

## Altgriechische Mädchenreigen\*).

Von

August Brinkmann †.

Hierzu Taf. III.

Wo Platon in den Gesetzen sich anschickt, Richtlinien für eine rationelle Erziehung zu gewinnen, geht er von der Voraussetzung aus, dass das Lustgefühl des naturwüchsigen Menschen seinen eigentlichen und unmittelbaren Ausdruck finde in dem, was der Grieche mit dem Worte *χορός* zusammenfasst, d. h. in Gesang und Tanz<sup>1)</sup>. Das ist von Platon ebenso richtig beobachtet wie vor allem echt persönlich empfunden. Will sich der Grieche einen Zustand, der ihm als eitel Freude und lauter Glückseligkeit gilt, in sinnlicher Gestalt veranschaulichen, so tritt ihm sogleich ungerufen die Vorstellung des Chorreigens vor die Augen<sup>2)</sup>. Mag er das Leben der Seligen nach dem Tode auf entfernte Eilande oder in das unterirdische Reich des Hades verlegen, mag er es in den Sternenregionen des Äthers erträumen<sup>3)</sup>, immer

\*) August Brinkmann hat sich dreimal öffentlich über altgriechische Mädchenreigen geäußert: Am 9. XII. 1909 beim Winkelmannsfest des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande, am 15. III. 1911 in der Lesegesellschaft zu Köln und am 3. IX. 1921 im Verein der Freunde des humanistischen Gymnasiums zu Braunschweig (vgl. Wissenschaftl. Beilage der Braunschweig. Landeszeitung 1921 Nr. 38). In seinem Nachlasse fanden sich Reste des Manuskripts der ersten beiden Vorträge, das vollständige Manuskript des dritten Vortrages und eine umfangreiche Materialsammlung. Ausserdem konnte der von Brinkmann herrührende Auszug des dritten Vortrages in der Braunschweig. Landeszeitung benutzt werden und eine Nachschrift von Brinkmanns Kolleg über Griechische Lyrik, die Herr Dr. Herter-Bonn freundlichst zur Verfügung stellte. Hier pflegte nämlich Brinkmann im Anschluss an Alkman über Mädchenreigen zu handeln. Die Herausgabe ist folgendermassen erfolgt: Der erste Teil des Vortrages, der ein Bild der Reigen auf Grund der literarischen Nachrichten gibt, ist wörtlich wiedergegeben, nur die Belege in den Anmerkungen sind hinzugefügt. Den zweiten Teil, im Vortrage aus der Vorführung von 25 Lichtbildern bestehend, habe ich auf Grund des Brinkmannschen Materials und aus eigener Kenntnis erweitert. Dass dabei Vollständigkeit nicht erreicht wurde, ist mir bewusst. Die Anordnung und den Wortlaut Brinkmanns habe ich nach Möglichkeit bewahrt. Die eigenen Zusätze habe ich durch spitze Klammern gekennzeichnet.

Hans Oppermann.

<sup>1)</sup> Plat. Leg. II 654 A; vgl. 664 C ff.; VI 765 A; VII 800 C.

<sup>2)</sup> Et. Magn. s. v. *χορός*: *οἶμαι παρὰ τὸ χορεύειν*. (Dieselbe Etymologie Plat. Leg. II 654 A).

<sup>3)</sup> Dies bezieht sich natürlich nur auf die orphischen Vorstellungen. Aristid. II 225, 17 ff K. (or. XXXII 34).

füllt seine Phantasie ihr Freudendasein vor allem aus mit Reigentänzen. Und wenn er singt und sagt von dem glücklichsten Volke der gerechtesten Menschen jenseits des Nordwinds, so kann er sich's nicht anders denken, als dass diese Hyperboreer die Freude über ihr ungetrübtes Glück in unaufhörlichen Reigentänzen ausströmen lassen<sup>4)</sup>.

Ein nicht minder charakteristischer Zug prägt sich darin aus, dass sich den Griechen als bildlicher Ausdruck für jede Art von Vereinigung und Gruppenbildung immer das Wort *χορός* darbietet. Als Reigen liebt er die Bürgerschaft<sup>5)</sup> und das Heer<sup>6)</sup> sowie ihre Abteilungen zu bezeichnen, die Schüler<sup>7)</sup> und die Familie<sup>8)</sup>, den Kreis der Freunde<sup>9)</sup> und Berufsgenossen<sup>10)</sup>. Ebenso wendet er das Bild auf die Tierwelt an, auf die Herde des Weideviehs<sup>11)</sup> wie die Rudel des Wildes<sup>12)</sup>, die Ketten der Zugvögel<sup>13)</sup> wie die Schwärme der Insekten<sup>14)</sup>, ja, auf die stummen Züge der Fische<sup>15)</sup>. Aber er überträgt das Wort auch auf die Welt der unbelebten Dinge und der Begriffe. Die Geräte des Hauses<sup>16)</sup>, die Zähne des Mundes<sup>17)</sup>, die Gattungen der Pflanzen, die Klassen der Tugen-

4) Pind. Pyth. X 59 mit Schol.

5) Belege bei Praechter, Hierokles d. Stoiker (1901) 37 vgl. 88. Ausserdem Aristot. Polit. III 4, 4 p. 1277<sup>a</sup> 11.

6) Xenoph. Cyrop. I 6, 18; III 3, 70.

7) Plat. Prot. 315 B bezeichnet Protagoras' Schüler als *χορός*, vgl. 327 D; Leg. I 641 B. — Gal. de plac. Hipp. et Plat. Bd V 217 K. = 208, 10 M. *Ζήνων και Χρόσιλλος ἅμα τῷ σφετέρῳ χορῷ*; ebenso Julian. or. VI p. 256, 10 Hertl.; Justin. de resurr. 596 C; Hippol. Refut. IV 2, 1; VII 20, 1; IX 10, 12; Sext. adv. math. VII 60. — Philo Alex. de poster. Cain. 137 τῇ μὲν τοῖς παιδευμένοι τοῖς ἐργουκλίοις <ἐγ>χορευούση (scil. *ψυχῆ*); Quod omn. prob. lib. 62 u. öft.; ähnl. Philod. Rhet. I 141, 20; II 271, 18 Sudh. — *χορός* oder *νέων χορός* zur Bezeichnung der Rhetorenschule: Liban. I 120, 21 F. u. öft. Choric. p. 4, 2 Boiss.; Herm. XVII (1882) 225, 1; Arch. Jb. IX (1894) 174, 11 u. sonst häufig. vgl. Hesych. *φωλεόν· διδασκαλεῖον . . . ἢ οὗ χορευούσι καὶ διδάσκουσιν*; Schol. ζ 65 *χορόν· τὸ συνέδριον, τὸ ἄθροισμα, τὰ διδασκαλεῖα*.

8) <Eur. Herc. fur. 925 *χορός τέκνων*.>

9) <Plat. Theaet. 173 B *τοῦ ἡμετέρου χοροῦ* Plut. mor. p. 65 C *τοῦ περὶ τὸν Ἀλέξανδρον χοροῦ*.>

10) Philo Alex. de agr. 139 *τῶν φιλοσοφούντων χορός*, vgl. Gal. Bd. X 6 K.; Erotian p. 4, 12 Nachm.; Liban. or. XI 106 Bd. I 471 F.; — Gal. protr. Bd. I 6 K. = 106, 26 ff. M. *χορός* des Hermes, bestehend aus *γεωμέτραι, ἀριθμητικοί, φιλόσοφοι, ἰατροί, ἀστρονόμοι, γραμματικοί*. Vgl. Bd. I 7 K. = 107, 7 M. — Auch in byzantinischer Zeit: *μοναχῶν χορεία* Martyr. S. Eugeniae CXVI c. 621 e Mign.

11) Longus II 29, 1.

12) <Ael. h. a. II 11>.

13) <Lib. or. XI 236 Bd. I 520, 6 F.>

14) <Plat. Phaedr. 230 C; Ael. h. a. V 13>.

15) Soph. fr. 695 N.; der Komiker Theopomp bei Athen. VII 308 A = I 736 fr. 13 K.)

16) Xenoph. Oec. VIII 20 *χορός σκευῶν*. Achil. Tat. I 15, 1 *χορός κίωνων*. VIII 6, 4 *ὁ τῶν καλῶν χορός* (an der Syrinx) vgl. Colluth. 124.

17) Eustath. III 6, 4. <Schon bei Aristoph. Ran. 548 *τοὺς χοροὺς τοὺς προσθίους* = die Vorderzähne. Galen. de us. part. XI 8 (Bd. III 871 K. = II 133, 20 Helmr.) — Von Muskeln ebenda XII 8 (Bd. IV 30 K. = II 203, 10 Helmr.)>.

den und Laster<sup>18)</sup> bilden ihre Chöre; die Inseln seines heimatlichen Meeres schlingen um das heilige Delos den Reigen<sup>19)</sup>. Dichter und Denker verbinden sich, den feierlichen Chor der am nächtlichen Himmel dahinziehenden Gestirne zu preisen<sup>20)</sup>. Und Platon, für den dies schöne Bild tiefere Bedeutung besitzt, stellte herkömmlicher Volksansicht den befreienden Glaubenssatz entgegen, dass der Neid dem Reigen der Götter fernbleibt<sup>21)</sup>.

Wie sollten aber die Götter, zu denen das hellenische Volk betete, anders fühlen und anders denken als ihre Verehrer? Wo der geistreiche Redekünstler Apuleius den Unterschied der Götter Griechenlands von denen anderer Völker kurz und schlagend aussprechen will, fasst er ihre Eigenart in die Worte zusammen: Graeca (scil. numina) plerumque choreis (scil. gaudent), „Die Götter der Griechen haben ihre Freude vor allem an Reigen“<sup>22)</sup>. Und wem träten sie nicht so gleich vor Augen, die herrlichen Gebilde, die die Phantasie des griechischen Volkes durch den Mund seiner Dichter und die Hand seiner Künstler geschaffen hat: Leierspielend führt Phoibos Apollon<sup>23)</sup> in gemessenem Tanzschritt den feierlichen Chor der Musen<sup>24)</sup>. Dionysos umtobt der verzückte Schwarm der Mänaden, belustigen die burlesken Sprünge der Satyrn und Silene<sup>25)</sup>. Auf kahler Felsenklippe in der Einsamkeit des Hochgebirges verkürzt sich Pan die Weile mit Solotänzen<sup>26)</sup>, den vollkommensten Choreuten unter den Göttern

<sup>18)</sup> Plat. Rep. VI 490 C *χορὸν κακῶν*, vgl. Euthyd. 279 C. — Arius Did. b. Stob. II 127, 8 W. *ὁ τῶν ἀρετῶν θεῖος χορός*. — Philo de plant. 103; Max. Tyr. XXXI 1 p. 360, 9 Hob.; Himer. ecl. XVI 3 p. 250 W. — Von Krankheiten: [Menipp.] ep. p. 400 Herch. *νόσφ καὶ βασκανία καὶ λύπη καὶ πᾶσι τοῖς ἀπὸ τοῦ χοροῦ τούτου*. — Von Naturerscheinungen: Olymp. in Aristol. Meteor. 371<sup>b</sup> 18 p. 209, 15 ff. Stüve: *Μετὰ τὸν χορὸν τὸν συνοστᾶμενον ἀπὸ τῶν γωμομένων ἀπὸ τῆς καπνῶδους ἀναθυμιάσεως ἐξ ὑπαρχόντων, βρονητῆς φημι καὶ ἀστραπῆς κτλ.* vgl. 209, 17.

<sup>19)</sup> <Callim. hymn. IV 301>.

<sup>20)</sup> Stellen gesammelt von D'Orville zu Chariton p. 654 d. Ausg. Leipzig 1783; Wyttenbach zu Eunapius p. 118; <Schneidewin-Nauck-Bruhn zu Soph. Ant. 1146 ff.>; Gundel, RGVV III (1907) 211 f.; Wilhelm, Rhein. Mus. 70 (1915) 196 f. P. Capelle, De luna stellis lacteo orbe animarum sedibus, Diss. Halle 1917, p. 32. Ferner: Eur. fr. 593 N.; Philo Jud. de agr. 51; de plant. 118 u. öft.; Herm. Trism. b. Stob. I 193, 3 W.; Mesomed. Hymn. auf Hel. 17 ff.; Luc. deor. conc. 5; Apul. de deo Socr. ep. II (p. 8, 4 Th.). Kaibel, Epigr. 650, 11 ff. Die Beispiele lassen sich leicht vermehren.

<sup>21)</sup> Plat. Phaedr. 250 B. Danach das Bild in Akademie und Neuplatonismus, weiter in christlichen Schriftstellern. Belege: A. Jahn, Basilius Magnus plotinizans (1838) 42 f.; Methodius platonizans (1865) 41 nr. 264. — R. Gottwald, De Gregorio Naz. Platonico, Diss. Bresl. 1906, 47 f. — Klingner, De Boethio (1921) 46. Vgl. Herm. Trism. *Κλέεις* 7 p. 72, 3 Parth. — Clem. Al. Protr. 119/20. — Leg. d. h. Pelagia 4, 13 Us. — Arch. f. slav. Philol. 34 (1913) 300. — <Dittenb. OGIS 610, 3>.

<sup>22)</sup> Apul. d. deo Socr. ep. XIV. Vgl. Porph. de philos. ex or. haur. p. 117 Wolff. Jambl. de myst. III 18.

<sup>23)</sup> z. B. Aristid. or. LV (II 708, 34 Dind.).

<sup>24)</sup> z. B. Choric. epithal. in Proc. ed. Foerster ind. lect. Breslau 1891, 23, 26 ff.

<sup>25)</sup> z. B. Eur. fr. 752 N.

<sup>26)</sup> Soph. Ai. 695 ff. — Aristid. or. XIII (I 202, 26 Dind.).

nennt ihn Pindar<sup>27)</sup>; aber gerne spielt er auch mit seinen Rohrpfifen auf<sup>28)</sup>, wenn sein Vater Hermes als göttlicher Tanzmeister die Chöre der lieblichen Nymphen einstudiert<sup>29)</sup> und selber anführt. Im schaukelnden Spiel der Meereswagen schwingen die Nereiden die weissen Leiber<sup>30)</sup>. Horen und Chariten entzücken die Himmlischen mit den anmutigen Bewegungen ihrer schönen Glieder<sup>31)</sup>. Und „wo hätte Artemis nicht getanzt?“ sagt ein altes Sprichwort<sup>32)</sup>. Ja, selbst Zeus findet es mit seiner Würde als Vater der Götter und Menschen nicht unvereinbar, bei besonders freudigem Anlass sich in den Reigen der tanzenden Olympier zu mischen<sup>33)</sup>, und von seiner Gattin, der strengen Himmelskönigin Hera, ist der Athener überzeugt, dass sie gern an allen Chören teilnimmt<sup>34)</sup>.

Wie mochte also der Grieche glauben, seine Götter würdiger verehren zu können, als wenn er ihnen das darbrachte, was ihm der reinste Ausdruck selbstloser Freude dünkte, woran sie nach seiner Auffassung vor allem ihr Gefallen haben mussten, Tanz und Gesang<sup>35)</sup>. Dürfen wir gewiss sein, damit die Anschauung des Griechentums in seiner Blütezeit getroffen zu haben, so ist diese Anschauung selber doch erst das Ergebnis eines langen Prozesses gewesen.

Was A. W. v. Schlegel in dem Gedanken einer Urkunst vorahnte, was Müllenhoff aus fetzenhafter Überlieferung für die Anfänge der germanischen Völker erschloss, das ist jetzt zu einer auf breiter ethnologischer Basis gegründeten Erkenntnis geworden: als die ursprüngliche Form aller selbständigen Poesie muss das Tanzlied gelten, der Dreiverein von Wort, Weise und Tanz, d. h. Tanz im Sinne einer irgendwie gestalteten rythmischen Bewegung des menschlichen Körpers. Aus dieser ursprünglichen Einheit haben sich dann allmählich infolge fortschreitender Verselbständigung durch Arbeitsteilung und berufsmässige Ausübung die drei von Haus aus eng verbundenen Elemente Poesie, Musik und Orchestik losgelöst und, getragen von den Fortschritten der Kultur

<sup>27)</sup> Pind. fr. 67 Boeckh = 99 Chr. — Reigen für Pan und Göttermutter Pind. Pyth. III 78; Aristoph. av. 745. Dazu Christ in seiner Pindar Ausgabe und Fraenkel, Rhein. Mus. 72 (1917/8) 321 a. 2.

<sup>28)</sup> Hom. hymn. XIX 9.

<sup>29)</sup> Aristid. or. LV (II 708, 32 Dind.). Nymphenreigen z. B. Apoll. Rhod. I 1222 ff. — Horaz carm. I 4, 5; IV 7, 5 u. sonst häufig.

<sup>30)</sup> Soph. *Συγδείωνοι*: Schol. Dion. Thr. 460, 5 Hilg. Himer. or. XVI 2. — (Von Meergöttern überhaupt Verg. Aen. V 240, danach Plin. NH XXXVI 26 u. Mart. Cap. IX 915. Parcarum chorus: Mart. Cap. I 32.)

<sup>31)</sup> z. B. σ 194.

<sup>32)</sup> Paroemiogr. II 229, 9 = Hephaest. p. 26, 20 C. Chor der Artemis: II 183; Hom. hymn. V 118; Callim. hymn. III 170 ff. 240 ff. Verg. Aen. I 498 u. öft. — Chöre im Kult der Artemis: Nilsson, Griech. Feste (1906) 181 ff.; Bacch. X 106 ff.; Eur. Troad. 553.

<sup>33)</sup> Titanomachie fr. 5 Kinkel; vgl. Rhein. Mus. 69 (1914) 534.

<sup>34)</sup> Aristoph. Thesm.; 973. — Über Götter als Erfinder der Tanzkunst vgl. Meursius, Orchestra (1618) 65 ff.

<sup>35)</sup> Lucian. d. salt. 15 *τελειήν οὐδεμίαν ἀρχαίαν ἔστιν εὐρεῖν ἄνευ ἀρχήσεως.*

und der Ausbildung der Gesellschaft, ihre Sonderentwicklung erhalten. Während nun die Form des Tanzliedes, das die drei musischen Künste in der Knospe umschliesst, bei manchen Völkern eine höhere künstlerische Ausbildung nicht gefunden hat, ist sie bei keinem so reich gepflegt und zu so hoher Vollendung gebracht worden wie bei den Griechen.

Aus primitiven Anfängen erwachsen, wie sie noch jetzt bei sogenannten Naturvölkern anzutreffen sind, ist die Schöpfung dieser Tanzlieder zunächst Sache der Improvisation und dann handwerksmässig geübt in religiösen und gildenartigen Verbänden, schliesslich von berufsmässigen Künstlern gestaltet. Aber auch dann mag noch geraume Zeit vergangen sein, bis diese Dichtungen schriftlich aufgezeichnet und fortgepflanzt wurden.

Der erste Chordichter der Griechen, dessen Werke dauernde Aufbewahrung fanden, war Alkman. Während eines grossen Theiles des siebenten vorchristlichen Jahrhunderts war er in Sparta als *διδάσκαλος*, d. h. als Chormeister, tätig, sein Beruf war es, die Reigentänze zu stellen und die von ihm für sie gedichteten und komponierten Weisen einzuüben, sie wohl auch selbst auf der Laute zu begleiten. Ihre reichste Blüte entfaltete die Chorlyrik im folgenden, im sechsten vorchristl. Jahrh. Über die ganze griechisch redende Welt verbreitet und besonders im Mutterlande und im Westen in den Kreisen der herrschenden aristokratischen Gesellschaft eifrig gepflegt, ist sie nun unbestritten die führende und vornehmste aller musischen Künste. Überall wirken Männer, hier und da auch Frauen, als Chormeister in der Weise Alkmans, viele führen ein unstetes Wanderleben. Die grössten Meister dieser Kunst, Simonides, Pindaros und Bakchylides, sind noch bis tief ins fünfte Jahrh. hinein tätig. Dann tritt die Chorlyrik in der nunmehr vorherrschend demokratischen Welt mehr und mehr zurück und wird überflügelt durch das rasch zu unvergleichlicher Höhe erblühende Drama, in das der Chorgesang aufgenommen und den besonderen Zwecken dieser Dichtung gemäss umgestaltet wird. Und was wir von Chorpoesie jüngerer Zeit kennen und besonders seit einer Reihe von Jahren auf Inschriftsteinen aus Delphi besitzen, steht vielmehr unter dem Einfluss der Tragödie als der Kunst eines Pindaros. Die Chorlyrik hört damit auf, eine selbständige literarische Gattung zu sein und verschwindet schliesslich so gut wie ganz aus der Literatur. Gleichwohl lassen manche Spuren und Anzeichen<sup>36)</sup> noch erkennen, dass die alte Weise des Chorregens in der antiken Welt niemals untergegangen ist, wenn er auch in die einfachen und kunstlosen Formen zurückgefallen war, wie wir sie vermutlich für die Anfänge des Griechentums anzunehmen haben, und wie sie noch jetzt bei vielen Völkern von den Faer-Oer-Inseln bis nach Japan bestehen und besonders auch im heutigen Griechenland und auf dem Balkan üblich sind. Ob und wieweit

<sup>36)</sup> z. B. Himer. orat. I 21. — Julian. misop. 350 D, vgl. 362 A. — Choric. epithal. in Procop. ed. Foerster ind. lect. Bresl. 1891, 19, 15; Rhein. Mus. 49 (1894) 500, 18. — Greg. Naz. III (XXXVII) c. 1493 Mign. — Vgl. a. Hippol. ref. V 26, 11 f. (p. 128, 15 ff. Wendl.).

freilich zwischen diesen modernen und den antiken Reigen ein Zusammenhang besteht, ist schwer auszumachen. Immerhin verdient es Beachtung, dass ein paar Namen antiker Tänze noch im jetzigen Griechenland fortleben<sup>37)</sup>, und dass sowohl die rumänische Bezeichnung des Reigens „hora“ als die serbische „kolo“ auf das altgriechische Wort χορός zurückgehen<sup>38)</sup>.

Von dem Umfang der Produktion, der Fülle der Reigenlieder, die die Blütezeit der Chorlyrik vom siebenten bis in den Anfang des fünften Jahrhds. hervorgebracht hat, kann man sich nicht leicht eine übertriebene Vorstellung bilden. Und hatte sich auch für diese Art von Poesie im ganzen ein fester einheitlicher Kunststil herausgebildet, gekennzeichnet durch einen hochgesteigerten Wortprunk und eine überaus künstliche Metrik, so bedingte doch die Verschiedenheit der Stoffe, Verwendung, Zusammensetzung des Chores usw. im einzelnen zahlreiche Abwandlungen und Unterarten. Unter ihnen nehmen eine gewisse Sonderstellung ein die Partheneia, die Mädchenreigen, die im folgenden einer genaueren Betrachtung unterzogen werden sollen. Dichtungen für Mädchenreigen besass man im Altertum von Alkman, Simonides, Pindar und Bakchylides ganze Bände. Der älteste dieser Dichter, Alkman, hat sich den grössten Ruhm gerade durch seine Partheneia erworben<sup>39)</sup>. Uns aber hat ein gütiges Geschick ein grosses Stück von einem dieser Mädchenlieder aufbewahrt. Es fand sich auf Papyrusblättern, die 1855 in Aegypten zu Tage gekommen sind<sup>40)</sup>. Von den zehn Strophen, die das Gedicht ursprünglich enthielt<sup>41)</sup>, sind etwas mehr als sieben vorhanden, nur vier freilich ganz vollständig. Das Lied zerfällt in zwei gleich grosse Teile: im ersten werden schwere Kämpfe aus Spartas vergangenen Tagen erzählt; im zweiten Teile zieht der Dichter zunächst in Kürze das ethische Fazit aus der erzählten Sage, um dann unvermittelt auf die Angelegenheiten der Jungfrauen überzugehen, die den Chorreigen stellen. Das ganze ist zwar keine hohe künstlerische Poesie in Pindars Weise, aber anziehend durch den mehr volksmässigen Ton und seine ungeschminkte Naivität, für uns ein ganz unschätzbares Denkmal aus der Frühzeit des kunstgemässen Chorgesanges.

Die Strophe gliedert sich in zwei Teile (Stollen und Abgesang), der Stollen gebildet durch viermalige Wiederholung zweier volkstümlicher Verse (—υ—υ—υ— || —υ—υ—υ—), der Abgesang zuerst trochäisch (2× —υ—υ—υ—υ—υ, 2× —υ—υ—υ—υ), dann in die rascheren Daktylen übergehend (—υ—υ—υ—υ—υ) und am Schluss

<sup>37)</sup> Latte, De saltationibus Graecorum (RGVV XIII 3 (1913)) 87 A. 1: χοροί; 63 χοροίς bei den Tsakonien; s. a. Sittl, Gebärden 228.

<sup>38)</sup> Franken, Rumänische Volksdichtungen, Progr. Realgymn. Danzig 1889 S. 8; Texte zur Hora S. 14; 40/1. Ders. Rumänische Volkslieder und Balladen (1890) 41 ff. Abbildung einer Hora: Grote, Zur Landeskunde Rumäniens (1907) z. S. 64. Netzhammer, Aus Rumänien II S. 37.

<sup>39)</sup> <παρθένων ἐπανέτης τε καὶ σύμβουλος heisst er Aristid. or. 45 (II 40,16 Dind.)>

<sup>40)</sup> nr. 23 Bergk. — Anth. lyr. ed. Diehl II 7.

<sup>41)</sup> Diels, Hermes 31 (1896) 340 f.



sich um eine Art sakraler Vereinigung handeln, vergleichbar unseren Bruder- und Schwesterschaften, entsprechend den Männerbünden, denen in alter Zeit die Pflege des Tanzliedes oblag. Nähere und fernere Analogien sowohl innerhalb als ausserhalb Spartas dürften der letzteren Auffassung den Vorzug geben. Aus Sparta selbst kennen wir z. B. die Schwesterschaften der Dionysiaden und Leukippiden<sup>48)</sup>, von denen die erstere eine Riege von elf Mädchen zu einem Wettkampf im Laufe stellte<sup>49)</sup>. In Elis gab es ein Kollegium von 16 Frauen, das altem Herkommen gemäss zur olympischen Festfeier zwei Chöre bildete<sup>50)</sup>. Für das griechische Unteritalien ergibt sich das Bestehen von Museenvereinen der Mädchen und Frauen aus der Erzählung des Historikers Timaios von der Tochter des weisen Pythagoras<sup>51)</sup>.

Weiter dürfen wir Mädchenreigen auf Grundlage fester Organisation überall da voraussetzen, wo Dichterinnen entstanden, die sich der Pflege eben des Chorgesanges widmeten. Wie in Sparta, so wissen wir von solchen auch in anderen Städten des dorischen Peloponnes: in Sikyon wirkte Praxilla, Argos war die Heimat der Telesilla, die einst die Frauen ihrer Vaterstadt zu heroischer Gegenwehr wider das siegreiche Heer des Spartanerkönigs Kleomenes entflamte<sup>52)</sup>.

Genauere Auskunft erhalten wir für das böotische Theben durch die Partheneien Pindars, von denen 1904 beträchtliche Reste durch ägyptische Papyrusblätter bekannt geworden sind<sup>53)</sup>. Sie verherrlichen den Thebaner Aioladas, den Vater des Pagondas, des Mannes, der im Jahre 424 seine Landsleute bei Delion zum Siege über die Athener führte. Entsprechend den Worten des Chores „Mir kommt es zu, mädchenhafte Gedanken zu hegen und in Worte zu fassen“<sup>54)</sup>, ist der Ton gegenüber dem hohen Schwung und der feierlichen Grandezza der pindarischen Poesie etwas herabgestimmt, mehr der Weise Alkmans angenähert. Der Chor gedenkt selber seines feierlichen Reigens: das Obergewand aufgeschürzt, mit Lorbeerkrantz die Stirne geschmückt, das Lorbeerreis in der Hand, so singt er zum Schalle der Flötenweisen<sup>55)</sup>. Deutlich ist zu erkennen, dass diese Lieder von einem berufsmässig geschulten Mädchenchor vorgetragen wurden, den man sich bei festlicher Gelegenheit bestellte, ähnlich etwa wie bei uns in früheren Zeiten die Kurrendesänger.

48) Wilamowitz b. Wiegand AM 29 (1904) 297: ders. Textgesch. d. griech. Bukol. (1906) 188 A. 1. — Bosanquet, Ann. of the Brit. school at Athens XII (1905/6) 338 ff.

49) Paus. III 13, 7.

50) Paus. V 16, 6. — L. Weniger, Das Kollegium der sechzehn Frauen und der Dionysosdienst in Elis. Progr. Weimar 1883.

51) FHG I 211 fr. 78.

52) Paus. II 20, 8; Plut. de mul. virt. 245 C. Vgl. Wilamowitz, Textgesch. d. griech. Lyr. (Abh. Ges. Gött. 1900) 76 ff.; <Vollgraff BCH XXXII (1908) 236 ff.; Herzog, Philol. 71 (1912) 1 ff.)

53) Oxyr. Pap. IV (1904) 53 ff. — fr. 104<sup>c-d</sup> Schr.

54) v. 45 ff.

55) v. 26 ff.

Nach Andeutungen der 1908 gleichfalls aus Papyrusrollen veröffentlichten Paiane Pindars<sup>56)</sup> müssen auch die im Dienste Apollons aufgeführten Gesänge und Tänze von Delphi, deren Einrichtung auf den alten Sänger Philammon zurückgeführt wurde<sup>57)</sup>, auf der Grundlage fester Organisation beruht haben, wie es für die vom Dichter mit ihnen verbundenen, im ganzen Altertum hoch gefeierten Reigen der Deliaden feststeht, der Jungfrauen von Delos, der anderen Hauptkultstätte Apollons, deren Pflicht und Vorrecht es war, am Altar des Gottes zu singen und zu tanzen<sup>58)</sup>. Bleibt es bei den Reigen der Delphierinnen im Dunkeln, welcher Art ihre Organisation war, so haben insbesondere Inschriften gelehrt, dass die Deliaden einen sakralen Verband (*θίασος*) bildeten. Von einer gleichartigen religiösen Schwesterschaft im ionischen Kyzikos berichtet aus alter Überlieferung eine übersehene Nachricht später Zeit<sup>59)</sup>. Aber gleichviel wie eingerichtet, als religiöser oder beruflicher Verband, was in jener Zeit freilich keinen wesentlichen Unterschied bedeutet, und ob organisiert oder nicht, jedenfalls sind Mädchenreigen allüberall in hellenischen Landen zu Hause gewesen. Sie treten auf bei der *δεξιάτη*, dem Fest der Namengebung, am 10. Tage nach der Geburt, etwa unserem Tauffeste entsprechend, bei Hochzeiten, bei Bestattungen, Siegesfeiern, wir finden sie im Kultus der verschiedenen Götter und Göttinnen: vor allem sind sie heimisch im Dienste Apollons, des Führers der Musen, und seiner göttlichen Schwester Artemis<sup>60)</sup>. Artemis selbst, im lauschigen Bergtal, auf einsamer Waldwiese, am murmelnden Quell mit ihrem Gefolge der Nymphen den fröhlichen Reigen schlingend, was ist das anders als ein ideales Spiegelbild der Reigentänze und Chorgesänge irdischer Mädchen?

Sind uns jetzt von dem poetischen Teile dieser Mädchenreigen durch die Reste der Partheneia Alkmans und Pindars charakteristische Proben wiedergeschenkt, so regt sich um so lebhafter der Wunsch, von der Mitwirkung der Schwesterkünste Tanz und Musik bei ihrem Vortrage Genaueres zu erfahren.

Was die Musik angeht, so sind uns Noten sowenig zu jenen Partheneia erhalten wie überhaupt zu den Chorgesängen aus der Blütezeit der Lyrik. Immerhin haben die neuerdings auf den delphischen Steinen zu Tage getretenen Texte von Chorliedern, die mit Vokal- und Instrumentalnoten versehen sind, wenn sie auch einer von der Blüte der chorischen Poesie um Jahrhunderte

<sup>56)</sup> Paian II 96 ff (p. 277 Schr.<sup>2</sup>).

<sup>57)</sup> Pherekydes in Schol. τ 432 (= F Gr. Hist I 92 fr. 120); Plut. de mus. 3 p. 1132 A.

<sup>58)</sup> Wilamowitz, Sappho u. Simonides (1913) 252; RE IV 2435; Dar.-Sagl. unter Delia. Vgl. auch Spanheim zu Callim. hymn. IV 279. — Inschriftliche Zeugnisse: BCH VI (1882) 1 ff., XIV 1890, 493 Anm. 9; 501 ff. — Noch im 4. Jahrh n. Chr. fuhr die attische Theorie nach Delos: Himer. or. IV 10.

<sup>59)</sup> Suid. s. v. *Δόλον*: οἴτω καλεῖται ὁ παρὰ τοῖς Κυζικηνοῖς τὴν Ἀρτεμιν θεραπεύων γυναικεῖος θίασος, ὡς φησὶν Αἰλιανός (frg. 46 H.). Über solche Verbände s. Poland, Geschichte des griechischen Vereinswesens (1909) S. 97; 289; 397.

<sup>60)</sup> z. B. IG XII 2, 484, 2 Βοῦσσον . . . (18) τὰς τε Ἀρτέμιδος καὶ Ἀπόλλωνος Μαλ(όε)ντος ἀρχίχορον. Vgl. XII 1, 892.

abliegenden Zeit entstammen, uns in den Stand gesetzt, von der Art der griechischen Chormusik eine deutlichere Vorstellung zu gewinnen.

Und was das orchestische Element betrifft, so besitzen wir zwar über die Tänze der Griechen, auch über die der Mädchen und Frauen, vielerlei Nachrichten aus der gelehrten Literatur des späteren Altertums. Aber so wertvoll sie sind, insofern sie die ausserordentliche Mannigfaltigkeit der Gestaltung dieser Tänze an den verschiedenen Orten und zu den verschiedensten Zeiten erkennen lassen, so geben sie doch gerade für die Kenntnis der Reigenbewegungen beim Vortrage der Chorlieder besonders wenig Anhalt. Auch was aus den Liedern selbst zu erschliessen ist, geht über das Allgemeinste nicht hinaus<sup>61)</sup>.

Deutlich ist zunächst, dass zwei Hauptarten zu unterscheiden sind, die man als Gangreigen und Standreigen<sup>62)</sup> bezeichnen darf. Die einen waren bestimmt für Prozessionen und Aufzüge, also durch marschartige Bewegungen gebildet — *προσόδια* hiessen die dabei gesungenen Lieder — zu ihrer Begleitung dienten die *αὔλοι*, die Flöten, unseren Klarinetten und Oboen ähnliche Blasinstrumente.

Grösste Verbreitung und häufigere Verwendung hatten die Reigen der zweiten Art, die ich Standreigen nenne, weil sie auf der Stelle aufgeführt wurden, wo das Fest stattfand, zu dessen Verherrlichung sie dienten, also, soweit sie im Dienste des Kultes und des öffentlichen Lebens standen, in Heiligtümern und auf für sie hergerichteten Plätzen, *δοχῆστραι*. Entsprechend der kreisrunden Form dieser Tanzplätze bewegten sich die Teilnehmer der Reigen im Kreise auf ihnen, ebenso bewegten sie sich im Kreise in den Heiligtümern um den freistehenden Altar, die heiligen Brunnen, Bäume oder das Götterbild, da, wo das Bild der Gottheit, der der Reigen galt, in einem Tempel stand, auch um das Gotteshaus herum. Zum Unterschiede von den anders gestalteten Chören des Dramas führen sie daher den Namen *κυκλικοί χοροί*<sup>63)</sup>

Die begleitende Musik übernehmen hier in erster Linie gezupfte und geschlagene Saiteninstrumente, häufig treten Flöten hinzu, bisweilen stand die Flöte allein.

Das ist das Wesentliche, was sich der Literatur entnehmen lässt. Wenn es uns vergönnt ist, anschauliche Bilder von der Einrichtung der griechischen Mädchenreigen zu gewinnen, so verdanken wir das den Denkmälern der Kunst und des Kunstgewerbes.

<sup>61)</sup> Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (1890) 224 ff. — M. Emanuel, La Danse grecque antique (1896). — Latte, De saltationibus Graecorum capita quinque (1913, RGVV XIII 3).

<sup>62)</sup> *προσόδια* und *στάσιμα*, z. B. Philo Al. de vit. cont. 84 (VI 69, 7 Cohn).

<sup>63)</sup> Vgl. Hippol. Refut. V 26, 12 p. 128. 22 W. μένουσι δὲ οὐκ ἀεὶ ἐπὶ τῶν τόπων τῶν αὐτῶν, ἀλλ' οἴοντι ἐν χορῶν κυκλικῶν ἐμπεριέρονται, ἀλάσσοντες τόπον ἐκ τόπου καὶ παραχωροῦντες ἐν χρόνοις καὶ διαστήμασι τοὺς τόπους τεταγμένους ἑαυτοῖς. Noch in byzantinischer Zeit werden am Feste der Ἀγάθη Tanzchöre aufgeführt: Mich. Psellos, Μεσαιωνικὴ βιβλιοθήκη V (1876) 527 ff.

Bildwerke aller Art, besonders Reliefs und Vasen, liefern uns Darstellungen von Reigentänzen und gerade von Mädchenreigen in grosser Zahl. Vor allem die Vasen: für sie ist ja ein umlaufender Streifen tanzender oder schreitender Figuren ein ebenso nabeliegender wie sinnvoller Schmuck; scheinen doch die Gestalten gleichsam den Reigen um das Rund des Gefässes zu schlingen.

Wenn die Geschichte der Poesie die Blüte des Chorgesanges überhaupt wie die der griechischen Mädchenreigen insbesondere in die Zeit vom 7. bis zur Mitte des 5. Jahrhdts. weist, so erhält dieser Ansatz durch die Bildwerke volle Bestätigung, insofern die weitaus grösste Zahl der erhaltenen Reigenbilder eben dieser Epoche entstammt. Sie verstatten aber zugleich einen Einblick in eine noch ältere Epoche: schon auf kunstgewerblichen Erzeugnissen des sog. geometrischen Stils, die dem 8. vorchristlichen Jahrh. angehören, z. T. vielleicht sogar bis ins 9. hinauffragen, bilden Reigentänze, besonders von Frauen, einen beliebten Vorwurf.

Der Chor von Alkmans Partheneion bestand aus zehn Mädchen, sonst werden Reigen von sieben bis elf, am häufigsten solche von sieben und drei genannt. Ist die Zahl der Mitwirkenden grösser, so werden sie regelmässig in Gruppen von sieben oder drei zerlegt. Die gleichen Verhältnisse weisen wiederum die Bildwerke auf, soweit sie überhaupt Schlüsse nach dieser Richtung zulassen, d. h. soweit nicht der Raum dem Bildner das Gesetz vorschrieb. Ausser diesen sieben-, acht-, neun-, zehn-, elf- und mehrgliedrigen Chören treffen wir auf den Denkmälern aber auch kleinere Reigen, zumeist von drei oder vier Personen<sup>64</sup>).

<sup>64</sup>) Im folgenden für die Anzahl der Chormitglieder einige Beispiele, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch machen:

Drei: 3 Nymphen: Ausser den bei Bloch in Roschers Lexikon III 504, 19 ff. gegebenen Belegen vgl. Schol. Callim. hymn. II 45. — Usener, Dreiheit (Rhein. Mus. 58, 1903) 4 ff.

Fünf: Collitz-Bechtel, SGDI 2563—65 Chöre von Männern und Knaben in Delphi zu je 15, zerfallend in Gruppen von je 5. Mommsen, Delphica (1878) 218; Preuner, Ein delphisches Weihgeschenk (1900) 76. — Chöre von 15 Jungfrauen und 15 Knaben Plat. leg. XII 947 B.

Sechs: Varro fr. 438 Büch.-Her.<sup>6</sup>

Sieben: Chöre zu 7: Roscher, Sieben- und Neunzahl im Kultus und Mythos der Griechen (Abh. sächs. Gesellsch. phil.-hist. Kl. XXIV (1906) 1, 17 ff. 30. 33. 63. — Varro a. a. O. — 7 Musen: Roscher a. a. O. 19. 35—36. — 7 Pleiaden u. Hyaden: Roscher a. a. O. 34. Simonides fr. 18 Bergk = 30 Diehl.

Acht: 16 Frauen bilden 2 Chöre in Elis: Paus. V 16, 6. Weniger, Das Kollegium der 16 Frauen und den Dionysosdienst in Elis. Progr. Weimar 1883, S. 14 ff. — Chöre zu 8 auf dem Bilde Davids mit den Chören im Vatic. gr. 699 des Cosmas Indicopl.: Bauer-Strzygowski, Alexandrin. Weltchronik, Denkschr. Wien. Akad. phil.-hist. Kl. 51 (1906) 150 Abb. 11. — <8 Musen: Crates bei Arnob. III 37. — Serv. in Verg. Aen. I 8.)

Neun: Roscher, Enneadische Studien (a. a. O. XXVI [1909]) 17 ff. 30. — Roscher, Sieben- und Neunzahl 56. 58. — 9 (5+4) Kinder, die einen Artemiskult ausüben oder den „Sommertag“ feiern, auf dem Wandgemälde aus Ostia Dieterich, Kl. Schr. (1911) Tf. 1, 1. — 9 Nymphen: Apollon. Perg. frg. 37 Heib.

Diese Zahlen stehen ersichtlich im Zusammenhang mit jenen Gruppen göttlicher Wesen, die man als Chöre sich vorstellte und darstellte. Die Dreizahl ist kanonisch für die Chariten und Horen, die Neunzahl klassisch für die Musen (daneben gibt es im Kultus auch Gruppen von sieben und acht Musen). Die Zahl sieben ist besonders häufig vertreten bei den Plejaden, Hyaden, Hesperiden und wie sie alle heissen — d. h. aber: wie einst die für irdische Reigen üblichen Teilnehmerzahlen auf die himmlischen Chöre übertragen wurden, so hat man vermutlich in späterer Zeit auch die herrschenden Vorstellungen über die Götterchöre für die menschlichen, besonders die im Gottesdienst wirkenden Reigen zum Vorbild und Muster genommen. Galten doch die Plejaden geradezu als die Erfinderinnen der Chorreigen überhaupt.

Wenn es im Alkmans Mädchenliede heisst: „Kein Purpur, kein Geschmeide, kein noch so kostbarer Kopfputz vermögen den Reizen der anderen Jungfrauen so aufzuhelfen, dass sie mit der Schönheit Agidos und Hagesichoras wetteifern könnten“, so wäre es vielleicht verwegen, allein daraus den Schluss zu ziehen, dass die Mädchen sich in bewusster Absicht auf verschiedene Art geschmückt oder gekleidet hätten. Eben dies lehren aber die Denkmäler. Wie Schmuck, Frisur, Kopfputz bei den Mitgliedern desselben Reigenes zu wechseln pflegen, so ist auch ihre Kleidung in Muster, Zuschnitt und Drapierung nach Möglichkeit verschieden, und wo es zum Ausdruck kommen kann, gilt dasselbe von der Farbe der Gewänder und ihrer Besatzstreifen. Es mussten also diese Reigen auch durch die Mannigfaltigkeit der Formen und die Symphonie der Farben einen starken Reiz ausüben, wie noch heute die Tänze der indischen Bajaderen.

Wie von den beiden Hauptarten der Reigen im Leben die auf dem Platze getanzten kyklischen Chöre häufiger Anwendung fanden als die Prosodien, die Gangreigen, so treten diese auch auf den Bildwerken gegenüber jenen stark zurück. Zudem konnten sie ja der Natur der Sache nach eine grössere Mannigfaltigkeit kaum aufweisen: die Teilnehmer mussten eben in Reihen hintereinander marschieren. So kann ein Beispiel genügen: es liefert uns die schwarzfigurige attische Vase des 6. Jahrh. Gerhard Auserl. Vasenb. I 31. Ihr Bild zeigt sechs Mädchen in zweigliedrigen Reihen, alle sind in prächtig gestickte Gewänder gekleidet und mit Binden im Haar geschmückt, drei tragen Lorbeerreiser. Im Einerschreiten gestikulieren sie lebhaft, d. h. der eigentliche Tanz besteht in rhythmischen Bewegungen der Arme und Hände. Hermes, kenntlich an Flügelschuhen und Petasos, schreitet ihnen zurückblickend voran und gibt den Takt an, unterstützt durch das Klappern der Kastagnetten, die die linke Figur der mittleren Reihe schwingt. Also Hermes, den Chor lieblicher Nymphen anführend, ist der Gegenstand des Bildes, zu dem natürlich irdische Reigen Modell gestanden haben.

Wenden wir uns nun sogleich den Reigen der anderen Art zu, so tritt uns auf ihnen als besonders charakteristisch entgegen, dass die Tanzenden regelmässig in enger Verbindung untereinander dargestellt sind, und zwar fassen oder halten sie sich gewöhnlich an der Hand oder am Arm, wie das auch in

der Literatur gelegentlich erwähnt wird<sup>65</sup>). Ein anschauliches Beispiel dafür bieten gleich die ältesten geometrischen Monumente:

1] Monum. d. Inst. IX 39, 2. Perrot-Chipiez VII 175 fig. 59. Winter, Kunstgesch. i. Bildern I 112, 10. Dipylon-Kanne. Reigen, an dem ausser drei Frauen auch vier Männer beteiligt sind. In der Mitte r. Leierspieler, l. Gewappneter. Die Tanzenden fassen sich an den Händen und tragen zugleich Zweige.

2] Archäol. Jahrb. II (1887) 34 nr. 1; Tf. 3. Dreihenklige Kanne, Samml. d. archäol. Gesellschaft zu Athen (nr. 2696). Vom Wege nach Phaleron. Auf dem Halse: Chor von vier Frauen, die sich auf einen von einem Kitharasieler angeführten Sechsmännerchor zu bewegen. Handhaltung und Zweige wie 1). (Weege Abb. 73.)

Sind hier die Hände gesenkt, so werden sie auf einem anderen Vasenbilde gleicher Zeit und Herkunft gehoben:

3] Ath. Mitt. XVIII (1893) 113 fig. 96. Perrot-Chipiez VII 222 fig. 96. Winter, Kunstgesch. i. Bildern I 112, 9. Vgl. Poulsen, Dipylongräber (1905) 114. Kleine Dipylonschale Innenbild: Auf eine Göttergestalt auf einem Throne bewegen sich vier Frauen im Tanz zu. Sie fassen sich an den erhobenen Händen, in denen sie Zweige tragen, die vorderste streckt der Göttin einen Kranz entgegen, wie es Alkman in einem seiner Partheneia schildert<sup>66</sup>). R. zwischen schreitenden Krieger Musikant auf einem Schemel. Wie in 1) werden auch hier die Gewappneten zu dem Reigen in Beziehung stehen.

Die Tanzenden halten keine Zweige auf dem Bilde:

4] Ath. Mitt. XVII (1892) 205 u. Tf. X. Collignon-Couve, Catal. d. vases peints du Musée nationale d'Athènes (1902) nr. 467, Tf. XIX. Winter, K. i. B. I 112, 13. Vom Keramikos. Kessel mit hohem Fuss. Im obersten Streifen Chor von unbekleideten<sup>67</sup>) Frauen (Zahl nicht feststellbar), die sich an den Händen fassen, im Tanzschritt nach rechts.

Analoge Darstellungen sind auch aus der geometrischen Kunst ausserhalb Attikas bekannt:

5] Schliemann, Tiryns Tf. XVI. Vasenfragmente. Chor bekleideter Frauen; sie fassen sich an den erhobenen Händen, in denen sie Zweige tragen. Analog ist die Darstellung

6] Ebenda, Tafel XVII. und

7] 8] Waldstein, The Argive Heraeum II (1905) Tf. LVII 15 u. 16.

9] Perrot Chipiez VII 150 fig. 31. Louvre. Böotisch geometrisches Tonidol<sup>68</sup>) mit figürlicher Darstellung: Tanzender Chor von Frauen (Zahl aus der Abb. nicht ersichtlich), die sich an den erhobenen Händen fassen. Keine Zweige.

Auf den aufgezählten Bildern sind mit dem Heben und Senken der Hände offenbar verschiedene Momente des Tanzes gemeint. Die Zweige, die die Tanzenden auf allen Bildern ausser 4) und 9) in den Händen halten, werden wir als Lorbeerreiser zu deuten haben wie auf dem Bilde des Gangreigens (S. 129), und wie sie auch die Mädchen des pindarischen Partheneion (S. 125) tragen<sup>69</sup>).

<sup>65</sup>) Hom. hymn. in Apoll. 196. Aristoph. Thesm. 955.

<sup>66</sup>) Alc. fr. 24 Diehl = 16 Bergk.

<sup>67</sup>) Über die Nacktheit vgl. W. A. Müller, Nacktheit und Entblössung (1906) 84.

<sup>68</sup>) <Über diese Gattung vgl. Monum. Piot I (1894) 21 ff.)

<sup>69</sup>) Dieses Tragen von Zweigen wird durch eine späte Inschrift von Stratonikeia in Karien ausdrücklich belegt. CIG 2715. <Daher hält Zahn, Archäol. Anz. 1901, 22 die reihenweise geordneten Zweige auf dem kretischen Stein JHS XVII (1897) 337 fig. 7b.

Deutlicher als diese an Bilderschrift gemahnenden Malereien sind Reigenbilder auf Bronzenschalen, die auf Cypern und Kreta gefunden sind und einer wenig jüngeren Zeit angehören, freilich unter stark orientalischem Einfluss stehen.

10] Museo ital. di antich. class. II (1886) Atl. Tf. IX. Milani, Studi e Materiali I (1899—1901) Tf. II 12. Aus der idäischen Zeusgrotte. Fragment eines Bronzeschildes. Erhalten Reste von drei Frauen, die, sich an den Händen fassend, im Reigen nach <sup>l.</sup> schreiten. Weiter l. Opferszene.

11] Cesnola, Cyprus Tf. IX. Perrot-Chipiez III 673 fig. 482. Winter K. i. B. I 104, 3=107, 5. New-York. Aus Idalion. Der Gegenstand derselbe wie auf 3). Auch hier bewegt sich der Reigen von 6 Frauen auf eine Thronende zu, voran eine siebente, Gaben darbringend. Die musikalische Begleitung wird durch Laute, Flöte und Cymbal dargestellt; das letzte Instrument ist dem rein griechischen Chorreigen fremd.

Zur altkorinthischen Kunst gehören folgende Darstellungen:

12] Archäol. Ztg. 42 (1884) 108, Tf. 8, 2. Berlin, Antiquarium. Goldschmuck. Chor von vier Frauen, die sich an den Händen fassen. Zwei blicken nach l., zwei nach r. Reich verzierte Gewänder, unten mit breitem Saum. Es sind zwei Exemplare erhalten.

13] Röm. Mitt. VI (1891) 253. Reinach, Rép. de Reliefs III 65, 1. Rom, Samml. Santangelo. Ton-Relief, ruhig stehende Frauengestalt mit eng gegürtetem Gewande. Im mittleren der drei breiten Streifen des Gewandes Reigen von fünf Frauen, die sich an den Händen fassen, im unteren Jünglingsreigen.

14] <Musée Napoléon III. Choix de monuments antiques par A. de Longperrier. Paris o. J. pl. LXV „Vase peint corinthien“. Korinthische Oinochoe. Im zweiten Streifen von oben 19 Frauen im Reigen nach r. bis auf eine, die sich nach l. wendet. Sie fassen sich teils an den Händen, teils an der Handwurzel (*ἐπι καρπῶ*, vgl. u. S. 132). Alle tragen langen schwarz und roten Peplos und wallendes Haar. Rosetten als Füllornamente.)

15] <F. Alvarez-Ossorio, Vasos griegos etruscos é italo-griegos en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid 1910, nr. 10788. Tf. XLV 1. Leroux, Vases grecs et italo-grecs du musée archéologique de Madrid, Bordeaux 1912 (Bibliothèque des universités du midi XVI) nr. 21 Taf. II. Madrid, Museo arqueológico nr. 10788. Grosse korinthische Olpe. Im zweiten Streifen von oben; Chor von 17 Frauen im Tanz nach l., sich an den Händen fassend. Roter „Polos“, schwarz und roter Peplos, gegürtet durch Gürtel mit Zickzackornament, Rosetten als Füllornamente.)

16] <A. de Ridder, Catalogue des vases peints de la Bibliothèque nationale (1902) nr. 97 (Mir aus einer Photographie des Akad. Kunstmuseums Bonn bekannt). Korinthischer Napf mit zwei Henkeln. Chor von 23 Frauen nach r., die sich an den Händen fassen. Langes gegürtetes Gewand, wallende Haare. Füllornamente.)

17] V. K. Müller, Polos, (Diss. Berlin 1915) Tf. V 1. Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium I nr. 984. Berlin, Antiquarium. Korinthische Pyxis mit 3 plastischen Köpfen als Griff, von denen nur einer erhalten ist. Im Schulterstreif zwischen den Köpfen: zweimal sechs und einmal sieben Frauen in langem Gewand und mit hohem „Polos“ im Reigen nach r., sich an den Händen fassend. Die vorderste trägt einmal einen Zweig. Punktrosetten.

Eine andere Art der Verbindung zwischen den Tanzenden lernen wir auf zwei weiteren korinthischen Gefäßen kennen.

für Symbole eines Festes, bei dem ein Reigen getanzt wurde. Anders Evans, Scripta minoa I (1909) 154.) — Die kretisch-geometrische Vase mit Reigen Annual of the Brit. School XII (1905/6) 47 Fig. 24 ist in obige Aufzählung nicht aufgenommen, da das Geschlecht der Tanzenden unklar bleibt. Ebenso in der primitiven Terrakottagruppe Oesterr. Jahresh. IV (1901) 40 Fig. 32.

18] K. Masner, Die Sammlung antiker Vasen und Terrakotten im K. K. Oesterreich. Museum (1892) nr. 89 Fig. 6. Wien. Korinthischer Napf. 6 Frauen in langem, gegürtetem Gewand mit fast bis zu den Füßen reichendem Zopf im Reigen nach r. Die Hände sind durch gemeinsam gehaltene Kränze verbunden. Überaus dichte Füllornamente.

19] <Berlin, Antiquarium nr. 4856 abgeb. Taf. III 1) Korinthische Pyxis mit Deckel. H. 16 cm mit Deckel. Durchm. 18 cm, des Deckels 11,2 cm, der Öffnung 8,9 cm. Farbe bräunlich. Verzierung: Am Hals breiter Streifen, darunter Strahlenkranz. Drei schmale Streifen. Zwei Punktstreifen. Zwei schmale Streifen. Dann der Bildfries. Darunter zwei schmale Streifen. Zwei Punktstreifen. Zwei schmale Streifen. Strahlenkranz. Streifen. Halsrand innen: Zwei breite Streifen, zwei Punktstreifen. Deckel: auf dem Knauf zwei konzentrische Kreise, Strahlenkranz, Kreis, zwei Punktkreise; um den Hals des Knaufs: brauner Streifen. Auf dem Deckel rings um den Knauf: Strahlenkranz, zwei Punktkreise, roter Streifen, zwei Punktkreise, Strahlenkranz. Unter dem Fuss: vier konzentrische Kreise. Brand unregelmässig, so dass die Malerei teils schwarz, teils rotbraun erscheint. Erhaltung bis auf leichte Abstossungen am Deckelknauf und einige Abblätterungen am Bildfries gut.

Im Bildfries: Reigen von sechs Frauen nach r., nr. 1, 2, 3, 4 von r. halten sich an den Händen, nr. 4, 5, 6 sind durch Kränze verbunden, 6 hält auch in der freien r. einen Kranz. Sie wenden den Kopf nach r. bis auf 6, die nach l. blickt. Gegürtetes Gewand, offene Haare, 1, 3, 5, 6 tragen Kranz oder Diadem. Rechts von ihnen Tanz von Männern, paarweise gegeneinander bis auf den am weitesten l., der sich zu der ersten Frau wendet. Drei Männer halten Hörner (?). Weiter r. Doppelflötenspieler nach r., vor ihm zwei tanzende Männer. Mann nach r., der aus einem Krater schöpft. Auf den Krater bewegen sich von r. acht Männer in Mantel paarweise zu. Punktrossetten als Füllornamente<sup>70)</sup> s. a. L. Curtius, Festschr. P. Arndt 41.)

Waren die Tanzenden auf den bisher genannten Gefässen dadurch verbunden, dass sie sich an den Händen fassten oder gemeinsam Kränze hielten, so lernten wir in 14) schon eine Variante des Sich-an-den-Händen-Haltens kennen. Dort fassten sich die Tänzerinnen z. T. ἐπὶ καρπῶ, an der Handwurzel, als ob sie sich den Puls fühlten: ὠρχεῦντι ἀλλήλων ἐπὶ καρπῶ χείρας ἔχουσαι (Hom. hymn. in Ap. 196, vgl. Σ 594). Wir finden diese Art der Verbindung weiter auf einem kostbaren Fundstück aus Olympia, das uns in die Zeit Alkmans führt.

20] Olympia IV 154 u. Tf. LIX. Rückenteil eines Panzers, reich verziert. Von einem Kitharasieler geleitet, schreiten zwei Frauen nach l., sich an der Handwurzel fassend. Sie tragen reich, aber in allen Einzelheiten verschiedenartig verzierte Gewänder (ionischen Chiton) und offenes Haar. Besteht der Chor hier nur aus zwei Mädchen, so beruht dies natürlich auf Raummangel. Wenigstens hätte Furtwängler a. a. O. S. 156 nicht wegen der Art, wie die Mädchen sich fassen, und unter Berufung auf die Françoisvase die Deutung auf einen Reigen ablehnen dürfen. Das Fassen ἐπὶ καρπῶ lässt sich auch sonst noch belegen.

21] Antike Denkmäler II Tf. 54. Berlin Antiquarium nr. 4530. Aus dem Delta unweit Benha. Klazomenische Amphora. Die 16 Chorentinnen dieses Reigens des sechsten Jahrhds. fassen sich an der Handwurzel. Ihre Arme sind in rechtem Winkel gebogen, sodass das Ganze den Eindruck eines mäanderartigen Ornaments hervorrufft<sup>71)</sup>.

<sup>70)</sup> <Korinthische Darstellungen von Mädchenreigen, die mir nicht in Abbildungen bekannt wurden, finden sich: de Ridder a. a. O. nr. 94. Furtwängler a. a. O. 969. Collignon-Couve a. a. O. no. 544 (vgl. Ath. Mitt. X (1885). 328). 545. In den beiden letzteren Fällen sind die Tanzenden auch durch Kränze verbunden.>

<sup>71)</sup> <So auch nr. 15.>

Die Führerin des Chores hält auch hier einen Kranz, die Musik macht eine Flötenbläserin nach l. unter dem einen Henkel. Alle tragen eng anliegenden, um die Hüften gegürteten Chiton mit geknöpften Ärmeln, schweres wallendes Haar mit breiter roter Tanie und am Halse eine Perlenschnur. Ein ganz ähnliches Gegenstück ist

22] Antike Denkm. II Tf. 55. Berlin Antiquarium nr. 4531. Fragmente einer Amphora aus Klazomenai. Tanzchor von Mädchen nach l. Kleidung, Haar und Flötenspielerin wie 21). Sie fassen sich *ἐπὶ καρπῶ*, einige tragen in der Hand oder am Arm Kränze. Entsprechend ist ferner

23] <C. Watzinger, Griechische Vasen in Tübingen (1924) 15 nr. C 9 u. Tf. 2. Tübingen Jnv. nr. 2656. Aus Fragmenten zusammengesetzte Amphora aus Klazomenai. Auf dem Bauch Reigentanz von Frauen nach l. Gewand und Haare wie 21) 22). Sie fassen sich *ἐπὶ καρπῶ*. Keine Kränze. Wir kennen ausserdem Fragmente eines ähnlichen Gefässes:

24] Egypt Exploration Found Tanis II Tf. XXIX 1, XXXI 5. Catalogue of Greek and Etruscan vases in the British Museum II (1893) nr. B 121. Teilabb.: Archäol. Jahrb. X (1895) 44 nr. 7. Amphora, dem Typus der Fikellura-Amphora nahestehend. Auf dem Bauche: Reigen von fünf Frauen nach l., sich an der Handwurzel fassend. Haar und Gewand ähnlich 21)–23).> Schliesslich gehört hierher noch

25] Münchener Jahrb. f. bild. Kunst 1909, 203 fig. 6. Archäol. Anz. 1910, 490 Abb. 17. Sieveking-Hackl, Vasensammlung zu München I (1912) nr. 570 Tf. 20. Klazomenisches Deckelgefäss aus Kleinasien. Auf der Aussenwand der Schüssel: Reigen von 16 Frauen nach l. um einen Altar<sup>72)</sup>. Sie fassen sich an den Handgelenken, die beiden äussersten, zwischen denen der Altar steht, halten in der freien Hand je einen Kranz. Gegürteter ionischer Chiton mit geknöpften Ärmeln, offenes Haar. <Weege Abb. 74.> Dieselbe Art, sich zu fassen finden wir

26] <Froehner, Musées de France (1873) Tf. 13, 2. Salzmann, Nécropole de Camiros (1875) Tf. 54, 3. Schwarzfigurige Schale, wohl attisch, aus Kamiros. Fünf Frauen, sich *ἐπὶ καρπῶ* fassend, in schnellem Tanzschritt nach r. Die erste r. hebt den Arm und wendet sich zurück, nach der Hand der letzten l. greift ein junger Mann. R. Bäckerei, l. Frau auf Thron, die Hand hebend. Gegürtete Gewänder, lange Haare. Nach Froehner ländliche Szene.

27] Beschreibung röm. Altertümer, gesammelt von C. A. Niessen. Köln 1911, nr. 3134 u. Tf. CVII. Böotisch-schwarzfigurige Pyxis. Auf der Pyxiswand Mädchenreigen in schnellem Tanzschritt nach r. (Zahl nicht ersichtlich). Flüchtige Malerei.)

Dem Anfassen an der Handwurzel begegnen wir auch auf einem attisch-rotfigurigen Gefäss des 5. Jahrhdts.

28] Inghirami, Vasi fittili Tf. 254. Reigen von acht Mädchen nach rechts, die sich *ἐπὶ καρπῶ* fassen, aber viel weniger eckig als auf den klazomenischen Gefässen. Die Mannigfaltigkeit der Frisuren, des Kopfputzes, der Tracht und Gewandung hat der Maler mit liebevollem Verständnis zum Ausdruck gebracht. Zwei Mädchen tragen Hauben, zwei langherabhängendes Haar, die übrigen haben es in verschiedener Weise aufgesteckt. Das Obergewand ist auf mannigfaltige Weise umgelegt, das Untergewand bei fünf mit Streifen verziert, bei der mittleren ausserdem mit Tupfen gemustert.

<sup>72)</sup> Dem Tanz um den Altar liegt der alte Brauch der circumambulatio zu Grunde. Vgl. Eitrem, Opferritus und Voropfer, in: Beitr. z. griech. Religions-Geschichte I–III, Kristiania 1917–20. — E. F. Knuchel, Die Umwandlung in Kult, Magie und Rechtsbrauch (Schriften d. Schweiz. Gesellsch. für Volkskunde XV [1919]). — A. Hillebrandt, Circumambulatio in: Mitteilungen d. schlesischen Gesellsch. f. Volkskunde XIII/IV (1911/12) 3.

Zum ersten Male sehen wir hier das Singen deutlich zum Ausdruck gebracht, obwohl kein Musiker dabei ist. Die Kopfhaltung der Mädchen lässt keinen Zweifel, dass sie ihren Reigen mit Gesang begleiten.

Wohl noch deutlicher ist das Singen ausgedrückt auf

29] einem etwas jüngeren attischen Krater aus Falerii. Furtwängler-Reichhold I 80 ff. Tf. 17/18. Vgl. Helbig, Führer II<sup>3</sup> nr. 1793 d, wo weitere Literatur. Rom, Villa Papa Giulio. <Weege Abb. 80.>

Dies vielleicht schönste Reigenbild der attischen Vasenmalerei stellt einen Chor von zehn Mädchen nach r. dar, der durch eine Säule von der r. stehenden Flötenspielerin getrennt ist, sich also in architektonischem Rahmen zu bewegen scheint. Auch hier zeigt sich das Streben nach Abwechslung in Putz und Kleidung. Die Mädchen fassen sich teils gleichfalls an der Handwurzel, teils aber auch bei der Hand. Was das Bild von dem vorigen unterscheidet, ist vor allem die grössere Freiheit und Lebhaftigkeit der Bewegungen.

Noch erheblich gesteigert ist diese Lebhaftigkeit auf

30] einer Zeichnung, die den Deckel einer rotfigurigen attischen Lekane schmückt: Stephani, Comptes-rendu St. Pétersbourg Atl. 1869 Tf. IV 14. Die wie üblich verschieden geschmückten fünf Mädchen bewegen sich in raschem Tempo und doch so graziös nach l. Wir haben sie wie auf 25) um den Altar tanzend zu denken, an dem eine Kitharistin steht und eine Flötenspielerin sitzt. Dem Beschauer, der es nicht von selber tut, ruft die viermal wiederholte Beischrift *καλή* zu, die Schönheit der Tänzerinnen zu bewundern.

Nicht minder lebhaft geht es zu auf dem köstlichen Bilde

31] Stackelberg, Gräber der Hellenen Tf. 23. Schreiber, Kulturhistor. Bilderatlas 20, 6—7. Harrison and Mac Coll, Greek vase paintings (1894) XL. Furtwängler-Reichhold Tf. 136. Eingehend Six JHS XIII (1893) 131 ff. Jetzt im British Museum E 804. Rotfiguriges Väschen in Form eines Astragalons (Sprungbein), wie man sie als Würfel benutzte. Es führt uns das Einstudieren eines Reigens vor. Links der *διδάσκαλος*, durch Stülpnase, struppigen Bart und Schurz wohl als Sklave gekennzeichnet, der durch kräftiges Schwingen der Arme den Reigen von drei Mädchen dirigiert. Diese kommen auf ihn zu, die Hände zierlich in einander gelegt und bemühen sich mit anmutigem Hüpfen, seinen Weisungen zu folgen<sup>73)</sup>. <Weege Abb. 189.>

Im Gegensatz zu diesen lebhaft bewegten Darstellungen stehen die ruhigen Reliefs, die wir im folgenden betrachten.

32] <Archäol.-epigr. Mitt. IX (1885) 75. Reinach, Rép. d. rel. II 133, 1. Strena Buliciana (1924) 13. Aus Makarska, jetzt in Spalato. Zwei Friesplatten aus weissem Marmor. Gute Zeit. Auf dem längeren Stück vier Frauen und Fragment einer fünften im Reigen nach r. schreitend, auf dem kleineren zwei nach r., eine nach l. Mannigfaltige Abwechslung in Bewegung und Drapierung der Mäntel und hochgegürteten Obergewänder. Köpfe und Arme weggebrochen, sie waren besonders gearbeitet und in tiefe, viereckige Löcher eingefügt, aus denen hervorgeht, dass sich die Frauen an den Händen fassten.>

33] <Conze-Hauser-Benndorf, Samothrake II (1880) Tf. IX. Reinach a. a. O. 268, 2. 3. Friesstücke vom jüngeren Tempel in Samothrake. Paris, Louvre. 2×6 weibliche stark zerstörte Figuren in langem Gewande in ruhigem Tanzschritt nach l., sich an

<sup>73)</sup> <Eine andere Deutung hat neuerdings L. Curtius, Der Astragal des Sotades, Heidelberg. Sitz.-Ber. phil.-hist. Kl. 1923, 4 vorgeschlagen. — Rotfigurige Pyxis mit Reigen, mir nicht in Abb. bekannt, s. Collignon-Couve a. a. O. nr. 1560.>

den Händen fassend. Hinter der einen Gruppe Frau mit Musikinstrument (Tympanon?)

34] Real Museo Borbonico V Tf. XXXIX. Reinach a. a. O. III 66, 6, wo weitere Literatur. Photogr. Alinari P. I nr. 11 170. Neapel, Museo Nazionale.

Die sieben Mädchen dieses Reigen nach I. befinden sich, wie der architektonische Rahmen zeigt, in einer mächtigen, von Pfeilern getragenen Halle. Ihre Bewegungen sind auf ein langsam feierliches Schreiten beschränkt, wie es nach der Klage des Komödiendichters Platon (fr. 130 K.) schon im Anfang des 4. Jahrhdts. v. Chr. die Regel war. Je mehr und kunstvollere Ausstattung der musikalische Teil fand, um so mehr wurde das orchestische Element eingeengt. Charakteristisch ist an diesem Bilde einmal, wie der Chor durch die Verschiedenheit der Gewandung in zwei Gruppen, Halbchöre, geteilt wird: nur die drei Mädchen I. haben das Himation um die l. Schulter gelegt, die vier rechten tragen den Peplos mit Überschlag. Charakteristisch ist ferner die Art, wie sich die Mädchen anfassen: es geschieht wie der Grieche sagt, *χειρὶ καταπονηεῖ* (vgl. Athen. XIV 630 A. Poll. IV 105. O 114. π 792. τ 467), d. h. die ausgestreckten Hände sind flach und lose ineinander gelegt. Die Namenbeischriften sind übrigens nicht ursprünglich, sondern erst nachträglich hinzugefügt.

35] <Svoronos, Das Athener Nationalmuseum. Deutsche Ausgabe von Barth. Tf. 132. Athen, Nationalmuseum 1789. Runde Basis, umtanzt von Mädchen, die sich an den Händen fassen. Zwischen den Enden des Reigen Pfeiler oder Altar (?). Ziemlich roh.>

Das Händereichen findet aber auch in künstlicherer Form statt. Die erste der Tanzenden reicht der zweiten die eine, der dritten die andere Hand, die zweite der dritten und ersten u. s. f. Die Arme kreuzen sich, so dass die geraden und ungeraden Paare sich gegenseitig einschliessen: es ist die Form der sogenannten Tratta, dargestellt schon auf einer alten Vase äolischer Herkunft (Polledrara Hydria):

36] JHS XIV (1894) Tf. VII. Catalogue of Greek and Etruscan Vases in the British Museum I 2 nr. H 228, wo weitere Literatur. Aus Vulci. Leierspieler nach r., ihm folgen fünf Frauen in langem Gewand, mit langem Haar, in der Armbaltung der Tratta. Anschaulicher führt die Tratta ein Grabgemälde aus Ruvo vor Augen:

37] Raoul-Rochette, Peintures antiques inédites Tf. XV. Winter, Kunstgesch. i. Bildern I (alte Ausgabe 1900) 92, 4. M. Emmanuel, La danse Grecque (1896) 261, fig. 530. Vgl. Weege, Archäol. Jahrb. XXIV (1909) 124, wo die Literatur, und 135. Neapel, Museo nazionale. <Weege Abb 172/73.>

Dargestellt sind im Grabe zwei Reigen von 18 und 9 Mädchen nach rechts; das eine Mal werden sie geführt von einem Vortänzer, das andere Mal geht dem Reigen ein Leierspieler voraus. Die Tanzenden sind in lange und reiche Gewänder gekleidet und diese Gewänder sind ebenso wie ihre Besatzstreifen in verschiedenen grellbunten Farben gehalten. Aber wie Art und Form der Kleidung nicht rein griechisch ist, ist auch die Beschulung der Tanzenden altgriechischer Weise durchaus fremd.

Noch heute wird die Tratta von den Mädchen Griechenlands getanzt, namentlich um die Oster- und Pfingstzeit und besonders in Megara. Eine

Vorstellung daran kann Abb. 1 geben, nach einer am 7. Mai 1907 in Megara gemachten Aufnahme.

Wir sehen also die Tanzenden in mannigfacher Art durch die Hände verbunden: sie ergreifen die Handwurzel, legen die Hände flach ineinander, umschliessen sie oder fassen sie in verschiedener Form. Die Verbindung der Tanzenden wird aber auch noch auf verschiedene andere Weisen hergestellt.

38] Olympia IV 41 nr. 263 Tf. XVI. In einer sehr altertümlichen Bronzegruppe aus Olympia umschlingen sich sieben nackte Tänzerinnen mit den Armen, die sie einander über und unter die Schulter legen, ähnlich wie die Burschen beim Nürnberger Schönbartlaufen im 16. Jahrh.<sup>74)</sup> (Wir kennen noch gleichartige Gruppen aus Olympia ganz oder z. T. Zwei von ihnen fassten sieben bzw. fünf Tänzerinnen Olympia IV 41. S. a. Weege Abb. 36.)



Abb. 1.

Diese Art sich anzufassen findet sich auch

39] Annual of the Brit. School at Athens X (1903/4) 217 fig. 6. Ebd. Supplem. Paper I 1 (1923) 88 fig. 71. A. Mosso, Excursioni nel Mediterraneo (Mailand 1910) 223 fig. 122. Bossert, Alt-Kreta (1923) 113. Aus Palaikastro. Kandia, Museum. Vgl. Ath. Mitt. XXXV (1910) 158. Spätminoisch II. Bemalter Ton. Drei bekleidete Frauen umtanzen in der geschilderten Armhaltung eine Göttin mit Schlange<sup>75)</sup>. (Weege Abb. 35.)

40] (Ath. Mitt. XXIX (1904) 295 Abb. 28. Rohes römisches Relief aus Kodja Burgas (Mysien) mit tanzenden Mädchen nach I. Ob die Verbindungsart dieselbe ist wie auf den genannten Darstellungen, lässt die Abb. nicht deutlich erkennen.

41] Unterster Reliefstreifen des Hekataions im Bruckenthalschen Museum zu Hermannstadt. Archäol.-epigr. Mitt. V (1881) 200. Tf. I. II. Reinach, Rép. d. rel. II 127, 3. R. Artemis, in der Mitte Tanz von drei Mädchen in kurzem Chiton, die die Arme in der bezeichneten Art auf die Schultern legen (Chariten?). Die linke fasst mit der er-

<sup>74)</sup> Das Nürnbergische Schönbartbuch, hrsg. v. K. Drescher (1908) Bl. 3.

<sup>75)</sup> Dieselbe Armhaltung findet sich in einer Bronze mit 4 widerköpfigen Gestalten: Hiller v. Gärtringen-Lattermann, Arkadische Forschungen, Berlin 1911 (Abhandl. kgl. preuss. Akad. 1911, Anhang) Tf. XIII 3.

hoben Hand die Hand einer vierten gleichgekleideten Tänzerin am weitesten links (Venus?), die in der linken eine Binde hält.

Die Armhaltung der drei Tänzerinnen erinnert hier an die zahlreichen Darstellungen der drei nackten Grazien, die alle aufzuzählen zu weit führen würde. Wohl aber sind die Chariten<sup>76)</sup> auch sonst im Tanz dargestellt, wobei die Verbindung der Tänzerinnen in anderer Form erfolgt.)

42] Die sog. Chariten des Sokrates. Brunn-Bruckmann Tf. 654. Helbig, Führer I<sup>3</sup> nr. 80. Amelung, Sculpturen des Vaticanischen Museums I 546 nr. 360, wo die weitere Literatur. Rom, Vatican, Museo Chiaramonti. Repliken s. Brunn-Bruckmann im Text. 5. Jahrh. v. Chr. Die drei Chariten schreiten, sich an den Händen fassend, in feierlichem Reigen nach l. Haartracht und Gewandung auch hier individuell verschieden.

43] <Collection M. J. P. Lambros et M. G. Dattari Vente de 17—19 Juin 1912. Paris 1912 nr. 351, Tf. 36. Ehemals Sammlung Dattari-Kairo. Kleines Marmorkapital, hellenistisch-archaisierend, umtanzt von drei Chariten oder Horen in Relief, die sich an den Händen fassen.

44] Walter, Beschreib. der Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen (1923) 189 nr. 396. Vorderseite einer vierkantigen Basis. Drei Mädchen en face, im Reigen sich die Hände reichend. Schlechte u. späte Arbeit.

45] Stephani, Ausrunder Herakles Tf. V, 4—6. Vgl. Petersen, Archäol.-epigr. Mitt. V (1881) 36. Auf viereckiger Basis runder, oben profilierter Schaft, den drei Mädchen in gegürtetem Chiton nach r. umtanzen, sich an den Händen fassend. Eine wendet den Kopf, zwischen ihr und der folgenden aufschauender Hund, eine Hindeutung auf Hekate (vgl. 46) ff).

46] Reinach, Rép. de la stat. I 343, 3. Einen runden Schaft umtanzen nach r. die drei Chariten (s. Inschrift) in gegürtetem Chiton, sich an den Händen fassend.

Eine besondere Art von Darstellungen der tanzen Chariten sind die Hekataien, die von Chariten umtanzt werden<sup>77)</sup>.

47] Gerhard, Venere Proserpina Tf. I. Reinach, Rép. d. l. statuaire II 323, 8. Vgl. Petersen, Arch. epigr. Mitt. V (1881) 26. Aus Salamis. Athen. Dreigestaltige Hekateherme, rechtshin umtanzt von drei Chariten, die sich an den Händen fassen, die R. vor, die L. zurückhaltend. Der r. Fuss wird vorgesetzt. Wechselnde Wendung der Köpfe.

48] Archäol.-epigr. Mitt. IV (1880) Tf. IV. Vgl. Petersen a. a. O. 27. Aus Athen. Prag, archäologische Sammlung der Universität. Herme der dreigestaltigen Hekate, umtanzt von drei Chariten nach r., die sich an den Händen fassen. Fussstellung und Kopfhaltung wechselnd. Feinfältiger Chiton mit kurzen engen Ärmeln, darüber Obergewand. Auf dem Haupte hoher Kalathos mit Schleier. Hinter jedem Ohr einer jeden fallen ein oder zwei Locken auf die Schultern.

49] Arndt-Amelung 2559. Vgl. Petersen a. a. O. 29, wo die ältere Literatur. Venedig, Dogenpalast. Archaisierend. Drei Hekatehermen, mit dem Rücken gegen einen runden, oben herausragenden Schaft gestellt, umtanzt von drei Chariten nach r., die sich an den Händen fassen. Feinfältiger Ärmelchiton, Obergewand, Schulter-

<sup>76)</sup> <Es lässt sich im einzelnen Falle natürlich nicht mit Sicherheit entscheiden, ob es sich um Chariten oder Horen u. ähnl. handelt.>

<sup>77)</sup> <Da uns hier nur das Sachliche interessiert, gehe ich auf die Frage des Verhältnisses der im folgenden aufgezählten Hekataien zu der berühmten Hekate Epipyrgidia des Alkamenes (Paus. II 30, 2=Overbeck, Schriftquellen 817) nicht ein. S. Petersen, Arch.-epigr. Mitt. IV (1880) 140—174; V (1881) 1—84, zum folgenden bes. V 26 ff.>

locken, hoher Kalathos. Die Darstellung der drei ziemlich gleichmässig. Bei einer fehlt der Kopf.

50] Furtwängler, Beschreibung der Glyptothek zu München 2. Aufl. von P. Wolters (1910) 60 nr. 52. Hundert Tafeln n. d. Bildwerken der Glyptothek zu München 12. Vgl. Petersen a. a. O. 31. München, Glyptothek. 4. Jahrh. v. Chr. Um einen runden Schaft stehen drei Hekategestalten, die wieder von den drei Chariten nach r. umtanzt werden. Diese fassen sich bei den Händen, bekleidet mit langem Chiton und weitem Mantel. Keine Kopfbedeckung.

51] Reinach, Rép. d. rel. II 301, 5 (nach Ridder, Marbres Tf. 28, mir nicht zugänglich). Paris, Samml. Clerq. Dreigestaltige Hekate, umtanzt von den drei Chariten nach r., die sich an den Händen halten. Reich fließende Gewänder.)

52] Oesterr. Jahreshfte XIII (1910) 88–91. Tf. III. IV. Aus Attika. Ottenstein. Anf. 4. Jahrh. v. Chr. Dreigestaltige Hekate mit Fackeln, umtanzt von drei Chariten nach l., die sich an den Händen halten. Ärmelchiton, darüber Himation. Das gescheitelte Haar ist aufgesteckt und mit Binde geschmückt. Reizvoller Wechsel in Haltung des Körpers, der Beine, Arme, Hände und des Kopfes<sup>78)</sup>.

Eine andere Art, die Tanzenden zum Reigen zu verbinden, besteht darin, dass sie sich an den Zipfeln ihres Himations fassen.

53] <Bollet. com. un. XXIX (1901) 223. Brunn-Bruckmann Tf. 599. Weitere Literatur im Text und Helbig, Führer II<sup>3</sup> nr. 1191. Vom Forum. Rom, Lateran. 4. Jahrh. v. Chr. Dreiseitige Basis. Seite A-B: Weibliche Figur, leierspielend n. r. Ihr folgt ein Mädchen im Tanzschritt, den Zipfel des Gewandes der Leierspielerin mit der l. fassend; r. eine einzelne Tanzende. Weege Abb. 72.

54] Zoëga, Bassirilievi II, 96. Roscher, Lexik. d. Mythol. I 2, 2731. Vgl. Helbig, Führer II<sup>3</sup> nr. 1827, wo die weitere Literatur. Rom, Villa Albani. Neu-attisch. Puteal. Demeter und Kore, r. davon Dionysos oder Iakchos (?), gegen einen Baum gelehnt. Auf ihn schreiten von r. im Tanzschritt drei Mädchen zu, die sich an den Zipfeln der Himation fassen.

55] Annual of the Brit. School at Athens III (1896–1897) 170. Tf. XIV. Aus Tarhuna (Tripolis). 1896 im Privatbesitz. Neuattisches Marmorrelief: drei Frauen in voller Kleidung, im Tanzschritt nach l. Sie fassen sich an den Zipfeln der Himation. Die letzte wendet den Kopf.

56] Comptes-rendu de l'Académie des inscriptions et belles lettres 1909, 619 u. Tf. IV–VI. Poulsen, Tillaeg til katalog over Ny Carlsberg Glyptoteks antike Kunstvaerker (1925) 172 nr. 276. Billedtavler XX. Aus dem „Lucus Furrinae“. Glyptothek Ny-Carlsberg. Dreieckiges Relief eines Reigenes von drei Frauen, vollbekleidet, nach r., die sich an den Gewandzipfeln halten. Köpfe weggebrochen.)

Wird man bei den letztgenannten Darstellungen zweifeln können, ob die dargestellten Frauen als Chariten, Horen oder Nymphen anzusprechen sind, so können wir bei den im folgenden aufgezählten Werken aus der Verbindung mit Hermes oder Pan, aus der Darstellung eines Fluss- oder Quellgottes, oft auch aus beigefügten Inschriften die Bezeichnung als Nymphen rechtfertigen:

57] BCH V (1881) 349 ff. Tf. VII. Svoronos, Nationalmuseum Tf. 73. Arndt-Amelung 1243 u. 1254, wo die ältere Literatur. Aus Eleusis. 3. Jahrh. v. Chr. Athen, Nationalmuseum nr. 1445. Relief in Grottenform. L. an der Grottenwand Kopf des bärtigen Acheloos. In der Grotte Altar. Drei Nymphen im Reigen nach l., geführt von dem Syrinx

<sup>78)</sup> <Weitere bei Petersen a. a. O. 30. 31. 36. 38. und Froehner, Musée de Marseille, Catalogue des antiquités (1897) 95 nr. 234 aufgeführte Hekataien mit Chariten sind mir nicht in Abbildungen bekannt geworden.)

spielenden Pan. Die vollbekleideten Nymphen, die den Altar umtanzend zu denken sind, fassen sich an den Zipfeln des Himations. Die letzte wendet den Kopf.

58] Svoronos a. a. O. Tf. 74. Literatur im Text. Photogr. Aliuari nr. 24 333. Vgl. Pottier BCH V (1881) 353 nr. 12. Aus Megalopolis oder Sparta. 4./3. Jahrh. v. Chr. Athen, Nationalmuseum nr. 1449. Relief in Grottenform. Rechts hockt Pan, die Syrinx spielend. Auf ihn zu Reigen von drei Nymphen, die sich an den Gewandzipfeln halten. Die erste wendet den Kopf, die dritte hält in der L. Ähren und trägt das Haar in einer Haube.

59] <Maffei, Museum Veronense Tf. LXXI 2. Reinach, Rép. d. rel. III 436, 1. Vgl. Hauser, Die neuattischen Reliefs 21 nr. 29. Verona, Runde Ara. Rechts von dem darauf dargestellten Altar Pan nach r. (auf der Zeichnung nicht wiedergegeben), nur der Unterkörper erhalten und das Stück des Pantherfells, das die erste der ihm folgenden drei Nymphen im Tanzschritt in der Hand hält. Die vollbekleideten Nymphen fassen sich an den Zipfeln der Himatien. Die mittlere trägt das Haar offen.>

Doch ist dieses Halten des Gewandzipfels auf den Nymphenreliefs nicht kanonisch, wir finden auch andere Arten der Verbindung.

60] <Svoronos a. a. O. 99. Athen, Nationalmus. nr. 2008. Grottenrelief. L. bärtiger Kopf des Acheloos; dann Hermes, den Chor der drei Nymphen anführend, die einen aus Steinen aufgeschichteten Altar nach l. umtanzen. R. Pan, die Flöte spielend. Die zweite Nymphe fasst die erste am Zipfel des Himations, die dritte an der Hand. Kopf der ersten, Oberkörper der dritten Nymphe weggebrochen.>

61] Kgl. Museum zu B-rlin, Beschreibung der antiken Skulpturen nr. 713, wo weitere Literatur. Aus Gardun (Dalmatien). Berlin, Altes Museum. Spätromisch. Votivrelief. L. Pan mit der Syrinx. Rechts von ihm Reigen von drei Nymphen (nur zwei erhalten) in gegürtetem ärmellosen Chiton von vorne. Sie fassen sich an den Händen, die Pan am nächsten stehende hebt die Hand.

62] Arndt-Amelung 1254. Svoronos a. a. O. Tf. 73, wo im Text die Literatur. Aus Megara. Athen, Nationalmuseum nr. 1446. 4. Jahrh. v. Chr. Grottenförmiges Relief. In der Mitte Altar. Hermes nach r, gefolgt von zwei tanzenden Nymphen, die sich an der Hand fassen, während die dritte zwischen Hermes und den Nymphen im Hintergrunde zuschauend steht. Die erste Nymphe hält Hermes am Zipfel seines Gewandes. Die letzte stützt den freien Arm in die Hüfte. L. am Rande der Grotte hockt Pan über dem Kopf des Acheloos.

63] Ebenda. Aus dem Piraeus. Athen, Nationalmuseum nr. 1447. 4. Jahrh. v. Chr. Grottenförmiges Relief. Um einen aus Steinen aufgeschichteten Altar tanzen Hermes und drei Nymphen nach l., sich an den Händen haltend. Die mittlere wendet das Haupt, die letzte stützt den freien Arm in die Hüfte. Auf dem Grottenrande über der mittl. Nymphe hockt Pan.

64] Svoronos a. a. O. 74, weitere Literatur im Text. Vom Parnes. Athen, Nationalmuseum 1448. 3. Jahrh. v. Chr. Weihung des Telephanes. Grottenförmiges Relief. Einen rohen Altar umtanzen Hermes n. l. und drei Nymphen en face, sich an den Händen fassend. L. am Grottenrand bärtiger Kopf des Acheloos, darüber Ziegenkopf, darüber hockt Pan, die Syrinx blasend.

65] <Visconti, Museo Worslejano Tf. IV. Vgl. Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain 239 nr. 110. Pottier a. a. O. 352, 6. Heute in der Sammlung des Earl of Yarborough (Der Katalog dieser Sammlung von A. H. Smith (1897) ist mir leider nicht zugänglich). Weihrelief in Grottenform. Um einen aus Steinen aufgeschichteten Altar tanzen Hermes und die drei Nymphen nach l. Letztere fassen sich an den Händen. Rechts bärtiger Kopf des Acheloos, l. Adoranten. Auf dem Grottenrande l. Pan.

66] Svoronos a. a. O. 96. Athen, Nationalmuseum 1859. Grottenrelief. Einen aus Steinen aufgeschichteten Altar umtanzen Hermes und drei Nymphen nach l., sich an den Händen fassend. L. am Rande bärtiger Kopf des Acheloos, darüber Pan (?).

67] Ebenda Tf. 59. Athen, Nationalmuseum 2007. Wie 66), doch hockt Pan syrinx-spielend r. Kein Altar.

68] Ebenda Tf. 100. Athen, Nationalmuseum 2009. Ähnlich 66), Haupt des Acheloos r., Pan hockt oben in der Mitte des Grottenrandes.

69] *Εφ. ἀρχ.* 1905, Tf. 3. Svoronos a. a. O. Tf. 97, vom Parnes. Athen, Nationalmuseum 1879. Relief, das in oberen u. unteren Teil zerfällt. Im unteren tanzen zwischen einem Sessel l. und dem Flussgott mit Füllhorn r., neben dem ein Pferd steht, drei Nymphen en face, ganz in Mäntel gehüllt. Im oberen Teil rechts Pan.

70] Svoronos Tf. 136. Athen, Nationalmuseum nr. 1966. Relief. In architektonischem Rahmen links Apollon, auf einem Felsblock sitzend, auf die Leier gelehnt. Vor ihm l. steht Pan, Syrinx blasend. Apollon wendet sich nach r. und spricht mit Hermes, der, das Kerykeion in der R., die L. in die Hüfte gestemmt, das r. Bein auf den Fels setzend, ruhig dasteht. R. von ihm Altar, von drei Nymphen en face umtanzt, die sich bei den Händen fassen. Die erste von l. blickt nach r., die anderen beiden nach l. R. Adoranten.

71] Archäol.-epigr. Mitt. I Tf. 1. Schneider, Album auserlesener Gegenstände der Antiken-Sammlung des allerhöchsten Kaiserhauses (Wien 1895) Tf. XI. Vgl. Pottier a. a. O. 353 nr. 9. Aus Gallipoli. Wien. Relief in Grottenform. R. am Grottenrande hockt Pan, Syrinx spielend, unter ihm Altar. Auf diesen zu Hermes und drei Nymphen im Tanzschritt, sich an den Händen fassend. Hermes und die mittlere Nymphe wenden das Haupt. Oben im Fels drei Vögel.

72] Archäol. Ztg. 38 (1880) 10. Athen. Vgl. Pottier a. a. O. 354 nr. 16. Athen. Grottenförmiges Relief. Reigen: Hermes und drei Nymphen nach r., sich an den Händen fassend. Vor Hermes steht ein Syrinx spielender Pan. L. Kopf des Acheloos.)

73] Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen nr. 709. Vgl. Pottier a. a. O. 352 nr. 3. Vom Stadion in Athen. Berlin, Altes Museum. 4. Jahrh. v. Chr. Motivrelief attischer Wäscher an die Nymphen. Der obere Teil stellt eine Felsgrotte dar, darin Reigen des Hermes und der drei Nymphen nach l. Alle fassen sich an den Händen und sind nur in Halbfiguren dargestellt. Links bärtiger Kopf des Acheloos, r. hockt Pan, Syrinx spielend.

74] Furtwängler, Sammlung Saboureff Tf. XXVIII 2. Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen nr. 711. Angeblich aus Megara. Berlin, Altes Museum. 4. Jahrh. v. Chr. Relief in Grottenform, darin aus Steinen zusammengefügt Altar. Hinter demselben Reigen des Hermes und der drei Nymphen, die sich an den Händen fassen, wobei die Nymphen die Arme leicht heben. L. auf dem Grottenrande hockt Pan, Syrinx spielend. Darunter Adoranten. Rechts Haupt des Acheloos.

75] Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen 709 A. Kurze Beschreibung der antiken Skulpturen im Alten Museum (1920) Tf. 24. Brunn-Bruckmann Tf. 548 oben, wo weitere Literatur. Vom Quirinal. Berlin, Altes Museum. 2. Hälfte des 5. Jahrhds. v. Chr. Hermes mit dem Petasos führt drei Nymphen im langsamen Tanze nach links. Alle fassen sich *ἐπι καρπῶ*. Die zweite Nymphe wendet den Kopf ein wenig, der Kopf der dritten ist weggebrochen. Rechts der Flussgott, darüber die Beine eines Pan, der im übrigen weggebrochen ist.

Von einer Reihe derartiger Darstellungen kennen wir noch Fragmente.

76] Arndt-Amelung 1248. Svoronos Tf. 73. Aus der Grotte des Pan an der Akropolis. Athen, Nationalmuseum 1443. Stück eines Nymphenreliefs in Grottenform. Erhalten l. der hockende, Syrinx blasende Pan, rechts von ihm Hermes im Tanzschritt, der ersten der r. von ihm zu ergänzenden Nymphen die jetzt abgeschlagene Hand reichend.

77] Furtwängler, Samml. Saboureff Tf. XXVIII, 1. Berlin, Beschr. d. ant. Skulpt. 710. Aus dem Piraeus. Berlin, Altes Museum. 4. Jahrh. v. Chr. In architektonischem Rahmen drei tanzende, sich an den Händen fassende Nymphen nach l. Erhalten von

der ersten Kopf und l. Schulter, die zweite, die den Kopf nach vorn wendet, bis auf das r. Bein und den l. Unterschenkel, die dritte ganz. R. das Haupt des Acheloos.

78] Berlin, *Beschr. d. ant. Skulpt.* 714. Aus Rhodos. Berlin, Altes Museum. Spät. Fragment eines Reliefs. Erhalten zwei Nymphen und Reste einer dritten en face, sich die gesenkten Hände im Tanz reichend, mit gegürtetem Chiton mit Überfall bekleidet. Die mittlere wendet den Kopf, der einen Katathos trägt, nach r.

79] <Walter, *Beschreib. d. Reliefs im kleinen Akropolismuseum in Athen* nr. 171. Fragment eines Nymphenreliefs, erhalten Beine des Hermes und der ersten Nymphe im Tanzschritt nach l.

80] Ebenda nr. 172. Do. Erhalten l. Kopf des Flussgottes und Hermes nach l. gehend, Kopf fehlt.

81] Ebenda nr. 173. Do. Erhalten l. Kopf des Flussgottes, r. Hermes z. T. Archaisierend.

82] Ebenda nr. 174. Do. Erhaltungszustand ähnlich.

83] Ebenda nr. 175. Do. Erhalten zweite und dritte der nach l. tanzenden Nymphen, die sich an den Händen fassen.

84] Ebenda 176. Von einem 69) ähnlichen Relief sind zwei Nymphen erhalten.

85] Casson, *Catal. of the Acropolis Museum II* (1921) nr. 1345. Von einem 67) ähnlichen Relief sind der hockende Pan z. T. und eine Nymphe ganz erhalten<sup>79)</sup>.

Die drei Nymphen erscheinen aber auch allein, ohne Hermes oder Pan:

86] Pottier-Reinach, *Nécropole de Myrina* nr. 206 Tf. XIX 2. BCH VII (1883) Tf. XVI. Winter, Typen der figürl. Terrakotten II 150, l. Aus Myrina. Paris, Louvre. Terrakottarelieff in Grottenform. Drei Nymphen en face, sich an den Händen haltend und in wiegender und schwebender Bewegung der schlanken Körper sich selbst mit Tanz ergötzend.

87] <BCH XXI (1897) 122 fig. 4. Aus Pizos. Sophia, National-Museum. Stark beschädigtes Relief. Drei Nymphen im Tanzschritt nach r., sich an den Händen fassend. L. „thrakischer Reiter“.

88] Ebenda 129 fig. 11. Wie die folgenden in Saladinoro (Thrazien). Rohes Relief. Drei Nymphen en face, die mittlere und linke legen die l. Hand auf die Schulter der nächsten. Ob sie stehen oder ein Tanz nach Art der 38) ff. besprochenen Gruppen gemeint ist, ist kaum zu entscheiden.

89] Ebenda 133 fig. 14. Relief. Die drei Nymphen en face, in hochgegürtetem Chiton, sich an den Händen fassend.

90] Ebenda 137 fig. 16. Ähnlich 89, aber l. neben den drei Nymphen Priester mit Patera in der r. vor Altar.

91] Ebenda 138 fig. 17. Ähnlich 89, aber l. neben den drei Nymphen, grösser als sie, Juppiter und Juno.

92] Ebenda 133 fig. 18. Aus Novo Selo (Thrakien). Ähnlich 89, aber r. der drei Nymphen Juppiter, z. T. weggebrochen.

Die Deutung dieser Denkmäler auf Nymphen ergibt sich aus den bei einigen beigefügten Inschriften.)

Ist in der grossen zuletzt besprochenen Gruppe der Denkmäler die Deutung auf Nymphen gesichert, sei es durch die Umgebung, in die sie gestellt sind, sei es durch die Inschriften, so kann man bei dem Relief, das wir hier anschliessen, zwischen Nymphen und Chariten schwanken.

<sup>79)</sup> <Ähnliches Relief, das mir nicht in Abbildung bekannt geworden ist, s. Smith, *A Catalogue of sculpture in the British Museum III* nr. 2158).

93] BCH XIII (1889) 467 ff. Tf. XIV. Lechat, Au musée de l'Acropole d'Athènes (1903) 443 ff. Tf. III. Dickins, Catalogue of the Acropolis Museum I (1912) 702. Von der Akropolis. Athen, Akropolis-Museum. Archaisches Relief. Von l. nach r.: Männl. Figur in langem Himation, die Doppelflöte blasend. Drei Frauen im Tanzschritt nach l., sich *ἐπὶ καρπῶ* fassend, Oberkörper und Kopf en face. Ionischer Chiton mit Kolpos und Himation. Die erste hält in der freien Hand eine Frucht (oder ein Ei?), die letzte führt einen nackten Knaben an der Hand. Lechats Deutung auf Hermes u. die Chariten ist allgemein angenommen.

⟨Auf ähnliche Darstellungen deutet Dickins a. a. O. die Fragmente nr. 622, 637.⟩ —

Kehren wir zur Aufzählung der Arten, wie die Tanzenden untereinander verbunden waren, zurück, so kennen wir eine weitere Art nur aus der Literatur: die Tanzenden sind bei gewissen sakralen Reigen durch ein Seil verbunden, das alle mit den Händen fassen: Terenz Adelph. 752 (d. i. Menander). Livius XXVII 37, 14, vgl. Diels, Sibyll. Blätter 91 f. Noch in byzantinischer Zeit: Eumathios VI 18 p. 226, 5 ff. Hercher (Hochzeitsreigen). ⟨Eine andere Verbindungsart der Tanzenden zeigt eine Terrakotte aus Tanagra:

94] Emmanuel, La danse antique 280 fig. 565. Winter, Typen II 156, 3, wo die weitere Literatur. Paris, Louvre. Zwei Mädchen tanzen, indem sie sich über Kreuz an den Händen fassen. Da hier nur zwei Tänzerinnen dargestellt sind, kann man von einem eigentlichen Reigen kaum sprechen. Weege Abb. 191.

Dagegen ist sicher als Reigen anzusprechen

95] Abb. Tf. III.<sub>3</sub> Terrakotte in der Sammlung des archäologischen Instituts in Erlangen. Inv. nr. I 314. Herkunft unbekannt. H. 0,10 m. Durchm. d. Basis 0,06 m. 3 Mädchen auf flacher Basis im Reigen, sich an den Händen fassend. Lange Gewänder, hochgestecktes Haar. Ziemlich rohe Arbeit. Gesichtsbildung und Haaransatz erinnert an Ausgew. griech. Terrakotten im Antiquarium zu Berlin (1903) Tf. 9 l. unten.⟩

Eine noch andere Art der Verbindung können wir aus einer Anzahl bildlicher Darstellungen aus Vasen erschliessen.

96] Furtwängler, Samml. Sabouroff I Tf. 51. Emmanuel a. a. O. 257 fig. 525. Deonna Rev. arch. XXIII (1914) 51. Robert, Archäol. Hermeneutik 353 Abb. 269. Aus Argos. Schwarzfigurige attische Schale des sechsten Jahrhdts. Auf der Aussenseite sind zwei Chöre nach r. aufgemalt, der eine von sieben, der andere von neun Mädchen gebildet. Vor jedem Chor, ihm zugewandt, steht ein Jüngling in kurzem Überwurf, ein ebenso gekleideter hinter den Frauen, einem dritten in langem Festkleid zugekehrt.

Die Mädchen tragen wie üblich reich und verschieden verzierte Gewänder, sie alle sind von einem grossen bunten Tuch umzogen, dessen eines Ende die am weitesten l. stehende mit der l. Hand hält, während sie zugleich, wie wir es schon wiederholt angetroffen haben, ein Kranz emporhält. Wir müssen also annehmen, dass das andere Ende des grossen Tuches von der letzten Gestalt r. gehalten wird. Das hat nun freilich der Maler nicht zum Ausdruck gebracht, und eben darum hat man das Bild anders deuten zu müssen gemeint. Man nimmt gewöhnlich mit Furtwängler a. a. O. an, der Künstler habe sich hier damit begnügt, das Obergewand, das jedem einzelnen Mädchen zukam, nur einmal für alle in schematischer Weise abzukürzen. Indessen diese Annahme wird durch andere Darstellungen derselben Art widerlegt.

97] Zu Zweifeln an ihrer Richtigkeit führt schon ein dem vorigen etwa gleichzeitiges chalkidisches Vasenbild<sup>80)</sup>, auf dem ein Chor von drei Frauen dargestellt ist, vor dem eine vierte steht, die mit Armen und Händen anscheinend den Takt zum Reigen angibt. Die Art, wie hier das Gewandstück, das die drei umschlingt, von ihrem Körper absteht, macht es wenig wahrscheinlich, dass an eine Abbeviatur zu denken ist.

Den Ausschlag geben zwei fast gleiche Väschen, sog. Ariballoi, Salbgefäße korinthischer und böotischer Herkunft.

98] Archäol. Anz. XXXI (1916) 170 nr. 4 Abb. 4. Schlauchförmiges Gefäß mit Ösenhenkel, böotisch-orientalisierend. Aus Böotien. Heidelberg. Vorderseite: „Zwei Frauen, in Chiton und Mantel gehüllt, tragen gemeinsam ein Gewandstück, in den Händen halten sie Zweige. Das Haar ist zusammengebunden und fällt dann frei herab. Ein zweites Band läuft über den Scheitel“. „Die Füße sind nicht angedeutet. Rosetten-Füllung.“

99] Bonn, Akademisches Kunstmuseum Inv. n. 573. Abgeb. Taf. III, 2. Schlauchförmiger korinthischer Ariballos mit Ösenhenkel, vollständig bis auf ein dreieckiges fehlendes Stück am Boden. H. 0,188 m, Umfang 0,287 m, Durchm. oben 0,057 m. Ton rötlichbraun, Firniss rotbraun bis schwarz, Zeichnung flüchtig. Drei Frauen in Chiton u. Mantel tragen gemeinsam ein Gewandstück, dessen Säume mit Wellenlinie verziert sind. In den Händen halten sie Zweige. Das Haar ist im Nacken zusammengebunden und fällt dann offen herab. Ein zweites Band auf dem Scheitel. Kontur und Innenzeichnung geritzt. Füße nicht angegeben. Rosetten als Füllornamente. Zwischen der ersten und letzten Frau drei Rosetten.

War auf 96) u. 97) das Obergewand nicht zu sehen, so ist auf 98) u. 99) sowohl Ober- wie Untergewand vollkommen deutlich. Dazu kommt ausserdem das grosse bunte Tuch, das die Frauen um ihre Schulter herumziehen. Danach darf es als völlig sicher gelten, dass das Umschlingen mit einem grossen Tuch den Griechen der Zeit Alkmans — in diese gehören die genannten Darstellungen — eine übliche Form war, die Glieder eines Mädchenreigenes zur Einheit des Chors zusammenfassen und damit zugleich einen malerischen Hintergrund für die Reigenbewegungen zu schaffen. Ein schlagendes Analogon dazu findet sich im Brauche eines Volkes, das damals, als es ihn übte, auf einer annähernd gleichen Kulturstufe stehen mochte wie die Griechen des siebenten vorchristl. Jahrhdts. Wir verdanken seine Kunde dem Historiker Priseus von Panion, der ihn als Augenzeuge geschildert hat<sup>81)</sup>. Als Attila siegekrönt von Heerfahrt und Beute heimkehrt, da tanzen ihm Mädchenchöre, Siegeslieder singend, entgegen — ebenso wie die Frauen Israels den Riesenbezwinger David mit Tanz und Gesang empfangen<sup>82)</sup>. Je sieben dieser Hunnenmädchen bildeten einen eigenen Reigen, und jeder dieser tanzenden und singenden Reigen hielt ein grosses weisses Leintuch, das ihn umschlang.

<sup>80)</sup> (Es handelt sich um das Bild auf der Vorderseite des Psykter in der Sammlung Castellani, jetzt im italienischen Staatsbesitz, Brinkmann durch eine Pause in Loeschkes Apparat bekannt. Jetzt publiziert von P. Mingazzini, Bolletino d'arte del ministero della pubblica istruzione II. Ser. III (1923—24) 499 fig. 4. Die Identifizierung dieses Bildes verdanke ich Herrn Dr. A. Rumpf-Leipzig.)

<sup>81)</sup> FHG IV p. 85. Vgl. Müllenhoff, De antiquissima Germanorum poesi chórica 9.

<sup>82)</sup> Richt. 11, 34. Sam. I 18, 6.

Damit wird zugleich eine weitere Hypothese abgelehnt, die man ebenfalls zur Erklärung der zuletzt betrachteten Vasenbilder aufgestellt hat. Vielerorts herrschte im alten Griechenland der Brauch, dass Mädchen und Frauen einer Gottheit alljährlich ein grosses Prachtgewand, einen Peplos, zu weben und zu sticken hatten, das an ihrem Festtage in feierlicher Prozession in ihren Tempel getragen wurde. Eben einen solchen Peplos hat man in dem Gewandstück erkennen zu sollen gemeint, das die Mädchen jener Vasenbilder umgibt, eine Erklärung, die auch dadurch unmöglich gemacht ist, dass einmal das Darbringen des Peplos in keiner Weise ausgedrückt oder auch nur angedeutet ist<sup>83)</sup>, und dass andererseits auf dem altattischen Schalenbilde 96) als Darbringung der Mädchen ein Kranz erscheint<sup>84)</sup>.

<sup>83)</sup> Wie z. B. auf dem Relief wohl römischer Zeit aus Smyrna Arndt-Amelung nr. 1349.

<sup>84)</sup> (Ich habe Brinkmanns Interpretation der Vasen 96)–99) wörtlich wiedergegeben. Nur ungern mache ich Bedenken dagegen geltend, doch glaube ich damit der unbestechlichen wissenschaftlichen Objektivität, die den Verstorbenen auszeichnete, am besten zu entsprechen. Aus seiner Aufzählung ist zunächst 97) zu streichen. Wenn Brinkmann nach der undeutlichen Loeschkeschen Pause annahm, es sei hier ein Chor mit Chorführerin dargestellt, so befand er sich in einem Irrtum. Die vorderste Gestalt ist keine Frau, sondern ein Mann. Herr Dr. Rumpf schreibt mir darüber folgendes: „Nicht nur die Tracht (langer Chiton in — jetzt geschwundenem — Weiss und um die Hüften und l. Schulter gelegter Mantel) macht das klar. Die Hautfarbe ist schwarz und war nie weiss übermalt, das Auge ist, wie bei Männern üblich, als Kreis eingeritzt. Endlich ist auch die Haartracht männlich: die kurzen vor dem Ohr herabhängenden Locken. Diese Locken stimmen völlig mit denen überein, die Perseus auf der Bauchamphora des Brit. Mus. B 155 (Gerhard, Auserl. Vasenb. IV Tf. 323) trägt. Auch die Handbewegung dieses Perseus stimmt mit der des Mannes auf dem Psykter überein. Nun gibt Perseus auf der genannten Vase sicher nicht den Takt zu einem Gesang an, begleitet vielmehr mit diesem Gestus seine Ansprache an die *Nyides*. Wir werden uns also auch den Mann auf der Vase Castellani sprechend zu einer nicht dargestellten Person vorstellen müssen. Dies ergibt die von Mingazzini vorgeschlagene Deutung der Darstellung als abgekürztes Parisurteil: L. die 3 Göttinnen unter einem Mantel, vor ihnen Hermes, der zu dem (nicht dargestellten) Paris spricht“. — Wenden wir uns nach Eliminierung dieses Bildes zu 98) u. 99), so scheint mir hier — trotz Br.s Ablehnung — die Deutung als Peplosprozession die wahrscheinlichste. Man vergleiche die lokrischen Tonreliefs Bolletino d'arte III (1909) 426 f. fig. 25 u. 26, wo das von vier Mädchen getragene Gewandstück — sie tragen es einmal r., das andere Mal abwechselnd von beiden Seiten — deutlich als Peplos charakterisiert ist. Auch fehlt auf 98–99 jede Hindeutung auf einen Standreigen, die nächstliegende Interpretation ist die eines Gangreigen, also einer Peplosprozession. Bleibt noch 96. Dies Bild ist nicht zu trennen von anderen, wo mehrere Frauen durch einen Mantel — denn nur ein solcher ist angegeben, kein Gewandstück ausser ihm — umschlungen werden, vgl. 97); ferner die 3 Horen auf der François-Vase, die 3 Frauen in einem Mantel auf Scherben von der Akropolis (Graef, Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen I Tf. 28) und die je 3 Frauen in dem Hochzeitzuge Museo Gregoriano II 28. Déonna a. a. O. 50 ff. denkt bei solcher Darstellung daran, dass der Künstler die betr. Personen durch das eine Gewandstück als zusammengehörig bezeichnen wolle. Doch lässt sich auch die Deutung als Abbeviatur nicht von der Hand weisen, vgl. die Schale des Xenokles,

Dagegen hilft die Sitte der Peplosbereitung zur Ermittlung des Anlasses, dem ein antikes Bildwerk seinen Ursprung verdankt, das seit den Zeiten der Renaissance zahlreiche Künstler begeistert und zur Nachahmung angeregt hat, und das heute, durch Abgüsse in zahlreichen bürgerlichen Salons vertreten, sicher eine der bekanntesten Darstellungen griechischer Mädchenreigen ist.

100] Die borghesischen Tänzerinnen, Relief im Louvre. Brunn-Bruckmann, Text zu 598, letzte S. Vgl. Hauser, Neuatt. Reliefs. S. 46 nr. 61<sup>85</sup>). Römische Kopie eines attischen Weihreliefs vom Ausgang des zweiten oder Anf. des ersten Jahrhdts. v. Chr.

Der lebhaft bewegte Tanz dieser fünf Mädchen wird vor einem Bau ausgeführt, dessen Säulen merkwürdig gebildete Kapitälé tragen. In der Mitte steht ein Korb, aus dem Wolle hervorquillt, zu beiden Seiten sitzt je ein Käuzchen. So hat niemals ein antikes Kapitäl an einem Bauwerk ausgesehen, diese Embleme müssen also einen besonderen Bezug auf die Tanzenden haben. Das Rätsel, das sie aufgeben, hat Hauser a. a. O. 147 gelöst. Das Käuzchen ist der Vogel der Athena, der Wollkorb weist auf Arbeit in ihrem Dienste. Nun wissen wir durch Inschriften, das die Ergastinai, Mädchen aus den vornehmen Familien Athens, die Wolle für den Peplos zuzubereiten hatten, der an den Panathenaien der Athena in ihrem Tempel dargebracht wurde. Das Relief ist also ein Weihgeschenk und Erinnerungsmal, das nach vollbrachtem Werk von den Ergastinai gestiftet wurde. Der Abschluss der heiligen Arbeit wurde von den Mädchen mit einem festlichen Reigen gefeiert. Fünf Mädchen (man nimmt an, das weitere fortgefallen sind) tanzen, sich an den Händen fassend, die drei linken nach l., die zwei rechten nach r. Mannigfacher Wechsel in Bewegung und Kopfhaltung. Nahe verwandt ist

101] Oesterr. Jahresh. VI (1903) Tf. V. Brunn-Bruckmann Tf. 598. Neuattisches Relief. Von Hauser aus Bruchstücken in Rom, Florenz und München zusammengesetzt, L drei Horen, sich an den Händen fassend im Tanz nach r. in voller Gewandung. Die erste trägt Ähren, die zweite wendet den Kopf nach vorn. <Weege Abb. 76 >

Der anmutige und doch hoheitsvolle Fluss der Gewänder, der vollendete, fast unwiderstehlich mitreissende Rhythmus der Bewegung überhebt aller Worte.

Oesterr. Jahresh. VI (1903) 170 fig. 103. Hier tragen die 3 Frauen einzelne Mäntel, doch sind diese in eins gezeichnet. Wir hätten in dieser Darstellung also die Vorstufe der vollständigen Abreviatur auf den genannten Bildern zu erkennen. In den merkwürdigen Darstellungen schliesslich, in denen 2 sich gegenüberstehende Frauen in einen Mantel gehüllt sind (Gerhard, Auserl. Vasenb. IV 324; de Ridder, Catalogue des vases peints de la bibl. nat. I Tf. XI nr. 347; BCH XXII (1898) 586 Fig. 1) findet sich keine Andeutung eines Tanzes, während auf der Vase in Sassari Strena Helbig, S. 63/4 in einer ähnlichen Darstellung der Mantel die geschlechtliche Vereinigung verhüllt. Da ausserdem ein literarischer Beleg solcher Tanzart für Griechen nicht beizubringen ist, möchte ich 98) und 99) als Peplosprozession interpretieren, 96) als Abreviatur, wobei die Möglichkeit offen bleibt, dass der Künstler durch die Abkürzung die betr. Personen als eng zusammengehörigen Verein (Musen) charakterisieren wollte. Dass Brinkmann selbst seine Erklärung dieser Vasen bis zuletzt nicht als endgültig empfunden hat, beweisen ausser Notizen in seinem Manuskript die Gespräche, die er immer wieder mit Fachgenossen über diese Bilder führte.)

<sup>85</sup>) <Über eine nur in Abgüssen erhaltene Replik vgl. Ed. Schmidt, Archaistische Kunst in Griechenland und Rom (1922) 27 Anm. 32. Tf. XVII 3>.

〈Wir beschliessen die Aufzählung mit einigen archaisierenden Darstellungen.

102] Schmidt, *Archaist. Kunst* 26 ff. 40 f. 56. 92. Tf. XVIII 1, wo die ältere Literatur. Paris, Louvre. Bärtiger Dionysos nach l. mit Thyrsos, gefolgt von drei Frauen (Horen) im Tanzschritt nach l. Die erste fasst einen Mantelzipfel des Dionysos, die zweite den Schleier der ersten, die zweite und dritte halten sich *χειρὶ καταπορηεῖ*.

103] Schmidt a. a. O. 26 ff. 40 f. 56. Tf. XVIII 2. Freiburg i. B. Bruchstück eines dem vorigen analogen Reliefs. Erhalten die Oberkörper der zweiten und dritten Nymphe oder Hore. Die dritte wendet den (im Louvre fehlenden Kopf) nach einer vierten, die allein dem Tanze folgt.

104] Schmidt a. a. O. 26 ff. 56 f. 92. 93. Tf. XII 1. Sammlung Czartorysky, Schloss Goluchow, Posen. Bärtiger Dionysos mit Thyrsos nach l., gefolgt von drei Frauen. Die erste fasste den Zipfel seines Mantels, die anderen halten sich an den Händen. Die mittlere wendet den Kopf.

105] Schmidt a. a. O. 93 Tf. XII 2—4. Ny Carlsberg. Drei Fragmente einer 100 ähnlichen Darstellung.

106] *Boll. comun. VIII* (1880). Tf. 6—8 Reinach, *Rép. d. rel.* III 198, 1. Vom Esquilin, Rom, Conservatorenpalast. Krater mit Reliefdarstellungen, darunter drei Frauen, vollbekleidet, Diadem, im feierlichen Tanzschritt nach l., sich an den Händen fassend.

107] Emmanuel, *La danse antique* 248 fig. 514. Reinach, *Rép. d. l. statuaire* I 65, 1. Paris, Louvre. Drei Frauen im Tanz nach l., die erste wendet den Kopf. Sie fassen sich *χειρὶ καταπορηεῖ*, sind voll bekleidet und tragen Diadem.

108] Phot. Alinari I 11186 vgl. Hauser a. a. O. 36 nr. 49a, wo die ältere Literatur, und Schmidt a. a. O. 93. Neapel, Museo nazionale. Marmorkrater mit Reliefdarstellungen. Dionysos nach l., gefolgt von zwei Frauen im Tanz nach l. Die erste fasst seinen Mantelzipfel, die zweite fasst die erste an der Hand.

109] Schmidt a. a. O. 36. Tf. XVI 3. Helbig *Führer* I 1117. Rom, Samml. Baracco. Archaisierende Replik der Weihreliefs mit Hermes, Pan und Nymphen. Grotte, darin r. sitzend mit Füllhorn Acheloos, vor ihm Altar. Dahinter Hermes mit Petasos, nach l. Ihm folgen die drei Nymphen, die sich an den Händen fassen. Die erste fasst mit der r. die l. des Hermes. Die mittl. wendet das Haupt, über der ersten Pan.

110] Schmidt a. a. O. 36. Tf. XVII 2. Aus Theben. Paris, Louvre. Brunnenrelief mit Weihung an Isis. L. in der oberen Ecke die drei Nymphen im Tanz nach r., z. T. weggebrochen. Sie fassen sich an den Händen. <sup>86)</sup>

<sup>86)</sup> 〈Das während der Drucklegung erschienene Buch von Fr. Weege, *Der Tanz in der Antike* (Halle 1926), konnte nur noch insoweit berücksichtigt werden, dass nach Möglichkeit auf es verwiesen wurde〉