

HANS-ULRICH CAIN

Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs

In einigen jüngeren Untersuchungen zur Geschichte des römischen Ausstattungsluxus spielten mehrere Exemplare der rechteckigen Maskenreliefs erstmals eine größere Rolle. Sie wurden im Zusammenhang mit der Entstehung der marmornen Schmuckreliefs behandelt, die seit spätrepublikanischer Zeit vorwiegend in den Gärten und Innenräumen römischer Villen und Stadthäuser aufgestellt waren¹. Insbesondere sah man sie im Kontext mit den sog. römischen Oscilla². Dieser moderne archäologische Sammelbegriff ist in der älteren und jüngeren Literatur mehrfach diskutiert worden. Wenn auch die genaue Bedeutung des lateinischen Wortes *oscillum* umstritten ist, geht aus einer Erwähnung bei Vergil und dem Kommentar des Servius zumindest hervor, daß Oscilla anlässlich dionysischer Feste und Kultfeiern an den Ästen der Bäume befestigt wurden³. Bildliche Darstellungen lassen vermuten, daß zu diesen Oscilla vor allem Masken, Musikinstrumente und andere kleine Geräte dionysischen Charakters

Vorbemerkung: Die Ergebnisse dieser Untersuchung konnte ich an den Archäologischen Instituten in Bonn, Berlin, München, Köln und Bochum vortragen. Für Anregungen, Hinweise und Kritik habe ich den Diskussionsteilnehmern sehr zu danken, insbesondere A. H. Borbein, L. Giuliani, V. v. Graeve, H. v. Hesberg, N. Himmelmann, R. Hurschmann, U. Kron, St. Lehmann, A. Linfert, U. Mandel, R. Neudecker, D. Salzmann, M. Söldner, H. Wrede, R. Wünsche, P. Zanker sowie P. Cain und H. Dittmers-Herdejürgen, die außerdem das Manuskript gelesen und verbessert haben. Bei der Beschaffung von Photographien und Abbildungsvorlagen halfen A. Bernhard-Walcher, B. F. Cook, E. Devinney, W. Geominy, K. Gschwantler, I. Jenkins, H. Jung, W. Klein, T. Melander, D. Modonesi, M. Moltesen, Ch. Moustafa, H. Pflug, M. Raumschüssel und M. Vickers.

¹ E. J. DWYER, Pompeian Sculpture in its Domestic Context. A study of five Pompeian houses and their contents. Diss. New York 1974 (1975) 273 ff. – E. REEDER WILLIAMS, A Roman Theater Relief at the Johns Hopkins University. Antike Kunst 21, 1978, 32 ff. – H. FRONING, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jahrh. v. Chr. Untersuchungen zu Chronologie und Funktion (1981) 8 ff.; bes. 10–14; Taf. 1,1–2. – HUND SALZ 89 ff.; 123 f.

² DWYER 247 ff. Taf. 80 ff. – PAILLER 743 ff. – DERS., Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 385 ff. – HUND SALZ 99 f.

³ VERG. georg. 2, 385 ff.; s. dazu unten S. 175 f. – Zum Begriff Oscillum in der älteren arch. Lit. s. DWYER 247 f., der S. 257 auch die Vergil-Stelle und S. 302 f. den Servius-Kommentar wiedergibt. Zur Definition des Begriffs vgl. bes. RE XVIII 2 (1942) 1567 ff. s. v. Oscilla (W. EHLLERS) und M. HÜLSEMANN, Theater, Kult und bürgerlicher Widerstand im antiken Rom (1987) 167 f. Anm. 31; 185 Anm. 146.

zählten⁴. Für die Ausstattung römischer Häuser und Villen wurden derartige Kultobjekte offenkundig in Marmor nachgebildet und aufgehängt. In der archäologischen Forschung versteht man inzwischen unter dem Begriff Oscillum nahezu alle marmornen Gegenstände und Relieftypen, die in den Interkolumnien der Portiken hingen⁵. Außer den runden und peltaförmigen Reliefs werden bisweilen auch die Maskenreliefs zu den Oscilla gerechnet, obwohl sie in der Regel nicht aufgehängt, sondern vornehmlich auf schmale Pfeiler gestellt oder an den Wänden der Portiken angebracht waren⁶. Alle diese Gegenstände scheinen dazu gedient zu haben, bei der Ausgestaltung der Villen- und Hausgärten den Aspekt eines dionysischen Sakralbezirkes besonders hervorzuheben⁷. Verschiedentlich begnügt man sich auch mit der Feststellung, daß die Verwendung von Oscilla und Maskenreliefs einer bloßen 'culture ornementale et décorative' entsprach und damit als Ausdruck einer individuellen Modescheinung während weniger Jahrzehnte im 1. Jahrhundert n. Chr. zu gelten habe⁸. Wie die runden und peltaförmigen Oscilla sind die Maskenreliefs meist beidseitig skulptiert⁹. Dabei ist die Vorderseite fast stets in hohem, die Rückseite dagegen in äußerstem Flachrelief gemeißelt. Wahrscheinlich sollte die malerische, manchmal nur skizzierte Rückseitendekoration mit den farbig gemalten Bildern der Portikuswände, das Hochrelief hingegen mit den rundplastischen, frei stehenden Gartenskulpturen korrespondieren¹⁰. Die Hauptseiten bleiben auch meist ohne Rahmung, während sie an den Rändern der Rückseiten fast niemals fehlt.

Die Dekorationsmotive der Oscilla und Maskenreliefs stammen aus einem gemeinsamen Repertoire. Das zeigen nicht nur viele motivische Wechselwirkungen zwischen diesen Reliefgruppen, sondern auch der Formenschatz zahlreicher anderer Reliefbilder, auf denen die einzelnen Motive häufig in einem größeren erzählerischen Kontext dargestellt sind¹¹. Darüber hinaus läßt sich an mehreren Exemplaren nachweisen, daß

⁴ Vgl. etwa I. CORSWANDT, Oscilla. Untersuchungen zu einer röm. Reliefgattung (1982) 77; K 20 Taf. 21,2. – A. ADRIANI, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria (1959) Abb. 8 Taf. 7,25; 21,57; 30 f.; 57. – U. GEHRIG, Hildesheimer Silberschatz² (1980) 19 Abb. 23–26. – E. BABELON, Le trésor d'argenterie de Berthouville près de Bernay (1916) Taf. 12,1; 13,1–2. – H. v. HESBERG, Röm. Mitt. 87, 1980, 281 Taf. 88,1; 89,2. – Not. Scavi 1907, 568 ff. Abb. 18 ff. – A. GIULIANO (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le sculture I 5 (1983) 121 ff. Nr. 53 mit Abb. (L. DE LACHENAL).

⁵ Vgl. DWYER 248 ff. und PAILLER 743 f. mit Anm. 4–5; DERS., Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983, 385 ff.

⁶ Zur Verwendung vgl. am besten das rekonstruierte Skulpturenensemble im Peristylgarten der Casa degli Amorini dorati: Not. Scavi 1907, 549 ff. Abb. 1 ff.; 8; 10–12; 18 f.; 21 f.; 25 f.; 28 f. (A. SOGLIANO). – Ein geringer Teil aller erhaltenen Maskenreliefs war an der oberen Horizontalkante durchbohrt, vgl. Nr. 7; 12; 16; 49. In diesen Fällen handelt es sich um relativ kleine, dünnwandige Stücke, die offensichtlich zum Aufhängen bestimmt waren.

⁷ Vgl. FRONING a. a. O. (Anm. 1) 10 Anm. 16 und CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 66, beide mit dem Hinweis auf P. GRIMAL, Les jardins romains² (1969) 283; 321 ff.

⁸ Vgl. PAILLER 787; 796 ('Bien loin que les motifs décoratifs représentent des objets réels préexistants, ceux-ci sont nés, plus tard, d'une réflexion sur des motifs à l'origine tout à fait irréels: ils sont la materialisation d'une pure idée décorative.'). Vgl. auch H. DÖHL, Gnomon 52, 1980, 694, der im Gegensatz zu Dwyers Interpretationen 'den Pompejanern primitivere, weniger religiös orientierte als vielmehr dem allgemeinen Kunstkonsument folgende Tendenzen . . . unterstellen' möchte. – HUND SALZ 127 ('Als Modescheinung claudisch/neronischer Zeit sind die runden Oscilla und Maskenreliefs anzusehen.').

⁹ CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) passim Taf. 1–61.

¹⁰ Vgl. dazu CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 65 f. und PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983, 391.

¹¹ Zur Ikonographie der sog. hellenistischen Reliefbilder vgl. SCHREIBER passim. – ADRIANI a. a. O. (Anm. 4) passim mit Abb. – H. v. HESBERG, Münchener Jahrb. 37, 1986, 7 ff. mit Abb.

die verschiedenen Relieftypen in den gleichen Werkstätten bzw. von den gleichen Bildhauern skulptiert wurden¹².

Die Bildkompositionen der Maskenreliefs folgen alle einem festgeschriebenen, kaum modifizierten Schema¹³. Auf den Vorderseiten sind die Darstellungen vielfach in zwei Abschnitte gegliedert. Über felsigem Boden werden meist zwei oder mehrere Masken bzw. Maskenpaare in einer Dreiviertelvorderansicht abgebildet und symmetrisch zueinander ausgerichtet. Bisweilen liegen eine oder zwei weitere Masken in der Mitte oder an den Ecken der unteren Reliefzone. Zwischen und unter den Masken befindet sich verschiedenes, in kleinerem Maßstab gehaltenes Beiwerk, in der Regel Attribute und Musikinstrumente, die inhaltlich den jeweils miteinander kombinierten Masken zugeordnet werden können. Außerdem erscheinen Altäre, Bäume, Hermen, Vorhänge und sogar Architekturdarstellungen. Die Rückseiten zeigen dagegen nicht ausnahmslos, aber doch zumeist Masken. Im übrigen kommen Motive bukolischer Thematik, Seewesen, Paradeisosbilder, Thiasoten u. ä. vor (s. das Schema S. 214 ff.).

Im Gegensatz zum motivischen Repertoire der runden und peltaförmigen Oscilla sind die Masken das wesentliche und typuskonstituierende Element dieser Reliefgruppe¹⁴. Eine Interpretation der Denkmäler hat sich deshalb an Form, Inhalt und Bedeutung der Masken zu orientieren. Diese Prämisse verleitete bisher dazu, die ganze Gattung der Maskenreliefs als einen Reflex griechischer Choregen- und Schauspielerstiftungen zu erklären. Die Masken werden fast ausschließlich als Theatermasken gedeutet, die von Choregen und Schauspielern ursprünglich in ein Heiligtum des Dionysos dediziert worden seien¹⁵. Selbst der Umstand, daß viele Masken die für echte Theatermasken charakteristischen fratzenhaften Gesichtszüge und weit geöffneten Münden vermissen lassen, hat nicht daran gehindert, einige willkürlich herausgegriffene Reliefbilder unter die Denkmäler zum antiken Theaterwesen einzureihen¹⁶. Seit spät-hellenistischer bzw. -republikanischer Zeit seien die Maskenreliefs zwar ebenso wie andere Ausstattungsgüter nur mehr zur dekorativen Zierde römischer Villen- und Haugärten verwendet worden¹⁷, dennoch sei ihnen ein besonderer Zeugniswert für das fortwährende Interesse der Römer an dramatischen Aufführungen nicht abzustreiten. Anlässlich der Publikation eines Relieffragments heißt es: 'By the late Hellenistic period, the dedicatory reliefs had been secularized for purely ornamental use, and thereby provide further testimony to the tremendous enthusiasm for the theater

¹² DWYER a. a. O. (Anm. 1) 280 ff. – DWYER 291–293. – PAILLER 755 ff. – DERS., *Revue Arch. Narbonnaise* 16, 1983, 392. – REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 1) 33 ff. – CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 40 f.

¹³ Vgl. dazu auch PAILLER 747 f.

¹⁴ Sehr selten fehlt das Maskenmotiv, vgl. Nr. 2; 4; 48; 58. Aufgrund der äußeren Form, des Formats und der beidseitigen Reliefverzierung gehören die Exemplare zur Gruppe der hier besprochenen Reliefs. Zur Typologie und Ikonographie der Oscilla vgl. CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) *passim* und PAILLER 745 ff.

¹⁵ s. zuletzt REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 1) 37; DIES., *The Archaeological Collection of the Johns Hopkins University* (1984) 27; FRONING a. a. O. (Anm. 1) 11 mit der älteren Lit. Vgl. unten S. 161 ff. – In der gleichen Tradition werden die gemalten Maskenstillleben gesehen, vgl. A. ALLROGGEN-BEDEL, *Maskendarstellungen in der röm.-kampanischen Wandmalerei* (1974) 48 f.

¹⁶ BIEBER, *Denkmäler* Taf. 64,1. – BIEBER, *History* 157 ff. Abb. 569 f.; 572 f.; 578. – A. GEYER, Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit (1977) 170 mit Anm. 55 zum Relief hier Nr. 99.

¹⁷ So schon P. WOLTERS im Text zu Einzelaufnahmen 2960/61 ('Der Wandel der heiligen Haine, Gymnasien u. s. f. in öffentliche Gärten . . . brachte auch den Wandel der Anatheme in Decorationsstücke mit sich.'). Vgl. auch D. MUSTILLI, *Il Museo Mussolini* (1939) 52. – HUNDSALZ 123 f.

that was evident in southern Italy and Rome during the first centuries B. C. and A. D.¹⁸. Und da die meisten Exemplare angeblich in der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sind, 'the mask reliefs thus emerge as further evidence for the heightening of dramatic fervor in the Neronian and Vespasian years'¹⁹. Aber auch viele andere Maskendarstellungen in unterschiedlichen Gattungen und Zusammenhängen werden gern von vornherein als Bühnenrequisiten oder Symbole des Theaterwesens gesehen, wobei der jeweilige ikonographische Kontext eine entsprechende Interpretation erfährt²⁰. Fehlen dafür brauchbare ikonographische Kriterien, behilft man sich zuweilen mit einer allegorischen Deutung der Masken und gibt sie als Symbole des *mimus vitae* aus – gemäß dem in der 'römischen Popularphilosophie' geläufigen geflügelten Wort σκηνή ὁ βίος – *cum in vita tum in scaena*²¹.

Im folgenden geht es nicht darum, die These von einer sprichwörtlichen Theaterbesessenheit römischer Villen- und Hausbesitzer zu widerlegen. Es soll aber geprüft werden, ob gerade die Maskenreliefs in einer speziellen formalen und inhaltlichen Abhängigkeit von Denkmälern des griechischen oder römischen Theaterwesens entstanden und zu deuten sind. Dabei ist das Repertoire der Gattung im Kontext der gesamten Ikonographie aller Darstellungen mit vergleichbarer Thematik zu beurteilen. Um die Bedeutung der Reliefgattung innerhalb der Geschichte des römischen Ausstattungsluxus besser definieren zu können, ist es nötig, zunächst den historischen Kontext zu beschreiben.

REGIONALE VERBREITUNG

Wie eine Reihe anderer Denkmälergattungen stammen die römischen Maskenreliefs vorwiegend aus Italien²². In Griechenland und Kleinasien, im Nahen Osten und in Alexandria scheint bislang kein einziger Fund bekannt geworden zu sein. Etwa ein Drittel aller Exemplare wurde in den Vesuvstädten Pompeji und Herculaneum ausgegraben.

¹⁸ REEDER-WILLIAMS, Arch. Coll. a. a. O. (Anm. 15) 27.

¹⁹ E. REEDER-WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 38 rechte Spalte.

²⁰ Zu den Maskendarstellungen in der römisch-campanischen Architekturmalerie des zweiten und frühen dritten Stils vgl. etwa ALLROGGEN-BEDEL a. a. O. (Anm. 15) 30 ff.; G. CARETTONI, Das Haus des Augustus auf dem Palatin (1983) 23 ff. (= Röm. Mitt. 90, 1983, 377 f.); E. SIMON, Das antike Theater (1972) 51 f.; DIES., Augustus (1986) 218 f. – Vgl. auch GEYER a. a. O. (Anm. 16) 170–172, wo ganz unterschiedliche Maskendarstellungen in verschiedenen Gattungen als Hinweis auf eine 'Theatertradition' interpretiert sind. – Vorsichtiger äußert sich E. RAWSON, Papers Brit. School Rome 53, 1985, 100 Anm. 19 ('It is sometimes suggested that masks, etc. were simply a traditional decorative motif, or that they merely evoke Bacchic religion, or refer to the »all the worlds's a stage« metaphor. There may be some truth in these suggestions, but a basic knowledge of the theater would seem to be a necessary presupposition for all of them.'). – Vgl. auch R. TURCAN, Les sarcophages romains et le problème du symbolisme funéraire, in: ANRW II 16 (1978) 1721–1726; DERS., Masques corniers d'orientaux: Attis, Ganymèdes ou Arimaspes? Mélanges de philosophie, de littérature et d'histoire ancienne offerts à P. Boyancé (1974) 741 mit Anm. 1 (Lit.).

²¹ Vgl. vor allem B. ANDRAE, Studien zur röm. Grabkunst. Röm. Mitt. Ergh. 9 (1963) 75–79; s. auch DWYER 250 mit Hinweis auf ALLROGGEN-BEDEL a. a. O. (Anm. 15) 68 ff., deren Ausführungen er offensichtlich mißverstanden hat. – Ch. SCHEFFER, Roman Cinerary Urns in Stockholm Collections (1987) 59 f. – F. BARATTE u. C. METZGER, Musée du Louvre. Catalogue des sarcophages en pierre d'époques romaine et paléochrétienne (1985) 210 rechte Spalte zu Nr. 120 (BARATTE).

²² Vgl. H.-U. CAIN, Röm. Marmorkandelaber (1985) 21.

ben²³, ein weiteres knappes Drittel dürfte in Rom und der nächsten Umgebung der Hauptstadt gefunden sein²⁴. Von den restlichen Stücken kamen zwei in Nordafrika²⁵, jeweils eines auf Sizilien und im nördlichen Mittelitalien²⁶, neun in Venetien bzw. in der Romagna²⁷ und sechs in Südfrankreich²⁸ zutage. 24 weitere Reliefs wurden in Italien erworben, wobei exakte Provenienzangaben offenbar nicht überliefert sind²⁹. In den bisherigen Arbeiten ließ sich die regionale Verbreitung der Maskenreliefs nicht ausreichend beurteilen. E. J. Dwyer beschränkte sich in seinen Studien auf 27 Stücke aus Pompeji und Herculaneum³⁰, E. Reeder Williams behandelte 15 Exemplare, von denen nur vier aus den Vesuvstädten stammen³¹. J.-M. Pailler konnte zuletzt immerhin 45 Reliefs zusammentragen, unter denen 29, d. h. zwei Drittel, in Campanien gefunden worden sind³². Nach diesem Verbreitungsbild erschien vor allem die campannische Produktion besonders hoch. Doch hatte schon Pailler auf die außerordentlich günstige, weitgehend ungestörte Fundsituation in Pompeji und Herculaneum hingewiesen, wie sie andernorts nicht anzutreffen ist. Die erweiterte Materialgrundlage scheint nun dafür zu sprechen, daß Rom das größte und wichtigste Herstellungszenrum der Maskenreliefs gewesen ist. Bedenkt man, daß wohl die meisten Exemplare in den norditalienischen und nördlich der Alpen gelegenen Museen und Privatsammlungen auf dem römischen Kunstmarkt des 18. und 19. Jahrhunderts erworben wurden, dann ist der Anteil der stadtrömischen Produktion kaum hoch genug zu veranschlagen. Vermutlich stammt also weit über die Hälfte des verstreuten Materials aus römischen Grabungen. Die stadtrömische Produktionsintensität entsprach darum höchstwahrscheinlich der vieler anderer marmorner Ausstattungsgüter wie z. B. der Oscilla, Kandelaber, Prunkgefäße, Trapezophoren usw.

CHRONOLOGIE UND STILGESCHICHTE. WERKSTÄTTEN

Neben einer Übersicht über die Verwendung und regionale Verbreitung bietet die Chronologie eine entscheidende Grundlage für die historische Interpretation der Maskenreliefs. Im folgenden soll untersucht werden, ob Rom von Anfang an das Zentrum und vor allem auch der Ursprungsort dieser Reliefgattung war. Ferner geht es um die Frage, ob die Produktion in manchen Perioden möglicherweise stark anstieg oder umgekehrt weitgehend aussetzte. Für die nächstverwandten Denkmälergruppen

²³ Insgesamt 31 Stücke: Nr. 7; 21–23; 42–55; 63–75, wobei nur 3 aus Herculaneum stammen (Nr. 21–23); von Nr. 47; 54–55 ist der genaue Fundort nicht bekannt.

²⁴ Von 31 Stücken sind nachweislich 5 in Rom (Nr. 9; 83–86), 6 in der unmittelbaren Umgebung gefunden (Nr. 20; 60; 62; 81–82; 89); 6 wurden in Rom erworben (Nr. 10; 27; 99; 102–104). Außerdem dürften alle Exemplare in bzw. aus stadtrömischen Sammlungen in oder nahe der Hauptstadt gefunden sein; vgl. Nr. 14; 15; 38; 39; 78–80; 87; 88; 90–94.

²⁵ Nr. 12 (Cherchel); 25 (Karthago).

²⁶ Nr. 11 (Catania); 19 (Castagneto/Maremma).

²⁷ Nr. 1–5 (Aquileia); 13 (Concordia); 16–17 (Este); 76 (Ravenna).

²⁸ Nr. 41 (Narbonne); 56–59 (Nîmes); 95 (Toulouse).

²⁹ Nr. 6; 8; 18; 24; 26; 28–37; 40; 61; 77; 96–98; 100; 101; 105.

³⁰ DWYER 261 ff.

³¹ REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 1) 33 ff.

³² PAILLER 743 ff.

der runden und peltaförmigen Oscilla glaubte I. Corswandt eine Produktionslücke von zwei bis drei Jahrzehnten in tiberisch-claudischer Zeit feststellen zu können³³. Zudem ist denkbar, daß in einzelnen Perioden gewisse Vorlieben für bestimmte Maskengenera oder -typen und für besondere Motive des Beiwerks herrschten. Im Hinblick auf die inhaltlichen Aussagen der Maskenreliefs verdienen diese Aspekte erhöhtes Interesse. Im übrigen kann der Versuch einer relativen und absoluten Chronologie dieser Gattung dazu beitragen, die Kenntnis der römischen Stilgeschichte zu erweitern.

Abgesehen von einer frühen Studie G. Lippolds³⁴, der sämtliche Oscilla und Maskenreliefs in der augusteischen Epoche entstanden wissen wollte, wird der Produktionsbeginn dieser Denkmäler in neueren Arbeiten fast durchweg in das dritte Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr., also in spätclaudische Zeit datiert³⁵. Dabei beschränken sich E. J. Dwyer und J.-M. Pailler vornehmlich auf das Material aus den campanischen Vesuvstädten Pompeji und Herculaneum³⁶. Pailler möchte den gesamten Herstellungszeitraum außerdem auf 50–75 Jahre eingrenzen, wobei in der Spätphase, d. h. in trajanisch-hadrianischer Zeit nur noch wenige Stücke gearbeitet wurden. Die ältesten Exemplare seien keinesfalls in vorclaudische Zeit datierbar, denn der Bohrstil im Haar vieler Maskendarstellungen sei vor der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. nicht nachzuweisen³⁷. Auch I. Corswandt sieht die frühesten Maskenreliefs im Anschluß an eine eher beiläufige Äußerung A. Allroggen-Bedels um oder nach der Mitte des 1. Jahrhunderts entstanden, obwohl sie den Beginn der runden Oscilla mit guten Gründen in spätrepublikanisch-frühaugusteische Zeit zu datieren vermochte³⁸. Nach diesem überzeugenden Ergebnis wäre allerdings zu erwarten, daß auch die ältesten Maskenreliefs bereits im 1. Jahrhundert v. Chr. einsetzen, denn zahlreiche Exemplare dieser beiden Gattungen stammen jeweils aus demselben Fundzusammenhang, waren also gemeinsam in den Gärten und Säulengängen römischer Peristylhäuser aufgestellt bzw. -gehängt. In jüngster Zeit scheinen nur E. Reeder Williams und B. Hundsalz mit einem Produktionsbeginn der Maskenreliefs in augusteischer Zeit zu rechnen³⁹. Wenngleich Reeder Williams keine konkreten Beispiele aus dieser Epoche angeben möchte, ließen allgemeine historische und kunstgeschichtliche Erwägungen sie dennoch vermuten, daß die Herstellung der frühesten Maskenreliefs wohl spätestens mit dem seit dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts v. Chr. steigenden Bedarf römischer Auftraggeber an luxuriösen Ausstattungsgütern in Verbindung gebracht werden müsse. Diese Annahme wird sich im folgenden bestätigen.

Für die Bestimmung der relativen Chronologie wurden von 107 katalogisierten Reliefbildern etwa 60, die in ausreichenden Photographien bekannt gemacht sind, ausgewertet. Abgesehen von dem *Terminus post quem* non des Jahres 79 n. Chr., der

³³ CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 26; 70.

³⁴ G. LIPPOLD, Jahrb. DAI 36, 1921, 33 ff.

³⁵ Lippolds Datierungen kritisierte bereits W. FUCHS, Jahrb. DAI Ergh. 20 (1959) 124 Anm. 31.

³⁶ DWYER 257. – PAILLER 769 ff.

³⁷ PAILLER 779 f.

³⁸ CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 40 f. Anm. 122 zu den Maskenreliefs mit Hinweis auf ALLROGGEN-BEDEL a. a. O. (Anm. 15) 49 Anm. 184, wo die Exemplare aus der Casa degli Amorini dorati als die frühesten erhaltenen Maskenreliefs bezeichnet werden.

³⁹ Antike Kunst 21, 1978, 38. – HUND SALZ 214 zu K 120.



1–2 (Kat. 77) Oxford, Ashmolean Museum. Vorderseite (oben) und Rückseite.

für alle in Pompeji und Herculaneum gefundenen Stücke gilt, stehen keine weiteren außerstilistischen Datierungshilfen für Einzelstücke oder größere Stilgruppen zur Verfügung. Als leitende stilgeschichtliche Kriterien werden insbesondere das Verhältnis der Masken zum Reliefgrund, die Art der plastischen Formgebung insgesamt und im Detail sowie die Bohrtechnik berücksichtigt, die gerade bei fratzenhaften Masken grundsätzlich und von Anfang an angewandt wurde⁴⁰. Es kommt im folgenden nicht in erster Linie darauf an, eine tragfähige Grundlage für Feindatierungen innerhalb der relativen Chronologie zu erarbeiten. Wichtiger ist zunächst, möglichst viele Reliefs zu Stilgruppen zusammenzuschließen, die sich auch untereinander verknüpfen lassen. Entsprechend der Verbreitung der Reliefs innerhalb Italiens ist mit unterschiedlichen Werkstatttraditionen zu rechnen. Deshalb überschneiden sich stilistische Phänomene, die für bestimmte Stilgruppen besonders kennzeichnend sind. Es kommt also vor, daß gewisse Eigenarten einer älteren Stilgruppe vereinzelt auch in einer jüngeren auftreten. Für die Gruppenbildung müssen deshalb stets mehrere Kriterien berücksichtigt werden, um über die Zugehörigkeit eines Reliefs zu einer älteren oder jüngeren Stilphase entscheiden zu können. Ein großer Vorteil für die relative Chronologie liegt in der doppelseitigen Ausarbeitung der Reliefs. Manche Exemplare, deren Vorderseiten nicht ohne weiteres mit Beispielen einer bestimmten Gruppe zu verbinden sind, lassen sich durch den Vergleich der Rückseiten einander zuordnen. Auf diese Weise ergibt sich ein relativ dichtes Netz, in dem viele der erhaltenen Reliefbilder untereinander verknüpft sind.

Die ältesten Exemplare stammen aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. und wurden wohl fast ausnahmslos in Rom und der nächsten Umgebung gefunden (Nr. 77; 93; 96; 100; 25; 24; 105; 78; 60). Auch das stark zerstörte Stück in Karthago (Nr. 25) dürfte aufgrund enger stilistischer Übereinstimmungen mit stadtrömischen Reliefs eher aus der Hauptstadt nach Nordafrika importiert als in einer lokalen Werkstatt skulptiert worden sein.

Für alle diese Reliefbilder ist bezeichnend, daß die Masken auf den Vorderseiten als kompakte plastische Köpfe vor der Relieffläche stehen (Abb. 1–4; 9–10). Die in der vorderen, höheren Reliefschicht liegenden Masken sind stets in einer leichten Schräg- oder Dreiviertelvorderansicht dargestellt.⁴¹ Markant heben sich die am Reliefgrund haftenden Gesichtshälften von der Fläche ab. Bei den Exemplaren Nr. 78; 60; 96; 100; 25; 77 biegen die Stirn-, Augen- und Wangenpartien der verschiedenen Masken kräftig zurück und wölben sich plastisch gegen die Relieffläche (Abb. 1; 3; 4; 9). Für den frontal zum Reliefgrund stehenden Betrachter sind daher die tiefer liegenden Gesichtskonturen gar nicht oder zumindest nicht durchgehend sichtbar. Die Köpfe kennzeichnen folglich eine besonders voluminöse, auf klar begrenzten plastischen Rundungen beruhende Gestaltungsweise.

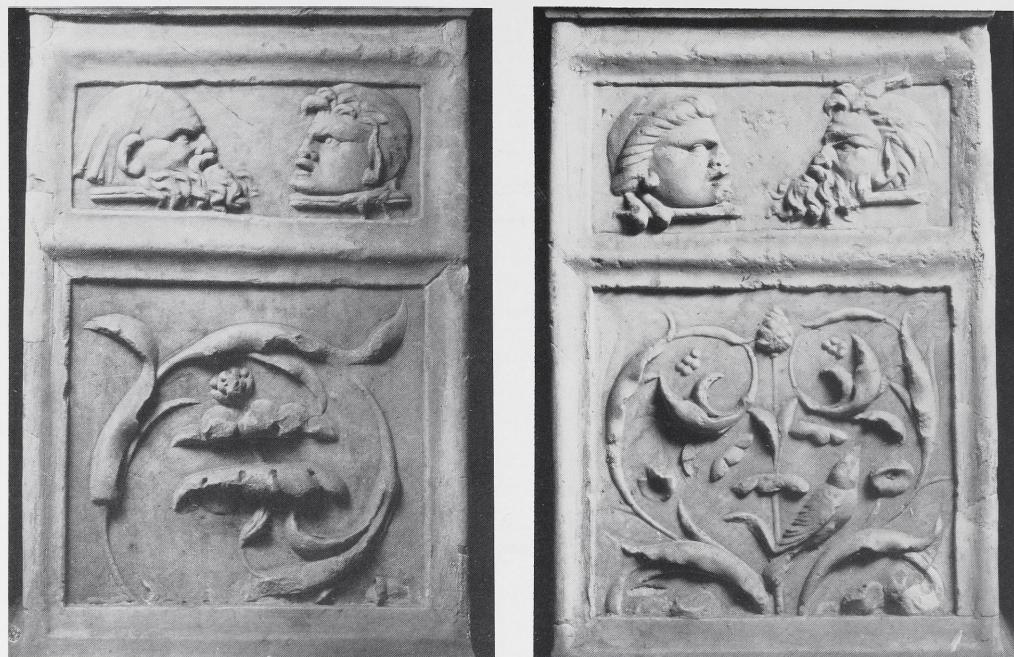
Die meisten Masken dieser Stilgruppe gehören dem dionysischen Kreis an, nur wenige zählen zum Genus der Komödie. Außer den archaistischen bzw. archaisierenden Köpfen des Dionysos mit langem Haupt- und Barthaar handelt es sich also fast

⁴⁰ Vgl. bereits LIPPOLD a. a. O. (Anm. 34) 35 f. Anm. 26 und PAILLER 779 zu den Bohrungen in Augen und Mund der Masken.

3 (Kat. 100) Wien, Kunsthistorisches Museum,
Antikensammlung. Vorderseite.



4 (Kat. 96) Turin, Museo di Antichità. Vorderseite.



5–6 Rom, Villa Albani. Fragment eines vierseitigen Rankenpfeilers.

durchweg um ausdrucksstarke Masken mit heftig bewegter Mimik. Ungeachtet ihres unterschiedlichen typologischen Zusammenhangs sind die einzelnen Gesichtspartien dieser Masken generell äußerst wulstig gebildet. Klar eingetragene Kerblinien und prägnante, bisweilen tief in den Marmor eingesenkte Muldungen grenzen die Einzelformen deutlich gegeneinander ab, so daß sie den plastischen Eigenwert aller Gesichtsteile akzentuieren helfen. Besonders anschaulich sind diese Stilformen etwa an der Dionysosmaske des Reliefs Nr. 77 zu beschreiben (Abb. 1). Hier hat der Bildhauer Brauen, Wangen, Nase und Oberlippenbart in einer fast aufdringlichen Manier aus dem Stein gemeißelt. Alle diese Partien sind durch tiefe Mulden und kurvig geführte Kanäle in übertriebener Weise voneinander isoliert. Es entsteht der Eindruck, daß die voluminös geformten Gesichtsteile und das Barthaar geradezu aus dem Gesicht hervorspringen. Das zeigt sich insbesondere an der fleischigen, die tief eingezogene Nasolabialfalte weit überlappenden Backenmuskulatur. Etwas zurückhaltender, aber nicht weniger expressiv sind die Einzelformen der gegenüberliegenden Heraklesmaske modelliert, deren mächtige Brauen und Orbitalwülste die Augenhöhlen verschatten. Eine unregelmäßig verlaufende Horizontalkerbe gliedert die breite knochige Stirn, während die dickliche Nase wie beim Dionysos mittels einer einschneidenden Rinne vom kräftig gewölbten Wangenfleisch getrennt ist. Auch an der im Profil gegebenen Satyrmaske sind die Konturen der einzelnen Gesichtsteile fest und kantig begrenzt. Allerdings heben sich Augen, Brauen, Nase und Mund nur durch flache Kehlungen und Kerblinien von den großflächig gewölbten Wangen- und Stirnpartien ab. Das Gesicht erscheint deshalb straff und jugendlich, wie es für junge Satyrn oftmals charakteristisch ist.



7–8 London, British Museum. Fragment eines vierseitigen Rankenpfeilers.

Eine ähnliche plastische Differenzierung der einzelnen Masken kennzeichnet auch die übrigen Reliefs dieser Gruppe. Bei Nr. 93 und 96 sind die Gesichter von Satyr und Papposilen stark bewegt (Abb. 4). Brauen und Orbitalwülste, Nasen und Augen bilden kräftig gewölbte Einzelformen, die markant gegeneinander abgesetzt sind. In der Wangenpartie der Satyren treten das voluminos gebogene Kinn und das Jochbeinprononciert aus tiefen Mulden hervor. Die auf Nr. 96 hinter dem Kopf des Papposilen nach links blickende Mänadenmaske ist dagegen in flachem Relief gehalten und zeigt eine gestraffte, an der Oberfläche eher glatte Gesichtsbildung.

Mit den männlichen Masken dieses Reliefs lassen sich der stark zerstörte Kopf eines Papposilen auf Nr. 25 und der eines komischen Alten auf dem Fragment Nr. 100 gut vergleichen (Abb. 3). Ferner sind die Maskendarstellungen an den beiden Fragmenten römischer Rankenpfeiler in der Villa Albani und im British Museum hier einzurichten (Abb. 5–8; s. Anm. 47). Knochen und Gesichtsmuskeln dieser Masken sind wiederum kräftig gerundet. Die dicken Lider erscheinen als kompakte Einzelformen, zwischen denen plastisch gewölbte Augäpfel hervorquellen. Auch die Lippen der weit aufgerissenen Münder sind deutlich als eigenständige plastische Werte erfaßt. Voll und weich gerundet, kontrastieren diese fleischigen, sensibel gestalteten Lippen mit den härteren und kantig begrenzten Brauenwülsten, der großzügig gewölbten Wangenmuskulatur und den dicken Bartzotteln. Die Locken des Oberlippenbartes sind bei Nr. 100 durch mehrere gekurvte Furchen voneinander getrennt, während stark verschattete Bohrkanäle den Kinnbart gliedern. Dabei folgen die Bohrungen kontinuierlich dem gesamten Verlauf der Einzellocken, die in sich mittels Kerb- und Ritzlinien plastisch aufgebaut sind.

Diese Art der Bart- und Haargetaltung kennzeichnet auch die Reliefs Nr. 24; 96; 105 und 77 (Abb. 1; 4). Die Maske des alten Pan auf dem Fragment Nr. 24 trägt einen langen, wallenden Bart. Wie an der Maske des Reliefs Nr. 100 sind zwischen die geschwungenen Locken breite, den Marmor aushöhlende Bohrkanäle getrieben. Bei Nr. 77 zeigen die Bartflocken des Herakles und das Haupthaar von Satyr und Dionysos eine ähnlich gekerbte, plastische Lockenbildung, die sich auch an Nr. 96 trotz der korrodierten Oberfläche noch beobachten läßt. Allerdings hat der Bildhauer hier in den Bart des Papposilen kleine Punktbohrungen in die Biegungen der Locken eingesetzt, um das dichte Haarvolumen zusätzlich zu lockern.

An diese Reliefs sind zwei Exemplare anzuschließen, von denen das Fragment Nr. 60 nur eine Satyrmaske bewahrt hat und Nr. 78 (Abb. 9–10) leider weitgehend korrodiert ist. Die Art der plastischen Formgebung, vor allem aber die Bildung der Augen legt die Vermutung nahe, daß beide Stücke von derselben Hand stammen. Bei Nr. 78 sind die Maske des rechtshin gerichteten Satyrs und diejenige des archaischen Dionysos in der rechten Bildhälfte ähnlich differenziert wie die drei Masken auf dem anfangs beschriebenen Relief Nr. 77 (Abb. 1). Ein Unterschied besteht allerdings darin, daß hier der Kopf des Dionysos ebenmäßig und relativ glatt gestaltet, das Gesicht des jugendlichen Satyrs hingegen ausgesprochen plastisch modelliert und insgesamt rundlich geformt ist.

Die Betrachtung dieser Reliefbilder zeigt beispielhaft die mögliche Formenvielfalt auf ein und demselben Werk. Je nach Inhalt und Thema der einzelnen Masken kann die motivische und auch die stilistische Ausprägung wechseln. Wirft man außerdem einen Blick auf die Rückseiten (vgl. Nr. 77; 78; Abb. 2; 10), erkennt man rasch eine weitere



9–10 (Kat. 78) Rom, Villa Albani. Vorderseite (oben) und Rückseite.

stilistische bzw. handwerkliche Variante römischer Maskenreliefs. Im Gegensatz zu den meist in höherem Relief skulptierten Masken auf den Vorderseiten sind die Motive der Rückseiten in äußerstem Flachrelief gehalten. In vielen Fällen lassen sich durch Detailbeobachtungen dennoch direkte stilistische Gemeinsamkeiten mit den Vorderseiten feststellen. Am Relief Nr. 77 stimmt z. B. die plastische Durchbildung der fettleibigen Erotenkörper und der Köpfe unmittelbar mit der beschriebenen Gestaltungsweise der Masken überein (Abb. 1–2). Gut vergleichbar ist, wie die kompakten, fest konturierten Figuren der Eroten plastisch gegen die Relieffläche gerundet sind. Ebenso erscheinen die einzelnen wulstig gewölbten Körperteile durch präzise eingeschriebene Kerbungen und Mulden gegliedert. Völlig unterschiedlich sind indes die Felsen auf Vorder- und Rückseite ausgearbeitet. Die Masken liegen über einem kräftigen, weit aus dem Relief hervorstößenden Fels, dessen Oberfläche durch schmale, gerade Meißelschläge strukturiert ist. Dagegen bewegen sich die Eroten auf einer flachen, ununterbrochenen Felszone, die eine nur oberflächliche Gliederung in zahllose kleine Muldungen aufweist.

Innerhalb dieser frühesten Gruppe römischer Maskenreliefs wirken Nr. 77 und 100 aufgrund ihrer besonders plastischen und rundlichen Formen etwas älter als die übrigen Beispiele, wo klare Kanten und Kerblinien die Einzelteile in den Gesichtern eher linear begrenzen. Gemeinsam ist allen aber die identische Wiedergabe eines festen, fleischigen Karnates. Gegenüber hellenistischen Werken aus dem späteren 2. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. sind stilistische Unterschiede an den Reliefs Nr. 77 (Abb. 1) und 100 (Abb. 3) vielleicht kaum spürbar, doch ist an den Köpfen mancher Figuren der Mahdia-Kratere das Karna^t knapper formuliert und deutlicher auf den kräftigen Knochenbau bezogen. Diesen strukturellen Unterschied zeigt insbesondere der Vergleich zwischen dem Herakleskopf auf Nr. 77 und einem Satyrkopf des Mahdia-Kraters B1⁴¹. Während beim Satyr die Kerbungen in der Stirn einzelne Knochen- und Muskelpartien umschreiben, unterteilt am Herakleskopf eine durchlaufende Kermlinie die gesamte Stirnfläche in zwei einheitlich gegeneinander abgegrenzte Partien. Ganz ähnlich ist z. B. die Stirn des Herakles von der bekannten pergamenischen Reliefgruppe in Berlin gebildet, die wohl aus den 80er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. stammt⁴². Zudem bietet dieser Kopf einen guten Vergleich für das feste, fleischige Karna^t der Masken auf Nr. 77 und 100. Die beiden Reliefs sind daher in voraugusteischer Zeit, wohl um 100 v. Chr. gearbeitet worden⁴³. Alle anderen Beispiele der frühen Stilgruppe sind gut mit verschiedenen Denkmälern aus dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts v. Chr. zu vergleichen. Am Relief Nr. 78 (Abb. 9) gliedern horizontal eingetragene Meißelschläge die Felsblöcke, zwischen denen kan-

⁴¹ A. MERLIN u. L. POINSSOT, Cratères et candélabres de marbre trouvés en mer près de Mahdia (1930) 32 ff. Taf. 8a.

⁴² Altertümer von Pergamon VII 2 (1908) 179 Abb. 168c–d. – G. KRAHMER, Jahrb. DAI 40, 1925, 183 ff. Abb. 11–12. – G. RICHTER, The Portraits of the Greeks 3 (1965) 275. – J. J. POLLITT, Art in the Hellenistic Age (1986) 37 Abb. 30.

⁴³ Zu den Eroten auf der Rückseite von Nr. 77 Abb. 2 vgl. das Erotenpaar auf dem Innenemblem einer marmornen Prachtschale im Museo Nuovo, die in das dritte Viertel des 1. Jahrh. v. Chr. zu datieren ist: D. MUSTILLI, Il Museo Mussolini (1939) 112 Nr. 28 Taf. 70; H. v. HESBERG, Röm. Mitt. 87, 1980, 278 Taf. 89,1.

tige, zum Teil rechtwinklig umknickende Stege verlaufen. Eine verwandte, auch den weitgehend verwaschenen Fels bei Nr. 96 (Abb. 4) kennzeichnende Formgebung begegnet etwa am bekannten Altar des C. Manlius aus Caere im Vatikan, der erst kürzlich überzeugend in vorclaudische Zeit datiert wurde und höchstwahrscheinlich im späteren 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist⁴⁴. Die dicklichen, wie aufgeblasen wirkenden Gesichtsformen der Masken von Nr. 78; 93 und 96 kehren z. B. an den Köpfen der Friesfiguren vom Grabmal des C. Cartilius Poplicola⁴⁵ und des Apollo-Sosianus-Tempels⁴⁶ wieder. Sie sind überdies für die Masken an den Rankenpfeilerfragmenten im British Museum und in der Villa Albani charakteristisch, deren pflanzliche Dekoration motivisch und stilistisch augusteischer Rankenornamentik entspricht (Abb. 5–8)⁴⁷. Zu den tiefen Furchen und Bohrungen, die einzelne plastisch gebildete Haar- und Bartlocken voneinander isolieren, bieten die Haare des Aeneas von der Ara Pacis oder der vor Tellus auf einem Ketos reitenden Aura gute Parallelen⁴⁸. Außerdem lassen sich die Ammonmasken vom Augustusforum (Abb. 17)⁴⁹ und die unlängst veröffentlichten Marmormasken vom Marcellustheater⁵⁰ vergleichen, die allerdings schon wegen ihres weit überlebensgroßen Maßstabs von vornherein durch eine besonders ausgeprägte, bisweilen stark vergröbernde Bohrarbeit gekennzeichnet sind.

Fünf oder sechs weitere Maskenreliefs (Nr. 39; 18; 31; 15; 30; 12) sind unmittelbar mit den früh- bis mittelaugusteischen Exemplaren zu verbinden (Abb. 11–16). Dabei könnten Nr. 18 und 39 sogar von demselben Bildhauer stammen, denn die Gesichter der Frauenmasken scheinen auf beiden Reliefs wie aus derselben Schablone geformt (Abb. 11 u. 15). Die Bohrtechnik in den langen Korkenzieherlocken gleicht sich bis ins Detail, wenn auch das Relief Nr. 18 weniger sorgfältig zu Ende geführt ist als das besonders qualitätvolle Exemplar Nr. 39. – Die Masken dieser Reliefs stehen wie bei den zuvor betrachteten Stücken als kräftige, voluminös ausgearbeitete Köpfe vor einer neutralen Fläche. Ihre Gesichter sind ebenfalls aus wulstig gebildeten Kompartimenten aufgebaut, die Kerblinien und mehr oder weniger deutliche Muldungen gegeneinander abgrenzen (vgl. Nr. 18). Gleich den verschiedenen Maskentypen auf

⁴⁴ HELBIG⁴ I Nr. 1058 (E. SIMON) mit Datierung in claudische Zeit. – A. ALFÖLDI, Die zwei Lorbeeräume des Augustus (1973) 34 f. Nr. 7 Taf. 10 f. – M. TORELLI, Typology and Structure of Roman Historical Reliefs (1982) 16 ff. Taf. I 6–8 (Datierung: ca. 10 v. Chr.); s. auch T. HÖLSCHER, *Gnomon* 56, 1984, 741, der zumindest eine vorclaudische Entstehungszeit für sicher hält.

⁴⁵ M. FLORIANI SQUARCIAPINO, Ostia 3 (1958) 191 ff. Taf. 39,2; 41,1–3. Zur Datierung in die 20er Jahre des 1. Jahrh. v. Chr. s. zuletzt F. ZEVI in: *Hellenismus in Mittelitalien* 1 (1976) 59 f. Abb. 14 ff.

⁴⁶ A. BONANNO, *Roman Relief Portraiture to Septimius Severus* (1976) 16 ff. Taf. 31–43.

⁴⁷ Villa Albani Inv. 907: Einzelaufnahmen 4539–41 (G. LIPPOLD); zum Stil der Ranken vgl. etwa E. LA ROCCA (Hrsg.), *Ara Pacis Augustae in occasione del restauro della fronte orientale* (1983) 78 f. Abb. 3; 6. – British Museum Nr. 2390: SMITH, *Catalogue of Sculptures in the British Museum* 3 (1904) 363 Nr. 2390; T. COMBE, *Ancient Marbles in the British Museum* 1 (1812) Taf. 14,1–4.

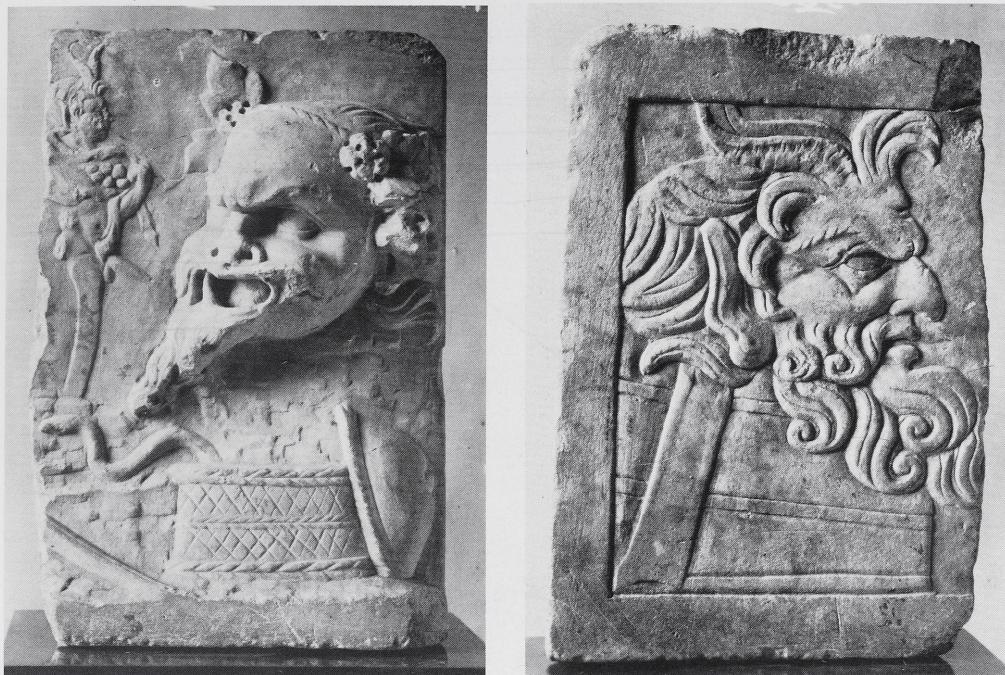
⁴⁸ E. SIMON, *Ara Pacis Augustae* (1967) Taf. 24; 30. – LA ROCCA a. a. O. Abb. auf S. 40 (Aeneas); Abb. 27 auf S. 92 (Aura).

⁴⁹ s. zuletzt G. CAPECCHI in: *Studi di Antichità in onore di G. Maetzke* 3 (1984) 499 ff. Taf. 1 f.

⁵⁰ P. CIANCIO ROSSETTO, *Bull. Comunale* 88, 1982–1983 (1984) 7 ff. Taf. 1 ff.



11–12 (Kat. 39) München, Glyptothek. Vorderseite (oben) und Rückseite.



13–14 (Kat. 15) Dresden, Skulpturensammlung, Albertinum. Vorderseite (links) und Rückseite.

den Reliefs Nr. 77; 96 (Abb. 1 u. 4) und 25 dienen auch hier ganz unterschiedliche motivische und stilistische Einzelformen zur Charakterisierung der Silen-, Satyr-, Mänaden- und Dionysosmasken. Sind die Stirn- und Wangenpartien der Mänade von Nr. 39 großflächig gewölbt und kaum durch kleinere Hebungen und Senkungen an Nase und Mund belebt (Abb. 11), zeigen der Papposilen und der frontal aus dem Relief schauende Satyr die typischen kontrahierten Augenbrauen und horizontalen Stirnfalten. Auf dem Relief Nr. 18 ist es der im Profil gegebene Satyr, dessen fleischige Gesichtsmuskulatur angespannt und pronomiert modelliert ist (Abb. 15). Die Gesichter der Ariadne- und Dionysosmasken erscheinen dagegen entspannt und glatt.

Insgesamt ist bei diesen Masken gegenüber jenen der ersten Stilgruppe das plastische Volumen der einzelnen Gesichtspartien merklich reduziert. Obwohl Brauenmuskel, Orbitale, Augäpfel und die sphärisch gewölbten Wangen jeweils ihren plastischen Einzelwert bewahren, wirken sie nun flacher und gleichmäßiger. Zudem haben sich die Brauenlinien, Augenlider und Lippenränder zu eigentlich linearen, in gewisser Weise sogar kalligraphisch eingesetzten Formen gewandelt. Deshalb scheinen die Gesichter der Masken jetzt eher aus additiv aneinandergefügten Teilen konstruiert zu sein. Ein anderer Unterschied zu jenen Reliefbildern wird in der Felsgestaltung deutlich. Dort sind die felsigen Zonen ebenso wie die Masken und Figuren als kompakte, vom Reliefgrund klar abgehobene Partien dargestellt. Auf den Exemplaren Nr. 39; 18 und 15 verschwimmen die Felsen dagegen allmählich im Hintergrund, so daß der Raum, in dem sich die Masken befinden, illusionistisch in die Tiefe erweitert wird.



15 (Kat. 18) Florenz, Uffizien. Vorderseite.



16 (Kat. 30) Kunsthändel London, Christie's (1981). Vorderseite.



17 Rom, Augustusforum. Jupiter-Ammon-Kopf.

Die gleichen stilistischen Merkmale sind für das Relief Nr. 30 aus dem Londoner Kunsthandel charakteristisch (Abb. 16). Die Vermutung, es könnte von derselben Bildhauerhand wie Nr. 39 und 18 skulptiert sein, lässt sich auf der Grundlage einer einzigen photographischen Aufnahme im Auktionskatalog allerdings kaum beweisen (vgl. Abb. 11; 15). Mit den Rückseiten der Exemplare Nr. 39 und 18 ist ferner das kleine Relief Nr. 12 in Cherchel zu verknüpfen. Die in flachem Relief gemeißelte Satyrmaske zeigt ein ähnliches Profil wie die Maske des Pan auf Nr. 18. Kurze Kerbschnitte gliedern die Haare in buckelige Flocken, wie es auch beim Satyr Nr. 39 der Fall ist.

Ob nun zwischen diesen Reliefs und denjenigen der ersten Gruppe eine deutliche zeitliche Differenz besteht, ist kaum mit Sicherheit zu entscheiden. Die stilistischen Parallelen, die eine Datierung der Reliefs in die augusteische Epoche erlauben, stammen jedenfalls ebenso aus dem letzten Jahrhundertdrittel. Insofern läßt sich nicht ausschließen, daß sie von einem Bildhauer skulptiert wurden, der bereits in den 20er Jahren des 1. Jahrhunderts v. Chr. in einer stärker ausgeprägten klassizistischen Manier zu arbeiten gewohnt war. Die Barthaare des Papposilen auf Nr. 39 wachsen wie bei den Ammonmasken des Augustusforums als einzelne, in sich gedrehte kompakte Lockenbüschel aus der Haut (vgl. Abb. 11 u. 17)⁵¹. Die Haarflocken sind jeweils S-förmig geschwungen und durch tief einschneidende Bohrungen voneinander geschieden. Dabei ist die Oberfläche dieser plastisch geschichteten Locken hier wie dort mittels kräftiger Kerbungen gegliedert, so daß den Haaren eine strähnige, zottelige Qualität eignet. Zu den gleichfalls aufgebohrten, in sich plastisch abgetreppten Haarsträhnen der Mänade von Nr. 39 und der Ariadne von Nr. 18 ist wohl am besten die gut erhaltene Frisur der Tellus an der Ara Pacis zu vergleichen⁵², während die Locken des Perseus von Nr. 30 motivisch und stilistisch 'haargenau' zu denen des Mars an demselben Monument passen (Abb. 16)⁵³. Außer der Haarwiedergabe stimmen z. B. auch die Augen und Orbitale im Detail mit den entsprechenden Partien dieser Reliefköpfe überein (vgl. auch bes. Abb. 11; 15; 16 mit Abb. 17). Die beschriebene Felsgestaltung scheint indessen ihre nächste Parallelen in den Felsen der Grimanireliefs zu haben⁵⁴.

Den Übergang zu einer etwas späteren Stilphase bezeichnen wohl die fünf Reliefs Nr. 11; 14; 27; 92 und 101 (Abb. 18–22). Durch die typische Art der Felsangabe hängen sie zweifellos sehr eng mit den augusteischen Exemplaren zusammen. Auf Nr. 92; 27 und 11 sind die Felsen etwas plastischer ausgearbeitet als auf Nr. 14, wo die horizontalen Meißelschläge nur flach in den Marmor eingetragen sind. Die Masken von Nr. 92; 27 und 11 zeigen auch das gleiche plastische Verhältnis zum Reliefgrund wie diejenigen der besprochenen augusteischen Stücke. Indes ist der Gesichtsschnitt der weiblichen Masken vergleichsweise zierlich und weniger kantig ausgebildet. Man gewinnt den Eindruck, als sei die Haut über dem Wangenfleisch dünner und stärker gestrafft. Bei der Hetären- oder Mänadenmaske von Nr. 11 und beim Andromedakopf von Nr. 92 sind die Wangen- und Mundpartien zudem durch zarte Hebungen und Senkungen im Kinn nuanciert. Insgesamt erhält also die sinnliche Differenzierung einzelner Gesichtspartien ein stärkeres Gewicht. Dieses Bestreben scheint sich an Nr. 11 auch in der Wiedergabe des Haares zu äußern, das nun besonders sorgfältig in dicht nebeneinanderstehende, an der Oberfläche fein gerundete Strähnen gelegt ist. Die langen Locken der Andromedamaske sind dagegen wie die Barthaare der Masken auf Nr. 24 und 100 (Abb. 3) durch tiefe Bohrkanäle voneinander getrennt.

Über die Rückseiten lassen sich das weniger qualitätvolle Exemplar Nr. 14 und das Fragment Nr. 101 (Abb. 21–22) mit den Reliefs Nr. 11 und 27 verbinden. Im Gegen-

⁵¹ CAPECCHI a. a. O. (Anm. 49).

⁵² LA ROCCA a. a. O. (Anm. 47) Abb. auf S. 47; Abb. 38–41 auf S. 100 f.

⁵³ SIMON a. a. O. (Anm. 48) Taf. 28. – LA ROCCA a. a. O. (Anm. 47) Abb. auf S. 43 oben.

⁵⁴ V. M. STROCKA, Antike Plastik 4 (1965) 87 ff. Taf. 54. Zur Datierung in augusteische Zeit vgl. F. ZEVI, Prospettiva 7, 1976, 38 ff.; B. PALMA, Prospettiva 6, 1976, 48 ff.



18–19 (Kat. 27) Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Vorderseite (oben) und Rückseite.



20 (Kat. 92) Rom, Vatikan, Magazin.
Vorderseite.



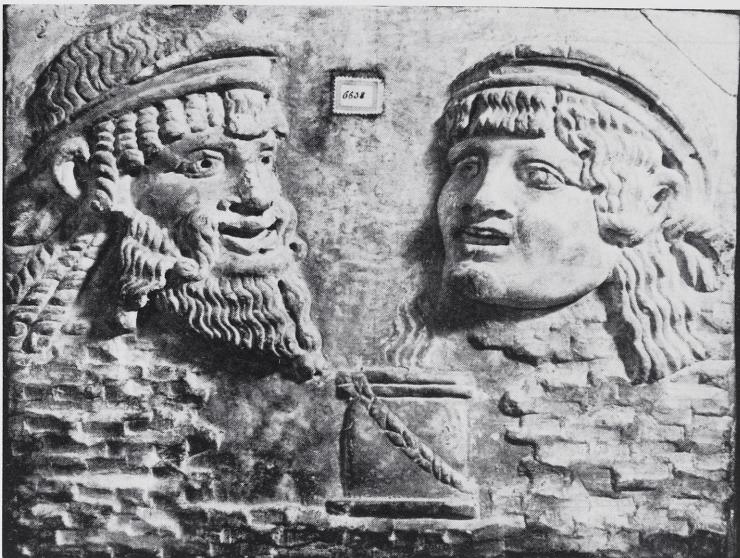
21–22 (Kat. 101) Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung. Vorderseite (links)
und Rückseite.

satz zu den Masken der älteren augusteischen Reliefs sind die Gesichter dieser Köpfe kleinteiliger und mit einer geradezu unruhig bewegten Oberfläche dargestellt. Unter einer dünnen, extrem angespannten Haut zeichnen sich knapp formulierte Knochen und markante Muskelstränge ab. Zusammengekniffene Augen nehmen eine mandelförmige Gestalt an, wobei die dünnhäutigen Unterlider gar nicht oder kaum als körperhafte Eigenwerte aufgefaßt sind, sondern der tiefer gelegenen Wölbung der Augäpfel nachgeben. Die gleichen Stilformen kennzeichnen die Masken auf der Vorderseite des Reliefs Nr. 14. Im Vergleich zu den Vorderseitenköpfen der drei anderen Exemplare dieser Gruppe, Nr. 11; 27 und 92, steigern sie die Tendenz, ehemals großflächig gewölbte Gesichtspartien zu beleben und das Eigenvolumen einzelner Gesichtsteile wie der Augen und Lippen zugunsten eines vereinheitlichenden Gesamteindrucks zurückzudrängen. Durch dieses neue stilistische Merkmal setzen sich die letztgenannten Reliefbilder von allen bisher analysierten Beispielen ab. Sie unterscheiden sich von diesen durch die gleichen Stilprinzipien, die die spätburgsteisch-tiberische Porträtplastik etwa von der Stilstufe der Ara Pacis trennen⁵⁵.

Auch die Reliefs der folgenden, tiberisch-claudischen Gruppe weisen noch deutliche stilistische Beziehungen zu einigen früheren Exemplaren auf. An den Reliefs Nr. 88; 46; 42; 83 und 84 gliedern horizontale Meißelschläge die Felsen, wie es von den meisten Felsdarstellungen der augusteischen Beispiele bekannt ist (Abb. 23–26). Allerdings erstrecken sich die Felszonen jetzt nur noch in einer Reliefschicht, ohne räumliche Tiefe vorzutäuschen. Zudem bleiben zwischen den Meißelpuren nicht unterschiedlich hohe und breite Stege stehen, sondern eher gleichmäßig gerippte Grade. Dadurch ergeben sich anstelle einer plastisch geschichteten, griffigen Felsstruktur vorwiegend flimmernde Oberflächeneffekte. Ferner lassen sich manche Masken unmittelbar an die Köpfe einiger vorangehender Reliefbilder anreihen. Das Gesicht der Mänade auf der Vorderseite von Nr. 70 ist wie bei der weiblichen Maske von Nr. 11 lebendig modelliert, und die langen dicken Haarlocken sind ebenfalls durch eine tiefe Furche voneinander getrennt. Überdies sind für die Masken der Rückseite die gleichen zusammengekniffenen Augen und eine sehnige Gesichtsbildung wie bei den entsprechenden Köpfen von Nr. 11 und 14 charakteristisch. Die Masken der Ariadne und eines bartlosen Jünglings auf den Reliefs Nr. 46 und 42 (Abb. 23–24) schließen stilistisch direkt an die Ariadne von Nr. 14 an. Kinn- und Wangenpartien dieser Köpfe sind jeweils in ähnlicher Weise zugespitzt und knapp formuliert. Dabei wölbt sich das leicht prononcierte Kinn hier wie dort aus einer flachen Kehlung heraus, die es von den angrenzenden Partien abhebt. Endlich besteht die nächste stilistische Verbindung zu den Masken auf der Rückseite von Nr. 42 in der plastisch gekerbten Haarstruktur der Köpfe auf den Rückseiten der augusteischen Exemplare Nr. 18 (Abb. 15) und 12.

Die stilistischen Beziehungen zwischen einigen Stücken jener älteren und dieser jüngeren Gruppe verdeutlichen, daß die Reliefs zwei Stilstufen angehören, die zeitlich unmittelbar aufeinanderfolgen. Wesentliche Unterschiede betreffen zunächst das

⁵⁵ Vgl. z. B. D. HERTEL, Untersuchungen zu Stil und Chronologie des Kaiser- und Prinzenporträts von Augustus bis Claudius. Diss. Bonn 1978 (1982) 30 ff. 94 f.



23 (Kat. 46) Neapel, Museo Nazionale. Vorderseite.



24 (Kat. 42) Neapel, Museo Nazionale. Vorderseite.

Verhältnis der Masken zum Reliefgrund. Für die Mehrzahl der augusteischen Exemplare war es bezeichnend, daß die vorderen, in höherem Relief skulptierten Masken zumeist nur leicht aus dem Profil in eine Dreiviertelvorderansicht gedreht sind. Bei fast allen Beispielen der darauffolgenden Stilstufe werden die Masken dagegen weiter in die Vorderansicht geschoben (vgl. Nr. 46; 42; 70; 76; 83; 84); die am Hintergrund liegenden Gesichtshälften sind deshalb weniger plastisch gerundet. Für den frontal zum Relief stehenden Betrachter erscheinen die Köpfe auf einen Blick erfaßbar, weil



25 (Kat. 83) Rom, Museo Nuovo Capitolino. Vorderseite.



26 (Kat. 84) Rom, Museo Nuovo Capitolino. Vorderseite.

die Gesichtskonturen rundum überschaubar sind. Dieser neuen Reliefgestaltung entspricht es, daß sich die Maskenkörper nicht nur insgesamt, sondern auch in ihren Einzelformen flächig darbieten. Besonders klar und deutlich erweist sich dieser Stilzug z. B. am Verlauf des Haupthaars, das nun fast durchweg um die Stirn herumgeführt ist und die Schläfen einrahmt. In der gleichen Weise wird das Barthaar vieler Masken flächig um Mund und Kinn angeordnet, wobei die geöffneten Lippen kaum mehr schräg zum Reliefgrund stehen, sondern beinahe flächenparallel ausgerichtet sind. Diese Eigenart läßt sich auch an der übrigen Gesichtsmodellierung feststellen. Ein Vergleich zwischen den Masken des komischen Alten und des bärigen Sklaven auf Nr. 42 und 70 mit der Maske desselben Typus auf dem spätrepublikanischen Relief Nr. 100 kann vielleicht am besten zeigen, wie sehr sich der Verlust an plastischer Gestaltung auswirkt (vgl. Abb. 24 u. 3). Im Gegensatz zu dieser Maske bilden die Wangen und Brauenbögen beim jüngeren Exemplar nicht mehr wuchtige, voluminös skulptierte Einzelkompartimente. Statt dessen erscheinen diese physiognomischen und mimischen Elemente verflacht und wie aus einem weichen Teig geknetet. Die ornamental über die Augen hinwegschwingenden Brauenmuskeln unterscheiden sich in ihrer sinnlichen Qualität auch nicht mehr von den langgezogenen Stirnfalten, den Lippen oder der horizontalen Strähne des Oberlippenbartes. Außerdem wird deutlich, daß der stoffliche Charakter von Bart- und Haupthaar kaum noch differenziert ist. Daß diese Beobachtungen tatsächlich zeitlich bedingte Differenzen und nicht etwa Qualitätsunterschiede zwischen einem frühen stadtrömischen und einem späteren pompejanischen Reliefbild aufzeigen, beweist der gleiche stilistische Befund zweier anderer, in Rom gefundener Exemplare dieser Gruppe.

Wie Nr. 42 und 46 dürften auch die beiden Reliefs Nr. 83 und 84 von einer Hand gemeißelt sein (vgl. Abb. 23–24 u. 25–26). Im Vergleich zu den älteren augusteischen Maskenbildern ist das Volumen der einzelnen Gesichtsdetails ebenfalls verflacht und einem vereinheitlichenden Gesamteindruck untergeordnet. Brauen und Orbitale, Lider und Lippen haben ihren plastischen Eigenwert fast gänzlich verloren. Es fehlen auch die präzisen Kerblinien und kantigen Abstufungen, die bei jenen älteren Masken die wichtig gewölbten Einzelformen gegeneinander abgrenzen. Vielmehr werden alle Gesichtsteile jetzt durch sanfte Kehlungen und Hebungen im Karnat miteinander verbunden. Die Brauenbögen sind weich gerundet; Unterlider, Nasenflügel und Lippen wachsen gleichsam unter einer leicht gestrafften Haut, so daß die Übergänge zum Jochbein und zum Wangenfleisch geradezu samtig modelliert wirken. Insgesamt entsteht der Eindruck, als spanne sich eine dünne Hautschicht gleichmäßig über das ganze Gesicht. Vollends reduziert ist das plastische Volumen schließlich in den Gesichtern der flachen, am Reliefgrund in reiner Profilansicht dargestellten Masken. Auch in der Haarbehandlung ist gut zu beobachten, wie sämtliche Einzelformen in ihrer plastischen und sinnlichen Qualität einander angeglichen werden. Die einzelnen Locken im Haar der tragischen Masken auf Nr. 84 treten nirgends als plastische Details deutlich hervor, sondern ordnen sich einer einheitlich geformten Haarmasse unter, die mittels flacher Kerbungen als dichte, flockige Perücke gestaltet ist (vgl. auch Nr. 61). Dieselben Stilprinzipien sind an den archaistischen Haartrachten der Dionysos- und der Ariadnemaske von Nr. 83 zu erkennen.

Die gegenüber der augusteischen Reliefgruppe festgestellten stilistischen Tendenzen lassen sich ebenso innerhalb der römischen Porträtplastik des zweiten Viertels und



27 (Kat. 65) Pompeji VI 16,7, Casa degli Amorini dorati. Vorderseite.

um die Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr. verfolgen. Direkte und detaillierte Vergleiche zu einzelnen Bildnissen tiberisch-claudischer Zeit sind allerdings kaum durchführbar, da neben den gattungsbedingten Unterschieden in der Regel allzu große Differenzen in der bildhauerischen Qualität bestehen. Für viele Porträts dieser Periode ist jedenfalls bezeichnend, daß sich eine dünne bewegliche Hautschicht über kleinteilig nuanierte Hebungen und Senkungen im Karnat spannt⁵⁶. Eine flockige, durch Kerbungen differenzierte dichte Haarmasse, die sich wie bei den Masken von Nr. 84 und 61 stofflich vom Karnat abhebt, ist beispielsweise für claudische und frühneronische Bildnisse charakteristisch⁵⁷.

Unwesentlich später als die bereits genannten Beispiele Nr. 42 und 46 könnte das Relief Nr. 65 entstanden sein (vgl. Abb. 23–24 u. 27). Die Oberfläche dieses in der Casa degli Amorini dorati eingemauerten Exemplars ist zwar abgegriffen und spek-

⁵⁶ HERTEL a. a. O. 96 ff. Vgl. auch H. LAUTER, Zur Chronologie röm. Kopien (1968) 123: 'Verschwimmende Formen überspielen die klare Gliederung des Originals, die Gesichter wirken wie ertränkt in wachsartiger Glätte und Weichheit'. – Besonders deutlich veranschaulicht eine Kopfreplik des Westmactischen Ephebentypus im Konservatorenpalast (Inv. 2452) die gleichen stilistischen Unterschiede zwischen der augusteischen und tiberisch-frühclaudischen Stufe, s. P. ZANKER, Klassizistische Statuen (1976) 22 Nr. 18 Taf. 25,1; 26,1.4. Der Gesichtsschnitt ist schmäler als bei den augusteischen Köpfen, ebenso sind die Einzelformen weniger markant formuliert, sondern durch weich modellierte Übergänge verschliffen.

⁵⁷ Vgl. etwa die Haartracht einer claudischen Mädchenbüste in Neapel, Nat. Mus. Inv. 6192: W. TRILLMICH, Madrider Mitt. 15, 1974, 186 mit Anm. 13 Taf. 38; s. auch das frühneronische Frauenporträt im Kapitol bei K. FITTSCHEN u. P. ZANKER, Katalog der röm. Porträts in den Capitoline Museen 3 (1983) 48 Nr. 61 Taf. 77 (Zanker).

kig, doch haben sich genügend Einzelheiten für eine stilistische Beurteilung erhalten. Die Masken sind wie auf jenen Reliefs in eine flächige Dreiviertelansicht gedreht, und die Köpfe des bärtigen Alten und des Sklaven weisen die gleichen, wie aus einem Teig gekneteten Brauenmuskeln und Stirnfalten auf. Allerdings ist die detaillierte Durchbildung aller Masken auf diesem Relief gesteigert. Das beweisen insbesondere die in Flachrelief gemeißelten Köpfe von Papposilen und Satyr im Hintergrund. Im Vergleich mit den entsprechenden Masken von Nr. 42; 83 und 84 (Abb. 24–26), deren Oberfläche glatt und ebenmäßig ist, zeigen die Gesichter eine starke mimische Anspannung. Wie bei den komischen Masken in der vorderen Reliefschicht ist die gesamte Gesichtsmuskulatur unruhig bewegt und durch viele kleinteilige Muldungen und Wölbungen beinahe nervös gestaltet. Dieses Streben nach einer feingliedrigen, das gesamte Karnat erfassenden Detailmodellierung entspricht wohl am ehesten einer stilistischen Tendenz, die sich auch in der späteren claudischen Porträtskulptur ankündigt⁵⁸.

Zu den Neuerungen, die die tiberisch-claudische Reliefgruppe gegenüber früheren Werken kennzeichnen, gehört im übrigen die Augenbohrung. Unter den älteren Reliefs existieren nur drei Exemplare mit diesem Detail (Nr. 12; 24; 100 Abb. 3). Für die Masken der jüngeren Stilstufe scheinen gebohrte Pupillen dagegen fast obligatorisch geworden zu sein. Auf den folgenden Reliefs der zweiten Jahrhunderthälfte ist jedoch keine ganz feste Regel für diese Eigenart nachzuweisen. Allenfalls kann man feststellen, daß auf den Vorderseiten der qualitätvolleren, für eine relative Chronologie auswertbaren Reliefs die tragischen und komischen Masken fast durchweg gebohrte Pupillen haben, die Augäpfel dionysischer Masken dagegen teils gebohrt, teils glatt gearbeitet sind. Nur die Köpfe einiger anderer mythischer Gestalten, die nicht zum konventionellen Maskenrepertoire zählen, lassen jegliche Art von Augenbohrung vermissen.

Die Reliefs aus der zweiten Jahrhunderthälfte fügen sich auf den ersten Blick weniger deutlich zu einer Stilgruppe zusammen (Abb. 28–49). Dieses Phänomen kann nicht überraschen, nachdem es bereits an anderen Denkmälern dieses Zeitraums beschrieben worden ist. Bei den Maskenreliefs zeigt sich, daß die seit claudischer Zeit zu beobachtende Steigerung lebendiger Detailmodellierung im Karnat und in der Haarwiedergabe fortgeführt wird. Diese Tendenz bewirkt, daß der Knochenbau zusehends unter dem Karnat verschwindet, das nun eine voluminöse, bisweilen schwer lastende Qualität erhält. Dieses stilistische Merkmal ist vor allem für die späteren flavischen Maskenbilder charakteristisch. Alle auf den älteren Reliefbildern überliefernten Maskentypen werden in der zweiten Jahrhunderthälfte fortgeführt. Dabei sind es vorwiegend Masken des dionysischen und tragischen Genus sowie der weiblichen und mancher anderen mythischen Figuren, deren Gesichtszüge glatt und kalligraphisch dargestellt sind. Komische Maskentypen, aber auch diejenigen des Pan, des alten Satyrs oder Papposilens eigneten sich wegen ihrer allzu expressiven physiognomischen Eigenschaften und einer intensiven Mimik hingegen weniger für diese motivische Fassung.

⁵⁸ HERTEL a. a. O. (Anm. 55) 75 ff. – P. ZANKER, Wiss. Zeitschr. Berlin 31, 1982, 308 rechte Spalte.



28 (Kat. 81) Rom, Museo Nazionale Romano. Vorderseite.

Aus spätclaudisch-neronischer Zeit dürften die Reliefs Nr. 71 und 81 stammen (Abb. 28). Die Masken sind jeweils flächig vor dem Reliefgrund ausgebreitet, wie es auch für die Exemplare der tiberisch-claudischen Reliefgruppe kennzeichnend ist (vgl. Abb. 23–27). Die Felsblöcke unterhalb der Masken zeigen jedoch nicht mehr die geläufigen horizontalen Meißelschläge, sondern bestehen nun aus kräftigen, mittels scharfer Kerbschnitte aus dem Stein geschlagenen Buckeln. Die Köpfe der Mänade (Nr. 71) und der Galatea (Nr. 81) unterscheiden sich nur insofern, als jene den Mund geöffnet und den Blick leicht aufwärts gerichtet hat. Für beide Masken ist ein volles Gesicht mit ähnlich gerundetem Kinn- und Kieferbogen charakteristisch. Gegenüber den weiblichen Masken der tiberisch-claudischen Reliefs zeigen sie daher ein vergleichsweise schweres Untergesicht. Die Frisuren der zwei Masken stimmen typologisch und stilistisch genau überein. Sind die vom Scheitel seitwärts gekämmten Locken in Stirnhöhe durch Kerbrinnen voneinander geschieden, werden sie vor den Schläfen, wo sie sich stärker aufbauschen, durch tiefere Bohrkanäle getrennt; eine flachere Kerblinie gliedert jeweils die Oberfläche der Locken. Außerdem entsprechen sich die Kalottenhaare auf den beiden Maskenreliefs sehr genau. Wie am Hinterkopf der Galatea wellen sich auch bei Dionysos und Mänade von Nr. 71 die gleichen gratigen Stege zwischen glatten Spuren. Die Bartgestaltung an den Köpfen von Dionysos und Polyphem erlaubt es, die beiden Reliefs an das claudische Exemplar Nr. 84 anzuschließen (Abb. 26). Vor allem ist der Bart des Polyphem, der trotz zahlreicher akzentuierender Punktbohrungen und der kurzen Bohrfurchen zwischen den Locken eine dichte Haarmasse bildet, der Bartwiedergabe auf jenem Relief unmittelbar verwandt.

Daß das Haar des Polyphem indes stärker aufgewühlt ist als bei einer tragischen und einer archaistischen Dionysosmaske, dürfte in erster Linie thematisch bedingt sein. Bei den Masken aller drei Reliefs setzen recht grobe Bohrungen schon im Wangenfleisch ein, was an keinem der früheren Maskenbilder vorkommt. Die ehemals klar gegeneinander abgegrenzten Haar- und Hautpartien beginnen nun an bestimmten Stellen ohne plastische Abstufung ineinanderzufließen.

Ähnliche Stilformen lassen sich m. W. nicht vor der claudischen Stilphase beobachten⁵⁹. Aus den 50er Jahren des 1. Jahrhunderts stammen auch die nächsten Vergleichsbeispiele zu den Masken der Mänade und Galatea. In ihrem Gesichtsschnitt und manchen Details wie den hochgeschobenen Unterlidern oder den gewölbten Orbitalen erinnern sie an einige Köpfe vom 51/52 n. Chr. dedizierten Claudiusbogen über der Via Lata⁶⁰. Gut vergleichbar ist ferner die Art, wie lange Bohrkanäle die dichte Haarmasse jeweils in einzelne, voluminöse Lockenstränge gliedern.

In neronisch-frühflavische Zeit dürfte das Relief Nr. 62 zu datieren sein (Abb. 29). Wie bei den Masken von Nr. 84; 71 und 81 schneiden die Bohrkanäle tief in die Wangenhaut des Pan ein, reißen die Haarmasse jedoch stärker auseinander (vgl. Abb. 26; 28). Die Masken dieses Pan und des jugendlich-bartlosen Dionysos kennzeichnen ein feistes, fleischiges Kinn, das im Gegensatz zu den späteren flavischen Maskenbildern (s. Abb. 33 ff.) noch deutlich auf den Knochenbau bezogen ist. Die mimische Bewegung im Gesicht des Dionysos konzentriert sich allein auf die Mund-, Nasen- und Stirnpartie, während die vollen Wangen glatt bleiben. Dieses stilistische Merkmal ist für zahlreiche Porträtköpfe aus der neronischen und früheren flavischen Periode charakteristisch⁶¹.

Der flavischen Stilstufe gehört wahrscheinlich das Fragment Nr. 29 mit einer weiteren Polyphemmaske an (Abb. 30–31), die direkt mit derjenigen auf Nr. 81 und der des Pan auf Nr. 62 vergleichbar ist (Abb. 28–29). Das flockige Haupt- und Barthaar lokkern auch hier kürzere Furchen und kleine Punktbohrungen, die z. T. ebenfalls ins Wangenfleisch eingegraben sind. Insgesamt erscheint die Haarmasse aber merklich reduziert und vergleichsweise flächig vor dem Grund ausgebreitet. Dabei bewirken die Bohrungen einen illusionistischen Oberflächeneffekt, wie er für die Frisuren flavischer Bildnisse⁶² und für die Haare einiger anderer flavischer Maskenbilder (vgl. Abb. 32–33; 35; 45–47) typisch ist. Nervös bewegte Falten über der rechten Braue geben zudem einen guten Eindruck von der erschlafften Haut des mythischen Riesen.

⁵⁹ Vgl. z. B. M. CAGIANO DE AZEVEDO, *Le antichità di Villa Medici* (1951) 37 f. Nr. 3 Taf. III 3; 50 Nr. 23 Taf. III 4. – G. M. KOEPPEL, *Bonner Jahrb.* 183, 1983, 98 ff. Nr. 12 Abb. 15; 104 ff. Nr. 14 Abb. 18. – Auch das Maskenrelief Nr. 21 könnte nach der Bartgestaltung der Silensmaske in claudisch-neronische Zeit gehören.

⁶⁰ CAGIANO DE AZEVEDO a. a. O. Nr. 15 f.; 21 f. Taf. XVI–XIX. – H. P. LAUBSCHER, *Arcus Novus und Arcus Claudi*. Nachr. Akad. Wiss. Göttingen, Phil.-Hist. Kl. 1976 Nr. 3, 69 ff. Taf. 5; 7–8 f.; 12; 14 f.

⁶¹ Vgl. U. W. HIESINGER, *Am. Journal Arch.* 79, 1975, 113 ff. Taf. 20–25 (Nero). – M. BERGMANN u. P. ZANKER, *DAI* 96, 1981, 321 ff. Abb. 5 ff. (Nero). – V. POULSEN, *Les portraits romains* 2 (1974) Nr. 1 Taf. 1–2 (Vitellius Kopenhagen). – K. FITTSCHEN, *Katalog der antiken Skulpturen in Schloß Erbach. Arch. Forsch.* 3 (1977) 64 mit Anm. 11 (Repliken des ersten Titus-Typus vor 79 v. Chr.). Vgl. auch das neronische Bildnis einer Kaiserin bei K. DE KERSAUSON, *Musée du Louvre. Catalogue des portraits romains* 1 (1986) Nr. 95 mit Abb.

⁶² s. z. B. M. WEGNER (Hrsg.), *Die Flavier* (1966) Taf. 10a–b; 16a–b; 21a–b. Zur Datierung der Porträts vgl. FITTSCHEN a. a. O.



29 (Kat. 62) Philadelphia, The University Museum. Vorderseite.



30–31 (Kat. 29) Kopenhagen, Thorvaldsen Museum. Vorderseite (links) und Rückseite.

Die nächsten Parallelen zu dieser Art von Karmatgestaltung bieten am ehesten manche Vespasiansporträts⁶³.

Noch einen Schritt weiter in der stilgeschichtlichen Entwicklung führt das Fragment Nr. 28, dessen Vorderseite eine Pansmaske zierte (Abb. 32), während auf der Rückseite eine tragische Maske mit hohem Onkos abgebildet ist. Im Vergleich mit den eben beschriebenen Pans- und Polyphemmasken haben Haupt- und Barthaar spürbar an Volumen und vor allem an Dichte verloren. Die einzelnen Bartlocken schlängeln sich neben- und übereinanderliegend vom Haaransatz über den Felsen hinab. Lange breite Bohrfurchen und große tropfenförmige Bohrlöcher zergliedern die ehemals kompakte Haarmasse. Diese Bohrtechnik dient nicht dazu, den plastischen Eigenwert einer voluminösen Haarlocke durchlaufend zu unterstützen, wie es für vergleichbare Maskentypen augusteischer Zeit bezeichnend ist (vgl. z. B. Abb. 11; 17). Insbesondere die tiefen bohnenförmigen Bohrungen reißen den mächtigen Bart auseinander. Da sie zudem in fast regelmäßigen kurzen Abständen eingetragen sind, ergibt sich für das Barthaar ein geradezu dekorativ wirkender Gesamteindruck. Dieser Bohrstil findet sich wohl nur an Bildnissen domitianischer Zeit wieder; das Relieffragment ist daher in die spätere flavische Epoche zu datieren⁶⁴.

Gegenüber den früheren Maskenreliefs macht sich bei diesem Exemplar ein weiterer wichtiger Stilunterschied bemerkbar. Haupt und Haare des Polypheus auf Nr. 28 breiten sich entschieden flächiger über den Reliefgrund aus. Dabei ist die gesamte Haarmasse des Bartes fast ganz in eine geschlossene Vorderansicht transponiert, der Hinterkopf einschließlich des Ohres dagegen in einem reinen, breit angelegten Profil ausgeschrieben. Nur die Gesichtsscheibe und die Stirnhäare sind durch starke Verkürzung der am Reliefgrund liegenden Partien in einer echten Dreiviertelansicht dargestellt. Bei den Masken der augusteischen und augusteisch-tiberischen Reliefs wurde eine Dreiviertelvorderansicht indes durch schräg zur Relieffläche gestellte Köpfe und/oder plastisch vor dem Hintergrund gewölbte Einzelformen erreicht. Auf manchen dieser älteren Reliefbilder sind die Bartlocken vergleichbarer Masken als voluminöse Einzelwerte wiedergegeben, wobei Haaransatz und Lockenverlauf deutlich von der übrigen Haarmasse abgesetzt sind. Innerhalb der tiberisch-claudischen und der neronisch-frühflavischen Gruppen begegnen zwar Maskendarstellungen, die im Vergleich zu den älteren Exemplaren bereits ausgesprochen flächig vor dem Reliefgrund ausgelegt sind, eine genaue Betrachtung zeigt aber, daß vor allem die Hinterköpfe dieser Masken meist noch deutlich verkürzt und dadurch aus einem schräg zur Fläche gerichteten Blickwinkel gesehen sind.

Das an der Pansmaske von Nr. 28 festgestellte Verhältnis von Kopf zu Reliefgrund ist für viele bärtige Köpfe auf den flavischen Maskenreliefs charakteristisch. Im einzelnen bestehen freilich verschiedene Varianten, die sich nicht allein durch Beobachtungen zu dieser allgemeinen Veränderung des Reliefstils zeitlich einordnen lassen. Eine größere flavische Gruppe hat bereits E. Reeder Williams zusammengestellt, die

⁶³ BERGMANN u. ZANKER a. a. O. 332 f. Abb. 12a-c (Vespasian in Florenz, Uffizien). P. ZANKER in: Hellenismus in Mittelitalien 2 (1976) 604 Abb. 20 (Vespasian in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek; vgl. POULSEN a. a. O. Nr. 3 Taf. 5-6; WEGNER a. a. O. Taf. 3a-b).

⁶⁴ F. MAGI, I rilievi flavi del Palazzo della Cancelleria (1945) Taf. 23. – M. BERGMANN, Marburger Winckelmann-Progr. 1981 (1982) 20; 24 Taf. 7.



32 (Kat. 28) Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek. Vorderseite.

mehrere Reliefs aufgrund von Detailbeobachtungen zu stilistischen Einzelformen miteinander verbinden konnte⁶⁵. Die motivische und stilistische Übereinstimmung einiger Rückseitenbilder hat es ihr ermöglicht, Reliefs mit ganz unterschiedlichen Maskentypen ein und demselben Bildhaueratelier bzw. einer zeitlich begrenzten Periode ('54–80 n. Chr.') zuzuweisen. Dabei ergab sich außerdem, daß die Werkstatt mit aller Wahrscheinlichkeit nicht in Campanien, sondern in Rom angesiedelt war. Zu dieser Gruppe gehören die Maskenreliefs Nr. 6; 89; 45; 64 sowie Nr. 86; 90 und Nr. 94; 79; 82; 87, die bei Reeder Williams noch nicht aufgeführt sind. Bis auf die Exemplare Nr. 45 und 64 in Pompeji und Neapel stammen alle Stücke aus Rom oder der nächsten Umgebung; Nr. 89 ist angeblich in Ostia gefunden, Nr. 82 wurde in Nemi ausgegraben.

Von einer Hand sind die Reliefs Nr. 89 und 45 gearbeitet, auf denen (nach den erhaltenen Partien zu urteilen) jeweils die gleichen Maskentypen in derselben Anordnung dargestellt sind (Abb. 33 u. 35). Abgesehen davon, daß sich alle Köpfe in der gleichen

⁶⁵ Antike Kunst 21, 1978, 32 ff. Taf. 9 f.



33–34 (Kat. 89) Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti. Vorderseite (oben) und Rückseite.



35–36 (Kat. 45) Neapel, Museo Nazionale. Vorderseite (oben) und Rückseite.

flächengebundenen Art über den Reliefgrund breiten, sind die stilistische Verwandtschaft und die identische handwerkliche Detailarbeit so evident, daß die zwei Exemplare kaum voneinander unabhängig nach einer Vorlage entstanden sein dürften, wobei nur wenige Einzelheiten des Beiwerks (Architektur und Tuch) variiert wurden. Die Masken des pompejanischen Exemplars Nr. 45 sind zwar insgesamt glatter, graphischer und auch etwas flächiger skulptiert, doch lassen sich solche minimalen Differenzen wohl als mögliche Spielarten einer Bildhauerhand – eventuell zu einem wenig späteren Zeitpunkt ausgeführt – erklären. So weichen z. B. die Brauenlinien und Orbitale in ihrer besonders scharfkantigen Form, wie sie für die unbärtige Maske von Nr. 45 typisch ist, von den weicher gebildeten Gesichtsdetails auf Nr. 89 ab. Weitere Unterschiede werden auch in der Haargetaltung offenbar, die am pompejanischen Relief geringfügig vereinfacht ist und etwas größer ausfällt. Die in den erhaltenen Kränzen eingetragenen Punktbohrungen und die Bohrfurchen in den Bärten entsprechen sich dagegen auf beiden Maskenreliefs übereinander genau.

Um die Reliefs Nr. 89 und 45 sind die Fragmente Nr. 64 in Pompeji, Nr. 6; 8 und 95 zu gruppieren, die gleichfalls komische Masken schmücken. Der Kopf des alten Sklaven auf dem pompejanischen Stück gleicht stilistisch exakt der Maske desselben Typus auf Nr. 45, während die Masken des Exemplars Nr. 6 aufgrund ihrer sorgfältigeren Ausarbeitung eher mit Nr. 89 zu verknüpfen sind. Lider, Orbitale und Brauenwülste erscheinen ebenso wie die einzelnen Haarsträhnen rundlich geformt und durch weich modellierte Übergänge miteinander verbunden. Gut vergleichbar sind jeweils die Barthaare des komischen Alten, da einzelne Bohrfurchen hier wie dort die langen Locken zergliedern⁶⁶.

Beim Vergleich mit der komischen Maske auf dem spätrepublikanischen Fragment Nr. 100 wird der stilistische und zeitliche Abstand offenkundig (vgl. Abb. 3). An die Stelle wuchtiger, großflächig gewölbter Gesichtsformen sind in flavischer Zeit weiche, fast knetbare Details getreten, deren Konturen linear und graphisch verlaufen. Orbitale und Brauenwülste sind an ihrer Oberfläche eingemuldet, so daß sie merklich an kompaktem Volumen verlieren. Diese Eigenart zeigt insbesondere auch ein Vergleich der weit geöffneten Lippen. An jener Maske bilden sie kräftige Wülste, die in sich ganz unregelmäßig geformt, d. h. über dem Kinn fleischig aufgeworfen und in den Mundwinkeln zu dünnen, gespannten Häuten gestrafft sind. Auf den flavischen Reliefs sind die Mundöffnungen dieser Masken hingegen völlig gleichmäßig gestaltet, so daß sie als dünne Lippenringe den inneren Bartkontur geradezu dekorativ umrunden. Ebenso läßt sich das flächig ausgebreitete Barthaar charakterisieren, dessen Strähnen ohne plastischen Eigenwert einem ornamental gefaßten Umriß untergeordnet sind.

Auf den Rückseiten der Reliefs Nr. 89 und 45 sind jeweils zwei tragische Masken dargestellt, die auf buckeligen Felsen liegen (Abb. 34 u. 36). Wie bei der Betrachtung der Vorderseitenbilder zeigt sich auch hier, daß das pompejanische Exemplar etwas sorgloser, aber wohl doch von derselben Hand ausgearbeitet ist. Diese Annahme legen vor allem die identische Felsdarstellung, Haargliederung und Augenbildung nahe.

⁶⁶ Etwa gleichzeitig dürften Nr. 69, 72 und 97 entstanden sein. Die Masken zeigen das gleiche flächige Verhältnis zum Grund, und die Barthaare der Silensmasken sind ähnlich stark aufgebohrt.

Die Lider fügen sich jeweils zu einem scharf geschnittenen, mandelförmigen Rahmen, in den die plastisch abgesetzte Karunkel hineinwächst. Von den äußeren Augenwinkel laufen in beiden Fällen graphisch eingeritzte Fältchen, die das flache Orbital begrenzen, zu den Schläfen hin. Die Haare bilden eine einheitliche Masse, in der die gekerbten Locken mittels scharfer Ritzungen eine strähnige Qualität erhalten. Diese Stilform verbindet die beiden Reliefs zunächst mit jener tragischen Maske auf der Rückseite des oben behandelten Reliefs Nr. 28, das in die flavische Zeit datiert werden konnte.

Außerdem lassen sich über den Stil der Rückseiten auch das bereits genannte Fragment Nr. 6 und die zweifellos stadtrömischen Reliefs Nr. 79 und 86 anreihen, die jeweils eine Maske des glatzköpfigen, bärigen Papposilen ziert (Abb. 37–40). Abgesehen von geringen Unterschieden, die z. B. den geschlossenen Mund auf Nr. 79 und eine leicht differierende Lidführung betreffen, gleichen sich die Masken in motivischer und stilistischer Hinsicht vollkommen. Außer der Augenbildung ist die Haarwiedergabe direkt mit derjenigen bei den tragischen Masken von Nr. 89 und 45 zu vergleichen (Abb. 34 u. 36). Die einzelnen Locken sind jeweils durch scharf gezogene Kerbungen voneinander geschieden und an der Oberfläche ebenfalls durch graphische Ritzlinien gezeichnet. Da sich auch die handwerkliche Detailarbeit auf den Rückseiten der Reliefs Nr. 79 und 86 nicht wesentlich von derjenigen auf Nr. 89 und 45 unterscheidet, könnten sogar alle vier Exemplare von derselben Hand ausgeführt sein⁶⁷. Die nächste stilistische Parallele zu dieser Haargestaltung ist an einigen Köpfen der domitianischen Cancelleriareliefs⁶⁸ zu finden, so daß die gesamte Gruppe dieser Maskenreliefs mit guten Gründen der flavischen Stilphase zugerechnet werden darf. Daß sie allerdings bereits in den 70er Jahren des 1. Jahrhunderts n. Chr., also noch in vordomitianischer Zeit anzusetzen ist, beweisen die pompejanischen Reliefs Nr. 45 und 64, von denen letzteres zum Skulpturenkomplex der Casa degli Amorini dorati zählt. Auch zu den Maskenbildern der Vorderseiten von Nr. 79 und 86 dürften die Cancelleriareliefs die besten stilistischen Vergleichsmöglichkeiten bieten. In den klassizistisch anmutenden Gesichtern der Satyr-, Mänaden- und Dionysosmasken sind die Orbitale, Augen und Lippen durch scharfe Konturen vom glatten, fest strukturierten Karnat abgesetzt, wie es für die Köpfe von Fries B jener Reliefplatten bezeichnend ist⁶⁹.

An dieser Stelle können zwei der qualitätvollsten römischen Maskenreliefs eingereiht werden, die vermutlich ebenfalls im Atelier des Bildhauers von Nr. 89; 45; 79 und 86 skulptiert wurden, und zwar die Reliefs Nr. 82 und 87, von denen das letztere seit der Versteigerung der ehemaligen Sammlung P. Sarti durch L. Pollak im Jahre 1906 leider als verschollen gelten muß (Abb. 41–44). Das Exemplar Nr. 87 ist auf Vorder- und Rückseite jeweils mit den archaischen Masken des Dionysos und der Ariadne verziert. Auf dem Fragment Nr. 82 hat sich vorne dagegen nur der Kopf des Dionysos neben einem Dreifuß und hinten der eines komischen Alten vor einem Vorhang erhalten.

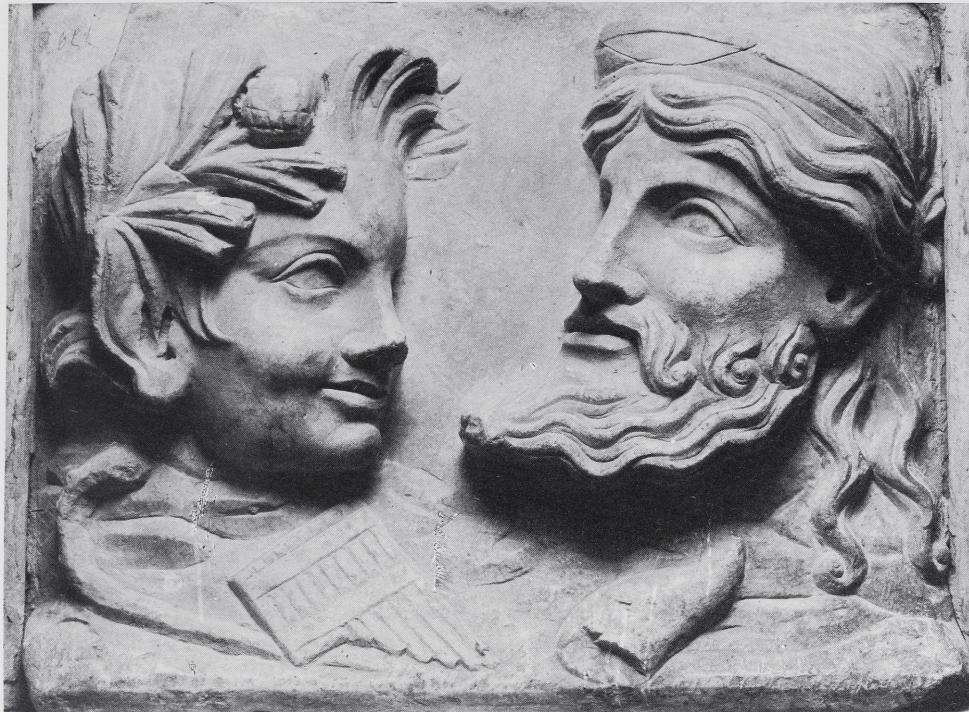
⁶⁷ Auf dem Relief Nr. 43 sind die Haare der weiblichen Maske in der rechten Bildhälfte ähnlich ausgearbeitet wie an der Mänadenmaske von Nr. 86. Das Relief dürfte also gleichfalls aus flavischer Zeit stammen.

⁶⁸ MAGI a. a. O. (Anm. 64) Taf. 9; 15–16,1; 19,1.

⁶⁹ Ebd. Taf. 19 ff.



37–38 (Kat. 86) Rom, Museo Nuovo Capitolino. Vorderseite (oben) und Rückseite.



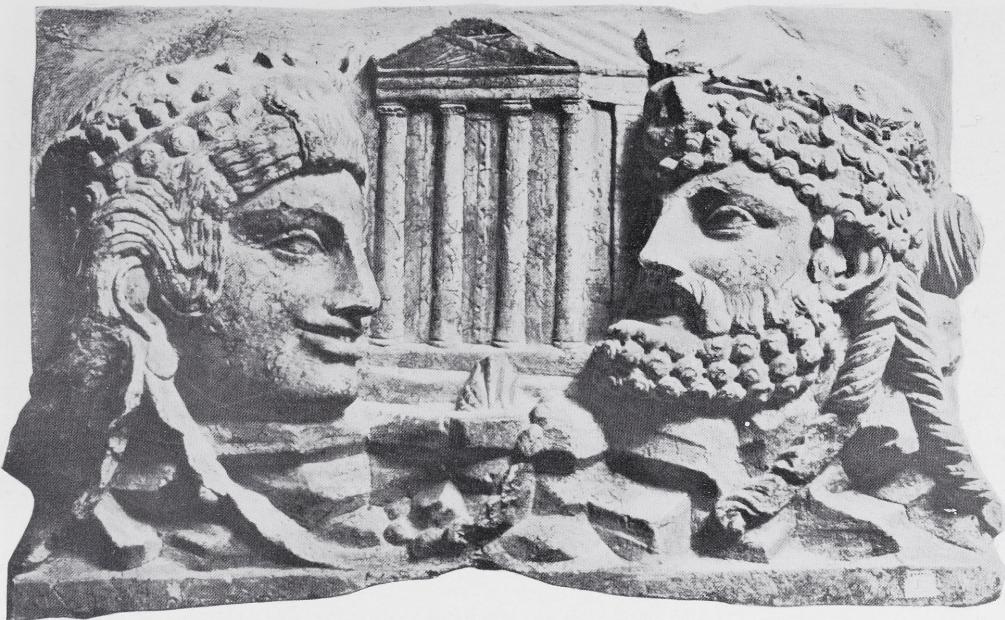
39–40 (Kat. 79) Rom, Villa Albani. Vorderseite (oben) und Rückseite.



41–42 (Kat. 82) Rom, Museo Nazionale Romano. Vorderseite (links) und Rückseite.

ten. Die drei Dionysosköpfe variieren ein und dieselbe Vorlage, wobei die Haartrachten modifiziert wurden und die Maske auf der Rückseite von Nr. 87 keine Anthemionkrone trägt. Wie die Felsblöcke unter den Masken aus dem Marmor gemeißelt sind, das Karnat und komplizierte Frisurenenteile auf beiden Exemplaren stilistisch und handwerklich ausgeführt wurden, lässt nicht daran zweifeln, daß sie von derselben Hand hergestellt sind. Daß sie außerdem zu den Werken jenes Ateliers zählen, das auch die zuvor beschriebenen Reliefs gearbeitet hat, sollen folgende Einzelbeobachtungen veranschaulichen: Die kräftigen Felsen sind auf beiden Reliefs durch schräg geführte Meißelschläge aus dem Stein gehauen und an der Oberfläche abgeplattet, wie es für die Felsen auf den Rückseiten von Nr. 89 und 45 (Abb. 34 u. 36) bzw. im linken unteren Eck an der Vorderseite des letztgenannten Stücks typisch ist (Abb. 35). Die Ringellocken im Haar der Dionysosköpfe bestehen wie bei der Maske des Schmeichlers auf Nr. 89 aus dicklichen, weich gerundeten Strähnen, die in sich durch scharfe Ritzlinien gegliedert sind (vgl. Abb. 33). Eine ganz ähnliche Stofflichkeit zeigen auch die Korkenzieherlocken, die hier wie dort tiefere Querrinnen unterteilen. Wenn die Haare der Dionysosmasken insgesamt etwas stärker aufgebohrt sind als bei der komischen Maske von Nr. 89, liegt dieser Unterschied wohl in erster Linie an den verschiedenartigen Maskentypen. Als nächst verwandt erweisen sich ferner einige Detailformen auf den Rückseiten. Völlig identisch ist hier die Augenbildung der Masken von Nr. 87 und Nr. 89; 45, wobei sich die Karunkel jeweils als plastisches Häutchen abzeichnet und die Oberlider die unteren in der gleichen Weise überschneiden (vgl. Abb. 34; 36 u. 44). Auch sind die einzelnen Haarsträhnen an den Masken dieser drei Reliefs, unabhängig vom jeweiligen Frisurentypus, gleichartig geritzt. Dieses Merkmal ist zudem an der komischen Maske von Nr. 82 zu beobachten, deren Nakkenlocken fast wie ein stilistisches Zitat aus dem langen Haar der bärtigen tragischen Maske von Nr. 89 wirken (vgl. Abb. 42 u. 34).

Aus derselben Werkstatt wie Nr. 86 stammen wohl auch das Fragment Nr. 94 und das Relief Nr. 91, obgleich die Haare der Dionysos- und Mänadenmasken insgesamt stär-



43–44 (Kat. 87) Verschollen, ehem. Rom, Sammlung P. Sarti. Vorderseite (oben) und Rückseite.



45 (Kat. 91) Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti. Vorderseite.

ker aufgebohrt, die Augen und Lippen noch flächiger und scharfkantiger gebildet sind (vgl. Abb. 37–38 u. 45). Wäre aus der Casa degli Amorini dorati nicht ein weiteres Relief erhalten (Nr. 66 Abb. 46), das die gleiche grobe Bohrtechnik im Haar dreier tragischer Masken und einer Satyrmaske zeigt, würde man jenes Exemplar vielleicht schon in die 80er Jahre datieren, jedenfalls gegen Ende des 1. Jahrhunderts entstanden sehen wollen⁷⁰. Das Relief Nr. 66 wird aufgrund seines Stils wohl zu den spätesten Marmorwerken in Pompeji gehören. Ein Exemplar im British Museum (Nr. 33 Abb. 47), das von demselben Bildhauer skulptiert sein muß, zeigt unterhalb von zwei weiblichen dionysischen Masken die Köpfe von Satyr und Dionysos. Die Masken liegen flach und ohne eigentliches Volumen vor dem Reliefgrund. Wie bei den Exemplaren Nr. 79; 86 und Nr. 91; 94 sind die am Hintergrund haftenden Gesichtshälften kaum mehr dargestellt (vgl. Abb. 37; 39; 45). Nur die Nasen heben sich noch als plastische Einzelformen von der Fläche ab, so daß die Dreiviertelvorderansicht der entsprechenden Masken von einer reinen Profildarstellung unterschieden ist.

Über die Rückseiten der Reliefs Nr. 86 und 89 (Abb. 34; 38) kann schließlich das in Rom gefundene Exemplar Nr. 85 mit der flavischen Reliefgruppe verbunden werden. Der Fels, auf dem hier die dionysischen Masken liegen, ist wie der Altar auf Nr. 89 nur durch einfache horizontale oder schräge Meißelschläge gestaltet, und die gleichen Kerb- und Ritzlinien, die auch für den Bart der Maske von Nr. 86 typisch sind,

⁷⁰ In das letzte Jahrhundertdrittel gehört vielleicht das Fragment Nr. 10. Die Haare der Tritonmaske sind flächig ausgebreitet und durch tiefe Bohrrinnen voneinander isoliert. Zur undifferenzierten Wellenanlage vgl. etwa Nr. 40, s. unten.



46 (Kat. 66) Pompeji VI 16,7, Casa degli Amorini dorati. Vorderseite.



47 (Kat. 33) London, British Museum. Vorderseite.

gliedern das geflockte Baarthaar des greisen Papposilen. Die Masken der Vorderseite verhalten sich in der gleichen Weise flächig zum Reliefgrund wie die Köpfe auf Nr. 89 (vgl. Abb. 33 u. 48), während die Felsgestaltung genau derjenigen auf den Vorderseiten von Nr. 82 und 87 entspricht (Abb. 41 u. 43). Trotz eines anderen typologischen Zusammenhangs zeigen die weiblichen und bärtigen männlichen Masken jeweils eng verwandte stilistische Einzelformen. So sind die Brauen- und Augenlider an den Masken der Reliefs Nr. 85 und 89 ähnlich scharf konturiert; präzise Ritzlinien führen auch beim Pan auf Nr. 85 von den äußereren Augenwinkeln zu den Schläfen (vgl. Abb. 33 u. 48). Ferner sind die Nasenflügel der Mänadenmaske auf diesem Relief ebenso zierlich geformt wie bei den unbärtigen Masken jenes Exemplars, denen überdies das gleiche feste, schwere Karnat in der Wangenpartie eignet. Die flavische Bohrtechnik im Haar der Pans- und Mänadenmasken ist auf diesem Reliefbild jedoch stärker differenziert⁷¹. Relativ kurze, hintereinandergesetzte Bohrrinnen folgen dem Verlauf der einzelnen Locken, so daß das Haar durch helle und dunkle Kontraste lebt. Den gleichen Bohrstil bezeugt unter den Maskenreliefs noch ein Fragment in Verona (Nr. 98 Abb. 49), dessen Vorderseite eine ebenso qualitätvoll skulptierte Pansmaske schmückt. Es dürfte aber in einer anderen, wenn auch gleichzeitig tätigen Werkstatt gearbeitet worden sein, da die kleinteilige Bohrtechnik noch subtiler angewandt und das weit geöffnete Auge glatt belassen ist.

Der späteren flavischen Stilphase ist höchstwahrscheinlich auch das Relief Nr. 40 mit den Masken von Perseus und Andromeda zuzuweisen. Die Köpfe stoßen in ähnlicher Weise wie die Masken der Reliefs Nr. 79; 86 und 91 auf eine neutrale Fläche, und die langen Locken der Andromeda gleichen den eingedrehten Bartlocken des Dionysos von Nr. 91 (vgl. Abb. 37; 39 u. 45). In beiden Fällen sind die Locken durch tiefe Bohrkanäle voneinander isoliert und durch schräge Furchen in zahlreiche einzelne Abschnitte unterteilt, denen jeder plastische Zusammenhang fehlt. Ließen sich jene Reliefs stilistisch mit den Köpfen einiger Figuren von Fries B der Cancelleriareliefs vergleichen, kommen für die Andromeda- und Perseusmasken mehrere Gestalten von Fries A dieses Monuments in Frage⁷². Wie dort sind einzelne Gesichtspartien (Augen und Mund) und das Karnat schwerer, rundlicher und weicher modelliert als an den Figuren des benachbarten Frieses B bzw. an den Masken jener Reliefbilder.

Mit diesen Exemplaren bricht die in fruhaugusteischer Zeit einsetzende und während des gesamten 1. Jahrhunderts n. Chr. kontinuierlich zu verfolgende Produktion römischer Maskenreliefs offensichtlich ab. Fünf weitere Exemplare aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (Nr. 26; 20; 9; 99; 39) können wohl nur als vereinzelte Nachzügler betrachtet werden.

Die Darstellung zweier komischer Masken auf Nr. 26 entspricht in typologischer und kompositorischer Hinsicht dem geläufigen Repertoire. Stilistisch unterscheiden sich die Masken von den früheren flavischen Beispielen zunächst in einer deutlichen Reduzierung der Relieftiefe. Demgemäß entfalten sich die Gesichter und Frisuren noch flächiger vor dem Reliefgrund, so daß Brauen, Nase, Wangen und Kinn jeweils in ein und derselben Reliefebene liegen. Zudem fallen die Haupt- und Barthaare der

⁷¹ Zur Bohrtechnik vgl. MAGI a. a. O. (Anm. 64) Taf. 16,2; 22,1–2.

⁷² MAGI a. a. O. (Anm. 64) Taf. 15,1; 16; 18.



48 (Kat. 85) Rom, Museo Nuovo Capitolino. Vorderseite.



49 (Kat. 98)
Verona, Museo Lapidario
Maffeiano. Vorderseite.

Masken nicht unruhig und lebendig herab: die einzelnen Haarpartien bestehen nun aus flächig nebeneinanderliegenden Locken, die im Nacken und am Kinnbart ornamental eingetragene Bohrrinnen zergliedern. Das Reliefbild ist daher kaum vor dem mittleren Drittel des 2. Jahrhunderts entstanden.

Aus dem zweiten Viertel des Jahrhunderts dürfte das Relief Nr. 20 stammen, dessen Vorderseite die Masken des Herakles und einer Frau (Deianeira, Hebe) schmücken. Im Gegensatz zu den älteren Reliefs ist das Motiv der hintereinander angeordneten Köpfe nicht durch Überlagerung einer flachen, im Profil gegebenen Maske durch eine andere, in Hochrelief skulptierte dargestellt, die überdies schräg aus dem Relief herausblickt. Auf diesem Exemplar überschneiden sich nur noch die Konturen der gleichartig ausgerichteten Köpfe, ohne daß diese in ihrem Volumen plastisch gegenüber einander abgestuft sind. Die rein parataktische Gestaltungsweise ist auch für alle Einzelheiten in der Gesichts- und Haarbildung charakteristisch, wobei die vorderen Bartlocken des Herakles die Nackenlocken der weiblichen Maske schlachtweg durchschneiden. Eine vergleichbare flächige Anordnung zweier hintereinanderliegender Masken ist z. B. auf Girlandensarkophagen des 2. Jahrhunderts n. Chr. bezeugt⁷³. Das Ketos auf der Rückseite dieses Reliefs läßt sich stilistisch am ehesten mit einigen Seetieren aus dem Thiasotenfries der Piazza d'Oro vergleichen, die allerdings in höherem Relief ausgeführt sind⁷⁴. Die Flossen an den glatten Körpern der Kete heben sich hier wie dort ähnlich scharfkantig und graphisch von den Reptilienleibern ab.

In späthadrianische und antoninische Zeit gehören die Reliefs Nr. 9; 99 und 38, die sich alle durch kompositorische Besonderheiten oder durch die Wahl besonderen Beiwerks auszeichnen. Auf Nr. 9 blicken die Masken von Papposilen und jugendlichem Dionysos statt zur Reliefmitte nach außen. Diese Kompositionsvariante kommt auf den römischen Maskenreliefs sonst nicht vor; es handelt sich hierbei um eine Spielart, die für Maskendarstellungen unter Clipeusporträts auf römischen Sarkophagen häufig belegt ist⁷⁵. Im geglätteten Gesicht des Dionysos setzen sich die Augenlider, Brauenbögen und Lippenränder scharfkantig vom weichen Karnat ab, das mit einer fülligen und strähnig charakterisierten Frisur kontrastiert⁷⁶. Den gleichen Gegensatz zwischen glattem, weich modelliertem Karnat und stofflich differenziertem Haar bewirken an der Silensmaske tief eingeborene, verschattete Rinnen zwischen dicklich geformten Bartlocken. Der Bildhauer hat also versucht, den Oberflächeneffekt metallener Werke zu imitieren, wie er für zahlreiche Skulpturen späthadrianisch-frühantoninischer Zeit typisch ist⁷⁷.

Auf den Vorderseiten der Reliefs Nr. 99 und 38 wurde das für Maskenreliefs übliche Darstellungsschema durch weitere Motive bereichert (Abb. 50–53). Bei Nr. 99 mar-

⁷³ K. SCHÄUENBURG, Journal Getty Mus. 2, 1975, 61 ff. Abb. 4 f.

⁷⁴ Vgl. die Friesteile in Percile/Rom, S. Maria della Vittoria: M. BONANNO, Arch. Class. 27, 1975, 38 Taf. 15–16,1–2; C. CAPRINO in: M. UEBLACKER, Das Teatro Marittimo in der Villa Hadriana (1985) 64 Anm. 308; 68 Anm. 331.

⁷⁵ SCHÄUENBURG a. a. O. (Anm. 73) 62 mit Anm. 17 Abb. 6. Vgl. den Sarkophag in Warschau bei K. SCHÄUENBURG, Arch. Anz. 1975, 289 Abb. 15.

⁷⁶ Vgl. z. B. Porträts des Antoninus Pius: M. WEGNER, Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit (1939) Taf. 3; 4,2.

⁷⁷ s. z. B. P. ZANKER, Klassizistische Statuen (1974) 99 f. Nr. 2 Taf. 76,3–4.



50–51 (Kat. 99) Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung. Vorderseite (oben) und Rückseite.

kert ein Pfeiler mit Fruchtschwinge das Zentrum des Bildfelds; ein kleiner Eros ist von rechts herbeigeflogen, der neben dem Pfeiler auf einem Felsvorsprung kniet und angesichts der fratzhaften komischen Masken erstaunt zurückweicht. Am Exemplar Nr. 38 betrachten die majestatisch blickenden Masken des Ammon und Acheloos das idyllische Bild einer Ziege, die einen kleinen, am Boden hockenden Knaben nährt, während am rechten Bildrand ein gefesselter, bärtiger Pan davonschreitet. – Wie auf Nr. 26 breiten sich die Masken dieser zwei Reliefs noch flächiger über den Grund als bei den flavischen Exemplaren. Dabei sind die an der Relieffläche haftenden Gesichtshälften kaum mehr verkürzt wiedergegeben. Die Konturen der Köpfe stoßen nun mehr oder weniger unvermittelt auf die Relieffläche, so daß die Maskenbilder wie Appliken auf den Grund gesetzt scheinen. Damit ist ein vormals vergleichsweise differenziertes Verhältnis der Reliefdarstellung zum Reliefträger weitgehend geschwunden.

Das Relief Nr. 99 dürfte frühestens in den 30er Jahren des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden sein. Hadrianische Girlandensarkophage zeigen ähnlich gestaltete, nur an der Oberfläche durch kurze Meißelschläge skizzierte Felszonen⁷⁸. Ebenso sind die Körper der Eroten nicht plastisch durchgebildet, sondern absolut flächig dargeboten, wobei knappe Ritzlinien die Körperpartien und Gliedmaßen an den Gelenken gegen einander abgrenzen⁷⁹. Das Kinn der Masken ist glatt und weich modelliert, während Augen, Brauenlinien und Lippen wie graphisch eingetragene, beinahe leblose Formen wirken. Beim Vergleich der komischen Masken mit älteren Beispielen der entsprechenden Typen wird offenbar, wie sehr die Ausdruckskraft der Gesichter mangels einer voluminösen, plastischen Formgebung an Intensität eingebüßt hat (vgl. Abb. 50 mit Abb. 3; 18; 24; 27; 33; 35). Die spezifisch maskenhaften Züge sind jetzt fast gänzlich auf einen übertrieben weit aufgerissenen Mund reduziert, nachdem auch die Augen durchweg die gleiche mandelförmige Gestalt angenommen haben und die Brauenwülste der bärtigen Maske flächig auseinandergezogen sind⁸⁰. Nach den Bohrungen im Haar der unbärtigen dionysischen Maske links vom mittleren Pfeiler scheint das Relief spätestens in frühantoninischer Zeit, vermutlich noch vor der Jahrhundertmitte skulptiert zu sein⁸¹.

Aus nachhadrianischer Zeit wird wohl das Exemplar Nr. 38 stammen (Abb. 52). Der Stein, über dem die Masken hier liegen, ist nicht in verschiedene Kompartimente gegliedert, sondern als durchgehende, diffus gestaltete Felszone aufgefaßt, deren Oberfläche unregelmäßige kurze Bohrfurchen illusionistisch aufreißen⁸². Die Bartlok-

⁷⁸ P. BLOME, Antike Kunst 20, 1977, 43 ff. Taf. 11–12,1.

⁷⁹ Ebd. Taf. 11,2. – P. KRANZ, Die Jahreszeiten-Sarkophage. ASR V 4 (1984) 183 Kat. 1 Taf. 2,1–3.

⁸⁰ Vgl. etwa die Masken des späthadrianischen Girlandensarkophags im Thermenmuseum Inv. 441: G. KOCH u. H. SICHTERMAN, Röm. Sarkophage (1983) 229; 232 Nr. 52 Taf. 269; M. SAPELLI in: A. GIULIANO (Hrsg.), Museo Nazionale Romano. Le sculture I 8 (1985) 211 ff. Nr. IV 14 mit Abb. auf S. 211. – Vgl. auch die Maske auf der Rückseite eines Oscillum in Kopenhagen, das CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 58; 118: A 4 Taf. 46,1–2 wohl zu spät in die zweite Hälfte des 2. Jahrh. n. Chr. datiert.

⁸¹ Vgl. SAPELLI a. a. O. – K. FITTSCHEN, Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae. Abhandl. Akad. Wiss. Göttingen, Phil.-Hist. Kl. 3.F. Nr. 126 (1982) 44 Taf. 9,1–4. – FITTSCHEN u. ZANKER a. a. O. (Anm. 57) 10 Nr. 9 Taf. 11,2–4; 12 Nr. 11 Taf. 13 (Fittsch).

⁸² Vgl. etwa die Felszonen auf dem späthadrianisch-antoninischen Girlandensarkophag im Thermenmuseum Inv. 106429: SAPELLI a. a. O. (Anm. 80) 208 ff. Nr. IV 13 mit Abb. auf S. 210.



52–53 (Kat. 38) München, Glyptothek. Vorderseite (oben) und Rückseite.

ken von Ammon- und Acheloosmaske sind als separate Detailformen aus einer flächig ausgebreiteten Haarmasse ausgestochen. Die nächsten Parallelen zu diesen Stilformen finden sich an Denkmälern der früheren antoninischen Epoche, die noch vor der Zeit Marc Aurels entstanden sind⁸³.

Diese wenigen Stücke aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. entsprechen in ihrer bildhauerischen Qualität dem Durchschnitt der römischen Maskenreliefs. Abgesehen von vereinzelten typologischen und stilistischen Verbindungen zu Maskendarstellungen auf römischen Sarkophagen und einer besonderen Ausgestaltung der Vorderseiten durch figurliche Motive auf Nr. 99 und 38 folgen sie dem geläufigen Schema. Das Relief Nr. 9 zeichnet sich noch durch eine schmuckvolle Bildfeldrahmung auf beiden Seiten aus, wie sie für zahlreiche andere Reliefbilder in unterschiedlichen Gattungen seit dem letzten Drittel des 1. Jahrhunderts v. Chr. üblich ist⁸⁴. Die einfachen, beidseitig angebrachten Rahmenleisten des Reliefs Nr. 20 kehren dagegen auch an vielen Maskenreliefs des 1. Jahrhunderts n. Chr. wieder, deren Qualität allerdings zumeist sehr viel geringer ausfällt⁸⁵. Für alle diese Reliefs ist charakteristisch, daß die Darstellungen der Vorder- und Rückseiten äußerst flach gehalten sind, was nicht zuletzt auch an den niedrigeren Herstellungskosten gelegen haben wird.

Zur Bestimmung der absoluten Chronologie bleibt festzuhalten, daß Datierungsvorschläge in erster Linie durch genaue Beobachtungen zu handwerklich-technischen Eigenarten gewonnen werden können. Welche allgemeinen stilistischen und strukturellen Veränderungen während eines längeren Produktionszeitraums stattgefunden haben, kann aber erst ein Überblick über die relative chronologische Abfolge möglichst vieler Exemplare einer Gattung zeigen. Innerhalb der Gruppe römischer Maskenreliefs verläuft der stilistische Wandel ungeachtet der verschiedenen Maskentypen etwa folgendermaßen: Die bislang frühesten, aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. und augusteisch-tiberischer Zeit stammenden Exemplare schließen direkt an späthellenistische bzw. -republikanische Stilformen an. Charakteristisch sind wuchtige und fest gegeneinander abgegrenzte Einzelformen, die sich plastisch gegen den Reliefgrund runden. Der Einsatz des Bohrers dient vor allem dazu, den plastischen Eigenwert einzelner, volumös gestalteter Kompartimente zu betonen. Seit tiberisch-claudischer Zeit werden die Masken allmählich flächiger dargestellt, so daß die Konturen der in einer Dreiviertelansicht abgebildeten Köpfe vollends überschaubar sind. Bezeichnend sind nun auch eine stärker gestraffte Haut und eine sanftere Oberflächenmodellierung, die die präzise Begrenzung einzelner Detailformen wie Brauen, Augenlider und Lippen weitgehend aufhebt und durch weiche Übergänge ineinanderfließen läßt. An expressiven Maskentypen wirkt das weiche Karnat wie aus knetbarem Stoff modelliert. Um die Ausdruckskraft der Masken zu intensivieren, wurden die Pupillen an allen Beispielen dieses Zeitraums durch tiefe Punktbohrungen akzentuiert. In der zweiten Jahrhunderthälfte werden die claudischen Stiltendenzen gesteigert. Das Ver-

⁸³ Vgl. z. B. die Haarwiedergabe beim Genius Senatus auf dem Adlocutio-Relief vom Arco di Portogallo: G. M. KOEPPEL, Bonner Jahrb. 186, 1986, 40 ff. Nr. 19 Abb. 22; E. LA ROCCA, Rilievi storici capitolini (1987) 24 ff. Taf. 16,1; 70 Abb. 7–10.

⁸⁴ s. H. GABELMANN, Bonner Jahrb. 177, 1977, 212 ff. – CAIN a. a. O. (Anm. 22) 25 f.; 73; 138.

⁸⁵ Nr. 1–5; 12; 20; 37; 49–51; 53–56; 70.

hältnis der Masken zum Reliefgrund verändert sich insofern, als die Köpfe noch flächiger ausgebreitet werden. Die einzelnen Gesichtspartien sind zwar voluminös und weich gerundet, im Gegensatz zu den älteren Maskenbildern aber linear und grafisch scharf konturiert. Im Vergleich zu den früheren Exemplaren tritt der Knochenbau deutlich hinter einem schweren, festen Karnat zurück. Tief einschneidende Bohrkanäle und -furchen zergliedern ehemals kompakt gestaltete Haarpartien, die nun z. T. illusionistisch aufgelockert oder in ein dekoratives Lockenarrangement zerlegt sind. Auf den Reliefs des 2. Jahrhunderts werden die Masken und ihre Einzelteile beinahe flächenparallel vor dem Grund dargestellt. Ein Kontrast zwischen weichem Karnat und strähnigem Haar ist vorwiegend durch graphische Stilmittel erzielt. Tiefe Bohrkanäle und Kerbungen verstärken die flavische Tendenz, größere Haarpartien flächig und einheitlich zu gliedern. Insgesamt lässt sich im Verlauf des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr. eine allmählich fortschreitende Reduzierung an plastischer, voluminöse Einzelformen betonender Gestaltungsweise beobachten. Dabei geht auch das ursprünglich sehr lebendige Verhältnis der Maskendarstellungen zum Reliefgrund zusehends verloren.

Die stilistische Entwicklung der römischen Maskenreliefs unterliegt offensichtlich einem ähnlichen Form- und Strukturwandel wie einige andere Gattungen der römischen Reliefkunst⁸⁶. Beim Vergleich mit den Campanaplatten zeigt sich zumindest, daß sich die augusteische bzw. die frühkaiserzeitliche Stilstufe von der flavischen durch die gleichen Merkmale unterscheidet, wie sie für die Maskenreliefs herausgearbeitet werden konnten⁸⁷. Am besten ist die Stilgeschichte der Maskenreliefs jedoch mit dem Wandel der Stuckdekoration zu konfrontieren. Sie scheint bislang die einzige römische Reliefgattung zu sein, die sich vom 1. Jahrhundert v. Chr. bis in die späte Kaiserzeit hinein kontinuierlich verfolgen ließ⁸⁸. Nach den Resultaten der detaillierten Untersuchungen H. Mielschs bestätigt sich jedenfalls die hier vorgeschlagene relative Chronologie der Maskenreliefs. Manche Differenzen ergeben sich aber bei der Frage nach der absoluten Chronologie beider Gattungen, denn es scheint, daß einige stilistische Phänomene wie z. B. die flächige Schrägstellung der Masken bzw. der Figuren und die Öffnung des Raumes mittels tiefenwirksamer Landschaftselemente bereits in der augusteischen und tiberischen Periode auftreten. Mielsch wertete diese Eigenarten dagegen als typische Kennzeichen der Stilstufen um und nach der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.⁸⁹.

Das von Mielsch entworfene chronologische Gerüst diente I. Corswandt uneingeschränkt als Grundlage für die Datierung der runden und peltaförmigen Oscilla⁹⁰. Daher erklärt sich vermutlich ihre Annahme einer Produktionslücke dieser Reliefgruppen in tiberisch-claudischer Zeit⁹¹. Corswandt wies schon zu Recht darauf hin,

⁸⁶ Aus dem Bereich der Rundplastik ließe sich auf die Reihe archaischer Köpfe verweisen, die H. HERDE-JÜRGEN, Jahrb. DAI 87, 1972, 299 ff. zusammengestellt hat. Die relative und absolute Chronologie dieser Skulpturen entspricht derjenigen der Maskengesichter auf den römischen Reliefs genau.

⁸⁷ Vgl. A. H. BORBEIN, Campanareliefs. Röm. Mitt. Ergh. 14 (1968) 36 ff.

⁸⁸ H. MIELSCH, Röm. Stuckreliefs. Röm. Mitt. Ergh. 21 (1975) passim.

⁸⁹ Vgl. auch die Zusammenfassung ebd. 103 f. – M. PFANNER, H. Arch. Sem. Bern 3, 1977, 38 ff. bes. 42 machte bereits in anderem Zusammenhang darauf aufmerksam, daß die absolute Chronologie der frühkaiserzeitlichen Stuckreliefs wohl zu modifizieren ist.

⁹⁰ CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) passim.

⁹¹ Ebd. 26; 70.

daß die Reliefs Nr. 42 und 46 (Abb. 23–24) aus derselben Zeit und von derselben Hand wie ein rundes Oscillum in Neapel stammen⁹². Sind jene Reliefs aber tatsächlich in der tiberisch-frühclaudischen Periode entstanden, muß diese Datierung auch für das Oscillum gelten. Im gleichen Zeitraum dürften übrigens zwei weitere Oscilla in Neapel gearbeitet worden sein⁹³. Ein anderes Exemplar in New York scheint nicht in das 2. Jahrhundert n. Chr., sondern in augustisch-tiberische Zeit zu gehören⁹⁴. Wie einleitend festgestellt wurde, läßt das schlichte kompositorische Grundschema römischer Maskenreliefs nicht allzu viele Variationsmöglichkeiten zu. Aus der relativen Chronologie ergibt sich, daß alle Kompositionsvarianten grundsätzlich seit augustischer Zeit möglich oder wenigstens denkbar sind. Eine kontinuierlich zu verfolgende Veränderung oder Entwicklung zeichnet sich in dieser Hinsicht nicht ab. Als einzige Ausnahme ist allenfalls festzuhalten, daß offenbar fast nur in flavischer Zeit architektonische Motive in das Beiwerk der Maskendarstellungen aufgenommen wurden (z. B. Abb. 33; 35; 43 u. 49)⁹⁵. Dabei kommen Tempelfronten, Türme etc. sowohl im Zusammenhang mit komischen als auch mit dionysischen und anderen Masken mythischer Gestalten vor⁹⁶. Einem Zufall der Überlieferung mag es zuzuschreiben sein, wenn tragische Masken auf den erhaltenen Reliefs nicht vor dem zweiten Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. bezeugt sind. Bezeichnend für das Repertoire der ganzen Reliefgattung ist jedoch die Tatsache, daß dionysische Maskentypen von Anfang an in der Überzahl auftreten. Sie finden sich auf ca. 60 Vorder- und ca. 25 Rückseiten, während Masken des komischen Genus nur auf 16 bzw. 2 und solche des tragischen auf 13 bzw. 6 Vorder- und Rückseiten belegt sind. Außerdem wurden tragische und komische Masken selten auf einer oder zwei Seiten miteinander kombiniert⁹⁷. Für die dionysische Thematik scheint die Regel, verschiedene Maskengenera möglichst nicht zu vermischen, weniger zwingend empfunden worden zu sein. Immerhin existieren 15 Beispiele, die dionysische Masken auf einer oder zwei Reliefseiten mit komischen und/oder tragischen vereint zeigen⁹⁸. Eine chronologische Abfolge der verschiedenen Möglichkeiten läßt sich allerdings nicht feststellen. Daß auf den augusteischen und augustisch-tiberischen Reliefs die drei Maskengenera offenbar stets voneinander getrennt erscheinen, könnte wiederum mit dem Zufall der Überlieferung und der fragmentarischen Erhaltung mancher Exemplare zusammenhängen.

Auf den verschiedenen Reliefbildern variiert die motivische Fassung der Maskentypen je nach Thema und Genus. Weibliche und zahlreiche jugendliche Maskentypen zeigen in der Regel glatte Gesichter mit festem Karnat und straffer Haut, während vor allem den komischen Alten und den Sklaven sowie den Papposilenen eine expressive

⁹² Neapel, Mus. Naz. Inv. 6634, CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 40 f.; 56 f.; 119: A 7 Taf. 43,1–2 mit Datierung in das dritte Viertel des 1. Jahrh. n. Chr. – BIEBER, History 156 Abb. 566. – DWYER 283 Nr. 132 Taf. 119,5–6.

⁹³ DWYER Nr. 128 Taf. 120,1–2; Nr. 131 Taf. 119,3–4. Zum Stil vgl. die Maskenreliefs hier Nr. 14 und 42 Abb. 24.

⁹⁴ CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 57 f.; 120: A 11 Taf. 45,1–2 vgl. mit den Reliefs hier Nr. 11 und 92 Abb. 20.

⁹⁵ Nr. 43; 45; 87; 89; 94; 98.

⁹⁶ Zur Motivkombination vgl. das Schema S. 214 ff.

⁹⁷ s. die Vorderseite von Nr. 50 und die Kombination auf beiden Seiten von Nr. 89 und 45.

⁹⁸ Nr. 6; 13; 27; 36; 42; 50; 52; 65; 66; 69–71; 82; 88; 99.

Mimik eignet. Darüber hinaus ergab sich, daß im Laufe der augusteischen Epoche eine klassizistische Reaktion auf die hellenistische Formgebung, wie sie die frühesten Exemplare kennzeichnet, eingesetzt hat. Besonders deutlich wird dieses Phänomen z. B. beim Vergleich der komischen Alten auf den Reliefs Nr. 27 und 100 (Abb. 18 u. 3). Herrschen hier äußerst wulstige und voluminös vorgetragene Formen, sind die Gesichtszüge dort gewissermaßen klassizistisch geschönt und veredelt. Innerhalb der späteren Stilphasen ist dagegen nicht mehr zwischen hellenistisch geprägten und eher klassizistisch orientierten Stilformen zu scheiden. Vergleichbare Kontrastwirkungen beruhen seit tiberisch-claudischer Zeit eigentlich nur noch auf der Kombination unterschiedlicher Maskentypen, d. h. auf motivischen Gegensätzen, wie sie schon die frühesten augusteischen Reliefbilder bezeugen. Dabei dürfte die motivische Ausprägung der Masken auf den qualitätvolleren Reliefs jeweils den speziellen Wunsch eines Auftraggebers oder das Geschmacksurteil eines entwerfenden bzw. ausführenden Bildhauers spiegeln. Bestimmte thematisch orientierte Gesichtspunkte werden wohl einige Richtlinien gegeben haben. So ist etwa eine Satyrmaske im Verein mit tragischen Masken (Nr. 66 Abb. 46) durch expressive Gesichtszüge charakterisiert, während sie zusammen mit einem archaischen bzw. archaisierenden Dionysoskopf (Nr. 79 Abb. 39) geglättete Formen annehmen kann. In anderen Fällen (Nr. 33; 86 Abb. 47 u. 37) soll jener expressive Maskentypus des jungen Satyrs dagegen einen bewußt gewählten Kontrast zu den glatten, bewegungslosen Köpfen von Dionysos und Mänaden bilden. Kaum vorstellbar ist jedenfalls der Gedanke, dem Bildhauer der qualitätvollen Reliefs Nr. 66 und 33 habe nur eine einzige Vorlage für die Maske eines jugendlichen Satyrs zur Verfügung gestanden. Wie vielfältig das motivische Repertoire in einem führenden stadtrömischen Atelier tatsächlich sein konnte, ließ sich anhand einer Analyse jener großen flavischen Reliefgruppe darlegen (vgl. Nr. 89; 45; 64; 68; 79; 86; 94; 91; 82; 87; 85). Demnach war ein ikonographisch versierter und technisch gut geschulter Bildhauer jederzeit in der Lage, den inhaltlichen und thematischen Vorgaben gemäß adäquate Formeln auszuwählen und darzustellen⁹⁹. Ein weiteres Ergebnis der relativen Chronologie ist schließlich der Nachweis, daß die Produktionsintensität römischer Maskenreliefs von fruhaugusteischer Zeit bis ins letzte Viertel des 1. Jahrhunderts n. Chr. kaum Schwankungen unterlag, wie es bei anderen Gattungen wahrscheinlich der Fall ist¹⁰⁰. Außerdem hat sich gezeigt, daß die stadtrömischen Werkstätten wohl in jeder Phase des gesamten Herstellungszeitraums bis in die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. führend waren. In den ersten Jahrzehnten könnte die Produktion sogar auf Rom und die nächste Umgebung der Hauptstadt begrenzt gewesen sein. Allerdings muß dies hypothetisch bleiben, solange nicht auch die provinziellen Stücke in Campanien, Norditalien und Südfrankreich zuverlässig datiert sind. In jedem Fall dürften aber die ikonographischen Vorlagen in stadtrömischen Ateliers entworfen und von hier in jene Regionen gelangt sein. Dabei ist das Schema der Maskendarstellungen oftmals stark vereinfacht und auf die wichtigsten Elemente reduziert worden. Bisweilen hat man die von den stadtrömischen und quali-

⁹⁹ s. dazu auch die Bemerkungen bei BORBEIN a. a. O. (Anm. 87) 36. – J. RAEDER, Jahrb. DAI 93, 1978, 270. – P. ZANKER, Zur Funktion und Bedeutung griechischer Skulptur in der Römerzeit, in: Entretiens sur l'Antiquité Classique 25 (1979) 299 ff. – CAIN a. a. O. (Anm. 22) 139; 146 ff.

¹⁰⁰ Vgl. beispielsweise die Gattung der Marmorkandelaber, CAIN a. a. O. (Anm. 22) 5 f.; 140.

tätvolleren campanischen Maskenreliefs geläufigen Motive auch durch andere Themen ersetzt, deren ikonographische Vorlagen aber gleichfalls aus hauptstädtischen Werkstätten stammen¹⁰¹. Diese allgemeinen Feststellungen fügen sich gut zum Ergebnis einiger anderer Studien zu verschiedenen Denkmälergruppen der römischen Kunstdustrie¹⁰².

IKONOGRAPHIE

Die Konzentration der frühesten Maskenreliefs auf Rom und die nächste Umgebung könnte darauf hindeuten, daß der Reliefotypus gegen oder um 100 v. Chr. nicht nur für stadtrömische Auftraggeber, sondern speziell in einem der stadtrömischen Ateliers konzipiert worden ist. Im Gegensatz zu anderen Denkmälergattungen lassen sich bisher keine direkten Vorfürher aus anderen Landschaften, insbesondere nicht aus dem griechischen Mutterland, nachweisen. Ein in delischen Inventarlisten genannter Pinax mit drei gemalten Köpfen (*πίνακα πρόσωπα ἔχοντα τρία*) scheint wohl kein Maskenbild gewesen zu sein¹⁰³. Der Kontext legt vielmehr nahe, daß es sich um drei Porträtköpfe gehandelt hat (*πίνακας εἰκονικούς πέν[τε...] ...*)¹⁰⁴. Zudem stammt die älteste bildliche Darstellung eines kleinformativen Maskenreliefs erst aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr.¹⁰⁵. Gewiß kann auch dieser Umstand mit dem Zufall der Überlieferung und einer dürftigen Publikationssituation zusammenhängen. Daher ist jene Schlußfolgerung, die Maskenreliefs seien in Rom selbst konzipiert worden, nicht unbedingt zwingend.

Indessen steht fest, daß die Maskenreliefs in ihrem Format, der Art ihrer Aufstellung und der doppelseitigen Ausarbeitung nur in einer alten Tradition griechischer Weihreliefs verständlich sind. Verschiedene Reliefbilder klassischer Zeit bilden ähnliche Votive auf Pfeilern stehend ab¹⁰⁶, und in den Inventarlisten delischer Heiligtümer werden sowohl auf Basen gestellte, in Wände eingelassene als auch aufgehängte Pina-

¹⁰¹ Vgl. z. B. den Bildtypus des an einem Flügel arbeitenden Daidalos, der auf der Rückseite des pompejanischen Reliefs Nr. 49 erscheint: LIMC III (1986) 313 ff. Nr. 3 ff.; 23 f. mit Abb. (J. E. NYENHUIS).

¹⁰² Vgl. etwa H. v. HESBERG, Girlandenschmuck der republikanischen Zeit in Mittelitalien. Röm. Mitt. 88, 1981, 238 ff. mit vielen Hinweisen.

¹⁰³ Inscr. Délos 1403 B I Z. 57 (= Inventar des Kallistratos von 166–156/5 v. Chr.). Zur Stelle s. bereits E. REISCH, Griechische Weihgeschenke (1890) 147 Anm. 1; W. H. D. ROUSE, Greek Votive Offerings (1902) 163 Anm. 1.

¹⁰⁴ Inscr. Délos a. a. O. Z. 56 ff. Zur Gattung vgl. R. VALLOIS, Les ΠΙΝΑΚΕΣ déliens, in: Mélanges M. Holleaux (1913) 289 ff. – G. ROUX, L'architecture de l'Argolide aux IV^e et III^e siècles avant J. C. (1961) 128 mit Nachweisen in den Anm.

¹⁰⁵ Vgl. die Darstellung auf einer Seite der sog. Ara Grimani in Venedig: REINACH III 429, 1. – H. DÜTSCHKE, Antike Bildwerke in Oberitalien 5 (1882) 119 f. Nr. 303. – C. ANTI, Il R. Museo Archeologico nel Palazzo Reale di Venezia (1930) 79 Nr. 19. – G. PELLEGRINI, Guida descrittiva del R. Museo Archeologico di Venezia. Sezione classica 2 (1914) Taf. 32,68.

¹⁰⁶ H. K. SÜSSEROTT, Griechische Plastik des 4. Jahrh. v. Chr. (1938) 119 f. Taf. 22,2.5; U. HAUSMANN, Griechische Weihreliefs (1960) 19 Abb. 8. – Zu späteren Beispielen s. die Hinweise bei REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 65) 36 Anm. 39 Taf. 10,2; H. v. HESBERG, Münchener Jahrb. 37, 1986, 22 Abb. 25; V. M. STROCKA, Antike Plastik 4 (1965) 93 f. mit Anm. 29 Abb. 6 Taf. 56a.

kes aufgezählt¹⁰⁷. Alle diese Möglichkeiten ließen sich gleichfalls für die römischen Maskenreliefs aufzeigen¹⁰⁸. Unter den älteren griechischen Weihreliefs existiert außerdem eine ganze Reihe beidseitig skulptierter Exemplare¹⁰⁹. Dabei verdient in diesem Zusammenhang das Fragment eines wohl späthellenistischen Votivreliefs auf der Akropolis besonderes Interesse, dessen Vorderseite in hohem Relief gehalten ist, während die Rückseite wie bei den Maskenreliefs in Flachrelief ausgeführt wurde¹¹⁰.

Diese allgemeine Abhängigkeit römischer Maskenreliefs von älteren griechischen Weihreliefs wurde bereits früher zu Recht festgestellt¹¹¹. Unzutreffend ist jedoch die bis in jüngste Zeit wiederholte Ansicht, daß speziell die choregischen Votive als direkte Vorläufer der römischen Reliefgattung zu begreifen sind¹¹². Erstmals scheinen E. Reisch, W. H. D. Rouse und P. Wolters diesen Vorschlag geäußert zu haben¹¹³. Sie machten auf viele Schriftquellen aufmerksam, die von Maskenweihungen siegreicher Schauspieler und Choregen berichten. Danach war es eine seit alters geläufige Sitte, daß vor allem Choregen nicht nur Dreifüße und Siegeskränze dedizierten, sondern auch die verschiedenen Theaterrequisiten in Heiligtümer des Dionysos stifteten. Außerdem haben sich mehrere Marmorreliefs bzw. Fragmente aus den Bezirken attischer Heiligtümer erhalten, die mit Masken verziert sind und teils nachweislich, teils höchstwahrscheinlich von attischen Choregen geweiht wurden¹¹⁴. Diese Maskenbilder unterscheiden sich jedoch in wesentlichen Punkten vom Schema der römischen Reliefs, auf denen die schräggestellten Masken meist in heraldischer Kom-

¹⁰⁷ VALLOIS a. a. O. (Anm. 104) 294; 297. Zur griechischen Tradition, beidseitig verzierte Pinakes in Heiligtümern aufzuhängen, vgl. z. B. die bekannten korinthischen Tontafeln aus Pentekouphia: U. GEHRIG, A. GREIFENHAGEN u. N. KUNISCH, Staatl. Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin. Führer durch die Antikenabteilung (1968) 71 ff.; G. ZIMMER, Antike Werkstattbilder (1982) 26 ff. mit Abb. Vgl. auch ROUSE a. a. O. (Anm. 103) 173 Abb. 29 (siegreicher Athlet im Himation, der Zweige und einen Pinax in der linken Hand trägt); 174 mit Anm. 4 f.; P. STENGEL, Die griechischen Kultusaltertümer³ (1920) Taf. 3,9.

¹⁰⁸ s. oben S. 108 mit Anm. 6.

¹⁰⁹ REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 65) 37 Anm. 42. – G. BAKALAKIS, 'Ελληνικά ἀμφίγλυφα (1946) passim. – O. WALTER, Beschreibung der Reliefs im Kleinen Akropolismuseum in Athen (1923) 144 ff.

¹¹⁰ WALTER a. a. O. 144 f. Nr. 310 mit Abb. – A. v. NETOLICZKA, Jahresh. Österr. Arch. Inst. 17, 1914, 121 ff. Abb. 10 f. Auf das Relief hatte schon G. LIPPOLD, Jahrb. DAI 36, 1921, 38 Anm. 38 verwiesen; s. auch REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 65) Anm. 43.

¹¹¹ Unerklärlich ist ein Vorschlag von PAILLER 804: 'Quant au relief rectangulaire, il rappelle la ciste cylindrique, qui offre le même profil et se trouve voisine, sur l'arrétine et en peinture, des tympanons, masques, syrinx, et autres >accessoires suspendus'.

¹¹² s. zuletzt REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 65) 37; FRONING a. a. O. (Anm. 1) 11. Auch HUND SALZ 99 mit Anm. 75; 123 f.; 292 Anm. 57 schließt die römischen Maskenreliefs an die griechischen Choregenreliefs an, obwohl sie die grundsätzlichen Unterschiede in formaler und thematischer Hinsicht erkennt. Sie verzichtet aber auf eine systematische ikonographische Untersuchung aller Denkmäler, die für die Funktion und Bedeutung von Masken aussagekräftig sind. – DWYER äußert sich nicht zur Genese des Relieftypus und des Bildschemas.

¹¹³ REISCH a. a. O. (Anm. 103) 144 ff. – ROUSE a. a. O. (Anm. 103) 162 f. – WOLTERS im Text zu Einzelaufnahmen 2960–61.

¹¹⁴ REISCH a. a. O. (Anm. 103) 145 f. Abb. 13 f. – WALTER a. a. O. (Anm. 109) 209 ff. Nr. 411 ff. mit Abb. – P. GHIRON-BISTAGNE, Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique (1976) 72 Abb. 24; 86 f. Abb. 34. – A. D. TRENDALL u. T. B. L. WEBSTER, Illustrations of Greek Drama (1971) 122: IV 8a mit Abb. – WEBSTER, Greek Theatre Production (1956) 182: B 31 Taf. 19. – FRONING a. a. O. (Anm. 1) 11 mit Anm. 18 f. – Vgl. auch einige Hinweise bei E. W. HANDLEY, Journal Hellenic Stud. 93, 1973, 104 ff. Taf. 1 f. – J. R. GREEN, Dedications of Masks. Revue Arch. 1982, 237 ff.

position angeordnet sind. Jene athenischen Reliefs aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zeigen frontal ausgerichtete Masken in einer oder mehreren Reihen parataktisch über- und nebeneinander gestaffelt, so daß sie entweder den Rand eines figürlich dekorierten Bildfeldes säumen oder gleichmäßig die gesamte verfügbare Bildfläche ausfüllen. In dieser Weise schmücken tragische und/oder komische Theatermasken auch ein hellenistisches Relief in Kavalla¹¹⁵ und ein anderes aus der Villa von Martres-Tolosanes¹¹⁶; es stammt aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. und steht offensichtlich in der Nachfolge griechischer Choregenreliefs. Schließlich lassen sich auch die bekannten Maskenschreine, die in spät- und nachantiken Plautus- und Terenzhandschriften den einzelnen Stücken vorangestellt sind, in diese Tradition einreihen¹¹⁷. Auf allen diesen Darstellungen ist beabsichtigt, die Masken der verschiedenen Theaterrollen zu präsentieren, die für ein bestimmtes Stück benötigt wurden oder generell für die drei Genera auf der Bühne in Gebrauch waren.

Die römischen Maskenreliefs folgen in Thematik und formaler Konzeption völlig anderen Darstellungsregeln und drücken somit auch unterschiedliche inhaltliche Intentionen aus. Hier befinden sich die Masken fast durchweg in felsigem Gelände, das oft in der Art von Felsaltären zugerichtet ist. An ihnen lehnen die zahlreichen, meist dionysischen Attribute und Musikinstrumente. Verschiedentlich stehen kleine Cisten, Brandaltäre und Thymiaterien vor oder zwischen den Masken, zuweilen ist sogar eine Priapherme als Kultstatuette hinzugefügt. Ferner gehören Bäume (Abb. 2; 35; 50), Tempelarchitekturen und Temenosmauern (Abb. 33; 35; 43; 49), Votivpfeiler (Abb. 50–51), Vorhänge (Abb. 42) und Tücher (Abb. 16; 18; 24; 25; 27; 28; 35; 37; 46) zum allgemeinen Repertoire der Gattung. Der Motivschatz dieser Reliefbilder setzt sich also keineswegs aus diversen Theaterrequisiten zusammen; vielmehr enthält er alle möglichen Bestandteile eines ländlichen dionysischen Heiligtums. In diesem Kontext kann auch Vitruvs Beschreibung der Bühnenkulissen nicht weiterhelfen, eine Verbindung der Maskenreliefs mit dem Theater zu konstruieren¹¹⁸. Aufgrund ihres kleinen Formats und ihrer allgemeinen Abhängigkeit von griechischen Votivreliefs besteht kein unmittelbarer Anlaß, diese Reliefs auf formaler Ebene mit den Kulissenbildern zu parallelisieren. Dennoch ist der Vergleich aufschlußreich. Die Thematik der Bühnengemälde ist entsprechend den Genera der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels jeweils unterschiedlich charakterisiert. Eine ähnliche Differenzierung wäre wohl auch für die römischen Reliefs mit den verschiedenen Maskentypen zu erwarten, wollte man sie unzweifelhaft als Reflexe des griechischen oder römischen Theaterwesens verstehen. Vitruv schreibt in *De Architectura* 5, 6, 9:

¹¹⁵ Bull. Corr. Hellénique 83, 1959, 711 Abb. 4. – S. CHARITONIDIS, L. KAHIL u. R. GINOUVÉS, Les Mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène. Antike Kunst Beih. 6 (1970) 103 Taf. 26,1. – L. BERNABÒ BREA, Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi (1981) 138 Abb. 226: das aus Amphipolis stammende Relief trägt 6 komische Masken.

¹¹⁶ M. LÉON JOULIN, Les établissements gallo-romains de la plaine de Martres-Tolosanes (1901) 93 f. Taf. 7 Nr. 71: das Relief zieren 8 tragische, 8 komische und 1 dionysische Maske (Hinweis I. Schwan).

¹¹⁷ K. WEITZMANN, Ancient Book Illumination (1959) Taf. 44,93. – DERS., Illustrations in Roll and Codex (1970) Taf. 31,95. – BIEBER, History 153 Abb. 560.

¹¹⁸ Vgl. REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 65) 37 Anm. 40.

Genera autem sunt scaenarum tria: unum quod dicitur tragicum, alterum comicum, tertium satyricum. Horum autem ornatus sunt inter se dissimili disparate ratione, quod tragicae deformantur columnis et fastigiis et signis reliquisque regalibus rebus; comicae autem aedificiorum privatorum et maenianorum habent speciem profectusque (?) fenestrarum dispositos imitatione communium aedificiorum rationibus; satyricae vero ornantur arboribus, speluncis, montibus reliquisque agrestibus rebus in topeodi speciem deformati.

'Es gibt aber drei Arten von Dekorationen: die eine nennt man die tragische, die zweite die komische, die dritte die satyrische. Ihr Schmuck ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet werden. Die komische Dekoration bietet den Anblick von Privathäusern, Erkern und durch Fenster gegliederten Vorsprüngen (?) in Nachahmung nach der Art der gewöhnlichen Häuser. Die satyrische Dekoration wird mit Bäumen, Grotten, Bergen und anderen Gegenständen ausgeschmückt, wie man sie in der Landschaft antrifft, nach Art eines gemalten Landschaftsbildes'.

(Übers. nach C. Fensterbusch)

Ein Überblick über das Repertoire der Maskenreliefs verdeutlicht, daß sich diese als Gattung nicht nach Vitruvs Schéma aufgliedern lassen, denn auf den Reliefs mit tragischen und komischen Maskendarstellungen wurden niemals Bestandteile von Palast- und Straßenbildern wiedergegeben. Wie die dionysischen Masken befinden sie sich in der Regel auf Felsen in freier Landschaft¹¹⁹; mitunter liegen sie auf Körben zu Seiten eines zentralen Altars¹²⁰, und nur selten ist auf jegliches Beiwerk verzichtet¹²¹. In zwei Fällen sind komische Masken mit einer Architekturdarstellung kombiniert. Läßt sich der Gebäudetypus auf der Vorderseite des Reliefs Nr. 89 leider nicht mehr bestimmen (Abb. 33), ist es auf Nr. 45 ein Tempel, der die linke obere Reliefcke einnimmt (Abb. 35). Nach Vitruvs Forderung käme jedoch nur eine Art Straßenprospekt mit der kleinteilig gegliederten Fassade eines Privathauses in Frage, sollte das Bild tatsächlich auf das komische Genus anspielen. Überdies sind tragische und komische Masken oftmals mit dionysischen vereinigt, die drei Genera somit nicht konsequent voneinander geschieden. Insofern kann das Thema der römischen Reliefbilder generell nicht mit den bei Vitruv genannten Dekorationsformen der Theaterbühne in Zusammenhang gebracht werden. Allein diejenigen Reliefs, auf denen dionysische Masken in ländlicher Umgebung abgebildet sind, zeigen Elemente, die u. a. für die Kulissenbilder eines Satyrspiels typisch waren. Allerdings reicht diese Feststellung nicht aus, die betreffenden Reliefbilder in eine Beziehung zum Theaterwesen zu setzen, da Landschaftsbilder mit und ohne dionysisches Beiwerk in unterschiedlichem Kontext verwendet werden konnten. Dies war auch Vitruv bekannt. An anderer Stelle erwähnt er, daß Palast-, Straßen- und Landschaftsbilder ebenso zur Wanddekoration

¹¹⁹ Reliefs mit komischen Masken: Nr. 27; 42; 65; 70; 82; 88; 99; mit tragischen Masken: Nr. 28; 36; 37; 45; 49; 50; 66; 67; 84; 89.

¹²⁰ Nr. 5; 71.

¹²¹ Dabei handelt es sich ausnahmslos um Exemplare minderer Qualität aus Aquileia (Nr. 1) und Pompeji (Nr. 51; 52; 55).

in bestimmten Räumen römischer Villen dienten¹²². Dabei geht aus der Schriftquelle nicht hervor, daß diese Themen irgendeine Allusion zum Theaterwesen impliziert hätten¹²³.

Ein weiteres Argument gegen die Interpretation der Masken- als sogenannte Theaterreliefs liegt schließlich in der Typologie vieler Masken begründet. Oftmals entsprechen die physiognomischen und mimischen Merkmale der Gesichter ebenso wie die Haartrachten der Köpfe nicht dem geläufigen Formenrepertoire der konventionellen griechischen und römischen Theatermasken. So sind zahlreiche dionysische, einmal auch eine tragische Maske (Nr. 36) nicht mit weit aufgerissenem Mund, sondern mit geschlossenen oder nur leicht geöffneten Lippen dargestellt¹²⁴. Bei sämtlichen Maskenbildern, die ohne jeden Zweifel eng mit der Theaterwelt verbunden sind, kommt dies m. W. niemals vor¹²⁵. Über solche Differenzen kann auch nicht die Annahme hinwegtäuschen, es müsse sich in allen jenen Fällen um Masken des stumm gespielten Pantomimus handeln¹²⁶; denn häufig fehlen weitere maskentypische Züge wie z. B. die kontrahierten Brauenbögen. Dadurch wird der fratzenhafte Eindruck, der den meisten echten Theatermasken eigen ist, fast vollends zurückgedrängt. Vielfach gleichen die Masken auf den römischen Reliefs klassizistisch-eklektischen bzw. archaischen Idealköpfen, die weder in physiognomischer noch in antiquarischer Hinsicht eine Assoziation mit Theatermasken zulassen. Diese Beobachtung trifft einmal auf viele dionysische Masken zu, die sich von der normalen Ikonographie hellenistisch-römischer Silen-, Satyr-, Pan- und Mänadenfiguren nicht im geringsten unterscheiden¹²⁷. Ferner sind hierbei insbesondere die Masken von Dionysos und Ariadne, Perseus und Andromeda, Polyphem und Galatea, Herakles, Attis und einem Triton sowie eine männliche bärige Maske im Typus der Philosophenbildnisse zu berücksichtigen¹²⁸. Hätte man diese Köpfe unmißverständlich als Theatermasken gestalten wollen, entsprächen sie in ihrer Formgebung den gängigen tragischen und komischen Typen, die je nach Thematik durch spezielle Attribute als Masken einer bestimmten Rolle kenntlich gemacht wurden. Eine Reihe von Beispielen aus der römisch-campanischen Wandmalerei, auf Sarkophagen und architektonischen Friesen von Theater-

¹²² VITR. 7, 5, 2: *postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarum et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, uti exhedris, propter amplitudines parietum scaenarum frontes tragico more aut comicо seu satyrico designarent...*

¹²³ J. ENGEMANN, Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils. Röm. Mitt. Ergh. 12 (1967) 115 ff. mit Anm. 473 f.; 479; 486. – B. WESENBERG, Marburger Winckelmann-Progr. 1975–1976, 23 ff. bes. 28 ff. Beide Autoren untersuchen das Wortfeld *scaena – scaenarum frontes*. Danach besteht kein Anlaß, den Begriff bei Vitruv als Bezeichnung für Theaterszenen zu verstehen.

¹²⁴ Dionysische Masken mit geschlossenem Mund: Nr. 7; 9; 11; 36; 79; 82; 85; 86; mit nur leicht geöffneten Lippen: Nr. 14; 18; 21; 39; 60; 61; 68; 70; 77; 78; 86–88; 92; 94; 96.

¹²⁵ Vgl. z. B. BIEBER, History, Abb. 36 (=62); 109; 113; 133 ff.; 185 ff.; 201; 215; 290 ff.; 300 ff.; 315 ff.; 321; 324–328; 334; 346 f.; 395 usw.

¹²⁶ Vgl. H. MÖBIUS, Bonner Jahrb. 161, 1961, 146 mit Anm. 27a, der sich dabei auf LUKIAN. salt. 29 beruft. – E. SIMON, Das antike Theater (1972) 51 versucht, die Masken im Ambiente delle Maschere auf dem Palatin auf den Pantomimus zu beziehen; vgl. DIES., Augustus (1986) 218 f.; s. dazu unten Anm. 229. – Vgl. auch HUND SALZ 93.

¹²⁷ Vgl. z. B. Nr. 7; 9; 18; 39.

¹²⁸ Dionysos: Nr. 9; 33; 44; 46; 71; 77–79; 82; 86; 90. – Dionysos und Ariadne: Nr. 7; 14; 18 f.; 61; 83; 87; 91; 94. – Perseus und Andromeda: Nr. 30; 40; 92. – Polyphem und Galatea: Nr. 24; 29; 81. – Herakles: Nr. 20; 41; 43; 77. – Attis: Nr. 16. – Triton: Nr. 10. – Bärige Maske: Nr. 11. – Vgl. auch die Masken von Ammon und Acheloos: Nr. 38.

bauten und Grabmälern vermag gut zu illustrieren, wie die Masken derartiger *personae* eindeutig differenziert wurden. So wird z. B. die Rolle des Herakles als tragische Maske mit hohem Onkos und Löwenfell abgebildet¹²⁹. Perseus und Andromeda sind nur zu erkennen, weil die tragischen Maskentypen mit den entsprechenden Symbolen der Harpe, des Medusahauptes und eines Ketos vereint sind¹³⁰. Ganz ähnlich wurden verschiedene Götterköpfe etwa als Masken des Jupiter, der Juno oder des Hermes/Merkur bezeichnet¹³¹.

Nach all diesen Einwänden gegen den Zusammenhang römischer Maskenreliefs mit dem Bereich des Theaters zeichnet sich die ikonographische Ebene ab, die auch die Bedeutung dieser Gattung innerhalb des römischen Ausstattungsluxus klären hilft. Die wichtigsten Aspekte für die Interpretation ergeben sich daraus, daß die Masken fast durchweg in einem felsigen, ländlichen Ambiente liegen, das zuweilen Bäume und Elemente der Sakralarchitektur einschließt. In vielen Fällen weisen Altäre oder Thymiaterien, die oft zwischen den Masken stehen, sowie Votivpfeiler, Priaphermen und Vorhänge auf den sakralen Charakter der Darstellungen hin. Manchmal sind es Silene, Satyrn und Mänaden, die auf den Rückseiten der Reliefs um einen Altar tanzen, als Opferdiener herantreten oder in ekstatischer Bewegung musizierend zu einer Opferhandlung eilen. Die Masken sind in der Regel mit Attributen kombiniert, die sich auf ihr jeweiliges Genus beziehen oder die Maskenrollen selbst konkret bezeichnen. Oftmals werden die Maskentypen nicht nach den drei Genera der Tragödie, Komödie und des Satyrspiels getrennt, sondern beliebig miteinander vereint. Zudem können die spezifischen fratzenhaften Maskenzüge zugunsten einer idealen Darstellungsweise reduziert oder völlig aufgegeben sein.

Der Bereich, in dem tragische, komische und dionysische Masken eine hervorragende Rolle spielen, sind zweifellos Darstellungen dionysischer Sakrallandschaften bzw. ländlicher dionysischer Heiligtümer. Ein Überblick über entsprechende Denkmäler der Bildkunst zeigt, daß Masken aller Genera ganz wesentliche, aus dem Inventar dionysischer Heiligtümer kaum wegzudenkende Elemente sind. Dabei schildern die bildlichen Zeugnisse den Kontext teils summarisch, teils ausführlich mit allen anderen wichtigen Bestandteilen eines Sakralbezirks. Einige solche Beispiele, die Masken als den verschiedenen Weihgegenständen gleichwertige Votivgaben oder Kultobjekte vorführen, finden sich etwa auf den runden Oscilla, also auf Exemplaren der den Maskenreliefs eng verwandten Reliefgruppe.

Sechs Oscilla in Herculaneum, Neapel und London zeigen die Masken von Pappositen, bärfigem Satyr und Pan, die auf bzw. vor kleinen Fels- oder girlandengeschmückten Rundaltären abgelegt sind. Auf zwei Exemplaren ist ein opfernder Silen in kurzem Hüftschurz anwesend¹³², während auf zwei anderen eine Mänade bzw. ein junger Satyr ausgelassen um die Maskenaltäre herumtanzt¹³³. Bei zwei weiteren Reliefs

¹²⁹ BIEBER, History 82 Abb. 305; 244 Abb. 805 f. – ALLROGGEN-BEDEL a. a. O. (Anm. 15) 121 Nr. 9,4; 151 Nr. 70,4.

¹³⁰ BIEBER, History 157 Abb. 571. – ALLROGGEN-BEDEL a. a. O. (Anm. 15) 66 Abb. 3–5.

¹³¹ Vgl. die Liste ebd. 172. – W. v. SYDOW, Jahrb. DAI 92, 1977, 276 f. Abb. 30–32.

¹³² A. MAIURI, Ercolano. I nuovi scavi (1927–1958), Bd. 1 (1958) 419 Abb. 358 links. – DWYER Nr. 44 Taf. 102,4.

¹³³ DWYER Nr. 33 Taf. 99,3. – MAIURI a. a. O. 349 Abb. 278 links. – Vgl. auch F. MATZ, Die dionysischen

fehlen dagegen die figürlichen Motive, wobei in dem einen Fall ein frischer Efeutrieb zwischen den Felsaltären wächst¹³⁴. Der Form dieser sog. *arae temporales*¹³⁵ gleichen weitgehend die felsigen Erhebungen auf den Maskenreliefs. Man könnte daher vermuten, daß die Masken bei allen entsprechenden Reliefbildern auf ländlichen Altären postiert zu denken sind. Jedenfalls liegen sie auf solchen Felsvorsprüngen oder aus Felsbrocken geschichteten Erhöhungen, die Weihgeschenken und Kultgegenständen vorbehalten gewesen sein dürften.

Ein anderes Oscillum aus Parma, heute in Bologna, ist mit einem jugendlichen Satyrn verziert, der in einem ländlichen dionysischen Heiligtum vor einem alten knorrigen Baum sitzt¹³⁶. Er hat sich mit seiner Pardalis auf einem Felsen niedergelassen und blickt auf die Maske des kahlköpfigen Papposilen, die er in der Hand des vorgestreckten rechten Arms hält. Sein Musikinstrument, eine Syrinx, hat er am höchsten Ast des heiligen Baums aufgehängt. Das gleiche Thema begegnet vorwiegend in der frühkaiserzeitlichen Glyptik sehr häufig, wo außer den Satyrn auch Pan, Mänaden oder Bacchantinnen, Eroten und Dionysos selbst in die Betrachtung dionysischer oder anderer Masken mythischer Gestalten vertieft sind¹³⁷. Zahlreiche motivische Varianten sitzender, kniender und stehender Figuren ließen sich bei einer Durchsicht der Gemmenkataloge rasch auffinden. Insbesondere interessieren hier aber diejenigen Darstellungen, die eine halbnackte weibliche Gestalt in einem ländlichen Sakralbezirk sitzend abbilden¹³⁸; motivisch stimmen die Figuren mehr oder weniger exakt mit der Haltung des Satyrs auf jenem Oscillum aus Parma überein. In der Literatur werden diese Frauengestalten meist als Musen angesprochen, die der geläufigen Ikonographie zufolge oftmals Theatermasken in den Händen tragen. Allerdings lassen sich aus der gesamten griechisch-hellenistischen und kaiserzeitlichen Bildkunst bisher kaum eindeutige Darstellungen einer Muse mit entblößtem Oberkörper nennen¹³⁹. Aus diesem Grunde ist die Annahme, es handle sich in allen betreffenden Fällen um Wiedergaben einer Mänade oder Bacchantin, jedenfalls vorzuziehen¹⁴⁰. Kein Zweifel dürfte jedoch

Sarkophage. ASR IV 1 (1968) Nr. 35; 47; 54; 56; 58 etc.; IV 2 (1968) Nr. 73; 75 f.; 81; 100; 104 f. etc.; IV 3 (1969) Nr. 164 A; 209; 212; 216; IV 4 (1975) Nr. 271; 351.

¹³⁴ B. F. COOK, The Townley Marbles (1985) 37 Abb. 35. – MAIURI a. a. O. (Anm. 132) 350 Abb. 281 rechts.

¹³⁵ W. HERMANN, Röm. Götteraltäre (1961) 56.

¹³⁶ CORSWANDT a. a. O. (Anm. 4) 77: K 20 Taf. 21,2.

¹³⁷ E. ZWIERLEIN-DIEHL, Antike Gemmen im Kunsthistorischen Museum in Wien 1 (1973) Nr. 244 Taf. 43 (Satyr); Nr. 465 Taf. 77 (Dionysos). – E. BRANDT, Antike Gemmen in Deutschland I 2 (1970) Nr. 865 f. Taf. 100 (jugendlicher Dionysos?; Pan); Nr. 1011 f. Taf. 115 (Satyr). – E. SCHMIDT ebd. Nr. 1085–1087 Taf. 120 (Satyrn). – E. ZWIERLEIN-DIEHL, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg 1 (1986) Nr. 192 f. Taf. 39 (Eroten); Nr. 305 f. Taf. 57 (Mänade bzw. Bacchantin). – M. MAASKANT-KLEIBRINK, Catalogue of the Engraved Gems in the Royal Coin Cabinet The Hague (1978) Nr. 436 Taf. 83 (Bacchantin).

¹³⁸ Vgl. etwa MAASKANT-KLEIBRINK a. a. O. Nr. 332 Taf. 65.

¹³⁹ Zur Ikonographie der Musen s. M. WEGNER, Die Musensarkophage. ASR V 1 (1966) passim; C. PANELLA, Stud. Miscellanei 12, 1966–1967, 15 ff.; vgl. auch N. HIMMELMANN, Ideale Nacktheit (1985) 75 Anm. 252. – Eine einzige Ausnahme verzeichnet HUNDZALZ 54 mit Anm. 8 auf einer attischen Reliefskythos in Neapel, Mus. Naz. Inv. H 2991, die freilich nicht in das 2., sondern vielmehr in das frühere 4. Jahrh. v. Chr. zu datieren ist; s. K. SCHAUENBURG, Röm. Mitt. 65, 1958, 52 f.; 63 und E. A. ZERVOUDAKI, Athen. Mitt. 83, 1968, 18 Nr. 13 Abb. 2 Taf. 12,1; 13,1–2.

¹⁴⁰ Vgl. z. B. eine nur zur Hälfte bekleidete Mänade mit Maske in dionysischem Kontext auf einer pergamenischen Reliefscherbe: Altertümer von Pergamon I 2 (1913) 277 Nr. 5 Beil. 44,5; J. SCHÄFER, Hellenistische Keramik aus Pergamon. Pergamen. Forsch. 2 (1968) 95: E 2.

bei der Deutung eines Gemmenbildes herrschen, auf dem die weibliche Gestalt vor der Statuette eines tanzenden Knaben sitzt und aufmerksam eine Maske betrachtet¹⁴¹. Die Darstellung ist als Abbreviatur eines wohl späthellenistischen Bildtypus zu verstehen, den spätrepublikanische und fröhkaiserzeitliche Marmorreliefs gut überliefern¹⁴². Zuletzt konnte R. Turcan überzeugend nachweisen, daß der Relieftypus nicht die Szene eines Satyrspiels, sondern vielmehr den Ausschnitt aus einem ländlichen Dionysosfest zeigt. Während im unteren Abschnitt drei junge Satyrn vor einer Priapherme, einem Thyrso und einem geschlossenen Korb offenbar einen Tanzschritt einzüben beginnen, sitzt oben eine weibliche Festteilnehmerin in der beschriebenen Haltung. Sie blickt auf eine bärtige Satyr- oder Silensmaske, die sie wohl der kleinen, vor ihr aufgestellten Truhe mit giebelförmigem Deckel entnommen hat. Felsgrund, Platane und Votivpfeiler deuten das Ambiente eines dionysischen Heiligtums an. Drei weitere Personen, ein Knabe mit Diauloi in den Händen sowie ein kleiner Satyr, der hinter dem Pfeiler versteckt ein junges Mädchen küßt, zeugen von der unbeschwerten Sphäre des Festes. Ob nun nach Turcans Ansicht wirklich eine bestimmte Begebenheit während eines Initiationsfestes dargestellt ist, bei dem junge Satyrn in die Riten eingeführt werden, läßt sich wohl nicht mit letzter Sicherheit erweisen¹⁴³. Wichtig bleibt in diesem Zusammenhang nur die Tatsache, daß während der dionysischen Feste und Kulttänze Masken offenkundig eine bedeutende Rolle spielten.

Zwei weitere Denkmäler, deren figürliche Darstellungen gleichfalls erzählerischen Charakter haben, können diese Verwendung dionysischer Masken gut illustrieren. Auf einem blauen Glasgefäß in Florenz ist tatsächlich die Einführung eines kleinen Knaben, wohl des Dionyssokindes, in die Mysterien abgebildet (Abb. 54)¹⁴⁴. Über dem verhüllten Haupt trägt er eine Ciste, mit der Rechten hat er einen langen, täniengeschmückten Ast ergriffen. Ihm gegenüber stehen eine Opferdienerin und ein Flöte spielender junger Satyr. Die Frau führt einen Kantharos mit sich und hält einen Zweig über den Kopf des einzuweihenden Knaben. Im Rücken des Kindes befinden sich einige wesentliche Elemente, die den Ort als ländliches Heiligtum zu erkennen geben. Neben einem Thymiaterion auf balusterförmiger Stütze folgen eine Priapherme über hohem Pfeiler, eine Pinie und schließlich eine Silensmaske. Diese liegt zusammen mit einem Tuch auf einem höheren Sockel oder Altar, hinter dem ein mächtiges Pedum mit Tänienschleife emporragt.

Auch auf allen übrigen Beispielen der Bildkunst beherrschen Gestalten der Götter-

¹⁴¹ ZWIERLEIN-DIEHL a. a. O. (Anm. 137) Nr. 304 Taf. 57.

¹⁴² R. TURCAN, Initiation bacchique ou drame satyrique? Observations sur une série de reliefs hellénistiques, in: Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani 3 (1984) 658 ff. Taf. 98 f.

¹⁴³ HUND SALZ 56 ff. identifiziert die sitzende Frauengestalt mit Maske als eine Darstellung der Teleté, d. h. als 'Personifikation der Einweihung und dionysischen Feier'. Grundlage ihrer Deutung ist ein Relief aus Luku, das in der Villa des Herodes Atticus wiederverwendet war und offensichtlich erst in der Spätantike mit Beischriften versehen wurde. Insofern ist doch sehr zweifelhaft, ob die Benennung der Sitzenden als Teleté auf sämtliche früheren Beispiele des Figurentypus übertragen werden darf.

¹⁴⁴ REINACH III 39, 1. – F. CUMONT, Die orientalischen Religionen im röm. Heidentum (Nachdruck 1981) 201 Taf. 8,2. – M. P. NILSSON, The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age (1957) 82 Abb. 14. – F. MATZ, ΔΙΟΝΥΣΙΑΚΗ ΤΕΑΤΗ (1963) 8 Nr. 9 Taf. 18 f. – U. BIANCHI, The Greek Mysteries (1976) 35 f. Nr. 84 mit Abb. – LIMC III (1986) 553 Nr. 172 mit Abb. s. v. Dionysos/Bacchus (C. GASPARRI).

oder Halbgötterwelt die Szenen¹⁴⁵. Dies scheint u. a. auf das Reliefbild eines arretinischen Kelchfragments in Roanne zuzutreffen (Abb. 55)¹⁴⁶. Hier schreitet eine Opferdienerin durch ein dionysisches Heiligtum, in dem kleine Panther(-weibchen ?) unter heiligen Tischen kauern oder an diesen empor springen. Die Tiere sind als Begleiter des Dionysos, des Pan sowie der Satyrn und Mänaden nur in einem mythologisch verbrämten Kontext vorstellbar. Tragische und dionysische Masken sind zusammen mit vielen anderen Gefäßen und Geräten, die im dionysischen Kult verwendet wurden¹⁴⁷, auf einer Truhe und zwei heiligen Tischen (*ἱεραὶ τράπεζαι*) angeordnet. Amphora, Tympanon, Diauloi oder Fackeln, Leier und Kymbalon sind zu sehen. Die Mitte der Komposition bezeichnet ein mächtiger, am Boden stehender Krater, auf den die Opferdienerin zuschreitet. Wie die Silensmaske auf dem zuvor beschriebenen Glasgefäß in Florenz (Abb. 54) lagert eine der tragischen Masken auf dem rechts abgebildeten Tisch auf einem Tuch, das auch den Masken vieler Marmorreliefs als Unterlage dient. Es wird sich dabei um Tücher handeln, mit denen die Masken nach einer Feier in den Truhen und Körben sorgsam aufbewahrt wurden. Daß hier jene Tücher gemeint sind, die den Einzuweihenden über das Haupt gelegt wurden, geht aus den Darstellungen der römischen Maskenreliefs ebensowenig wie aus dem arretinischen Reliefbild hervor. Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen diesem Reliefbecher und den Maskenreliefs besteht in der Kombination unterschiedlicher Maskengenera. Da der Kontext keinen Hinweis darauf erlaubt, daß diese Masken von Schauspielern oder Choregen gestiftet sind, ist das Bild des arretinischen Bechers in Roanne mithin als ein klares Zeugnis für den Gebrauch verschiedener Maskengenera bei dionysischen Festlichkeiten zu werten.

Diese Feststellung wird sich im folgenden noch anhand manch anderer Darstellungen bestätigen, auf denen gleichfalls dionysische, tragische und/oder komische Masken vereinigt sind. Im allgemeinen überwiegt aber entsprechend der Ikonographie römischer Maskenreliefs das dionysische Genus. So zeigen es auch die Reliefbilder mehrerer frühkaiserzeitlicher Silbergefäße, die zum Tafelgeschirr wohlhabender Römer gehörten. Dionysische Masken sind auf den zwei berühmten Kentaurenbechern aus dem Schatz von Berthouville in das reiche Arrangement der ländlichen dionysischen Sakralbezirke eingestreut¹⁴⁸.

Die Gesichter zweier Masken blicken hinter einer am Boden stehenden Lyra empor, während eine andere offenbar frei in der Luft schwebt. Kahle knorrige Bäume bezeichnen den altehrwürdigen Charakter der Heiligtümer. Zwischen ihnen sind hohe Votivpfeiler und kostbar verzierte heilige Tische aufgerichtet, die prächtige Rhyta, Kantharoi und Kratere tragen. Zahlreiche andere, z. T. figürlich dekorierte Prunkgefäße sind am Boden oder auf niedrigen, girlandengesmückten Basen

¹⁴⁵ Vgl. etwa die Darstellung einer Maske im unteren Fries des Sardonyx-Alabastrons in Braunschweig; der große Fries bezieht sich auf die eleusinischen Mysterien, s. zuletzt H. R. GOETTE, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig. Kunst der Antike (1985) 10 f. mit Abb. – Vgl. auch den Fries in der Mysterienvilla: MATZ a. a. O. 30 ff. Taf. 1.

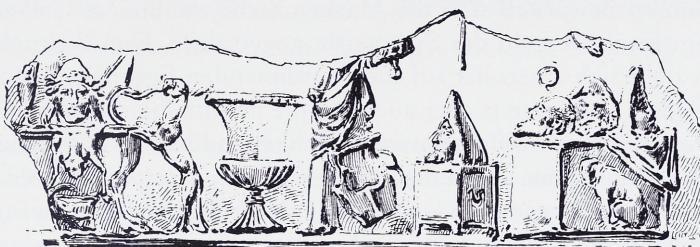
¹⁴⁶ J. DECHELETTE, Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine 1 (1904) 22 f. Nr. 5 Abb. 5.

¹⁴⁷ Zur Funktion der Tische vgl. z. B. C. GOUDINEAU, Mélanges École Franç. Rome 79, 1967, 77 ff. mit Abb.

¹⁴⁸ REINACH I 73, 1–4. – E. BABELON, Le trésor d'argenterie de Berthouville près de Bernay (1916) 88 ff. mit Abb. auf S. 90 u. Taf. 9 ff. – J. VAN DE GRIFT, Am. Journal Arch. 88, 1984, 377 ff. Abb. 1 f. Taf. 51 f.



54 Blaue Glasamphore in Florenz, Museo Archeologico. Abrollung des figürlichen Frieses.



55 Arretinisches Kelchfragment in Roanne, Musée.

postiert. Kleine Eroten, die meist auf (Temenos-)Mauern stehen, sind damit beschäftigt, Musikinstrumente zu spielen, Blüten zu pflücken, Früchte heranzubringen und auf ihre Weise Vögel zu füttern oder zu locken. Ein kleiner Panther springt aus einem umgestürzten Kelch hervor, dessen Inhalt bereits geleert ist. Zwischen all diesen Gegenständen liegt jeweils eine Kentaurin bzw. ein bärartiger alter oder junger Kentaure, die sich offenkundig zu einem ausgelassenen Fest eingefunden haben.

Das Ensemble der sakralen Gerätschaften und Votive ist auf diesen beiden Bechern so ausführlich geschildert, wie es sonst selten vorkommt. Dabei wurden die Masken hier eher als untergeordnete Bestandteile des gesamten Arrangements aufgefaßt, bei dem die realen Größenverhältnisse der Geräte, Gefäße, Instrumente etc. weitgehend gewahrt bleiben. Allein die Proportionen der Kentauren erscheinen im Vergleich zu denen der Bäume, Votivpfiler und anderen Objekte relativ groß, da sie die wichtigsten Motive dieser Reliefbilder sind.

Im Unterschied zu den zwei Kentaurenbechern bilden die Masken, Gefäße und Geräte auf einigen anderen Silberkelchen kein dicht gedrängtes sakrales Ambiente hinter den figürlichen Darstellungen. Statt dessen sind sie hauptsächlich an den Rand der Bildfelder, d. h. in die Nähe der Gefäßhenkel gerückt, wo sie in verkürzter Form ein ländlich-dionysisches Lokalkolorit andeuten. Dabei erhalten die Masken gegenüber den übrigen dionysischen Utensilien zahlen- und proportionalmäßig ein stärkeres

Gewicht als auf jenen Bechern. Zwei Silberkelche aus Pompeji¹⁴⁹ und zwei Skyphoi aus dem Schatz von Boscoreale¹⁵⁰ zeigen in den Bildfeldern einen oder mehrere Eroten (und Satyrn), die verschiedene wilde Tiere reiten. Auf den Näpfen aus Boscoreale reizen zudem einige Eroten die Tiere in kindlichem Spiel und erschrecken einander mit einer großen fratzhaften Silensmaske. Die einzelnen Szenen rahmen jeweils zur Bildmitte blickende dionysische Masken, die auf dem Felsboden oder hohen Votivfeilern liegen. Auch die figürlichen Szenen an einem Skyphospaar aus der Casa del Menandro in Pompeji – Bilder aus dem Mythos von Dionysos, Semele und Ariadne (?) – werden durch Maskenbilder und andere dionysische Gegenstände in felsigem Gelände eingefasst¹⁵¹. An einem augusteischen Silberkalathos aus dem thrakischen Vize ist die figürliche Dekoration dagegen auf einen einzigen Satyr beschränkt, der inmitten zahlloser Masken, dionysischer Musikinstrumente und Kultobjekte ekstatisch tanzt¹⁵². Die Masken liegen hier über eingeritzten Felserhebungen, auf Cisten oder niedrigen Basen und sind z. T. eng mit ihren charakteristischen Attributen kombiniert.

Bei allen genannten Beispielen sind die Masken nicht wahllos im Gelände verstreut, sondern nach gewissen Regeln der Symmetrie angeordnet. Die Blickrichtung einzelner Masken bezieht sich einerseits auf die zu rahmenden figürlichen Motive im Zentrum der Bildfelder, andererseits aber auch auf die unmittelbar benachbarten Masken. So entstehen verschiedene Kompositionsmöglichkeiten, die fast ausnahmslos auch für das Schema der römischen Maskenreliefs verwendet wurden. Außerdem lässt sich beobachten, daß die symmetrische Ausrichtung der Masken vor allem in jenen Fällen bevorzugt wurde, in denen die dionysischen Symbole und Instrumente auf wenige Elemente reduziert sind. Dabei wurden die Masken unter sämtlichen dionysischen Gegenständen jeweils in besonderem Maße hervorgehoben. Es scheint also, als hätten sie sich gerade für die abgekürzte Wiedergabe eines ländlichen Sakralbezirks hervorragend geeignet. An den beiden Skyphoi aus Boscoreale sind die auf Votivfeilern lagernden Masken sogar die einzigen Elemente, die zur Andeutung eines dionysischen Heiligtums ausgewählt wurden. Auf den Kelchen aus Pompeji bieten sich die Masken beim Vergleich mit den winzigen figürlichen Bildern der reitenden Eroten in vergrößertem Maßstab dar, so daß sie nicht nur unter den dionysischen Geräten und Instrumenten deutlich herausragen, sondern sogar die Gesamtkomposition ganz wesentlich mitbestimmen. Ein Überblick über diese toretischen Reliefgefäße zeigt, daß die figürlichen Darstellungen in ihren Proportionen teils größer, teils kleiner ausfallen können. Eine feste Regel oder chronologische Entwicklung läßt sich dabei allerdings nicht verfolgen. Ebensowenig kann eine allmähliche Veränderung in der kompositorischen Bedeutung der Masken festgestellt werden. Im letzten Drittel des 1. Jahrhunderts v. Chr. und während der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. scheinen vielmehr verschiedene Kompositionsmöglichkeiten nebeneinander existiert zu haben, die je nach Darstellungsthema ausgesucht und variiert worden sind.

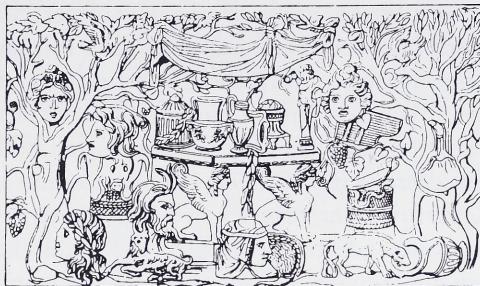
¹⁴⁹ V. SPINAZZOLA, *Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli* (1928) Taf. 233. – H. v. HESBERG, *Röm. Mitt.* 86, 1979, 307; 309 Taf. 75,1–2.

¹⁵⁰ A. HÉRON DE VILLEFOSSE, *Le trésor de Boscoreale*. Mon.Piot 5, 1899, 52 ff. Taf. 5 f.

¹⁵¹ A. MAIURI, *La casa del Menandro e il suo tesoro di argenteria* (1933) 335 ff. Taf. 38–40.

¹⁵² E. KÜNZL, *Bonner Jahrb.* 169, 1969, 330 ff. Abb. 9–11.

In thematischer Hinsicht stimmen die Darstellungen auf einigen Gefäßen ohne erzählerisches Moment noch besser mit den römischen Maskenreliefs überein. Wie diese bilden sie nur das bekannte notwendige Beiwerk für das Ambiente eines ländlichen dionysischen Heiligtums ab. Entsprechend den mit figürlichen Motiven dekorierten Reliefgefäßern bezeugen sie verschiedene Kompositionsvarianten. So gleichen die Darstellungen auf der sog. Coupe des Ptolémées¹⁵³ in ihrer minuziösen Schilderung



56 Sog. Coupe des Ptolémées in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.

aller Bestandteile eines Sakralbezirks am ehesten den Bildern der besprochenen Kentaurenbecher; kein einziges Detail scheint hier vergessen worden zu sein (Abb. 56). Den Kompositionsräumen bilden zwei Bäume, zwischen denen Vorhänge aufgespannt sind, wie sie häufig in ländlichen Heiligtümern benutzt wurden¹⁵⁴. Auch an manchen Maskenreliefs (Nr. 70; 82 Abb. 42) zieht sich ein solcher Vorhang über die Relieffläche, der folglich keineswegs als Bühnenrequisit interpretiert werden muß¹⁵⁵. Zwischen den Bäumen steht jeweils ein reich verzierter Tisch, der mit Kultgefäßern, -geräten und kleinen -statuetten nahezu überhäuft ist. Zahlreiche andere dionysische Gegenstände liegen am Boden oder hängen in den Zweigen der Bäume. Außer Tympana, Kymbala und einer Syrinx sind es vor allem Masken des dionysischen und komischen Genus, die das Gesamtbild bestimmen. Im Vergleich zu den Darstellungen der Kentaurenbecher eignet den Masken jedoch ein stärkeres kompositorisches Gewicht. Einmal ist ihre Anzahl ganz erheblich erweitert, zum anderen erscheinen sie nicht wie dort hinter größeren Objekten halb versteckt. Da außerdem ihre Proportionen gegenüber den Gefäßern und Geräten deutlich vergrößert sind, müssen die Masken zu den besonders wichtigen Kultobjekten gerechnet werden.

Ähnliche Größenverhältnisse zeigen die Reliefbilder eines Bechers in Toledo¹⁵⁶ und

¹⁵³ E. SIMON, Die Portlandvase (1957) 56 f. Taf. 26. – A. ADRIANI, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria (1959) 23 Abb. 8 Taf. 30 f. – G. M. A. RICHTER, The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans (1966) 82 Abb. 425 f. – H.-P. BÜHLER, Antike Gefäße aus Edelsteinen (1973) 45 ff. Nr. 18 Farbtaf. I.

¹⁵⁴ HAUSMANN a. a. O. (Anm. 106) 89 ff. Abb. 55; 99 ff. mit Titelbild. – H. v. HESBERG, Münchener Jahrb. 37, 1986, 7 ff. Abb. 19–20; 25. – DERS., Röm. Mitt. 87, 1980, 275 Taf. 87,1.3. – D. PINKWART, Das Relief des Archelaos von Priene (1965) 65 mit Anm. 281 (Lit.).

¹⁵⁵ Vgl. REEDER WILLIAMS a. a. O. (Anm. 65) 37 Anm. 40.

¹⁵⁶ C. VERMEULE, Antike Kunst 6, 1963, 33 f. Taf. 14. – Silver for the Gods – 800 Years of Greek and Roman Silver. Ausst.-Kat. Toledo, hrsg. von A. OLIVER u. K. T. LUCKNER (1977) 116 ff. Nr. 76 mit Abb.

vor allem zweier Hildesheimer Silberkelche¹⁵⁷. Für die Kompositionen dieser Gefäße ist bezeichnend, daß die symmetrische Ausrichtung aller Einzelteile konsequent beachtet wurde. Dabei spielt die Anordnung der Masken offenkundig eine ganz entscheidende Rolle. Auf der einen Seite dieser beiden Kelche ist jeweils eine girlandengeschmückte Temenosmauer zu sehen, vor der Tympanon, Pedum, Syrinx, Rhyton etc. versammelt sind. Die in Dreiviertelansicht, im Profil oder en face dargebotenen Masken sind auf den Mauerkrönern postiert oder auf Körbe, Tische, Thymiaterien, umgestürzte Gefäße usw. gelegt. Hinter der Umfriedung werden weitere dionysische Attribute wie Thyrsos, Fackel und Trinkhorn erkennbar, die zum Teil an den Pfeiler einer zentralen Kultstatue gelehnt sind. Die gegenüberliegenden Gefäßseiten geben den Blick ins Innere der heiligen Bezirke frei, wo jeweils zwei mit dionysischen Gegenständen behangene Bäume den heiligen Hain symbolisieren.

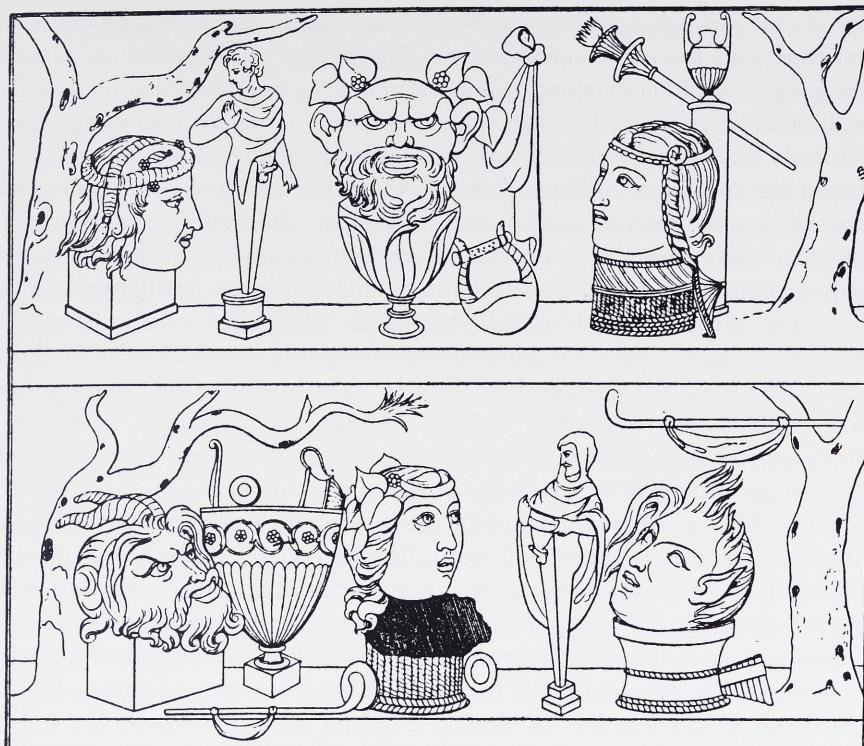
Auf diesen Gefäßen begegnen wiederum sämtliche Einzelheiten, die zum spezifischen Repertoire der römischen Maskenreliefs zählen. Neben den dionysischen Kultgefäßern und -geräten fehlt auch das architektonische Beiwerk nicht. Wie auf dem zuvor behandelten arretinischen Kelchfragment in Roanne (Abb. 55) ist durch die Coupe des Ptolémées und die Hildesheimer Kelche auch die Kombination verschiedener Maskengenera belegt. An dem Sardonyxgefäß ist es eine komische Maske, die unter einem Tisch mit einer Silensmaske vereint wurde. Die Hildesheimer Gefäße zeigen sogar alle möglichen Genera, nämlich dionysische, tragische und komische Masken sowie die Maske eines Herakles im Löwenfell, dessen Physiognomie und Haartracht eher mit Beispielen aus der Idealplastik zu vergleichen sind.

Die Tendenz zu einer exakten symmetrischen Anordnung der Bildelemente wird noch deutlicher auf den zwei Kantharoi aus dem Schatz von Berthouville (Abb. 57)¹⁵⁸. Die Reduzierung auf einige wesentliche Motive und der heraldische Charakter des ganzen Bildaufbaus gehören zu den kompositorischen Eigenheiten, die auch das Schema der Maskenreliefs kennzeichnen. Hier wie dort kommt den Masken das größte Gewicht zu. Das zeigen ihre hervorgehobenen Proportionen im Verhältnis zu den übrigen Motiven wie ihre akzentuierende Position innerhalb des Gesamtaufbaus. Die anderen Gegenstände wirken dagegen eher wie eine Auswahl füllenden Beiwerks. An den beiden Kantharoi bestätigt sich also die zuvor geäußerte Feststellung, daß das Maskenmotiv um so stärker betont wird, je knapper die verkürzte Darstellung eines ländlichen dionysischen Heiligtums ausfällt.

Nach diesem Überblick über zahlreiche Maskendarstellungen in verschiedenen Denkmälergattungen kann wohl kein Zweifel bestehen, daß die römischen Maskenreliefs gleichfalls als Abbreviaturen ländlicher dionysischer Sakralbezirke zu begreifen sind. Die nächsten thematischen, ikonographischen und kompositorischen Parallelen zum Schema der Marmorreliefs finden sich an Gefäßen der frühkaiserzeitlichen Toreutik. Aus dem gesamten Material konnte kein einziges Beispiel nachgewiesen werden, dessen Thematik sich mit dem Bereich des Theaters oder Maskenstiftungen von Choren

¹⁵⁷ E. PERNICE u. F. WINTER, Der Hildesheimer Silberfund (1901) 37 ff. Taf. 13–16. – U. GEHRIG, Hildesheimer Silberschatz² (1980) 19 Abb. 23–26.

¹⁵⁸ REINACH I 74,1–2; 75,1–2; BABELON a. a. O. (Anm. 148) 94 ff. Taf. 11–13. – Vgl. auch die Maskenbilder auf Gladiatorenwaffen bei SPINAZZOLA a. a. O. (Anm. 149) Taf. 268 f.



57 Kantharos von Berthouville in Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles.

gen und Schauspielern assoziieren ließe. Wollte ein Bildhauer dennoch eine unmißverständliche Beziehung zwischen Masken in ländlichen Heiligtümern und einem Autor tragischer oder komischer Stücke herstellen, bedurfte es stets eines speziellen Hinweises. So sitzt auf manchen Reliefbildern der Dichter selbst in sakraler Landschaft und betrachtet jeweils die Masken des Genus, in dem er dichtete und erfolgreiche Aufführungen erlebte. Das charakteristische Sitzmotiv, die Art der Manteldrapierung und vor allem die Schrifttrolle sind eindeutige Zeichen, die den Beruf dieser Gestalt zu erkennen geben¹⁵⁹. Während der Kaiserzeit hat das Thema des sitzenden Dichters oder Philosophen allerdings kaum noch als spezifisches Berufsbild gegolten. Durch zahlreiche Denkmäler der Sepulkralkunst ist es in erster Linie als ein generelles Symbol für musiche und literarische Bildung ebenso wie für Interesse an Vulgär-

¹⁵⁹ Vgl. z. B. das Euripidesrelief in Istanbul: BIEBER, History 30 Abb. 109. – Menanderreliefs in Berlin, Princeton und im Vatikan: HELBIG⁴ I Nr. 1069 (v. HEINTZE); H. SIEVEKING in: BRUNN-BRUCKMANN Taf. 626 mit Abb. im Textteil; G. M. A. RICHTER, The Portraits of the Greeks 2 (1965) 229 Nr. 11 f. Abb. 1524–1527; BIEBER, History 89 Abb. 316 f. – Relief in Lyme Park: ebd. 48 Abb. 201; C. ROBERT, 25. Hallisches Winckelmann-Progr. (1911) 110 Abb. 127. – Mosaik aus Thuburbo Majus in Tunis, Bar-domuseum: CHARITONIDIS, KAHIL u. GINOUVÈS a. a. O. (Anm. 113) 29 f. Taf. 16,1. – Zur Ikonographie griechischer und römischer Dichterstatuen s. im übrigen R. WÜNSCHE, Münchener Jahrb. 31, 1980, 13 ff. bes. 20 f.; 25 ff.

philosophie und -wissenschaft bezeugt¹⁶⁰. Möglicherweise konnten Masken in diesem Zusammenhang an bestimmte (literarische) Neigungen der Verstorbenen erinnern. Auch auf einigen Repliken der sog. Ikariosreliefs bezeichnen Masken nicht den Beruf eines in sakraler Umgebung lagernden Dichters, den Dionysos und einige Gestalten seines Thiasos besuchen¹⁶¹. Da der auf einer Kline liegende Mann keine Schriftrolle in der Hand hält und auch im Beiwerk das scrinium fehlt, kann hier nur ein anonymer Zecher gemeint sein, der im heroischen Schema der Mahlreliefs abgebildet ist. Der Gehalt dieser Darstellung ließe sich dann ähnlich dem der griechischen Gelageszenen verstehen, in denen anonyme Zecher oftmals mit Dionysos und Thiasoten vereint sind (s. unten). Ein frühkaiserzeitliches attisches Grabrelief in Verona präsentierte einen Knaben namens Dionysas zwischen den Figuren seiner Eltern G. Silios Bathyllos und Silia Erotin¹⁶². Hinter dem Knaben ragt ein Pfeiler mit kleinem Maskenrelief empor. A. Conze vermutete, daß die Masken vielleicht den (in der Inschrift nicht angegebenen) Beruf des verstorbenen Vaters symbolisierten, der den Namen des berühmten, aus Alexandria stammenden Pantomimen augusteischer Zeit trug¹⁶³. Lassen sich die Masken allein aber nicht von vornherein als berufliche Abzeichen verstehen, dann ist eher anzunehmen, daß sie in diesem Fall nur als sprechendes Bildzeichen für den Namen seines Sohnes Dionysas erscheinen. – Auf allen zweifelsfreien Dichterreliefs (s. Anm. 159) zeigen die Masken stets die physiognomischen und mimischen Eigenheiten, die für den Gebrauch auf der Bühne unerlässlich waren. Für die Bilder der römischen Maskenreliefs und der anderen hier besprochenen Darstellungen wurden diese spezifischen Merkmale dagegen nicht unbedingt als verbindlich empfunden; z. B. verzichtete man häufig darauf, die Gesichter mit weit geöffnetem Mund abzubilden. Darüber hinaus bestand offensichtlich kein Zwang, die verschiedenen Maskengenera streng voneinander zu scheiden. Erscheinen die Masken auf diesen Marmorreliefs und den Gefäßen mit figürlichen Motiven kombiniert, ist fast immer ein thematischer Zusammenhang mit einem dionysischen Fest intendiert.

¹⁶⁰ E. KRÜGER, Athen. Mitt. 26, 1901, 125 ff. Abb. 1 f.; C. C. VERMEULE, The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the British Museum. Transactions Am. Phil. Soc. N. S. 50, 5 (1960) 9 Folio 12 Nr. 13 mit Abb. 13a; BIEBER, History 82 Abb. 300b (= Nebenseite eines Musensarkophags); M. WEGNER, Die Musensarkophage. ASR V 3 (1966) Taf. 137 f. bes. Nr. 228 Taf. 137a und Nr. 201 Taf. 137f (mit Masken). – Allgemein zur Ikonographie und Bedeutung des 'sitzenden Intellektuellen' s. H.-I. MARROU, ΜΟΥΣΙΚΟΣ ΑΝΗΠ. Étude sur les scènes de la vie intellectuelle figurant sur les monuments funéraires romains (1938; ²1964) passim. Vgl. auch bes. K. FITTSCHEN, Gnomon 44, 1972, 493, zur Bedeutung des Motivs auf dem Musensarkophag WEGNER a. a. O. Nr. 133.

¹⁶¹ CH. PICARD, Am. Journal Arch. 38, 1934, 137 ff. Abb. 1 ff.; C. WATZINGER, Jahrb. DAI 61–62, 1946–1947 (1949) 76 ff. Taf. 24,1–2. Zum Reliefotypus vgl. im übrigen SCHREIBER Taf. 37 ff.; BORBEIN a. a. O. (Anm. 87) 183 ff.; H. V. HESBERG, Röm. Mitt. 87, 1980, 272 ff.; CHR. SCHREIBER, Die Einkehr des Dionysos. Ein Bildmotiv der hellenistischen Zeit und seine augusteische Rezeption. Ungedr. Magisterarbeit München (1987). – Ebenso wenig ist die Darstellung auf einem fragmentarischen Mahlrelief in Cagliari nur wegen der tragischen Masken auf einen siegreichen Choregen zu beziehen, der im Schema des lagernden Symposiasten abgebildet sei; s. dagegen zuletzt die traditionelle Interpretation bei J.-M. DENTZER, Le motif du banquet couché ... du VII^e au IV^e s. a. J.-C. (1982) 505 f. zu Nr. R 449 Taf. 108,671 mit der älteren Lit.

¹⁶² RE XIV 2 (1930) 2108 Z. 20 ff. s. v. Maske (M. BIEBER). – A. MÜHSAM, Die attischen Grabreliefs in röm. Zeit (1936) 7; 21; 38; 51; 53 (= Berytus 10, 1952–1953, 114 Register Nr. 2113). – Gute Abbildung im Katalog der Ausstellung 'Goethe in Italien', hrsg. v. J. GÖRES (1986) 191 Nr. 43. – T. RITTI, Iscrizioni e rilievi greci nel Museo Maffeiano di Verona (1981) 131 ff. Nr. 70 mit Abb.

¹⁶³ A. CONZE, Die attischen Grabreliefs 4 (1922) 97 f. Taf. 463 Nr. 2113. – Vgl. auch RITTI a. a. O.

Zumeist sind an diesen Festlichkeiten mythische Gestalten aus der nächsten Umgebung des Dionysos beteiligt, in jedem Fall hat das Ambiente sakralen Charakter. Weshalb nun in der Bildkunst gerade die Masken zu den wichtigsten Kultgegenständen und Votivgaben zählten, könnte sich zunächst aus rein formalen Gründen erklären. Unter sämtlichen gegenständlichen Motiven sind sie zweifellos die eindrucksvollsten, wegen ihrer expressiven Mimik und markanten Physiognomie besonders lebendig charakterisierten Elemente. Aufgrund ihrer eindeutig festgelegten Blickrichtung eigneten sie sich auch am besten, den Rahmen für eine übersichtlich angelegte, symmetrische Komposition zu bilden. Die entscheidende Ursache für die herausgehobene kompositorische und inhaltliche Bedeutung der Masken dürfte aber in ihrer ursprünglichen Funktion im Kult des Dionysos wurzeln.

ZUR FUNKTION DER MASKEN

Seit alters wurden Masken in zahlreichen Kulten unterschiedlicher Gottheiten verwandt, bevor sie später überwiegend im Kult des Dionysos-Bacchus, des Maskengottes schlechthin, benutzt wurden¹⁶⁴. Viele Schriftquellen berichten, daß sich Priester(-innen), Opferdiener und Adoranten in verschiedenen Kulten mit aufgesetzten Masken der Gottheit bzw. dem Götterbild näherten¹⁶⁵. Dieser uralte Brauch ist offensichtlich bis in die Kaiserzeit lebendig geblieben. Vergil (georg. 2, 385 ff.) projiziert diese Form religiöser Kultausübung in die mythische Vorzeit und fordert seine Zeitgenossen zugleich auf, nach dem Vorbild der Ahnen zu verfahren:

<i>nec non Ausonii, Troia gens missa, coloni versibus incomptis ludunt risuque soluto, oraque corticibus sumunt horrenda cavatis, et te, Bacche, vocant per carmina laeta, tibique oscilla ex alta suspendunt mollia pinu. hinc omnis largo pubescit vinea fetu, complentur vallesque cavae saltusque profundi et quocumque deus circum caput egit honestum. ergo rite suum Baccho dicemus honorem carminibus patriis, lancesque et liba feremus, et ductus cornu stabit sacer hircus ad aram, pinguiaque in veribus torrebimus exta columnis.</i>	385 390 395
--	-------------------

Auch das Volk, aus Troja entsandt, Ausoniens Siedler,
spielen in kunstlosem Vers und hemmungslosem Gelächter,
legen Fratzengesichter sich an, aus Rinden geschnitzte,

¹⁶⁴ RE a. a. O. (Anm. 162) 2070–2072. – W. WREDE, Athen. Mitt. 53, 1928, 66 ff. mit Abb. – M. BLECH, Studien zum Kranz bei den Griechen (1982) 202 ff. mit weiterführender Lit. in den Anm. – Vgl. auch die allgemeinen Bemerkungen bei W. F. OTTO, Dionysos. Mythos und Kultus (1933) 81 ff. – F. FRON-TISI-DUCROUX in: La cité des images. Religion et société en Grèce antique (1984) 147 ff. mit Abb. – HÜLSEMANN a. a. O. (Anm. 3) 36 ff.

¹⁶⁵ RE a. a. O. (Anm. 162) 2070 ff.

rufen, Bacchus, dich an in fröhlichen Liedern und hängen
schwebende Oscilla dir auf im hohen Wipfel der Fichte.
Darum schwillt überall von reichlichem Wachstum der Weinberg,
grün in Fülle der Täler Schoß, die Tiefe der Schluchten,
blüht es, wo nur der Gott erhab sein herrliches Antlitz.
Auf denn, rühmen dem Brauche gemäß wir Bacchus im Preislied
unserer Ahnen, bringen ihm Erstlingsfrüchte und Kuchen!
Zum Altare, am Horne geführt, tritt hin der geweihte
Bock, und am Spieß aus Haselholz schmort uns fettes Geweide.
(Übers. nach J. u. M. Götte, Tusculum – Ausgabe 1970)

Die Teilnehmer an religiösen Handlungen glaubten durch diese Art von Verkleidung die Nähe zu einer Gottheit intensiver zu erfahren, da sie sich wohl unmittelbar in deren Wirkungsbereich einbezogen fühlten¹⁶⁶. In der Maske der Thiasoten suchten sich die Verehrer in jene unbeschwerete, glückselige Stimmung zu versetzen, die für alle Darstellungen ekstatisch tanzender Satyrn und Mänaden bezeichnend ist.

Dionysische Feste und Maskeraden waren nicht grundsätzlich, jedenfalls nicht in allen Gegenden, auf den privaten, von der Öffentlichkeit weitgehend abgeschirmten Bereich beschränkt. In der Großen Prozession Ptolemaios' II. Philadelphos begleiteten als Satyrn, Silene und Mänaden (Mimallones, Bassarai, Lydai) verkleidete Männer und Frauen mehrere Schauwagen, auf denen u. a. Kultbilder des Dionysos mitgeführt wurden¹⁶⁷. Von den Ephesiern berichtet Plutarch in der Vita Marc Antons, sie hätten ihn als Neos Dionysos empfangen¹⁶⁸. Aus diesem Anlaß sei ein Teil der Bevölkerung in Kostümen der Thiasoten durch die Stadt geschwärmt, die überall mit Efeu und Thyrosstäben geschmückt war. In diesen literarischen Quellen werden Masken zwar nicht ausdrücklich erwähnt, dürfen aber wohl vorausgesetzt werden, denn nach dem Zeugnis vieler bildlicher Darstellungen war gerade die Maske das Symbol der Verkleidung. Den neuen Dionysos nannten die Ephesier χαριδότης und μειλίχιος, Glücks- und Segenbringer. Die gleichen Eigenschaften des Dionysos wurden bei der alexandrinischen Prozession gepriesen. Davon zeugen mehrere Festwagen, die als Milch-, Traubensaft- und Weinspender hergerichtet waren, ebenso wie die Anwesenheit der vier Horen und eines Mannes im tragischen Kostüm des Eniautos, der das goldene Horn der Amaltheia trug¹⁶⁹. Auch Vergil assoziierte den Gedanken an überquellenden Reichtum der Natur, als er seine Zeitgenossen dazu aufrief, sich wie die Vorfahren Masken überzuziehen und dem Dionysos-Bacchus zu opfern.

In der Bildkunst ist die Funktion der Maske als Kultobjekt seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. gut bezeugt, nachdem Motive dionysischer Thematik in vielen Denkmälergattungen immer stärker in den Vordergrund gerückt waren. Auf einem apulischen Kra-

¹⁶⁶ Vgl. R. HURSCHMANN, Symposienszenen auf unteritalischen Vasen (1985) 146 mit Anm. 569, wo auf weitere Lit. verwiesen ist; s. auch allg. C. BÉRARD u. C. BRON in: La cité des images (1984) 138 ff.

¹⁶⁷ ATHENAIOS V 197 E – 202 A, bes. 198 C-E; 200D.201C. – Zu diesem Festzug vgl. zuletzt E. E. RICE, The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus (1983).

¹⁶⁸ PLUT. Ant. 926 A: Εἰς γοῦν Ἐφεσὸν εἰσιόντος αὐτοῦ γυναικες μὲν εἰς Βάκχας, ἄνδρες δὲ καὶ παῖδες εἰς Σατύρους καὶ Πᾶνας ἥγοῦντο διεσκευασμένοι, κιττοῦ δὲ καὶ θύρσων καὶ ψαλτηρίων καὶ συρίγγων καὶ αὐλῶν ἡ πόλις ἦν πλέα, Διόνυσον αὐτὸν ἀνακαλουμένων χαριδότην καὶ μειλίχιον.

¹⁶⁹ ATHENAIOS V 198 A-B (Eniautos u. Horen); 198F; 199A; 199B.

ter¹⁷⁰ und einer campanischen Amphora¹⁷¹ ist jeweils ein junger Mann abgebildet, der eine Maske schräg über das Haupt emporgezogen hat. Die eine Figur steht vor Dionysos, die andere dagegen vor einer Frau mit Opferkorb. In beiden Fällen lässt sich kein Zusammenhang mit dem Bereich des Theaters, etwa einem siegreichen Choren oder Schauspieler erkennen, wie zuletzt R. Hurschmann völlig überzeugend dargelegt hat¹⁷². Es handelt sich vielmehr um Darstellungen eines Kultteilnehmers, der die Maske anlässlich einer Kultfeier aufgesetzt hat. Dabei erhält die Szene des apulischen Kraters einen überhögenden Charakter, da der Mann vor die Gottheit selbst hingetreten ist. Auch einige andere Vasenbilder zeigen die Verehrer im Kreis der Thiasoten, wobei Dionysos die Maske entweder aus der Hand eines 'Mysten' entgegennimmt oder umgekehrt diesem übergibt, um ihn zur Teilnahme an einer Kultfeier aufzufordern¹⁷³. Vielfach hält Dionysos, in repräsentativer Pose sitzend oder stehend, eine Maske in der Hand, so daß sie wie Kantharos und Thyrsos als bevorzugtes Attribut des Gottes gelten kann¹⁷⁴. Diese Funktion der Maske illustriert besonders deutlich das Bild eines apulischen Glockenkraters, wo sich der jugendlich-nackte Dionysos und ein junger, ebenfalls nackter Satyr bei einer Trankspende gegenüberstehen¹⁷⁵. Anstelle des gewohnten und eigentlich erforderlichen Kantharos hält Dionysos hier jedoch eine Maske in der vorgestreckten Linken, während er sich mit der Rechten auf einen hohen Thyrsos stützt. Verschiedentlich tragen auch ekstatisch tanzende Satyren und Mänaden eine Maske anstatt des Tympanons oder eines anderen dionysischen Attributs in den Händen¹⁷⁶. In diesen Kontext dürfte ferner ein frühhel lenistisches Spiegelbild in London gehören¹⁷⁷. Es zeigt eine sitzende Frau mit nacktem Oberkörper, die einen kleinen Eros mit einer großen Maske erschreckt. Da das Motiv des unbekleideten Oberkörpers für Musen nicht üblich ist, wird in der Sitzenden eher eine Mänade zu erkennen sein. Das Spiegelrelief ist folglich als Vorläufer jener Frau mit Maske, die im oberen Abschnitt des schon genannten späthellenisti schen Relieftypus in einem ländlichen dionysischen Heiligtum sitzt, anzusehen¹⁷⁸.

¹⁷⁰ Summa Gall. Inc. Los Angeles, Auction I vom 18. 9. 1981, Nr. 24 mit Abb.

¹⁷¹ K. SCHAUENBURG, Arch. Anz. 1976, 218; 227 ff. Abb. 6.

¹⁷² HURSCHMANN a. a. O. (Anm. 166) 147. – Vgl. auch zwei tanzende, Masken tragende Figuren auf einem Glockenkrater in Heidelberg, die stets als Schauspieler der Komödie interpretiert werden, aber wohl eher verkleidete Kultteilnehmer bei einem festlichen Tanz darstellen: PICKARD-CAMBRIDGE² 213 Abb. 85; W. KRAIKER, Die rotfigurigen attischen Vasen² (1978) Nr. 239 Taf. 48; SCHAUENBURG a. a. O. 230 mit Anm. 53, wo weitere Beispiele verzeichnet sind.

¹⁷³ HURSCHMANN a. a. O. (Anm. 166) 101 Anm. 365 mit vielen Beispielen.

¹⁷⁴ TRENDALL, RVA I 77 Nr. 82; 87 Nr. 165; 112 Nr. 78. – A. D. TRENDALL u. A. CAMBITOGLOU, Apulian Red-Figured Vase-Painters of the Plain Style (1961) 46 Nr. 2 Taf. 25,115. – Vgl. auch den pantherreitenden Dionysos, an dessen Thyrsos eine Maske befestigt ist: TRENDALL, Phlyax Vases² (1967) 92: XII Taf. 14c. – K. SCHAUENBURG in: W. G. MOON (Hrsg.), Ancient Greek Art and Iconography (1983) 276 Abb. 17; 38.

¹⁷⁵ TRENDALL, RVA I 46 Nr. 2 Taf. 13,1.

¹⁷⁶ Ebd. 58 Nr. 87 Taf. 19,3. Aus hellenistischer Zeit vgl. pergamenische Reliefscherben, die tanzende Satyren und Mänaden mit Masken in den Händen zeigen: Altertümer von Pergamon I 2 (1913) 275 Nr. 4 mit Strichzeichnung; 277 Nr. 5 Beil. 44,5. Das Motiv lebt in der Kaiserzeit weiter, vgl. z. B. F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage. ASR IV 1 (1968) 50; TH 79; IV 2 (1968) 288 zu Nr. 112,153 (Mänaden mit Masken auf dem Haupt); Nr. 152–154,161 (Masken auf Wagen im Thiasos mitgeführt). Vgl. auch die Anm. 137 genannten Gemmenbilder.

¹⁷⁷ W. ZÜCHNER, Griechische Klappspiegel. Jahrb. DAI Ergh. 14 (1942) 86: KS 144 Abb. 48.

¹⁷⁸ s. oben S. 166 f. mit Anm. 142.

Die Bedeutung der Masken als besonders wichtige Kultgegenstände zeigt sich außerdem in ihrer traditionellen Funktion als Ausstattungsobjekte und Votivgaben dionysischer Sakralbezirke. Auf den Vasenbildern sitzt Dionysos häufig unter einer Art Laube, die durch einen emporstrebenden Rebzweig symbolisiert wird¹⁷⁹. An einem Zweig befestigte Masken bezeichnen die sakrale Sphäre, in der sich der Gott mit seinem Thiasos befindet. Kallixenos von Rhodos erwähnt in seiner Beschreibung der Großen Prozession des Ptolemaios II. Philadelphos eine Dionysosstatue, die unter einer schattigen Laube aus Efeu, Rebzweigen und anderen Gewächsen aufgestellt war. In den Zweigen hingen Kränze, Tänien, Thyrsoi, Tympana, Stirnbinden und πρόσωπά τε σατυρικά καὶ κωμικά καὶ τραγικά..., d. h. Masken aller drei Genera¹⁸⁰. Properz nennt eine ländliche Grotte, die mit verschiedenen Instrumenten und einer *Sileni patris imago*, also vielleicht einer Silensmaske dekoriert war¹⁸¹. Bereits Drexel hatte diese Quellen herangezogen, um die Darstellungen auf zahlreichen Ton- und Silbergefäßen der mittleren und späteren Kaiserzeit im Sinne von verkürzten Wiedergaben ländlicher dionysischer Sakralbezirke zu interpretieren¹⁸². Er konnte in diesem Zusammenhang auch eine späthellenistische Terrakotte aus Myrina anführen, die drei tanzende Nymphen unter einem Grottenbogen zeigt, in dem ebenfalls eine Silensmaske angebracht ist¹⁸³. Zudem verwies Drexel auf entsprechende archäologische Funde in dionysischen Heiligtümern an der Mykale und in Athen, die unter vielen anderen Votivgaben Masken des tragischen, komischen und dionysischen Genus enthielten¹⁸⁴. Spätestens seit hellenistischer Zeit waren Masken auch als Ausstattungsgüter städtischer Dionysosheiligtümer in Gebrauch. In einer sog. Hauskapelle des pergamenischen Königspalastes, die wohl dem Dionysos Kathegemon geweiht war, flankierten zwei kostbare Mosaikbilder mit einer tragischen und einer komischen Maske die Basis des Kultbildes¹⁸⁵.

Die Isolierung der Masken aus einem unmittelbaren Handlungszusammenhang hat bereits seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. dazu geführt, sie als sakrale dionysische Symbole in unterschiedlichem Kontext abzubilden. Sehr häufig wurden sie neben anderen sakralen Gegenständen z. B. über Gelageszenen dargestellt, an denen Dionysos, Satyrn und Mänaden ebenso wie anonyme Zeicher teilnehmen konnten¹⁸⁶. Daß diese Masken eine 'verwandelte Welt' symbolisieren, die die Festteilnehmer 'während der dionysischen Kultfeiern bei ihrer Aufnahme in den Thiasos erwartet, und ... sie schon zu Lebzeiten jene dionysischen Freuden erleben (lassen), die bei dem ewigen

¹⁷⁹ s. z. B. TRENDALL, LCS 113 Nr. 582 Taf. 58,1.3–4. Ein anderes Vasenbild zeigt Dionysos auf der Kline in einer Ädikula liegend, an deren Wand Tympanon und Maske hängen, ebd. 105 Nr. 551 Taf. 54,2. – Vgl. ferner die vereinzelten Masken TRENDALL, RVA I 76 Nr. 76; 85 Nr. 144; 93 Nr. 202.

¹⁸⁰ ATHENAIOS V 198 D–E.

¹⁸¹ PROP. 3,3, 27 ff.

¹⁸² Bonner Jahrb. 118, 1909, 214 f.

¹⁸³ Ebd. 215. – Louvre, MYR 206: E. POTTIER u. S. REINACH, Bull. Corr. Hellénique 7, 1883, 498 ff. Taf. 16. – S. MOLLARD-BESQUES, Figurines et reliefs 2. Myrina (1963) 88 Taf. 106b.

¹⁸⁴ Bonner Jahrb. 118, 1909, 214. – Vgl. auch HURSCHMANN a. a. O. (Anm. 166) mit Anm. 566 f., wo sich weitere Nachweise finden.

¹⁸⁵ Altertümer von Pergamon V 1 (1930) 31 ff. Abb. 39 Texttaf. 26 und Taf. 12. – E. OHLEMUTZ, Die Kulte und Heiligtümer der Götter in Pergamon (1940) 94–96 (Hinweis D. Salzmann).

¹⁸⁶ TRENDALL, RVA I 87 Nr. 166. – TRENDALL, LCS 410 Nr. 334 Taf. 163,3; 460 Nr. 70 f. Taf. 178,1–2. – TRENDALL, Phlyax Vases² (1967) 95 Nr. XXI Taf. 14b. – Zum Thema vgl. HURSCHMANN a. a. O. (Anm. 166) bes. 44–46; 99–101; 145–147.

Symposion in der idealen Welt des Jenseits als zukünftiges Glück galten¹⁸⁷, ist gut vorstellbar. Auf anderen Bildern scheinen sich die Masken dagegen eher zu generellen Glücks- und Wohlfahrtszeichen gewandelt zu haben, deren Gehalt jedoch nur aus ihrem ursprünglichen Kontext bei dionysischen Kultfeiern verständlich ist. In dieser allgemeinen Bedeutung dürften z. B. die isolierten Maskenbilder auf Gefäßen der Gnathiakeramik zu begreifen sein¹⁸⁸. Hier erinnern allenfalls die Rebzweige und Girlanden, an denen sie in der Regel aufgehängt sind, an die Lauben über zahlreichen Dionysosgestalten und Gelageszenen. In der archäologischen Literatur werden diese Masken fast ausnahmslos als Zeugen einer regelrechten 'Theaterwut der Tarentiner' gewertet¹⁸⁹. Für die Dekoration der Gnathiavasen ist allgemein bezeichnend, daß nur noch einzelne, aus einem größeren Zusammenhang herausgelöste Motive abgebildet sind. Hauptsächlich handelt es sich um tanzende Thiasoten und Eroten, Dionysosfiguren, dionysische Tiere und Gerätschaften sowie um idyllische Paradeisosmotive ('durstige Vögel') und Szenen aus dem täglichen Leben¹⁹⁰. Alle diese Bilder sind deutliche Zeichen einer unbeschwerten glückseligen Welt, die durch die vegetable Ornamentik – Efeu- und Weinranken – grundsätzlich in einen dionysisch geprägten Rahmen eingebunden ist. Eine thematische Anspielung auf den Bereich des Theaters läßt sich diesen Motiven schwerlich ablesen.

Vollends isoliert aus dem ehemaligen Kontext sind schließlich jene dionysischen Masken, die etwa als Gefäßfüße an die Unterseite metallener und tönerner Trinkkelche appliziert waren¹⁹¹, oder an spätklassischen Oinochoen¹⁹² und den alexandrinischen Ptolemäerkannen als Henkelattaschen dienen¹⁹³. Den Gehalt dieser Maskenbilder als bloßen Hinweis auf den Inhalt der Weingefäße zu verstehen, ist eine Erklärung, die die spezifische Bedeutung der Maskenform außer acht läßt.

Auch in der hellenistischen Toreutik und Reliefkeramik gehören Masken zu den geläufigen Motiven. Wenn sie nicht vereinzelt oder in größerer Anzahl zu einem dekorativen Fries vereint sind¹⁹⁴, werden sie in der Regel mit zahlreichen anderen

¹⁸⁷ HURSCHMANN a. a. O. (Anm. 166) 147 oben. – Vgl. J. MANSER, Antike Kunst 30, 1987, 167 zur Bedeutung archaischer Gesichtskanthonoi.

¹⁸⁸ s. z. B. L. FORTI, La ceramica di Gnathia (1965) Taf. 1c–d; 18a; 22b; 25e; 26f; 27b; 28d; 34b.

¹⁸⁹ H. BULLE in: Festschr. James Loeb (1930) 36 f. – J. R. GREEN, Gnathia Pottery in the Akad. Kunstmuseum Bonn (1976) 6 mit Anm. 24: '... they (s. c. masks) serve again to emphasise the popularity of the theatre in South Italy'.

¹⁹⁰ Vgl. FORTI a. a. O. (Ann. 188) 59 ff. Taf. 1 ff.

¹⁹¹ W. ZÜCHNER, Jahrb. DAI 65–66, 1950–1951, 194 ff. – D. v. BOTHMER, A Greek and Roman Treasury. The Metropolitan Museum of Art (1984) 59 f. Nr. 105 f. mit Abb. – G. R. EDWARDS, Corinthian Hellenistic Pottery. Corinth VII 2 (1975) 171 ff. Nr. 873–892 Taf. 38; 76 f. – S. I. ROTROFF, Hellenistic Pottery. Athenian and Imported Moldmade Bowls. The Athenian Agora XXII (1982) 16; 45 Nr. 1 Taf. 1. – L. PEDRONI, Ceramica a vernice nera da Cales (1986) Kat. Nr. 131–133; 191–193; 339–348 Taf. 28; 40–41; 66–67; 183–184.

¹⁹² Vgl. z. B. P. MINGAZZINI, Cat. dei Vasi della Collezione Augusto Castellani 2 (1971) 234 ff. Nr. 804 f. mit Abb., ausführlicher Denkmälerliste und Kommentar.

¹⁹³ D. BURR THOMPSON, Ptolemaic Oinochoai and Portraits in Faience (1973) 41 ff. Taf. 60 ff. – Vgl. A. HOCHULI-GYSEL, Kleinasiatische glasierte Reliefkeramik (1977) 71.

¹⁹⁴ A. GREIFENHAGEN, Schmuckarbeiten in Edelmetall 1 (1970) 35 ff. Taf. 14 f. (Diadem aus einem Grab in der Nähe von Abdera/Kavalla). – 'Coppa Tarantina': P. WUILLEUMIER, Le trésor de Tarente (1930) 43 ff. Taf. 8; B. SEGALL, Arch. Anz. 1965, 553 ff. Abb. 1; 16; C. REINSBERG, Studien zur hellenistischen Toreutik (1980) 47 f. mit Datierung um 260 v. Chr.; E. LIPPOLIS in: Gli Ori di Taranto in età ellenistica. Ausst.-Kat. Mailand, hrsg. v. E. M. DE JULIIS (1984) 41 f. mit Abb. auf S. 40.

dionysischen Symbolen kombiniert. Vielfach alternieren dionysische und komische Maskenbilder mit tanzenden Satyren, springenden Eroten, Satyren bei der Weinlese, antithetisch um einen Krater gruppierten Böcken, Trauben etc.¹⁹⁵. Die bereits im späten 4. Jahrhundert v. Chr. vorbereitete Isolierung der Motive aus ihrem ehemals erzählenden Kontext ist auf vielen hellenistischen Reliefgefäßen spürbar gesteigert. Oft trennen einfache oder kunstvoll verzierte Blattornamente die einzelnen Bilder bzw. Bildzeichen voneinander. In anderen Fällen erscheint die Komposition weniger streng rhythmisiert, da die verschiedenen Motive frei auf der Fläche verteilt sind und in beinahe beliebiger Anordnung alternieren. Masken und die anderen genannten dionysischen Bildelemente sind Teil eines umfangreichen Repertoires, zu dem außer erotischen Szenen, musizierenden und auf Delphinen reitenden Eroten, fliegenden und auf einer Biga dahinjagenden Niken, Seewesen bzw. Seethiasos auch Jagdszenen und diverse Tierkampfgruppen zählen¹⁹⁶. Alle diese Themen und Motive lassen sich unter einem übergreifenden Gedanken zusammenfassen: Sie sind gültiger Ausdruck üppiger Lebensfreude und -kraft¹⁹⁷. In diesem allgemeinen Sinn dürfen wahrscheinlich auch die reichen pflanzlichen Dekorationsmotive interpretiert werden, die in ihrer Mehrzahl aus der dionysischen Sphäre stammen oder, wenn es sich um neutrale Akanthusranken handelt, häufig mit dionysischen Gestalten und Symbolen belebt sind¹⁹⁸. Die wuchernden Ranken- und Blattornamente symbolisieren am ehesten den Gedanken an eine üppig blühende, überquellende Vegetation, als deren Urheber Dionysos literarisch überliefert ist¹⁹⁹.

Innerhalb des beschriebenen ikonographischen Ensembles dieser hellenistischen Reliefkeramik ist die ursprüngliche Funktion der Masken als sakrale Kult- und Votivgegenstände vielleicht kaum mehr erkennbar. Sie dürften hier eher als allgemeine dionysische Glückssymbole aufgefaßt worden und als solche jederzeit gegen andere Motive ähnlichen Gehaltes austauschbar gewesen sein. Diese Vermutung scheint jedenfalls ein späthellenistischer delischer Reliefbecher zu bestätigen, der mit einem Fries alternierender Silensmasken und Kerykeia verziert ist²⁰⁰. Der isolierte Stab des Götterboten Hermes kann auf diesem und einigen anderen Reliefgefäßen, die ihn mit

¹⁹⁵ Vgl. etwa die in Athen, Agora, gefundenen Gefäße bei H. A. THOMPSON, *Hesperia* 3, 1934, 356 f. Nr. C 22–23 Abb. 40 f.; 359 Nr. C 26 Abb. 44; 363 Nr. C 37 Abb. 48; 365 Nr. C 45–46 Abb. 49; 379 Nr. D 35 Abb. 66a–b. – Vgl. auch A. LAUMONIER, *Délos* XXXI (1977) 42 Nr. 3478 Taf. 118.

¹⁹⁶ Außer den bei THOMPSON a. a. O. abgebildeten Beispielen vgl. die zeichnerische Übersicht bei LAUMONIER a. a. O. Taf. 113 ff. – ROTROFF a. a. O. (Anm. 191) 19 f. gibt eine knappe Zusammenschau aller Motive auf den hellenistischen Reliefgefäßen von der athenischen Agora, wobei sie zwei Gruppen scheidet: 'idyllische' und 'repräsentative' Bilder.

¹⁹⁷ Unter den Tierkampfgruppen ist insbesondere das Motiv der kämpfenden Hähne auf athenischen Gefäßen hervorzuheben (THOMPSON a. a. O. 356 Nr. C 22 Abb. 40; vgl. PH. BRUNEAU, *Bull. Corr. Hellénique* 89, 1965, 112 Nr. 71). Dieses Thema gehört seit dem 4. Jahrh. v. Chr. auch in den dionysischen Kontext; Hahnenkämpfe wurden anscheinend sogar beim Antestherienfest im Dionysostheater veranstaltet. Vgl. H. HOFFMANN, *Revue Arch.* 1974, 219 f.: 'Mit der offiziellen Übernahme in die Festordnung gewinnt die banale Handlung die Würde einer religiösen Zeremonie'. – Allgemein zum Motiv der siegreichen Hähne s. zuletzt W. RADT, *Altertümer von Pergamon* XV 1 (1986) 89.

¹⁹⁸ REINSBERG a. a. O. (Anm. 194) 45 ff.; 298 f. Nr. 11 f. Abb. 20; 22. – LAUMONIER a. a. O. (Anm. 195) Nr. 1238 und 2033 Taf. 115; Nr. 1958 Taf. 117.

¹⁹⁹ H. METZGER, *Dionysos chthonien*. *Bull. Corr. Hellénique* 68–69, 1944–1945, 296 ff. – Vgl. auch die Quellenübersicht in LIMC III (1986) 414 ff. s. v. Dionysos (A. VENERI).

²⁰⁰ LAUMONIER a. a. O. (Anm. 195) 42 Nr. 3275 Taf. 118.

erotischen Szenen, Szeptern und Blättern, in denen kleine Eroten (?) nach Vögeln jagen, kombiniert zeigen, kaum anders als ein Glücks- und Erfolgssymbol par excellence verstanden werden²⁰¹. Diese Qualität war dem Kerykeion eigentlich seit alters beigemessen, da bereits der homerische Hermeshymnus ausdrücklich von einem ὥλβου καὶ πλούτου . . . περικάλλεα ράβδον/χρυσέῖην . . . spricht²⁰². Im Verein mit dem vereinzelten Hermesstab, der in der ausgehenden römischen Republik schließlich zum unmißverständlichen Symbol der Felicitas wird²⁰³, dürften auch die Masken nur als banale Zeichen für Glück und Wohlergehen gesehen worden sein.

Aus den literarischen und bildlichen Quellen des 4.–1. Jahrhunderts v. Chr. ergibt sich, daß Masken des tragischen, komischen und dionysischen Genus nicht grundsätzlich mit dem griechischen Theaterwesen zu verbinden sind. Als Parallelen lassen sich die im Theaterbereich ausgeprägten Bildtypen des Königs und des Pädagogen anführen, die gleichfalls in ganz unterschiedlichen ikonographischen Zusammenhängen auftreten können²⁰⁴. Wie bei den römischen Maskenreliefs und in der frühkaiserzeitlichen Toreutik wurde außerdem schon im 4. Jahrhundert v. Chr. oftmals darauf verzichtet, die typischen Merkmale von Theatermasken wiederzugeben. Insbesondere sind viele Masken auf den Gnathiagefäßen mit beinahe geschlossenen statt weit geöffneten Lippen abgebildet²⁰⁵, und D. Burr Thompson hat darauf hingewiesen, daß auch die Masken der hellenistischen Ptolemäerkannen aufgrund dieses Details keineswegs als Theatermasken aufzufassen sind²⁰⁶. Die gleiche Feststellung trifft für den größten Teil aller Masken zu, die die späthellenistischen und frühkaiserzeitlichen Becher der kleinasiatischen grünglasierten Reliefkeramik und der Arretina zieren²⁰⁷. Aus der griechischen Tradition geht außerdem deutlich hervor, daß Masken aller drei Genera von jeher als Kultgegenstände, Votivgaben und Ausstattungsgüter in dionysischen Sakralbezirken verwendet wurden. Schon seit dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. konnten sie als isolierte, aus einem Handlungszusammenhang herausgelöste dionysische Zeichen benutzt und dargestellt werden. In dieser Funktion erscheinen sie seit dem 1. Jahrhundert v. Chr. auf den römischen Maskenreliefs und vielen anderen zeitgleichen Denkmälern, deren Bildthemen ebenfalls ländliche dionysische Sakralidyllen sind.

²⁰¹ Ebd. Nr. 1328; 1238 und 2033 Taf. 115; Nr. 1343 Taf. 116.

²⁰² Verse 529 f. – Vgl. RE XI 1 (1921) 324 s. v. Kerykeion (BOETZKES).

²⁰³ s. T. HÖLSCHER, Jahrb. DAI 95, 1980, 276. – DERS. in: Actes du 9ème congrès internat. de Numismatique, Bern 1979 (1982) 273 f.

²⁰⁴ A. ALFÖLDI, Gewaltherrscher und Theaterkönig. Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. (1955) 15 ff. – W. GEOMINY, Die Florentiner Niobiden (1984) 309–320 zur Figur des Pädagogen.

²⁰⁵ T. B. L. WEBSTER, Journal Hellenic Stud. 71, 1951, 222 ff. Taf. 45. – DERS., Antike Kunst 3, 1960, 30 ff. Taf. 8–10.

²⁰⁶ BURR THOMPSON a. a. O. (Anm. 193) 41 mit Anm. 2.

²⁰⁷ HOCHULI-GYSEL a. a. O. (Anm. 193) 70 ff. Taf. 29. – Vgl. auch die redenden Maskenbilder auf Denaren des D. Iunius Silanus und des C. Vibius Pansa von 91 bzw. 90 v. Chr.: M. H. CRAWFORD, Roman Republican Coinage (1974) Nr. 337,1 und 342,1–2 Taf. 43–44; C. J. CLASSEN, Röm. Mitt. 93, 1986, 269 Taf. 123,5–6 (Hinweis D. Salzmann).

DER IDEELLE GEHALT DER MASKENRELIEFS UND
WEITERER MASKENDARSTELLUNGEN IN DER RÖMISCHEN BILDKUNST

Die Formanalyse der verschiedenen Bildfassungen hat gezeigt, daß die besondere kompositorische Bedeutung der Masken von einer weitgehenden Reduzierung aller anderen, ausführlich schildernden Bildelemente abhängt. Je geringer die erzählerische Absicht jeweils war, desto stärker wurde das Motiv der antithetisch angeordneten Masken herausgehoben. Diese auffällige Vorliebe für eine symmetrische, meist heraldische Bildform fügt sich gut zu einer allgemeinen Tendenz in der späthellenistischen bzw. -republikanischen und frühkaiserzeitlichen Bildkunst²⁰⁸. Zahlreiche szenische Themen und Motive wurden in der römischen und mittelitalischen Reliefkunst auf ihre bedeutsamsten Elemente reduziert und in ein antithetisches Kompositionsschema transponiert²⁰⁹. Nicht selten mag es sich dabei nur um Vereinfachungen komplizierter Vorlagen aus der griechisch-hellenistischen Bildtradition handeln. In anderen Fällen wurde das Schema der symmetrischen Bildform jedoch ganz bewußt als formales Gestaltungsmittel gewählt, um einen bestimmten gedanklichen Gehalt knapp und präzise zu formulieren²¹⁰. Auf die römischen Maskenbilder bezogen, bedeutet diese Feststellung, daß der spezifische Symbolwert der Maske als sakrales Medium der Verwandlung oder als Sinnbild einer verwandelten Umgebung das Thema beherrscht. Im ikonographischen Repertoire der betreffenden Darstellungen symbolisierten Masken als traditionelle Kult- und Votivgegenstände offensichtlich am besten den Gedanken an eine glückselige dionysische Grundstimmung, mit der auch die Idee eines umfassenden Naturfriedens verbunden ist, wie ihn etwa Vergil in den Georgica (2, 385 ff.) beschrieben hatte.

Auf den Vorder- und Rückseiten der meisten Maskenreliefs dominiert eindeutig der dionysische Kontext. Zuweilen sind die Maskenbilder mit Satyrn und Mänaden vereint, die auf den Rückseiten der Reliefs ekstatisch um einen Altar tanzen oder in einer Prozession musizierend dahinschreiten (Abb. 12; 21; 53). Diese Ausschnitte aus größeren Thiasotenszenen dürfen wohl als Zeichen für die Idee eines glückseligen und unbeschwertes Lebens gesehen werden, das durch die Wirkungskraft des Dionysos-Bacchus gesichert ist. Der Gehalt dieser Maskenreliefs scheint sich nicht wesentlich von dem der älteren griechischen Darstellungen seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. zu unterscheiden, in denen Satyrn, Mänaden und Dionysos mit Masken in den Händen oder unter einer maskengeschmückten Laube zechend abgebildet sind. Allerdings fehlen unter den römischen Reliefs Beispiele, die auch anonyme Verehrer und Zecher bezeugen. Insofern läßt sich nicht ein einziges Exemplar in irgendeiner Weise mit dem dionysischen Mysterienglauben, geschweige denn mit dionysischen Jenseitshoff-

²⁰⁸ G. LIPPOLD, Kopien und Umbildungen (1923) 163 ff. – H. LAUTER, Bonner Jahrb. 167, 1967, bes. 123 ff. – W. TRILLMICH, Jahrb. DAI 88, 1973, 274 ff. – C. VERMEULE, Greek Sculpture and Roman Taste (1979) passim. – G.-CH. PICARD, Mélanges École Franç. Rome 85, 1973, 163 ff. – DERS., Rend. Pont. Accad. 46, 1973–1974, 51 ff. – A. H. BORBEIN, Campanareliefs. Röm. Mitt. Erg. 14 (1968) bes. 104 ff.

²⁰⁹ s. zuletzt A. H. BORBEIN in: Hellenismus in Mittelitalien 2 (1976) 502 ff. mit Diskussionsbeiträgen S. 530 ff.

²¹⁰ BORBEIN a. a. O. 528: 'Nicht auf den szenischen, sondern auf den begrifflichen Zusammenhang kommt es dabei an. Auf diesen begrifflichen Zusammenhang aber verweist das abstrakte Kompositionsschema'.

nungen in Zusammenhang bringen. Die Darstellungen auf den Maskenreliefs und fast allen anderen spätrepublikanischen und kaiserzeitlichen Denkmälern mit ähnlicher Thematik illustrieren also kaum bestimmte religiöse Erwartungen der Betrachter. Sie werden vielmehr im Sinne von allgemeinen Symbolen und Bildzeichen begreiflich, die den Gedanken an Glück und Wohlfahrt ausdrücken und die Vorstellung von einem sorgenfreien Leben evozieren²¹¹.

Unter dieser Voraussetzung lässt sich auch die Kombination mehrerer Maskenbilder mit anderen, allgemein verständlichen Glückssymbolen erklären. Dazu zählen vor allem bukolische Themen (Nr. 52), der traubennaschende Hase (Nr. 55; 74), die durstigen Vögel (Nr. 78 Abb. 10) und die Seewesen (Nr. 1; 3; 5; 10; 12 f.; 20; 37; 46 etc.). Der generelle Gehalt dieser Motive wurde in verschiedenen Untersuchungen deutlich herausgearbeitet, die auch die weite Verbreitung, die Austauschbarkeit und Kombinationsfähigkeit mit vielen anderen Motiven berücksichtigt haben²¹². Im Verein mit einzelnen oder mehreren Masken treten diese Glücks- und Lebenssymbole in ganz unterschiedlichen Gattungen auf. Sie erscheinen an Sarkophagen ebenso wie in der Keramik und Toreutik der mittleren und späteren Kaiserzeit²¹³. Dabei wurde vielfach das beliebte antithetische Schema beibehalten. Oftmals rahmen dionysische Masken in felsigem Ambiente dargestellte Tierkampfszenen²¹⁴, die seit alters in die dionysische Ikonographie integriert sind²¹⁵ und den ländlichen Sakralidyllen offensichtlich einen heroischen Charakter verleihen sollen²¹⁶.

Auf einigen Reliefs gehören die Masken nicht dem tragischen, komischen oder dionysischen Genus an. Es existieren aber genügend Denkmäler, die z. B. Attis und Poly-

²¹¹ So wird das Maskenmotiv u. a. mit dem bekannten Trinkspruch πίε ζήσαις ἐν ἀγαθοῖς. Φίλη γὰρ εἰ̄ ζένοις/ἐᾶσσον δε μέ/διψοντα πίειν kombiniert: H.-P. BÜHLER, Antike Gefäße aus Edelsteinen (1973) 64 f. Nr. 72 Taf. 21.

²¹² Zu den bukolischen Themen s. N. HIMMELMANN, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980) 109 ff.; H. v. HESBERG, Röm. Mitt. 86, 1979, 297 ff.; DERS., Münchener Jahrb. 37, 1986, 7 ff. – Zu den durstigen Vögeln: H. HERTER, Grazer Beitr. 1976, 123 ff. bes. 139 ff.; A. GEYER, Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit (1977) 104 f. – Zu den Seewesen: H. WREDE in: Festschr. G. Kleiner (1976) 147 ff.; H. BRANDENBURG in: Spätantike und frühes Christentum. Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. (1983) 249 ff. – Der traubennaschende Hase wird in der archäologischen Literatur gern als 'significato di immortalità' bzw. als Sinnbild des Verstorbenen gedeutet, 'dem durch den Genuss der Trauben ein glückliches Leben im Jenseits zuteil wird'; vgl. H. G. HORN, Bonner Jahrb. 172, 1972, 171; B. ANDRAE, Die röm. Jagdsarkophage. ASR I 2 (1980) 53 f. sieht in diesem Motiv einen 'Hinweis auf die Jenseitshoffnungen der dionysischen Mysterien'. Daß diese Interpretationsversuche nicht zutreffen können, zeigt die Verbreitung des Motivs in unterschiedlichem Zusammenhang auf Wandgemälden, Mosaiken, Sigillata, Münzen, Gemmen, Lampen, Weihreliefs an Diana etc.; s. HORN a. a. O. 170 mit Anm. 42 f.; 172 mit Anm. 48–51; F. ECKSTEIN, Untersuchungen über Stillleben aus Pompeji und Herculaneum (1957) 16; 24 f.; 17 Nr. 49 mit Belegen in Anm. 30. Es muß sich folglich um ein weithin geläufiges Glücks- und Paradeisosymbol allgemeiner Art handeln.

²¹³ Vgl. z. B. REINACH II 470, 4 (Sarkophag in London); K. SCHAUENBURG, Journal Getty Mus. 2, 1975, 62 mit Anm. 13 Abb. 3 (Sarkophag in Genf). – Zur Keramik und Toreutik s. F. DREXEL, Bonner Jahrb. 118, 1909, 176 ff. bes. 208 ff. mit Abb. und Taf. 7–9; A. ADRIANI, Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria (1959) Taf. 11, 33, 35; F. BARATTE, Röm. Silbergeschirr in den gallischen und germanischen Provinzen (1984) 84 Abb. 7; 90 f. Abb. 32; P. GAUCKLER, Mon. Piot 2, 1895, 77 Taf. 10; Wealth of the Roman World AD 300–700. Ausst.-Kat. British Museum, hrsg. v. J. P. C. KENT u. K. S. PAINTER (1977) 50 Nr. 99 mit Abb. (Masken alternieren mit Hirtenzenen).

²¹⁴ DREXEL a. a. O. 218 ff.

²¹⁵ s. D. SALZMANN, Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiiken. Arch. Forsch. 10 (1982) 50 f. mit Nachweisen.

²¹⁶ Vgl. H. v. HESBERG, Röm. Mitt. 86, 1979, 315.

phem (mit Galatea) in den dionysischen Thiasos eingereiht zeigen²¹⁷. Daher ist gut denkbar, daß diese Maskendarstellungen in ihrem Gehalt den meisten Exemplaren der Gattung entsprechen (vgl. Abb. 28; 30). Diese Annahme trifft vor allem auch für jene Reliefbilder zu, auf denen eine Maske des Herakles mit dionysischen Masken bzw. einem Seewesen kombiniert ist (Abb. 1)²¹⁸. Der Heros zählt zu den wichtigsten mythischen Gestalten, die seit alters in den Kreis des Dionysos und seiner Thiasoten aufgenommen sind²¹⁹. Viele Beispiele der bildlichen Überlieferung zeigen Herakles nach erfolgreicher Erfüllung seiner Aufgaben im Genuß eines glücklichen und sorglosen Daseins unter den Satyrn und Mänaden²²⁰. In diesem Zusammenhang sind auch die Reliefbilder des Kantharos von Stevensweert zu sehen, wenn man E. Künzls Deutung der Masken akzeptiert²²¹. Auf der einen Gefäßhälfte sind offenbar die Masken des verkleideten Herakles Mitrephoros und der Omphale mit den Attributen des Heros dargestellt, während dionysische Masken zwischen verschiedenen Attributen und Instrumenten die andere Seite schmücken. Das Thema wäre also wiederum Herakles' Aufnahme in den Thiasos, wie es auch manche ausführlich erzählenden Wandgemälde und mehrere Darstellungen in anderen Gattungen schildern²²². Am Stevensweerter Kantharos bezeichnet das Maskenmotiv auf sinnfällige Weise die Verwandlung des Herakles in ein Mitglied des dionysischen Kreises.

Drei weitere römische Reliefbilder, deren Vorderseiten die Masken von Perseus und Andromeda zieren, weichen von der geläufigen dionysischen Thematik ab (Abb. 16; 20)²²³. Die Kombination dieser Masken mit Motiven aus dem Seethiasos, einem Seepanther reitenden Eros und einem Triton, legt jedoch die Vermutung nahe, daß auch der symbolische Gehalt dieser Exemplare auf die Vorstellung von einem glückseligen Leben zielt. Die Befreiung der Königstochter Andromeda und die Überwindung eines das Land verwüstenden Ketos durch Perseus können in diesem Kontext als ein mythisches Exemplum gelten, mit dem die Voraussetzung für ein friedfertiges, von Gefahren freies Land geschaffen worden ist²²⁴. Als bildhafter Ausdruck dieses Gedankens konnte das Thema des friedlichen, unbefangen über die Wellen gleitenden Seethiasos von jeher verstanden werden²²⁵.

Abgesehen von wenigen Exemplaren scheint also der Gehalt aller Maskenreliefs kaum zu variieren. Die Bilder sind nicht nur verkürzte Darstellungen ländlicher, meist dionysischer Sakralidyllen, sondern gleichfalls abbreviatorische Zeichen für Glück und

²¹⁷ Vgl. J.-M. PAILLER, *Mélanges École Franç. Rome* 81, 1969, 627 ff.; 83, 1971, 127 ff.; 133 ff. (zu Polyphem).

²¹⁸ Nr. 20; 41; 77.

²¹⁹ TH. H. CARPENTER, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art* (1986) 98 ff. – B. FEHR, *Orientalische und griechische Gelage* (1971) 69 ff.; 82 f.; 152 ff. – R. HURSCHMANN, *Symposienszenen auf unteritalischen Vasen* (1985) 64 ff.

²²⁰ Vgl. z. B. A. SADURSKA, *Les tables iliaques* (1964) 83 ff. Nr. 19 Taf. 19. – H. SCHARMER, *Der gelagerte Herakles*. 124. Berliner Winckelmann-Progr. (1971) 43 Anm. 59 mit Nachweisen und Lit.

²²¹ Jahrb. RGZM 18, 1971, 118 ff. Taf. 15–18.

²²² Ebd. 122 f.

²²³ Nr. 30; 40; 92.

²²⁴ Zum Mythos vgl. LIMC I (1981) 774 f. s. v. *Andromeda* (K. SCHAUENBURG). – Zur Kombination des Perseus-Mythos mit dionysischen Masken vgl. etwa S. TASSINARI, *La vaisselle de bronze romaine et provinciale au Musée des Antiquités Nationales*. Gallia Suppl. 24 (1975) Nr. 172 Taf. 33.

²²⁵ Vgl. WRÈDE a. a. O. und BRANDENBURG a. a. O. (Anm. 212).

Wohlfahrt. Diese Idee ließ sich spätestens seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. vorwiegend durch Motive aus der dionysischen Ikonographie zum Ausdruck bringen²²⁶.

Die Interpretation der römischen Maskendarstellungen gibt Anlaß, eine Reihe weiterer Maskendarstellungen anders zu deuten als bisher. Gewiß sind nicht alle diese Beispiele in gleicher Weise als Glückssymbole aufzufassen. Entscheidend ist aber, daß sie ebenso wenig wie die bisher betrachteten Denkmäler eine direkte oder allegorische Beziehung der Masken zum griechischen oder römischen Theaterwesen bezeugen. Dagegen scheint in allen Fällen die traditionelle Funktion und Bedeutung der Masken als sakrale Kult- und Votivobjekte eine wesentliche Rolle gespielt zu haben.

Bis in jüngste Zeit werden z. B. die Masken in der römisch-campanischen Architekturmalerie unzutreffend als Theaterrequisiten interpretiert²²⁷. Diese Deutung läßt sich keineswegs aufrechterhalten, nachdem Ph. Williams Lehmann, J. Engemann, K. Fittschen und B. Wesenberg die in der älteren Literatur geläufige Herleitung des Wandsystems von der Theaterarchitektur schlüssig widerlegt haben²²⁸. So sind vor allem auch die Masken im Ambiente delle Maschere auf dem Palatin keine Relikte der Ausstattung griechisch-hellenistischer oder römisch-republikanischer Szenenfronten²²⁹. Wie die Durchblicke in verschiedene ländliche Heiligtümer und das typische Paradeisosmotiv der 'durstigen Vögel' betonen die Masken wohl den sakralen Charakter der gesamten Raumausstattung²³⁰. Eine ähnliche Funktion dürfte den zahlreichen Maskenstill Leben an Wänden des vierten Stils eigen gewesen sein. Entsprechend den römischen Maskenreliefs enthalten sie zumindest keinen Hinweis, der eine Abhängigkeit dieser Bilder von griechischen Choregen- und Schauspielerstiftungen nahelegt²³¹. Ferner gehören in diesen Zusammenhang Maskendarstellungen auf vielen römischen Mosaiken²³². Wenn etwa das Mosaik im Eingangsraum einer spätrepul-

²²⁶ s. etwa C. ISLER-KERÉNYI in: *Antidoron*. Festschr. J. Thimme (1983) 95 ff.

²²⁷ A. ALLROGGEN-BEDEL, *Maskendarstellungen in der röm.-kampanischen Wandmalerei* (1974) 48 f. – G. CARETTONI, Röm. Mitt. 90, 1983, 377 f. – E. SIMON, *Augustus* (1986) 218 f.

²²⁸ PH. WILLIAMS LEHMANN, *Roman Wall Paintings from Boscoreale* (1953) passim. – J. ENGEDELL, Röm. Mitt. Ergh. 12 (1967) bes. 98 ff.; 102 ff. – K. FITTSCHEN in: *Hellenismus in Mittelitalien* 2 (1976) 539 ff. – B. WESENBERG, *Marburger Winckelmann-Progr.* 1975–1976, 28 ff.

²²⁹ s. bes. ENGEDELL a. a. O. 77; 79; 101; 111 Taf. 63 f. – E. SIMON, *Augustus* (1986) 218 f. Taf. 28 hält indes an ihrer früheren Ansicht fest, nach der diese Architekturmalerie von realen Theaterbauten direkt inspiriert sei; vgl. DIES., *Das antike Theater* (1972) 51. Sie wiederholt auch ihre These, daß die Masken auf den Pantomimus zu beziehen seien. Alle älteren und neuen Detailaufnahmen zeigen aber, daß die angesprochenen Masken nicht ganz außergewöhnlich sind und daß vor allem keine typologischen Verbindungen zu tragischen Masken bestehen. Dargestellt sind vielmehr dionysische Masken: G. CARETTONI, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin* (1983) Taf. H oben (= Boll. d'Arte 46, 1961, 194 Taf. IIIa) und DERS., Röm. Mitt. 90, 1983, Farbtaf. 1 zeigen zwei Masken jugendlicher Satyrn; zum Typus vgl. die Maskenreliefs hier Nr. 93; 96; 39 u. 60. CARETTONI a. a. O. Taf. H Mitte u. unten (= Boll. d'Arte 46, 1961, 194 Taf. IIb u. Abb. 10) geben die Masken eines jugendlichen und eines alten Pans wieder, da beide die typischen, über der Stirnmitte wachsenden Bockshörner tragen; vgl. insbesondere das Maskenrelief hier Nr. 98. Zum Problem des geöffneten oder (weitgehend) geschlossenen Mundes bei Maskendarstellungen s. hier S. 164; 174; 181.

²³⁰ Vgl. bereits WILLIAMS LEHMANN a. a. O. 92 zu den Masken an Wänden zweiten Stils. – Als sakrale dionysische Gegenstände haben auch jene Masken zu gelten, die Girlanden tragen oder in deren Lünetten schweben; s. dazu H.-U. CAIN, Röm. Marmorkandelaber (1985) 67 f. mit Anm. 292; 294; 298.

²³¹ Dennoch sieht ALLROGGEN-BEDEL a. a. O. (Anm. 227) 48 f. diese Maskenbilder in der Tradition griechischer Dichter- und Agonothetenstiftungen.

²³² Vgl. E. PERNICE, *Die hellenistische Kunst in Pompeji* 6. *Pavimente und figürliche Mosaiken* (1938) 185 Register s. v. Masken.

blikanischen Villa auf Malta einen schlafenden Satyr und zwei Mänaden zeigt, die von einer Fruchtgarde mit dionysischen und tragischen Masken gerahmt werden, läßt sich die Herkunft des Bildes oder des Bildtypus doch nicht aus einer vermeintlichen 'Theatertradition' erklären²³³. Das Girlanden- und Maskenmotiv ist hier vielmehr als dekorativ angewandtes Zeichen zu verstehen, das die sakralidyllische Sphäre des bukolisch-dionysischen Innenbildes hervorhebt. Die bereits zitierte Vitruv-Stelle eignet sich jedenfalls nicht dazu, einen Bezug zur Bühnendekoration herzustellen²³⁴. Sie besagt nur, daß Landschaftsbilder sowohl für die Kulissen des Satyrs als auch für Wandmalereien in bestimmten Villenräumen typisch waren. Auch der Hinweis auf die berühmten Hildesheimer Silberbecher kann jene These nicht stützen. Diese Reliefbilder stehen in einem anderen ikonographischen Kontext, der nichts mit einer 'Theatertradition' zu tun haben kann.

Als sakrale Gegenstände, die aufgrund ihrer Herkunft aus dionysischen Sakrallandschaften eine Glückssymbolik implizieren könnten, kommen dionysische und komische Masken auf den bekannten Campanaplatten vor, die zur architektonischen Ausstattung römischer Profan- und Sakralbauten dienten²³⁵. Auch an römischen Grabmonumenten scheinen Masken in erster Linie den sakralen Charakter der Gebäude zu bezeichnen²³⁶. An einem Rundbau der Via Appia zieren sie das Gebälk über einer Säulenstellung, in deren Interkolumnien Thymiaterien stehen²³⁷. Die gleiche Kombination dieser sakralen Geräte mit Masken kehrt in der Villa von Boscoreale, an einer fragmentierten Marmortrommel in Berlin und auf einem reliefverzierten arretinischen Becher des Cn. Ateius wieder, wo Thymiaterien bzw. Kandelaber und Maskenpfeiler abwechselnd zwischen den Gestalten der vier Horen aufgestellt sind²³⁸.

Auch an offiziellen Denkmälern begegnet das Motiv der in felsigem Gelände liegenden dionysischen Masken. Am Bogen von Orange erscheint es z. B. auf den Pilasterkapitellen der Durchgänge, deren Archivolten Blatt- und Fruchtgarde schmücken²³⁹. Im Zusammenhang mit den Triumphalmotiven an den Pylonen, verschiedenen Kampfszenen und Waffendarstellungen, symbolisiert es an dieser Stelle wohl zweifellos den Gedanken an Glück, Reichtum und Wohlfahrt, die römische Macht zu gewährleisten vermag. Genauso sind die kleinen dionysischen Sakralidyllen mit mehreren Masken am Schläfenschutz eines bronzenen Gladiatorenhelms in Neapel zu deuten (Abb. 58)²⁴⁰. Sie sind mit dem Bild einer Athena kombiniert, die auf dem gegenüberliegenden Schläfenschutz einen schlängelbeinigen Giganten bekämpft. Auf

²³³ Ebd. 8 ff. Taf. 2,3–4; 3,2. – GEYER a. a. O. (Anm. 212) 170–172 zur 'Theatertradition'.

²³⁴ s. dazu oben S. 162 ff.

²³⁵ H. v. ROHDEN u. H. WINNEFELD, Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit (1911) 32 ff. Taf. 77; 78 ff. Taf. 39. – HELBIG⁴ I Nr. 824 (E. SIMON).

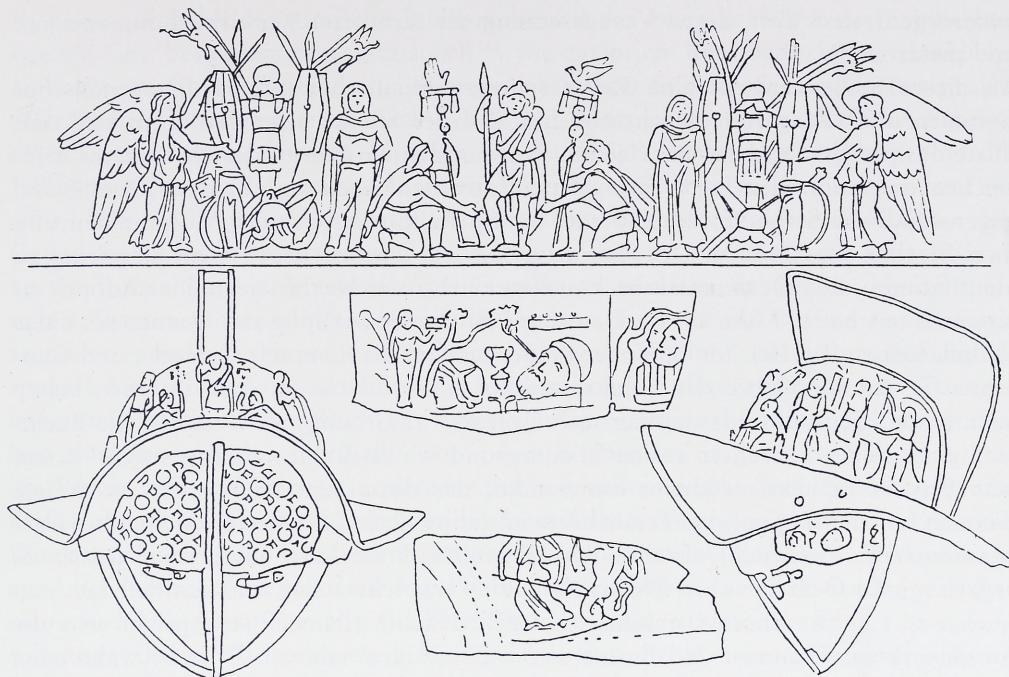
²³⁶ M. KLAR, Bonner Jahrb. 171, 1971, 319 Abb. 12 f.

²³⁷ W. v. SYDOW, Jahrb. DAI 92, 1977, 241 ff. Abb. 1 ff.; bes. 276 ff. Abb. 30 ff.

²³⁸ Westwand im Triclinium der Villa von Boscoreale: ENGEMANN a. a. O. (Anm. 228) 13 Abb. 1 Taf. 33,1; WILLIAMS LEHMANN a. a. O. (Anm. 228) Abb. 17. – Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen (1891) 422 Nr. 1061 mit Strichzeichnung. – Becher des Ateius: A. OXÉ, Arretinische Reliefgefäß vom Rhein (1933) 78 f. Taf. 32–34; M. T. MARABINI MOEVS, Boll. d'Arte 42, 1987, 1 ff. mit Abb.

²³⁹ R. AMY u. a., L'Arc d'Orange. Gallia Suppl. 15 (1962) 27 f.; 140 Taf. 14 f.; 71 (P.-M. DUVAL).

²⁴⁰ REINACH III 86, 1–5; s. zuletzt R. M. SCHNEIDER, Bunte Barbaren (1986) 42 Taf. 18,2 (Detail des Kalottenreliefs).



58 Gladiatorenhelm in Neapel, Museo Nazionale.

der Kalotte dieses Prunkhelms präsentiert sich Roma majestatisch zwischen huldigenden und gefesselten Barbaren und zwei Tropaia, die von Viktorien errichtet werden. Mit dem rechten Fuß tritt Roma auf einen Schiffsbug. Das Motiv ist ein Zeichen für die Befriedung des Orbis terrarum durch Rom. Zu diesem militärischen Thema stehen die dionysischen Sakralidyllen nur scheinbar in einem krassen Gegensatz. Beide Motive symbolisieren gemeinsam mit dem mythischen Exemplum der einen Giganten besiegenden Athena den umfassenden Erfolg römischer Machtentfaltung, die sich auf alle Lebensbereiche auswirkt. Römische Macht und Herrschaft gelten als Garanten für ein friedliches, glückliches Leben, das durch das Thema des sakralidyllischen Maskenbildes adäquat und allgemein verständlich ausgedrückt wird.

Ähnlich dürfen wohl viele andere Maskendarstellungen im Sinne allgemeiner Glückssymbole interpretiert werden, die gleichfalls römische Gladiatorenwaffen schmücken²⁴¹. In diesen Masken irgendeinen Hinweis auf circensische Darbietungen, d. h. Gladiatorenspiele zu sehen, besteht jedenfalls kein Grund. Den gleichen Gedanken können freilich zahlreiche andere Motive sakralidyllischen, bukolisch-dionysischen Inhalts symbolisieren²⁴². Hinter allen diesen Bildern steht die Idee einer friedvollen

²⁴¹ Vgl. z. B. die Helme in Neapel, Mus. Naz. Inv. 5657.5671 und die Beinschienen Inv. 5665–5668. Die Gladiatorenwaffen aus Pompeji und Herculaneum wird D. Bettinali in einer Münchner Dissertation behandeln.

²⁴² Vgl. die Helme in Neapel, Mus. Naz. Inv. 5640 (= Guida Ruesch Nr. 1902) und Inv. 5672.

und sorgenfreien Welt, deren Voraussetzung die (erhoffte) Verwirklichung von pax und pietas ist²⁴³.

An dieser Stelle verdient eine Reihe spätrepublikanischer oder frühaugusteischer Gemmen und Glaspasten Beachtung. Ein Teil der Stücke zeigt den Kopf bzw. die Büste des jungen Octavian über einem Ring, in den ein Stern oder ein anderes Bildzeichen eingeschrieben ist²⁴⁴. Das Mittelmotiv flankieren verschiedene florale und gegenständliche Symbole, unter denen häufig Füllhörner, Ähren, Mohnkolben und zwei Masken vorkommen. Der Ring ist gewiß mit Caesars berühmtem Siegelring zu identifizieren, den Octavian als rechtmäßiger Erbe und Nachfolger seines Adoptivvaters erhalten hatte²⁴⁵. An dieser Deutung läßt die Darstellung des Sterns, des sidus Iulium, keinen Zweifel. M.-L. Vollenweider möchte die Serie der Gemmen und Glaspasten in die 40er Jahre des 1. Jahrhunderts v. Chr. datieren, d. h. in einen knapp bemessenen Zeitraum unmittelbar nach Caesars Ermordung, als Octavian die Rechtmäßigkeit seiner Erbschaft in den Vordergrund seines Bildprogramms stellte²⁴⁶. Auf manchen Exemplaren erscheint das Symbol der dextrarum iunctio, das in diesem Kontext auf den Beginn des Triumvirats im Jahre 42 zu beziehen sei. Das Motiv der Masken habe man indes als direkten Hinweis auf die Ludi Victoriae Caesaris zu begreifen, die Octavian vom 20. bis 30. Juli 44 ausrichten ließ und mit den Leichenspielen zu Caesars Ehren kombiniert hatte²⁴⁷. Nach Vollenweiders Ansicht wäre die Ausgabe dieser Gemmen und Pasten also nur in einem anderthalb Jahre währenden Zeitabschnitt von 44–42 v. Chr. verständlich. Diese Schlußfolgerung ist aber aus mehreren Gründen nicht aufrechtzuerhalten: Einmal war das Bildzeichen des sidus Iulium noch auf augusteischen Denaren in den Jahren nach 20 v. Chr. von Bedeutung²⁴⁸. Ebenso kehrt das Motiv der dextrarum iunctio im letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts v. Chr. wieder, wo es mit einem caduceus kombiniert ist und generell den Gedanken an concordia, pax und fortuna symbolisiert²⁴⁹. Zum anderen ist das Maskenmotiv als allgemeines Zeichen für die Veranstaltung römischer Spiele, die aus szenischen *und* circensischen Aufführungen bestanden, bisher nicht belegt²⁵⁰. Zudem sind die Masken auf den Gemmen und Pasten ähnlich den Füllhörnern, Ähren, Mohnkolben, dem dextrarum-iunctio-Motiv sowie dem sidus Iulium jederzeit gegen andere Bildzeichen austauschbar²⁵¹. Diese Kombinationsfähigkeit einzelner Symbole

²⁴³ Dazu s. H. v. HESBERG, Münchener Jahrb. 37, 1986, 7 ff. bes. 22 ff.

²⁴⁴ M.-L. VÖLLENWEIDER, Die Porträtgemmen der röm. Republik (1974) 195 ff. Taf. 145,6–23; 146,1–2,5–7. – P. ZAZOFF, Die antiken Gemmen (1983) 325 mit Anm. 120.

²⁴⁵ VÖLLENWEIDER a. a. O.

²⁴⁶ VÖLLENWEIDER a. a. O. 197.

²⁴⁷ Zu den Spielen vgl. G. WISSOWA, Religion und Kultus der Römer² (1912) 456 f. – T. HÖLSCHER, Victoria Romana (1967) 154 f. mit Quellennachweisen und Literaturangaben in Anm. 969. – ST. WEINSTOCK, Divus Julius (1971) 368 f.

²⁴⁸ J.-B. GIARD, Cat. des Monnaies de l'Empire romain 1. Auguste (1976) Nr. 1292–1308; 1340 Taf. 51; 53–54.

²⁴⁹ Ebd. Nr. 568–579; 601–605 Taf. 26–27.

²⁵⁰ Die 'Ludi Victoriae Caesaris' dauerten 11 Tage, wobei an den ersten 7 Tagen szenische, an den letzten 4 Tagen circensische Aufführungen stattfanden; zu den Spielen vgl. die Lit. in Anm. 247. – Auf römischen Tesserae abgebildete Masken beziehen sich nur auf szenische Darbietungen im Theater; vgl. BIEBER, History 247 Abb. 811 ff.; M. ROSTOVZEFF, Tesserarum Urbis Romae et Suburbi Plumbeorum Sylloge (1903) Nr. 563 f. ohne Abb. (Hinweis D. Salzmann).

²⁵¹ Vgl. VÖLLENWEIDER a. a. O. (Anm. 244) 195–197 Taf. 145–147.

ist bekanntlich für die römische Bildsprache seit der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts v. Chr. besonders charakteristisch²⁵². Sie entspricht dem Bedürfnis, gedankliche Konzepte durch die Vereinigung mehrerer abstrakter Symbole 'schlagwortartig' auszudrücken. Dabei geraten je nach Wahl der Bildzeichen unterschiedliche Aspekte einer komplexen Idee in den Mittelpunkt. Auf jenen Gemmen und Pasten sind die Füllhörner und der caduceus wie in der Münzprägung als geläufige Zeichen der Felicitas-, Pax- und Fortuna-Idee zu verstehen. Ähren und Mohnkolben implizieren den Gedanken an fecunditas, während die dextrarum iunctio und das Motiv einer Waage an die Vorstellung der concordia, pietas und pax erinnern. In diesem ikonographischen Zusammenhang dürften auch die Masken nicht auf ein bestimmtes Ereignis anspielen, sondern eher eine allgemeine Aussage enthalten. Höchstwahrscheinlich sind sie hier in ihrer traditionellen Funktion sakraler Kultgegenstände und Votivgaben aufzufassen, deren eigentlicher Symbolgehalt überdies die Idee einer verwandelten, glücklichen Welt einschließt. Unter dem Bildnis des jungen Erben Caesars und im Verein mit zahlreichen anderen Glückszeichen verschiedener Herkunft und Bedeutung illustrieren die Masken wohl unzweifelhaft einen einzigen Gedanken – die Wiederherstellung der staatlichen Ordnung durch Octavian/Augustus als Voraussetzung für den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Frieden nach den langen Jahrzehnten des Bürgerkriegs, also die Idee des aureum saeculum.

Alle angeführten Maskendarstellungen zeigen, daß die Motive entsprechend ihrem jeweiligen thematischen Kontext verschiedene Bedeutungsnuancen enthalten können. Zum Teil lassen sich die Masken nur als sakrale Symbole begreifen, in den meisten Fällen ist aber deutlich, daß sie zugleich im Sinne von dionysischen oder generellen Glückssymbolen aufgefaßt wurden²⁵³. Auf den Maskenreliefs treffen diese beiden Bedeutungskomponenten zusammen, wie sich aus der typologischen und ikonographischen Analyse der Gattung ergeben hat.

Die marmornen Maskenreliefs waren vornehmlich in den Peristylgärten römischer Villen und Stadthäuser aufgestellt bzw. -gehängt oder in die Wände der Säulengänge eingelassen und mit vielen anderen Ausstattungsgegenständen unterschiedlicher Thematik und Form kombiniert. Neben typischen Gartenmotiven, bukolischen Statuen und Tierskulpturen kommen insbesondere Themen aus der griechischen Mythologie häufiger vor. Zu diesem Bereich gehören auch die zahlreichen Darstellungen aus der dionysischen Ikonographie. Es ist bezeichnend, daß diese Motive fast durchweg den

²⁵² Vgl. dazu T. HÖLSCHER, Jahrb. DAI 95, 1980, 273 ff. – DERS. in: Actes du 9^e congrès internat. de Numismatique, Bern 1979 (1982) 269 ff.

²⁵³ Am Rande sei wenigstens auf einige weitere, bekannte Maskendarstellungen hingewiesen, deren Gehalt gut in das beschriebene Bedeutungsfeld paßt. So scheinen zahlreiche einfache Maskenbilder auf Ringsteinen ebenfalls reine Glückssymbole zu sein. Vgl. etwa E. ZWIERLEIN-DIEHL, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Univ. Würzburg 1 (1986) Nr. 604 ff. Taf. 109 ff. mit Lit. und Nachweisen; G. M. A. RICHTER, Cat. of Engraved Gems. Metropolitan Museum of Art (1956) 119 führt die Beliebtheit dieser Maskenmotive auf die Theaterleidenschaft des römischen Publikums zurück. – Als Glückssymbole schlechthin müssen wohl auch die Masken gelten, die oftmals Teil kurioser Phantasiestiere auf Gemmen und Pasten sind. In diesen Gebilden mit M.-L. VOLLENWEIDER, Musée d'Art et d'Histoire de Genève. Cat. raisonnée des sceaux . . . et camées 2 (1979) 346 f. Nr. 388 Taf. 9 'Parodien auf römische Politiker' zu sehen, ist kaum möglich; s. dazu auch die Kritik von E. ZWIERLEIN-DIEHL, Gnomon 53, 1981, 798, die jüngst eine plausible Deutung dieses Bildtypus vorgeschlagen hat. Vgl. DIES. a. a. O. 274 zu Nr. 839 Taf. 146.

Gedanken an eine sakralidyllische Umgebung evozieren. Diesen Eindruck verstärken die römischen Maskenreliefs nicht zuletzt deshalb, weil sie nach ihrem Format, der Art ihrer Aufstellung und der doppelseitigen Ausarbeitung älteren griechischen Votivreliefs nachempfunden sind. Sie zählen folglich zu den Ausstattungsgütern, die aufgrund ihres typologischen und ikonographischen Zusammenhangs das sakrale Ambiente eines Villengartens ausmachten – und die dadurch die Würde, die dignitas und auctoritas eines römischen Villen- oder Hausbesitzers angemessen zum Ausdruck brachten²⁵⁴. – Vor diesem Hintergrund wird verständlich, daß die Gattung wohl erst Ende des 2. oder Anfang des 1. Jahrhunderts vor der Zeitenwende, wahrscheinlich in stadtrömischen Bildhauerateliers, entstanden ist, als die römische Villegiatura ihre erste Blütezeit erlebte. Das Produktionsende der seit der augusteischen Epoche ohne Unterbrechung hergestellten Maskenreliefs läßt sich auf die Jahrzehnte um 100 n. Chr. festlegen, wobei aus späterer Zeit noch einige Nachzügler stammen. Daß die im ganzen 1. Jahrhundert n. Chr. überaus beliebte Gattung mehr oder weniger abrupt endet, kann indes nicht mit einem mangelnden Interesse an der Thematik der Reliefbilder oder ihrem ideellen Gehalt begründet werden, denn das Maskenmotiv und das heraldische Kompositionsschema leben innerhalb anderer Denkmälergattungen bis in die Spätantike weiter²⁵⁵. Das Produktionsende muß demzufolge mit äußeren Faktoren zusammenhängen, die sich am ehesten aus einer veränderten Wohnkultur ergeben konnten. Vielleicht eigneten sich diese Reliefs ebenso wie viele andere traditionelle Ausstattungsgüter nicht mehr zur Dekoration der großen Mietshäuser, die seit dem späteren 1. Jahrhundert n. Chr. in größerer Anzahl errichtet wurden²⁵⁶.

²⁵⁴ Zu diesem Aspekt s. in anderem Zusammenhang CAIN a. a. O. (Anm. 230) 144 ff.

²⁵⁵ Vgl. z. B. *Wealth of the Roman World AD 300–700*. Ausst.-Kat. British Museum, hrsg. v. J. P. C. KENT u. K. S. PAINTER (1977) 34 f. Nr. 58–61; 50 Nr. 99 mit Abb.

²⁵⁶ s. auch PAILLER 811. Mit den gleichen Gründen erklärt man das Produktionsende der römischen Marmortrapezophoren, die in der Regel im Atrium aufgestellt waren, s. R. COHON, Greek and Roman Stone Table Supports with Decorative Reliefs. Diss. [masch.] New York (1984) 164 f.

Katalog

1 AQUILEIA, Mus. Arch., Inv. 510

Fragmentiertes Relief mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Aquileia (?)

M: H. 0,17 m; L. 0,27 m; T. 0,03 m

Vs: Zwei tragische Masken nach re.

Rs: Seepanther über Wellen nach li.

Lit: V. S. M. SCRINARI, Museo Archeologico di Aquileia. Cat. delle sculture romane (1972) 201

Nr. 630 mit 2 Abb.

2 AQUILEIA, Mus. Arch., Inv. 511

Fragment einer Reliefcke, einfache Bildrahmung auf beiden Seiten mit zusätzlichem Zahnschnittmuster entlang der oberen Horizontalkante

FO: Aquileia (?)

M: H. 0,13 m

Vs: Rest eines beerenpickenden Vogels nach li.

Rs: Rest eines Delphins nach re.

Lit.: SCRINARI a. a. O. Nr. 632 mit 2 Abb.

3 AQUILEIA, Mus. Arch., Inv. 512

Fragment einer Reliefhälfte mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Aquileia (?)

M: H. 0,15 m; L. 0,15 m; T. 0,03 m

Vs: Maske des Papposilen nach re.

Rs: Zwei Delphine über Wellen

Lit: SCRINARI a. a. O. Nr. 629 mit 2 Abb. – HUND SALZ 245: K 156.

4 AQUILEIA, Mus. Arch., Inv. 515

Relieffragment mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Aquileia (?)

M: H. 0,15 m; L. 0,11 m; T. 0,03 m

Vs: Vorderteil eines Rehs nach re.

Rs: Rest eines Vogelgreifs nach li.

Lit: SCRINARI a. a. O. Nr. 633 mit 2 Abb.

5 AQUILEIA, Mus. Arch., Inv. R. C. 252

An einer Ecke fragmentiertes Relief; einfache Bildrahmung auf beiden Seiten mit Zahnschnittmuster entlang der Horizontalkanten

FO: Aquileia (?)

M: H. 0,12 m; L. 0,25 m

Vs: Tragische Maske nach re., davor ein Altar

Rs: Delphin nach re.

Lit: SCRINARI a. a. O. Nr. 631 mit 2 Abb.

6 BALTIMORE, Johns Hopkins Univ. Arch. Collection, Inv. 1160

Relieffragment

FO: 1906–1909 in Rom oder Neapel erworben

M: H. 0,214 m; L. 0,246 m; T. des Hintergrunds 0,015 m

Vs: Zwei komische Masken in Dreiviertelansicht nach li.

Rs: Maske des Papposilen nach re.

Lit: E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 32 ff. Taf. 9,1–2; 10,1. – DIES., The Archaeological Collection of the Johns Hopkins Univ. (1984) 26 f. Nr. 14 mit Abb. – I. CORSWANDT, Oscilla (1982) 40 Anm. 128. – J.-M. PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 392. – HUND SALZ 228: K 136.

7 BERLIN, Staatl. Museen, Inv. ?

Fragment einer Reliefcke; im oberen Rand steckt der Rest eines Metallstiftes

FO: Pompeji; 1842 in Neapel erworben

M: H. 0,16 m

Vs: Zwei dionysische Masken nach re.; eine bärtige mit langen Locken und Diadem (Dionysos), davor eine jugendlich-bartlose mit archaischer Frisur (Mänade oder Ariadne)

Rs: Maske einer Mänade oder Hetäre nach li.

Lit: Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der antiken Skulpturen (1891) 416 Nr. 1047 mit Strichzeichnung.

BOCHUM, Antikenmuseum der Ruhr-Univ., s. FULDA Nr. 20.

8 BOSTON, Mus. of Fine Arts, Inv. 76.755

Relieffragment

FO: unbekannt

M: H. 0,105 m; L. 0,13 m

Vs: Rest einer komischen Maske (Sklave) nach li.

Rs: glatt

Lit: M. B. COMSTOCK u. C. C. VERMEULE, Sculpture in Stone. The Greek, Roman and Etruscan Coll. of the Mus. of Fine Arts Boston (1976) 189 Nr. 302 mit Abb. – E. REEDER WILLIAMS, The Archaeological Collection of the Johns Hopkins Univ. (1984) 26 Anm. 3, mit Zuweisung des Fragments an eine Werkstatt, deren erhaltene Stücke sie bereits in Antike Kunst 21, 1978, 32 ff. behandelt hat.

9 BUDAPEST, Mus. des Beaux Arts, Inv. 5668

Aus drei Fragmenten zusammengesetztes Relief mit Bildrahmung auf beiden Seiten (glatte Leiste und inneres Ablaufprofil)

FO: Rom; gef. in der Via Flavia, Nähe Villa Spithoever

M: H. 0,418 m; L. 0,585 m

Vs: Zwei in entgegengesetzte Richtung blickende, dionysische Masken über felsigem Grund. Jugendlicher Dionysos nach li., davor ein umgestülpter Kantharos; Papposilen nach re. Die Maske des Dionysos liegt über einem Stoffbausch, die des Silen über einer Pardalis. Ein Thyrsosstab läuft diagonal durch das Bildfeld.

Rs: Zwei rechtshin tanzende Satyrn mit Pardalis über dem li. Arm und Tympanon bzw. Hase und Pedum in den Händen; zwischen beiden Gestalten ein springender Hund.

Lit: A. HEKLER, Die Slg. antiker Skulpturen in Budapest (1929) 110 Nr. 102 mit Abb. und Lit. – Not. Scavi 1908, 349 Abb. 3. – HUND SALZ 246: K 157.

10 BUDAPEST, Mus. des Beaux Arts, Inv. ?

Fragment einer Reliefhälften

FO: Rom

M: H. 0,188 m; L. 0,155 m

Vs: Maske eines jugendlichen Tritons über Wellen nach li., davor Rest eines Steuerruders

Rs: Hinterleib eines Ketos über Wellen

Lit: HEKLER a. a. O. 110 Nr. 101 mit Abb. S. 109.

11 CATANIA, Mus. Civico, Inv. 942

Fragment einer Reliefhälfte

FO: Catania, 1774, im Nymphäum beim Convento dei Benedettini

M: H. 0,24 m; L. ca. 0,17 m

Vs: Maske einer jungen Mänade oder Hetäre über Fels nach re.

Rs: Maske eines Alten mit langem Haupt- und Barthaar über Fels nach li.

Lit: G. LIBERTINI, Il Museo Biscari (1930) 42 Nr. 83 Taf. 25.

12 CHERCHEL, Altes Museum, Inv. ?

Relief mit kleinen Ausbrüchen an den Kanten, im oberen Rand der Rest eines Metallringes zur Aufhängung

FO: 1920 westlich des römischen Stadtgebietes in einem Grab

M: H. 0,17 m; L. 0,235 m; T. 0,035 m

Vs: Satyrmaske über Fels nach re., dahinter Pedum und Krotala

Rs: Ketos über Wellen nach re.

Lit: M. DURRY, Musées de l'Algérie et de la Tunisie. Musée de Cherchel (1924) 109 f.
Taf. 13,4–5.

13 (Iulia) CONCORDIA/Portogruaro, Mus. Naz. Concordiese, Inv. 8698

Relieffragment

FO: Concordia

M: ?

Vs: Rest einer tragischen Maske nach li.

Rs: geflügeltes Seewesen (Hippokamp nach Brusin u. Zovatto)

Lit: G. BRUSIN u. P. L. ZOVATTO, Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia (1960) 61
Abb. 82 (Vs).

14 DRESDEN, Skulpturenslg. – Albertinum, Nr. 212 (Herrmann)

Gut erhaltenes Relief, Oberfläche korrodiert

FO: Rom, ehem. Slg. Chigi (?)

M: H. 0,32 m; L. 0,36 m

Vs: Drei dionysische Masken über Felsboden. Unten im Zentrum die Maske eines Papposilen nach li., darüber die heraldisch angeordneten Masken des Dionysos mit langem Bart, Schulterlocken und Diadem nach re. und einer jungen Frau mit Stephane nach li. (Ariadne).

Rs: Satyrmaske über Fels nach li., davor eine ithyphallische Priapherme, an deren Glied Krotala aufgehängt sind.

Lit: P. HERRMANN, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatl. Skulpturenslg. zu Dresden² (1925) 57 Nr. 212. – REINACH II 63, 4 (Vs). – PAILLER 819 (Dresden 2): mit falschem Zitat von Schreiber. – HUND SALZ 242: K 152 mit Abb. (Vs u. Rs).

15 DRESDEN, Skulpturenslg. – Albertinum, Nr. 213 (Herrmann)

Abb. 13–14

Fragment einer Reliefhälfte

FO: Rom, ehem. Sig. Dressel

M: H. 0,326 m; L. 0,22 m

Vs: Maske des Papposilen auf Felsboden nach li., davor die Herme eines jungen Pan, der

Früchte in einer geschürzten Nebris trägt. Unten eine geöffnete Ciste, aus der eine Schlange zur (verlorenen) Bildmitte kriecht.

Rs: Maske des bärigen Pan über einem Korb (?) nach re.

Lit: SCHREIBER Taf. 101,1–2. – TREU, Arch. Anz. 1889, 99 mit 2 Abb. – HERRMANN a. a. O. 57 Nr. 213. – J.-M. PAILLER, Mélanges École Franç. Rome 83, 1971, 134 f. Abb. 3–4. – HUND SALZ 236: K 145.

16 ESTE, Museo Atestino, Inv. 1478

Fragmentiertes Relief

FO: ?

M: ?

Vs: Maske des Attis über Fels nach li., davor ein Tympanon

Rs: Nach re. springender Panther, um dessen Leib sich eine Schlange windet.

Lit: G. FOGOLARI, Il Museo Atestino in Este (1957) 40. – PAILLER 819 (Este 1). – DERS., Mélanges École Franç. Rome 81, 1969, 648 f. Abb. 6–7; 83, 1971, 128 ff.; 132. – Inst. Neg. Rom 84.2995–96. – LIMC III (1986) 39 Nr. 372 mit Abb. s. v. Attis (M. J. VERMASEREN u. M. B. DE BOER).

17 ESTE, Museo Atestino, Inv. 1475

Fragment mit schmalen Rahmen auf beiden Seiten

FO: ?

M: ?

Vs: Felsenreste

Rs: Rest eines Löwen nach re.

Lit: FOGOLARI a. a. O. – PAILLER 819 (Este 4). – Inst. Neg. Rom 84.2993–2994 (Sammelphotos mehrerer Oscillafragmente).

18 FLORENZ, Uffizien, Inv. 993 (Magazin)

Abb. 15 (Vs)

Am oberen Rand gebrochenes Relief

FO: Italien, seit 1823 im Museum

M: H. 0,31 m; L. 0,51 m; T. 0,11 m

Vs: Drei dionysische Masken über Felsgrund. Masken eines Satyrs und einer jungen Frau mit Stephane (Ariadne) nach re., Maske des Dionysos mit langem Bart, Schulterlocken und Diadem auf einer Pardalis liegend nach li. Ariadne und Dionysos tragen kleine Flügel an den Schläfen. Im Zentrum ein Fruchtkorb und ein diagonal verlaufender Thyrsos.

Rs: Maske eines alten Pan mit lang wallendem Barthaar über Fels nach re., davor ein Altar über Felsvorsprung

Lit: E. BRAUN, Kunstvorstellungen des geflügelten Dionysos (1839) Taf. 1. – REINACH III 44, 4 (Vs). – MANSUELLI I (1958) 192 Nr. 181 mit 2 Abb. – HUND SALZ 234: K 142.

19 FLORENZ, ehem. (?) Slg. des Conte Gherardesca

Relieffragment, 'Rückseite sehr zerstört' (Dütschke)

FO: römische Villa in Castagneto/Maremma

M: H. 0,24 m; L. 0,37 m

Vs: Maske des bärigen Dionysos mit langen Locken und Diadem nach re., Maske der Ariadne oder einer Mänade nach li.; am re. Rand ein Altar

Rs: Masken des Silen nach re. und des Pan nach li., im Zentrum eine 'bartlose Maske' (Dütschke)

Lit: H. DÜTSCHKE, Antike Bildwerke in Oberitalien 2 (1875) 210 f. Nr. 450 (2).

20 ehem. FULDA, Slg. Welz, seit 1965 in Bochum

An einer Ecke gebrochenes Relief mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Tivoli; 1857 erworben

M: H. 0,20 m; L. 0,295 m; T. 0,018 m

Vs: Masken des Herakles im Löwenfell und einer jungen Frau mit kunstvoller Frisur und Tänie über Fels nach li.; unter der Frauenmaske ein henkelloser Kelch und ein umgestürzter Fruchtkorb.

Rs: Ketos über Wellen nach li.

Lit: EA 4379–4380 (G. LIPPOLD). – J.-M. PAILLER, Mélanges École Franç. Rome 81, 1969, 635
Anm. 4 Abb. 4 auf S. 636.**21** HERCULANEUM, *in situ*

Zwei Fragmente eines in der Mitte gebrochenen Reliefs

FO: Haus des Telephosreliefs

M: H. 0,11 m; L. 0,17 m

Vs: Masken eines Papposilen nach re. und einer Mänade über Fels nach li.

Rs: Masken eines jungen Satyrs und eines Pans oder Silens über Fels nach li.

Lit: A. MAIURI, Ercolano. I nuovi scavi 1927–1958 (1958) 351 Nr. 6a–b Abb. 282.

22 HERCULANEUM, verschollen

Relief

FO: Herculaneum

M: H. 1 palmo; L. 1,5 p. (Bayardi)

Vs: Zwei dionysische Masken mit Attributen

Rs: unbekannt

Lit: O. A. BAYARDI, Catalogo degli antichi monumenti dissotterati dalla scoperta città di Ercolano (Neapel 1755) 180 Nr. 338 (zit. n. DWYER 288 Nr. 161).

23 HERCULANEUM, verschollen

Relief

FO: Herculaneum

M: H. once 13; L. once 8 (Bayardi)

Vs: Drei dionysische Masken

Rs: unbekannt

Lit: BAYARDI a. a. O. 180 Nr. 339 (zit. n. Dwyer 288 Nr. 162).

24 ehem. INCE BLUNDELL HALL, Nr. 387 (Michaelis)

Relieffragment

FO: wohl Italien

M: H. 0,24 m

Vs: Rest einer Pansmaske über Fels

Rs: unbekannt

Lit: A. MICHAELIS, Ancient Marbles in Great Britain (1882) 411 Nr. 387. – B. ASHMOLE, A Catalogue of the Ancient Marbles at Ince Blundell Hall (1929) 117 Nr. 387 Taf. 50.

25 KARTHAGO, Musée Lavigerie de Saint Louis de Carthage, Inv. ?

Relieffragment

FO: Byrsa

M: H. 0,19 m

Vs: Rest einer Maske des Papposilen nach re.

Rs: dass.

Lit: J. MARTIN, Musées de l'Algérie et de la Tunisie. Musée Lavigerie, Suppl. 2 (1915) 9 f. Taf. 3,2-3: als Fragment eines runden Oscillum angesprochen.

26 KASSEL, Antikenslg. auf Schloß Wilhelmshöhe, Inv. ?

In der Mitte gebrochenes Relief

FO: wohl Italien

M: H. 0,28 m; L. 0,345 m; T. 0,06 m

Vs: Zwei komische antithetische Masken über Fels, li. eine weibliche, re. eine männliche; vor dem Felsgrund eine Fackel und ein Pedum

Rs: glatt

Lit: M. BIEBER, Die antiken Skulpturen und Bronzen des Königlichen Museum Fridericianum in Cassel (1915) 45 Nr. 88 Taf. 28. – WEBSTER, New Comedy 212: IS 3. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 32 Anm. 3; 38 Anm. 54.

27 KOPENHAGEN, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 531

Abb. 18–19

An den Rändern fragmentiertes Relief

FO: 1899 in Rom erworben

M: H. 0,22 m; L. 0,34 m

Vs: Zwei komische antithetische Masken über Felsgrund, li. eine männliche, re. eine weibliche. Unter den Masken fällt jeweils ein Tuch herab. Über der Standleiste liegt unterhalb der männlichen Maske ein knotiger Holzstab, unter der weiblichen eine Fackel.

Rs: Masken einer Mänade nach re. und eines Pan über Felsgrund nach li., darunter Tympanon und Pedum

Lit: G. LIPPOLD, Jahrb. DAI 36, 1921, 42 Anm. 77. – EA 4590 li. und 4591 li. (F. POULSEN). – Billedtavler, Taf. 25. – F. POULSEN, Cat. of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (1951) 254 f. Nr. 384. – WEBSTER, New Comedy 212: IS 5. – HUNDALZ 227: K 135.

28 KOPENHAGEN, Ny Carlsberg Glyptotek, Inv. 1810

Abb. 32 (Vs)

Relieffragment

FO: ehem. Slg. des erzbischöfl. Seminars in Udine, 1901 erworben

M: H. 0,31 m; L. 0,26 m; T. 0,06 m

Vs: Maske eines alten, bärtigen Pan über Fels nach li.; unter der Maske fällt eine Pardalis herab.

Rs: Tragische Maske über Fels nach re.

Lit: J. BANKÓ u. P. STICOTTI, Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich-Ungarn 18, 1895, 86 Nr. 55 Abb. 17 f. – Catalogue de la vente de la Collection Cernazzi Nr. 447 Taf. 40. – EA 4590 re. und 4591 re. (F. POULSEN). – Billedtavler, Taf. 25. – POULSEN a. a. O. 255 Nr. 385. – PAILLER 819 (Aquileia 2): Aufenthaltsort verwechselt.

29 KOPENHAGEN, Thorvaldsen Museum, Inv. H 1483

Abb. 30–31

Relieffragment

FO: wohl Italien

M: H. 0,208 m; L. 0,145 m; T. 0,075 m

Vs: Polyphemmaske nach re.

Rs: Pansmaske nach li.

Lit: L. MÜLLER, Description des Antiquités du Musée Thorvaldsen (1847) III 2 Nr. 83, zit. n. R. E. HECHT jr., Mem. Am. Acad. Rome 24, 1956, 138 mit Anm. 4 Abb. 11. – H. LAVAGNE, Mélanges École Franç. Rome 82, 1970, 718 Anm. 5. – PAILLER 819. – DERS., Mélanges École Franç. Rome 83, 1971, 133; 136 Abb. 6.

30 KUNSTHANDEL, Christie's London 1981

Abb. 16 (Vs)

Relief, am oberen Rand gebrochen und ergänzt

FO: Italien (?)

M: H. 0,42 m; L. 0,48 m

Vs: Masken von Perseus nach re. und Andromeda nach li. über Fels; beide tragen kleine Flügel an den Schläfen. Zwischen den Masken die Harpe, unter Andromeda ein Ketos nach li.

Rs: Triton, ins Horn blasend und ein Steuerruder haltend (laut Katalogtext 'later relief', was aber kaum glaubhaft ist)

Lit: Christie's Fine Antiquities, London 10. 12. 1981, 48 Nr. 229 mit Abb. (Vs).

31 LONDON, British Museum, Nr. 2448 (Smith)

Modern zugeschnittener Reliefteil. Ergänzt sind die li. obere Ecke und ein großes Stück der re. unteren Ecke mit Kinn und Unterlippe der unbärtigen Maske, deren Gesicht völlig übergangen und modern geglättet ist. Der re. Reliefrand ist neuzeitlich zugeschnitten.

FO: Townley Collection, aus Italien

M: H. 0,235 m; L. 0,213 m

Vs: Zwei komische Masken eines bärigen Sklaven und eines unbärtigen Jünglings (?) nach re.

Rs: glatt

Lit: T. COMBE, A Description of the Ancient Marbles in the British Museum 2 (1815): Titelvignette mit Beschreibung vor dem Inhaltsverzeichnis. – A. H. SMITH, A Catalogue of Sculpture in the British Museum 3 (1904) 373 Nr. 2448. – WEBSTER, New Comedy 212: IS 9.

32 LONDON, British Museum, Nr. 2453 (Smith)

Relief mit schmalem glattem Rahmen an allen Seiten

FO: Italien

M: 0,178 m

Vs: Pansmaske nach re., darunter Syrinx, im Hintergrund ein Tympanon

Rs: glatt

Lit: SMITH a. a. O. 374 Nr. 2453. – WEBSTER, Tragedy and Satyr Play 96: IS 4.

33 LONDON, British Museum, Nr. 2454 (Smith)

Abb. 47 (Vs)

Aus mehreren Stücken zusammengesetztes und ergänztes Relief in modernem glattem Rahmen

FO: Italien

M: H. 0,413 m; L. 0,502 m; T. 0,045 m (ohne modernen Rahmen)

Vs: Vier dionysische Masken über Felsgrund. Unten Masken eines jungen Satyrs nach re. und des Dionysos mit langem Bart, Schulterlocken und Wulstbinde nach li., darüber zwei Mänenmasken nach li.; hinter Dionysos der Rest eines Thyrsos.

Rs: Maske eines jungen, bartlosen Bacchanten (Satyr ?) über Fels nach re., davor Rest eines Felsaltars

Lit: SMITH a. a. O. 375 Nr. 2454 Abb. 58 (Strichzeichnung der Vs). – REINACH II 500, 3–4. – BIEBER, History 159 Abb. 578 (Vs). – PAILLER 819 (London 2). – HUND SALZ 230: K 138.

34 LONDON, British Museum, Nr. 2455 (Smith)

Relieffragment

FO: Temple Bequest, aus Italien

M: H. 0,22 m; L. 0,135 m; T. 0,034 m

Vs: Papposilensmaske nach li.; Haarreste einer zweiten (Satyr-)Maske und Teil eines Pedums

Rs: Satyrmaske nach li. vor Altar

Lit: SMITH a. a. O. 375 f. Nr. 2455. – HUND SALZ 241: K 150 mit Abb. (Vs u. Rs).

35 LONDON, Soane's Museum, Nr. 413

Ergänztes Maskenrelief. Modern ist die tragische Maske in der li. Bildhälfte.

FO: wohl Italien

M: ?

Vs: Komische Maske eines alten, bärtigen Sklaven nach li.

Rs: Unbekannt

Lit: Unpubliziert ?

35a LONDON, Soane's Museum, Nr. 415

Ergänztes und stark übergegenes Maskenrelief. Die re. Maske ist modern.

FO: wohl Italien

M: ?

Vs: Jugendliche Maske mit langem Haar und gedrehter Binde über Fels nach re.

Rs: Unbekannt

Lit: Unpubliziert?

35b LONDON, Soane's Museum, Nr. 1199 M

Zwei offenbar zusammengehörige Fragmente eines Maskenreliefs

FO: wohl Italien

M: ?

Vs: Masken eines Papposilen nach re. und eines Satyrs nach li.

Rs: Unbekannt

Lit: Unpubliziert?

36 MENTANA, Slg. Zeri

Relief

FO: Italien

M: ?

Vs: Zwei tragische Masken nach re.

Rs: Maske eines Satyrs nach re., darunter eine Fruchtschwinge, davor Tympanon und Pedum

Lit: Unpubliziert? Vgl. Inst. Neg. Rom 63.2313 li. (Vs); 63.2314 li. (Rs).

37 MENTANA, Slg. Zeri

Relief mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Italien

M: ?

Vs: Tragische Maske auf Fels nach re., davor ein Altar

Rs: Zwei Delphine über Wellen nach re., im re. oberen Eck ein Steuerruder

Lit: Unpubliziert? Vgl. Inst. Neg. Rom 63.2313 re. (Vs); 63.2314 re. (Rs).

38 MÜNCHEN, Glyptothek, Gl 254

Abb. 52-53

Aus Fragmenten zusammengesetztes und teilweise ergänztes Relief

FO: aus Rom, Villa Albani; 1815 in Paris erworben

M: H. 0,31 m; L. 0,51 m

Vs: Zwei antithetisch angeordnete Masken des Ammon nach re. und des Acheloos nach li. über Felsgrund. Unten im Zentrum eine rechtshin stehende, zurückblickende Ziege, die einen hockenden Knaben (Zeus- oder Dionysoskind) nährt. Li. von der Ziege eine Ciste mit Schlange, re. vor ihr eine ithyphallische Priapherme. Am rechten Bildrand schreitet der gefesselte, über die Schulter zurückschauende Pan davon.

Rs: Drei rechtshin tanzende Thiasoten. Re. ein syrinxblasender, zurückblickender Satyr, in der

Mitte ein weit ausschreitender, von einem Pantherweibchen begleiteter Satyr mit Fruchtschale in der angewinkelten Linken und Pedum in der gesenkten Rechten, li. eine diaulossal spielende Mänade in Chiton und Schleier.

Lit: SCHREIBER Taf. 100,2. – REINACH II 80,3 (Vs). – EA 2960–61 (P. WOLTERS). – HUNDSALZ 231: K 139 mit Abb. (Vs).

39 MÜNCHEN, Glyptothek, GL 255

Abb. 11–12

Leicht fragmentiertes, geringfügig ergänztes Relief

FO: wie Nr. 38

M: H. 0,40 m; L. 0,503 m

Vs: Drei dionysische Masken über Felsgrund. Oben die Maske eines Papposilen nach re. und einer Mänade nach li., zwischen beiden Tympanon und Thrysos. Unten im Zentrum eine schräggestellte, frontal zum Betrachter blickende Satyrmaske. Im re. unteren Eck eine Syrinx, im li. die sog. phrygische Doppelflöte vor einem Horn.

Rs: Ekstatisch in Dreiviertelrückansicht nach re. laufender Satyr mit Traube in der Rechten und Pardalis in der Linken; vor ihm ein Altar, hinter ihm eine Priapherme auf Felsvorsprung.

Lit: SCHREIBER Taf. 100,1. – REINACH II 80, 4 (Vs). – EA 2962–63 (P. WOLTERS). – HUNDSALZ 232: K 140.

40 MÜNCHEN, Glyptothek, AS 10.023

Gut erhaltenes Relief. Der Bildrahmen der Rs ist mit sog. Pflanzenkandelabern verziert.

FO: wohl Italien

M: H. 0,335 m; L. 0,47 m

Vs: Masken der Andromeda nach re. und des Perseus nach li. über Felsgrund; unter Andromeda ein Ketos in Wellen, unter Perseus das Medusahaupt.

Rs: Auf einem Seepanther reitender Eros über Wellen

Lit: BIEBER, Denkmäler 123 Nr. 62 Taf. 64,1 (Vs; gute Abb.). – BIEBER., History 157 mit Anm. 37 Abb. 570 (irrtümlich als in Neapel befindlich aufgeführt). – PICKARD-CAMBRIDGE 187 Abb. 61. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 35 Anm. 26. – LIMC I (1981) 785 Nr. 126 s. v. Andromeda (K. SCHAUENBURG).

41 NARBONNE, Musée de l'Hôtel de Ville, Inv. ?

Relieffragment

FO: Narbonne, 1856

M: H. 0,32 m; L. 0,20 m

Vs: Maske des Herakles im Löwenfell über Fels nach re. Unter der Maske fällt ein Tuch herab, das ein Szepter oder eher ein Schwert (?) zur Hälfte verdeckt.

Rs: Maske einer Mänade nach re., davor ein Altar

Lit: ESPÉRANDIEU I 458 Nr. 775 mit 2 Abb. – PAILLER 819 (Narbonne 1). – DERS., Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 387 Anm. 7.

42 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6619

Abb. 24 (Vs)

Gut erhaltenes Relief

FO: Pompeji, ohne genaue Fundortangabe

M: H. 0,26 m; L. 0,33 m; T. 0,02 m

Vs: Eine dionysische und drei komische Masken über Felsgrund; Masken eines Satyrs und bartlosen Jünglings nach re. sowie eines bärtigen Sklaven nach li. Unter den Masken fallen Tücher herab. Unten in der Mitte die Maske eines bärtigen Alten.

Rs: Masken eines Satyrs nach re. und eines Papposilens nach li. über Felsgrund

Lit: Guida RUESCH 167 Nr. 565. – M. ALBERT, Revue Arch. 42, 1881, 202 Nr. 38 Taf. 16,1. –

BIEBER, Denkmäler 162 Nr. 138 Taf. 94,1 (Vs). – PICKARD-CAMBRIDGE 210 Abb. 159. – BIEBER, History 155 Abb. 563 (Vs). – WEBSTER, New Comedy 194: NS 17. – J. B. WARD PERKINS u. A. CLARIDGE (Hrsg.), Pompeii A. D. 79. Boston, Mus. of Fine Arts (1978) Nr. 66. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 39 Anm. 60. – DWYER 287 Nr. 157 Taf. 129,1–2. – I. CORSWANDT, Oscilla (1982) 40 mit Anm. 123; 41 mit Anm. 133; 57 mit Anm. 178. – HUND SALZ 222: K 129.

43 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6621

In der Mitte vertikal gesprungenes Relief

FO: Pompeji, Villa delle Colonne a Mosaico

M: H. ca. 0,20 m; L. ca. 0,31 m

Vs: Drei mythologische Masken; Deianeira (?) und Herakles im Löwenfell über einem Korb nach re., Iole (?) über Korb nach li. (Deutung Biebers). Zwischen den Masken ein übereck gestellter Altar, hinter ihnen an den Relieffrändern zwei Türme mit Zinnenbekrönung.

Rs: Greif, einen Stier anfallend.

Lit: Guida RUESCH 166 Nr. 560. – ALBERT a. a. O. 203 Nr. 42. – BIEBER, Denkmäler 122 f. Nr. 61 Taf. 63,1. – PICKARD-CAMBRIDGE 187 Abb. 60. – BIEBER, History 157 mit Anm. 36 Abb. 569 (Vs). – V. SPINAZZOLA, Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli (1928) Taf. 57 unten Mitte (Vs). – REEDER WILLIAMS a. a. O. 35 Anm. 26. – DWYER 287 Nr. 155 Taf. 118,4.

44 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6631

Relief

FO: Pompeji, Villa delle Colonne a Mosaico

M: H. ca. 0,30 m; L. 0,40 m

Vs: Masken des Dionysos nach re. und einer Mänade nach li. über Felsgrund

Rs: Masken von Satyr und Silen

Lit: Guida RUESCH 166 Nr. 562. – ALBERT a. a. O. 202 Nr. 39. – BIEBER, History 298 Anm. 39. – WARD PERKINS u. CLARIDGE a. a. O. Nr. 71. – DWYER 287 Nr. 154.

45 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6633

Abb. 35–36

Gut erhaltenes, an einer Seite ergänztes Relief

FO: Pompeji, ohne genaue Fundortangabe

M: H. ca. 0,30 m; L. ca. 0,40 m

Vs: Im li. unteren Eck die komische Maske eines Sklaven nach re., darüber ein schräg von vorne gesehener Tempel. Zur Tempelfront blicken die komischen Masken eines bartlosen Jünglings und eines bärtigen Alten, die beide auf einem Tuch liegen. Im re. oberen Eck ist die Spitze eines alten Baums erkennbar.

Rs: Zwei antithetisch angeordnete, tragische Masken über Felsgrund. Unter der li. Maske ist der Rest eines Szepters zu sehen.

Lit: Guida RUESCH 166 Nr. 563. – ALBERT a. a. O. 202 Nr. 37. – SCHREIBER Taf. 99 (Vs u. Rs). – REINACH III 93,2 (Vs). – C. ROBERT, 25. Hallisches Winckelmann-Progr. (1911) 82 Abb. 102 (Rs). – SPINAZZOLA a. a. O. Taf. 55. – BIEBER, History 155 Abb. 562 (Vs). – A. K. H. SIMON, Comicae Tabellae (1938) 184 Nr. 76; 194 Nr. 59. – WEBSTER, New Comedy 195: NS 22. – WEBSTER, Tragedy and Satyr Play 92: NS 8. – WARD PERKINS u. CLARIDGE a. a. O. Nr. 67. – J.-M. PAILLER, Mélanges École Franç. Rome 83, 1971, 128 ff. Abb. 1 (Rs). – REEDER WILLIAMS a. a. O. 33 Taf. 9,3–4. – DWYER 287 Nr. 158. – I. CORSWANDT, Oscilla (1982) 40 mit Anm. 126. – J.-M. PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 387 Anm. 6; 392 Anm. 25.

46 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6638

Abb. 23 (Vs)

An den oberen Ecken ergänztes Relief

FO: Pompeji, ohne genaue Fundortangabe

M: H. 0,25 m; L. 0,32 m

Vs: Masken des Dionysos mit langem Bart, Schulterlocken und Tänie nach re. sowie einer Mänade (?) mit archaischer Frisur nach li. über Felsen. Zwischen beiden Masken und Felsen steht ein Rundaltar.

Rs: Delphin über Wellen nach re., unter seiner Schwanzflosse ein junger Delphin nach li.

Lit: Guida RUESCH 167 Nr. 564. – ALBERT a. a. O. 203 Nr. 41. – SPINAZZOLA a. a. O. Taf. 54 (Vs); 58. – BIEBER, History 158 mit Anm. 39 Abb. 572 (Vs). – DWYER 287 f. Nr. 159 Taf. 129,3–4. – CORSWANDT a. a. O. 41 mit Anm. 132. – HUNDSALZ 223: K 130.

47 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6639

Relief

FO: ohne genaue Fundortangabe

M: H. ca. 0,25 m; L. ca. 0,32 m

Vs: vgl. Nr. 46 (Vs)

Rs: Delphin über Wellen nach li.

Lit: Guida RUESCH 166 Nr. 561. – ALBERT a. a. O. 202 Nr. 40. – DWYER 288 Nr. 160. – CORSWANDT a. a. O. 41 mit Anm. 132.

48 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 6649

Relief

FO: Pompeji VIII 3, ohne genaue Fundangabe; gef. 1848

M: H. 0,14 m; L. 0,21 m

Vs: Zwei Schlangen, auf einen Altar zustrebend.

Rs: glatt

Lit: DWYER 281 Nr. 103.

49 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 120325

Relief. Im oberen Rand ist die Vorrichtung zur Aufhängung ausgebrochen. Einfache Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Pompeji IX 7,20 = Haus der Fortuna, gef. 1880

M: H. 0,201 m; L. 0,247 m; T. 0,024 m

Vs: Zwei tragische Masken nach re.

Rs: Dädalus, an einem Flügel arbeitend.

Lit: Not. Scavi 1880, 398; 488. – DWYER 275 Nr. 63 Taf. 110,1–2.

50 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 120326

Aus zwei Fragmenten bestehendes Relief. Die Vorrichtung zur Aufhängung ist ausgebrochen.

FO: Pompeji IX 7,20 = Haus der Fortuna, gef. 1880

M: H. 0,175 m; L. 0,245 m; T. 0,03 m

Vs: Masken einer Mänade (?) nach re. und eines Papposilen nach li. über Fels; am li. Rand ein Baum

Rs: Komische Maske nach re. und tragische Maske nach li. über Felsgrund

Lit: Not. Scavi 1880, 398 f.; 488. – DWYER 276 Nr. 65 Taf. 111,1–2.

51 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 120333

An einer Seite fragmentiertes Relief mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Pompeji IX 7,20 = Haus der Fortuna, gef. 1880

M: H. 0,206 m; L. 0,22 m; T. 0,024 m

Vs: Zwei tragische Masken nach re.

Rs: Junger nackter Mann an einer Felswand rechtshin hockend und einen undeutlich angegebenen Gegenstand begutachtend (Ikaros mit einem Flügel ?)

Lit: Not. Scavi 1880, 400; 488. – DWYER 275 f. Nr. 64 Taf. 110,3–4.

52 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. 120334

Aus drei Fragmenten zusammengesetztes Relief, einige Ausbrüche am oberen Rand. Einfache Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Pompeji IX 7,20 = Haus der Fortuna, gef. 1880

M: H. 0,178 m; L. 0,24 m; T. 0,03 m

Vs: Maske des Papposilen nach re. und tragische Maske en face; hinter Papposilen am li. Bildrand ein Baum.

Rs: Hirte in Tunica und mit Pedum in der Rechten einen Esel antreibend, darüber zwei weitere Eselsköpfe. Am li. Bildrand ein Baum.

Lit: Not. Scavi 1880, 400; 488. – DWYER 276 Nr. 66 Taf. 111,3–4.

53 NEAPEL, Mus. Naz., Inv. ?

Relieffragment, in der Mitte horizontal gebrochen, so daß der untere Abschnitt fehlt. Einfache Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: Pompeji IX 3,5 = Haus des M. Lucretius

M: L. 0,392 m; T. 0,022 m

Vs: Masken von Pan und Mänade nach re.

Rs: Zwei Delphine über Wellen nach re.

Lit: DWYER 273 Nr. 48 Taf. 106,3–4.

54 NEAPEL, Mus. Naz. (Magazin), Inv. ?

Fragment einer Reliefhälfte mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: unbekannt

M: H. 0,149 m; L. 0,139 m; T. 0,022 m

Vs: Maske des Papposilen auf Fels nach re.

Rs: Vorderteil eines Vogelgreifen nach li.

Lit: PAILLER 818 Nr. 166 Taf. 2,1 (Vs u. Rs).

55 NEAPEL, Mus. Naz. (Magazin), Inv. ?

Fragment einer Reliefhälfte mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: unbekannt

M: H. 0,155 m; L. 0,136 m; T. 0,025 m

Vs: Tragische Maske nach re.

Rs: Traubennaschender Hase nach re.

Lit: PAILLER 818 Nr. 167 Taf. 2,2 (Vs u. Rs).

56 NÎMES, Musée Archéologique, ohne Inv.

Relieffragment mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: unbekannt

M: H. 0,165 m; L. 0,24 m; T. 0,04 m

Vs: Zwei Satyrmasken auf Fels nach re., davor ein Altar

Rs: Ganymed, den Adler tränkend; Felsboden

Lit: M. ALBERT, Revue Arch. 1881, II 282 Taf. 18. – REINACH II 232,2–3. – EA Ser. V (1902) 90b (A. JOUBIN). – ESPÉRANDIEU I 322 Nr. 487 mit 2 Abb. – PAILLER 819 (Nîmes 2).

57 NÎMES, Musée Archéologique, ohne Inv.

Relieffragment

Vs: Maske

Rs: Delphin

Lit: ESPÉRANDIEU I 322 f. zu Nr. 487 in Anm. 1.

58 NÎMES, Musée Archéologique, ohne Inv.

Relieffragment

Vs: Ketos

Rs: Hase

Lit: ESPÉRANDIEU a. a. O.

59 ehem. NÎMES, verschollen

Relief(-fragment ?)

Vs: Zwei Masken

Rs: Pantherweibchen, einen Thrysos tragend.

Lit: ESPÉRANDIEU a. a. O.

60 OSTIA, Kastell

Relieffragment

FO: Ostia, Caserma dei vigili

M: H. 0,19 m; L. 0,135 m

Vs: Maske eines Satyrs auf einem Korb nach re. Zwischen Korb und Nackenhaaren der Maske ein Tympanon

Rs: 'Una maschera sopra una clava' (Vaglieri)

Lit: Not. Scavi 1911, 406 Abb. 1 (D. VAGLIERI).

61 OXFORD, Ashmolean Museum, Nr. 220 (Michaelis)

Relief

FO: unbekannt

M: H. 0,18 m; L. 0,28 m

Vs: Satyrmaske mit gedrehter Wulstbinde nach re., Masken des bärtigen Dionysos und einer jungen Frau (Ariadne ?) nach li.

Rs: Maske des Papposilen nach li., davor Thrysos und Fackel im li. unteren Eck

Lit: A. MICHAELIS, Ancient Marbles in Great Britain (1882) 591 Nr. 220. – REINACH II 526, 7–8. – HUNDSALZ 235: K 144 mit Abb. (Vs u. Rs).

OXFORD, Ashmolean Museum; s. RICHMOND Nr. 77

62 PHILADELPHIA, The University Museum, Inv. MS 3459

Abb. 29 (Vs)

Relieffragment

FO: angeblich Tivoli, sog. Villa des Marius

M: H. 0,31 m; L. 0,429 m

Vs: Zwei antithetische, dionysische Masken zu seiten eines senkrechten Thrysos im Zentrum. Maske des Pan auf einer Ciste (?) nach re., Maske des jugendlichen, efeubekränzten Dionysos nach li. (= 'panesse' nach Reinach, 'maenad' nach Bleeker Luce)

Rs: glatt

Lit: REINACH II 208, 4 (Vs). – A. FURTWÄNGLER, Sitzber. Akad. Wiss. München, Phil.-Hist. Kl. 1905, 261 Nr. 37. – ST. BLEECKER LUCE, The University Museum. Cat. of the Mediterranean Section (1921) 177 f. Nr. 48.

63 POMPEJI III 9a

Relieffragment

FO: in situ 'embedded in thermopolium counter' (Dwyer)

M: H. 0,15 m; L. 0,14 m

Vs: Maske einer Mänade nach re.

Rs: Rest einer Satyrmaske nach li.

Lit: Not. Scavi 1905, 274. – DWYER 279 Nr. 82.

64 POMPEJI VI 16,7

Relieffragment

FO: Casa degli Amorini dorati

M: H. 0,29 m

Vs: Komische Maske eines Sklaven über Felsgrund nach li., darunter eine Fackel

Rs: glatt

Lit: Not. Scavi 1907, 558 f. Abb. 8. – G. LIPPOLD, Jahrb. DAI 36, 1921, 42 mit Anm. 77. – WEBSTER, New Comedy 193: NS 2. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 33 Taf. 10,4. – DWYER 286 Nr. 146.

65 POMPEJI VI 16,7

Abb. 27 (Vs)

Relief

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,30 m; L. 0,38 m

Vs: Zwei dionysische und drei komische Masken über Felsen. Im li. oberen Eck die Masken von Papposilen und Sklave nach re., im re. Eck diejenigen von Satyr und bärtigem Alten. Die beiden komischen Masken liegen auf Tüchern, zwischen Silen und Satyr ragen Pedum und eine aufgehängte Syrinx in die Relieffläche. Unten im Zentrum die Maske eines unbärtigen Jünglings nach li. Im li. unteren Eck liegt eine Lyra, im re. steht ein Altar mit angelehnter Fackel.
Rs: glatt

Lit: Not. Scavi 1907, 559 f. Abb. 10. – LIPPOLD a. a. O. – WEBSTER, New Comedy 193: NS 3. – DWYER 286 Nr. 147 Taf. 128,1. – HUND SALZ 217: K 124.

66 POMPEJI VI 16,7

Abb. 46 (Vs)

Aus mehreren Fragmenten zusammengesetztes, in eine Wand eingelassenes Relief

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,30 m; L. 0,43 m

Vs: Im oberen Register drei tragische, zur Mitte ausgerichtete Masken über Felsen; die re. liegt auf einem Tuch, das ein Szepter halb verdeckt. Im Zentrum liegt unten eine rechtshin blickende Satyrmaske, hinter ihr im li. unteren Eck ein Tympanon.

Rs: unbekannt

Lit: Not. Scavi 1907, 560 f. Abb. 11. – WEBSTER, Tragedy and Satyr Play 92: NS 3. – J.-M. PAILLER, Mélanges École Franç. Rome 83, 1971, 130 Abb. 2. – DWYER 286 Nr. 148 Abb. 128,2. – J.-M. PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 387 Anm. 6. – H. FRONING, Marmor-Schmuckreliefs mit griech. Mythen im 1. Jahrh. v. Chr. (1981) 10 Taf. 1,2. – HUND SALZ 218: K 125.

67 POMPEJI VI 16,7

Relieffragment

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,27 m

Vs: Tragische Maske nach li. über Fels

Rs: glatt

Lit: Not. Scavi 1907, 561 Abb. 12. – WEBSTER, Tragedy and Satyr Play 92: NS 4. – DWYER 286 Nr. 149.

68 POMPEJI VI 16,7

Aus mehreren Fragmenten zusammengesetztes Relief

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,34 m; L. 0,40 m

Vs: Masken einer Mänade nach re. und eines Pan nach li. auf Fels, zwischen beiden ein Thrysos. An den Reliefräändern steht jeweils eine rahmende Miniaturherme.

Rs: Zu seiten eines zentralen Altars stehen li. ein Satyr mit Fruchtschale in der emporgewinkelten Rechten und Fackel in der gesenkten Linken, re. ein Silen im Schurz, der als Opferdiener gleichfalls eine Fruchtschale in der angewinkelten Rechten heranträgt.

Lit: Not. Scavi 1907, 576–8 Abb. 18 f. – LIPPOLD a. a. O. 41 mit Anm. 70. – DWYER 286 Nr. 150 Taf. 130,1–2. – W. F. JASHEMSKI, The Gardens of Pompeii (1979) 39 Abb. 61 (Rs). – HUND SALZ 219: K 126.

69 POMPEJI VI 16,7

An einer Ecke gebrochenes Relief

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,30 m; L. 0,44 m

Vs: Eine dionysische und zwei komische Masken über Felsgrund. Links die Maske einer nach re. blickenden Mänade, gegenüber die Masken eines bärtigen Alten und eines bartlosen Jugendlichen. In der Mitte liegt ein Pedum.

Rs: Satyrmaske über Fels nach li., davor Thrysos und Ciste mit Schlange

Lit: Not. Scavi 1907, 581 f. Abb. 21 f. – WEBSTER, New Comedy 193: NS 7. – DWYER 286 Nr. 151. – HUND SALZ 220: K 127.

70 POMPEJI VI 16,7

Aus zwei Fragmenten bestehendes Relief mit einfacher Bildrahmung auf beiden Seiten

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,28 m; L. 0,44 m

Vs: Eine dionysische und zwei komische Masken vor einem Vorhang auf Felsgrund liegend. Masken des Sklaven nach re. und des bärtigen Alten sowie einer Mänade nach li.

Rs: Masken einer Mänade nach re. und des Priap (?) über Fels nach li.

Lit: Not. Scavi 1907, 583–585 Abb. 25 f. – WEBSTER, New Comedy 193: NS 8. – DWYER 287 Nr. 152. – JASHEMSKI a. a. O. 39 Abb. 64 (Vs).

71 POMPEJI VI 16,7

Relief

FO: wie Nr. 64

M: H. 0,31 m; L. 0,41 m

Vs: Masken einer Mänade nach re. und des bärtigen Dionysos mit Schulterlocken nach li. auf Felsen. Unter den Masken hängen Tücher herab. Im Zentrum ein Fruchtkorb und ein Baum.

Rs: Zwei antithetisch angeordnete, tragische Masken auf Körben, in der Mitte ein Altar.

Lit: Not. Scavi 1907, 587 f. Abb. 28 f. – LIPPOLD a. a. O. 42 Anm. 77. – V. SPINAZZOLA, Le arti decorative in Pompei e nel Museo Nazionale di Napoli (1928) Taf. 52 (Vs). – DWYER 287 Nr. 153. – HUND SALZ 221: K 128.

72 POMPEJI VI 16,12

Relieffragment

FO: in einer Wand vermauert

Vs: Maske des Papposilen über felsigem Grund auf einem Tuch rechtshin liegend. Von der verlorenen zweiten Maske sind einige Bartreste erhalten. Zwischen beiden Masken ein Rundaltar, unter Papposilen ein Tympanon.

Rs: unbekannt

Lit: DWYER 287 Nr. 156 Taf. 128,3 (Vs).

73 POMPEJI VIII 3, verschollen

Relief

Genauer Fundort, Maße und Darstellungen auf Vs und Rs unbekannt

Lit: DWYER 281 Nr. 104.

74 POMPEJI VIII 3, verschollen

Relief

Genauer Fundort und Maße unbekannt

Vs: Theatermaske ('maschera scenica')

Rs: Traubennaschendes Häschen

Lit: DWYER 280 Nr. 102.

75 POMPEJI, verschollen

Relieffragment

FO: Villa delle Colonne a Mosaico

Vs: 'Fauno barbuto'

Rs: unbekannt

Lit: DWYER 287 Nr. 156.

76 RAVENNA

Relieffragment

FO: Ravenna 1908

M: H. 0,12 m; L. 0,15 m

Vs: Maske eines Satyrs mit Stierhörnern nach li., davor eine Lyra. Im Hintergrund Reste von Quadermauerwerk.

Rs: glatt

Lit: G. GHIRARDINI, Mon. Ant. 24, 1916, 802 f. Abb. 30. – G. KASCHNITZ-WEINBERG, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano (1937) 196 zu Nr. 438 (Erwähnung). – F. BERTI, Felix Ravenna 107–108, 1974, 156 ff. Nr. 3 Abb. 3 (Hinweis H. Dittmers-Herdejürgen).

77 ehem. RICHMOND, Doughty House/ Slg. Fr. Cook;

Abb. 1–2

jetzt OXFORD, Ashmolean Museum, Inv. 1947.274

Am oberen Rand gebrochenes Relief; korrodierte Oberfläche

FO: wohl Italien

M: H. 0,27 m; L. 0,39 m

Vs: Masken eines Satyrs und des Herakles im Löwenfell nach re., Maske des bärtigen Dionysos mit langen Haaren und Tänie nach li. über felsigem Boden. Dionysos liegt auf einer etwas geöffneten Ciste, Herakles auf einem (zweiten ?) Fell, unter dem offenbar ein Keulenende sichtbar ist.

Rs: Vier kleine Eroten beim Aufrichten bzw. Schmücken zweier Hermen. Li. steht eine Priapherme auf einem Felsblock, die bereits aufgerichtet ist und von einem fliegenden, halb zerstör-

ten Eros am oberen Bildrand mit einer Girlande geschmückt wird. Rechts davon ziehen bzw. stemmen zwei Eroten eine weitere Herme empor, die einen bärtigen Kopf trägt.

Lit: A. MICHAELIS, Ancient Marbles in Great Britain (1882) 643 Nr. 82. – REINACH II 531,2 (Vs). – S. A. STRONG, Journal Hellenic Stud. 28, 1908, 23 f. Nr. 32 Taf. 16,1–2 ('Augustan Art'). – EA 4945 (Vs; G. LIPPOLD). – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 32 Anm. 3. – F. MATZ, Die dionysischen Sarkophage. ASR IV 3 (1969) 355 mit Anm. 42. – R. STUVERAS, Le putto dans l'art romain (1969) 19. – LIMC III (1986) 1039 Nr. 694 mit Abb. (Rs) s. v. Eros/Amor, Cupido (N. BLANC u. F. GURY) mit Datierung in ausgusteische Zeit. – HUNDSALZ 215: K 121 (Datierung: augustisch/tiberisch).

78 ROM, Villa Albani, Inv. 651

Abb. 9–10

Am oberen, giebelförmig zugespitzten Rand gebrochenes Relief; stark korrodierte Oberfläche
FO: wohl Rom

M: H. 0,32 m; L. 0,48 m

Vs: Vier Masken eines bärtigen Silens und eines Satyrs nach re., eines Satyrs und des bärtigen Dionysos nach li. über Fels

Rs: Zwei durstige Vögel auf dem Rand einer Schale, dahinter Blütenstengel mit Fruchtkolben

Lit: EA 4140–4141 (P. ARNDT u. G. LIPPOLD). – HUNDSALZ 247: K 158.

79 ROM, Villa Albani, Inv. 652

Abb. 39–40

Relief

FO: wohl Rom

M: H. 0,22 m; L. 0,30 m

Vs: Masken eines jungen Satyrs nach re. und des bärtigen Dionysos mit Schulterlocken und Diadem nach li. über felsigem Boden. Unter den Masken liegen Pedum, Syrinx und Blas- bzw. Trinkhorn.

Rs: Maske des Papposilen auf einem Korb (?) nach li.

Lit: EA 4142–4143 (P. ARNDT u. G. LIPPOLD). – HUNDSALZ 216: K 123 mit Abb. (Vs u. Rs).

80 ROM, Kapitolinische Museen (Magazin), Inv. 1668

Relief, gefunden in Rom. Maße und Darstellungen unbekannt

Lit: J.-M. PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 388 Anm. 10; 392 mit Anm. 23 (bloße Erwähnung).

81 ROM, Museo Nazionale Romano, Inv. ?

Abb. 28 (Vs)

Relief

FO: Nemi

M: H. 0,295 m; L. 0,42 m

Vs: Antithetisch angeordnete Masken von Polyphem (nach re.) und Galatea (nach li.) auf Felsvorsprüngen über Wellen. Unter der Polyphemmaske, die auf einem Fell liegt, eine Syrinx; zwischen beiden Masken ein Delphin nach li. Unter der Maske Galateas fällt ein Tuch herab.

Rs: glatt

Lit: Not. Scavi 1931, 269 f. Nr. 40 Abb. 29 (L. MORPURGO). – R. PARIBENI, Le Terme di Diocleziano e il Museo Nazionale Romano (1928) 224 Nr. 594; ²(1932) 225 Nr. 617. – R. E. HECHT JR., Mem. Am. Acad. Rome 24, 1956, 138 mit Anm. 4 Abb. 10 (Polyphem). – H. LAVAGNE, Mélanges École Franç. Rome 82, 1970, 718 Anm. 6. – J.-M. PAILLER, Mélanges École Franç. Rome 83, 1971, 133; 136 Abb. 5. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 35 Anm. 26. – PAILLER 819 (Nemi 1).

82 ROM, Museo Nazionale Romano, Inv. ?

Abb. 41–42

Fragment einer Reliefhälfte

FO: Nemi

M: H. 0,34 m; L. 0,286 m

Vs: Maske des Dionysos über Fels nach li., davor ein Dreifuß auf einem Sockel. Dionysos trägt langes, kunstvoll frisiertes Haupt- und Barthaar sowie eine Krone mit durchbrochenem Anthemion.

Rs: Komische Maske des Sklaven vor einem Vorhang und über Felsgrund

Lit: Not. Scavi 1931, 270 f. Nr. 41 Abb. 30 (Rs); 31 (Vs). – WEBSTER, New Comedy 213: IS 16 (zur komischen Maske auf der Rs). – PARIBENI a. a. O. 223 Nr. 588 (1. Ed.). – H. HERDEJÜRGEN, Madrider Mitt. 9, 1968, 219; 226 (flavisch). – H. FRONING, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jahrh. v. Chr. (1981) 91 mit Anm. 56. – HUND SALZ 238: K 148.

83 ROM, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 2127

Abb. 25 (Vs)

Relief

FO: Rom, aus der Tunnelgrabung unterhalb des Quirinal wie Inv. 2128.2129.2147 (= hier Nr. 84–86). Nach Marianis Angaben ist kein echter Fundkontext rekonstruierbar.

M: H. 0,295 m; L. 0,44 m; T. 0,02–0,03 m

Vs: Masken von Satyr und Dionysos mit langem Haupt- und Barthaar, Schulterlocken und Diadem nach re. und einer jungen Frau mit archaischer Frisur und Stephane, also Ariadne, nach li. Die Masken liegen auf Tüchern, die über Felsen gebreitet sind. Im Zentrum steht unten ein Thymiaterion, darüber ragt ein Thyrsos diagonal in die Bildfläche. Vor den Felsen li. ein Pedum und re. eine Lyra.

Rs: glatt

Lit: L. MARIANI, Bull. Com. 30, 1902, 20 ff. Abb. 4b. – D. MUSTILLI, Il Museo Mussolini (1939) 51 Nr. 8–11a, Taf. 36, 149. – HUND SALZ 224: K 132.

84 ROM, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 2128

Abb. 26 (Vs)

Relief

FO: wie Nr. 83

M: H. 0,295 m; L. 0,44 m; T. 0,02–0,03 m

Vs: Drei tragische Masken über Felsen, in der Mitte ein Altar; hinter der re. Maske ein Szepter
Rs: glatt

Lit: MARIANI a. a. O. 20 ff. Abb. 4a.– MUSTILLI a. a. O. 51 Nr. 8–11b, Taf. 36, 148. – BIEBER, History 158 Abb. 573a (Vs). – WEBSTER, Tragedy and Satyr Play 97: IS 10 (wo versehentlich der Aufbewahrungsort verwechselt ist: 'Rome, Terme'). – HUND SALZ 223: K 131.

85 ROM, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 2129

Abb. 48 (Vs)

Fragmentiertes Relief

FO: wie Nr. 83

M: H. 0,31 m; L. 0,44 m; T. 0,02–0,03 m

Vs: Masken einer Mänade nach re. und eines Pan nach li. über Fels, dazwischen eine Syrinx und ein schräg stehender Thyrsos

Rs: Masken von Satyr und Papposilen über Fels nach li.; am li. Bildrand ein Baum

Lit: MARIANI a. a. O. 20 ff. Abb. 3a; 5b. – MUSTILLI a. a. O. 52 Nr. 8–11c, Taf. 35, 144 f. – HUND SALZ 226: K 134.

86 ROM, Museo Nuovo Capitolino, Inv. 2147

Abb. 37–38

Fragmentiertes, in der Mitte senkrecht gebrochenes Relief

FO: wie Nr. 83

M: H. 0,315 m; L. 0,43 m; T. 0,02–0,03 m

Vs: Masken des Dionysos mit langem Haupt- und Barthaar nach re. und von Satyr und Mänade nach li. über Felsgrund. Unter der Mänadenmaske fällt ein Tuch herab. Vor dem Felsen ein Blas- bzw. Trinkhorn und ein Fruchtkorb.

Rs: Maske des Papposilen über Fels nach re., davor ein Altar. Am Fels liegt ein Horn.

Lit: MARIANI a. a. O. 20 ff. Abb. 3b; 5a. – MUSTILLI a. a. O. 52 Nr. 8–11d, Taf. 35,146 f. – BIEBER, History 158 Abb. 573b (Vs). – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 34 mit Anm. 14. – HUNDALZ 225: K 133.

87 ehem. ROM, Sammlung Prospero Sarti, verschollen

Abb. 43–44

Relief, an den Ecken ergänzt. In den Bildfeldern sind die Nasen der Masken auf der Vs und die Nase Ariadnes auf der Rs in Gips restauriert (nach Pollak).

FO: wohl Rom oder Umgebung

M: H. 0,33 m; L. 0,50 m

Vs: Zwei antithetisch angeordnete Masken von Dionysos und Ariadne zu Seiten eines zentralen Tempels über Felsgrund. Die Masken tragen archaische Frisuren mit langen Schulterlocken. Im Haar der Ariadne eine Tanie zwischen Buckellockchen, bei Dionysos eine Krone mit durchbrochenem Lotos-Palmetten-Dekor. Vor dem Tempel brennt ein Feuer, darunter fällt eine Knotenbinde über den Fels.

Rs: Antithetisch angeordnete Masken von Dionysos und Ariadne über Fels, zwischen ihnen ein Thrysos. Beim Vergleich mit den Masken der Vorderseite ist die Frisur Ariadnes unverändert, während die Haar- und Barttracht des Dionysos variiert wurde. Ariadne trägt jedoch einen anderen Kopfschmuck, nämlich eine gedrehte Wulstbinde mit drei Blüten. Dionysos ist dagegen ohne Haarschmuck abgebildet.

Lit: L. POLLAK, Cat. della Collezione Ogetti di Scavo del Prof. Prospero Sarti (1906) 12 f. Nr. 12 Taf. 3 (Vs und Rs). – FR. POULSEN, Cat. of Ancient Sculpture in the Ny Carlsberg Glyptotek (1951) 255 zu Nr. 384 (Erwähnung). – H. HERDEJÜRGEN, Madrider Mitt. 9, 1968, 218 mit Anm. 22 (neronisch); 219; 226. – HUNDALZ 240: K 149 mit Abb. (Vs u. Rs) und Datierung in claudische Zeit.

88 ROM, Vatikan, Gabinetto delle Maschere Nr. 440, Inv. ?

In der Mitte gebrochenes Relief, Oberfläche übergangen

FO: wohl Rom

M: H. 0,17 m; L. 0,30 m

Vs: Masken von Papposilen und Mänade nach re., komische Maske mit gelocktem Haupthaar und gedrehten Nackenlocken (Schmeichler) nach li. über felsigem Grund.

Rs: unbekannt

Lit: W. AMELUNG, Die Sculpturen des Vaticanischen Museums 2 (1908) 710 f. Nr. 440 Taf. 79: sehr schlichte Arbeit. – C. ROBERT, 25. Hallisches Winckelmann-Progr. (1911) 7 f. Abb. 15; 43 Abb. 73. – G. KRIEN, Jahresh. Österr. Arch. Inst. 42, 1956, 104; 106 Abb. 50. – WEBSTER, New Comedy 213: IS 13.

89 ROM, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 106, Inv. 1869

Abb. 33–34

An den oberen Ecken ergänztes Relief, eine Vertikalkante abgebrochen

FO: angeblich Ostia

M: H. 0,375 m; L. 0,46 m

Vs: Vier komische Masken. Im unteren Register blicken sich die Masken des Schmeichlers li. und des Sklaven re. an, während oben die des bartlosen Jünglings und des bärtigen Alten

rechtshin gewendet sind. An einer Seite haben sich Reste einer Architektur (?) bzw. eines Stufenbaus erhalten.

Rs: Zwei tragische Masken nach li. über felsigem Boden, davor ein Altar am li. Bildrand
 Lit: AMELUNG a. a. O. 1 (1903) 376 Nr. 106 Taf. 39 (Vs). – HELBIG⁴ I Nr. 366 (FUCHS): spätflavisch, domitianisch. – A. K. H. SIMON, Comicae Tabellae (1938) 51; 92; 182 Nr. 131b. – BIEBER, Denkmäler 162 Nr. 139 Taf. 64,2. – BIEBER, History 155 Abb. 564 (Vs). – PICKARD-CAMBRIDGE 210 Abb. 160. – ROBERT a. a. O. 7 f. Abb. 14. – WEBSTER, New Comedy 213: IS 14. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 33 f. Taf. 9,5–6. – J.-M. PAILLER, Mélanges École Franç. Rome 81, 1969, 650 Abb. 9 (Rs); 83, 1971, 130 Anm. 2. – PAILLER 762 Anm. 55. – I. CORSWANDT, Oscilla (1982) 41 mit Anm. 129. – J.-M. PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 392 mit Anm. 22.

90 ROM, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 299, Inv. ?

Stark fragmentiertes und ergänztes, in der Mitte gebrochenes Relief

FO: wohl Rom

M: H. 0,31 m; L. 0,46 m

Vs: Masken von Satyr und bärtigem Dionysos nach re., Maske einer jungen Frau mit langen Locken nach li. über Felsgrund. Die weibliche Maske liegt auf einem Tuch. Im Zentrum eine Syrinx, im li. unteren Eck ein Tympanon und Krotala.

Rs: unbekannt

Lit: AMELUNG a. a. O. 1 (1903) 511 Nr. 299 Taf. 54.

91 ROM, Vatikan, Museo Chiaramonti Nr. 303, Inv. ?

Abb. 45 (Vs)

Fragmentiertes, aus zwei Bruchstücken bestehendes Relief

FO: wohl Rom

M: H. 0,32 m; L. 0,52 m

Vs: Masken des Dionysos über Fels nach re., des Papposilen und einer Mänade (oder Ariadnes ?) nach li.

Rs: unbekannt

Lit: AMELUNG a. a. O. 1 (1903) 515 Nr. 303 Taf. 54. – REEDER WILLIAMS a. a. O. 34 mit Anm. 15 Taf. 10,3.

92 ROM, Vatikan/Magazin, Nr. 436

Abb. 20 (Vs)

Relieffragment

FO: wohl Rom

M: H. 0,275 m; L. 0,17 m

Vs: Maske einer jungen Frau mit langem Haar und Tänie (Andromeda) über Fels nach re.; am Fels sind Reste der Schwanzflosse eines Ketos deutlich erkennbar.

Rs: unbekannt bzw. glatt (?)

Lit: G. KASCHNITZ-WEINBERG, Sculture del Magazzino del Museo Vaticano (1937) 196 Nr. 436 Taf. 78.

93 ROM, Vatikan/Magazin, Nr. 437

Fragmentiertes, aus drei Bruchstücken bestehendes Relief

FO: wohl Rom

M: H. 0,32 m; L. 0,40 m

Vs: Maske eines Satyrs nach li., davor ein Altar mit baldachinförmigem Aufsatz und Reste von Keule und Scyphus.

Rs: Maske einer Frau mit langen Locken und Diadem, Bartreste einer zweiten Maske, d. h. wohl Masken von Dionysos und Ariadne.

Lit: KASCHNITZ-WEINBERG a. a. O. 196 Nr. 437 Taf. 78. – HUNDSALZ 216: K 122.

94 ROM, Vatikan/Magazin, Nr. 438

Relieffragment

FO: wohl Rom

M: H. 0,25 m; L. 0,268 m

Vs: Maske der Ariadne mit Diadem und Efeukranz nach li., davor Rest einer ionischen Tempelfront.

Rs: Rest einer weiblichen (?) archaistischen Maske vor einem Altar

Lit: KASCHNITZ-WEINBERG a. a. O. 196 Nr. 438 Taf. 78. – HUNDALZ 235: K 143.

95 TOULOUSE

Relieffragment

FO: Toulouse, 1966–1973, Quartier Saint-Georges

M: H. 0,112 m; L. 0,134 m; T. 0,033 m

Vs: Rest einer komischen Maske

Rs: Maskenrest (Hinterkopfhaare)

Lit: J.-M. PAILLER, Revue Arch. Narbonnaise 16, 1983 (1984) 387 ff. Abb. 3–4.

96 TURIN, Museo di Antichità, Inv. ?

Abb. 4

An den Rändern gebrochenes Relief

FO: Italien

M: H. 0,25 m; L. 0,40 m

Vs: Masken eines Satyrs nach re. und einer Mänade und des Papposilen nach li. über Fels, dazwischen ein übereck gestellter Altar. Im li. unteren Eck liegen Pedum und Syrinx, im re. ein Tympanon vor einem zweiten Altar (?) oder hohen runden Korb mit Früchten. Vgl. das Relief Nr. 103 in Wien.

Rs: unbekannt

Lit: REINACH III 426,1 (Vs). – H. DÜTSCHKE, Antike Bildwerke in Oberitalien 4 (1880) 93 Nr. 175. – HUNDALZ 233: K 141 mit Abb. (Vs).

97 ehem. UDINE, Erzbischöfl. Seminar, Inv. 236; verschollen

Relieffragment

FO: Italien

M: H. 0,285 m; L. 0,24 m; T. 0,06 m

Vs: Maske des Papposilen nach re. über Fels, im li. Eck ein kleiner Kantharos

Rs: Rest eines tanzenden Satyrs mit geschultertem Pedum im li. erhobenen Arm; davor ein Fels, auf dem ein Baum steht.

Lit: J. BANKÓ u. P. STICOTTI, Arch.-epigr. Mitt. aus Oesterreich-Ungarn 18, 1895, 85 f. Nr. 54 Abb. 15 f. – PAILLER 819 (Aquileia 1); SCRINARI a. a. O. (vgl. Kat.-Nr. 1) führt das Fragment nicht unter den römischen Antiken im Museo Archeologico von Aquileia auf.

98 VERONA, Museo lapidario Maffeiiano, Inv. Cipolla 197

Abb. 49

Relieffragment

FO: Italien

M: H. 0,27 m; L. 0,27 m

Vs: Maske eines Pan über gefüllter Fruchtschwinge nach li., dahinter Reste einer ausführlich geschilderten Sakralarchitektur. Auf den Mauern stehen im re. oberen Eck noch ein Baluster und ein Kelch.

Rs: Nackter jugendl. Reiter über Felsboden rechtshin sprengend, davor Reste eines Knappens in kurzer Tunica.

Lit: Museum Veronense (1749) Taf. gegenüber S. 126, Nr. 4. – SCHREIBER Taf. 101,3 (Vs). –

DÜTSCHKE a. a. O. 200 Nr. 455. – J. E. HARRISON, Journal Hellenic Stud. 23, 1903, 318 Abb. 14 (Vs). – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 32 Anm. 3 (Erwähnung). – HUNDSALZ 248: K 159.

99 WIEN, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 119 Abb. 50–51

An den oberen Ecken ergänztes Relief; restauriert sind außerdem kleinere Partien wie die Nasen der unbärtigen Masken, der li. Arm des Eros auf der Vorderseite und die oberen Früchte auf dem zentralen Pfeiler.

FO: In Rom erworben

M: H. 0,32 m; L. 0,44 m

Vs: In felsigem Gelände liegen eine unbärtige dionysische und zwei komische Masken, im Zentrum steht ein Pfeiler mit Fruchtschwinge, an den ein Pedum gebunden ist; unter ihm befindet sich eine Lyra. Rechts vom Pfeiler kniet ein kleiner Eros, der vor Erstaunen Arme und Hände emporhebt. Im li. oberen Eck und rechts neben dem Pfeiler sind Reste von knorrigten Bäumen sichtbar; der kahle Zweig über dem Eros wurde vom Restaurator irrtümlich als Tänzenende interpretiert und entsprechend falsch ergänzt.

Rs: Zwei antithetische tragische Masken zu seiten eines zentralen Pfeilers, auf dem ein Tympanon steht; an den Schaft ist ein Pedum gebunden. Li. und re. ragt am Bildrand jeweils ein weiterer Pfeiler empor. Über der re. Maske ein Thyrsos mit Tänie, über der linken Reste eines (nur im Streiflicht erkennbaren) Diaulos mit Binde.

Lit: E. v. SACKEN u. F. KENNER, Die Sammlungen des K. K. Münz- und Antikencabinets (1866) 35 f. Nr. 116. – E. v. SACKEN, Die antiken Skulpturen des K. K. Münz- u. Antiken-Cabinets in Wien (1873) 41 Taf. 19,2 (Vs) und Abb. 10 (Rs). – SCHREIBER Taf. 98 (Vs und Rs). – J. E. HARRISON, Ann. Brit. School Athens 10, 1903–1904, 147 Abb. 2 (Vs). – REINACH II 147,4 (Vs). – BIEBER, History 297 Anm. 30 (Erwähnung). – WEBSTER, New Comedy 213: IS 18. – E. REEDER WILLIAMS, Antike Kunst 21, 1978, 32 Anm. 3 (Erwähnung). – M. P. NILSSON, The Dionysiac Mysteries of the Hellenistic and Roman Age (1957) 32 f. 98 Abb. 7. – A. GEYER, Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit (1977) 170 mit Anm. 55 (Datierung: hellenistisch). – HUNDSALZ 229: K 137 mit Abb. (Vs) u. Datierung in claudisch/neronische Zeit.

100 WIEN, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 1159

Abb. 3

Relieffragment

FO: Catajo; ehem. Slg. Este

M: H. 0,275 m; L. 0,215 m; D. 0,092 m

Vs: Komische Maske eines bärigen Alten nach li. über Felsgrund

Rs: Hinterer Teil eines nach re. ausschreitenden Pferdes auf Felsgrund, im li. Eck ein Baum

Lit: Unpubliziert. Vgl. Inst. Neg. Rom 73.644 (Vs). Nach freundlicher Auskunft von A. Bernhard-Walcher ist das Fragment evtl. identisch mit DÜTSCHKE a. a. O. 5 (1882) 326 Nr. f.

101 WIEN, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung, Inv. I 1100

Abb. 21–22

Relieffragment

FO: Catajo; ehem. Slg. Este

M: H. 0,307 m; L. 0,175 m; D. 0,054 m

Vs: Auf einem Felsblock rechtshin sitzender, mit Pardalis bekleideter und mit Efeukranz bekränzter Satyr, der den Diaulos bläst und mit dem li. Fuß ein Kroupezion tritt. Hinter ihm steht halb verdeckt eine Gestalt im Chiton, die die Krotala schlägt. Vor ihm befindet sich ein kleiner Panther, der zur Bildmitte zurück- und emporblickt. Im Vordergrund steht ein Krater.

Rs: Pansmaske nach li. Davor ist der li. Fuß einer verlorenen, ehemals rechtshin tanzenden (?) Figur erhalten.

Lit: Unpubliziert. Nach A. Bernhard-Walcher, dem ich die Kenntnis des Fragments, Photographien und Auskünfte verdanke, ist es wohl identisch mit DÜTSCHKE a. a. O. 5 (1882) 326d.

102 WIEN, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 761

Relieffragment

FO: Um 1900 im römischen Kunsthandel erworben (Auskunft A. Bernhard-Walcher)

M: H. 0,22 m; L. 0,19 m

Vs: Maske der Ariadne (?) nach re.

Rs: Mänadenmaske nach re. vor Felsaltar

Lit: Unpubliziert. A. Bernhard-Walcher machte mich auf die Existenz des Fragments aufmerksam.

103 WIEN, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 765

Relieffragment

FO: Wie Nr. 102

M: H. 0,31 m; L. 0,21 m

Vs: Silensmaske nach re. über geschlossenem Korb und Tympanon, davor ein Altar (vgl. das Relief Nr. 96 in Turin)

Rs: Vornübergebeugter Satyr linkshin tanzend, hinter dessen Rücken eine vor der Brust verknöte Pardalis weht. Die Arme weit vorgestreckt, hatte der Satyr ehemals wohl einen Tanzpartner an den Händen (?) gefaßt; zum Motiv s. H. v. ROHDEN u. H. WINNEFELD, Architektonische röm. Tonreliefs der Kaiserzeit 1 (1911) 65–69 mit Abb.

Lit: Wie Nr. 102

104 WIEN, Kunsthistorisches Museum, Inv. I 773

Relieffragment

FO: Wie Nr. 102

M: H. 0,32 m; L. 0,24 m

Vs: Pansmaske nach re., deren Hörner offenbar modern abgemeißelt wurden

Rs: Mänadenmaske nach li. über Fels

Lit: Wie Nr. 102

105 WÜRZBURG, Martin von Wagner-Museum, Magazin

Unteres Eckfragment eines Reliefs

FO: unbekannt

M: H. 0,195 m; L. 0,24 m

Vs: Am re. Rand die Haarreste einer dionysischen Maske, darunter ein umgestürzter Kantharos, davor eine miniaturhafte Priapherme.

Rs: Reste von Felsgrund und Thyrsosstab

Lit: L. URLICH, Verzeichnis der Würzburger Antiken 1 (1865) 13 Nr. 14. – EA 892 (Vs; H. BULLE): aus pentelischem Marmor. – HUND SALZ 238: K 147.

Modernes Relief in

CAMBRIDGE, Fitzwilliam Museum, Inv. GR. 42.1850

Lit: A. MICHAELIS, Ancient Marbles in Great Britain (1882) 261 Nr. 73. – L. BUDDE u. R. NICHOLLS, A Catalogue of the Greek and Roman Sculpture in the Fitzwilliam Museum Cambridge (1964) 124 f. Nr. 212 ohne Abb.

SCHEMA DER MOTIVKOMBINATIONEN: Vorderseiten

Kat.-Nr.	Masken- genera		Attribute				Varia
	trag.	kom.	dionys.	trag.	kom.	dionys.	
					Fels	Baum	
1	●						
2							Beeren pickende Vögel
3		●			●		
4							Reh vor einem Baum
5	●					●	
6		●					
7		●					
8	●						
9		●		●	●		
10							Triton-Maske mit Steuerruder
11		●			●		
12		●		●	●		
13	●				●		
14		●			●		
15		●		●	●	●	
16							Attis-Maske
17					●		
18		●		●	●		
19		●				●	
20				●			Masken des Herakles u. einer Frau
21		●			●		
22		●		●			
23		●					
24		●			●		
25		●					
26	●			●	●		
27	●			●	●		
28		●		●	●		
29							Polyphem-Maske
30					●		Masken von Perseus u. Andromeda
31	●						
32		●		●			
33		●		●	●		
34		●		●	●		
35	●						
35a					●		jugendl. Maske mit langem Haar u. Tänie

SCHEMA DER MOTIVKOMBINATIONEN: Vorderseiten

Kat.-Nr.	Masken- genera			Attribute			Varia
	trag.	kom.	dionys.	trag.	kom.	dionys.	
35b			●				
36	●				●		
37	●				●		
38				●	●		Masken des Ammon u. Acheloos; Ziege u. Knabe; alter Pan
39		●		●	●		
40					●		Masken von Perseus u. Andromeda
41					●		Herakles-Maske
42	●	●			●		
43						●	Masken des Herakles u. zweier Frauen
44		●			●		
45	●				●		
46		●		●		●	
47		●			●	●	
48						●	zwei Schlangen vor Altar
49	●						
50		●			●	●	
51	●						
52	●	●				●	
53		●					
54		●			●		
55	●						
56		●			●	●	
57							Masken unbestimmbar
58							Ketos
59							Masken unbestimmbar
60		●			●		
61		●				●	
62		●			●		
63		●					
64	●			●		●	
65	●	●		●	●		●
66	●		●	●	●		
67	●				●		
68		●		●	●		●
69	●	●		●	●		
70	●	●	●		●		Vorhang hinter den Masken

SCHEMA DER MOTIVKOMBINATIONEN: Rückseiten

Kat.-Nr.	Masken- genera	Attribute								Varia	
	trag. kom. dionys.	trag. kom. dionys.		Fels	Baum	Altar oder Thymiaterion	Seewesen	Greifen oder Panther	Hermen des Priap etc.	Hase	Thisoten
35b											unbekannt
36		●			●	●					
37							●				
38										●	
39					●	●			●		●
40							●				Eros auf Seepanther
41		●				●					
42		●			●						
43							●				
44		●			●						
45	●		●		●						
46						●					
47						●					
48											unverziert
49											Daidalos am Flügel arbeitend
50	●	●			●						
51											Ikaros (?)
52											Hirte mit Eseln
53						●					
54							●				
55								●			
56											Ganymed u. Adler
57						●					
58							●		●		
59							●				
60											Maske über einer Keule (Herakles ?)
61		●		●	●	●					
62											unverziert
63		●									
64											unverziert
65											unbekannt
66											unbekannt
67											unbekannt
68						●				●	
69		●		●	●						
70			●		●						

SCHEMA DER MOTIVKOMBINATIONEN: Vorderseiten

Kat.-Nr.	Masken- genera		Attribute				Varia
	trag.	kom.	dionys.	trag.	kom.	dionys.	
71		●		●	●	●	
72		●		●	●		●
73							unbekannt
74							Masken unbestimmbar
75		●					
76		●		●			
77		●		●	●		
78		●			●		
79		●		●	●		
80							unbekannt
81				●			Masken von Polyphem u. Galatea
82		●		●	●		
83		●		●	●		●
84	●		●			●	
85		●		●	●		
86		●		●	●		
87		●			●		●
88	●	●			●		
89	●						●
90		●		●	●		
91		●			●		
92					●		Maske der Andromeda u. Rest eines Ketos
93		●			●	●	Keule u. Scyphus des Herakles
94		●					●
95		●					
96		●		●	●		●
97		●		●	●		
98		●		●	●		●
99	●	●		●	●	●	Votivpfeiler; Eros
100	●				●		
101				●	●		Thiasoten mit Panther
102		●					
103		●		●	●		●
104		●			●		
105		●		●			●

SCHEMA DER MOTIVKOMBINATIONEN: Rückseiten

Kat.-Nr.	Masken- genera	trag. kom.	dionys. kom.	Attribute dionys. kom.	Fels	Baum	Altar oder Thymiaeterion	Seewesen	Greifen oder Panther	Hermen des Priap etc.	Hase	Thiasoten	Varia
71	●						●						
72													unbekannt
73													unbekannt
74									●				
75					●								unbekannt
76													unverziert
77									●				Eroten errichten Hermen
78													durstige Vögel
79		●											
80													unbekannt
81													unverziert
82	●				●								Vorhang hinter der Maske
83													unverziert
84													unverziert
85	●					●	●						
86	●					●	●		●				
87	●					●	●						
88													unbekannt
89	●						●		●				
90													unbekannt
91													unbekannt
92													unbekannt
93		●											
94							●						archaische Maske
95													Maske unbestimmbar
96													unbekannt
97						●	●	●				●	
98													nackter, jugendl. Reiter über Felsboden; Knappe in Tunica
99	●					●							drei Votivpfeiler mit dionys. Objekten
100							●	●					Reste eines Pferdes
101		●											Thiasosgestalt (?)
102		●					●		●				
103							●					●	
104		●					●						
105					●	●							

Nachtrag

Aus der Arbeit von B. HUNDALZ, Das dionysische Schmuckrelief (1987) wurden mir nach Abschluß des Manuskripts sieben weitere, z. T. unpublizierte Maskenreliefs bekannt, die nicht mehr berücksichtigt werden konnten: S. 214 K 120 (ehem. Richmond, Doughty House, Slg. Fr. Cook); 237 K 146 (Le Puy, Mus.); 241 K 151 (Genf, Mus. d'Art et d'Histoire, Inv. 12706); 243 K 153 (Privatbes.); 243 K 154 (Madrid, Mus. Arqueol.); 244 K 154a (Chatsworth, Devonshire Coll.); 245 K 155 (Reus, Mus. Municipal).

H. Oehler macht mich noch auf ein anderes unveröffentlichtes Relief in Chatsworth aufmerksam: Photos beim Forschungsarchiv für römische Plastik Köln Neg. 1143/9. 1144/1-3.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|---------------------------------|---|
| BIEBER, Denkmäler | M. BIEBER, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (1920) |
| BIEBER, History | M. BIEBER, The History of the Greek and Roman Theater ² (1961) |
| Dwyer | E. J. DWYER, Pompeian Oscilla Collections. Röm. Mitt. 88, 1981, 247–306 |
| EA | Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, nach Auswahl mit Text von P. ARNDT und W. AMELUNG (1893 ff.) |
| Guida RUESCH | A. RUESCH, Guida illustrata del Museo Nazionale di Napoli (1908) |
| HELBIG | W. HELBIG, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom |
| HUNDALZ | B. HUNDALZ, Das dionysische Schmuckrelief (1987) |
| LIMC | Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae I ff. (1981 ff.) |
| PAILLER | J.-M. PAILLER, Les Oscilla retrouvés. Mélanges École Franç. Rome 94, 1982, 743–822 |
| PICKARD-CAMBRIDGE | A. PICKARD-CAMBRIDGE, The Dramatic Festivals of Athens (1953) |
| REINACH | S. REINACH, Répertoire de reliefs grecs et romains 1–3 (1909–1912) |
| SCHREIBER | TH. SCHREIBER, Die hellenistischen Reliefbilder 1–2 (1894) |
| TRENDALL, LCS | A. D. TRENDALL, The Red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily 1–2 (1967) |
| TRENDALL, RVA | A. D. TRENDALL u. A. CAMBITOGLOU, The Red-figured Vases of Apulia 1 (1978); 2 (1982) |
| WEBSTER, New Comedy | T. B. L. WEBSTER, Monuments Illustrating New Comedy. University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin Suppl. 11 (1961) |
| WEBSTER, Tragedy and Satyr Play | T. B. L. WEBSTER, Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play ² . University of London, Institute of Classical Studies, Bulletin 20 (1967) |

Abbildungsnachweis

- 1 EA 4945
- 2 nach S. A. Strong, *Journal Hellenic Stud.* 28, 1908, 23 f. Nr. 32 Taf. 16,1
- 3 Kunsthistorisches Museum Wien II 4, 513
- 4 Inst. Neg. Rom 74.1591
- 5 EA 4540
- 6 EA 4541
- 7 British Museum III B 40
- 8 British Museum LXXXVI B 2
- 9 EA 4140
- 10 EA 4141
- 11 EA 2962
- 12 EA 2963
- 13 Staatliche Kunstsammlung Dresden 1361
- 14 Staatliche Kunstsammlung Dresden 1360
- 15 Brogi 24099
- 16 nach Christie's Fine Antiquities, London 10. 12. 1981, 48 Nr. 229 Abb.
- 17 Inst. Neg. Rom 85. 1847 (Aufnahme G. Fittschen-Badura)
- 18 Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen
- 19 Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen
- 20 Musei Vaticani XXXII-5-17
- 21 Kunsthistorisches Museum Wien II 4,551
- 22 Kunsthistorisches Museum Wien II 4,449
- 23 nach E. J. Dwyer, *Röm. Mitt.* 88, 1981, 287 Nr. 159 Taf. 129,3
- 24 nach ebenda Nr. 157 Taf. 129,1
- 25 Inst. Neg. Rom 37.548
- 26 Inst. Neg. Rom 37.549
- 27 Inst. Neg. Rom 59.2022
- 28 Inst. Neg. Rom 7209
- 29 The University Museum Philadelphia Nr. 74614
- 30 Foto Jonals, Thorvaldsens Museum Kopenhagen
- 31 Foto Jonals, Thorvaldsens Museum Kopenhagen
- 32 Ny Carlsberg Glyptotek Kopenhagen
- 33 Inst. Neg. Rom 4535
- 34 Inst. Neg. Rom 3243
- 35 nach E. Reeder Williams, *Antike Kunst* 21, 1978, 33 Taf. 9,3
- 36 nach ebenda Taf. 9,4
- 37 Inst. Neg. Rom 37.544
- 38 Inst. Neg. Rom 37.545
- 39 EA 4142
- 40 EA 4143
- 41 Inst. Neg. Rom 7217
- 42 Inst. Neg. Rom 7218
- 43 nach L. Pollak, *Cat. della Collezione . . . Prospero Sarti* (1906) 12 Nr. 12 Taf. III oben
- 44 nach ebenda Taf. III unten
- 45 Musei Vaticani XXVIII-3-538
- 46 Inst. Neg. Rom 59.2021
- 47 British Museum B 5904
- 48 Inst. Neg. Rom 37.546
- 49 Foto Walter Campara, Verona, Via S. Marco 4
- 50 Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek WH 9040 D (R)
- 51 Kunsthistorisches Museum Wien II 6497
- 52 EA 2960
- 53 EA 2961
- 54 nach F. Cumont, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum* (Nachdruck 1981) 201 Taf. 8,2
- 55 nach J. Déchelette, *Les vases céramiques ornés de la Gaule Romaine* 1 (1904) 23 Nr. 5 Abb. 5
- 56 nach A. Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica del Museo di Alessandria* (1959) 23 Abb. 8
- 57 nach S. Reinach, *Répertoire de reliefs* I 74, 1–2
- 58 nach S. Reinach, *Répertoire de reliefs* III 86,1–5