

**Zeitschrift:** Cahiers d'archéologie romande  
**Herausgeber:** Bibliothèque Historique Vaudoise  
**Band:** 36 (1987)

**Artikel:** Einfluss der Pantomime auf die Vasenbilder des 6. und 5. Jhds. v. Chr.  
**Autor:** Metzler, Dieter  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835476>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Einfluss der Pantomime auf die Vasenbilder des 6. und 5. Jhds. v. Chr.

Dieter Metzler

Dieser Beitrag bietet einige Beobachtungen zu dem schon mehrfach bemerkten Phänomen der Verbindlichkeit einer Bilder- oder Symbolsprache. In der «prépublication» unseres Kolloquiums hat B. d'Agostino Entsprechendes von C. Bérard zitiert: «Le bricoleur et l'imagier œuvrent à partir d'un ensemble d'éléments déjà constitué, fini et donc limité; ils disposent d'un «trésor» d'objets, de signes, de formules précontraintes, semi-particularisées et n'en cherchent pas d'autres.»<sup>(1)</sup> Dies scheint auch unbeschadet der Tatsache zu gelten, dass zweidimensionale Bilder einer dreidimensionalen Wirklichkeit — wie etwa die Vasenbilder — naturgemäß besonderen Gesetzmäßigkeiten der Darstellung unterliegen: der Reduzierung von Formen, der Übersichtlichkeit der Bildelemente etc. Über die rein fotografische Wiedergabe gehen ferner stilistische und historische Formeln der Wiedergabe hinaus.

Meine Hypothese ist, dass die übersichtlich auseinandergelegte, bühnenbildhafte Inszenierung von Bildern auf Vasen und die ostentative Gestik ihrer Einzelfiguren unter dem Einfluss mimetischer Tänze, die im Folgenden zur Pantomime gerechnet werden sollen, komponiert sind, was dann mutatis mutandis auch für Rundplastik und Relief zu gelten hat.

Damit scheint sich insofern ein Zugang zur «Topik des visuellen Erzählens» zu ergeben, als Tanz und Mimus in der Polis-Kultur der archaischen und klassischen Zeit neben — oder gar vor? — den Werken der bildenden Kunst die einzige mögliche Form von visuell erlebbaren Gestaltungen des Menschenbildes waren, sieht man von Halluzinationen u.ä. hier einmal ab. Aus dem Tanz entwickelte sich das Theater als Ort gesellschaftlicher Erfahrung, das im Spiel Erkenntnis über simulierte Realität anbietet. Darstellung und Wiedererkennen sind als kommunikativer Vorgang auf Reziprozität angelegt, d.h. Gesten und ihre Inhalte unterliegen einer verbindlichen Übereinkunft, die der Verständlichkeit des Dargebotenen zugrundeliegt. Die Lesbarkeit der Vasenbilder sollte auch unter diesem Blickwinkel bedacht werden, da es den Anschein hat, dass auf Vasenbildern Figuren so in Szene gesetzt werden, wie die Sehgewohnheiten den Betrachter von Theater und Tanz zur Aufnahme von Bildern menschlicher Erscheinung und Bewegung konditionierten.

Auf diese Einsicht brachte mich das Blättern in J. Burckhardts Griechischer Kulturgeschichte. Dort (III 136) wird Athenaios, *Deipnosophistai* XIV 26 (629b) zitiert: «es sind nämlich die Bildwerke der archaischen «archaioi» Künstler Überreste «leipsana» des alten «palaia» Tanzens». Burckhardt kritisiert Athenaios, aber der Mythos scheint ihn zu bestätigen, wenn es von Daidalos heisst, er habe einen Reigentanz in Relief geschaffen. Einflüsse von Tanzfiguren auf die Gestik und Haltung von einzelnen Kunstwerken sind in der Forschung zwar häufig gesehen worden<sup>(2)</sup>, mir geht es aber hier um die grundsätzliche Bedeutung der Beobachtung des Athenaios, zumal E. Mâle<sup>(3)</sup> und A. Nitschke<sup>(4)</sup> Vergleichbares für die mittelalterliche Kunst feststellten, als sie in deren Bildkompositionen Elemente des Schauspiels wiedererkannten. Athenaios ist zwar ein später Zeuge, doch bezieht er sich ausdrücklich auf die alten Künstler, und der Begriff Pantomime taucht zwar erst seit augusteischer Zeit auf, doch verfügte die alte *Orchesis* (Tanz) über so gut belegte mimetische Elemente, dass es sinnvoll erscheint, nach Massgabe der literarischen Quellen<sup>(5)</sup> mit pantomimenartigen Aufführungen schon im 6. und 5. Jhd. zu rechnen. Dem entspricht auch eine etymologische Überlegung: «Drama» lässt sich bekanntlich von «draō» ableiten, dessen ursprüngliche Bedeutung «mit den Händen agieren» ist, so dass man annehmen darf, dass gerade in der Gestik ein konstitutives Element der Theaterpraxis gesehen worden ist.

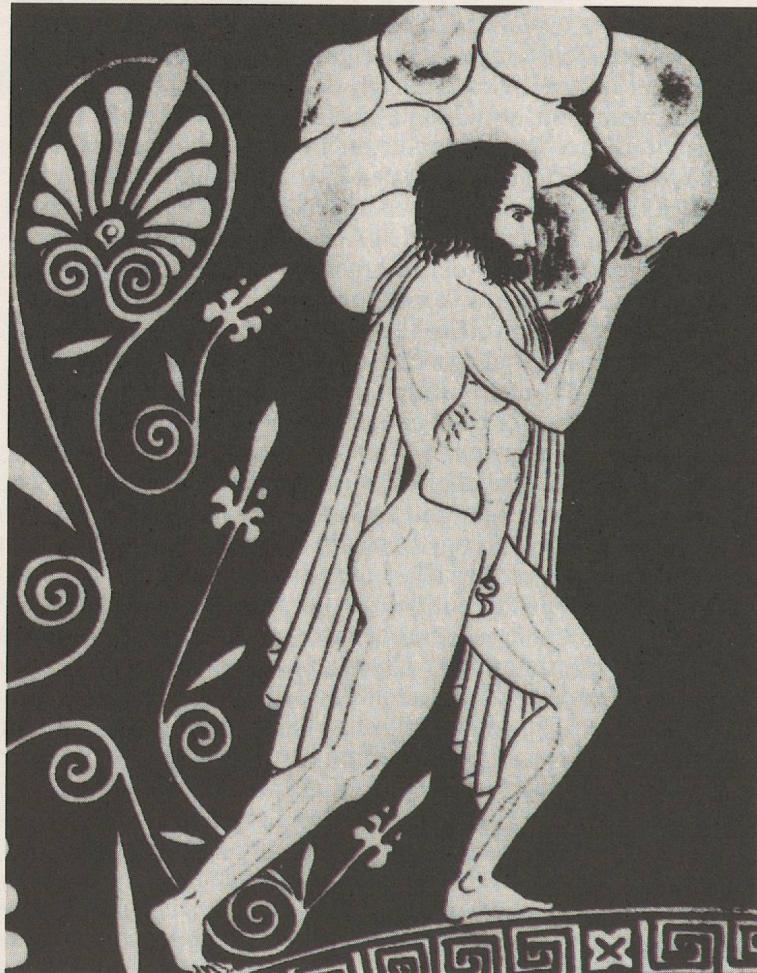
Im Rahmen des Tanzes erhielten also mimetische Aufführungselemente ihren gesellschaftlich legitimierten und wirksamen Ort. Ihre Wirkungsweise hängt vom Zuschauerverständnis ab, ebenso ihr Wirkungsgrad: in modernen Kino-Untersuchungen wurde beobachtet, dass realer Schrecken auf der Leinwand von nur 2 %, künstlerisch dargestellter Schrecken dagegen von 52 % der Zuschauermenge wahrgenommen wurde<sup>(6)</sup>. Es kommt also auf die Lesbarkeit, Erkennbarkeit von Ausdrucksformen an, darüber hinaus aber auch auf gemeinsame Konzepte, die in der Art eines *consensus omnium* Darsteller und Zuschauer bestimmen. Die Verbindlichkeit des auch als Symbolik der Gebärdensprache zu verstehenden *consensus* hat M. Douglas gesehen und zugleich ihre jeweils gesellschaftlich bedingte Eigenart betont<sup>(7)</sup>.

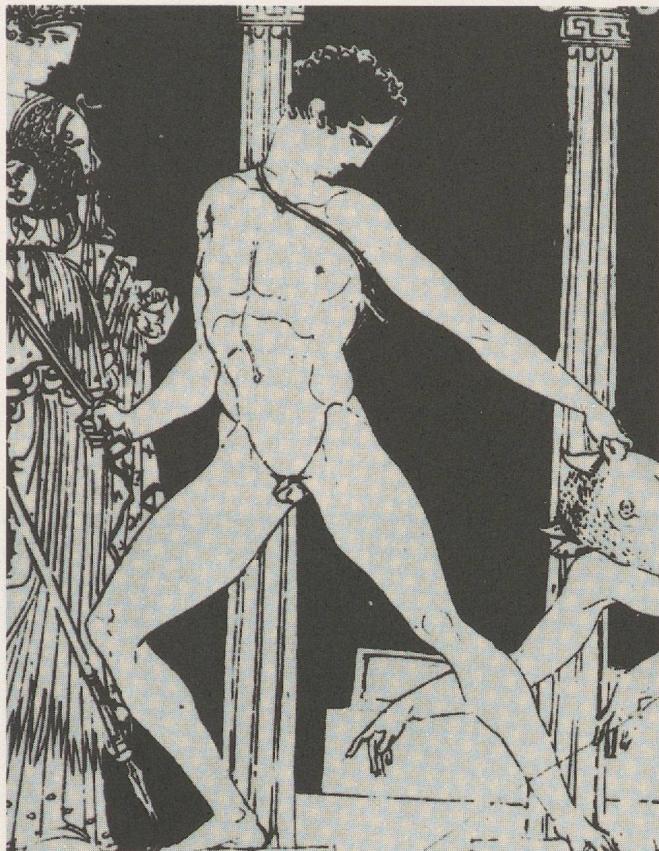
Die vorplatonische Philosophie hat für diesen *consensus* den Begriff der Doxa (von «déchomai»=annehmen) geprägt<sup>(8)</sup>. Mit einem «angenommenen System» von Formen charakterisiert auch J.J. Winckelmann<sup>(9)</sup> die Besonderheit der klassischen Kunst. Platon<sup>(10)</sup> sagt, dass man in der Kunst eine andere Richtigkeit des Bildes zu suchen habe. Kommunikation über Kunst impliziert in allen diesen drei Aussagen die Annahme der Verbindlichkeit eines bestimmten, akzeptieren Systems von Form und Inhalten.

In diesem Kontext hat der mimetische Tanz in der griechischen Kultur wohl den Vorzug der deutlichen Erkennbarkeit. Einfühlend hat das P. Valéry in seinem Dialog «L'âme et la danse» über die Tänzerin Athikte gesagt: «Elle nous apprend ce que nous faisons, montrant clairement à nos âmes, ce que nos corps obscurément accomplissent.»<sup>(11)</sup> Ähnlich äusserte sich B. Brecht zu M. Frisch: «Ein Schauspieler, das ist ein Mensch, der etwas mit besonderem Nachdruck tut.»<sup>(12)</sup> So wirken auf mich die Gebärden der Gestalten auf den Vasenbildern: Sie zeigen nicht so sehr Agierende, sondern vielmehr Gestalten, die Aktionen darstellen. Die Expressivität und die Konvention dieser Gebärden ist dabei so umfassend, dass auch Unsichtbares<sup>(13)</sup> dargestellt werden kann: Wie auf den weit verbreiteten Typus der rückwärtsgewandt vorwärts Fliehenden bezogen heisst es bei P. Valéry über Athikte: «Tout n'est que spectre autour d'elle... Elle les enfante en les fuyant»<sup>(14)</sup> — die Gebärde des sich Abwendens lässt etwas erkennbar werden, von dem man sich abwendet.

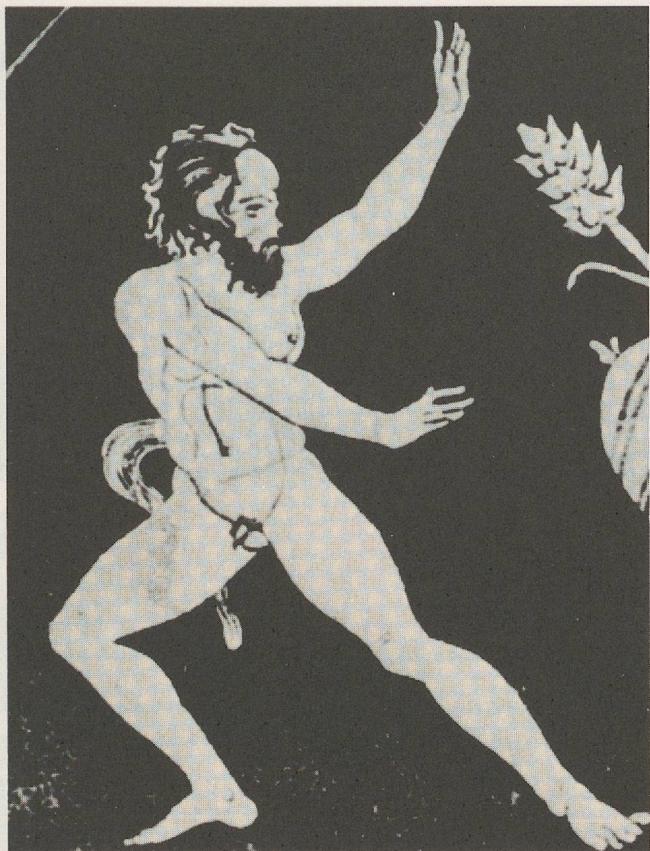
Bei Valéry kann selbst Sokrates ein solches Schauspiel geniessen, für Platon und Aristoteles war es aber eben diese Bindung an die körperliche Erscheinung der Ausdrucksgebärde, die ihnen Theater und Bildende Kunst als schwerfällig «phortikē» erscheinen liessen<sup>(14a)</sup>. Gemessen an der distanzierten Wahrnehmungsweise und der geistigen Abstraktion, die einen entsprechenden literarischen Bericht (Epos) ihnen als Aristokraten angemessen erscheinen lassen, haben sie in der aufdringlichen Körperlichkeit der Gebärden sprache im Schwerfälligen zugleich das Proletarische erkannt. Die auffällige Ruhe und Bewegungslosigkeit der Gestalten auf so vielen athenischen Vasenbildern des späten fünften Jahrhunderts könnte in diesem Sinne möglicherweise als Ausdruck des Verhaltens der konservativer werdenden Demokraten zu verstehen sein.

B. Fehr hat in seinen Untersuchungen über «Bewegungsweisen und Verhaltensideale» die gesellschaftlichen Bedingungen des angemessenen körperlichen Gestus in der Öffentlichkeit der Polis aufgezeigt<sup>(15)</sup>. Diese sozialen Zwänge, die vorschreiben, wie man zu gehen, zu grüssen, zu geben, zu nehmen hat, spiegeln ebenfalls einen *consensus* wider, der dem der Bühnensprache so nahe steht wie etwa heute der gang einer Dame in der Öffentlichkeit des Boulevards dem Gehabe, das die Mannequin-Schulen unserer Tage ihren Adepen beibringen.





2.



3.

Beides — internalisierte Körpersprache in der alltäglichen Öffentlichkeit und Bühnengestus — sind einander bedingende Darstellungsformen, deren deutlichste und verbindlichste jeweils ihren Niederschlag in den Bildwerken finden.

Als gesellschaftlich sich entfaltende sind die natürlich historischem Wechsel unterworfen: das polyvalente archaische Knielauf-Schema<sup>(16)</sup> fällt dem «technischen Sehen»<sup>(17)</sup> der Klassik zum Opfer. Anders wieder ist die barocke Extravaganz hellenistischer Figuren. Geschlechtsspezifische Körpersprache für Lebende wie Kunstwerke versteht sich in hierarchischen Gesellschaften von selbst. Das hat für die Antike an Aphrodite-Statuen W. Neumer-Pfau<sup>(18)</sup>, an Photo-Serien der Gegenwart M. Wex<sup>(19)</sup> nachgewiesen.

Das Gemeinte kann mit einigen Bildbeispielen illustriert werden, um Polyvalenz einerseits und Konkretheit andererseits hervorzuheben.

1) Mit dem erwähnten Knielauf-Schema kann sowohl Geschwindigkeit als auch Tragen gezeigt werden. Bei archaischen Gorgonen ist wohl ersteres zu sehen, ebenso sind aber auch die Beine der lastenschleppenden Träger auf der bekannten Arkesilaos-Schale in der Bibliothèque Nationale<sup>(20)</sup> gebildet. Ich vermute, dass die Haltung der geknickten Beine sowohl die Eile als auch die Anstrengung kenntlich machen soll. Dieses Schema behält auch noch um 440 der Steine schleppende Gigant auf dem Skyphos im Louvre<sup>(21)</sup> bei (Abb. 1). Mit geknickten Beinen kann man in der Realität zwar keine Lasten schleppen, aber als Gebärde deuten sie das Gewicht und die Anstrengung an — in der gleichzeitigen Architektur vergleichbar der Form des Echinus am dorischen Kapitell, der gleichsam als Polster den Konflikt von Tragen und Lasten vermittelt, dessen ästhetische Erscheinungsform aber keineswegs statische Funktionen hat, wie H.G. Evers einmal gezeigt hat<sup>(22)</sup>.

2) Eine häufig wiederkehrende Körpergebärde ist folgende: eine schreitende Figur wird so dargestellt, dass das vorgestellte Bein leicht angeknickt ist und das nachgezogene abgespreizt wird, wodurch sich ein Parallelismus der Unterschenkel ergibt. Der Oberkörper ist zwar en face gegeben, nicht aber die Beine und der rückwärts gewandte Kopf. In der Realität ist diese Haltung einigermaßen exaltiert und unpraktisch, wenn es gilt, auf diese Weise eine schwere Last zu ziehen — wie Theseus den getöteten Minotauros auf der Aison-Schale in Madrid<sup>(23)</sup> (Abb. 2). Im gleichen Schema kann aber Artemis rückwärts schiessend den Aktäon töten<sup>(24)</sup> oder ein Satyr auf den Anblick einer schlummernden Mänade reagieren<sup>(25)</sup> (Abb. 3). Die Gestik der Arme ist zwar der jeweiligen Tätigkeit entsprechend variiert, doch bleibt die Grundstellung des Körpers unverändert. Sie wirkt wie auf einen Zuschauer bezogen, d.h. das jeweilige Vasenbild zeigt nicht unmittelbare Wirklichkeit sondern die pantomimische Darstellung von Wirklichkeit.

Neben diesen quasi allgemeinen Grundtypen der Gestik gibt es aber auch spezifische Gebärden, die die Bildsituation so eindeutig bestimmen, dass auch Unsichtbares sichtbar wird. Am Beispiel der inschriftlich bezeichneten «Autopsia»<sup>(26)</sup> habe ich das schon früher zu zeigen versucht. Wenn jede Gebärde Bedeutungsträger ist, muss es bei genauem Hinsehen auch möglich sein, Vasenbilder präziser zu deuten.



4.



5.

Dies ist 3) an einem neugefundenen Glockenkrater des Kleophon-Maler-Kreises aus Nocera<sup>(27)</sup> zu zeigen, dessen Bildseiten angeglichen «Apollo und die Musen» bzw. «Drei Jünglinge» zeigen (Abb. 4, Abb. 5). Der vermeintliche Apollo ist eine Frau — wegen des Diadems, des Haarknotens, des langen Untergewandes und der angedeuteten linken Brust, ebenso ist die mittlere Gestalt der Rückseite wegen der Frisur und des langen mit Sternen verzierten Untergewandes eine Frau. Musizierende Frauen also, vergleichbar dem Bild auf einer etwa gleichzeitigen Basler Hydria<sup>(28)</sup>. Doch ist die Szene noch konkreter zu verstehen: zwischen der sitzenden Frau und der links von ihr stehenden kauert mit gesenktem Kopf ein geflügelter Knabe: Eros. Er bezeichnet das Verhältnis zwischen den beiden, deren Blicke sich nicht zu treffen scheinen. Die Stehende blickt geradeaus, die Sitzende schaut zu ihr empor in einer plötzlichen Gebärde. Denn ihre rechte Schulter ist leicht hochgezogen, die rechte Hand — wie im Spiel der Leier innehaltend — vor die Brust gehoben. Die Gebärde drückt leises Erschrecken, Betroffenheit aus. Die Anwesenheit des Eros gibt den Grund an. Sein gesenktes Haupt kann ebenso wie das Hocken am Boden als Trauergabe verstanden werden<sup>(29)</sup>. Dem entspricht der nicht erwiderte Blick der sitzenden Frau, in der ich die Dichterin Sappho<sup>(30)</sup> sehen möchte. Sie beschreibt einmal die Liebe zu einem Mädchen ihres Kreises als süß und bitter zugleich<sup>(31)</sup>. Die Mädchen verlassen sie, wenn sie eine Ehe eingehen — auf der Rückseite des Kraters scheint eine von ihnen züchtig in den Mantel gehüllt zwischen zwei Männern zu stehen. Der eine redet auf sie ein, der andere hört ihm zu. Die Szene der Vorderseite spielt im Inneren eines Hauses, denn an der imaginären Wand hängt über der Sitzenden eine Buchrolle, die der Rückseite dagegen in der Öffentlichkeit, denn die Frau hat ihren Mantel über den Kopf gezogen<sup>(32)</sup>. Was den Fundzusammenhang angeht — der Krater stammt aus einem Grab, so bekräftigt seine Thematik die Vermutung der Bearbeiterin, es habe sich wegen einer ebenfalls dort gefundenen Lekythos mit Gynaikeion-Szenen um die Bestattung einer Frau gehandelt<sup>(33)</sup>.

Für den Archäologen hat die Verbindlichkeit der Gesten hermeneutische Funktion, für die Antike selbst jedoch besonders eine gesellschaftliche. Das lehrt Platon, wenn er am Beispiel der Stereotypen ägyptischer Tempelreliefs den erzieherischen Aspekt der vorbildlichen Körperhaltungen hervorhebt<sup>(34)</sup>. B. Fehr hat auf die soziale Kontrolle des würdigen Auftretens in der athenischen Öffentlichkeit hingewiesen<sup>(35)</sup>. Sophrosyne als die Tugend des Angemessenen scheint mir auch über die Gestik der Bilder propagiert worden zu sein, denn Bild, Bühne und kontrollierte Bewegung in der Öffentlichkeit stellen nicht natürliche, sondern konventionelle Verhaltensschemata dar. Dabei liegen den festen Figurationen der bildenden Kunst verkürzte und über den verknappenden<sup>(36)</sup> griechischen Zeitbegriff des Kairós<sup>(37)</sup> dialektisch gesteigerte Ausschnitte aus Bewegungsfolgen mimetischen Bühnentanzes zugrunde, deren Gestik so eindeutig und allgemeingültig war, dass sie auch von den Vasenmalern als Kommunikationsform genutzt werden konnte.

D. Metzler

## NOTES

- (<sup>1</sup>) C. Bérard, *Anodoi* (1974) 47.
- (<sup>2</sup>) C. Sittl, *Die Gebärden der Griechen und Römer* (1890) 262ff., G. Neumann, *Gesten und Gebärden* (1965), G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* (1965).
- (<sup>3</sup>) E. Mâle (nach J. Huizinga, *Herbst des Mittelalters*<sup>(6)</sup> (1952) 342 Anm. 36).
- (<sup>4</sup>) A. Nitschke, *Kunst und Verhalten. Analoge Konfigurationen* (1979) — über die Widerspiegelung gesellschaftlicher Bezüge im Bild.
- (<sup>5</sup>) Sittl, *op. c.* (*supra* n. 2) 224ff. 244ff.
- (<sup>6</sup>) F. Merz, *Pantomimik als Ausdruck und Ware* (1974) 20.
- (<sup>7</sup>) M. Douglas, *Ritual Tabu und Körpersymbolik* (1981) 1.
- (<sup>8</sup>) M. Detienne, *REG* 77, 1964, 412ff., ders., *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque* (1967) 109ff.
- (<sup>9</sup>) J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) 224.
- (<sup>10</sup>) Platon, *Kratylos* 432 cd. — Platon selbst hatte grosses Interesse am Mimus (*Athenaios* XI 111 (504b) und *Diog. Laert.* III 18).
- (<sup>11</sup>) P. Valéry, *Eupalinos. L'Ame et la Danse. Dialogue de l'Arbre* (1970) 122.
- (<sup>12</sup>) Erinnerungen an Brecht, hrsg. v. H. Witt (1964) 145 (=M. Frisch, *Tagebuch* 1948).
- (<sup>13</sup>) Vgl. K. Schefold, *AA* 1961, 231ff.
- (<sup>14</sup>) Valéry *op. c.* (*supra* n. 11) 130.
- (<sup>14a</sup>) Platon, *Leg.* 658e ff. Aristot. *Poet.* 1462b24.
- (<sup>15</sup>) B. Fehr, *Bewegungsweisen und Verhaltensideale* (1979).
- (<sup>16</sup>) Vgl. H. Wiegartz, *MarbWPr.* 1964, 46ff. bes. 50ff.
- (<sup>17</sup>) Vgl. K. Schefold, *Gnomon* 25, 1953, 312 über die Nike des Paionios.
- (<sup>18</sup>) W. Neumer-Pfau, *Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphroditestatuen* (Diss. Hamburg 1981).
- (<sup>19</sup>) M. Wex, «Weibliche» und «männliche» Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse (1979).
- (<sup>20</sup>) P.E. Arias - M. Hirmer, 1000 Jahre griechische Vasenkunst (1960) Taf. XXIV. Prudhommeau, *op. c.* (*supra* n. 2). fig. 283.
- (<sup>21</sup>) FR III 168. Prudhommeau *op. c.* (*supra* n. 2). fig. 120.
- (<sup>22</sup>) H.G. Evers, *in: Festschrift H. Schrade* (1960) 5 fig. 4.
- (<sup>23</sup>) ARV 1174, 1; Prudhommeau *op. c.* (*supra* n. 2). fig. 695.
- (<sup>24</sup>) ARV 550, 1.
- (<sup>25</sup>) E. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* (1923) fig. 565. Prudhommeau *op. c.* (*supra* n. 2). fig. 709.
- (<sup>26</sup>) D. Metzler, *in: Festschrift H.E. Stier* (1972) 113ff.
- (<sup>27</sup>) G. d'Henry, *AION (archeol)* 3, 1981, 160f. fig. 32-36.
- (<sup>28</sup>) Cité fig. 124. Weitere Beispiele von Gruppen musizierender Frauen bei F. Beck, *Album of greek education* (1975) pl. 82-83.
- (<sup>29</sup>) Das gesenkte Haupt kann auch Ergriffenheit oder Schamhaftigkeit (*Aidōs*) bedeuten. Trauer: F.L. Shisler, *AJPh* 66, 1945, 381. — Ein trauernder Eros scheint mir auch der kauernde geflügelte Knabe über dem Haupt der Ariadne auf der Lekythos aus dem Kreis des Pan-Malers in Tarent (ARV 560, 5) zu sein, den man als Hypnos zu identifizieren pflegt. (L. Curtius, *JOE* AI 38, 1950, 1ff. fig. 3). Hypnos ist aber meist als agierende mythische Gestalt — zusammen mit seinem Bruder Thanatos — dargestellt und selten als untätige Beifigur. Als solche ist Hypnos im Falle der Ariadne nicht nötig, weil sie durch die geschlossenen Augen schon eindeutig als Schlafende gekennzeichnet ist. Der trauernde Eros — am Boden kauern ist ein geläufiger Trauergestus — kann also auf die unerfüllte Liebe der Ariadne hinweisen, denn im Bilde fordert Athena Theseus auf, sich bei seiner Geliebten nicht zu «verliegen». Diese scheint noch im Schlaf das bevorstehende Schicksal — Verlust des Geliebten — zu spüren, denn ihre Hände sind zu einer Angstgebärde verschränkt (vgl. die schriftlichen Quellen bei Sittl *op. c.* (*supra* n. 2) 23 Anm 2). Die zum oberen Bildrand hin davon eilende Beifigur hat E. Simon treffend als Parthenia deuten können (*JOE* AI 41, 1951, 77f.). Gerade ihr Entschwinden beim Aufbruch des Geliebten vergrössert die Trauer des Eros.
- (<sup>30</sup>) Bildliche Darstellungen der Sappho: K. Schefold, *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (1943) 56, 3.203, G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1965) 70ff., Beck *op. c.* (*supra* n. 28) pl. 74 Nr. 366.
- (<sup>31</sup>) Sappho frg. 137 D, vgl. Maxim. Tyr. 18, 9h = Sappho, hrsg. v. M. Treu (1976) 94.102.
- (<sup>32</sup>) Vgl. F. Pfister, *Die Reisebilder des Herakleides* (1951) 161f. zu frag. I 18.
- (<sup>33</sup>) G. d'Henry *I. c.* (*supra* n. 27) 172.
- (<sup>34</sup>) Platon, *Leg.* 656 de.
- (<sup>35</sup>) Fehr *op. c.* (*supra* n. 15) 22f.
- (<sup>36</sup>) M. Franz, *Weimarer Beiträge* 6, 1981, 74.
- (<sup>37</sup>) Kairós als «rechtes Mass»: Platon, *Politikos* 307 b. Fehr *op. c.* (*supra* n. 15) Anm. 96.

## LISTE DES ILLUSTRATIONS

1. Skyphos G 372, Paris Louvre, ARV 1300, 4, photo d'après G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* fig. 120.
2. Coupe 11265, Madrid Museo Arqueológico, ARV 1174, 1, photo d'après G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* fig. 695.
3. Oenochoé sans No d'inv., Boston Museum of Fine Arts, Pierce Fund 1961, Photo d'après G. Prudhommeau, *La danse grecque antique* fig. 709 (détail).
4. Cratère en cloche, sans No d'inv., atelier du peintre de Kleophon, Nocera, photo d'après AION (archeol) 3, 1981, fig. 32.
5. Idem, face B, photo d'après AION (archeol), 3, 1981, fig. 33.

