „Komasten“ handeln, wie sie immer wieder genannt wer-

---

<sup>41</sup> Alabastron Warschau 147184: Seeberg 1964, 37 Abb. 18; Seeberg 1971, Nr. 189a; Amyx 1988, 115 A-1 Taf. 48,2a.b (Wilanow-Maler); - Alabastron Eton, mit zwei Dickbauchtänzern, die Keulen schwingen; einer der Gegner liegt rücklings am Boden: Seeberg 1964, 37f. Abb. 14-16; Seeberg 1971, Nr. 189b; Amyx 1988, 115 A-3 Taf. 48,1 (Wilanow-Maler).

<sup>42</sup> In diesen Zusammenhang mag auch die rätselhafte Szene auf dem mittelkorinthischen Dümmler-Krater gehören; Louvre E 632: Köhte 1893, 90f.; Payne 1931, 122.317 Nr. 1178; Seeberg 1971, Nr. 226; Zwierlein-Diehl 1975, 68f.; Hampe 1975, 85ff. Abb. 1-4; Lorber 1979, 38ff. Nr. 42 Taf. 12,1; Amyx 1988, 233 A-1; 652. Taf. 102,1a.b (Ophelandros-Maler); Fehr 1990, 189 Anm. 35.

<sup>43</sup> Louvre S 1104: Payne 1931, Nr. 461; Buschor 1943, 19.21.25 Abb. 9; Seeberg 1971, Nr. 216; Ghiron-Bistagne 1976, 247ff. Abb. 97-100; LIMC III (1986) 428 Nr. 49 mit Abb. s.v. Dionysos (C. Gasparri); Amyx 1988, 110; Fehr (1990) 189f. Taf. 15b; Steinhart 1992, 511; Seeberg 1995, 3 mit Anm. 9; 9 mit Anm. 51.

<sup>44</sup> Frühste Symposiondarstellungen im späten 7. Jh. v.Chr.: Fehr 1971, 26ff.31.138 Nr. 6.17 Taf. 2; Schäfer 1997, 25.99 Taf. 2,2.3; Vickers 1978, Nr. 10 mit Abb.; Amyx 1988, 659.

<sup>45</sup> München 6633: CVA München (3) Taf. 148,1-4; Wallenstein 1971, 14.95 Taf. 1,3-5; Kaeser 1990, 288 Abb. 46.5.



Abb. 10.  
Figurenvase; München 6633  
(Staatliche Antikensammlungen  
und Glyptothek München; Foto:  
Koppermann).

den<sup>46</sup>. Der Mann mit den eingeknickten Beinen und der ausgreifenden Armbewegung kommt hingegen als Vorläufer der auf den Vasen dargestellten Dickbauchtänzer in Frage. Er geht ihnen um etwa ein halbes Jahrhundert voraus. Daß es sich um ein Salzgefäß handelt und auch die meisten gemalten Dickbäuche auf Salzgefäßen zu finden sind, sollte angesichts des hohen Anteils, den Parfümflaschen an der Produktion korinthischer Keramik haben, nicht überbewertet werden.

Es gibt insgesamt nur vier Gefäße, auf denen Dickbauchtänzer gemeinsam mit Symposiasten erscheinen<sup>47</sup>. Das Verhältnis der Dargestellten ist jeweils sehr unterschiedlich.

<sup>46</sup> Zu den Hockenden (ca. 40 Exemplare bekannt; durch ihre durchbohrten Hände wurde die Schnur zum Aufhängen bzw. Tragen des Salzgefäßes gezogen): Payne 1931, 175ff.180; Buschor 1943, 9ff.; Buschor 1951, 38f. mit Abb.; Higgins 1959, 37ff. Nr. 1665-1668 Taf. 26.27; Ducat 1963, 435.440ff. Abb. 7.11.15-17; Grünwald 1969, 108f. Nr. 122; Wallenstein 1971, 13ff.46ff. Taf. 15.30; Amyx 1988, 530ff. (zu 530 Anm. 360 Nr. 2 s. Kaeser 1990, 288.483 Abb. 46.6); zuletzt: Biers 1992, 228ff.237 Nr. 14 Taf. 56; Biers 1995, 105.112 Abb. 1; Seeberg 1995, 8f.

<sup>47</sup> Pemberton 2000, 87 mit Anm. 10. Sie möchte allerdings in dem einzelnen Gelagerten auf den in Anm. 48.50.51 genannten Gefäßen eher einen Heros oder Gott sehen als einen Symposiasten, s. ebenda 87.89.102. - Seeberg 1995, 2 mit Anm. 6 nennt als mögliche weitere Darstellung die drei Kraterfragmente in Leipzig (s. Appendix Nr. 10); es ist aber nicht gesagt, daß das Fragment mit der Kline zur Seite mit der Tänzerdarstellung gehört. - Smith 2000, 310: „....symposion scenes with komasts [gemeint sind Dickbauchtänzer] in Corinthian vase-painting are rare“; s.a. ebenda 318.



Abb. 11. Mittelkorinthische Schale; London, BM 1861.4-25.45 (London, The British Museum).

Auf einer mittelkorinthischen Lekanis in London (Abb. 11)<sup>48</sup> sind in einem umlaufenden Bildfries ein Gelagerter mit Speisetischchen, sechs Dickbauchtänzer ohne Attribute, ein Panther und eine Tierkampfgruppe dargestellt. Die beiden Einzelfiguren, der Symposiast und der Panther sind jeweils unter einem der Henkel zu sehen. Der Mann auf der Kline dreht den Kopf zu der Gruppe der Tänzer (die ihm keine Beachtung schenken); auf der anderen Seite wendet sich der letzte der Dickbauchtänzer dem Panther zu. Genausowenig wie man dies als räumliche Konfrontation von Tier und Mann verstehen wird, genausowenig darf man die Szene unter dem anderen Henkel als Veranschaulichung räumlicher Nähe von Gelagertem zu Dickbauchtänzern verstehen<sup>49</sup>. Wie schon oben bemerkt, ist ein Blickkontakt zwischen einzelnen Figuren eines Frieses kein Beleg für eine raumzeitliche Einheit

<sup>48</sup> London, BM 1861.4-25.45: Payne 1931, Nr. 717; Fehr 1971, 32 Nr. 20; Seeberg 1971, Nr. 224; Dentzer 1982, 77f.83f. VCo 4; Amyx 1988, 195.291.466 A-6 (Medaillon-Maler); Fehr 1990, 188.193 Taf. 13b; Schäfer 1997, 30.32.100 Taf. 4,1.2.

<sup>49</sup> Vgl. die vorsichtigen Bemerkungen von Seeberg 1995, 2.4 mit Anm. 7 zu „dancers ‘at’ the party“.



Abb. 12. Mittelkorinthischer Teller; Athen, NM 951 (Athen, Nationalmuseum).

des Bildes. Wiederum sehe ich den Sinn der Komposition im Ausmalen unterschiedlicher Verhaltensweisen: dem Kontrast zwischen dem Symposiasten, der ordentlich auf der Kline liegt und wohlerzogen trinkt, und den Dickbauchtänzern, die berauscht tanzen. Auf einem spätkorinthischen, teilweise übermalten Mastos im Musée Rodin<sup>50</sup> ist unter einem der Henkel ein einzelner Symposiast dargestellt – als isolierte Figur, der sich niemand zuwendet. Die Dickbauchtänzer sind in Szenen mit reitenden Figuren integriert, so daß ein Zusammenhang mit einem Symposium für sie nicht in Frage kommt. Ein mittelkorinthischer Teller in Athen (Abb. 12)<sup>51</sup> und ein bereits unter attischem Einfluß stehender spätkorinthischer Amphoriskos in London (s.u.) sind die einzigen mir bekannten Beispiele, die Dickbauchtänzer und

<sup>50</sup> Paris, Musée Rodin 503: Fehr 1971, 34.139 Nr. 22; Seeberg 1971, Nr. 228; CVA Musée Rodin Taf. 7,4-6.9; Dentzer 1982, 77f.83f. VCo 21; Amyx 1988, 622; Carpenter 1986, 17 Anm. 21; Schöne 1987, 13.253 Nr. 3; LIMC IV (1988) 639 Nr. 131 s.v. Hephaistos (A. Hermay).

<sup>51</sup> Athen, NM 951; Payne 1931, Nr. 1029; Callipolitis-Feytmans 1962, 126ff.150 Nr. 4 Taf. 5; Jucker 1963, 54 Anm. 41; 59 Anm. 91; Fehr 1971, 33 Nr. 21; Seeberg 1971, Nr. 225; Dentzer 1982, 77f.83f. VCo 22; Amyx 1988, 229.654 Nr. A-2 Taf. 97 (Skating-Maler); Smith 2000, 310f.; Pemberton 2000, 87.101 mit Anm. 10.69.



a



b



c



d

Abb. 13a-d. Spätkorinthischer Amphoriskos; London B 41 (London, The British Museum).

Symposiasten in einem räumlich und zeitlich einheitlichem Bild zeigen könnten. Der umlaufende Fries auf dem Teller ist durch die Darstellung von Figuren, die sich den Rücken zuwenden, in drei Abschnitte geteilt. In jedem dieser Abschnitte fungieren Personen in langen Gewändern als Mundschenke oder Flötenspieler. Die deutlichste Zäsur liegt hinter dem Symposiasten<sup>52</sup>. Rechts von ihm ist eine geschlossene Szene ohne Dickbauchtänzer zu sehen, mit einem kleinen Krater und Symposionspersonal (Mundschenk und Flötenspielerin) sowie einer herbeieilenden Figur. Linkerhand des Gelagerten, hinter seinem Rücken, wenden sich drei Dickbauchtänzer einem großen Krater zu, der von einer Frau mit Kanne und einem weiteren Dickbauch flankiert wird. In der dritten Szene mischen sich die Bereiche der Tänzer und des Symposionspersonals noch stärker. Das gemeinsame Thema des Frieses ist das Weintrinken. Die Komposition kontrastiert das geordnete Trinken beim Symposion mit dem wilden Trinken der Dickbauchtänzer, nicht in einem moralischen Sinne, sondern entsprechend der gegensätzlichen Darstellung des Tanzens auf der Phiale in Athen.

Auf dem erwähnten Amphoriskos (Abb. 13)<sup>53</sup> tanzen Dickbäuche mit nackten Frauen neben einer Kline, auf der sich ein Mann und eine Frau umarmen. Die Kombination der Dickbäuche mit Tänzerinnen, die in der korinthischen Vasenmalerei vor dem 2. Viertel des 6. Jhs. niemals vorkommt, ist von Komosdarstellungen auf attischen Vasen abhängig (s.u. mit Anm. 92f.). Das Bild ist also nicht repräsentativ für korinthische Dickbauchtänzerdarstellungen.

Es lässt sich also höchstens in ein oder zwei Fällen feststellen, daß Dickbauchtänzer gemeinsam mit Symposionsteilnehmern in einem inhaltlich geschlossenen Bild agieren. Die in der neueren Literatur vorausgesetzte generelle Verbindung der Dickbauchtänzer mit dem Symposion findet am Material keinen Rückhalt<sup>54</sup>.

Aber selbst wenn dem nicht so wäre und man die Tänzer mit Gelagen verbinden könnte, wäre das Argument von A. Schäfer, die Tänzer seien mit den gleichen Kopftypen dargestellt wie die Symposiasten und ihnen auch in der Kleidung ebenbürtig (s. Anm. 12), hinfällig, denn im Kontext von Symposionsdarstellungen sind auch die Sklaven, die die gelagerten Aristokraten

---

<sup>52</sup> Smith 2000, 310f. beachtet die Zäsuren nicht und spricht von einer einzigen Szene.

<sup>53</sup> London B 41: Payne 1931, Nr. 1359 Taf. 38,1.5; Buschor 1943, 37; Fehr 1971 34.140 Nr. 23; Seeberg 1971, Nr. 240 Taf. 2; Lorber 1979, 70 Nr. 106 Taf. 30,1; Dentzer 1982, 77f.83f. VCo 28; Amyx 1988, 270.659 A-3 (Tydeus-Maler).

<sup>54</sup> So kann m.E. aus dem in der korinthischen Vasenmalerei einzigen Beispiel einer gemeinsamen Darstellung eines Dickbauchtänzers und eines Satyrs auf dem Aryballos Berlin 4509 (Seeberg 1971, Nr. 229; Amyx 1988, 620; Seeberg 1995, 3 Anm. 9) auch nicht auf eine inhaltliche Nähe beider Figuren geschlossen werden. Zu einem böotischen Beispiel für diese Kombination s.o. Anm. 3.<sup>57</sup> Athen, NM 625: Callipolitis-Feytmans 1970, 96f. Taf. 35.36; Schäfer 1997, 33.100 Taf. 7,4. Unter einem der Henkel ist eine sehr viel größere, mannshohe Sphinx dargestellt, die ihre Tatzen auf eine Basis stellt. Schäfer a.a.O. verstand dies als Angabe eines heiligen Bezirks.

bedienen, nicht als banausisch und ungesittet gekennzeichnet. Ein ‘aristokratischer’ Kopftypus sagt also in diesem Zusammenhang nichts über den Status des Dargestellten aus. Mit einer krassen physiognomischen Unterscheidung zwischen Angehörigen verschiedener Stände ist in Symposionszenen nicht zu rechnen; soziale Unterschiede (wie die zwischen Symposiasten und Mundschenken) kommen in unterschiedlichen Rollen zum Ausdruck. Physiognomisch als Banausen werden Handwerker dann charakterisiert, wenn sie für sich, in eigenen Bildern dargestellt werden (und nicht in der Welt der Aristokraten)<sup>55</sup>.

Gegen die Interpretationen von M. Steinhart und B. Fehr, die die Dickbauchtänzer auf ihre Rolle als Unterhalter der Symposiasten festlegen (vgl. Anm. 10f.), spricht allerdings schon die Tatsache, daß in der korinthischen Vasenmalerei (wie auch in der attischen bis zur Mitte des 6. Jhs. v.Chr.) Darstellungen von Dickbauchtänzern viel häufiger vorkommen als Gelageszenen<sup>56</sup>. Die Thematisierung von Symposionspersonal oder von Parasiten beim Symposium macht aber nur Sinn im Zusammenhang mit den Symposiasten selbst, die das Personal bezahlen oder den Parasiten etwas geben. Es wurde schon auf Bilder hingewiesen, die die Dickbauchtänzer eindeutig in einem anderen Kontext als dem des Symposions zeigen – Tänzer mit Steinen und Keulen oder Tänzer ‘auf der Jagd’ (Abb. 9; s.o. mit Anm. 43). Auf einem mittelkorinthischen Mastos in Athen sind Dickbüche in den üblichen Bewegungsschemata und mit den gängigen Requisiten zu sehen; sie halten Trinkhörner, schöpfen aus einem großen Mischgefäß, einer hat einen Weinschlauch geschultert, ein anderer spielt Flöte. Zwischen einigen Tänzern befinden sich kleine Sirenen auf Geländelinien – also nicht in einer Nebenszene, sondern mitten unter den Tanzenden, gleichsam einen Hintergrund angebend; die Geländelinien werden jeweils von den Körpern der Tanzenden überschnitten (Abb. 14)<sup>57</sup>. Wie immer diese Szene zu deuten ist, auf ein Symposion kann sie wegen der Geländelinien nicht bezogen werden.

Wenn also weder die Funktion der Bildträger noch der Inhalt der Nachbarszenen tragfähige Indizien für die Interpretation der Dickbauchtänzerdarstel-

---

<sup>55</sup> s. hierzu Himmelmann 1994, 23ff. Abb. 10; Himmelmann 1996, 46ff. Abb. 18. Werden die Tänzer unter sich dargestellt, wie z.B. auf der Phiale in Athen (Abb. 8, s. Anm. 34), erscheinen sie mit ebenso unanständigen Körperhaltungen und mit langen Phalloi wie die Handwerker auf den Pinakes von Penteskouphia: ebenda Abb. 17; Zimmer 1982, 26ff. Abb. 12.

<sup>56</sup> S.a. Pemberton 2000, 88f. - Schäfer 1997, 31 Anm. 201 kritisiert zu Recht, daß Fehr und Steinhart sich hauptsächlich auf schriftliche Quellen stützen. Steinhart 1992, 509 mit Anm. 131 wendet gegen Fehrs Interpretation überzeugend ein, daß die ἄκλητοι kein Kostüm benötigten und auch keines zur Verfügung gehabt hätten.

<sup>57</sup> Athen, NM 625: Callipolitis-Feytmans 1970, 96f. Taf. 35.36; Schäfer 1997, 33.100 Taf. 7,4. Unter einem der Henkel ist eine sehr viel größere, mannshohe Sphinx dargestellt, die ihre Tatzen auf eine Basis stellt. Schäfer a.a.O. verstand dies als Angabe



Abb. 14a-b. Mittelkorinthischer Mastos; Athen NM 625 (Athen, Nationalmuseum).



Abb. 15. Mittelkorinthischer Teller; Kopenhagen 1631 (Nationalmuseum Kopenhagen, Dept. of Near Eastern and Classical Antiquities).

lungen liefern, sind wir auf die Charakterisierung der Figuren selbst angewiesen. Die markanten Körperproportionen und das Trikot, das keine Kleidung des Alltags ist, sprechen dafür, daß die Figuren verkleidet sind. Die Kombination von Verkleidung, wie man sie außerhalb des Alltags trägt, und Weinkonsum mit Musik und Tanz weisen auf einen Zusammenhang mit Festgeschehen. Das ist, wie gesagt, schon häufig gesehen worden<sup>58</sup>. Es gibt ein Indiz, das einen Rückschluß auf die Art des Festes erlaubt: die

---

<sup>58</sup> Jucker 1963, 58: „Teilnehmer an kultischen Fruchtbarkeitstänzen“; zuletzt: Kaeser 1990, 287f.; Seeberg 1995, 4ff.; Schäfer 1997, 32ff. mit Anm. 221.



Abb. 16.  
Frühkorinthisches Alabastron;  
Paris, Louvre S 1104 (Paris,  
Musée du Louvre; Foto: M. u. P.  
Chuzeville).

Dickbauchtänzer können verdrehte oder mißgebildete Füße haben (Abb. 15)<sup>59</sup>, und dieses Phänomen kann in einem Bild bei mehreren Tänzern vorkommen; die frühesten Beispiele gehören der frühkorinthischen Phase an (z.B. Aryballos in Bonn Abb. 3, s. Anm. 19).

Bereits A. Seeberg war aufgefallen, daß es sich um eine inszenierte Behinderung handelt, wie einige frühe Darstellungen deutlich zeigen<sup>60</sup>. Auf einem frühkorinthischen Alabastron im Louvre (Abb. 16; s. Anm. 43) ist ein hakenförmiges Gebilde um den Unterschenkel eines Tänzers gebunden. Auf einem ebenfalls frühkorinthischen Aryballos in London sind bei dem mit verdrehten

---

<sup>59</sup> Mittelkorinthischer Teller Kopenhagen 1631: Seeberg 1971, Nr. 38; Amyx 1988, 170 Taf. 65,2b; Boardman 1998, 180.184 Abb. 385; Schäfer 1997, 30f.100 Taf. 3,2; vgl. mittelkorinthische Schale Korinth: Newhall Stillwell/Benson 1984, 128 Nr. 639 Taf. 101. - Seeberg 1971, 104 führt 10 Vasen mit Tänzern mit verdrehten Füßen auf, 26 Vasen mit Tänzern mit mißgebildeten Füßen (Gesamtzahl der von Seeberg [1971] erfaßten Gefäße: 240 Katalognummern, 161 Nummern als Liste). - Zwei oder mehr Figuren mit verdrehten Füßen: Seeberg 1971, Nr. 168 (= Bonn 672); Nr. 219; zwei oder mehr Figuren mit mißgebildeten Füßen: Seeberg 1971, Nr. 176.183.196.199.205; Carpenter 1986, 16 mit Anm. 19.



Abb. 17.  
Mittelkorinthischer Amphoriskos;  
Athen 664 (Athen, National-  
museum).

Füßen stehenden Tänzer ‘Sohlen’ angegeben<sup>61</sup>. Welchen Sinn kann diese Inszenierung haben?

Auf außerattischen Vasen wird der Gott Hephaistos bei seiner Rückführung in den Olymp mit verdrehten oder mißgebildeten Füßen dargestellt. Diese Parallel ist schon öfter genannt worden<sup>62</sup>. Die frühesten Darstellungen der Szene finden sich auf zwei mittelkorinthischen Gefäßen, einem Amphoriskos in Athen (Abb. 17)<sup>63</sup> und einem Kolonettenkrater in London<sup>64</sup>. Auf dem Amphoriskos sind die Füße des Hephaistos zurückgebogen und erinnern

<sup>61</sup> London 84.10-11.48: Payne 1931, Nr. 515; Buschor 1943, 18ff.21.25 Abb. 8; Seeberg 1971, Nr. 218; LIMC III (1986) 451 Nr. 285 mit Abb. s.v. Dionysos (C. Gasparri); Isler-Kerényi 1988, 272; Amyx 1988, 110 C-8; 652; Seeberg 1995, 3 mit Anm. 9. <sup>62</sup> Seeberg 1971, 74f.; Amyx 1988, 652; Seeberg 1995, 3 mit Anm. 11.

<sup>63</sup> Athen 664: Loeschke 1894, 510ff. Taf. 8; Payne 1931, 119.122f. Nr. 1073 Abb. 44G; Buschor 1943, 20f. Abb. 10; Trendall/Webster 1971, 17 Nr. I 4 mit Abb.; Seeberg 1971, Nr. 227a; Ghiron-Bistagne 1976, 217f. Abb. 71; Amyx 1988, 621; Carpenter 1986, 15f. Taf. 5; Gasparri a.O. (Anm. 51) 469.499 Nr. 548 s.v. Dionysos (C.); Schöne 1987, 12f.15f.253 Nr. 1 Taf. 1,1; LIMC IV (1988) 639 Nr. 129 mit Abb. s.v. Hephaistos (A. Hermary); Seeberg 1995, 10 mit Anm. 54; Pemberton 2000, 87 Anm. 13.

<sup>64</sup> London 1867.8-5.860: Payne 1931, 122f. Nr. 1176; Seeberg 1971, Nr. 227c; Amyx 1988, 234.621f. AP-1 Taf. 102,2b (Ophelandros-Maler); Carpenter 1986, 17 Taf. 4B; Gasparri a.O. (Anm. 51), 469 Nr. 549 mit Abb.; Schöne 1987, 12f.15.253 Nr. 2 Taf. 12,2; LIMC IV (1988) 639 Nr. 130 s.v. Hephaistos (A. Hermary); Seeberg 1995, 3 mit

an den Hakenfuß des Dickbauchtänzers auf dem etwas älteren Alabastron im Louvre (s. Abb. 16). Auf dem Kolonettenkrater hängt der Fuß zwar herab, mißgebildet ist er hingegen nicht. Auf beiden Gefäßen stehen jeweils am rechten Bildrand Dickbauchtänzer mit normal gestalteten Füßen<sup>65</sup>.

Die mißgebildeten Füße, die die Dickbauchtänzer gelegentlich aufweisen – und dann auch ostentativ vorweisen – haben m.E. den Sinn, an diese Großtat des Dionysos zu erinnern: Die Rückführung des Hephaistos führte die Macht des Weingottes allen Gottheiten vor Augen<sup>66</sup>. Die Darstellung der Dickbauchtänzer mit mißgebildeten Füßen zielt auf einen hochgegriffenen Vergleich ab: so wie Hephaistos von der Wirkung des Weines ergriffen wurde, so ergreift die Wirkung auch die Menschen<sup>67</sup>. Freilich treten die Tänzer nicht als Hephaistos auf – es können gleich mehrere Mißgebildete in einem Bild erscheinen, wie auf dem Bonner Aryballos (s. Abb. 3). Die Gemeinsamkeit liegt in der Erfahrung, nach Weingenuss nicht mehr seiner selbst mächtig zu sein. Hephaistos, vom Wein des Dionysos benebelt, tut etwas, was er eigentlich nicht tun wollte – er kehrt zum Olymp zurück. Die Dickbäuche sind außer sich und zeigen dies durch ihre Ausgelassenheit und ihren Übermut, der bis zur Tollkühnheit gehen kann (vgl. die Löwenjagd in Abb. 9).

So präsentieren es die Bilder, aber was heißt das? Die Bilder malen die Wirkung des Weines aus; sie schildern nicht reales Festgeschehen. Inwiefern die Bilder etwas von der Lebensrealität spiegeln, lässt sich nur dann sicher entscheiden, wenn die Darstellungen offensichtlich übertreiben oder parodieren (wie im Falle der Löwenjagd), also im negativen Fall.

Letztlich ist nicht einmal zu beweisen, daß bei Festen in Korinth Personen in Erscheinung traten, die wie die Dickbauchtänzer aussahen (oder ähnlich wie sie) und sich betranken (oder so taten, als seien sie betrunken). Ein Argument für einen realen Hintergrund ist die Tatsache, daß diese Figuren über einen so langen Zeitraum hinweg auf den korinthischen Vasen dargestellt werden. Und man fragt sich, ob ein doch eher ausgefallenes Motiv wie ein mißgebildeter oder verdrehter Fuß immer wieder, vom Früh- bis zum Spät-korinthischen, verwendet worden wäre, wenn es nicht realiter Sitte gewesen wäre, sich beim dionysischen Fest entsprechend auszustatten.

<sup>65</sup> Zwei weitere Bilder wurden als eventuelle Darstellungen der Rückführungsszene genannt: 1. Fragment einer Phiale: Seeberg 1971, Nr. 227b; Amyx 1988, 622; Carpenter 1986, 17 Anm. 21. Es ist zu wenig erhalten, um einen szenischen Zusammenhang zu erkennen. - 2. Mastos Musée Rodin (s. Anm. 50). Da zwei Reiter dargestellt sind, kann es sich nicht um die Rückführung des Hephaistos handeln.

<sup>66</sup> Burkert 1977, 171, vermutet einen Zusammenhang mit einem „volkstümlichen Dithyrambos“.

<sup>67</sup> Anders läßt sich der Sinn der gespielten Versehrtheit kaum plausibel erklären. Kaeser 1990, 285f. versucht hingegen, die Verkrüppelung im Kontext des Komos zu begründen: die Füße seien beim Tanzen eben am wichtigsten. In diesem Sinne auch

## Zwischenergebnis

Die korinthische Vasenmalerei entwickelte eine markante Ikonographie der Dickbauchtänzer. Das charakteristische Trikot ist kein Kleidungsstück des Alltagslebens und entlarvt die unproportionierten Körperperformen als Verkleidung. Die Kostümierung, der Weinkonsum und das Tanzen weisen auf den Kontext eines Festes. Der unmäßige, permanente Weinkonsum (wie er durch die Trinkhörner, große Mischgefäß, eventuell auch Weinschläuche veranschaulicht wird) und die Ausmalung seiner Folgen sprechen für dionysische Feste – darin ist B. Kaeser (und H. Payne) zuzustimmen<sup>68</sup>. Das entscheidende Argument für diese Festlegung ist aber die gelegentlich zu beobachtende Mißbildung der Füße, die in gleicher Weise der Gott Hephaistos aufweist und die bei den Dickbauchtänzern nur in Verbindung mit Dionysos Sinn macht<sup>69</sup>: So wie der Gott Hephaistos erfahren die verkleideten Menschen die Wirkung des Weingottes Dionysos.

Es ist also festzustellen: Die Dickbauchtänzer auf korinthischen Vasen agieren nicht beim Symposium. Sie haben ihren Platz statt dessen im Rahmen von Festen zu Ehren des Dionysos<sup>70</sup>. Das ist das Zeugnis der Bilder. Inwiefern sie reale Gegebenheiten spiegeln, läßt sich nicht sicher entscheiden.

Wenn aber die Dickbauchtänzer nicht an das Symposium gebunden sind, sind nicht nur die Interpretationen hinfällig, die sie auf ihren Unterhaltungswert beim Gelage reduzieren, sondern es ist auch der Gleichsetzung der Dickbauchtänzer mit den symposionfeiernden Aristokraten die Grundlage entzogen. Den Bildern selbst sind keine statusrelevanten Aussagen abzulesen.

---

<sup>68</sup> Kaeser 1990, 283ff.; so schon Payne 1931, 120ff.; s.a. Fehr (1971) 33f.; Pemberton 2000, 89.104. - Als Argumente für ein dionysisches Fest nannte Payne 1931, 120ff.: 1. den Weinkonsum; - 2. die gemeinsame Darstellung von Dickbauchtänzern und Dionysos auf zwei Vasen (Rückführung des Hephaistos, s.o. mit Anm. 63f.); - 3. das Pantherfell, das auf dem frühkorinthischen Aryballos in London einer der Dickbauchtänzer trägt (s. Anm. 61); - 4. die von den Dickbauchtänzern mitgeführte Ziege auf einem mittelkorinthischen Exaleiptron in Würzburg (s. Anm. 20). I. Jucker, 1963, 60 bringt die Ziege hingegen mit Artemis in Verbindung. - Seeberg 1995, 6 Anm. 30 erinnert daran, daß einem der Tänzer auf dem Skyphos im Louvre (s. Anm. 33) der Name „Komios“ beigeschrieben ist.

<sup>69</sup> Zu H. Schnabel, der die Dickbauchtänzer mit Artemis verbinden wollte, s. Payne 1931, 121. Jucker 1963, 58ff. sah in Darstellungen von Dickbauchtänzern und Frauenreigen im gleichen Bildfeld (z.B. auf der Pyxis Berlin, Abb. 6, s. Anm. 32) ein Indiz für einen inhaltlichen Zusammenhang; wie der Frauenreigen seien dann auch die Dickbauchtänzer dem Kult der Artemis zuzuordnen (s. dazu Amyx 1988, 655 mit Anm. 85); s.a. Amyx 1988, 652ff.656f.

<sup>70</sup> Über den Kult des Dionysos im archaischen Korinth wissen wir wenig. Carpenter 1986, 89 sieht „no iconographic evidence“ für eine Beziehung der Dickbauchtänzer zu Dionysos. Allerdings überliefert Herodot I 23, Arion (der sich um 600 v.Chr. am Hofe des Periander aufhielt) habe in Korinth den Dithyrambos eingeführt; dazu und zu den Anfängen der Tragödie, die aus dem Dionysoskult erwachsen ist, s. Lesky 1972, 38ff. -



Abb. 18a-b. Skyphos des KX-Malers; Athen 528 (Athen, Nationalmuseum).



Abb. 19a-b. Skyphos des KX-Malers; Athen 940 (Athen, Nationalmuseum).

## Dickbauchtänzer in Athen

In Athen erscheinen Dickbauchtänzer erstmals auf Skyphoi des KX-Malers aus der Zeit um 580 v.Chr.<sup>71</sup>. In Korinth gehörten sie zu diesem Zeitpunkt bereits seit einem knappen halben Jahrhundert zum gängigen Bildrepertoire. Die attischen Tänzer können ihre Abhängigkeit von den traditionsreichen korinthischen nicht verleugnen<sup>72</sup>, wie der Schnitt des Trikots mit dem über die Gürtung überhängenden Bausch zeigt (Abb. 18). Die korinthischen Dickbauchtänzer sind allerdings in der Regel bärtig<sup>73</sup>. Bereits der KX-Maler stellt neben den bärtigen Tänzern auch unbärtige dar (Abb. 19)<sup>74</sup>; diesem Beispiel folgen dann andere Maler der Komastengruppe<sup>75</sup>.

Mit dem Dickbauchtänzern wurden auch Bildkompositionen korinthischer Vasen übernommen. Beispielsweise ist auf einem Krater aus dem Umkreis des Sophilos (aus der Zeit um 570 v.Chr.) ein Dickbauch mit Trinkhorn zwischen Sphingen dargestellt, eine Komposition, die an die korinthische Salbgefäße erinnert<sup>76</sup>.

Angesichts der offensichtlichen Abhängigkeit sind die Unterschiede der attischen Darstellungen im Vergleich zu den korinthischen umso bemerkenswerter. In Athen werden Dickbauchtänzer fast ausschließlich auf Symposionsgeschirr abgebildet, besonders häufig auf den sogenannten Komastenschalen (s. Abb. 20.21.24)<sup>77</sup>. Die attischen Dickbauchtänzer tun nichts außer trinken und tanzen; sie werden nicht in Handlungsbilder inter-

---

<sup>71</sup> s. Brijder 1983, 51 mit Anm. 243. - Athen 528 (Abb. 18; Bärtige in Trikots): ABV 26,22; Beazley 1944, 45 Nr. 14 Taf. 5,2; Beazley 1964, 20 Taf. 7,3; Charbonneau u.a. 1968, 56 Abb. 57; CVA Athen (4) Taf. 1; - Cambridge (Bärtige und Unbärtige in Trikots): ABV 26,24; Greifenhagen 1929, 12.26ff. Nr. 22; CVA Cambridge (1) Taf. 2,8; 5,20; Nicholls/Buchholz 1978, 162ff. Taf. 3 d.e; - Athen 940 (Abb. 19; Bärtige und Unbärtige in Trikots und 'reduzierten' Trikots): ABV 26,25; Greifenhagen 1929, 12.26f.30ff. Nr. 26 Taf. 4; Beazley 1944, 46 Nr. 15; CVA Athen (4) Taf. 2. - Das Fragment von der Athener Agora (ABV 26,23) zeigt keinen Dickbauchtänzer, sondern einen ruhig stehenden nackten Mann; Moore/Philippides 1986, 276 Nr. 1452 Taf. 99.

<sup>72</sup> So schon Beazley 1964, 20; zuletzt Brijder 1983, 52.

<sup>73</sup> Beispiele für bartlose Tänzer: s. Abb. 8.14; ferner: Seeberg 1971, Taf. 3a; 4.11; Amyx 1988, Taf. 68,2.

<sup>74</sup> Athen 940, s. Anm. 71; ferner: Cambridge (ABV 26,24), s. Anm. 71. - Steinhart 1992, 508 mit Anm. 121 meinte, der KY-Maler habe die bartlosen Komosten eingeführt.

<sup>75</sup> z.B. Brijder 1983, Taf. 3.4; Brijder 1991, Taf. 157.158; CVA Athen (3) Taf. 2; CVA Athen (4) Taf. 5.

<sup>76</sup> Ägina: ABV 41,25; Bakir 1981, 28.40.42.59 B 12 Taf. 76-78: zu diesem Krater und einem weiteren Gefäß: „die spätesten Erzeugnisse aus dem Umkreis des Sophilos“ (ebenda 28), d.h. um 570 v.Chr.

<sup>77</sup> Brijder 1983, 25ff.223ff. Zur Frage, ob auch die Schalenform von korinthischen Vorbildern abhängig ist, s. Brijder 1983, 50f.

griert (es gibt m.W. nur eine einzige Ausnahme<sup>78</sup>), und sie haben niemals mißgebildete Füße<sup>79</sup>.

Die vier Merkmale, die für die korinthischen Dickbauchtänzer charakteristisch sind, werden verändert, und zwar als erstes das Trikot – das einzige für die Dickbauchtänzer spezifische ikonographische Element. Bereits der KX-Maler stellt außer Figuren, die den korinthischen Vorbildern in Kleidung und Körperhaltung entsprechen (Abb. 18), solche mit ‘reduziertem’, das Gesäß nicht bedeckendem Trikot dar (Abb. 19)<sup>80</sup>. Auf einer Schale, die H.A.G. Brijder einem Maler in der Art des KX-Malers zuordnet und in die Jahre kurz nach 580 v.Chr. datiert, trägt von den insgesamt sechs Tänzern nur einer die übliche Bekleidung der Dickbauchtänzer; die beiden neben ihm dargestellten sind nicht nackt, wie die Andeutung des Armausschnitts und die farbliche Fassung der Brustpartie zeigen – das Trikot wurde offenbar nicht richtig verstanden (Abb. 20)<sup>81</sup>. Es handelt sich dabei nicht um eine Caprice dieses Vasenmalers, denn die gleiche ‘Teilbekleidung’ findet man auf der Schale eines anderen Malers der gleichen Zeit<sup>82</sup>. Es gibt auch Tänzer, die vollständig nackt sind – und diese nackten können sich mit bekleideten tummeln (Abb. 21)<sup>83</sup>.

---

<sup>78</sup> Helgoland, Malibu-Maler (um 560/50 v.Chr.): Männer im Dickbauchtrikot und jugendliche nackte Tänzer; Hornbostel 1980, 76ff. Nr. 50 mit Abb.; Brijder 1983, 176.258 Nr. 246 Taf. 43c; Fehr (1990) 188.193 Taf. 14b; 17a; Seeberg 1995, 2 Anm. 6; Smith 2000, 312f. (Sie erwähnt die unterschiedliche Bekleidung der Tänzer nicht). - Alle anderen von Seeberg 1995, 2 Anm. 6 genannten attischen Beispiele für eine gemeinsame Darstellung von Symposiasten und Dickbauchtänzern zeigen nicht diese, sondern nackte Tänzer.

<sup>79</sup> Auf einem böötischen Skyphos ist einer der Tänzer mit einem mißgebildeten, nach hinten gebogenen Fuß dargestellt: Kilinski 1990, 44 Taf. 24,2 (= Boardman 1998, 214 Abb. 444). Auf diesem Gefäß kommen außer den Tänzern auch nackte Tänzerinnen vor. Zur Abhängigkeit von korinthischen und attischen Vorbildern s. Kilinski 1990, 63ff.

<sup>80</sup> s. jeweils Anm. 71. M. Pipili in: CVA Athen (4) 14 zu Taf. 2 bezeichnet die Figuren von NM 940 (Abb. 19) hingegen als nackt. - Der KX-Maler bildete den Figurentypus der Dickbauchtänzer auch um: Auf dem Skyphos Athen 640 sind ruhig schreitende Männer aufgereiht, in den gleichen ‘reduzierten’ Trikots wie sie die Tänzer auf NM 940 tragen: ABV 26,21; Papaspyridi-Karusu 1937, 113ff. Taf. 57,2; 58; Greifenhagen 1929, 12.26f.30ff. Nr. 25 Taf. 3,2; Simon 1976, 68 Abb. 49 unten; CVA Athen (4) Taf. 3; Smith 2000, 312. - Vgl. Skyphos Athen, Kerameikos: Para 15; Vierneisel 1964, Taf. 38c.

<sup>81</sup> New York 22.139.22: ABV 27,1; Brijder 1983, 67ff. K1 Taf. 1d.e (namengebende Vase, Art des KX-Malers); Schöne 1987, 14f. mit Anm. 63. Alle drei Tänzer auf der Gegenseite sind wie die Gefährten des Bekleideten dargestellt (Ärmelangabe, Brusttönung). Schöne 1987, 15 dagegen: der mittlere Tänzer sei nackt.

<sup>82</sup> Kopenhagen 103: Brijder 1983, 223 K 5 Taf. 2d (namengebende Vase); - auch beim KX-Maler: Fr. Athen, Akr. 609: ABV 27,35; Beazley 1944, 38ff. Taf. 6,2.

<sup>83</sup> Wien 226: ABV 35,9; Brijder 1983, 230 K 98 Taf. 6d (Wiener Komasten-Maler); vgl. ebenda 224 K 14 Taf. 4 b (KY-Maler); vgl. Anm. 77 Nr. 2. - Nackte Tänzer mit Trinkhörnern, Flöte und einem dicken, vorgewölbten Bauch: Fr. Dinos Agora P 334:



Abb. 20. Namengebende Schale des Malers von New York 22.139.22 (New York, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund).



Abb. 21a-b. Namengebende Schale des Wiener Komasten-Malers; Wien 226 (Wien, Kunsthistorisches Museum).

Das zweite Merkmal, der dicke Bauch, ist in der Regel höchstens noch durch einen leicht gewölbten Bauchkontur angedeutet, und zwar sowohl bei den nackten oder halbnackten Tänzern als auch bei denen, die das Dickbauchtänzerkostüm tragen (s. Abb. 19-21). Das dritte Merkmal, das vortretende Gesäß, ist meist auch nicht mehr besonders markant.

Innerhalb weniger Jahre werden aus den Dickbauchtänzern normale nackte Tänzer<sup>84</sup>. Diese sollen zur Unterscheidung von den Dickbäuchen hier als „Komasten“ bezeichnet werden. Die Komasten lösen die Dickbauchtänzer nicht schlagartig ab; bis zur Mitte des 6. Jhs. v.Chr. sind auf attischen Vasen auch Tänzer mit Trikot zu sehen<sup>85</sup>.

Es gibt noch einen weiteren Unterschied zu den korinthischen Bildern: Einige attische Maler stellen auch weibliche Figuren dar, die gemeinsam mit den Dickbäuchen tanzen; die Tänzerinnen sind in der Regel bekleidet<sup>86</sup>. Die frühesten Beispiele für diese gemischten Gruppen finden sich auf zwei Gefäßen, die H.A.G. Brijder in die Jahre kurz nach 580 v.Chr. datiert. Die fragmentierte Schale aus Thasos stammt vom KY-Maler<sup>87</sup>, der noch weitere Gefäße mit Tänzerinnen bemalt hat; diese sind als weibliche Pendants zu den Dickbauchtänzern immer mit dem für diese typischen Trikot bekleidet (Abb. 22)<sup>88</sup>. Die zweite Schale wird dem Béziers Komasten-Maler zugeschrieben, der in der Art des KX-Malers arbeitete und die Tänzerinnen in kurzen Chitonen (statt in Trikots) darstellte (Abb. 24)<sup>89</sup>. Auch die mit Dick-

<sup>84</sup> So schon Payne 1931, 200. - Bereits in einer der frühesten attischen Darstellungen eines Symposions sind die Tänzer neben der Kline nackt: Vourva-Skyphos (um 580/70 v.Chr.): Athen NM 996; CVA Athen (4) Taf. 6; Smith 2000, 311.

<sup>85</sup> z.B. Siana-Schale Syrakus: Brijder 1983, 207.263 Nr. 289 Taf. 57c (um 560 v.Chr.): Fries von gleichförmig stehenden Dickbauchtänzern in Position A.

<sup>86</sup> Es sind mir nur zwei attische Darstellungen von Dickbauchtänzern gemeinsam mit unbekleideten Tänzerinnen bekannt, auf nicht zugewiesenen Kolonettenkratzen von Malern der Komastengruppe. 1. Athen NM 441: ABV 36,3; Zervos 1934, Abb. 98; Moraw 1998, 38 Anm. 200.203; - 2. Frgt. Oxford G 131.31: ABV 36,2; CVA Oxford (2) III H Taf. 2,1; Moraw 1998, 38 Anm. 203; Carpenter 1986, 87 mit Anm. 48. Da sich die Wiedergabe des Trikots mit der volutenartige Binnenzeichnung im Vergleich zu der Darstellung der Dickbauchtänzer auf Vasen des KX- Malers (s. Anm. 71) und KY- Malers (s. Anm. 87f.) weiter von den korinthischen Prototypen entfernt, ist Nr. 1 später anzusetzen als die Werke dieser beiden Maler (nicht früher, wie Moraw 1998, 38 im Anschluß an ältere Datierungsvorschläge meint); die verhältnismäßig schlanken Körper von Nr. 2 sprechen ebenfalls für eine spätere Datierung.

<sup>87</sup> Thasos 85.670: Brijder 1991, 473 Taf. 157a.b; CVA Amsterdam (2) zu Taf. 65-67; Brijder 1997, 8ff. Abb. 16.17 (ca. 580-575 v.Chr.).

<sup>88</sup> 1. Krater Würzburg H 5831 (Abb. 22): Steinhart 1992, 486ff. Abb. 9-15 (um 570 v.Chr.); - 2. Krater Berlin: Trendall/Webster 1971, 20f. Nr. I,7 mit Abb.; Steinhart 1992, 492.496f. Abb. 27 („Art des KY-Malers“, um 565/60 v.Chr.); CVA Berlin (7) Taf. 1.2.3,1-3 (KY-Maler, von Greifenhagen zugewiesen); - 3. Exaleiptron Athen NM 12688: ABV 33,1; 680; Addenda<sup>2</sup> 9; Buschor 1943, 29.31f. Abb. 26; Pickard-Cambridge 1962, Taf. 3; Ghiron-Bistagne 1973, 305; H. Mommse in: CVA Berlin (7) zu Taf. 1; - 4. Skyphos Athen, Kanellopoulos-Museum (Abb. 23); Para 16.8bis; Mommse a.a.O.

<sup>89</sup> Amsterdam 13.248: Brijder 1991, 472.476 Taf. 155 c.d (ca. 575 v.Chr.); CVA



Abb. 22. Kolonettenkrater des KY-Malers; Würzburg H 5831 (Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg).

bauchtänzern tanzenden Frauen auf Schalen des Palazzolo-Malers und des Prager Komasten-Mahlers, jeweils aus der Zeit um 560/55 v.Chr., tragen kurze Chitone<sup>90</sup>. Für die bekleideten Gefährtinnen der Dickbauchtänzer gibt es auf korinthischen Vasen keine einzige Parallele<sup>91</sup>. Zwar werden auf spätkorinthischen Vasen Dickbauchtänzer erstmals mit weiblichen Partnern dargestellt, diese sind allerdings ausnahmslos nackt (Abb. 25; vgl. Abb. 13)<sup>92</sup>. Die

<sup>90</sup> Palazzolo-Maler: Brijder 1983, 80.229 K 87 Taf. 5d (s. dazu Steinhart 1992, 508 mit Anm. 120); Isler-Kerényi 1999, 560f. Abb. 6.7 (Hinweis H. Bumke); - Prager Komasten-Maler (er imitiert den Palazzolo-Maler): Ghiron-Bistagne 1976, 278ff. Abb. 135; Brijder 1983, 229 K 89; K 91 Taf. 6b.c; Moraw 1998, 32 Anm. 173; 38 Anm 204.

<sup>91</sup> Dieser Unterschied bereits thematisiert von Carpenter 1978, 86f.

<sup>92</sup> s. Appendix. Greifenhagen 1929, 63; Buschor 1943, 37; Jucker 1963, 58f.; Seeberg 1971, 46f. Nr. 231-240; Amyx 1988, 620f.658f. - Darstellungen nackter Frauen auf korinthischen Vasen in anderen Kontexten: Nackte Frau in Umarmung mit nacktem Mann auf Kline, s. Appendix Nr. 1; - zusammen mit Dionysos und Satyrn auf frgt. Kolonettenkrater Korinth: Carpenter 1986, 18 mit Anm. 24; Amyx 1988, 330 C-3bis; 620 (Art des Tydeus-Malers, attisch beeinflußt); - zusammen mit Satyrn auf der Lekythos Berlin 3243: Payne 1931, Nr. 1372 Taf. 38, 3.6; Amyx 1988, 270 A-4; 620.659 (Tydeus-Maler).



Abb. 23a-b. Skyphos des KY-Malers; Athen, Kanellopoulos-Museum (Athen, Kanellopoulos-Museum; Foto: H.R. Goette).

Vorbilder für diese spätkorinthischen Bilder stammen aus Attika<sup>93</sup>; in attischen

<sup>93</sup> So: Seeberg 1971, 46f.; Moraw 1998, 38 mit Anm. 201; Schäfer 1997, 32f. Anm. 214; - dagegen: Ghiron-Bistagne 1973, 305.



Abb. 24. Schale des Béziers Komasten-Malers; Amsterdam 13.248  
(Amsterdam, Allard Pierson Museum).

Komasdarstellungen kommen bekleidete und auch nackte Frauen vor<sup>94</sup>.

### Schlußfolgerung

Aus diesem Befund ist m.E. folgendes zu schließen:

Die Dickbauchtänzer der korinthischen Vasen wurden in Athen als Weintrinker und Tänzer verstanden und dementsprechend verwendet, nämlich als Dekor von Symposionsgeschirr.

Bereits die Vasenmaler, die als erste den Figurentypus des Dickbauchtanzers übernahmen, hielten sich nicht durchweg an die korinthische Ikonographie;

<sup>94</sup> Tänzerinnen in kurzen Chitonen und mit nackten Tänzern z.B.: Siana-Schale Göttingen: Schiering 1967, 433f. Abb. 29; CVA Amsterdam (2) zu Taf. 65-67 (Palazzolo-Maler); tyrrhenische Amphoren München 1431: ABV 102,99; CVA München (7) Taf. 315-317; München 1432: ABV 102,98; CVA München (7) Taf. 315.316.318; Kunsthandel Luzern: ABV 102,103; Ars Antiqua I (1959) 36f. Nr. 94 Taf. 45 (jeweils ca. 560/50 v.Chr.); Bandschale Samos, Heraion K 6924: Kreuzer 1998, 64.181 Nr. 246 Taf. 44 (ca. 560/50 v.Chr.). - Tänzerinnen in kurzen Chitonen auch gemeinsam mit Satyrn: Schale Kopenhagen: Brijder 1991, 443 Nr. 336 Taf. 109 a,b; Moraw 1998, 37f.273 Nr. 7 Abb. 6.a.b (Heidelberger Maler; ca. 560 v.Chr.). - Nackte Tänzerinnen mit nackten Tänzern ebenfalls auf den tyrrhenischen Amphoren: München 1431 und 1432 (s.o.); Moraw 1998, 32 Anm. 173.175; 38 Anm. 203. - Zu den zwei attischen Vasen, die nackte Tänzerinnen mit Dickbauchtanzern zeigen s.o. Anm. 86.



Abb. 25. Spätkorinthischer Kolonettenkrater; Dresden ZV 1604 (Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung).

sie modifizierten den Typus auch<sup>95</sup>. Diese Beobachtung wie auch die Art der Veränderungen gegenüber dem korinthischen Prototyp – insbesondere das mangelnde Verständnis für das Kostüm und die Erfindung weiblicher Dickbauchtänzer<sup>96</sup> – legen den Verdacht nahe, daß die Dickbauchtänzer in Athen – wohl im Unterschied zu den Verhältnissen in Korinth – nicht in der Lebenswirklichkeit verankert waren<sup>97</sup>. Es war anscheinend nicht üblich, bei

<sup>95</sup> Bereits beobachtet von Carpenter 1986, 86.

<sup>96</sup> Zur Problematik der Dickbauchtänzerinnen s.a. die Bemerkungen von Steinhart 1992, 508 mit Anm. 129: Es könne sich nicht um Angehörige der Aristokratie handeln, und auch eine Deutung als Hetären überzeuge nicht, denn diese bräuchten sich nicht zu verkleiden.

<sup>97</sup> Diese Schlußfolgerung (für Athen) auch bei Carpenter 1986, 88; vgl. Pemberton 2000, 91. - Zweifelnd: Seeberg 1995, 6 Anm. 32.

einem Fest in entsprechender Verkleidung aufzutreten. Und es bestand daher kein Anlaß, Tänzer mit mißgebildeten Füßen wiederzugeben.

Es ist mithin konsequent, wenn die Dickbauchtänzer auf den attischen Vasen unter sich bleiben bzw. gemeinsam mit nackten Tänzern auftreten, nicht aber in szenische Darstellungen eingebunden oder mit ihnen kombiniert werden. Um die Mitte des 6. Jhs. v.Chr. verschwinden die trikottragenden Dickbauchtänzer ganz, zugunsten der Komisten, die als normal proportionierte Weintrinker und Tänzer, nackt oder mit Alltagskleidung, im Kontext von Symposion<sup>98</sup> und Komos<sup>99</sup> ihren Platz noch lange behaupten.

## Ergebnis

Nach Laufzeit und Ikonographie der Dickbauchtänzer sind die Darstellungen in der korinthischen Vasenmalerei von denen in der attischen Vasenmalerei zu trennen.

In Korinth gehören die Dickbauchtänzer zum gängigen Figurenrepertoire. Sie veranschaulichen die Wirkung des Weines auf die Menschen. Der reale Hintergrund wird in der Verkleidung bei entsprechenden Festen zu sehen sein. Der soziale Status der Dickbauchtänzer ist dabei irrelevant. Es ist gut möglich, daß im tatsächlichen Leben – im Kontext der Feiern, die die Anregung für diese Bilder gegeben haben werden – diese Verkleidung einer bestimmten Personengruppe vorbehalten war. Wie sich diese Personengruppe zusammensetzte, ob aus Angehörigen einer bestimmten Gesellschaftsschicht oder bestimmter Familien oder bestimmter Funktionsträger, wissen wir nicht, und die Bilder sagen es uns nicht. Es liegt nicht in der Absicht der Dickbauchtänzerdarstellungen, ihren sozialen Status zu thematisieren, und deshalb kann man diese Frage auch nicht beantworten.

Die Art der Rezeption der Dickbauchtänzer in der attischen Vasenmalerei zeigt, daß es in Athen keinen realen Hintergrund für die ausgestopften Tänzer gab. Athen hatte eigene Bilder entwickelt, um das Wirken des Dionysos zu feiern: zum einen Darstellungen des Gottes selbst und seines Thiasos, zum anderen Darstellungen des Symposions und des Komos. Die in Korinth entwickelte Ikonographie der Dickbauchtänzer wurde zwar übernommen, z.T. mit Mißverständnissen, gleich aber auch modifiziert und nach einer Generation wieder aufgegeben. Insofern sind die attischen Dickbauchtänzerdarstellungen ein sehr anschauliches Beispiel für den kreativen Umgang mit fremdem Kulturgut.

---

<sup>98</sup> Nackte Tanzende: z.B. Brijder 1983, 240f.246.253.258 Taf. 16c; 23d; 35a.b; 43c; Seeberg 1995, 2 Anm. 6 (s. dazu Anm. 78). - Auf beiden Seiten der Bandschale Athen, NM 359 ist der der Kline am nächsten stehende nackte Komast mit langem, hängenden Glied dargestellt. CVA Athen (3) Taf. 40.41. - Bekleidete Tänzer: z.B. Schäfer 1997, 102 Taf. 10,1.

<sup>99</sup> Nackte Teilnehmer: z.B. Schäfer 1997, 106 Taf. 26,1.2; - (teilweise) bekleidete Teil-

## APPENDIX

Spätkorinthische Vasen mit Dickbauchtänzern und nackten weiblichen Figuren<sup>100</sup>:

1. Amphoriskos London B 41 (Tydeus-Maler)<sup>101</sup>:  
Mann und Frau auf Kline neben Dinos, gerahmt von Mundschenk und Flötenspieler; elf Dickbauchtänzer mit Tänzerinnen: einmal Frau und Mann, dreimal eine Frau zwischen zwei Männern;
2. Halsamphora Brüssel R 248 („BD“-Maler)<sup>102</sup>:  
auf beiden Seiten je zwei nackte Frauen mit vier Tänzern, alle bekränzt;  
Nr. 3 - 7 jeweils mit Reitern auf der Gegenseite:
3. Halsamphora London B 36 (Andromeda-Gruppe)<sup>103</sup>:  
Mann und Frau; zweimal eine Frau zwischen zwei Männern;
4. Halsamphora ehemals Kropatschek (nahe Andromeda-Gruppe)<sup>104</sup>:  
zweimal eine Frau zwischen zwei Männern;
5. Kolonettenkrater Dresden ZV 1604 (Andromeda-Gruppe; hier Abb. 25)<sup>105</sup>:  
fünf Paare von Tänzern – drei männliche, zwei bestehend aus Mann und Frau;
6. Kolonettenkrater Paris, Louvre E 624 (Hippolytos-Maler)<sup>106</sup>:  
vier Paare von Tänzern – zwei männliche, die beiden mittleren (jeweils Mann und Frau) flankierend;
7. Kolonettenkrater Bari 6208 (Poteidan-Maler)<sup>107</sup>:  
eine Frau zwischen zwei Männern, flankiert von Sphingen;
8. Kolonettenkrater Paris, Louvre E 619<sup>108</sup>:  
Bildfeld teilweise zerstört; Gegenseite: Hähne und Ornament;

---

<sup>100</sup> s.a. Anm. 2 Nr. 2.

<sup>101</sup> s. Anm. 53.

<sup>102</sup> Seeberg 1971, Nr. 239; CVA Brüssel (1) Taf. 5,3; Lorber 1979, 86 Nr. 136 Taf. 42; Amyx 1988, 267 Taf. 122.

<sup>103</sup> Greifenhagen 1929, 39 Taf. 5; Seeberg 1971, Nr. 231; Hornbostel 1980, 46 zu Nr. 33; Amyx 1988, 268 A-3; 659 Anm. 97.

<sup>104</sup> Hornbostel 1980, 43ff. Nr. 33 mit Abb.; Amyx 1988, 353 B-1; 621 Anm. 10.

<sup>105</sup> Buschor 1940, 69 Abb. 80; Seeberg 1971, Nr. 232; Bakir 1974, K-75; Lorber 1979, 62f. Nr. 93 Taf. 23; Amyx 1988, 269 A-10; 621.659; Knoll u.a. 1993, 70f. Nr. 41 mit Abb.; Knoll u.a. 1998, 44f. Nr. 14.

<sup>106</sup> Payne 1931, 1458; Seeberg 1971, Nr. 236 Taf. 15a.b; Amyx 1988, 262 A-3.

<sup>107</sup> Seeberg 1971, Nr. 234; Ghiron-Bistagne 1976, 242f. Abb. 91.92; Amyx 1988, 266 A-2 Taf. 121,2.

<sup>108</sup> Seeberg 1971, Nr. 235.

9. Kolonettenkrater Kaunas (Litauen), M.K. Čiurlionis Nationalmuseum für Kunst Tt 1094<sup>109</sup>: zwei Frauen zwischen insgesamt sieben Tänzern;
10. frgt. Krater aus Chios<sup>110</sup>: Frau zwischen zwei Männern;
11. frgt. Krater Leipzig<sup>111</sup>: Mann; Mann und Frau;
12. frgt. Krater Stanford University Museum of Art 1979.90 (ehem. Oakland)<sup>112</sup>: dreimal eine Frau zwischen zwei Männern;
13. frgt. Halsamphora Paris, Louvre Campana 10483<sup>113</sup>: zweimal eine Frau zwischen zwei Männern.

#### BIBLIOGRAPHIE

- ABV Beazley, J.D. 1956: *Attic Black-Figure Vase-Painters*, Oxford.  
 Addenda<sup>2</sup> Carpenter, T.H./T. Mannack/M. Mendonça 1989: *Beazley Addenda: Additional references to ABV, ARV<sup>2</sup> & Paralipomena*, Oxford.  
 Ars Antiqua *Auction Catalogue Ars Antiqua*.  
 CVA *Corpus Vasorum Antiquorum*.  
 LIMC *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, München/Zürich/Düsseldorf.  
 Para Beazley, J.D. 1971: *Paralipomena*, Oxford.
- Amandry, P. 1944: Skyphos corinthien du Musée du Louvre, *Monuments et mémoires. Fondation E. Piot* 40, 23-52.  
 Amandry, P./D.A. Amyx 1982: Héraclés et l'Hydre de Lerne dans la céramique corinthienne, *Antike Kunst* 25, 102-116.  
 Amyx, D.A. 1988: *Corinthian Vase-Painting of the Archaic Period*, Berkeley.  
 Bakir, G. 1981: *Sophilos. Ein Beitrag zu seinem Stil* (Keramikforschungen IV), Mainz a.R.  
 Bakir, T. 1974: *Der Kolonettenkrater in Korinth und Attika zwischen 625 und 550 v.Chr.*, Würzburg.  
 Beazley, J.D. 1944: Groups of Early Attic Black-Figure, *Hesperia* 13, 38-57.  
 Beazley, J.D. 1964: *The Development of Attic Black-Figure*, Berkeley etc.  
 Biers, W.R. 1992: Archaic Plastic Vases from Samos, *Hesperia* 61, 227-238.  
 Biers, W.R. 1995: Kneeling Corinthians: Three unusual 'plastic' vases, *BABesch.*

---

<sup>109</sup> Sidrys/Škiudienė 1999, 3ff.Taf. 1,1-3; 2,2-3 (Hinweis H.A.G. Brijder).

<sup>110</sup> Lamb 1934/35, 162-63, Nr. 34, Taf. 37; Seeberg 1971, Nr. 238; Amyx 1988, 269 D-1; 659 Anm. 97.

<sup>111</sup> Rumpf 1923/24, 74, Abb. 13; Payne 1931, Nr. 1460; Greifenhagen 1929, 47; Seeberg 1971, Nr. 237; s.a. Anm. 47.

<sup>112</sup> Seeberg 1971, Nr. 232bis; Amyx 1988, 621, Anm. 10; Sidrys/Škiudienė 1999, 7, Taf. 2,1.

<sup>113</sup> Seeberg 1971, Nr. 233.

- Annual Papers on Classical Archaeology* 70, 105-113.
- Boardman, J. 1998: *Early Greek Vase Painting. 11th-6th centuries BC: a handbook*, London.
- Brijder, H.A.G. 1983: *Siana Cups I and Komast Cups* (Allard Pierson Series 4), Amsterdam.
- Brijder, H.A.G. 1986: A Pre-Dramatic Performance of a Satyr Chorus by the Heidelberg Painter, in: Brijder, H.A.G./A.A. Drukker/C.W. Neeft (Hrsg.), *Enthousiasmos. Essays on Greek and Related Pottery Presented to J.M. Hemelrijk* (Allard Pierson Series 6), Amsterdam, 69-82.
- Brijder, H.A.G. 1991: *Siana Cups II. The Heidelberg Painter* (Allard Pierson Series 8), Amsterdam.
- Brijder, H.A.G. 1997: New Light on the Earliest Attic Black-Figure Drinking-Cups, in: Oakley, J.H./W.D.E. Coulson/O. Palagia (Hrsg.), *Athenian Potters and Painters. The conference proceedings* (Oxbow Monographs 67), Oxford, 1-15.
- Burkert, W. 1977: *Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche*, Stuttgart.
- Buschor, E. 1940: *Griechische Vasen*, München.
- Buschor, E. 1943: *Satyrtänze und frühes Drama*, München.
- Buschor, E. 1951: Spendekanne aus Samos, *The Annual of the British School at Athens* 46, 32-41.
- Callipolitis-Feytmans, D. 1962: Évolution du plat corinthien, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 86, 117-164.
- Callipolitis-Feytmans, D. 1970: Dinos corinthien de Vari, *Archaiologike Ephemeris*, 86-113.
- Carpenter, Th.H. 1986: *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford.
- Catling, H.W. 1975, Archaeology in Greece, *Archaeological Reports for 1974-75*, 3-28.
- Charbonneaux, J. u.a. 1968: *Grèce archaïque*, Paris.
- Coldstream, J.N. 1977: *Geometric Greece*, London.
- Coulié, A. 1996: Το θασιακό εργαστήριο μελανόμορφων αγγείων, Γιατί θασιακό; Το αρχαιολογικό έργο στη Μακεδονία και Θράκη, 10B, 825-834.
- Dentzer, J.-M. 1982: *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle avant J.-C.*, Rome.
- Ducat, J. 1963: Les vases plastiques corinthiens, *Bulletin de Correspondance Hellénique* 87, 431-458.
- Dümmler, F. 1885: De Amphora Corinthia Caere reperta, *Annali dell'Istituto di Correspondenza Archeologica* 57, 127-131.
- Fehr, B. 1971: *Orientalische und griechische Gefäße*, Bonn.
- Fehr, B. 1990: Entertainers at the *Symposion*: The *Akletoi* in the Archaic Period, in: Murray, O. (Hrsg.), *Sympotica. A symposium on the symposium*, Oxford, 185-195.
- Franzius, G. 1973: *Tänzer und Tänze in der archaischen Vasenmalerei*, Göttingen.
- Ghiron-Bistagne, P. 1973: A propos du "Kômos" corinthien, *Revue Archéologique*, 303-314.
- Ghiron-Bistagne, P. 1976: *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris.
- Greifenhagen, A. 1929: *Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im 6. Jh. v.Chr.*, Königsberg.
- Grünewald, Ch. 1969: Catalogue entree, in: *Antiken aus dem Akademischen Kunstmuseum Bonn*, Düsseldorf, 108-109.
- Hampe, R. 1975: Dickbauchtänzer und Diebe auf korinthischem Krater, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 90, 85-99.
- Heinz, M. 1990: Milet 1989. Katalog ausgewählter Funde, *Istanbuler Mitteilungen* 40, 56-61.
- Higgins, R.A. 1959: *Catalogue of the Terracottas in the British Museum II*, London.
- Himmelmann, N. 1994: *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen*

- und klassischen Zeit*, Berlin etc.
- Himmelmann, N. 1996: *Minima Archaeologica*, Mainz a.R.
- Hommel, P. 1959/60: Die Ausgrabung beim Athena-Tempel in Milet 1957. II. Der Abschnitt östlich des Athenatempels, *Istanbuler Mitteilungen* 9/10, 31-62.
- Hornbostel, W. 1980: *Aus Gräbern und Heiligtümern. Die Antikensammlung Walter Kropatschek*, Mainz a.R.
- Isler-Kerényi, C. 1988: Dickbäuche, Komasten, dionysische Tänzer?, in: Christiansen, J./T. Melander (Hrsg.), *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery. Copenhagen August 31-September 4 1987*, Copenhagen, 269-277.
- Isler-Kerényi, C. 1993: Dionysos und Solon. Dionysische Ikonographie V, *Antike Kunst* 36, 3-10.
- Isler-Kerényi, C. 1999, Frauen um Dionysos vom 7. Jahrhundert bis zum 540 v. Chr., *Archäologischer Anzeiger*, 553-566.
- Jacopi, G. 1932: Esplorazione archeologica di Camiro II (Clara Rhodos 6), Rhodos, 17-103.
- Jucker, I. 1963: Frauenfest in Korinth, *Antike Kunst* 6, 58-60.
- Kaeser, B. 1990: Komos - Tanz der Dickbäuche, in: Vierneisel, K./B. Kaeser (Hrsg.), *Kunst der Schale - Kultur des Trinkens*, München, 283-288.
- Kilinski II, K. 1990: *Boeotian Black Figure Vase Painting of the Archaic Period*, Mainz a.R.
- Kilinski II, K./J.-J. Maffre 1999: Cinq canthares bœtiens à figures noires du second quart du VI<sup>e</sup> s. av. J.-C., *Monuments et mémoires. Fondation E. Piot* 77, 7-40.
- Knoll, K. u.a. 1993: *Die Antiken im Albertinum*, Mainz a.R.
- Knoll, K. u.a. 1998: *Alltag und Mythos. Griechische Gefäße der Skulpturensammlung*, Mainz a.R.
- Körte, A. 1893: Archäologische Studien zur alten Komödie, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 8, 61-93.
- Kraiker, W. 1951: *Ägina. Die Vasen des 10. bis 7. Jhs. v.Chr.*, Berlin.
- Kreuzer, B. 1998: *Die attisch schwarzfigurige Keramik aus dem Heraion von Samos (Samos XXII)*, Bonn.
- Krumeich, R./N. Pechstein/B. Seidensticker (Hrsg.) 1999: *Das griechische Satyrspiel. Texte zur Forschung*, 72, Darmstadt.
- Lamb, W. 1934/35: Excavations at Kato Phana in Chios, *The Annual of the British School at Athens* 35, 138-164.
- Lemos, A.A. 1991: *Archaic Pottery of Chios I*, Oxford.
- Lesky, A. 1972: *Die tragische Dichtung der Hellenen* (3. Auflage), Göttingen.
- Lissarrague, F. 1990: *The Aesthetics of the Greek Banquet*, Princeton (NJ).
- Loeschke, G. 1894: Korinthische Vase mit der Rückführung des Hephaistos, *Athenische Mitteilungen* 19, 510-525.
- Lo Porto, F.G. 1959/60: Ceramica arcaica dalla necropoli di Taranto, *Annuario della Scuola Archeologica di Atene* 37/38, 7-230.
- Lorber, F. 1979: *Inscriften auf korinthischen Vasen*, Berlin.
- Moore, M.B./M.Z.P. Philippides 1986: *Attic Black-Figured Pottery (The Athenian Agora XXIII)*, Princeton (NJ).
- Moraw, S. 1998: *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v.Chr.*, Mainz a.R.
- Newhall Stillwell, A./J.L. Benson (A.L. Boegehold/C.G. Boulter) 1984: *The Potters' Quarter. The Pottery* (Corinth XV.3), Princeton (NJ).
- Nicholls, R./H.-G. Buchholz 1978: The provenance of the Cambridge skyphos by the KX Painter, *Journal of Hellenic Studies* 98, 162-164.
- Papaspyridi-Karusu, S. 1937: Sophilos, *Athenische Mitteilungen* 62, 111-135.
- Paul, E. 1992: *Antike Keramik im Lindenau-Museum*, Altenburg.

- Payne, H.G.G. 1931: *Necrocorinthia. A Study of Corinthian Art in the Archaic Period*, Oxford.
- Pemberton, E.G. 2000: Wine, women and song: gender roles in Corinthian cult, *Kemos* 13, 85-106.
- Pickard-Cambridge, A. 1962: *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (2. Auflage), Oxford.
- Rumpf, A. 1923/24: Leipziger Antiken I, *Archäologischer Anzeiger* 1923/24, 44-95.
- Schäfer, A. 1997: *Unterhaltung beim griechischen Symposium*, Mainz a.R.
- Schaus, G.P. 1986: Two Fikellura Vase Painters, *The Annual of the British School at Athens* 81, 251-295.
- Schiering, W. 1967: Zweihundert Jahre Göttinger Archäologische Sammlungen. 4. Tongefäße, *Archäologischer Anzeiger* 1967, 431-434.
- Schöne, A. 1987: *Der Thiasos*, Göteborg.
- Seeberg, A. 1964: The Wellcome Painter and his companions, *Acta archeologica* 35, 29-50.
- Seeberg, A. 1971: *Corinthian Komos Vases* (BICS Supplement 27), London.
- Seeberg, A. 1995: From padded dancers to comedy, in: Griffiths, A. (Hrsg.), *Stage Directions. Essays in Ancient Drama in Honour of E.W. Handley*, London, 1-12.
- Sidrys, R.V./R. Škiudienė 1999: A Black Figure Krater with Padded Dancer Scene from Kaunas, Lithuania, *Antike Kunst* 42, 3-8.
- Shefton, B.B. 1989: East Greek Influences in Sixth-Century Attic Vase-Painting and Some Laconian Trails, *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 4, Malibu, 41-72.
- Simon, E. 1976: *Die griechischen Vasen*, München.
- Smith, T.J. 2000: Dancing Spaces and Dancing Places: Archaic Komasts at the Symposium, in: Tsetskhadze, G.R./A.J.N.W. Prag/A.M. Snodgrass (Hrsg.) 2000: *Periplous. Papers on Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman*, London, 309-319.
- Stark, I. 1993: Soziale Wurzeln der griechischen Komödie?, *Archiv für Kulturgeschichte* 75, 251-270.
- Steinhart, M. 1992: Zu einem Kolonettenkrater des KY-Malers, *Archäologischer Anzeiger* 1992, 486-512.
- Stibbe, C.M. 1972: *Lakonische Vasenmaler des 6. Jhs. v.Chr.*, Amsterdam.
- Trendall, A.D./T.B.L. Webster 1971: *Illustrations of Greek Drama*, London.
- Vickers, M. 1978: *Greek Vases*, Oxford.
- Vierneisel, K. 1964: Die Ausgrabungen im Kerameikos 1963, *Archaiologikon Deltion* 19,2, [1966], 38-42.
- Wallenstein, K. 1971: *Korinthische Plastik des 7. und 6. Jhs. v.Chr.*, Bonn.
- Walter-Karydi, E. 1973: *Samische Gefäße des 6. Jhs. v.Chr. (Samos VI,1)*, Bonn.
- Zervos, C. 1934: *L'art en Grèce des temps préhistoriques au début du XVIIIe siècle*, Paris.
- Zimmer, G. 1982: *Antike Werkstattbilder*, Berlin.
- Zwierlein-Diehl, E. 1975: Review of: Trendall, A.D./T.B.L. Webster, *Illustrations of Greek Drama*, *Gnomon* 47, 64-74.

**Marion Meyer**  
Institut für Klassische Archäologie  
Universität Wien, Franz Klein-Gasse 1  
A-1190 Wien  
Österreich  
[marion.meyer@univie.ac.at](mailto:marion.meyer@univie.ac.at)