

Agnes Schwarzmaier, **Die Masken aus der Nekropole von Lipari**. Palilia, Band 21. Verlag Dr. Ludwig Reichert, Wiesbaden 2011. 280 Seiten mit 140 schwarzweißen und 8 farbigen Abbildungen.

Die miniaturhaft kleinen bis fast lebensgroßen Terrakottmasken spätklassischer und hellenistischer Zeit aus den Nekropolen der Insel Lipari sind etwas Besonderes: Mit etwa dreihundertfünfzig Exemplaren ist ihre Zahl außergewöhnlich hoch, und an manchen von ihnen sind noch eindrucksvolle Spuren der einstigen Bemalung erhalten. Traditionell werden die liparischen

Masken als Grabbeigaben für Schauspieler oder Theaterliebhaber verstanden und ihre Erscheinungsformen von Masken des griechischen Theaters abgeleitet, was Luigi Bernabò Brea vorschlug, der das Material fand und publizierte (*Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi* [Genua 1981]; *Maschere e personaggi del teatro greco nelle terracotte liparesi* [Rom 2001]). Diese Interpretation wird jüngst durch die Habilitationschrift von Agnes Schwarzmaier in Frage gestellt, weil Zeugnisse tatsächlicher Theaterpraxis aus Lipari fehlen und Masken auch verstorbenen Kindern und Frauen beigegeben wurden. Zudem lasse die Vergesellschaftung mit Trinkgefäßen »eher eine Funktion im Rahmen des Bestattungsrituals« vermuten (S. 11). So untersucht die Verfasserin die Bedeutung und Funktion der liparischen Masken neu. Zugleich möchte sie diese Aufgabe und die gut erschlossenen Nekropolen von Lipari dazu nutzen, den antiken Umgang mit den Verstorbenen und die damit verbundene, besonders auch religiöse Vorstellungswelt der Hinterbliebenen zu beleuchten.

Die Einleitung (S. 11–23) informiert über dieses Anliegen und verortet die Untersuchung in der bisherigen internationalen Grabforschung. So ist zu erfahren, dass sich die methodisch und theoretisch fundierteren Arbeiten jüngerer Zeit sozialen und wirtschaftlichen Fragen widmen, aber »die eigentlich primäre Frage [...] nach dem Tod und dem Totenkult« trotz der großen Bedeutung des Grabkults in der Antike vernachlässigen (S. 15). Der Leser erhält in der Einleitung aber auch nützliches Hintergrundwissen zur Geschichte von Lipari, zu den wirtschaftlichen Ressourcen der Insel, zur dortigen Grabungs- und Forschungssituation sowie zur Publikationslage. Die griechische Stadt wurde laut Diodor – und das bestätigen die Grabungsergebnisse – im späten ersten Viertel des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts von Kolonisten aus Knidos sowie vielleicht Rhodos gegründet und 252/51 v. Chr. durch die Römer zerstört. Während weite Teile der Nekropolen ausgegraben und publiziert sind, fehlen Befunde aus der gleichzeitigen griechischen Stadt, was – wie in einem späteren Kapitel zu erfahren ist (S. 106) – die Autorin dazu veranlasst, von sozialen, demographischen oder wirtschaftlichen Interpretationen der Befunde in den Nekropolen abzusehen.

Den ersten großen Abschnitt der Untersuchung widmet sie den liparischen Masken selbst, also ihrer Typologie, Chronologie und Ikonographie, wobei sie nach Hinweisen auf die Bedeutung und Funktion des Materials beziehungsweise auf seine angebliche Verbindung zum Theatergeschehen sucht (S. 25–84). Da »Widersprüche und Schwierigkeiten« bei der Auseinandersetzung mit dem Material Bernabò Breas Ansatz in Frage stellen, die Masken tatsächlich den im Theater verwendeten Maskentypen zuzuweisen, entwickelt Schwarzmaier ein neues typologisches Ordnungssystem, das rein von Eigenschaften der Masken selbst ausgeht (wohl Format, Erscheinungsbild und Stil, S. 29 f.).

Auf dieser Basis trennt sie zwei Gruppen von Maskentypen, die nachträglich noch weitere Unterschiede hinsichtlich der Herstellungsweise offenbaren: die »klassischen« aus dem vierten Jahrhundert und die hellenistischen Masken aus dem ersten Drittel des dritten. Innerhalb dieser beiden Gruppen differenziert sie nach dem Geschlecht und – wenn möglich – nach dem Alter der Dargestellten. So zeigt sich, dass die Masken der klassischen Gruppe »wohl mit einem nur relativ kleinen Matrizenschatz« angefertigt wurden, wobei die Koroplasten »ganz unterschiedliche Personen durch nachträgliche Veränderungen von Hand aus derselben Form« herstellten und »für die verschiedenen Altersstufen jeweils stereotype physiognomische Grundmuster« verwendeten (S. 34). Daher fasst die Verfasserin den Begriff »Typus« enger als in der Forschung bisher üblich und spricht vom »gleichen Typus«, wenn »bei zwei Masken – soweit erkennbar – die gleiche Person dargestellt ist und sich die Merkmale der Physiognomie und Frisur bis in Details gleichen« (S. 35). Kleinere Variationen, der nicht spezifisch verwendete Kranz und auch die Herstellung aus derselben oder aus verschiedenen Matrizen spielen dabei keine Rolle. Während klassische Typen auch weiterentwickelt wurden, ohne dass die farbliche Gestaltung dabei Einfluss nahm, wurde zur Herstellung der hellenistischen weniger tiefgreifend überarbeitet und für jeden neuen Typus auch eine neue Matrize geschaffen. Auch wurde bisweilen ein Typus durch farbige Veränderungen in einen anderen verwandelt. Zudem variieren die Formate mehr als in der klassischen Gruppe. Innerhalb der hellenistischen Gruppe ist laut Autorin die reiche Überlieferung einiger Typen und die Typenvielfalt auffällig, wobei Masken junger Männer und Frauen, Letztere mit ModEFRISUREN, besonders beliebt waren.

Trotz der Schwierigkeit, die klassischen Masken anhand ihres Stils und der Grabinventare zu datieren, kann Schwarzmaier das Folgende wahrscheinlich machen (S. 50–72): Masken wurden in Lipari spätestens im ersten Viertel des vierten Jahrhunderts bei den Gräbern abgelegt. Die Prototypen wurden dort wahrscheinlich schon im späten fünften Jahrhundert erfunden, angeregt durch attische Theaterfiguren. Die meisten klassischen Prototypen entstammen wohl der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts; damals wurden auch Typen weiterentwickelt. Klassische Typen wurden über eine lange Zeit hinweg immer wieder hergestellt, wenn auch mit nachlassender Qualität der Abformungen (bis ins späte vierte oder frühe dritte Jahrhundert). Es wurden den Toten Sets aus Masken unterschiedlichen Formats sowie verschiedener Qualität und stilistischer Ausprägung beigegeben. Die Keramik in den Gräbern verweist auf eine Verwendung der hellenistischen Masken in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Diese können aber auch anhand des Stilvergleichs mit Großplastiken datiert werden. So offenbart sich eine Blütezeit der Koroplastik im ersten Viertel des dritten Jahrhunderts auf Lipari, während der viele Maskentypen nicht nur entwickelt, son-

dern auch zahlreich in verschiedenen Größen repliziert wurden. Die spätesten Schöpfungen entstanden um 270 v. Chr. Die Autorin vermutet zu dieser Zeit und damit schon vor der römischen Zerstörung von 252/251 einen allgemeinen Niedergang des Kunsthandwerks auf Lipari, bedingt »durch wirtschaftliche Unsicherheit in Kriegszeiten« (S. 72).

Wegen der Probleme, die Darstellungen durch den Verweis auf reale Masken beziehungsweise Charaktere des Theaters zu identifizieren – so passen die gefundenen Sets von Masken nicht zusammen, und die von Bernabò Brea genutzte Komödienmaskenliste des Pollux wird dem Bestand der liparischen Typen nicht gerecht –, konzentriert Schwarzmaier ihre Suche nach ikonographischen Indizien auf wenige in ihrer Bedeutung noch ungewisse Attribute und Sonderfälle (S. 73–83). Dazu gehört der wulstige, bisweilen mit kleinen Blättern und breiten Bändern versehene, sich an den Kopf schmiegende Reif. Er ist das Attribut, das an den liparischen Masken sowohl klassischer als auch hellenistischer Zeit am häufigsten vorkommt. Die Verfasserin identifiziert ihn in einer ausführlichen Analyse, die Vasendarstellungen, schriftliche Quellen und anderes mitberücksichtigt, als »Symposionskranz« (S. 74–77), der seine Träger »als Festteilnehmer im dionysischen Milieu« kennzeichnet (S. 82).

Masken, die einen Silen, Götter und »zeitgenössische bürgerliche Charaktertypen« zeigen (S. 82), also bartlose und bärtige alte Männer, Greisinnen, Frauen mit Modfrisuren, Kinder, auch jene mit geschlossenem Mund, sind laut Autorin nicht mit wirklichen Theatermasken in Verbindung zu bringen. Eine solche Verbindung stellt sie auch für Masken in Frage, deren Gestaltung vielleicht durch Theatermasken inspiriert wurde, weil sie sich in denselben Fundkontexten fanden und die gleichen Symposionskränze zeigen, welche »häufiger vorkommen als dies nach der Zahl der Festmahlszenen in den Dramen zu erwarten wäre« (S. 83). Laut Verfasserin sprechen aber auch noch weitere Ergebnisse der Untersuchung für ein anderes Verständnis der liparischen Masken: Dass nämlich im vierten Jahrhundert trotz einer wohl geringen Anzahl von Modellen Variationen geschaffen wurden, die sich immer mehr von ihrem jeweiligen Prototyp entfernen; dass außerdem an den hellenistischen Masken der Typus durch gemalte Details verändert werden konnte; dass drittens in Lipari Typen wohl auch frei erfunden wurden; außerdem verweist sie auf die lange Verwendungsdauer der Typen, die sich mit dem Zeitgeschmack verändert haben dürften. Sie vermutet allerdings, dass manche Maskentypen des vierten Jahrhunderts von wenig älteren attischen Komödienterrakotten inspiriert wurden, wohlgernekt nicht von realen Theatermasken. Die Darstellungen von Silen beziehungsweise Satyr und Pan passen nicht, da das hellenistische Theater keinen Chor kenne. Zudem sei womöglich nicht scharf zwischen Tragödien- und Komödienmasken unterschieden worden. So kommt Schwarzmaier bereits am Ende des zweiten Teils ihrer

Arbeit zu dem Schluss, dass die liparischen Masken von den realen Theatermasken zu trennen sind, auch wenn sie sich derselben Formensprache bedienten.

Diese Ergebnisse überprüft die Verfasserin im nächsten größeren Abschnitt durch die Gegenüberstellung mit etwa gleichzeitigen Theaterterrakotten und Darstellungen aus anderen Regionen Griechenlands, besonders aus Athen und der Umgebung von Lipari in Unteritalien und Sizilien (S. 85–104). Aus Athen sind keine direkten Vorläufer und vergleichbaren Maskentypen des fünften und vierten Jahrhunderts bekannt. Dort dominierten um 400 v. Chr. die Theaterfigurinen gegenüber den Tonmasken und Bildern mit Theaterszenen. Feste Maskentypen, die auch vervielfältigt wurden, sind erst seit dem zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts fassbar. Diese stellten meist Sklaven dar, die in Lipari kaum von Bedeutung waren. Aus Unteritalien und Sizilien sind Tonmasken vom späten fünften und frühen vierten Jahrhundert an durch wenige Beispiele überliefert, etwa gleichzeitig mit dem Einsetzen der sogenannten Phylakenvasen, die Komödienszenen auf einer Bretterbühne zeigten. So könnten die ersten Masken von Lipari laut Autorin »mit einem allgemeinen Wechsel in der dionysischen Ikonographie in Unteritalien zusammenfallen, in dem Theaterelemente eine zunehmend größere Rolle spielen« (S. 88). Da attische Vasen schon in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts Figuren mit Masken und Bühnenkostümen zeigen, vermutet Schwarzmaier aber trotz des Beobachteten, dass Vorläufer der klassischen liparischen Masken in Athen existierten. Aus hellenistischer Zeit sind dort nur wenige feste Maskentypen bekannt, die überregional verbreitet waren und lange tradiert wurden. Es gab aber wohl viele lokale Typen, die »die gleichen physiognomischen Formeln [...] ganz unterschiedlich kombinierten« (S. 93). Für zwei der damaligen Beispiele aus Lipari sind Vorbilder aus dem Mutterland bekannt. So hält die Verfasserin insgesamt einen attischen Einfluss bei der Ausprägung einiger liparischer Masken für wahrscheinlich. Sie betont jedoch, dass der größte Teil von ihnen wohl eigenständig entwickelt wurde. Verwandtschaftliches an Theaterterrakotten und -darstellungen auch anderer Gattungen sei nicht durch feste Typen bedingt, sondern beruhe eher auf »allgemeinen physiognomischen Formeln« (S. 95 f.). Folgende Elemente seien an den Masken von Lipari durch das Theater inspiriert: die grotesken Züge, der Onkos (ein Haaraufbau bei Frauenfrisuren), Haarwulstfrisuren bei Männern und Sklaven sowie die trompetenförmige Mundöffnung beziehungsweise Bartform bei Sklavenmasken. Auch habe es für die um 300 v. Chr. zu datierenden Veränderungen zwischen der klassischen und der hellenistischen Maskengruppe in Lipari wohl keine direkte Parallele in Athen gegeben, weil dort nach neueren Forschungsergebnissen frühere und langsamere Veränderungen des Typenrepertoires stattfanden. Abschließend macht die Autorin ausführlich auf den geringen Quellenwert des Maskenkataloges im »Onomastikon« des Julius

Pollux für das Verständnis der Maskendarstellungen von Lipari aufmerksam (S. 101–104).

Der nächste, sehr umfangreiche Abschnitt der Arbeit untersucht die Bestattungspraxis und damit die Verwendung der Masken im Kontext der Nekropolen (S. 105–183). Dazu hat Schwarzmaier knapp achthundert publizierte Gräber von Lipari aus der Zeit von der Koloniegründung bis ins erste vorchristliche Jahrhundert ausgewertet, ohne allerdings eine Korrespondenzanalyse liefern zu können (S. 12). In der Hauptnekropole, der Contrada Diana, über die aus archaischer Zeit wenig Aussagekräftiges bekannt ist, wurden demnach während der gesamten griechischen und römischen Nutzung bei der bevorzugten Inhumation die Sarkophage in Nord-südrichtung positioniert, wobei das Kopfende nach Süden zeigte. An dieser Südseite wurde im fünften Jahrhundert außen in der Regel »ein Paket aus Beigaben« abgelegt, »das entweder in einem großen Gefäß [...] oder später in einer Hülle aus rohem Ton geschützt war«, und zwar »nachdem das Grab schon geschlossen und die Grube großenteils wieder zugeschüttet war« (S. 113 f.). Erst im späteren fünften und im vierten Jahrhundert bildete sich dieses Paket zu einem »standardisierten Set von Keramik [...] aus bis zu vier kleinen und häufig einem großen Teller, einem Trinkgefäß – meist Skyphos oder Kylix – (,) einer Lampe und meist einer Weinkanne« (S. 114; 135; 221). Wenig später wurden auch Masken und wohl alternativ »Theaterfigurinen« zu diesem Paket gefügt. Wohl schon seit dem sechsten Jahrhundert unterschied man laut Verfasserin zwischen Gegenständen, die dem Verstorbenen mit ins Grab gegeben wurden, und jenen, die außen deponiert wurden. Während die Dinge außerhalb auf »den Bereich von Speise und Trank« verwiesen, nähmen die Gaben innerhalb (die wohl nur im vierten Jahrhundert und in der ersten Hälfte des dritten die Regel waren, S. 128) auf die Person des jeweils Verstorbenen Bezug, etwa Toilettegerät und Lieblingsgegenstände (S. 117–119). In den Gräbern der zweiten Hälfte des vierten und des frühen dritten Jahrhunderts fanden sich dem Frauengemach zugeschriebene Sets von Vasen. Fingerringe dienten seit dem späten vierten Jahrhundert zunehmend nur als Grabschmuck. Die Grabinventare der zweiten Hälfte des dritten und des zweiten Jahrhunderts sind deutlich ärmer und weisen außen nur noch »Surrogate für »echtes« Speisegeschirr« auf (S. 119). Die Sitte der äußeren Grabbeigaben wurde erst im späten ersten vorchristlichen Jahrhundert aufgegeben, als Lipari römische Kolonie wurde. Die Beigaben der Brandbestattungen sind ohne Brandspuren und nicht von jenen der gleichzeitigen Sarkophage zu unterscheiden. In Bezug auf geschlechts- oder altersspezifische Unterschiede erschließt die Autorin, dass das außen abgelegte Beigabenset zu jeder Bestattung gehörte, die Strigilis wohl auch von Frauen zur Körperpflege verwendet wurde und Männer vermutlich »keine den Frauen vergleichbar signifikante Ausstattung« erhielten (S. 128). Kindergräber, die auch für Erwachsene übliche Gaben aufwiesen, ließen sich

vornehmlich durch Spielgeräte erkennen und durch die kindgerechte Ikonographie beigegebener Gefäße. Eine Unterscheidung zwischen Mädchen und Jungen sei aber nur sehr selten möglich, da beide mit Strigilis, Spiegel oder Miniaturgeschirr bestattet sein konnten.

Masken und Theaterterrakotten wurden vor der Wende zum Hellenismus ausschließlich männlichen Verstorbenen und Kindern (womöglich nur Knaben) beigegeben, danach auch Frauen und Mädchen. Masken kamen nur vom späten fünften oder frühen vierten Jahrhundert bis zum zweiten Viertel des dritten Jahrhunderts vor, Tonfiguren spätestens seit dem zweiten Viertel des vierten Jahrhunderts bis spätestens zum Fall Liparis 252/51 v. Chr. Beide Beigaben waren eine Besonderheit. Masken fanden sich nämlich in nur etwa fünf Prozent der Gräber der genannten Zeit und Tonfiguren in nur etwa sieben. Im vierten Jahrhundert wurden mehrere Masken (zwei bis acht) an einem Grab niedergelegt, im dritten Jahrhundert nur eine bis zwei. An Figurinen wurden bis zu fünf zusammen beigegeben. Diese zeigten Schauspieler und »Personen des dionysischen Thiasos, Musikerinnen, Tänzerinnen, Akrobatinnen, Hetären und liegende Zecher« (S. 133). Die Gräber mit solchen Terrakotten sind unregelmäßig und ohne eine erkennbare Beziehung zueinander in der gesamten Nekropole verteilt. Dabei liegen die Masken oder Tonfiguren immer beim äußeren Geschirrsset, das »als Speisegeschirrgedeck für eine Person zu verstehen« sei, wie es in liparischen Haushalten verwendet wurde (S. 133). Geschirr und Lampen haben zumeist keine Gebrauchsspuren. Auf den Tellern wurden aber Reste von Lebensmitteln wie Eier und Mandeln gefunden. Masken und Tonfiguren kommen sowohl in aufwendigeren als auch in einfacheren Gräbern vor, die aber keine Hinweise zum Sozialstatus der Verstorbenen geben. Angesichts dieser Ergebnisse vermutet Schwarzmaier, dass die Masken und Figurinen in rituelle, kultische Mahlzeiten am Grab eingebunden waren, »als der Sarkophag schon geschlossen, die Grabgrube aber noch nicht vollständig zugeschüttet war.« Dabei würden »Lage und Zusammensetzung des Geschirrs, Speisereste und fehlende Benutzungsspuren« darauf hindeuten, »daß diese außen abgestellten Gegenstände – und damit auch die Masken – für den Toten gedacht waren« (S. 134).

Die bescheidenere Ausstattung der Gräber unter anderem in den Friedhöfen im Stadtteil Portinenti veranlasst die Verfasserin zu der Vermutung, dass sich die Verstorbenen dort von jenen in der Hauptnekropole durch ihren sozialen Stand oder ihre Herkunft unterschieden (S. 134–138). Die »fosse votive e discariche«, die im Bereich der Hauptnekropole vor der Stadtmauer liegen, so auch im Areal um den Altar für Demeter und Kore des vierten Jahrhunderts, scheinen nur aus der ersten Hälfte des dritten vorchristlichen Jahrhunderts zu stammen. Da ihr Inhalt uneinheitlich war, vermutet die Autorin, dass es sich um Deponien von Abfall aus verschiedenen funktionalen Kontexten handelt, abgesehen von den Votivbothroi für Demeter

und Kore in der Umgebung ihres Altares, die unter anderem für die Göttinnen spezifische Weihegaben überliefern und eine enge Beziehung zu Dionysos anzudeuten scheinen (S. 138–148). Zur Erklärung der »großen Mengen von Streufunden [...], die ohne stratigraphischen Zusammenhang mit Gräbern im Nekropolengebiet der Contrada Diana gefunden wurden« liefern laut Schwarzmaier die dazugehörenden und auch im Koreion gefundenen, aber in den Grabinventaren praktisch fehlenden zahlreichen tönernen Blüten einen möglichen Schlüssel (S. 150–154). Sie bekrönen auch Büstenköpfe von Frauen und Silenen und erreichen mitunter einen Durchmesser von mehr als zwanzig Zentimetern. Blütenbüsten fanden sich auch in Unteritalien und Sizilien in Heiligtümern. Gegen die Funktion der liparischen Exemplare als Thymiateria spricht das Fehlen von Brandspuren. Pflanzliche Ornamente waren auf unteritalischen Grabvasen beliebt. Auch wird das Schmücken von Grabmälern mit Blumen, Kränzen und Ähnlichem auf griechischen Vasenbildern und in griechischen Grabepigrammen oft thematisiert. Deshalb vermutet Schwarzmaier eine ähnliche Verwendung der tönernen Blüten, »wie dies heute noch mit den zahlreichen Plastikblumensträußen auf italienischen Friedhöfen geschieht«, zumal man beobachten könne, »daß gerade im Umgang mit dem Tod und bei der Pflege von Gräbern offenbar allgemeinemenschliche Verhaltensweisen zum Vorschein kommen, daß sich deswegen Riten über lange Zeiträume gehalten haben oder daß aus denselben Bedürfnissen heraus unabhängig von gegenseitiger Beeinflussung ähnliche Handlungsmuster vorkommen« (S. 153). Sie versteht die tönernen Blüten und entsprechend auch die vielen Masken und Figuren, die sich unter den Streufunden in den Nekropolen Liparis fanden, daher als äußeren sakralisierenden Schmuck im Grabkult, dessen »Themenspektrum« sich auffallend auf Dionysos beziehe (S. 153 f.). In die Fossae der Hauptnekropole könnten Abfälle solchen Materials gelangt sein, vor allem auch von den Zerstörungen bei der Belagerung von 252/51 v. Chr.

Anschließend sucht die Autorin nach Gräbern, an denen wie in Lipari außen Masken, Speisegerätschaft oder Terrakottafiguren beigegeben wurden (S. 155–172). Die in Lipari übliche Deponierung des äußeren Beigabensets, die Nordsüdausrichtung der Gräber und ihre einheitliche und schmucklose oberirdische Kennzeichnung erweisen sich als lokale Eigenheiten (S. 155–157). Die Untersuchung der archaischen und frühklassischen Nekropolen auf Rhodos offenbart große Ähnlichkeiten (S. 157–161), auch wenn hier weniger das Speisen, sondern eher das Trinkgelage am Grab eine Rolle spielte und nur ein Grab mit Maske (aus dem zweiten Viertel des fünften Jahrhunderts) bekannt ist. So vermutet Schwarzmaier, dass die frühesten Kolonisten »in den Grundzügen ähnliche Vorstellungen für die Deponierung« der Weingefäße und der Symposionutensilien am Kopfende außerhalb der Sarkophage nach Lipari importierten (S. 161; 163).

Durch den Vergleich mit Nekropolen in anderen Städten (in der Nachbarschaft von Rhodos, in dem ebenfalls von Rhodiern gegründeten Gela, in Korinth, in Hipponion, dem Lipari nahen Hafentort Mylai und den punische Nekropolen) macht die Verfasserin auf regionale Unterschiede aufmerksam. Stets seien nur einzelne Merkmale ähnlich, nicht »das ganze System« (S. 161–165). In Unteritalien (Locri, Tarent, in indigenen Nekropolen der Umgebung von Bari) wurden Gräber gefunden, an denen außerhalb exklusive Symposiongefäße abgestellt wurden oder die durch Bemalung als Speiseräume beziehungsweise dionysische Lauben ausgestaltet sind (S. 165–168). Für die Symposionanspielungen der Tarentiner »Athletengräber« – herkömmlich als Mittel zur Selbstdarstellung der aristokratischen Gemeinschaft interpretiert – zieht Schwarzmaier auch die Möglichkeit in Betracht, »daß eine Tischgemeinschaft beziehungsweise ihre Hinterbliebenen ein mit dem Totenritus verbundenes Speise- und Spenderitual, das allen Toten zukam, in die Gestalt eines Symposions gekleidet und damit überhöht haben« (S. 168). In Tarent wie etwa auch in Syrakus und Korinth wurden Gegenstände aber quasi nur während der Archaik außerhalb von Einzelgräbern deponiert.

Tonfiguren wurden etwa in Tanagra und Halai von spätarchaischer bis in hellenistische Zeit außen an den Gräbern abgelegt, in Tanagra auch gemeinsam mit Geschirr. Aber dort sei »angesichts der Geschirrmenge und ihrer Verteilung eher an die Abhaltung eines Trinkfestes am Grab durch die Trauergemeinde« zu denken, »dessen Reste an Ort und Stelle gelassen wurden, als an ein Opfer für den Toten« (S. 170). In Halai ist kein Ritus mit Speisegerätschaft außen nachzuweisen. Doch gelangten Terrakotten und Vasen hier in die Gräber. Seit dem frühen vierten Jahrhundert ist hier eine Zunahme an Statuetten mit dionysischen Themen auszumachen, darunter auch wenige Schauspielerterrakotten. In diesem Zusammenhang verweist die Autorin auf die Protomen einer weiblichen Gottheit (Demeter oder Persephone?) und des bärtigen Dionysos, die in Halai und womöglich ähnlich auch in Tanagra fast stets außen an oder auf den Sarkophag gelegt wurden. Sie plädiert auch angesichts des Befundes von Giardini Naxos, wo außen an den Gräbern manchmal Trinkkeramik und mit Silensmasken geschmückte Antefixziegel des fünften Jahrhunderts abgelegt wurden, für eine ähnliche Funktion zumindest im Grabkontext von Protomen und Masken (S. 169–171). Die Beigabepakete von Speisekeramik und Masken beziehungsweise Theaterfiguren außerhalb der Gräber in Lipari sind aber wohl eine Besonderheit.

Zum Verständnis der Vorgänge an den Gräbern von Lipari zieht Schwarzmaier auch schriftliche Quellen heran, und zwar zunächst jene über das antike Bestattungsritual (S. 172–180). Demnach hat es in Athen, dessen Totenritual am besten durch schriftliche Quellen überliefert ist, wohl ein bescheidenes Mahl von eher symbolischem Wert am Grab am Bestattungstag

selbst gegeben, ein weiteres im Haus des Verstorbenen (περίδειπνον), mit dem die Zeit des Fastens abschloss, und ein die Trauerzeit beendendes Mal am dreißigsten Tag, dessen Ort nicht zu lokalisieren ist, sowie weitere Mähler an Totengedenktagen, an denen man wohl Speisen und Trankopfer für den Toten ans Grab brachte (S. 173–176). Da die Textquellen es nicht erlauben zu unterscheiden, ob am Grab nur dem Toten Speisen geopfert wurden oder die ganze Trauergemeinde am Mahl teilnahm, stellt die Verfasserin ihren Informationen die etwa gleichzeitigen archäologischen Funde in den Athener Nekropolen gegenüber (S. 176–180). Sie offenbaren auch dort das Bedürfnis, »die Verstorbenen mit Speise und Trank zu versehen [...] im Rahmen einer Zeremonie bald nach der Bestattung [...], bei der das Grab bereits geschlossen war« (S. 179). Die Situation in Lipari ist jedoch in Bezug auf die Lage der Kontexte und ihre Zusammensetzung einheitlicher und ordentlicher. Es gab im Unterschied zu Athen keine Opfergruben, keine Fleischopfer und keine Verbrennung der Gaben. Dafür waren in Lipari Trinkgefäße und Lampen von größerer Bedeutung. In den Opferkontexten Athens fehlen Masken und Theaterterrakotten völlig. So erschließt die Autorin anhand der archäologischen und schriftlichen Quellen, dass in Lipari »das Geschirr am Kopfende des Grabes in unmittelbarer Nähe des Leichnams für diesen als Totenopfer, wenn auch in Form eines Symposions, zu verstehen ist« (S. 180). Vom späteren regelmäßigen Grabkult an den Gräbern zeugen vielleicht die Streufunde und das Material in den Abfall-schichten der Nekropole.

Da Schwarzmaier beim Umgang mit dem Tod »Vorstellungen und Verhaltensweisen« vermutet, die »aus der menschlichen Natur entspringen und kulturübergreifend und unabhängig voneinander existieren«, und davon ausgeht, »daß sich in der traditionell sehr konservativen griechisch-orthodoxen Kirche auch vorchristliche Vorstellungen und Bräuche tradiert und bis in die Neuzeit gehalten haben« (S. 180), bezieht sie in einem Exkurs Berichte über Grabkulte des zwanzigsten Jahrhunderts in Griechenland und auf dem Balkan in die Betrachtung mit ein (S. 180–183). Dort finden »nach dem Begräbnis an den Gräbern sowohl Totenopfer als auch Totenmahlfeiern« statt, die den antiken Riten stark ähneln, wobei auch hier »lokale Eigenheiten und verschwimmende Grenzen zwischen Totenopfer und -mahl« festzustellen sind (S. 182 f.).

Ein letzter Teil der Untersuchung konfrontiert die Ergebnisse mit erzählenden Bildern, die Masken und Theaterfiguren zeigen (S. 185–200), allerdings nicht in Theaterszenen, da ja eine funktionale Verbindung mit ihnen für die liparischen Masken auszuschließen sei. Die interessierenden Darstellungen finden sich vor allem auf den gleichzeitigen und geographisch nahen unteritalischen Vasen des vierten vorchristlichen Jahrhunderts. Sie zeigen die Masken nahezu stets in Verbindung mit Dionysos und seinem Gefolge, etwa beim Gelage oder bei Tanz, Musik und Komos in sei-

nem Heiligtum, das durch die Gegenstände gekennzeichnet wird, die für seinen Kult nötig sind. Daher deutet die Verfasserin die Masken »wie Situla, Krater, Tympanon, Flöte und Thyrsos« als eines »der wichtigsten Kultzeichen des Dionysos«, die auch in Alltagsszenen »einen Platz als dionysischen, das heißt von der Kraft des Gottes erfüllten Raum« kennzeichnen konnten (S. 188). Für die Schauspielerfiguren der Gräber von Lipari gelte Ähnliches. Sie seien »aus einem konkreten Bühnenzusammenhang gelöst und in das Gefolge des Dionysos integriert« worden, was auch die verwandte Verwendungsweise erkläre (S. 193–195). Hier offenbart sich laut Schwarzmaier ein wesentlicher Unterschied der unteritalischen zur attischen Kunst. Denn deren Darstellungen von Masken und Theaterfiguren bezögen sich im fünften und vierten Jahrhundert direkt auf das Theater, wofür die Verfasserin einige Beispiele anführt (S. 191–193).

Die Tonfiguren in der Nekropole von Lipari seien durch das mit ihnen vergesellschaftete Geschirr und ihr Darstellungssujet (außer Komödienschauspielern etwa auch Flötenspielerinnen, Akrobaten und liegende Zecher) mit dem Symposion zu verbinden. Eine enge Beziehung von Masken und Theaterfiguren zu Dionysos und dem Symposion dokumentierten im Hellenismus auch Symposiongeschirr verschiedener Art, die Ausstattung des Festzugs Ptolemaios' II. zu Ehren von Dionysos und der tönernen beziehungsweise gemalte Schmuck wohl von Banketträumen in Häusern und einer Grabkammer in Tarent (S. 196–200).

Angesichts der Ergebnisse ihrer Untersuchung rekonstruiert Schwarzmaier das Bestattungsritual in Lipari im vierten und frühen dritten Jahrhundert schließlich folgendermaßen (S. 201–217): Sie bezieht das normierte Geschirret wegen der schriftlichen Quellen von Speise- und Trankpenden am Grab für die Toten auf den Totenkult und führt es auf ein wohl »urales menschliches Grundbedürfnis« zurück, das in vielen Kulturen festzustellen sei, nämlich die Toten auszustatten und zu verpflegen, »um sie sich« – wie es griechische Totentexte überliefern – »vom Leibe zu halten und vielleicht auch das eigene schlechte Gewissen zu beruhigen« (S. 201 f.). Da nur wenige Lebensmittelreste in Verbindung mit dem Geschirret überliefert sind und es bisweilen nicht benutzbar war, sei es womöglich auch nur pro forma abgelegt worden. Es wurde so deponiert, dass es vor dem Zerbrechen geschützt blieb. Seine Gefäßformen betonen das Trinken und evozieren das Symposion, auf das sich auch die dionysischen Masken und Tonfiguren beziehen. Allerdings sei ungewiss, warum solche Terrakotten wohl erst im frühen dritten Jahrhundert auch Frauen beigegeben wurden. Da unter ihnen auch ein kleines Mädchen war, handelte es sich wahrscheinlich nicht um Hetären.

Laut Verfasserin gab es zwei Möglichkeiten, das Geschirret zu nutzen (S. 203 f.): entweder für ein Symposion im Jenseits oder für die gemeinsame, womöglich auch symbolische Mahlzeit des Toten mit den Hinterbliebenen am Grab beziehungsweise in der

Nähe, bei der auch der Verstorbene sein eigenes Ge- deck bekam, weil er unrein war und so eine Gefahr darstellte. Welche der beiden Möglichkeiten zutraf, sei kaum zu entscheiden, womöglich sei auch Mehrdeutigkeit angestrebt worden.

Die Funktion beziehungsweise Bedeutung der Masken und dionysischen Terrakotten bleibe aber in beiden Fällen die gleiche. Bei jenen Gräbern, die beim äußeren Geschirrsatz auch Masken oder Terrakotten aufwiesen, »sollte dieses Mahl in einem explizit dionysischen Ambiente stattfinden« (S. 204). Die klassischen Masken wurden aufgehängt, wie ihre Löcher zeigen, die hellenistischen wohl auf Tische oder Ähnliches gestellt, vergleichbar jenen auf gemalten und reliefierten Bildern. So etwas nimmt die Autorin auch für die Tonfiguren an. Die Lampen, die fast immer unbe- nutzt waren, gehörten entweder »zu dem als Mahl inszenierten Totenopfer im Rahmen der Begräbniszere- monie, denn diese fand ja vor Sonnenaufgang statt, oder der bzw. die Verstorbene benötigte sie auf seinem Weg in die Unterwelt« (S. 214). Masken und Tonfigu- ren »markierten einen Ort, an dem Kulthandlungen für Dionysos abgehalten wurden und an dem man seine Anwesenheit erwartete, also eine Art temporäres Heiligtum« (S. 205). Die Beliebtheit jugendlicher Dar- stellungen unter den hellenistischen Masken erklärt Schwarzmaier damit, dass man »in der Jugendlichkeit wohl einen besonders erstrebenswerten Zustand und das Eigenbild zum Tod« sah (S. 205).

Im Folgenden plädiert die Verfasserin für die erste der genannten Möglichkeiten: für das Mahl im Jen- seits (S. 205–215). Sie vermutet eine Kultgemeinschaft des Dionysos mit Demeter und Persephone, deren Heiligtum in der Hauptnekropole von Lipari lag, denn sowohl die dionysischen Mysterien als auch der eleusinische Kult wurden mit Jenseitshoffnungen ver- bunden. Auch werden Dionysos und Persephone ge- meinsam auf einem apulischen »Unterweltskrater« ge- zeigt. Die Bedeutung beider für die Jenseitsvorstellung der klassischen und hellenistischen Griechen sei zu- dem durch die überregional und auch in Unteritalien verbreiteten kryptischen, meist auf Goldplättchen ge- schriebenen Texte belegt, welche Eingeweihten der dionysischen Mysterien mit ins Grab gegeben wurden, und durch Gedichte, die unter dem Namen Orpheus überliefert sind. Schriftliche und bildliche Belege be- zeugen, dass Totenrichter in der Vorstellung der klas- sischen und hellenistischen Griechen vom Leben nach dem Tod eine Rolle spielten. Auch scheine seit dem fünften und besonders im vierten Jahrhundert in Un- teritalien und Sizilien zumindest »im religiösen Ge- dankengebäude der dionysisch-orphisch-eleusinischen Mysterienkulte [...] ein Gelage im Jenseits, das offen- bar nicht auf männliche Teilnehmer beschränkt war, eine große Bedeutung gehabt zu haben«, wobei Dio- nysos bei seinen Anhängern als Fürsprecher in der Unterwelt fungierte (S. 210 f.).

Zwar hätten bei den Griechen in Unteritalien wohl eine »Vielfalt« einander auch widersprechender Vor-

stellungen vom Jenseits und polyfunktionelle Zeremo- nien am Grab existiert, aber wegen der geographischen Lage sei davon auszugehen, dass die Liparer mit or- phisch-dionysischen Strömungen in Berührung ge- kommen seien, was eine »Wundergeschichte« belege (S. 211 f.). So vermutet die Autorin, dass an den Grä- bern Liparis »mit den Symposionspielen auch Hoffnungen auf eine leid- und sorgenfreie Existenz nach dem Tod verbunden« wurden, und zwar in der Hauptnekropole der Contrada Diana zumindest seit dem späten fünften Jahrhundert sogar als »regelrechte communis opinio« (S. 212). Dass die mit Masken oder dionysischen Terrakotten ausgestatteten Grabsets nur einer bestimmten Gruppe gehörten, etwa Verstorbene, die in die bacchischen Mysterien eingeweiht wa- ren, schließt Schwarzmaier wegen des Fehlens von In- dizien für die Existenz solcher Mysten auf Lipari, »der Fülle von dionysischen Zeichen« in der Hauptneko- pole und anderer Gründe eher aus. Die Terrakotten seien wie die großen Gefäße mit dionysischen Bildern, die im vierten Jahrhundert bevorzugt als Urnen ge- nutzt wurden, »nur zwei von mehreren möglichen Zeichen für die Anhängerschaft des Gottes« und »in- sofern fakultativ« gewesen (S. 212). So scheint es für die Verfasserin »denkbar, daß sich die Vorstellungen und Hoffnungen, die ursprünglich mit der Einwei- hung in die Mysterienkulte zusammenhingen, im Lau- fe der Zeit über die engen Zirkel der Mysterienvereine hinaus verbreitet haben und daß sie auch von Nicht- eingeweihten übernommen wurden« (S. 213). Da Lam- pen und vollständige Symposionssets in den Friedhöfen von Portinetti fehlen, seien die »Anspielungen auf ein dionysisches Bankett« aber vermutlich nur »an ein for- melles Begräbnis und damit wohl auch an eine gesell- schaftliche Stellung innerhalb des Polisverbandes ge- bunden gewesen« (S. 214).

Die Ausbreitung des orphisch-dionysischen Gedan- kengutes in Unteritalien seit dem späten fünften Jahr- hundert würde auch erklären, dass »in Athen die Iko- nographie viel weniger von Dionysos dominiert wird als in Unteritalien. Denn [...] Hoffnungen auf ein besseres Leben sowohl in der diesseitigen wie in der jenseitigen Welt waren dort an die Mysterien von Eleusis geknüpft« (S. 214). Einen mit Jenseitshoff- nungen verbundenen Bezug auf die Mysterien hält die Au- torin auch für die dionysischen Anspielungen in den Nekropolen Tarents und anderenorts (vgl. S. 105–183) für denkbar (S. 215–217).

Abschließend fasst Schwarzmaier ihre Ergebnisse zu- sammen und stellt weiterführende Fragen (S. 219–222). So sei angesichts der schmucklosen Cippi als Kennzei- chen der Gräber in den Nekropolen von Lipari zu über- denken, ob dort seit dem vierten Jahrhundert »der Ge- danke des Weiterlebens durch die »memoria« am Grab eine geringere Rolle spielte als der der glücklichen Fort- existenz der Toten im Hades« (S. 220). Sie fordert, zu- künftig auch die Funktion der Beigaben im Sarkophag beziehungsweise in der Urne im Grabritual in Lipari zu untersuchen, die Ausweitung orphischen Gedankenguts

in Unteritalien und Sizilien und die Bedeutung dionysischer Vorstellungen im Totenkult (S. 220 f.), schließlich auch, »ob sich von den an die Masken geknüpften Jenseitshoffnungen [...] Kontinuitätsstränge zur Verwendung von Masken in der römischen Grabkunst ziehen lassen« (S. 221 f.).

Nach einer deutschen und einer italienischen Zusammenfassung ist der Untersuchung eine Typenliste mit den wichtigsten Informationen zu jeder der dreihundertvierzig bereits publizierten Masken angefügt. Ergänzend werden katalogartig sechzehn Masken von Lipari neu vorgestellt, die im Kelvingrove Museum von Glasgow aufbewahrt werden (S. 227–239). Ein Register der Masken aus Lipari und der Vergleichsstücke aus anderen Museen sowie ein allgemeiner Index und die Nachweise zu den mitgelieferten Abbildungen sind angeschlossen. Zur Illustration der Argumentation finden sich Abbildungen in den laufenden Text eingefügt, und die Tafeln am Schluss des Buches präsentieren eine Auswahl der Masken in der Front- und häufig auch in mindestens einer Profilansicht.

In ihrer äußerst komplexen Untersuchung geht die Verfasserin sehr gezielt und auch selektiv vor. So bespricht sie etwa die Grundzüge der neuen typologischen Ordnung der Masken und die durch sie gewonnenen Erkenntnisse nur »anhand weniger signifikanter Beispiele« (S. 30). Da sie aber zugleich immer sehr ausführlich auf methodische Probleme und Einschränkungen und auch auf Ausnahmefälle und Besonderheiten aufmerksam macht, gelingt ihr dennoch eine fundierte und mit ihrer zielgerichteten Entwicklung und ihrem Ausblick auf moderne Bräuche auch spannende Darlegung. Die Arbeit bietet so eine Fülle auch grundlegender Informationen über den griechischen Grabkult und seine Erforschung und führt zu vielen wichtigen Erkenntnissen: Die herkömmliche Ableitung der Masken-Darstellungen Liparis von konkreten Personen beziehungsweise Charakteren des griechischen Theaters wird anhand der neuen typologischen Ordnung, ergänzt durch andere Beobachtungen, auf solider Basis widerlegt. Zugleich entlarvt die Autorin den geringen Quellenwert der Komödienmaskenliste des Pollux für das Verständnis dieser Terrakotten. Ihre Gestaltung wurde durch das Theater lediglich inspiriert. Schwarzmaier identifiziert den auch anderenorts häufig dargestellten wulstigen Reif mit Blättern und Binde überzeugend als speziell beim Symposion getragene Kopfbedeckung und verdeutlicht die relative Eigenständigkeit der Maskenproduktion in Lipari durch technische Beobachtungen und Vergleiche. Eine große Leistung Schwarzmaiers ist auch die eingehende Analyse von Fundkontexten und schriftlichen Quellen. Sie offenbart die Bedeutung von Ritualen mit Speise- und Trinkgeschirr am Grab an verschiedenen Orten Griechenlands besonders in archaischer Zeit, die zugleich starken lokalen Unterschiede und die Besonderheit der Beigabenpakete mit Geschirr und Masken beziehungsweise ›Theaterfigurinen‹ in Lipari. Zudem wird die Einführung der Sitte der ›äußeren Beigabenpakete‹

durch die ersten Kolonisten wahrscheinlich. Die erst seit etwa 400 v. Chr. in diesen Paketen erscheinenden Masken und ›Theaterfigurinen‹ identifiziert die Verfasserin angesichts ihrer Ergebnisse zu ihrer Typologie, Ikonographie und kontextuellen Einbindung im Vergleich zu Vasenbildern überzeugend als Darstellungen des Gefolges des Gottes Dionysos, die bei kultischen Symposia dionysisches Ambiente schufen, um die Präsenz des Gottes zu evozieren.

Für die Forschung dürften auch zwei Beobachtungen von besonderem Interesse sein, die verdeutlichen, wie wichtig es ist, bei zukünftigen Überlegungen über die Funktion von Terrakotten die genaue Einbindung der Objekte in ihrem jeweiligen Fundkontext und lokale Unterschiede zu berücksichtigen, aber auch mögliche Wechselbeziehungen zu beleuchten: Erstens, dass sich in Lipari die Objekte, die außen am Grab abgelegt wurden, von jenen unterschieden, die ins Grab gelangten und sich auf die Person des Verstorbenen bezogen (S. 117–119), und zweitens, dass Masken und Schauspielerfiguren in der Kunst Athens des fünften und vierten Jahrhunderts – anders als gleichzeitig in Unteritalien – ausschließlich in konkreter Beziehung zum Theater gezeigt und wohl erst im Laufe des Hellenismus wie anderenorts zu »allgemeineren dionysischen Zeichen« wurden (S. 191–193). Auf das Theater als Teil der schönen Künste, die unter dem Schutz der Musen stehen, verweist übrigens auch die einzige bekannte schriftliche Quelle, die über die Verwendung einer Maske oder Schauspielerfigur aus Terrakotta informieren könnte: ein Epigramm, das Asklepiades von Samos um 300 v. Chr. schrieb. Es berichtet, dass ein Knabe eine komische Figur oder Maske, die einen gewissen Charetas darstellte, den Musen weihte, weil er in einem Schönschreibwettbewerb gewonnen hatte (Anth. Pal. 6, 308), und wurde in der Forschung zur Interpretation von Theaterterrakotten herangezogen, die sich in Gräbern Tarents fanden (D. Graepler, Tonfiguren im Grab [München 1997] 231 f.).

Manchmal argumentiert die Autorin allerdings zu leichtfertig oder sogar inkonsequent, so wenn sie »allgemeinmenschliche Bedürfnisse, Vorstellungen und Verhaltensweisen« zur Erklärung der Phänomene heranzieht, obwohl sie etwa einleitend selbst auf die Vielfalt der Riten und die Diversität der Vorstellungen im Grabkult vergangener Kulturen hinweist (S. 13). Es erscheint banal, die tönernen Blütenbüsten in den Schuttschichten der Hauptnekropole von Lipari mit Plastikblumen in modernen Friedhöfen zu vergleichen (S. 153, s. o. das Zitat), auch wegen ihrer spezifischen Ikonographie, des Fehlens von Vergleichsstücken in anderen Nekropolen und ihrer Existenz in Heiligtümern. In Bezug auf Speiseriten am Grab können moderne christliche Bräuche zwar mögliche Handlungsabläufe aufzeigen, aber doch wohl keine verwandten Vorstellungen, wie es der Text der Autorin suggeriert (S. 180, s. o. das Zitat). Die archaische Zeit, in der Schwarzmaier den Beginn der Sitte, Geschirrsatz außen an Gräbern abzulegen, in Lipari vermutet und ähnliche Depo-



sitionen auch an verschiedenen anderen Orten in Griechenland nachweist, ist dem Aufkommen der liparischen Masken und Schauspielerfiguren zeitlich viel näher als die Moderne. In der Archaik und auch in der Folgezeit herrschten in Griechenland ganz andere Vorstellungen vom Dasein nach dem Tode vor (vgl. S. 211). Schwarzmaier weist selbst auf die Totentexte hin, die von der Furcht sprechen, dass die Verstorbenen keine Ruhe finden und die Lebenden besuchen könnten, wenn sie nicht angemessen versorgt würden (S. 201 f.). Nach dem Tode erwartete den Verstorbenen im Hades ein Reich des Schattens ohne Schmerz oder Freude. Sein zu Lebzeiten erworbener Ruhm war dagegen wichtig: Durch ihn galt er den Hinterbliebenen und zukünftigen Generationen als Vorbild, was ihm eine Art von Unsterblichkeit garantierte. Entsprechend hatte die Erinnerung an den früheren Status und die Taten des Verstorbenen durch Grabkult, Grabmahl und anderes eine wichtige soziale Funktion (dazu ausführlich anhand schriftlicher Quellen: N. Valenza Mele, *Vita dell'aldilà e corredi funerari. evoluzioni comparate, Dialogues Hist. Ancienne* 17, 2, 1991, 154–166). Dass bei den Griechen auch die Vorstellung der Heroisierung des Toten mit dem Symposion verbunden werden konnte (vgl. bes. die griechischen ›Totenmahreliefs‹, s. B. Schmaltz, *Griechische Grabreliefs* [Darmstadt 1983] 244–246), hätte von der Autorin berücksichtigt werden können, zumal dies in der Forschungsdiskussion um die Interpretation der vielen Terrakottadarstellungen von Gelagerten in Tarent eine Rolle spielt. Sie gehören ins sechste bis vierte Jahrhundert und fanden sich vor allem in den Nekropolen (E. Lippolis / S. Garraffo / M. Nafissi, *Taranto. Culti Greci in Occidente 1* [Tarent 1995] 51–53 Taf. 7–11). Auch scheint es ratsam, anders als es Schwarzmaier praktiziert (S. 167 f. 207 Abb. 48), indigene Auftragsbilder und Verwendungskontexte von Vasen zumindest unter Vorbehalt zu betrachten, da mit speziellen indigenen Vorstellungen und Riten zu rechnen ist (Valenza Mele a. a. O. 174 Anm. 5; M. Söldner, *Naiskoi für Menschen. Eine heroisierende Fiktion im unteritalischen Vasenbild*. In: Ch. Schmitz / A. Bennenworth [Hrsg.], *Mensch Heros Gott* [Stuttgart 2009] bes. 49 f.).

Nicht nur vor diesem Hintergrund erstaunt, wie entschieden sich die Autorin für die erste der beiden von ihr erwogenen Möglichkeiten ausspricht, die Beigabepakete mit Masken zu erklären: »Eines ist jedenfalls sicher: Ohne die Furcht der liparischen Polisgemeinschaft vor dem Tod und dem im Hades zu erwartenden Schicksal, die als Reaktion die Schöpfung eines tröstlichen Gegenbildes hervorrief, wären die hochqualitätsvollen und thematisch vielfältigen liparischen Tonmasken nicht auf uns gekommen« (S. 219, 221 und bes. 222). In diesem Fall wäre die Existenz der Masken durch Jenseitshoffnungen motiviert gewesen, also das Paket aus Geschirr, Lampe und Masken beziehungsweise Tonfiguren dem Verstorbenen beigegeben worden, um ihm bei einem glückseligen Symposion unter dem Schutz des Gottes Dionysos im Jenseits zu dienen.

Die von ihr angeführten schriftlichen Zeugnisse belegen eine Existenz dieser Vorstellung letztlich nur für Anhänger der Mysterienkulte, auch wenn sie schon früh über den Kreis der Mysten hinaus als deren Gedankengut bekannt war (S. 209–211 mit Anm. 1463). So ist womöglich auch die Geschichte von einem Grab in Lipari, das wegen nächtlicher Klänge von Musik und Gelächter zu fürchten sei (S. 211 f.), nicht von dieser Gruppe zu trennen. Zudem verwundert, dass die Terrakotten mit Lampe und Geschirr außerhalb der Gräber deponiert wurden und nicht zu den Toten in die Gräber gelangten, wie die Münzen für Charon und die orphischen Goldplättchen anderorts (s. etwa S. 209), es also für eine ins Jenseits begleitende Ausrüstung zu erwarten wäre.

So überzeugt aktuell eher die zweite, von der Verfasserin nicht favorisierte, aber doch erwähnte Erklärungsmöglichkeit: Dass nämlich das Beigabenset aus Geschirr für Speise und Trank, Lampe und bisweilen auch ein oder mehreren dionysischen Masken oder Figurinen von einem tatsächlichen oder symbolisch angedeuteten gemeinsamen Mahl der Hinterbliebenen mit dem Verstorbenen bei seiner Bestattung vor Sonnenaufgang am Grab stammt. Das gemeinsame Speisen und das anschließende Trinkgelage (›Symposion‹) gehörten in der griechischen Antike schon früh zusammen und besaßen neben der verpflegenden primär auch eine kommunikative und damit soziale Funktion (Der Neue Pauly III [1997] 801–803 s. v. *Gastmahl* [P. Schmitt-Pantel]; RE IV 1 [1931] 1266–1270 s. v. *Symposion* [Hug]). Durch das gemeinsame Speisen und Trinken am Grab gedachte man des Verstorbenen als einem verlorenem Teil der Gemeinschaft (S. 211, vgl. S. 176). Auch war die Erinnerung an seinen Status und seine Taten im Grabkult wichtig (s. o.). Die vielen dionysischen Anspielungen im Ritual erscheinen passend, denn das Symposion stand schon seit archaischer Zeit unter dem Schutz des Weingottes Dionysos (B. Fehr, *What has Dionysos to do with the symposium?* *Pallas* 61, 2003, 23–37).

Schon Bernabò Brea bringt übrigens die Existenz der Masken wegen der Vasenbilder in der Hauptnekropole von Lipari mit dem dionysischen Kult und dessen Jenseitsbezügen in Verbindung (*Menandro e il teatro greco a. a. O.* 21–24). Die als Urnen dienenden Kratere und wohl auch die anderen Gefäße mit dionysischen Bildern wurden dort aber wiederverwendet (S. 205 f. mit Anm. 1433, vgl. S. 212). Sie zeugen so vor allem auch von der großen Bedeutung des dionysischen Symposions außerhalb der Nekropole. Es ist nicht auszuschließen, dass dionysische Masken und Figurinen auf Lipari auch in Häusern und Heiligtümern in Kulthandlungen bei Symposia oder Ähnlichem zum Einsatz kamen, wo eher die diesseitige Glückseligkeit im Zentrum des Interesses gestanden haben dürfte. Zwar ist über die Innenstadt des vierten und dritten Jahrhunderts v. Chr. so gut wie nichts bekannt, aber auf der Akropolis, dem antiken Stadtzentrum, fanden sich sporadisch einige Fragmente von Terrakotten dionysischer Thematik dieser Zeit, da-

runter eine Maske, und in einer älteren sakralen Grube das Oberteil einer der ältesten ›komischen‹ Figuren Siziliens aus der Mitte des fünften Jahrhunderts (L. Bernabó-Brea / M. Cavalier / F. Villard, *Topografia di Lipari in età greca e romana I. L'acropoli. Melingunì Lipára IX 1* [Palermo 1998] 55 Taf. 15, 1; 144 Taf. 54). In anderen Städten Westgriechenlands und im Mutterland ist die Verwendung dionysischer Masken und Figurinen aus Wohnbereichen und Heiligtümern bezeugt, also aus Kontexten, die herkömmlicherweise nicht mit Jenseitshoffnungen verbunden werden (G. Lamagna, *Sicilia archeologica* 33, 2000, H. 98, 225; 241; D. Doepner, *Steine und Pfeiler für die Götter. Weihgeschenk-gattungen in westgriechischen Stadtheiligtümern* [Wiesbaden 2002] 62; 213 f. Nr. 28; 34; 38 [Metapont]; 97; 229 f. Nr. 22; 25; 26; 30 c [Poseidonia]; F. Rumscheid, *Die figürlichen Terrakotten von Priene* [Wiesbaden 2006] 287; 330 f.). So könnte also schon allein die Beliebtheit des Dionysoskultes mit seinen traditionell auf das Symposion bezogenen Inhalten in Lipari dazu geführt haben, dass bisweilen bei der Bestattung und auch bei späteren Besuchen an den Gräbern dionysische Masken und Figurinen verwendet wurden.

Entsprechend liefert Agnes Schwarzmaiers Untersuchung neben wichtigen Ergebnissen zum griechischen Grabkult und zur Verwendung von Theaterterrakotten mit ihrer abschließenden These auch einen willkommenen Anreiz für die zukünftige Diskussion um die Bedeutung des Dionysoskultes in Westgriechenland.