

HANS-CHRISTOPH VON MOSCH

Eine „Aufforderung zum Tanz“ in Kyzikos und Pautalia.

Der Beitrag der Münzen zum Verständnis eines hellenistischen Meisterwerks



Sonderdruck aus:

JAHRBUCH FÜR NUMISMATIK UND GELDGESCHICHTE

57. Jahrgang
2007

München 2007

HANS-CHRISTOPH VON MOSCH

(München)

Eine „Aufforderung zum Tanz“ in Kyzikos und Pautalia.
Der Beitrag der Münzen zum Verständnis
eines hellenistischen Meisterwerks
(29 Abbildungen)

„Ich weiß nicht, ob sich uns jemals der Sinn dieser Gruppe erschließt“, resümiert Wilfred Geominy¹ nach einer ausführlichen Analyse der Komposition der Gruppe „Die Aufforderung zum Tanz“ (Abb. 1). Entscheidend für dieses skeptische Urteil ist die nach wie vor ungelöste Frage, was die Mänade oder der Satyr mit den Händen eigentlich tun. Bei keiner Replik ist die relevante Partie der Hände erhalten, und neuzeitliche Ergänzungen unterstellen dem Satyr „Schnippchenschlagen“ oder Zimbelmusik und der Mänade ein An- oder Ausziehen der Sandalen.

Absicht dieser Untersuchung ist es, mit neuen und altbekannten Münzbildern einer Rekonstruktion und Interpretation der Gruppe einen Schritt näher zu kommen, dann die Bedeutung des Motivs für die beiden prägenden Städte zu finden, um dadurch Rückschlüsse auf das verlorene Original zu gewinnen.

1. Wiederfindung und Kritik

Spätestens mit dem Ende der Antike war das Wissen um die Gruppenkomposition aus Satyr und Mänade untergegangen. Doch als Einzelwerk wurde der „Tanzende Faun“ in den Florentiner Uffizien seit dem 18. Jh. vielfach bewundert und kopiert.² Obwohl es Hinweise darauf gibt, dass sich die Statue bereits im 16. Jh. im Besitz der Medici befunden haben muss,³ ist das früheste bildliche Zeugnis ihrer neuzeitlichen Rezeption die 1989 überraschend im Kunsthandel aufgetauchte Bronzeskulptur von

¹ S. 151.

² Z. B. die vielen Kopien in englischen Herrensitzen des 18. Jhs.: J. Scott, *The Pleasures of Antiquity. British Collectors of Greece and Rome*, New Haven/London 2003: S. 50 Abb. 29 (Blenheim Palace, 1709); S. 58 (Shirburn Castle, 1719/1722); S. 117f. Abb. 74 (Wentworth Woodhouse, um 1750); S. 121 Abb. 78 (Syon House, 1762–1769); S. 122 Abb. 79 (Arbury Hall); S. 193 (Towneley Hall). Darüber hinaus finden sich Kopien an wichtigen europäischen Höfen wie z. B. Versailles (1684) Haskell – Penny S. 60; Berlin, Königliche Akademie der Künste (1696–1701) Haskell – Penny S. 79; Peterhof, Große Kaskade (18. Jh., zunächst in Blei, dann um 1800 in vergoldeter Bronze ersetzt) Haskell – Penny S. 90 Abb. 89.

³ Haskell – Penny S. 205 ff. Nr. 34 Abb. 106.



Abb. 1

Adriaen de Vries. Der Bildhauer hatte ca. 1610–1615 das antike Vorbild in einen mit runden Scheiben agierenden Jongleur umgedeutet und damit die damals Michelangelo zugeschriebenen Ergänzungen der Arme mit den Zimbeln einer eigenen Interpretation unterworfen.⁴

Für Goethe war der „Tanzende Faun“ das erste Werk antiker Plastik, das ihm während seiner Studienjahre in Leipzig 1765–1768 begegnet war. „In meiner frühesten Jugend ward ich nichts Plastisches in meiner Vaterstadt gewahr; in Leipzig machte zuerst der gleichsam tanzend auftretende, die Zimbeln schlagende Faun einen tiefen Eindruck, so daß ich mir den Abguß noch jetzt in seiner Individualität und Umgebung denken kann.“

⁴ B. R. Kommer (Hrsg.), Adriaen de Vries 1556–1626. Augsburgs Glanz – Europas Ruhm [Katalog zur Ausstellung, Augsburg, Maximiliansmuseum, 11.03.2000 – 12.06.2000], Augsburg 2000, S. 69f. 266ff. Nr. 24 Abb. 194. Zu Michelangelo und dem „Tanzenden Faun“ vgl. Haskell – Penny S. 206. Zum Faun, Florenz, Galleria degli Uffizi, s. zuletzt Andreae S. 182. 184ff. Taf. 176.

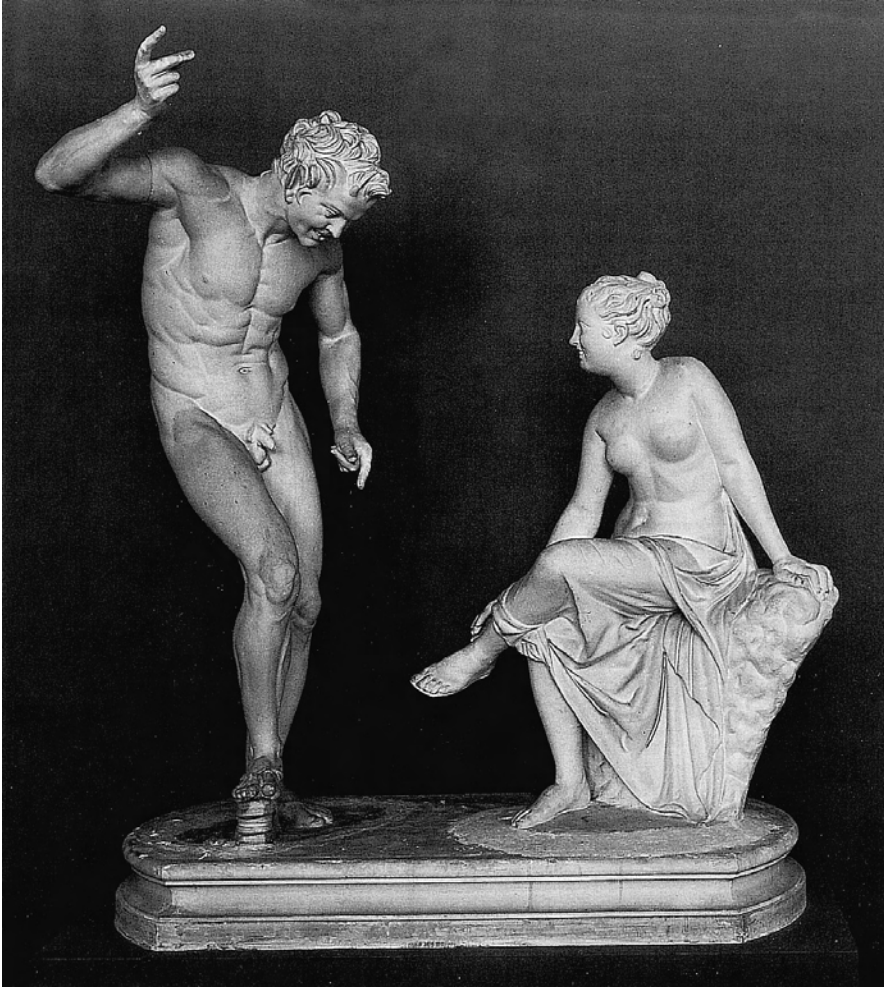


Abb. 2

So schreibt er rückblickend in seiner „Italienischen Reise“⁵ und meinte einen Abguss eben jener berühmten, aber an den Armen fälschlich mit „Zimbeln“ ergänzten Replik in der Tribuna der Uffizien. Richtig sah er bereits das Tanzmotiv, das der Gruppe nach der gelungenen Rekonstruk-

⁵ J. W. von Goethe, *Italienische Reise*. Textkritisch durchgesehen von E. Trunz, kommentiert von H. von Einem, Jubiläumsausgabe, München 2007, S. 547.

tion durch Wilhelm Klein⁶ schließlich ihren Namen gab, die „Aufforderung zum Tanz.“ In Goethes engstem Umfeld wurde der Statue der zweite Rang nach dem barberinischen Faun in der Gattung der Satyrbilder eingeräumt: „Vollkommene Uebereinstimmung der Theile, höchst naive Einfachheit in der Gebärde, in der Haltung aller Theile nehmen nicht bloß unsere Verwunderung in Anspruch ...; sondern diese Figur ergötzt auch selbst das Gemüth gleich dem gedachten barberinischen schlafenden Faun als ein heiteres herrliches Bild der sich selbst gelassenen Natur. Ueberdem ist sie eine der allergelehrtesten, oder um uns richtiger auszudrücken eine von denen, wo die anatomischen Kenntnisse, die tiefe Wissenschaft von der Verrichtung der Muskeln, und wie der Wille dem Moment der That vorgehend auf dieselben wirkt, sich herrlich offenbart.“⁷ So die Ansicht von Johann Heinrich Meyer, der über 40 Jahre lang Goethes Klassizismus entscheidend mitbeeinflusst hatte. Mit dem Hinweis auf die anatomische Detailfreude deutet er bereits auf ein Phänomen hin, das sich später als typisch für die neuen Bilder des Hellenismus von tanzenden und springenden Satyrn herausstellen sollte.⁸

Die Anfang des 20. Jhs. durch den Archäologen Wilhelm Klein erfolgte Wiedervereinigung des tanzenden Fauns mit der sitzenden Mänade nahm bald einen festen Platz in der Kunstgeschichte der Antike ein (Abb. 2).⁹ Das entscheidende Argument für die Rekonstruktion beruhte auf dem folgenden Münzbild aus Kyzikos (Abb. 3):

⁶ Die sitzende Mänade identifizierte zuerst A. Conze bei F. Imhoof-Blumer, *JdI* 3, 1888, S. 297. – Den Satyr erkannte zuerst P. Wolters, *JdI* 8, 1893, S. 174f. – Die Rekonstruktion der Gruppe aus verschiedenen Abgüssen gelang W. Klein, *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 20, 1909, S. 101ff. – Literatur zur Gruppe und Replikenliste der Mänade bei Stähli S. 416ff. und vollständiger bei Raeder S. 79ff. Anm. 10 – eine zweite Replik der Pan-Nymhengruppe (Stähli S. 393ff. Nr. 13) mit unserem Typus der sitzenden Mänade: Sotheby's, *Antiquities*, New York, December 7, 2005, Nr. 51. Eine Liste mit 19 Repliken des Satyrs und 28 Repliken der Mänade findet sich unter www.arachne.uni-koeln.de. Eine neue Replik des Satyrkopfes s. Anhang Abb. 24–28.

⁷ Zitiert nach der anonymen Ausgabe Winckelmanns Werke, I, Dresden 1839, S. 140 Anm. 15 mit Kommentaren von Johann Heinrich Meyer und Johann Schulze.

⁸ Zanker S. 30 mit Abb. 11 Verweis auf den Satyr torso „Gaddi“ in den Uffizien.

⁹ Einige Beispiele: H. Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum*, München/Leipzig 1912², S. 150f.; G. Lippold, *Die griechische Plastik*, München 1950 (HdA VI 3), S. 320, Taf. 113, 3; 136, 28; L. Alscher, *Griechische Plastik*, IV, Berlin 1957, S. 209 Anm. 125; G. Hafner, *Geschichte der griechischen Kunst*, Zürich 1961, S. 401f. Abb. 419–421; W.-H. Schuchhardt, *Geschichte der griechischen Kunst*, Stuttgart 1971, S. 473f.; J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, S. 131 Abb. 139; R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, London 1991, S. 130 Abb. 157, 1–4; Andreae S. 182ff. Taf. 176–177; Abb. 137–139.



Kyzikos, Mysia

Septimius Severus (193–211)

AE

Vs.: AV KAI Λ CEIT CEOV - ΗΠΟC ΠΙEΠΤΙ CE; drapierte Büste des Septimius Severus mit Lorbeerkranz nach rechts

Rs.: KVZIKHNΩ - N NEOKO - P; nach rechts tanzender, nackter Satyr mit erhobenem rechten Arm hält linken Arm gesenkt und leicht angewinkelt. Beide Hände sind mit jeweils gespreiztem Daumen geöffnet. Sein rechtes Bein ist angehoben und die Fußspitze leicht nach oben gebogen. Darunter sind weder ein Fels noch ein Krupezion zu sehen. Die Mänade sitzt linkshin auf einem Felsen mit überschlagenem linken Bein. Ihr Oberkörper ist nackt, der Unterleib in einen Mantel gehüllt. Mit dem linken Arm stützt sie sich nach hinten auf dem Felsen ab, der rechte Arm ist in gesenkter Haltung nach vorne geführt, die rechte Hand erscheint auf Höhe des Schienbeins und zeigt keinen Kontakt zur Sandale.

1. Paris, Cabinet des Médailles (444): 10,16 g (Abb. 3)

F. Imhoof-Blumer, *JdI* 3, 1888, S. 296f. Taf. 9, 29; ders., *Nymphen und Chariten auf griechischen Münzen*, Athen 1908, S. 161 Nr. 456 Taf. X 24; ders., *Nomisma* 6, 1911, S. 12f. Taf. I 30; Bernhart S. 160 Nr. 1365 Taf. X 28; Kraft Taf. 56, 23; SNG Paris 763.

2. London, British Museum: 12,25 g

M. J. Price, *Greek Imperial Coins*, NC 1971, S. 129 Nr. 14 Taf. 25, 14; Geominy Taf. 34, 2.

Obwohl die wiedergewonnene Komposition, die Raimund Wünsche „zu den charmantesten und ansprechendsten Figurengruppen der griechischen Antike“¹⁰ zählte, als Musterbeispiel archäologischen Kombinierens gelten kann, wurden in jüngster Zeit auch hierzu Zweifel geäußert.¹¹ So

¹⁰ Wünsche S. 237f. Abb. 6.

¹¹ B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, I: The Styles of ca. 331–200 B.C.*, Madison/Bristol 1990, S. 322ff.; Stähli S. 416ff.; ders., in: *Standorte* S. 419ff.

argumentiert Adrian Stähli: „Thematisch besteht jedoch kein zwingender Anlaß, die beiden Figuren zu einer Gruppe zu vereinen. ... Zudem ist die ‚Aufforderung zum Tanz‘, das Thema, das Klein der Gruppe unterstellt, kaum ein hellenistisches: es schöpft eher aus dem Bildrepertoire galanter *concerts champêtres* des Rokoko Satyrn pflegen aber in der Antike Mänaden ... nicht galant zu einer Gavotte einzuladen ... ; sie bemächtigen sich ihrer vielmehr mit Gewalt. Die Zusammenstellung der beiden Figuren auf der Münze aus Kyzikos besagt nicht viel mehr, als daß zwei weit verbreitete, beliebte Statuentypen mit gemeinsamer dionysischer Thematik (also aus naheliegenden Gründen) in severischer Zeit *auf einer Münze* miteinander kombiniert wurden Fazit: Die Statuentypen des tanzen- den Satyrs und der sitzenden Nymphe dürfen ... nicht als Teile einer hellenistischen Gruppe angesehen werden“.¹² Auch andere äußerten sich skeptisch zu dem von Klein rekonstruierten Thema einer „Aufforderung zum Tanz“. Während Zanker vom „allzu bourgeois (und auch irreführenden) Titel“ spricht,¹³ sieht Geominy ihn von Wiener Ballnächten beeinflusst und rekonstruiert eine Komposition, die den Satyr frontal und die Mänade in einer größeren Distanz zeigt, als es das Münzbild suggeriert. Demnach übt sich der Satyr im Umgang mit dem Krupezion noch ungeschickt und ganz mit sich selbst beschäftigt, während die Mänade ihn aus einer gewissen Entfernung dabei beobachtet.¹⁴

Völlig willkürlich wird schließlich die Betrachtung der Gruppe unter Gender-Aspekten. Demnach begutachtet bei dieser angeblichen Badeszene die souverän sitzende Nymphe den Körper des Satyrs. Er genießt das. Sein und ihr Lachen sollen „aktive sexuelle Lust“ andeuten, so dass das Recht auf aktive Lustbefriedigung symmetrisch auf beide Geschlechter verteilt erscheine, während eine Erwidern der Leidenschaft in Aussicht und als unproblematisch dargestellt sei.¹⁵

Schon diese jüngsten, zwischen Voyeurismus, Bodycheck im Freibad und schlichter Erotik angesiedelten Deutungen lassen erkennen, dass der Frage nach dem Inhalt der Handlung kaum Grenzen gesetzt sind, da die Repliken von Satyr und Mänade zu unvollständig erhalten sind, um die Handlung der Figuren daraus ersehen zu können. Sowohl das Nesteln der Mänade an ihrer Sandale als auch das Schnippchenschlagen des Satyrs sind

¹² Stähli S. 417f.

¹³ Zanker S. 44 Abb. 22; zum Titel der Gruppe ähnlich skeptisch Schneider S. 384 Anm. 48: „Der ... Name hat nichts mit der komplexen Konzeption der antiken Gruppe, sondern mit ihrer verniedlichenden Rezeption im Kontext bürgerlicher Vorstellungen des 19. Jh. zu tun: ‚Aufforderung zum Tanz‘ ist der Titel eines vielgespielten Konzertwalzers von Karl Maria von Weber.“

¹⁴ Geominy S. 141 ff.

¹⁵ N. Sojc, in: dies. (Hrsg.), *Neue Fragen, neue Antworten. Antike Kunst als Thema der Gender Studies*, Berlin/Münster 2005, S. 164f.

Interpretationen neuzeitlicher Ergänzungen (Abb. 2). Seit Wilhelm Klein entscheidet letztlich die Glaubwürdigkeit des kyzikener Münzbildes die Tendenz der jeweiligen Interpretation.

Immer wieder kam daher die Frage auf, welchen Sinn die Gruppe eigentlich auf einer Münze machte. Sagt die Münze etwas über den ursprünglichen Standort der Gruppe aus? Gibt sie wirklich ein originales hellenistisches Kunstwerk wieder oder nur eine in der Stadt vorhandene Kombination zweier als Einzelstatuen beliebter Figurentypen? Oder fügte erst der Stempelschneider die beiden Figurentypen auf dem Münzentwurf zusammen?

Diese elementaren archäologischen Fragen und damit ein in der Kunstgeschichte der Antike lange gehegtes Schlüsselwerk zu einer Kunstrichtung des Hoch- und Späthellenismus, die ihr ‚Erfinder‘ Wilhelm Klein „antikes Rokoko“ nannte,¹⁶ hängen alle von der richtigen Interpretation des Münzbildes ab. Demnach gab es viele Ansätze einer Erklärung. Die reichten von der Behauptung, in Kyzikos seien Kunstwerke als solche und ohne Rücksicht auf die einheimischen Kulte auf den Münzen abgebildet worden,¹⁷ bis hin zu der Vermutung, das Original der rekonstruierten Gruppe „habe einst dort (in Kyzikos) gestanden und sei als Zeichen des Stolzes der Kyzikener auf dieses große Kunstwerk“ auf der Münze abgebildet worden.¹⁸ In jüngster Zeit wurde der „Verdacht“ geäußert, „daß diese Münzbilder – ganz im Sinne der Zeit – ganz allgemein als identitätsstiftende Symbole griechischer Kultur bzw. der vorbildlichen Leistungen des Griechentums auf künstlerischem Gebiet zu verstehen“ seien.¹⁹

Die moderne numismatische Forschung kommt jedoch in zahlreichen Detailuntersuchungen immer wieder zu dem Schluss, dass die kaiserzeitlichen Stadtprägungen nicht allgemein, sondern sehr konkret das kultische Leben und die panegyrische Selbstdarstellung der Polis widerspiegeln.²⁰ Daher sollte vor allem von dieser Seite aus das fragliche Münzbild betrachtet werden.

¹⁶ W. Klein, *Vom antiken Rokoko*, Wien 1921, S. 45 ff.; die Wahl des Begriffs Rokoko diskutieren J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge 1986, S. 127 ff.; Zanker S. 11 ff.; Kunze S. 15.

¹⁷ U. Köhler, *AM* 6, 1881, S. 365; P. Wolters, *JdI* 8, 1893, S. 174 f.

¹⁸ W. Klein, *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 20, 1909, S. 108. Ähnlich J. Meischner, *JdI* 118, 2003, S. 308 f. Nr. 13, Taf. 16, 1–3: „Als kleinasiatisch-pergamensche Arbeit hat das Original in Kyzikos gestanden.“

¹⁹ Kunze S. 259.

²⁰ S. den neuesten Überblick in: *Coinage and Identity passim*; Mosch, *Athen passim*. Mit diesem Ansatz vgl. auch die Deutung der Dirkegruppe auf einer Münze von Kyzikos: Mosch, *Dirke* S. 163 ff. Taf. IV 6.

2. Pautalia rettet das Thema

Beginnend mit der Frage, ob eine „Aufforderung zum Tanz“ in der Antike überhaupt als Thema existierte, sollen hier zunächst weitere Münzbilder vorgestellt werden, die Kleins Deutung der Münze von Kyzikos und seine Rekonstruktion der Gruppe vom Grundsatz her ebenso bestätigen wie Geominys kleine, aber bedeutsame Veränderung der Stellung des Satyrs zur sitzenden Mänade. Diese Münzen wurden in Pautalia geprägt, also in einer Stadt, deren kaiserzeitliche Münzprägung bekanntlich einen reichen Bestand von Statuen nach berühmten griechischen Originalen überliefert.²¹ Das in den letzten Jahren zahlreich publizierte Material dieser Stadt ermöglicht erst jetzt eine Diskussion der beiden Rückseitenstempel mit dem Motiv der „Aufforderung zum Tanz“, denn die seit langem bekannten und von Ruzicka publizierten Exemplare waren so schlecht erhalten, dass sie von der archäologischen Forschung übersehen wurden. Heute geben immerhin zwölf Exemplare zusammengenommen einen guten Einblick in die Details der beiden Stempelvarianten der Gruppe.



Revers-Stempel I:

Pautalia, Thrakia
 Septimius Severus (193–211)
 AE „Vierer“

Vs.: AVT K A CEII – CEVHPOC II; Büste des Septimius Severus mit Panzer und Lorbeerkranz nach rechts.

Rs.: OVAIIIAC II – AVTAAIIAC; nach rechts tanzender, nackter Satyr mit erhobenem rechten Arm und offener rechter Hand hält linken Arm mit offener Hand gesenkt, ohne die Mänade zu berühren. Sein rechter Fuß ist angehoben. Ein Fels oder ein Krupezion darunter sind nicht vorhanden. Die

²¹ Ruzicka S. 22. 27.



3



4



5



6



7



8



9



10



Mänade sitzt linkshin auf einem Felsen mit überschlagenem linken Bein. Ihr Oberkörper ist nackt, der Unterleib in einen Mantel gehüllt. Mit dem linken Arm stützt sie sich nach hinten auf dem Felsen ab, der rechte Arm ist mit flach geöffneter Hand und nach oben gespreiztem Daumen der Hand des Satyrs entgegengestreckt (an dieser Stelle verunklärt ein Stempelbruch etwas das Bild, doch ist eine Vereinigung der Hände auch hier nicht gegeben). Ihr Haar ist zu einem Dutt hinten zusammengefasst.

1. Avramoff (neue Sammlung): Ruzicka S.110 Nr. 362, 1.
2. Sofia 3981: Ruzicka S. 110 Nr. 362, 2.
3. Gorny & Mosch, Auktion 117, 2002, 370; Varbanov 4785: 13,35 g (Abb. 4).
4. Gorny & Mosch, Auktion 122, 2003, 1735: 14,26 g (Abb. 5).
5. Privatsammlung, unpubliziert: 5 h, 29 mm, 15,10 g (Abb. 6).



Revers-Stempel II:

Caracalla (198–217)

AE „Vierer“

Vs.: AVT K M AVPHA - ANTΩNINOC; Büste des Caracalla mit Lorbeerkranz nach rechts.

Rs.: OVA - ΠΙΑC ΠΑΥΤΑ, im Abschnitt ΠΙΑC; nach links tanzender, nackter Satyr mit erhobenem rechten Arm hält die geöffnete linke Hand gesenkt, ohne die ihr entgegengestreckte rechte Hand der Mänade zu berühren. Die Mänade sitzt wie vorher linkshin auf einem Felsen, ist aber in Chiton und Mantel gekleidet.

1. Giessener Münzhandlung, Auktion 76, 1996, 299: 14,06 g (Abb. 7).²²
2. Gorny & Mosch, Auktion 130, 2004, 1809; Varbanov 5189: 14,60 g (Abb. 8).
3. Privatsammlung: Varbanov 5190 mit Abb.
4. Privatsammlung: Varbanov 5191.
5. Privatsammlung, unpubliziert: 12 h, 30 mm, 14,22 g (Abb. 9).
6. Privatsammlung Ralph DeMarco, USA (anderer Vs.-Stempel) (Abb. 10).
7. Gorny & Mosch, Auktion 160, 2007 (in Vorbereitung): 12 h, 31 mm, 15,31 g (Abb. 29).

²² Erwähnt bei Schneider S.384 Anm. 48.

Beide Stempelvarianten²³ zeigen die gleiche Gruppe in verschiedenen Ansichten, die das Verständnis der dargestellten Handlung erleichtern. Revers-Stempel I (Septimius Severus, Abb. 4–6) erinnert an die gleichzeitige Darstellung in Kyzikos (Abb. 3), indem der Satyr von seiner rechten Seite gesehen vor der sitzenden Mänade agiert. Revers-Stempel II (Caracalla, Abb. 7–10, 29) hingegen vermittelt scheinbar den Eindruck eines Fortlaufs der Handlung, indem der Satyr sich nun von der Mänade abgewandt hat und nach ihrer Hand sucht, jedoch ohne sie zu berühren, während sie ihm die Rechte entgegenstreckt. Tatsächlich zeigen beide Münzbilder jedoch nur in der Interpretation der Stempelschneider zwei Phasen eines Handlungsablaufs, weil das statuarische Vorbild so angeordnet war, dass beide Varianten einer Projektion in die Fläche möglich waren.²⁴ Und hier bestätigen die Münzbilder die allein aus den Repliken erschlossene Anordnung der Figuren durch Wilfred Geominy. Demnach war der Satyr anders als bei der Rekonstruktion der Gruppe nach Klein dem Betrachter frontal zugewandt und hatte keinen Blickkontakt zur Mänade (vgl. Abb. 1 und 2). Das Mädchen hingegen hat den Kopf zu ihm erhoben und streckt gerade den rechten Arm aus, um eventuell die Hand des Satyrs zu ergreifen. Das legen zumindest die Münzbilder nahe, die aber in keiner der beiden Varianten trotz großer Nähe eine Vereinigung der Hände überliefern.

Diese Handlung ermöglicht eine leicht veränderte Rekonstruktion der Gruppe (Abb. 1). Positioniert man beide Figuren so zueinander, wie Geominy es aus den Repliken erschlossen hat, und rückt sie nach dem Vorbild der Caracallamünzen eng zusammen, würde der geforderte Dialog zwischen beiden Figuren weder im Blickkontakt noch im Kruprezionlärm des Satyrs zu finden sein, sondern im Spiel der einander suchenden Hände. Die Repliken des Satyrs, die eine Tätigkeit seiner linken Hand überliefern, bestätigen das insofern, als sein linker Arm relativ weit vom Körper entfernt gehalten wird und die Hand kein Schnippchen schlägt, sondern nach etwas greift.²⁵ Die in der Seitenansicht zu sehende Mänade

²³ Aufgrund der großen stilistischen Unterschiede beider Stempelpaare dürften sie nicht gleichzeitig geprägt worden sein. Der Septimius Severus-Stempel gehört in die Frühzeit seiner Regierung, s. Ruzicka S. 11. Der Caracalla-Vorderseitenstempel wurde auch in der Münzprägung von Augusta Traiana verwendet (E. Schönert-Geiss, Griechisches Münzwerk. Die Münzprägung von Augusta Traiana und Traianopolis, Berlin 1991, S. 91 ff. Nr. 243 ff., Taf. 15: V 87). Schönert-Geiss S. 11 datiert ihn etwa in die Jahre 206–210 n. Chr. (Den Hinweis verdanke ich Reinhard Falter, München).

²⁴ Das außergewöhnliche Münzbild eines von hinten gesehenen Herakles Farnese aus Anchialos bekräftigt die Vermutung, dass die Stempelschneider direkt nach den statuarischen Vorlagen der Stadt ihre Bilder entwarfen. Auktionshaus H. D. Rauch, 75. Münzenauktion, Teil I, 2005, 158; R. Splitter, AW 37, 5, 2006, S. 55 f. Abb. 3.

²⁵ Replik Kerameikos ergreift ein Ziegenfell: Geominy Taf. 37, 3; Taf. 38, 1. 3; Taf. 39, 3. Abguss der verschollenen Satyrstatue Göttingen/Gotha hält ein Lagobolon: Geominy

befindet sich in einem unentschlossenen Schwebезustand. Sie balanciert zwischen Sitzen und Aufspringen. Einerseits ist ihr Körper links leicht zurückgeneigt und über den aufgestützten Arm mit dem Felsen verbunden, wobei ein hochgezogener Bausch ihres Mantels zwischen Körper und Arm eingeklemmt ist. Andererseits ist ihre rechte Körperseite nach vorne gedreht,²⁶ und ihr noch nicht erhobener Arm ist zaghaft der Linken des Satyr entgegengestreckt. Ähnlich ambivalent ist ihre Beinhaltung. Während das rechte Bein das zuerst im Aufspringen belastete sein wird, ist das überschlagene linke Bein noch Ausdruck ihrer (vor der Störung durch den Satyr) entspannten Sitzhaltung. Doch auch hier deutet sich bereits Bewegung an. Das linke Bein ist nämlich nicht mehr bequem hinter dem Knie auf dem rechten Oberschenkel aufgelegt, sondern erscheint vor der Spitze des Knies. Es kann also hier nicht das länger dauernde Nesteln an einer Sandale gemeint sein, sondern hier wird der Augenblick des Herabgleitens des linken Beins festgehalten. Demnach ist die Mänade gerade im Begriff, ihre bequeme Beinhaltung aufzugeben, um die ihr dargebotene Hand im letzten Moment zu erreichen. Ihr Kopf, den sie breit lachend dem Satyr entgegenreckt, entscheidet klar den nächsten Akt der Handlung. Sie wird von dem Satyr hoch- und mitgezogen werden, und nimmt damit in Kauf, dass ihr Gewand herabgleitet, und sie nackt wie der Satyr den Reigen tanzen wird.²⁷ Dieser kurze Augenblick des Übergangs vom Sitzen zum Aufspringen, dieses subtile Sichtbarwerden einer Entschlussfassung wird übrigens auf den Münzenbildern viel plakativer umgesetzt (Abb. 3–10, 29). Durch das stärkere Anheben des Fußes und des Knies der Mänade ist ein Aufspringen viel deutlicher angezeigt als bei den Skulpturen.

Auch der Satyr verkörpert gewissermaßen zwei Akte der Handlung. Zu Recht findet Geominy es „merkwürdig“, dass der Satyr ganz in seiner Handlung (dem lärmenden Treten des Krupezions, sofern dies keine Zutat der Marmorkopisten ist) aufgehe und nicht für die offensichtlichen Reize der Nymphe empfänglich sei.²⁸ Gehen wir allerdings davon aus, dass die Figur des Satyr wie die der Nymphe die vorherige Handlung ebenso impliziert wie sie die folgende bereits andeutet, wird das Merkwürdige

Taf. 35, 4; K. Fittschen (Hrsg.), Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Georg-August-Universität Göttingen, Göttingen 1990, S. 203 A 1045 Taf. 9; Standorte S. 420f. mit Abb.; J. Bauer – W. Geominy (Hrsg.), Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst [Katalog zur Ausstellung, Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Antikensammlung der Universität, 14.12.2000 – 25.03.2001], Bonn 2000, S. 109f. Abb. 58.

²⁶ Besonders bei der Replik Genf: Geominy Taf. 35, 1.

²⁷ Das hier nur angedeutete „Entkleidungsmotiv“ wird bei der späteren Pan-Nymphen-Gruppe zum Hauptthema weiterentwickelt. Das verdeutlicht, dass dieses Motiv von Anfang an ein beabsichtigter Aspekt des Mänadentypus war. Zur Pan-Nymphen-Gruppe vgl. Stähli S. 393ff. Abb. 111.

²⁸ S. 151.

erklärbar. Auf dem Gesicht des Satyrs steht noch das ausgeprägte Lachen, mit dem er zuvor die Sitzende „angesprochen“ hat. Inzwischen jedoch hat er sich abgewandt und mit der erhobenen Rechten bereits eine typische Tanzhaltung eingenommen. Er ist gerade dabei, sich dem Tanz zuzuwenden, und nur noch seine gesenkte linke Hand erwartet die Rechte der Mänade. Damit fügt sich die Komposition problemlos ins Bild griechischer Statuengruppen ein, die in einer spannungsvollen Szene vergangenes, gegenwärtiges und zukünftiges Geschehen komprimieren.²⁹ Das ursprünglich entspannte Sitzen der Mänade auf dem Felsen in freier Natur, die Störung und lachende Aufforderung zum Tanz durch den Satyr, ihre lachende, leicht zaudernde Bereitschaft zum Mitmachen, die Erwartung des Gewandverlustes, der bereits in halber Tanzhaltung sich abwendende Satyr und über allem die ungeklärte Situation der noch nicht vereinten Hände!

Ein Einwand gegen diese Rekonstruktion der Handlung wird sein, dass beide Stempel einige Details der Gruppe unterschiedlich wiedergeben und daraus zwei verschiedene Vorbilder postuliert werden könnten. Zwar weisen der Satyr mit seinen struppigen Haaren und die Mänade mit dem schweren Dutt am Hinterkopf Gemeinsamkeiten mit den entsprechenden Skulpturentypen auf, doch variieren die beiden Rückseitenstempel jeweils den Typus der Mänade und die Aktion des Satyrs. Einmal ist die Mänade mit nacktem Oberkörper gezeigt und entspricht damit sehr genau der plastischen Überlieferung und dem Münzbild aus Kyzikos (Abb. 4–6, vgl. Abb. 3), während sie auf der anderen Stempelvariante mit dem Caracalla-Avers den Mantel über die Schulter hochgezogen und darunter einen unter der Brust gegürteten Chiton trägt (Abb. 7–10, 29). Ebenso ist der Satyr einmal mit erhobener rechter Fußspitze, wie wenn er das (nicht sichtbare) Krupezion treten würde, und mit gesenktem Kopf dargestellt, während der Caracalla-Stempel ihn mit zurückgewandtem Kopf und stärker erhobenem rechten Fuß zeigt, der auf einen (nicht sichtbaren) Felsen zu treten scheint.

Dass Münzbilder nach statuarischen Gruppen die Vorlagen stark variieren konnten, ist ein bekanntes Phänomen, und verdeutlicht lediglich, dass die Aussage das Bild bestimmte und nicht die Forderung nach einer detailgenauen Abbildung einer Skulpturengruppe der Stadt. Trotzdem dienten die Skulpturen natürlich als Vorlagen und die Kenntnis ihrer Inschriften und Kontexte ermöglichte es den Bürgern erst, die Aussage des Münzbildes zu verstehen.³⁰

²⁹ Ein Beispiel des strengen Stils für die Gestaltung eines zeitlichen Nacheinander als bildliches Miteinander ist die Athena-Marsyas-Gruppe: K. Junker, *Griechische Mythenbilder. Einführung in ihre Interpretation*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 121 ff. Im Hellenismus ist das besonders gut bei der Laokoongruppe nachvollziehbar: S. Muth, in: L. Giuliani (Hrsg.), *Meisterwerke der antiken Kunst*, München 2005, S. 91 f.

³⁰ Mosch, *Athen* S. 15 ff.

Die genauere Überlieferung durch den Stempel mit Septimius Severus-Avers (Abb. 4–6) belegt zumindest, dass es nicht nur in Kyzikos sondern auch in Pautalia ein Exemplar der Skulpturengruppe gegeben haben muss. Aufgrund der erst unter Traian erfolgten Stadtwerdung und der damit einhergehenden monumentalen Ausstattung der neuen Stadt handelte es sich hier sicherlich um eine kaiserzeitliche Replik des berühmten Originals.³¹ Eine Zusammenarbeit der Münzstätten von Kyzikos und Pautalia und damit ein sinnloser Austausch der Reversbilder ist nach dem heute vorliegenden Material ausgeschlossen.³² Statt dessen bestätigen die beiden Bilder aus Pautalia gegen die oben zitierte Kritik, dass es einen Handlungsbezug zwischen beiden Figuren gegeben hat und dass das Thema eine höchst spannungsvoll inszenierte Aufforderung zum Tanz war und nicht das Produkt einer bourgeoisen Rokokophantasie.

3. Skulpturen und Münzbilder mit Bezügen auf den Satyros-Tanz

Was aber veranlasste die beiden Städte Kyzikos in Mysia und Pautalia in Thrakia dazu, etwa zur gleichen Zeit mit der „Aufforderung zum Tanz“ eine Skulpturengruppe der Stadt auf den Münzen wiederzugeben? War es der Stolz auf den Statuenschmuck der Stadt oder galt die Gruppe wirklich als allgemeines Symbol griechischer Kunst oder als plakatives Sinnbild „für ein glückliches, sinnenfrohes Leben“ „im Rahmen der kaiserzeitlichen Stadt“?³³ Doch warum gaben dann nur diese zwei von über 500 münzprägenden Städten Kleinasien und Griechenlands³⁴ dieses Bild auf ihren Münzen heraus?

Die Antwort ist im Kultbetrieb der beiden Städte zu suchen und führt von diesen sehr allgemeinen Deutungen weg zu einem beliebten Ritual dionysischer Feste, das auf den Münzen thematisiert wurde. Da die Münzen ein den öffentlich aufgestellten Statuen nachgeordnetes Medium waren, gleichwohl aber die polisbezogene Relevanz dieser Statuen verdeut-

³¹ Zum Stadtrecht unter Traian Ruzicka S. 3; Grigorova S. 5. Zu Marmorvorkommen für Skulpturen auf dem Gebiet von Pautalia s. Grigorova S. 11. Zeugnisse für Bildhauer und Metallhandwerker s. ebd. S. 12. Zum Fund einer Hermesstatue, die mit einem Münztyp der Stadt übereinstimmt s. ebd. S. 15.

³² Tatsächlich hat seit Konrad Kraft niemand mehr ernsthaft den Bezug der Münzbilder auf die prägende Polis in Frage gestellt, dazu zuletzt P. Weiss, in: *Coinage and Identity* S. 62. 68. Zu einem ähnlichen Fall von gemeinsamen Reversmotiven auf Medaillons von Pautalia und Temenothyrai s. M. Thompson, *A Greek Imperial Medallion from Pautalia*, *ANS MN* 22, 1977, S. 29 ff. Taf. 5; zur Dirkegruppe auf Münzen von Kyzikos, Thyateira und Akrasos s. Mosch, Dirke.

³³ So Zanker S. 114 mit Bezug auf die überlebensgroßen Kopfrepliken der „Aufforderung zum Tanz“ in Venedig.

³⁴ C. Howgego, in: *Coinage and Identity* S. 2.

lichen, muss hier nach einer „offiziellen“ Bedeutung des Motivs gesucht werden. Dies muss nach den Erkenntnissen aus den Münzbildern von Pautalia vor allem unter dem Aspekt von Tanz und Kult geschehen.

Nach Athenaios (Deipn. 14, 629 b) muss es Statuen gegeben haben, die mit besonderem Augenmerk auf einer freien, schönen und bewegten Armhaltung Nachbildungen einer bestimmten alten Tanzweise darstellten. Wie mögen solche Statuen von Tänzern ausgesehen haben? Und was könnten diese Bilder reflektiert haben?

Einen ersten Hinweis gibt ein Grabepigramm für einen Tänzer aus Amastris aus dem Jahr 155 n. Chr. Der Verstorbene hatte zu Lebzeiten in Kyzikos und Pergamon bei Tanzagonen gesiegt, die in der Inschrift als Satyros bezeichnet werden.³⁵

Wie der Satyros in diesen Städten in der Kaiserzeit vollzogen wurde, illustriert das berühmte Zeugnis des Lukian (Peri Orcheseos 79):

*„Der bakchische Tanz wird vor allem in Ionien und am Pontos ausgeführt und hält – obwohl es ein Satyrntanz ist – die Menschen dort so gefangen, daß sie, jeweils zu der festgesetzten Zeit, alles andere vergessen und tagelang sitzen und den Panen und Korybanten und Satyrn und Bukóloi zusehen; die Tänzer sind die vornehmsten und Ersten in jeder Stadt, und sie schämen sich dessen keineswegs, sondern sind auf dies stolzer als auf ihre vornehme Herkunft und ihre bürgerlichen Leistungen für die Stadt und auf das hohe Ansehen ihrer Vorfahren“.*³⁶

In den Inschriften von Pergamon finden sich weitere Belege. Dort werden Bukóloi und Silene erwähnt, die im 2. Jh. n. Chr. im Kultverein des Dionysos Kathegemon organisiert waren. Die offensichtlich gesellschaftlich hochrangigen Mysteren standen unter der Leitung eines Arche-

³⁵ C. Marek, Stadt, Ära und Territorium in Pontus-Bithynia und Nord-Galatia, Tübingen 1993 (IstForsch 39), S. 95f. 168f. Nr. 44 Taf. 28, 1; ders., Pontus et Bithynia. Die römischen Provinzen im Norden Kleinasien, Mainz 2003, S. 98 Abb. 188; R. Merkelbach – J. Stauber (Hrsg.), Steinepigramme aus dem griechischen Osten, II: Die Nordküste Kleinasien (Marmarameer und Pontos), München/Leipzig 2001, S. 310–311 Nr. 10/03/02. Ein weiteres Grabgedicht aus Klaudiu Polis, 3. Jh. n. Chr., nennt Saturninus, den bakchischen Tänzer, „der in den größten Städten gefiel“: F. Becker-Bertau (Hrsg.), Die Inschriften von Klaudiu Polis, Bonn 1986 (IK 31), S. 89–91 Nr. 83 Taf. VI; Merkelbach – Stauber S. 249 Nr. 09/09/16. – Zum Tanzritual bei dionysischen Mysterien mit weiteren Belegen M. P. Nilsson, The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age, Lund 1957, S. 59ff.; Dräger S. 96–112.

³⁶ ἡ μὲν γε Βακχικὴ ὄρχησις ἐν Ἰωνίαι μάλιστα καὶ ἐν Πόντῳ σπουδαζομένη, καίτοι σατυρικὴ ὄσα, οὕτω κερχίρωται τοὺς ἀνθρώπους τοὺς ἐκεῖ, ὥστε κατὰ τὸν τεταγμένον ἕκαστο καιρὸν, ἀπάντων ἐπιλαθόμενοι τῶν ἄλλων, κάθηται δι’ ἡμέρας Πάνας καὶ Κορύβαντας καὶ Σατύρους καὶ βουκόλους ὄρωντες· καὶ ὄρχοῦνται γε ταῦτα οἱ εὐγενέστατοι καὶ πρωτεύοντες ἐν ἐκάστῃ τῶν πόλεων, οὐχ ὅπως αἰδούμενοι ἀλλὰ καὶ μέγα φρονοῦντες ἐπὶ τῷ πράγματι μᾶλλον ἢ περὶ εὐγενείας καὶ λειτουργίας καὶ ἀξιώμασι προγονικοῖς. Zitiert nach Merkelbach S. 74.



Abb. 11



Abb. 12

búkolos. Ihre vornehmste Funktion innerhalb des offiziellen Dionysoskultes war der öffentliche Tanz anlässlich der *τρυτηρίδες*.³⁷

Der öffentliche Tanz war eines der wichtigsten Elemente im Kult des Dionysos Kathegemon, der selbst als „tanzender Satyr“ angerufen werden konnte.³⁸ Der Kult wurde seit dem 3. Jh. v. Chr. von den Attaliden besonders gefördert und fand im pergamenischen Reichsgebiet insbesondere bei den attalidischen Neugründungen weite Verbreitung. Wahrscheinlich wurde er aus Theben eingeführt. Zumindest dominieren in den Dionysoskulten des Hellenismus und der Kaiserzeit beinahe allorts thebanische Mythen und Rituale. Auch in Kyzikos ist er gut belegt und wohl auf den Einfluss der Attaliden im frühen 2. Jh. v. Chr. zurückzuführen.³⁹ Die Aufführung des Satyros in beiden Städten verdeutlicht die Ähnlichkeit der Kulte.

³⁷ Merkelbach S. 84; Müller S. 546; Stähli S. 295 Anm. 682 (Lit.).

³⁸ Anth. Pal. IX 524 Z. 19.

³⁹ Mosch, Dirke S. 163 ff.



Ein Führer der Mysten um den Dionysos Kathegemon ist auch auf einer Ehreninschrift im lydischen Philadelphia – sogar bei seiner Hauptfunktion im Kult – abgebildet worden (Abb. 11). Ganz in ein Tierfell gekleidet und mit zwei Hörnern auf dem Kopf tanzt er mit einem Thyrsosstab in der Linken den Satyros. Seine hohe soziale Stellung erschließt sich trotz der nicht ganz vollständig erhaltenen Inschrift aus den Ämtern seines Vaters, der als *archiereus* und *logistes* der Heiligen Bulé der städtischen Oberschicht angehörte.⁴⁰ Mit diesem einmaligen Bild eines tanzenden Mystenführers im offiziellen städtischen Dionysoskult wird ein Münzbild derselben Stadt interessant, das im 2. Jh. n. Chr. noch vor der Severerzeit geprägt worden sein muss (Abb. 12). Auf der Vorderseite dieser Kleinbronze ist ein Dionysoskopf dargestellt. Auf der Rückseite tanzt in ganz ähnlicher Weise wie auf dem Inschriftenstein ein Satyr mit kleinen Hörnern in weitem Ausfallschritt und mit heftig agierenden Armen nach links hin.⁴¹ In diesem Vergleich wird der direkte Bezug des Münzbildes zum Festritual evident, was eigentlich ein kaum überraschendes Ergebnis ist, denn schließlich wurden sowohl das Ritual als auch die Ausgabe der Münzen von den denselben Mitgliedern der städtischen Oberschicht besorgt.⁴²

Dass hier kein Einzelfall vorliegt, beweisen Beispiele aus anderen Städten, die wie Philadelphia von den Attaliden gegründet wurden⁴³ oder lange unter attalidischer Herrschaft gestanden waren und daher auch den Kult des Dionysos Kathegemon aus Pergamon übernommen hatten. So finden sich tanzende Satyrn auf kaiserzeitlichen Münzen der lydischen Städte

⁴⁰ Merkelbach S. 20f. Zeichnung 3.

⁴¹ Bernhart S. 161 Nr. 1384 Taf. X 31; BMC Lydia S. 192 Nr. 35; SNG Cop. 353; SNG München 403.

⁴² P. Weiss, in: *Coinage and Identity* S. 61–68.

⁴³ Zu Philadelphia Hopp S. 103 mit Anm. 2 (Lit.); Cohen S. 227ff.

Thyateira (Abb. 13),⁴⁴ Attaleia (Abb. 14),⁴⁵ Hyrkanis (Abb. 15)⁴⁶ und Tomaris (Abb. 16).⁴⁷ In Pergamon selbst wurde die schon im 3. Jh. v. Chr. erfolgte Weihung einer Statue des Skirtos (übersetzt „lustiger Springer“, „Hüpfker“, „Tänzer“) als Ausdruck des Tanzrituals im Kult des Dionysos Kathegemon interpretiert. Die Einlassspuren auf der erhaltenen Basis lassen zumindest auf eine breitbeinige, tanzende Haltung schließen.⁴⁸

Ähnliche Spiegelungen von Festritualen finden sich im Bereich des griechischen Theaters. Dort wurden reale Satyrspiele durch Skulpturen tanzender Satyrn auf ihre mythologischen Ursprünge zurückgeführt. Bezeichnenderweise stammt der beste Beleg dafür wieder aus einem Ort, in dem der thebanische Ritus galt. So hatte Magnesia auf Geheiß des delphischen Orakels den Kult direkt aus Theben übernommen mit drei nach den thebanischen Urmänaden benannten Thiasoi. Nach Aussage der Münzen Magnesias gründeten die Mysterien des Dionysos, wie in Delphi, auf dem Ritual seiner Wiedergeburt als Liknites. Das Bild des Liknites wird auch in der Münzprägung Pautalias wiederbegegnet und als Hinweis auf dasselbe kultische Milieu zu verstehen sein. In Magnesia lagen seine Mysterien in den Händen von Mysten unter der Führung eines Archimystes. Dass im Theater wohl im 1. Jh. v. Chr. Statuen von tanzenden Satyrn aufgestellt wurden, ist mit den anlässlich der Romaia bezugten Satyrspielen des 2. und 1. Jhs. v. Chr. und zusätzlichen Ritualen der Dionysosmysten zu verbinden.⁴⁹

⁴⁴ Severische Zeit: BMC Lydia S. 299; SNG München 591 (Vs. Dionysoskopf, Rs. Tanzender Satyr mit Lagobolon und Trauben). Imhoof-Blumer 1897, S. 155 Nr. 22 Taf. VI 12 (Vs. Commodus, Rs. dito); zum Kult des Dionysos Kathegemon in Thyateira zuletzt Mosch, Dirke S. 166 ff.

⁴⁵ BMC Lydia S. 26 Nr. 2–4 Taf. IV 2. Zur Stadtgründung TAM V 2, Wien 1989, S. 295–305; Cohen S. 205 f.

⁴⁶ Datiert 176–225 n. Chr. Testimonia in TAM V 2, Wien 1989, S. 463–469; Bernhart S. 151 Nr. 1277 Taf. IX 24.

⁴⁷ Imhoof-Blumer 1897, S. 165 f. Nr. 3 Taf. VII 4.

⁴⁸ Müller S. 533 f.; Stähli S. 258; B. Andrae, Schönheit des Realismus. Auftraggeber, Schöpfer, Betrachter hellenistischer Plastik, Mainz 1998, S. 93 f. mit Abbildung der Basis, rekonstruiert einen tanzenden Satyr wie der aus dem Haus des Fauns darauf. Eine andere Theorie interpretiert den tanzenden Satyr aus dem Schiffsfund von Antikythera als Marmorkopie der bronzenen Skirtosstatue: P. Moreno, Scultura ellenistica, I, Rom 1994, S. 294 ff. Abb. 362. 365; Schneider S. 375 ff. Abb 14.

⁴⁹ Münzen mit Dionysos im Liknon: Bernhart S. 119 f. Nr. 913–929; S. Schultz, Die Münzprägung von Magnesia am Mäander in der römischen Kaiserzeit, Berlin 1975, S. 37 ff.; J. Nollé, Vielerorts war Bethlehem – Göttergeburten im kaiserzeitlichen Kleinasien, AW 34, 2003, S. 638 f. Abb. 9 a–c. Im Kult spielte der Mänadismus eine große Rolle (Münzen Bernhart S. 130 f. Nr. 1030–1034. 1037). Die Einführung des mänadischen Rituals direkt aus Theben ist gut dokumentiert: O. Kern (Hrsg.), Die Inschriften von Magnesia am Maeander, Berlin 1900, S. 139 f. Nr. 215 (a) Z. 24–30; F. Jacoby, FGrHist III B, Leiden 1950, S. 447 f. Nr. 482, 5; Nilsson, Feste S. 309 f.; A. Henrichs, Greek Maenadism from

Weitere Beispiele finden sich in Griechenland. So wurde in Sikyon, wie in Magnesia, auf Geheiß der Pythia der Kult des Dionysos mit der Epiklese Lysios aus Theben eingeführt, und der mädalische Aspekt des Kultes fand in der Kultbildgruppe mit den marmornen Bakchen seinen Ausdruck. Tanzend mit einem Messer ist eine davon auf einer Prägung der Iulia Domna gezeigt. Als Pendant dazu erscheint in derselben Emission die Figur eines tanzenden Jünglings mit einer Tänie, die seit den Alexander-Tetradrachmen des frühen 3. Jh. v. Chr. in der Münzprägung von Sikyon abgebildet und zu Recht als Ausdruck ritueller Tänze in der Stadt gedeutet wurde (Abb. 17).⁵⁰ Die wie auch immer geartete Vorlage dazu könnte die beiden Sikyonier, den Bildhauer Thoinias und den als Stifter genannten Admiral Dionysodoros, dazu angeregt haben, in einem ähnlichen kultischen Umfeld die bereits erwähnte Statue des tanzenden Skirtos in Pergamon zu weihen.

Neben Sikyon deuten auch die Münzen von Thessaloniki darauf hin, dass es sich hier nicht um ein Phänomen handelt, das auf das Gebiet des früheren pergamenischen Reiches begrenzt war. Hier gehört seit dem Hellenismus der Dionysoskult zu den Hauptkulten der Stadt. In zahlreichen Mysterienvereinen wurde sein Kult gepflegt. Die üblichen Tanzrituale dürfen in Analogie zu den anderen Städten angenommen werden. Seit dem frühen 2. Jh. v. Chr. und nach einer Unterbrechung wieder seit dem frühen 2. Jh. n. Chr. gab es in der städtischen Münzprägung Bilder von bärtigen und jugendlichen Tänzern mit Nebris und Lagobolon (Abb. 18–19) – übrigens die einzigen numismatischen Hinweise der Kaiserzeit auf den ansonsten gut belegten Dionysoskult in der sehr bilderarmen Münzprägung von Thessaloniki.⁵¹

Olympias to Messalina, *HarvSt* 82, 1978, S. 123ff. Der Bezug zu Theben wird auch aus der Altarweihe für Dionysos und Semele ersichtlich Kern S. 139 Nr. 214. Zu Mysterien und Archimysten Kern S. 106 Nr. 117 und S. 139f. Nr. 215. Zu den Romaia Kern S. 69f. Nr. 88. Zu den Satyrstatuen im Theater Kern S. 138 Nr. 211; C. Schwingenstein, *Die Figurenausstattung des griechischen Theatergebäudes*, München 1977, S. 36f.

⁵⁰ Kultübertragung und Kultbilder: Paus. 2, 7, 5–6. Nilsson, *Feste* S. 300ff. Münzbilder: Imhoof-Blumer – Gardner S. 29 Nr. 3 Taf. H VI. VII (Mänade), Nr. 4 H VIII (Tänzer); dasselbe Motiv auf Tetradrachmen M. J. Price, *The Coinage in the Name of Alexander the Great and Philip Arrhidaeus*, Zürich/London 1991, S. 159ff. Taf. XXXVIII 710–723; auf Bronzen des 2. Jh. v. Chr. J. A. W. Warren, *The Autonomous Bronze Coinage of Sikyon* 2, *NC* 144, 1984, S. 4f.; zum Festbezug A. E. Kalpaxis, *Das Beizeichen sikyonischer Alexandertetradrachmen: Ehrung für Demetrios Poliorketes?*, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), *Tainia. Festschrift R. Hampe*, I, Mainz 1980, S. 291–305; ein Epigramm über den Tanz in Sikyon als Gabe für die Götter bei Athen. *Deipn.* 14, 629f.

⁵¹ Zum Dionysoskult und den Mysterienvereinen: K. Tzanavari, in: D. V. Grammenos (Hrsg.), *Roman Thessaloniki*, Thessaloniki 2003, S. 205–215; Touratsoglou S. 15f. Anm. 71 (mit Nachweisen). Zu den Münzen ebd. S. 94 Anm. 4; S. 323f. Taf. 48 G. III/A–D. Bernhart S. 147 Nr. 1236f. Taf. IX 7. 11.

Ruft man sich noch einmal in Erinnerung, dass der Satyrostanz im kyzi-
kener Kult des Dionysos Kathegemon aufgrund gemeinsamer Wurzeln eine
ähnlich zentrale Rolle spielte wie in Pergamon, so ist die „Aufforderung
zum Tanz“ auf den kyzikener Münzen nur eine etwas erzählfreudigere
Variante der Bilder vom Treiben während der dionysischen Festtage, wie
es die genannten Beispiele deutlich gemacht haben. Nur nimmt hier noch
zusätzlich eine Mänade am Geschehen teil. Das $\sigma\iota\upsilon\tau\alpha\tilde{\nu}$ der Nymphen wird
in den orphischen Hymnen erwähnt,⁵² deren pergamenischer Ursprung sich
zunehmend herauskristallisiert. Unter den Versen des Orpheus tanzten auch
im kaiserzeitlichen Athen bei den Dionysien die Frauen in gewandten
Biegungen, als seien sie Horen, Nymphen und Bakchen.⁵³ Beim Dionysos-
fest in Ephesos zu Ehren des Marc Anton nahmen Frauen in der Verkleidung
von Bakchen teil, während Männer und Knaben in der Verkleidung von
Satyrn und Panen kamen.⁵⁴ Und beim dionysischen Fest der Messalina
tanzten mit Fellen umgürtete Frauen wie rasende Bakchantinnen.⁵⁵ Wohl
schon im Hellenismus war die Beteiligung von Frauen an diesen Festen
üblich und wurde die Geschlechtertrennung zunehmend aufgegeben.⁵⁶

4. Noch ein rätselhaftes Münzbild aus Kyzikos

In Kyzikos gab es noch eine weitere Bildszene, die den dionysischen
Festbetrieb thematisierte. Aus der Hand desselben Stempelschneiders und
damit etwa zeitgleich mit der Emission der „Aufforderung zum Tanz“
wurde ein Münzbild herausgegeben,⁵⁷ das bis heute noch keine Deutung
erfahren hat.

⁵² Nach 51. orph. Hymn. Z. 8 sind auch springende Nymphen möglich; springende Mä-
naden in Eur. Bacch. 163. Bakchische Tänze, bei denen die Teilnehmer unter den Namen
von Nymphen, Panen, Silenen und Satyrn agieren, sind schon bei Plat. Leg. 815c belegt,
dazu H. Jeanmaire, *Le Satyre et la Ménade*, RA 6^e série, 29/30, 1948 (1949), S. 463–473.
Zur Gleichsetzung von Nymphen, Bakchen und Mänaden s. A. Heinemann, in: T.
Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der*
Antike, München/Leipzig 2000, S. 324 Anm. 8 (Lit.).

⁵³ Philost. Apoll. 4, 21 p. 140, 23–26 (Kayser). Merkelbach S. 84.

⁵⁴ Plut. Ant. 24. Merkelbach S. 74.

⁵⁵ Tac. Ann. 11, 31, 2. Merkelbach S. 81 f.

⁵⁶ Stähli S. 294 Anm. 676 mit weiteren Beispielen.

⁵⁷ Nach Kraft S. 47 f. war in der Werkstätte Kyzikos in commodeischer und severischer Zeit
ein Stempelschneider tätig, dessen besonderer Stil (Stil A) auf Vorderseitenstempeln
zahlreicher weiterer Städte dieser Zeit nachzuweisen ist. Kraft lokalisiert seine Tätigkeit
in Kyzikos und datiert seine späten Werke in die ersten Regierungsjahre des Septimius
Severus, da von seiner Hand keine Prägungen für Caracalla, Geta und Plautilla mehr
nachweisbar sind.



Abb. 20

Kyzikos, Mysia

Iulia Domna (193–217)

AE

Vs.: IOYΛΙΑ - CEBACTH; drapierte Büste nach rechts.

Rs.: KYZIKHNΩN / NEOK; bärtiger Hirte, bekleidet mit Exumis, sitzt rechtshin unter einem Baum auf einem Schemel und melkt eine Ziege in eine Schale.

1. SNG Aul. 7377; Kraft Taf. 56, 24; Franke S.47 Nr. 130 mit Abb. (Abb. 20).



Abb. 21

Abb. 22

Das Motiv erscheint zum ersten Mal auf Münzen mit dem Porträt der Faustina II. in zwei Varianten. Einmal ist es ein bartloser Jüngling mit Schultermantel (Fell?) und kleinen Hörnchen auf der Stirn, der auf einem behauenen Felsen sitzend mit Baum im Hintergrund die Ziege melkt, während das rechts im Feld hinzugefügte Lagobolon ihn eindeutig als Satyr identifiziert (Abb. 21).⁵⁸ Und die zweite Variante zeigt das Bild nach rechts mit einem ebenfalls bartlosen, aber in Exumis gekleideten Ziegenhirten (ohne Baum, Abb. 22).⁵⁹ Die als Pendant zur „Aufforderung“ beschriebene dritte Variante lässt einen bärtigen Hirten erkennen (mit Baum, Abb. 20).

⁵⁸ SNG Paris 708.

⁵⁹ Commodus: A. Löbbecke, ZfN 15, 1887, S.42 Taf. III 9 (mit Baum); SNG Cop. 119; SNG Paris 740. Faustina II.: SNG Paris 710. Severus Alexander: SNG Paris 823 (jeweils ohne Baum).

Wie auf den Gemmen, die das Motiv häufig darstellen, konnte auch auf den Münzen statt des Hirten ein Satyr erscheinen, was den Bezug zur dionysischen Bilderwelt deutlich werden lässt.

Während im Westen des Reiches dieses Motiv zum Genre der Hirtenbukolik gehört und auf flavischen Reichsprägungen unter dem Einfluss Vergils allgemeine Assoziationen von Frieden und Glück evozierte,⁶⁰ muss in Kyzikos eine andere Ursache für die Aufnahme dieser Szene in das offizielle Bildprogramm der Münzen gesucht werden. Sie steht im Zusammenhang mit einer interessanten Neuerung in der provinziellen Münzprägung des 2. Jh. n. Chr. Einhergehend mit dem Phänomen der Athletenszenen tauchen zunehmend auch Bilder aus der Kulturpraxis der Städte auf. Gerade Kyzikos liefert hierzu einige Beispiele.⁶¹

Wie die „Aufforderung zum Tanz“ gehört wohl auch der melkende Ziegenhirt zu dieser Thematik. Das erschließt sich aus einem Vergleich mit einem spektakulären Marmoraltar im Vatikan (Abb. 23). Obgleich die Deutung seiner vier Bildseiten im Detail bis heute noch nicht geklärt werden konnte, scheinen Aktivitäten im Rahmen der Dionysosmysterien jedenfalls das Richtige zu treffen.⁶² Auf einer der vier Seiten findet sich die Szene des kyzikener Münzbildes wieder. Ein alter bärtiger Mann, bekleidet mit einer zottigen Tierfellexumis, sitzt vor einem Baum und melkt eine Ziege in ein Gefäß. Da die Szene hier im Kontext dionysischer Bilder erscheint, wird man auch das kyzikener Münzbild dem Umfeld des städtischen Dionysoskultes zuordnen können.

Bei den Mysterienfeiern der Dionysosfeste gab es außer den bereits erwähnten, als Satyrn und Bukóloi verkleideten Ranghöchsten auch niedrigere Ränge der Verkleidung. Theokrit (Thalysia 7, 13–19) überliefert, dass auch Ziegenhirten (Aipóloi) unter den verkleideten Teilnehmern dionysischer Feste waren. Einen solchen beschreibt er wie folgt:

⁶⁰ BMC II S. 40, 220 Taf. VI 17; S. 42, 230 Taf. VII 4; N. Himmelmann, *Minima archaeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike*, Mainz 1996, S. 158 f.

⁶¹ V. Heuchert, in: *Coinage and Identity* S. 55 Taf. 3.1, 10 (Kyzikos, Antoninus Pius); SNG Paris 561 f. (Kyzikos, „Époque de Commode“); F. Imhoof-Blumer, *Zur griechischen und römischen Münzkunde*, Genf 1908, S. 44 Nr. 14 Taf. III 17 (Kyzikos, Macrinus), S. 44 f. Nr. 15 Taf. III 18 (Kyzikos, Macrinus). B. Weisser, in: *Coinage and Identity* S. 136 f. Taf. 11.2, 15–17 (Pergamon); Franke Abb. 104 (Kolophon). 105 (Skepsis). 107 (Tarsos). 114 (Temenothyrai).

⁶² So Kerényi 159 Abb. 65 a–d; ablehnend Dräger S. 96 f. 112: „Das Ritual wird dadurch auf eine metaphorische Ebene gehoben und so zu einer poetischen Vision einer idealen Kunstreligion im Bereich des *otium*.“ B. S. Ridgway, *Hellenistic Sculpture, III: The Styles of ca. 100–31 B.C.*, Madison/London 2002, S. 236 f. (Lit.). Ein Zusammenhang zwischen Münzbild und derartigen Reliefs wird durch die Tatsache erleichtert, dass Kopien davon auch in Kleinasien gefunden wurden, ebd. S. 238 (aus dem Vedius Gymnasium in Ephesos). Sofern Drägers obengenannte Einwände das Richtige treffen, gelten sie nur für den Westen des Reiches. Im Osten dominiert keine ideale Kunstreligion, sondern – reichlich bezeugt – dionysische Mysterienfeiern.

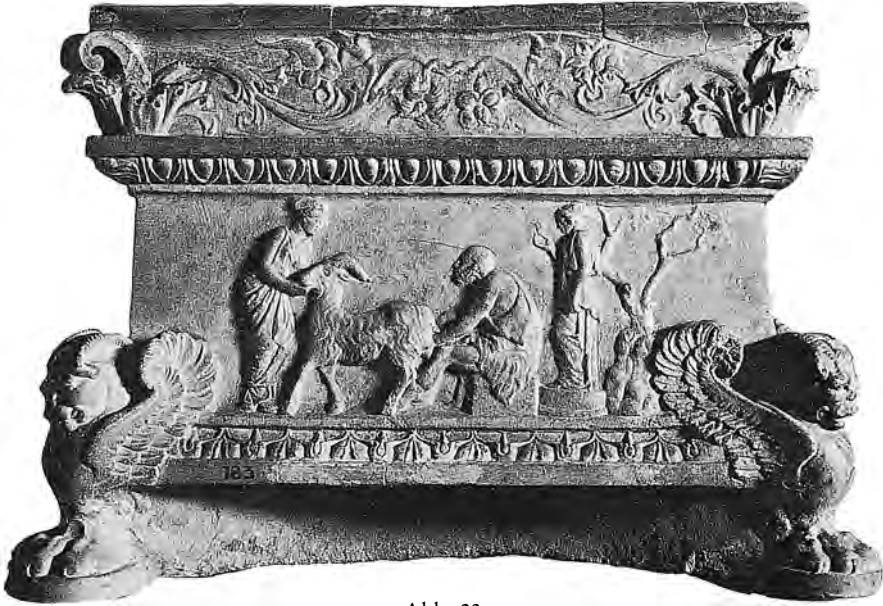


Abb. 23

„Er war ein Ziegenhirt, und keiner, der ihn sah, hätte dies verkennen können, denn er glich einem Ziegenhirten ganz ungemein; es hing ihm auf den Schultern das gelbe Fell eines zottigen, dichthaarigen Bocks, das nach Lab roch; um seine Brust war ein altes Gewand mit einem breiten Riemen festgeschnürt, und in seiner Rechten hielt er einen krummen Knüppel aus dem Holz einer wilden Olive.“⁶³

Auch wenn Aipóloi in den Inschriften als Rang bisher nicht nachgewiesen werden konnten,⁶⁴ gehörten sie doch wie die Pane, Korybanten, Satyrn und Bukóloi zu den Mysten des Dionysos, deren kultisches Treiben offenbar in diesen Münzbildern vermutlich in mythischen Archetypen vorgeführt wurde als Teil der offiziellen Dionysosreligion von Kyzikos. Dafür spricht auch die Beobachtung, dass sowohl bartlose Jünglinge als auch bärtige Alte in der Hirtenrolle auf den Münzen abgebildet wurden. Je nach Altersklasse konnte man als Satyr oder Pan verkleidet die Rolle des Aipólos spielen.

⁶³ ἦς δ' αἰπόλος, οὐδέ κέ τις νιν / ἠγνοίησεν ἰδών, ἐπεὶ αἰπόλοι ἔξοχ' ἑώικει. / ἐκ μὲν γὰρ λασιόιο δασύτριχος εἶχε τράγιοιο / κνακὸν δέρι' ὤμοισι νέας ταμίσιοιο ποτόσοιο, / ἀμφὶ δέ οἱ στήθεσσι γέρων ἐσφίγγετο πέπλος / ζωστήρι πλακερῶϊ, ῥοικὰν δ' ἔχεν ἀγροελαίω / δεξιτερᾶϊ κορῶναν. Übersetzung nach Merkelbach S. 62.

⁶⁴ Merkelbach S. 62.

Diese Bilder von Ritualen aus dem städtischen Dionysoskult gehen einher mit dem Wiedererscheinen des Dionysos in der Münzprägung von Kyzikos. Seit seiner relativ starken Präsenz auf den Elektronmünzen des 5. und 4. Jhs. v. Chr. spielte Dionysos in der Stadtprägung von Kyzikos keine Rolle mehr, bis unter Marc Aurel Caesar erstmals der alte Typus des thronenden Dionysos wiederaufgegriffen wurde. Von da an lassen sich dionysische Bilder zahlreich bis ins 3. Jh. n. Chr. belegen⁶⁵ und zeugen von dem hohen Stellenwert des Kultes im städtischen Pantheon.

5. Spärliche Quellen zum Dionysoskult in Pautalia

Der kultische Hintergrund als Anlass der Motivwahl muss in Pautalia ähnlich wie in Kyzikos ausgesehen haben. Zwar ist aus Schriftzeugnissen bisher nur wenig über den Dionysoskult in der Stadt bekannt,⁶⁶ doch sagen die Münzbilder etwas über das Wesen des Kultes aus. Neben allgemeinen Bildern des Gottes, stehend⁶⁷ oder auf einem Panther reitend,⁶⁸ neben der Darstellung von Weintrauben⁶⁹ oder eines Satyrs mit Weintrauben (ein dem Praxiteles zugeschriebener Statuentypus)⁷⁰ gibt es Münzen, die die Geburt des Dionysoskindes im Liknon zeigen⁷¹ und damit an jene von Delphi aus verbreiteten Mysterien anknüpfen, die in Theben ihren Ursprung hatten und im Attalidenreich starke Förderung erfuhren.⁷² Im

⁶⁵ Thronender Dionysos: SNG Paris 683. 684 (Marc Aurel Caesar); SNG Paris 690 (Marc Aurel). Stehender Dionysos: Bernhart S. 52 Nr. 44 (Lucius Verus). Dionysos in Pantherbiga links, Pan und Satyr mit Liknon: Bernhart S. 113 Nr. 850 Taf. V 5 (Commodus). Panther: SNG Paris 824 (Severus Alexander). Dionysos in Pantherbiga mit Satyr: SNG Paris 574 (Zeit des Commodus). Panther: SNG Paris 583 (Zeit des Commodus). Dionysos auf Panther: SNG Paris 585 (Zeit des Commodus), Bernhart S. 111 Nr. 829 Taf. V 8 (Faustina II.), Bernhart S. 111 Nr. 830 (Commodus).

⁶⁶ Ruzicka S. 27 ff.; G. Mihailov, *Inscriptiones Graecae in Bulgaria repertae*, IV, Sofia 1966, S. 113–142. 177 Nr. 2195; allgemein zur Münzprägung von Pautalia zuletzt Grigorova, *passim*.

⁶⁷ Ruzicka Taf. IV 3–5.

⁶⁸ Ruzicka Taf. IV 6.

⁶⁹ Ruzicka Taf. IX 24. 25. Dazu das unpublizierte Stück bei Lanz, Auktion 114, 2003, 522 (Vs. Geta, Rs. Zwei gekreuzte Füllhörner, dazwischen Amphora, aus der ein Weinstock herauswächst). Zum Weinanbau Grigorova S. 10 f.

⁷⁰ Ruzicka Taf. IV 2.

⁷¹ Ruzicka Taf. IV 8; Varbanov 4515.

⁷² Im orphischen Hymnenbuch, das Ende des 2. Jhs. n. Chr. wahrscheinlich in Pergamon entstanden war, treten die Erscheinungsformen des Dionysos klar zu Tage: Trieterikos, Liknites, Tänzer oder *σκιρτητής*; dazu Müller S. 350; das im delphischen Ritual gut bezeugte Liknon spielte auch im kyzikener Kult eine Rolle, zumindest taucht es auf Münzbildern mit dionysischen Festzügen auf: P. R. Franke – M. K. Nollé, *Die Homonoia-Münzen Kleinasiens*, I, Saarbrücken 1997, S. 105 Nr. 3, 1032 (Homonoia Kyzikos–Smyrna); F. Imhoof-Blumer, *Griechische Münzen. Neue Beiträge und Untersuchungen*,

Folgenden nimmt Hermes (im Motiv der berühmten Statue von Olympia) sich des Götterkindes an,⁷³ und schließlich fährt auf einer anderen Münze der erwachsene Dionysos im Pantherwagen begleitet von Mänaden.⁷⁴ In diesem Umfeld sah Ruzicka (S. 32f.) die Gruppe der „Aufforderung zum Tanz“ als „weitere Verherrlichung der Weinkultur“, doch scheint eine konkretere Deutung möglich.

Die numismatische Überlieferung lässt ein kultisches Milieu erkennen, das von Schlagworten wie ‚Mänadismus‘ und der ‚Geburt des Liknites‘ geprägt ist. Damit kann auch hier eine Kultform vermutet werden, die unter dem allorts präsenten thebanischen Einfluss den Kulte in Sikyon, Magnesia, Kyzikos und den Städten des Attalidenreiches glich. Unter dieser Voraussetzung würde das Auftauchen der „Aufforderung zum Tanz“ kaum überraschen, sondern die gleiche Deutung des Motivs wie in Kyzikos nahelegen. Es ging eben nicht darum, das übliche Verhalten von Satyrn vorzuführen, die gewaltsam Nymphen und Mänaden attackieren, sondern die Gruppe reflektiert das satyrhafte Tanzritual der Oberschicht während der städtischen Dionysosmysterien.

6. Zur Gruppe in Kyzikos

Nach der inhaltlichen und motivischen Begründung des Themas einer „Aufforderung zum Tanz“ muss abschließend die Frage behandelt werden, wie sich das postulierte Original der Gruppe in die historischen Umstände seiner Entstehungszeit einfügen lässt. Das Werk wird nach den heute gültigen stilistischen Kriterien einhellig ins 2. Jh. v. Chr. datiert.⁷⁵ Zwar gibt es in Kyzikos keine genauen Daten zur Einführung des Dionysoskultes, doch die Dionysosbilder der Elektronmünzen des 5./4. Jhs. v. Chr. lassen einen sehr alten Kult erkennen. Unter dem Einfluss der Attaliden in der 1. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr. ist dann wahrscheinlich der Kult des Dionysos Kathegemon eingeführt worden. In Pergamon selbst sind der Kult nun seit der Zeit des Attalos I. belegt und die Durch-

München 1890, Nachdruck Graz 1972, S. 614f. Nr. 169 Taf. VII 3 (Zeit Faustina II.), Nr. 170 Taf. VII 4 (Commodus, Thiasos); zu Ursprung und Verbreitung des Kults Mosch, Dirke S. 155ff.

⁷³ Ruzicka Taf. IV 1.

⁷⁴ Ruzicka Taf. IV 9.

⁷⁵ Zum Beispiel zuletzt: Raeder S. 79 („um die Mitte des 2. Jh. v. Chr.“); Andrae S. 188 („Anfang der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts“). Dagegen hat die Frühdatierung ans Ende des 3. Jhs. v. Chr. bisher wenig Anhänger gefunden: D. M. Brinkerhoff, *New Examples of the Hellenistic Statue Group, 'The Invitation to the Dance,' and their Significance*, AJA 69, 1965, S. 25ff. Taf. 3–6; J. Inan, *Roman Sculpture in Side, Ankara 1975*, S. 130f. Taf. 62, 3–4.

führung von Mysterienfeiern spätestens seit dem 2. Jh. v. Chr.⁷⁶ Als allgemeiner Wegbereiter kann die vielfach überlieferte dionysische Selbstdarstellung der hellenistischen Könige des 3. Jhs. v. Chr. betrachtet werden,⁷⁷ die im lachenden, nackten Tanz des Antiochos IV. bei der Volksbewirtung im Zuge des pompösen Festes in Daphne (166 v. Chr.) kulminierte (Athen. Deipn. 5, 195f.). Auch die Weihung der Skirtosstatue an Attalos und Dionysos war letztlich nichts anderes als die durch eine mythologische Figur personifizierte Darstellung des tatsächlichen Gebarens von Herrscher und Volk während der Dionysien.⁷⁸

Da in Kyzikos – wenn auch ohne die dominierende Präsenz des Königs – ähnliche Verhältnisse herrschten,⁷⁹ passt auch hier die Stiftung einer statuarischen Tänzergruppe gut ins Bild der Zeit seit dem frühen 2. Jh. v. Chr.

Die pergamenische Skirtosstatue und das mutmaßliche hellenistische Original der „Aufforderung zum Tanz“ in Kyzikos werfen ein neues Licht auf die Vielzahl von Bildern tanzender Satyrn, die im Hoch- und Späthellenismus entstanden sind.⁸⁰ Die gleichzeitige Verbreitung dionysischer Mysterien thebanischer Prägung, die vom delphischen Orakel und den Königen von Pergamon besonders gefördert wurde, bildete den Hintergrund zur Entstehung der neuen Bilder, die sich vor allem dadurch auszeichnen, dass sie Satyrn mit vollendeten Körpern zeigen, die dem athletischen Ideal der bürgerlichen Norm entsprachen. Nicht zufällig hat Paul Zanker bei der „Aufforderung zum Tanz“ Züge zivilisierten Verhaltens festgestellt, wie er auch generell die Gestalten des Thiasos den bürgerlichen Lebenswelten angenähert sieht. Diese Beobachtung lässt sich in unserem Fall weiter bereichern. Der Satyr trägt kein Fell, das den meisten Satyrbildern als Zeichen ihrer wilden Natur beigegeben ist.⁸¹ Der Satyr war bei allen Repliken bekränzt, sei es durch ein Haarband, auf dem ein in anderem Material gearbeiteter Kranz aufliegen konnte (s. Anhang), sei es

⁷⁶ Müller S. 547.

⁷⁷ Schneider S. 373 ff.

⁷⁸ Der Auftritt des Antiochos IV. wird zwar als eines von zahlreichen Beispielen für sein exzentrisches Fehlverhalten angeführt, ist aber als Element königlicher Tryphé durchaus nicht unnormal, was Beispiele von anderen hellenistischen Höfen belegen: Stähli S. 249 ff.; zum Lachen als Privileg des Königs Stähli S. 279. Weitere Quellen und Diskussion des Auftritts Antiochos IV.: P. F. Mittag, Antiochos IV. Epiphanes. Eine politische Biographie, Berlin 2006 (Klio Beiheft N. F. 11), S. 293 f.

⁷⁹ Mosch, Dirke S. 163 ff.

⁸⁰ Zanker S. 30 ff.; E. La Rocca, in: Satiro danzante S. 167 ff. einschließlich des neugefundenen späthellenistischen, tanzenden Satyrs von Mazara ebd. Taf. 182. 183. 186. 187.

⁸¹ Die zweite Haut. Panther-, Wolfs- und Ferkelfell im Bild des Satyrn [Katalog zur Ausstellung, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke (MfA), Institut für Klassische Archäologie der Ludwig-Maximilians-Universität, 25.05.2005 – 15.06.2005], München 2005, *passim*.

durch einen in Marmor ausgearbeiteten Kranz. Damit trägt er denselben Kopfschmuck wie die bürgerliche Festgemeinde während der Dionysien.⁸² Die Mänade erscheint auf den Münzen einmal ihrem Genre gemäß mit nacktem Oberkörper – verbunden mit der reizvollen Erwartung des beim Aufstehen fallenden Gewandes (Abb. 3–6). Zum anderen aber stellte der Stempelschneider in Pautalia sie auch als vollgewandete Bürgerin dar, in Himation und Chiton (Abb. 7–10, 29). Gerade diese Variante zeigt, wie realistisch das Münzbild gemeint war im Bezug auf das Fest, an dem junge Mädchen und würdige Matronen offensichtlich gleichermaßen teilnahmen. Vergleichbar sind die Bilder des Ziegenhirten auf den kyzikerer Münzen, die ihn als Satyr, als Jungen oder alten Hirten präsentieren (Abb. 20–22), und die erwähnten Darstellungen von jungen und alten Tänzern auf den Münzen von Thessaloniki (Abb. 18–19). Hier bestätigt sich noch einmal, dass die Münzen zwar Skulpturen als Vorlagen benutzten, diese aber im Dienste der Aussage – nämlich der Darstellung verschiedener Typen von Festteilnehmern – beliebig veränderten.

Doch geht Zankers Analyse, die hellenistischen Bilder der Lebensfreude ließen sich nicht mehr mit konkreten gesellschaftlichen Ritualen und Einrichtungen verbinden, in die falsche Richtung.⁸³ Die Bilder plädieren eben nicht nur für ein unspektakuläres „irdisches“ Glück,⁸⁴ sondern reflektieren in mythischen Gestalten mit bürgerlichen Idealkörpern die Hauptbeschäftigung der Bürger an den Tagen der offiziellen Dionysien. Verkleidet nach den Gestalten des Thiasos führen sie öffentlich Tänze auf.⁸⁵ Als im 2. Jh. n. Chr. Szenen aus den städtischen Kulte immer häufiger auf den Münzen abgebildet wurden, erscheinen auch die Bilder der Tänzer auf den Münzen, wo möglich in Form eines Zitats einer städtischen Skulptur, die wie im Falle von Kyzikos wohl schon im 2. Jh. v. Chr. mit dieser Bedeutung aufgestellt worden war.

Derartige Bezüge der Skulpturen auf die Realität der in Satyrgestalt tanzenden Bürger hatten bereits eine lange Tradition. Völlig zu Recht hat Geominy bemerkt, dass die „Aufforderung zum Tanz“ an eine andere berühmte Gruppe erinnert, „die auch etwas mit Musik zu tun hat, nämlich

⁸² Beispiele für Repliken mit Band: Verschollen in Russland s. Schneider S.370 Abb. 12; Louvre 2268 s. Geominy Taf. 35 Abb. 3. Mit Kranz: Princeton Art Museum s. Schneider S.368 Abb. 11; Palazzo Corsini s. Stähli S.276 Abb. 92. 93. Zu Efeu- und Weinblattkränzen als dionysischen Attributen s. M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen, Berlin/New York 1982, S. 181 ff. 185 ff. 202 ff. 210 ff.

⁸³ Zanker S. 44. 106.

⁸⁴ So Zanker S. 106.

⁸⁵ Die Beziehung der neuen hellenistischen Satyrbilder zur Realität der dionysischen Feste lässt auch Schneider S.354. 356. 360. 372 immer wieder anklingen, doch auf der Suche nach der anthropologischen Dimension sieht er dahinter „die Auseinandersetzung mit dem Irrationalen, mit der Bemächtigung und der Bewältigung menschlicher Triebkräfte, mit dem urmächtigen Anderen im männlichen Selbst.“ (S. 372).

an die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron.“⁸⁶ Tatsächlich haben beide Gruppen etwas gemeinsam. So fällt beim Marsyas auf, dass sein Körper dem zeitgenössischen Ideal des durchtrainierten Mannes entsprach und seine Haltung dem Tanz der Bühnensatyrn auf Vasenbildern glich. Damit verkörpert der männliche Teil der Gruppe, wie die späteren Bilder auch, das Satyrspiel der attischen Bürger, das zugleich als Folge von Athenas Erfindung der Auloi verstanden werden konnte. Die Abbildung der Gruppe auf den kaiserzeitlichen Münzen Athens könnte neben dem Erfindungsaspekt auch diese Aussage impliziert haben und damit gut zu den genannten Münzbeispielen aus anderen Städten passen.⁸⁷

7. Anhang: Der Kopf des Satyrs in einer neuen Replik aus Privatbesitz (Abb. 24–28)

Marmor

Ergänzungen: Nase und vordere Partie des Stirnhaares.

Erhaltung: Es fehlen die Kinnspitze, die erhabenen Teile der Spitzohren, wesentliche Motive der Haaranlage seiner linken Kopfseite. Allgemein ist die Oberfläche bestoßen und versintert.

Privatbesitz, ehemals Amerikanische Privatsammlung, Barnstable, Mass.

Maße: H 25 cm, H des Kopfes 22 cm, T 20 cm

Datierung: 2. Jh. n. Chr.

Der Kopf gehört zur Gruppe derjenigen Repliken, die keine in Marmor ausgearbeitete Bekränzung aufweisen. Dennoch ist, teilweise von Haarlocken verdeckt, ein zweifach ziseliertes Band sichtbar (Abb. 28). Am Hinterkopf befindet sich auf Höhe des Bandes eine Bohrung, die vielleicht einen metallenen Kranz applizierte (Abb. 27). In der Mitte der Bruchfläche des Halses ist ein quadratisches Dübelloch eingearbeitet, das auf eine antike Reparatur schließen lässt. Trotz der Beschädigungen handelt es sich um eine Replik von guter Qualität, die den besten Überlieferungen des Typs nahesteht. Die fein ausgearbeitete doppelte Zahnreihe und die genaue Wiedergabe der Haarmotive lassen die Qualität der Replik erkennen.

⁸⁶ Geominy S. 151: „Die Nymphe wäre sozusagen eine ins Genrehafte gekehrte Version der indignierten Göttin und der Satyr ein lärmender Draufgänger, der alles Zaghafte, das noch den Marsyas auszeichnet, abgelegt hat.“

⁸⁷ Mosch, Athen S. 32ff. Taf. 85, 7. 8; K. Junker, Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, JdI 117, 2002, S. 137. 170ff.; ders., Griechische Mythenbilder. Einführung in ihre Interpretation, Stuttgart/Weimar 2005, S. 132f.



Abb. 24



Abb. 25–28

Literatur (Abkürzungen)

- Andreae B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001.
- Bernhart M. Bernhart, *Dionysos und seine Familie auf griechischen Münzen*. Numismatischer Beitrag zur Ikonographie des Dionysos, *JNG* 1, 1949, S. 7–176.
- Cohen G. M. Cohen, *The Hellenistic Settlements in Europe, the Islands, and Asia Minor*, Berkeley 1995.
- Coinage and Identity
 C. Howgego – V. Heuchert – A. Burnett (Hrsg.), *Coinage and Identity in the Roman Provinces*, Oxford 2005.
- Dräger O. Dräger, *Religionem significare*. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor, Mainz 1994 (RM Ergh. 33).
- Franke P. R. Franke, *Kleinasien zur Römerzeit*. Griechisches Leben im Spiegel der Münzen, München 1968.
- Geominy W. Geominy, *Zur Komposition der Gruppe „Die Aufforderung zum Tanz“*, in: *Hellenistische Gruppen*. Gedenkschrift für Andreas Linfert, Mainz 1999, S. 141–155.
- Grigorova V. Grigorova, *Neue Beiträge zur Erforschung der Münzprägung von Pautalia*, Mailand 1998 (*Annotazioni Numismatiche*, Supplemento 12).
- Haskell – Penny F. Haskell – N. Penny, *Taste and the Antique*. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, New Haven/London 1981.
- Hopp J. Hopp, *Untersuchungen zur Geschichte der letzten Attaliden*, München 1977 (*Vestigia* 25).
- Imhoof-Blumer 1897
 F. Imhoof-Blumer, *Lydische Stadtmünzen*, Genf/Leipzig 1897.
- Imhoof-Blumer – Gardner
 F. Imhoof-Blumer – P. Gardner, *A Numismatic Commentary on Pausanias*, London 1885–1887.
- Kerényi K. Kerényi, *Dionysos*. Urbild des unzerstörbaren Lebens, Stuttgart 1994.
- Kraft K. Kraft, *Das System der kaiserzeitlichen Münzprägung in Kleinasien*. Materialien und Entwürfe, Berlin 1972 (*IstForsch* 29).
- Kunze C. Kunze, *Zum Greifen nah*. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, München 2002.

- Merkelbach R. Merkelbach, *Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus*, Stuttgart 1988.
- Mosch, Athen H.-C. von Mosch, *Bilder zum Ruhme Athens. Aspekte des Städtelobs in der kaiserzeitlichen Münzprägung Athens*, Mailand 1999.
- Mosch, Dirke H.-C. von Mosch, Dirke, *Thyiaden und der thebanische Dionysos. Zu den Dirkegruppen zwischen Rom und Kleinasien*, *NAC* 34, 2005, S. 141–180.
- Müller H. Müller, *Ein neues hellenistisches Weihepigramm aus Pergamon*, *Chiron* 19, 1989, S. 499–553.
- Nilsson, Feste M. P. Nilsson, *Griechische Feste von religiöser Bedeutung mit Ausschluss der attischen*, Leipzig 1906, Nachdruck Stuttgart/Leipzig 1995.
- Raeder J. Raeder, *Die antiken Skulpturen in Petworth House (West Sussex)*, Mainz 2000.
- Ruzicka L. Ruzicka, *Die Münzen von Pautalia*, Sofia 1933.
- Satiro danzante R. Petriaggi (Hrsg.), *Il Satiro danzante di Mazara del Vallo. Il restauro e l'immagine. Atti del Convegno, Roma, 3–4 giugno 2003*, Neapel 2005.
- Schneider R. M. Schneider, *Lust und Loyalität. Satyrstatuen in hellenistischer Zeit*, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten. Zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike*, München/Leipzig 2000, S. 351–389.
- Stähli A. Stähli, *Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik*, Berlin 1999.
- Standorte K. Stemmer (Hrsg.), *Standorte: Kontext und Funktion antiker Skulptur [Katalog zur Ausstellung, Berlin, Institut für Archäologie, Abguss-Sammlung antiker Plastik des Seminars für Klassische Archäologie, 29.11.1994 – 4.6.1995]*, Berlin 1995.
- Touratsoglou I. Touratsoglou, *Die Münzstätte von Thessaloniki in der römischen Kaiserzeit*, Berlin/New York 1988 (AMUGS 12).
- Varbanov I. Varbanov, *Greek Imperial Coins and their Values, II: Thrace (from Abdera to Pautalia)*, Burgas 2005.
- Wünsche R. Wünsche, *Kopf einer Nymphe. Berichte der staatlichen Kunstsammlungen. Neuerwerbungen*, *MJbBK* 3. F. 40, 1989, S. 237–238.
- Zanker P. Zanker, *Eine Kunst für die Sinne. Zur hellenistischen Bilderwelt des Dionysos und der Aphrodite*, Berlin 1999.

Abbildungen:

1. Rekonstruktion der Gruppe „Die Aufforderung zum Tanz“, Fotomontage des Autors
2. Rekonstruktion der Gruppe „Die Aufforderung zum Tanz“ von Wilhelm Klein, Foto nach Gipsmodell
3. AE Kyzikos, Septimius Severus, Kraft Taf. 56, 23 (Paris, BN)
4. AE Pautalia, Septimius Severus, Gorny & Mosch, Auktion 117, 370
5. AE Pautalia, Septimius Severus, Gorny & Mosch, Auktion 122, 1735
6. AE Pautalia, Septimius Severus, Privatsammlung
7. AE Pautalia, Caracalla, Giessener Münzhandlung, Auktion 76, 299
8. AE Pautalia, Caracalla, Gorny & Mosch, Auktion 130, 1809
9. AE Pautalia, Caracalla, Privatsammlung
10. AE Pautalia, Caracalla, Privatsammlung Ralph DeMarco, USA
11. Inschrift Philadelphia, Merkelbach S. 21 Zeichnung 3
12. AE Philadelphia, SNG München 403
13. AE Thyateira, Münzen & Medaillen GmbH Stuttgart, Auktion 15, 2004, Slg. Righetti IV, 871
14. AE Attaleia, Münzen & Medaillen GmbH Stuttgart, Auktion 15, 2004, Slg. Righetti IV, 717
15. AE Hyrkanis, Bernhart Taf. 9, 24
16. AE Tomaris, Imhoof-Blumer 1897, Taf. 7, 4
17. AE Sikyon, Imhoof-Blumer – Gardner Taf. H VIII
18. AE (bärtig) Thessaloniki, Touratsoglou Taf. 48, G. III/A V 1
19. AE (unbärtig) Thessaloniki, Touratsoglou Taf. 48, G. III/A V 3
20. AE Kyzikos, Iulia Domna, Kraft Taf. 56, 24
21. AE Kyzikos, Faustina II., SNG Paris 708
22. AE Kyzikos, Faustina II., SNG Paris 710
23. Marmorbasis Vatikan, Kerényi Abb. 65 d
24. Marmorreplik des Satyrkopfes, Privatbesitz, Vorderansicht
25. Dito, linke Seite
26. Dito, rechte Seite
27. Dito, Rückansicht
28. Dito, Detail von oben
29. AE Pautalia, Caracalla, Gorny & Mosch, Auktion 160, 2007 (in Vorbereitung)



Abb. 29

Zusammenfassung:

Die Statue des „tanzenden Faun“ ist seit dem Barock berühmt, die rekonstruierte Gruppe der „Aufforderung zum Tanz“ gehört seit dem frühen 20. Jh. zu den Hauptwerken der antiken Kunstgeschichte. In der Kaiserzeit wird sie auf Münzen von Kyzikos und Pautalia abgebildet. Diese Münzbilder und ihr Prägekontext ermöglichen neue Erkenntnisse zur Rekonstruktion der Gruppe und zu ihrer Bedeutung für die offizielle Selbstdarstellung der Städte. Sie lassen sich wie folgt zusammenfassen:

(1) Die Pautalia-Münzen bestätigen gegen alle Einwände, dass der Satyr die sitzende Mänade zum Tanz auffordert.

(2) Nach den Pautalia-Münzen lässt sich die bisherige Rekonstruktion berichtigen. Die neue Rekonstruktion eines spannungsvoll inszenierten Handlungsablaufs fügt sich nun wesentlich besser in das bekannte Schema antiker Skulpturengruppen ein.

(3) Das Münzmotiv der „Aufforderung zum Tanz“ gehört zu den neuen Bildern von tanzenden Satyrn, die seit dem 2. Jh. n. Chr. in den östlichen Prägungen auftauchen. Sie verkörpern in mythischen Archetypen die Satyrostänze bei den städtischen Dionysosfesten.

(4) Dies bestätigt die Darstellung anderer Dionysosmysten als Aipóloi u. a. auf Prägungen, die gleichzeitig mit der „Aufforderung zum Tanz“ in Kyzikos herausgegeben wurden.

(5) In Pautalia ist ein ähnliches kultisches Milieu festzustellen, was das Motiv der Gruppe in der dortigen Münzprägung erklärt.

(6) Der Tanz war ein wesentliches Element im Kult des Dionysos Kathegemon. Sein Kult war in Kyzikos wohl schon seit dem frühen 2. Jh. v. Chr. etabliert. In diesem Umfeld wäre die Entstehung der Originalgruppe der „Aufforderung zum Tanz“ gut denkbar.

(7) Die Erstveröffentlichung einer Kopfreplik des Satyrs vermehrt die Zahl der erhaltenen kaiserzeitlichen Repliken und verdeutlicht einmal mehr die große Beliebtheit des Motivs in römischer Zeit.

Summary:

The statue of the ‘Dancing Faun’ has been famous since the Baroque Period; from the early 20th century on, the reconstructed complete group, ‘Invitation to the Dance’, has been considered as being a monument in the history of ancient art. In Roman Imperial times it was illustrated on the coinage of Kyzikos and Pautalia. These coin representations and the context of their issue provide us with new evidence for the reconstruction of the group and its meaning for the self-image of the cities involved. This can be summarized as follows:

(1) The coins of Pautalia make it clear beyond the shadow of a doubt that the Satyr is inviting the seated Maenad to dance.

(2) Following the Pautalia representation allows the present reconstruction to be corrected; the new version, showing an excitingly presented scene, works far better within the known formats of ancient sculpture groups.

(3) As a coin type the ‘Invitation to the Dance’ falls in with the new representations of dancing satyrs that appeared on Eastern issues beginning in the 2nd century AD. These symbolize, using mythical archetypes, the Satyr Dances found in civic festivals of Dionysos.

(4) This confirms the representation of other aspects of Dionysiac ritual, as the Aipóloi etc., on issues that were struck at the same time as those bearing an ‘Invitation to the Dance’ at Kyzikos.

(5) A similar cultic milieu can be confirmed for Pautalia from other coin types, which explains the appearance of the type of this group on that city’s coinage.

(6) The dance was an important element in the cult of Dionysos Kathegemon. His cult was established in Kyzikos since early in the 2nd century BC. It seems reasonable to propose that the erection of the original statuary group of the ‘Invitation to the Dance’ is to be placed in this period as well.

(7) This hitherto unpublished head of a satyr adds to the number of preserved replicas of this group from the Imperial period and confirms the great popularity of the scene in Roman times.

Für die Übersetzung danke ich Alan Walker, Zürich, ganz herzlich.

