

Alice LANDSKRON

## EIN TANZENDER ORIENTALE IN TARRAGONA

Im Sommer des Jahres 2002 wurde ich beim Besuch des Archäologischen Museums in Tarragona auf eine kleine Terrakotta aufmerksam, die in einer Pultvitrine im ersten Stock des Hauses ausgestellt ist<sup>1</sup>.

Das Figürchen (Abb. 1) mißt 11 cm in der Höhe und zeigt einen Mann frontal von der Hüfte aufwärts, der beide Arme angewinkelt über dem Kopf hält. Die Handflächen berühren einander nicht, die Finger sind jedoch ineinander verschlungen. An einigen Stellen der Terrakottafigur ist weiße Grundierung zu sehen; Spuren roter Farbe sind an der Haut sichtbar, Spuren von Grün am Gewand. Entlang der linken Seite ist ein schmaler Steg stehengeblieben, was ein Zeichen dafür ist, daß das Figürchen nicht nachbearbeitet wurde. Die Flächen zwischen den Armbeugen, Kopf und Hals sind glatt, der Ton zwischen dem rechten Arm und dem Kinn ist sehr dünn, wodurch Fehlstellen entstanden sind.

Der Kopf ist schmal und wirkt durch den Vollbart langgestreckt. Einzelne Barthaare sind nicht angegeben. Der Bart zieht sich von den Ohren zum Kinn und läßt nur ein kleines Stück der Wangen frei. Der Oberlippenbart ist nicht abgesetzt. Die Unterlippe ist wulstig dick, von der Oberlippe durch eine schmale Rille abgesetzt, wodurch eine leichte Öffnung des Mundes entsteht.

Die Ausarbeitung der Nase dürfte bereits in der Matrice vernachlässigt worden sein, dafür spricht die Fehlstelle an der Nasenwurzel. Der Ton ist offenbar wenig sorgfältig in die Matrice eingedrückt worden, das zeigt sich auch im Bereich der Brust und am Gürtel. Die Nase selbst ist verbrochen. Ähnliches ist beim linken Auge und der Schläfe der Figur zu beobachten. Das Oberlid ist kurz und wulstig gearbeitet, das Auge nur durch eine kleine Vertiefung abgesetzt. Vom Unterlid ist nichts zu erkennen. Das rechte Auge gleicht einem Kreis, der durch das Ende der Lider unterbrochen ist. Der Augapfel ist auch hier nicht ausgearbeitet und allein durch die halbrunden Lidteile vorstellbar: das Figürchen dürfte aus einer schon abgenützten Matrice geformt worden sein. Asymmetrisch und ebenso unsorgfältig ausgearbeitet sind die dickwulstigen Brauen. Die Stirnpartie ist glatt und von einem vertikal geriefelten Band gerahmt. Dieses Band ist als Saum einer Mütze oder einer anderen Kopfbedeckung zu verstehen, ein Diadem ist hier wegen der starken Wölbung und der vertikalen Riefelung eher auszuschließen. Haarstruktur ist nicht zu erkennen. Der Teil über diesem Band und zwischen den Händen ist der Kopfform nachempfunden und nach hinten zu vertieft.

Bedauerlicherweise sind weder Fundort noch Fundumstände bekannt, so daß von dieser Seite kein Kontext zu einer Deutung erstellt werden kann.

---

<sup>1</sup> Der Aufsatz ist im Rahmen meiner Hertha-Firnberg-Stelle am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien entstanden, die vom FWF im Auftrag des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien finanziert wird. Für die Publikationserlaubnis der Figur, Inv. MNAT 2608, und des Photos danke ich dem Direktor des Archäologischen Museums in Tarragona, Herrn F. Tarrats, herzlich. Weiters habe ich J. Massó zu danken sowie S. Adell, die eine Vorlage der Terrakotten des Museums vorbereitet, für Auskünfte zu dem Stück. C. Lang-Auinger danke ich für Hinweise technischer Art zu der Terrakottafigur, die sie mir freundlicherweise anhand des Photos gab, sowie für die Durchsicht des Manuskripts und für kritische Anregungen. Für Hinweise danke ich ebenso R. M. Schneider. Es war mir nicht möglich, die Figur außerhalb der Vitrine zu betrachten, daher konnte ich die Rückseite und die Oberseite nicht untersuchen. An der Unterseite erkennt man, daß die Figur hohl ist. Der untere, leicht gewölbte Rand läßt die Vermutung zu, daß die Figur als Aufsatz diente, also kein Unterkörper angesetzt war.

Die Tracht der Figur ist auffallend: eine langärmelige Jacke mit einem tiefen und weiten V-förmigen Ausschnitt und einem breiten Gürtel mit mondsichelförmiger Schnalle. Das herabfallende Gürtelband hebt sich schwach vom Reliefgrund ab. Die Musterung des Gewandes wird durch kleine, in mehreren vertikalen Bahnen verlaufende Riefelungen wiedergegeben. An den Jackenärmeln ist diese Riefelung an manchen Stellen zu beobachten. Die aufgrund der Armhaltung entstehenden Stoffalten sind durch tiefe Kerben gekennzeichnet. Zu dieser Tracht trägt die Figur einen tordierten Torques um den Hals, dessen Torsion durch schräggestellte Kerben angegeben ist. Die Enden des Torques verbreitern sich vor der Halsgrube und stoßen als stumpfe 'Spitzen' zusammen<sup>2</sup>. Der Torques liegt auf der Haut, unterhalb des Torques sind zwei Reihen unregelmäßiger vertikaler Riefelungen zu sehen. An dieser Stelle ist auch die rote Farbe deutlich zu erkennen. Unterhalb der Riefelung wiederum verlaufen zwei zarte horizontale Rillen. Die Bearbeitung des Tons im Gewandausschnitt könnte ein Untergewand aus Fell wiedergeben<sup>3</sup>.

Die Tracht des Figürchens mit dem Torques führt zu Vergleichen mit Darstellungen von Parthern im Orient: Die Bronzestatue aus Shami, die einen parthischen Noblen zeigt, trägt eine Ärmeljacke mit einem tiefen V-förmigen Ausschnitt, einen Torques um den Hals und ein Diadem im Haar<sup>4</sup>.

Der Torques ist schon vor der Zeit der Achämeniden fest mit dem Orient verbunden. Zahlreiche Denkmäler legen davon Zeugnis ab. An den Reliefs der Treppe zur Apadana im Palast von Persepolis sind die persischen Führer mit einem Torques geschmückt, die Vertreter der Skythen und Syrer im Tributzug bringen den Torques als Geschenk<sup>5</sup>, beispielsweise zeigt auch das Alexandermosaik aus Pompeji den Perserkönig Dareios III. und zwei seiner Gefolgsleute mit einem Torques<sup>6</sup>. Ebenso belegen die Bronzestatue aus Shami oder eine Stele aus Assos<sup>7</sup> den Torques als Charakteristikum für die Parther. In der römischen Kunst sind einige Denkmäler bekannt, die Parther mit einem Torques zeigen<sup>8</sup>, so etwa die Barbaren auf einer Basis in Side<sup>9</sup> oder die fliehenden Reiter auf einem verschollenen Fries aus Kyzikos<sup>10</sup>.

Gleichfalls einen tordierten Torques trägt ein bewaffneter Barbar, der offenbar zu einer Kampfgruppe gehört, auf einem Terrakottarelieff im Louvre<sup>11</sup>. Die männliche Figur in Schrittstellung nach rechts ist bis auf einen um die linke Schulter gelegten Fellmantel nackt. Die ange-

<sup>2</sup> Trotz der leichten Abschürfung in diesem Bereich ist der Torques als ein offener Halsreif erkennbar.

<sup>3</sup> Die Wiedergabe von Hautstruktur ist bei diesem Stück auszuschließen.

<sup>4</sup> V. Sarkhosh Curtis, *The Parthian Costume and Headdress*, in: J. Wiesehöfer (Hrsg.), *Das Partherreich und seine Zeugnisse. Beiträge des Internationalen Colloquiums, Eutin 27.–30. Juni 1996*, *Historia Einzelschriften* 122 (1998) 61 ff. Abb. 1. Eine gute Farabbildung der Bronzestatue in: W. Seipel (Hrsg.), *7000 Jahre persische Kunst. Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum Teheran* (Ausstellungskat. Wien 2000) 230. – Zu dem meist aus mehreren Bahnen bzw. Bändern zusammengefügt Diadem bei den Parthern vgl. H. v. Gall, *Beobachtungen zum arsakidischen Diadem und zur parthischen Bildkunst*, *IstMitt* 19/20, 1969/70, 299 ff.

<sup>5</sup> G. Walser, *Die Völkerschaften auf den Reliefs von Persepolis. Historische Studien über den sogenannten Tributzug an der Apadanatreppe*, *TeherF* 2 (1966) Taf. 35. 69 (Perser). 49 (Syrer). 57. 58 (Skythen). – Zum Torques im Orient: B. Musche, *Vorderasiatischer Schmuck von den Anfängen bis zur Zeit der Achaemeniden* (ca. 10.000 – 330 v. Chr.), *Handbuch der Orientalistik I 2B*, 7 (1992) 277 ff.; *Der Neue Pauly* XII 1 (2002) 704 f. s. v. Torques (Hirschmann – Pingel).

<sup>6</sup> B. Andrae, *Das Alexandermosaik aus Pompeji* (1977) Taf. 2. 13. 17.

<sup>7</sup> H. v. Gall, *Architektur und Plastik unter den Parthern*, in: Wiesehöfer (Anm. 4) 77 mit Anm. 36 Abb. 4a.

<sup>8</sup> Die Knäblein auf dem Nord- und Südfries der Ara Pacis tragen einen Torques und setzen sich auch durch ihre Tracht von den Kindern des julisch-claudischen Kaiserhauses deutlich ab. Über die Deutung der beiden Figürchen als Barbarenkinder oder als Teilnehmer an den *lusus Troiae* besteht in der Forschung noch Uneinigkeit: P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*<sup>2</sup> (1990) 218 ff. Abb. 169. 170. Zum Torques orientalischer Barbaren vgl. A. Landskron, *Parther und Sasaniden. Das Bild der Orientalen in der römischen Kaiserzeit* (in Druck).

<sup>9</sup> H. Gabelmann, *Zwei Barbarenbasen in Side*, in: G. Bauchhenß (Hrsg.), *Akten des 3. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinziäl-römischen Kunstschaflens*, Bonn 21.–24. April 1993 (1996) 33 ff. bes. 36 Taf. 14, 2.

<sup>10</sup> H. Laubscher, *Zum Fries des Hadrianstempels in Kyzikos*, *IstMitt* 17, 1969, 211 ff. Taf. 22. 23.

<sup>11</sup> Mollard-Bésques IV 1, 147 Nr. D 4133 Taf. 160, datiert in das 4.–3. Jh. v. Chr.

winkelte rechte Hand umfaßt den Knauf des Schwertes, das im Bauchgurt steckt, in der linken Hand hält der Barbar einen Rundschild. Er ist unbärtig und hat schulterlanges Haar, entspricht also der Ikonographie eines nackten Galliers mit einem Torques, wie er auf zahlreichen Schlachtsarkophagen dargestellt ist und unterscheidet sich daher von einem Parther oder Orientalen mit Torques.

Die Riefelung an der Jacke der Terrakotta in Tarragona imitiert vermutlich die Struktur bzw. die Musterung des Stoffes<sup>12</sup>. Die Struktur des Gewandes gleicht aber auch den Pelzkostümen der Schauspieler und Oklasmatänzer<sup>13</sup>.

Die Gürtung mit Schnalle entspricht nicht den von anderen Denkmälern bekannten parthischen Gürteln. Der Parther aus Shami trägt vielleicht einen edelsteinbesetzten Gürtel aus Leder oder Metall<sup>14</sup>, auf

1 Terrakottafigur. Tarragona, Archäologisches Museum Inv. MNAT 2608



anderen Denkmälern in der parthischen Kunst kommt ein geknoteter Gürtel aus Leder oder Stoff vor<sup>15</sup>. In der Kunst der Parther bezeichnet die Gürtung den hohen, oft königlichen Rang der dargestellten Person oder

<sup>12</sup> Vgl. die Musterung des Gewandes zweier Relieffiguren in Masjid-e Sulaiman: T. Kawami, *Monumental Art of the Parthian Period in Iran*, *Acta Iranica* 26 (1987) 185 f. Nr. 26 Taf. 30; Nr. 26 Taf. 31. Zu den bunten orientalischen Stoffen vgl. A. Stauffer, *Kleider, Kissen, bunte Tücher. Einheimische Textilproduktion und weltweiter Handel*, in: A. Schmidt-Colinet, *Palmyra. Kulturbegegnung im Grenzbereich* (1995) 28 ff. 51 ff.; A. Schmidt-Colinet – A. Stauffer – K. Al-As'ad, *Die Textilien aus Palmyra. Neue und alte Funde*, *DaF* 8 (2000) 41 ff. Vgl. auch die geriefelte Gewandstruktur eines Parthers auf einem Model in Berlin, *Museum für Islamische Kunst*, W. Seipel (Hrsg.), *Weihrauch und Seide. Alte Kulturen an der Seidenstraße* (Ausstellungskat. Wien 1996) 229 Nr. 75 mit Abb., oder die Musterung des Gewandes eines Parthers auf einem Medaillon in St. Petersburg, *Eremitage*, ebenda 224 Nr. 69.

<sup>13</sup> F. Brommer, *Antike Tänze*, *AA* 1989, 488 f.; A. Schäfer, *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele, Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit* (1997) 92 ff. mit Anm. 855 Taf. 53–56. – Vgl. das Kostüm eines Schauspielers als Papposilen, datiert in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr.: *Mollard-Bésques IV* 2, 74 f. Nr. D 4390 Taf. 40.

<sup>14</sup> Sarkhosh Curtis (Anm. 4) 63 Abb. 1; v. Gall (Anm. 7) 77 Taf. 3a. b. Vgl. auch die Gürtung der Statue des Sina-trukes aus Hatra: H. E. Mathiesen, *Sculpture in the Parthian Empire* (1992) 214 Nr. 215 Abb. 82 oder das Felsrelief mit dem neben dem Altar stehenden Parther Vologaeses: Kawami (Anm. 12) 160 ff. Taf. 4.

<sup>15</sup> Ebenda 176 Nr. 16 Taf. 20; Mathiesen (Anm. 14) 205 f. Nr. 199 Abb. 71. Zur Gürtung bei den Parthern s. V. Sarkhosh Curtis, *Parthian belts and belt plaques*, *Iranica Antiqua* 36, 2001, 299 ff. mit Abb. Zur Bedeutung des parthischen Gürtels ebenda 308 ff.

Figur. Darstellungen von Parthern in der römischen Kunst zeigen diese mit Hosen, Ärmeljacke und einem vor dem Bauch geknoteten Gürtel, wie beispielsweise der Parther auf dem Panzer der Augustusstatue von Prima Porta oder die gefangenen Parther auf den Sockeln des Septimius-Severus-Bogens in Rom<sup>16</sup>.

Die Armhaltung der Figur ist wiederum ungewöhnlich, da man zuerst an die Haltung eines Gefangenen denkt<sup>17</sup>. Die Barbarenikonographie kennt neben den geläufigen Motiven kämpfender Barbaren auch stehende oder kauernde Gefangene mit vor dem Bauch oder am Rücken gefesselten Händen, an ein Tropaion gefesselte, auf einem *ferculum* getragene oder mit gebundenen Händen geführte Barbaren<sup>18</sup>. Ebenso wird das Motiv des Stützens in der Barbarenikonographie oft angewandt<sup>19</sup>, der Stützgestus erfolgt in diesem Zusammenhang meist mit einem Arm, der zweite Arm hängt seitlich herab oder ist in die Hüfte gestemmt<sup>20</sup>. In jedem Fall ist der Barbar in unterwürfiger Haltung bzw. als Unterwerfener und Trauernder aufgefaßt.

Die Darstellung eines Barbaren mit dem Gestus der über dem Kopf gehaltenen Arme ist kein geläufiges Motiv in der Barbarenikonographie<sup>21</sup>, jedoch erinnert die Armhaltung einer männlichen Terrakottafigur im Nationalmuseum in Kopenhagen (Abb. 2) exakt an die Terrakotta in Tarragona<sup>22</sup>. Sie zeigt einen bärtigen Mann, den Kopf etwas zu seiner Linken geneigt und die Hände auf den Kopf gelegt, die Finger ineinander verschlungen und die Zeigefinger hochgestreckt. Er ist mit einem langärmeligen, gegürteten Obergewand mit einem tiefen, V-förmigen Ausschnitt bekleidet. Die von N. Breitenstein angegebenen Vergleiche führen zu vier einander sehr ähnlichen, in Pompeji gefundenen Exemplaren (Abb. 3)<sup>23</sup>. Die Armhaltung dieser Terrakotten entspricht der erwähnten Figur in Kopenhagen, ihre Tracht ist ebenfalls gleich, ein langärmeliges, gegürtetes Obergewand mit einem V-förmigen Ausschnitt. Im Typenkatalog von F. Winter wird diese Terrakotta unter die 'Puppenfigürchen' gereiht<sup>24</sup>, sie unterscheidet sich von diesen aber durch ihren barbarenhaften Charakter, d. h. den Vollbart und den V-förmigen Gewandausschnitt. Idealtypische Gesichtszüge, die anderen Püppchen oder Tänzerfigürchen anhaften, fehlen dem Stück in Kopenhagen ebenso wie den Terrakottafigürchen aus Pompeji.

Die gleiche Handhaltung mit über dem Kopf hochgestreckten Zeigefingern ist bei einer Attisfigur im Louvre (Abb. 4) zu beobachten<sup>25</sup>. Die in das 2. bis 1. Jahrhundert v. Chr. datierte

<sup>16</sup> R. M. Schneider, Die Faszination des Feindes. Bilder der Parther und des Orients in Rom, in: Wiesehöfer (Anm. 4) Taf. 3, 2; 16, 1. – Zur Tracht der Parther vgl. Landskron (Anm. 8) Kap. 4.1.1.

<sup>17</sup> Die Terrakotta wird in der Vitrine des Museums in Tarragona als gefangener Barbar beschrieben.

<sup>18</sup> Vgl. Schneider (Anm. 16) 95 ff.; K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik, *WForsch* 1 (1995) passim; Landskron (Anm. 8) passim.

<sup>19</sup> R. M. Schneider, Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst (1986) 98 ff.

<sup>20</sup> z. B. der Stützgestus zweier Atlantenfiguren aus Terrakotta im Louvre: Mollard-Bésques III, 286 Nr. D 2323 (Silen); Nr. 2326 (weibliche Stützfigur) Taf. 357. Die Figürchen haben beide Arme in Schulterhöhe angewinkelt und stützen eine Plinthe über ihrem Kopf.

<sup>21</sup> Von einer Fesselung der Hände ist nichts zu erkennen.

<sup>22</sup> N. Breitenstein, Danish National Museum. Catalogue of Terracottas. Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman (1941) 100 Nr. 954 Taf. 132.

<sup>23</sup> H. v. Rohden, Die Terracotten von Pompeji I (1880) 56 Nr. 11 Taf. 45, 5; F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten I (1903) 171 Nr. 3, mit Umzeichnung; A. Levi, Le terrecotte figurate del Museo Nazionale di Napoli (1926) 200 Nr. 861.

<sup>24</sup> Winter (Anm. 23) 171 Nr. 3.

<sup>25</sup> M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque I. Asia Minor* (1987) 154 f. Nr. 508 Taf. 114; LIMC III (1986) 33 Nr. 240 s. v. Attis (Vermaseren [†] – De Boer) mit Abb. Taf. 29, die Terrakotta wurde in Myrina gefunden. – Vgl. eine Tonform eines tanzenden Orientalen von der Attalosstoa in Athen, 2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.: M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque II. Graecia atque Insulae* (1982) 41 Nr. 140 Taf. 23; LIMC III (1986) 33 Nr. 246 s. v. Attis (Vermaseren [†] – De Boer) sowie die Terrakottastatue eines tanzenden Orientalen aus Kôm Firîn in Ägypten: M. J. Vermaseren, *Corpus Cultus Cybelae Attidisque* (1986) 5 Nr. 9 Taf. 1. – Vgl. auch eine hellenistische Terrakottafigur aus Zypern mit der Darstellung eines phrygischen Tänzers (New York, The Metropolitan Museum of Art, Cesnola Collection of Cypriot Antiquities): J. P. Conolly, *Hellenistic Terracottas of Cyprus and Cuwait*, in:

Figur eines tanzenden Attis trägt ein gegürtetes, langärmeliges Obergewand mit Überschlag und V-förmigem Ausschnitt sowie eine phrygische Mütze, deren Laschen auf die Brust herabfallen. Sein Köpfchen ist etwas zu seiner Rechten geneigt, er ist jugendlich-kindlich aufgefaßt.

Gemeinsam ist all den besprochenen Figuren der orientalische Habitus, klar unterschieden sind die Physiognomien der Terrakottafiguren. Attis ist immer bartlos, orientalische Barbaren können idealtypisch bartlos oder bärtig sein. Niemals kann jedoch eine Attisfigur einen Vollbart tragen.

Die Ikonographie orientalischer Barbaren weist starke Parallelen zu der Ikonographie des phrygischen Attis auf. Das wird zum einen durch die Hosen-Ärmeljacken-Tracht, zum anderen durch die phrygische Mütze deutlich. Besonders auf Grabdenkmälern im provinzialrömischen Bereich sind Orientalenfiguren im Idealtypus oft schwer zu interpretieren und werden im sepulkralen Kontext einerseits als 'Attis tristis' oder 'Attis funéraire' gedeutet, andererseits als Barbaren<sup>26</sup>. Die für eine Benennung entscheidende Frage nach der Sinnhaftigkeit eines orientalischen Barbaren bzw. Parthers oder eines Attis auf Grabsteinen läßt sich nicht immer eindeutig beantworten. Attisfiguren auf Grabdenkmälern sind in Verbindung mit dem Auferstehungs- und Erneuerungsgedanken erklärbar<sup>27</sup>, Barbaren vermutlich mit einem Bezug des Verstorbenen zum Orient im weitesten Sinne, d. h. vielleicht durch eine Teilnahme an einer militärischen Aktion. Ein bedeutender Aspekt, in der Forschung oft kontrovers gedeutet, ist die trachtbedingte Angleichung von orientalischen Barbaren und phrygischem Attis und damit auch die Übernahme und Verschmelzung der Ikonographie und Typologie. Die Barbarenbasis in Side ist ein Beweis für eine solche Angleichung, denn ein Barbarenjunge, in diesem Fall konkret ein Parther, hat niemals das (bauchfreie) Gewand des Attis getragen<sup>28</sup>.

Eine solche Trennung in der Interpretation muß auch für die Tanzhaltung der Terrakottafigürchen gelten. Die über dem Kopf verschränkten Hände und die aufgestellten Zeigefinger als Körperhaltung im Tanz der Attisfigur im Louvre oder anderer Figürchen ist nicht auf die Terrakotten in Neapel, Kopenhagen und Tarragona anwendbar. Die Haltung erinnert sehr an die persischen Oklasmatänzer, die in einem Fellanzug auftreten<sup>29</sup>.



2 Terrakottafigur. Kopenhagen, Nationalmuseum Inv. 1139



3 Terrakottafigur. Neapel, Nationalmuseum Inv. 6042–6044, Umzeichnung

J. P. Uhlenbrock (Hrsg.), *The Coroplasts Art. Greek Terracottas of the Hellenistic World* (1990) 96 f. Abb. 89. Zum persischen Kostüm des Tänzers ebenda 97.

<sup>26</sup> Zur Problematik s. Gabelmann (Anm. 9) 36; G. Bauchhenß, *Barbaren oder Attis?*, in: B. Djurić – I. Lazar (Hrsg.), *Akten des IV. Internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens*, Celje 8.–12. Mai 1995 (1997) 43 ff.; Landskron (Anm. 8) Kap. 3.1.1.

<sup>27</sup> s. dazu: *Der Neue Pauly II* (1997) 247 f. s. v. Attis (Baudy) mit Lit.

<sup>28</sup> Vgl. die Figur mit nacktem Bauch neben den Beinen einer männlichen Statue aus Gortyn: Vermaseren (Anm. 25: 1982) 212 Nr. 662 Taf. 194.

<sup>29</sup> Eine Zusammenstellung von Vasenbildern bei Brommer (Anm. 13) 488 f. Zur Überlieferung des Tanzes Heliodor 4, 17, 1; s. Schäfer (Anm. 13) 92 ff.

Für die Deutung der Terrakotta in Tarragona (Abb. 1) ist wichtig festzuhalten, daß sie, ebenso wie die Figürchen in Kopenhagen (Abb. 2) und Neapel (Abb. 3), eine orientalische Tracht und einen Vollbart trägt. Sowohl die Ärmeljacke als auch der Bart sind allgemeine Merkmale der Ikonographie orientalischer Ethnien in der römischen Kunst<sup>30</sup>. Eine nähere Benennung des Ethnikons ergibt sich zusätzlich aus dem Torques des Figürchens in Tarragona, das daher nur einen Parther darstellen kann. Die Armhaltung leitet sich sicherlich von Tanzenden ab – handelt es sich nun um Attis oder um andere Tänzerfigürchen – und wird in die Barbarenikonographie übertragen. Diese Übernahme zeigen ganz klar die bärtigen Figuren in Kopenhagen (Abb. 2) und Neapel (Abb. 3).

Das Fragment einer späthellenistischen Terrakotta im Louvre stellt eine Figur dar, die mit beiden übereinandergehaltenen Händen einen stabförmigen Gegenstand umfaßt, den sie auf dem Kopf trägt<sup>31</sup>. In der männlichen Figur könnte man einen Kandelaberträger erkennen. Sie ist mit einem gegürteten Ärmelgewand bekleidet, hat lange dicke Locken, die einzeln auf die Brust herabfallen, und eine phrygische Mütze mit langen Laschen. Dargestellt ist ein vollbärtiger Mann mittleren Alters. Die Terrakotta in Tarragona hat keine hochgestellten Zeigefinger, keinen geneigten Kopf, entfernt sich also von der im Tanz bekannten Haltung. Sie ist auch nicht mit der Haltung der vermutlich kandelabertragenden Figur im Louvre zu vergleichen. Typologisch läßt sich die Terrakotta also von Tänzerfiguren oder Trägerfiguren ableiten, inhaltlich wird sie unter die Exotika der zahlreichen Barbarendarstellungen zu reihen sein.

Im Orient erfreuten sich Darstellungen von Tänzern in der Kleinkunst großer Beliebtheit. Terrakottafigürchen aus Babylon zeigen solche Tänzer des persischen Oklasma- oder phrygischen Tanzes<sup>32</sup>. Zwei Figürchen sind mit einem Ärmelgewand mit V-förmigem Ausschnitt bekleidet, eines trägt einen geknoteten Gürtel, einen Torques um den Hals und einen Vollbart. Beide Terrakotten sind vermutlich aufgrund der Kleidung und des Torques sowie der Lockenfrisur in parthischer Zeit entstanden<sup>33</sup>.

Diesen parthischen Figürchen aus Babylon ist ein Stück sehr ähnlich, das sich in einer Privatsammlung in Paris befindet (Abb. 5). Die Armhaltung mit den ineinander verschränkten Fingern entspricht exakt der Bewegung der Tänzerfiguren. Der Orientale hat langes, dichtes, in der Mitte gescheiteltes Haar und ist bartlos. Soweit es anhand des Photos erkennbar ist, sind die Mundwinkel herabgezogen, so daß der Eindruck einer trauernden Mimik entsteht, wie R. Ghirshman vermutet hat<sup>34</sup>. Die Figur trägt eine parthische Ärmeljacke mit einem tiefen, bis zur Hüfte reichenden V-förmigen Ausschnitt, der die Brust zum Teil und den als runde Vertiefung gearbeiteten Nabel zur Gänze frei läßt. Anders als bei der Figur in Tarragona trägt dieser Orientale eindeutig kein Untergewand. Der Ausschnitt reicht bis zur Gürtung unterhalb der Taille. Das Gürtelband hängt seitlich herab und hat ein quastenförmig-ovales Ende. Es wäre möglich, daß der Gürtel durch die tanzende Bewegung der Figur zur Seite schwingt. Die tiefen Falten der Ärmeljacke auf der rechten Seite unterhalb des Gürtels sind sehr schwungvoll gearbeitet und unterstreichen die Bewegung im Tanze ebenso wie das aufgebauschte Haar<sup>35</sup>.

Im Unterschied zu den Figürchen aus Babylon und in Paris steht bei der Terrakotta in Tarragona der indigene Charakter des Parthers nicht direkt im Vordergrund. Die Haltung der Figur

<sup>30</sup> s. Landskron (Anm. 8).

<sup>31</sup> Mollard-Besques III 295 Nr. E/D 2409 vergleicht den Kopf mit dem Porträt des Mausollos von Halikarnaß.

<sup>32</sup> K. Karvonen-Kannas, *The Seleucid and Parthian Terracotta Figurines from Babylon in the Iraq Museum, the British Museum and the Louvre* (1995) 38 f. 86 ff. 161 Nr. 333, 334 Taf. 56. Vgl. auch die frühen zyprischen männlichen Figürchen in orientalisch-assyrischer Tracht, die jedoch einen anderen Typus darstellen: Th. Monloup, *Salamines de Chypre XII. Les figurines de terre cuite de tradition archaïque* (1984) 173 ff. Nr. 644–661.

<sup>33</sup> Karvonen-Kannas (Anm. 32) 38 f. mit Anm. 114.

<sup>34</sup> R. Ghirshman, *Iran. Parthians and Sassanians, Universum der Kunst III* (1962) 105 f. Abb. 120. Er vergleicht die Figur mit Bronzestatuetten aus Luristan.

<sup>35</sup> Anhand der Abbildung erkennt man einen leicht aufgebogenen Rand am unteren Ende der Figur, der einen ursprünglich angesetzten Unterkörper ausschließt.



4 Terrakottafigur.  
Paris, Louvre Inv. MYR 280 (22)



5 Terrakottafigur eines Orientalen.  
Paris, Privatsammlung

in Paris (Abb. 5) entspricht nahezu exakt der Terrakotta in Tarragona (Abb. 1). Die Betonung des Bartes, die Kopfbedeckung und nicht zuletzt die Gestaltung des Gewandes erinnern sehr an die Ikonographie orientalischer Barbaren in der römischen Kunst. Die Vergleiche in Kopenhagen und Neapel unterstützen diese Deutung und legen eine Produktion im Westen des Imperium Romanum nahe<sup>36</sup>.

Möglich, daß all diese Figürchen in der Tradition der persischen Oklasmatänzer stehen, somit die bekannte Ikonographie orientalischer bzw. parthischer Barbaren um diesen Typus erweitern, der offenbar nur als Terrakottafigur bekannt ist. In jedem Fall liegt mit diesen Figuren wieder ein Motiv vor, das sowohl mit dem phrygischen Attis als auch mit dem Parther eng verbunden ist<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> In Anlehnung an die Barbarenikonographie, d. h. die Ikonographie von Fremden, ist eine Entstehung im Osten, d. h. im Orient, nicht wahrscheinlich.

<sup>37</sup> Zur Vielschichtigkeit des Orientalen- oder Partherbildes in Rom vgl. Schneider (Anm. 16) 106 ff. 116 ff.

Offensichtlich als Protome gearbeitet, kann die Figur in Tarragona eventuell als Stützfigur an einem Gefäß konzipiert gewesen sein, denn es gibt keinen Hinweis auf eine Bruchstelle im Bereich der Hände<sup>38</sup>. Der Topos des Stützens in Verbindung mit der Haltung eines Tänzers führt wiederum zur Barbarenikonographie und drückt auch die Unterlegenheit und die dienende Funktion der Barbaren aus.

Der stark verbreitete und seit augusteischer Zeit wieder sehr beliebte Exotismus kommt auch durch das Motiv des Oklasmatänzers zum Ausdruck. In Verbindung mit orgiastischen Kulturen, wie etwa für Kybele und Attis, sind solche Motive tanzender Orientalen durchaus vorstellbar<sup>39</sup>. Die Figürchen können als Appliken für Gefäße, die vielleicht bei Gelagen und Banketten Verwendung fanden, gearbeitet worden sein<sup>40</sup>.

Die in Pompeji gefundenen Tänzerfiguren (Abb. 3) geben einen *terminus ante quem* für eine Datierung, lassen also eine Entstehung spätestens im 1. Jahrhundert n. Chr. vermuten. Geht man von einer Produktion der Tänzerfiguren im Westen des Imperiums aus, so ist dafür der Parthererfolg des Augustus mit der Rückgabe der römischen *signa* durch die Parther ein *terminus post quem*, d. h., vor dem Ende des 1. Jahrhunderts v. Chr. ist die Entstehung solcher östlicher Barbarentypen in tänzerischer Haltung nicht denkbar. Die exotische Komponente des Partherbildes kommt in der römischen Kunst erst im 1. Jahrhundert n. Chr. wirklich zum Tragen, als Beispiel sind die 'Bunten Barbaren', die Orientalenstatuen aus Buntmarmor, angeführt oder die Orientalen als Tischdiener<sup>41</sup>. Tanzende Orientalen sind auch Teil der Bildsprache, mit der die Überlegenheit des Westens gegenüber dem zur Botmäßigkeit gebrachten Osten dargestellt wird.

Eine Entstehung der Partherfigur in Tarragona im 1. Jahrhundert n. Chr. ist anzunehmen, jedoch wegen der unsorgfältigen Bearbeitung des Stückes und der unbekanntem Fundumstände kaum zu präzisieren. Über welchen Zeitraum die Matrize Verwendung gefunden hat, läßt sich nicht feststellen, da auch vergleichbare Figürchen aus dem hispanischen Raum bislang nicht bekannt sind<sup>42</sup>.

Dr. Alice Landskron

c/o Institut für Klassische Archäologie, Universität Wien, Franz Klein-Gasse 1, A-1190 Wien

E-Mail: [alice.landskron@univie.ac.at](mailto:alice.landskron@univie.ac.at)

Abbildungsnachweis: Abb. 1: Archäologisches Museum, Tarragona, Inv. 2608; Abb. 2: nach N. Breitenstein, Danish National Museum. Catalogue of Terracottas, Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman (1941) Taf. 132 Nr. 954; Abb. 3: nach F. Winter, Die Typen der figürlichen Terrakotten I (1903) 171 Nr. 3; Abb. 4: nach LIMC III (1986) Nr. 240 s. v. Attis (Vermaseren [†] – De Boer); Abb. 5: nach R. Ghirshman, Iran. Parthians and Sassanians, Universum der Kunst III (1962) Abb. 120.

<sup>38</sup> Die Figur in Paris könnte ebenso eine Protome gewesen sein.

<sup>39</sup> Vgl. den Kult der Magna Mater in Rom und die starke Ausbreitung des Kybelekultes im Westen des Reiches: Der Neue Pauly VII (1999) 998 ff. s. v. Mater Magna (Takacs).

<sup>40</sup> Die Verwendung der Figürchen als Protome auf Gefäßen unterstützt die Annahme einer westlichen Produktion. Solche Figurengefäße sind vornehmlich im Westen des Imperiums gefunden worden: z. B. Mollard-Bésques IV 1, 138 ff. Taf. 133–151. – Beweglich angesetzte Beine hatte eine wahrscheinlich unteritalische Tänzerfigur, datiert um 160–130 v. Chr., die den pompejanischen Stücken sehr ähnlich ist. Diese Terrakotta gehörte zur Gruppe der Marionettenfigürchen, die (nach Plat. leg. 644 E) »willenlose und steuerbare Menschen« versinnbildlichen und den Aspekt des unterwürfigen Dienens mitaufnehmen: F. W. Hamdorf (Hrsg.), Hauch des Prometheus. Meisterwerke in Ton (Ausstellungskat. Antikensammlung und Glyptothek, München 1996) 38 f. Abb. 33. Bei der Figur in Tarragona gibt es keine Anzeichen für angesetzte, bewegliche Beine.

<sup>41</sup> Schneider (Anm. 16) 95 ff.

<sup>42</sup> C. Lang-Auinger nimmt aufgrund datierter Vergleiche nach der technischen Bearbeitung eine Entstehung in der 2. Hälfte des 2. Jhs. bzw. am Anfang des 3. Jhs. an.