

Agnes SCHWARZMAIER, Die Masken aus der Nekropole von Lipari. Beiheft. Palilia 21. Wiesbaden: Reichert Verlag 2012, 256 S., 48 s/w-Abb., weitere 8 farbige und 92 s/w-Abb. auf Tafeln

Als Luigi Bernabò Brea in den sechziger und siebziger Jahren des 20. Jhs. in den Nekropolen von Lipari, das antike Meligunis Lipara, hunderte von aus Ton geformten Masken und Theaterfiguren entdeckte, galt dies als Sensation, da niemals zuvor ein derartiger Fundkomplex bekannt geworden war. Der Ausgräber hat die Funde zusammen mit seiner Mitarbeiterin Madeleine Cavalier in mehreren Bänden vorgelegt. Der Großteil der Terrakotten datiert in das 4. und in die erste Hälfte des 3. Jhs., die Zerstörung von Lipari im Jahre 252 durch die Römer gilt dabei als *terminus ante quem*. Nach Interpretation von Bernabò Brea beziehen sich alle Terrakotten auf das griechische Theater: Tragödie, Satyrspiel, Alte bzw. Neue Komödie. Ausgehend von der Annahme, die in den Gräbern des 4. Jhs. zusammengestellten Figurenensembles seien mit bestimmten Stücken aus dem griechischen Theater (so etwa den „Trachinerinnen“ und dem „Philoktet in Troja“ des Sophokles) in Verbindung zu bringen, wurden die Masken nach Theatergenera klassifiziert und benannt. Die hellenistischen Masken bezog man auf die Neue Komödie und benannte sie mit Hilfe des Maskenkatalogs des Pollux. Die außergewöhnliche Dichte dieser Funde wurde einerseits mit der Theatervorliebe der Verstorbenen und andererseits mit der wichtigen Rolle des Dionysos im Totenkult in Lipari erklärt. Seit dem Erscheinen der umfangreichen Publikationen der Ausgräber werden die liparischen Terrakotten in der Forschung vor allem als Bildquelle für das Bühnensein diskutiert, während der Bezug zum Theater kaum infrage gestellt wurde.

Das hier zu besprechende Buch von Agnes Schwarzmaier (im folgenden A. Sch.) hat sich genau dies zum Ziel gesetzt. Es ist aus der 2002 vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommenen Habilitationsschrift entstanden, die von der DFG mit einem dreijährigen Stipendium gefördert wurde.

Die Verfasserin bestreitet, dass es sich bei den Tonmasken um Nachbildungen der realiter auf der Bühne getragenen Masken handelt. Durch kontextgebundene Analysen versucht sie zu zeigen, dass die Masken bei Totenmählern als dionysische Ausstattungselemente dienten, ehe sie dem Grab beigegeben wurden.

Das Buch gliedert sich insgesamt in acht Teile. Der erste Teil beginnt mit einer Einleitung, in der Fragestellungen und Ziele erläutert werden; es schließt sich ein

Abschnitt „die Verhältnisse auf Lipari“ an, in dem Stadtgeschichte, Forschungsgeschichte und Publikationslage erläutert werden.

Der zweite mit „Masken von Lipari“ betitelte Teil ist in mehrere Abschnitte unterteilt. Zunächst macht A. Schw. einige allgemeine Bemerkungen zur Koroplastik von Lipari. Es handelt sich dabei ausnahmslos um lokale Produktion, was sich in gleichartiger Herstellungstechnik und Tonqualität zeigt. Der Ton scheint aus Nord Sizilien eingeführt worden zu sein, während Mineralien und Farbpigmente für die Bemalung auf der Insel zu genüge vorhanden waren. Die Werkstätten produzierten ausschließlich für den lokalen Markt, entwickelten ihre eigenen Typen, nahmen kaum Anregungen von außen auf. Im Abschnitt „Masken und griechische Theater. Zum Stand der Forschung“ wird die Forschungsgeschichte zu den liparischen Masken diskutiert (II.1b). Hatte die ältere Forschung die Terrakotten hauptsächlich unter antiquarisch-philologischem Aspekt ausgewertet und als Illustration des attischen Theaters angesehen, so plädiert die neuere Forschung für differenziertere Interpretationsmodelle¹. Im Abschnitt zur typologischen Klassifizierung ordnet A. Sch., anders als Bernabò Brea, die Masken nicht nach Theatergattungen oder „Personae“, sondern nach prägnanten physiognomischen Merkmalen (II.2). Diese typologische Neuordnung der rund 170 Masken wird im Anhang aufgelistet. Ein weiterer Abschnitt ist der Chronologie gewidmet (II.3). Für die Fragestellung der Arbeit sind die exakten Datierungen der Masken zwar von sekundärer Bedeutung, wichtig sind allerdings die Fragen nach dem Zeitpunkt des Einsetzens der Maskenbeigaben und nach dem Zeitrahmen, in dem sich der Übergang der klassischen zu den hellenistischen Maskentypen vollzog. Für Datierungsfragen kommt den Vasen, die in den Gräbern mit den Masken und Terrakottafiguren vergesellschaftet waren, eine besondere Bedeutung zu. Aus ihrer Analyse schließt A. Sch., dass die Produktion der Tonmasken in Lipari in der zweiten Hälfte des 5. Jhs. begann, deren Verwendung als Grabbeigaben aber erst mit dem frühen 4. Jh. einsetzte.

Die Analyse der Grabkontexte zeigt, dass die Koroplastikproduktion in Lipari, anders als von den Ausgräbern dargestellt, nicht mit der römischen Zerstörung um 252, sondern bereits zwei Jahrzehnte früher zum Erliegen kam (69-72). Von zentraler Bedeutung ist die Beobachtung, dass die Tonmasken nicht „fabrikneu“, sondern in Zweitverwendung ins Grab kamen.

¹ Die Problematik der Identifikation der Maskennachbildungen anhand des Pollux-Katalogs ist von D. Wiles (The Masks of Menander [1999] 80-97) für die Befunde aus Lipari ausführlich diskutiert worden.

Im 4. Jh. wurde die Typenvielfalt anhand weniger Matrizen mit nachträglichen Überarbeitungen erreicht, während in hellenistischer Zeit jeder Typus in einer eigenen Matrize geformt wurde. Die Farbgebung variiert jedoch selbst bei den typengleichen Stücken. Diese herstellungstechnischen Beobachtungen sollen nach Meinung von A. Sch. zeigen, dass die Koroplasten ihre Masken nicht nach Vorbildern aus dem Theaterwesen geformt haben, sondern eigenständig entwickelt haben. In ikonographischer Hinsicht fehlten zudem eindeutige Attribute, die mit bestimmten Charakteren aus dem Theater in Verbindung gebracht werden könnten. A. Sch. lehnt auch die Benennung der bekannten tönernen Kopf-fragmente als Porträt des Menander entschieden ab (71-72)².

Der letzte Abschnitt des Teils II ist den ikonographischen Problemen gewidmet. Hier werden vor allem die Schwierigkeiten bei der Benennung und Identifizierung der Masken erörtert. Wie bereits oben bemerkt, hatte Luigi Bernabó Brea die Masken aus je einem Grabkontext als inhaltlich zusammengehöriges Fundensemble angesehen, dieses mit einem bestimmten Theaterstück identifiziert und auf dieser Grundlage die einzelnen Masken benannt³. A. Sch. lehnt diese Vorgehensweise zu Recht ab. Ihrer Meinung nach sind die Masken nicht benennbar, wenn dafür eindeutige Attribute fehlen. Sichere Maskenbenennungen lässt sie aufgrund der Attribute nur für Satyr-, Pan- und Heraklesmasken gelten. Selbst eine Unterscheidung der Masken nach Theatergattungen erscheint ihr per se nicht möglich. Eine Ausnahme bilden die Masken mit Onkos, die ab dem frühen Hellenismus bei Tragödienmasken erscheinen.

Im dritten Teil der Arbeit werden die Masken und Maskendarstellungen aus Athen mit jenen aus Sizilien und Unteritalien verglichen, um typologische Vorläufer der liparischen Masken zu ermitteln. Aufgrund des umfangreichen Materials kann diese Untersuchung nur selektiv durchgeführt werden. Nach Auffassung von A. Sch. gab es aus Athen „keine direkte Beeinflussung“. Wo sich typologische Übereinstimmungen feststellen lassen, werden diese als allgemeingültige physiognomische Formeln oder als Ausnahmefälle bewertet, die den attischen Einfluss nicht begründen können. Daraus wird der Schluss gezogen, dass alle liparischen Terrakottatypen Produkte einer eigenständigen Entwicklung auf der Insel seien. Für die Herausbildung der einzelnen Mas-

² Dagegen E. La Rocca, *Ritratto di Menandro*, in: E. La Rocca et al (Hgg.), *Ritratti. Tante facce del potere* (Rom 2012) 185 Kat. 2.43.

³ Erstaunlicherweise fand diese fragwürdige Vorgehensweise und Maskenbenennungen in der Forschung weitgehende Zustimmung: K. Schauenburg, *Gymnasium* 1983, 331; E. Simon, *Gnomon* 1988, 638. Siehe auch die jüngste Arbeit von M.J. Pernerstorfer, *Menanders Kolax: ein Beitrag zu Rekonstruktion und Interpretation der Komödie* (Berlin 2009) 156-157, in der der Verfasser bei seiner Rekonstruktion auf die Lipari-Masken zurückgreift.

kentypen sei nicht das Theater, sondern allein die Herstellungskonventionen der liparischen Koroplasten verantwortlich.

Im vierten Teil geht es um die Fundkontexte der Masken. Nach einer Diskussion der methodisch-theoretischen Interpretationsmodelle bekennt sich A. Sch. zu einem Ansatz im Umfeld der „ideologia funeraria“ der Neapler Schule, die Grabgaben als Bestandteil eines Bestattungsrituals versteht. Mittels einer sorgfältigen Analyse der Zusammensetzung und Lage der Funde stellt die Verfasserin in der Beigabenausstattung der Gräber eine gewisse Regelmäßigkeit fest. Demnach hat man grundsätzlich zwischen den Beigaben innerhalb des Sarkophags und den außerhalb des Sarkophags deponierten Gegenständen unterschieden: Persönliche Toilettenutensilien wie Spiegel, Strigilis, seltener Schmuck, gelegentlich weitere Trinkgefäße wurden in den Sarkophag bzw. in die Urne beigegeben, während ein Ensemble von Trinkgefäßen außerhalb des Grabes abgelegt wurde. Dieses meist am Kopfende des Sarkophags befindliche Fundensemble, das die Verfasserin „das äußere Keramikpaket“ nennt, erhielt im Laufe des 5. Jhs. eine standardisierte Zusammensetzung. Es bestand meist aus Tellern, Skyphoi oder Kylikes und Lampen, die in einem größeren Gefäß, Stamos oder Pithos, im 3. Jh. in einer Hülle aus rohem Ton deponiert waren. Ab dem 4. Jh. v. Chr. beinhaltete das äußere Beigabepaket auch Masken und Theaterterrakotten, allerdings „nur bei einer eingeschränkten Zahl von Gräbern“. Nur fünf Prozent der Gräber enthielten Masken. Die Theaterterrakotten sind in etwa sieben Prozent der Gräber nachgewiesen (133). Während sich im 4. Jh. bis zu acht Masken in einem einzigen Grab befanden, wiesen die Gräber des 3. Jhs. in der Regel nur eine Maske auf.

Die außerhalb des Grabes deponierten Gegenstände müssen nach Meinung der Verfasserin bei den Begräbniszeremonien eine Rolle gespielt haben, da der Zeitpunkt der Niederlegung nach der Schließung des Sarkophagdeckels und vor der Zuschüttung des Grabs angenommen werden muss. Die Lage am Kopfende des Sarkophagdeckels und die Regelmäßigkeit in der Zusammenstellung sind klare Hinweise für den rituellen Sinngehalt dieser Beigaben.

Das aus Trinkgefäß, Teller, Kanne und Lampe bestehende einheitliche Keramikset kommt ausnahmslos bei allen Gräbern vor. Während Lampen und Trinkgefäße keine Gebrauchspuren zeigen, gibt es in Tellern Reste von Eierschalen und Mandeln. A. Sch. interpretiert sie als Speisegeschirrgedeck für eine Person, das wahrscheinlich dem Verstorbenen zugeordnet werden kann.

Der Brauch des außerhalb des Grabs deponierten Beigabensets findet sich auch außerhalb von Lipari, vor allem in Rhodos und Knidos, die Mutterstädte

von Meligunis Lipara. Masken und Theaterterrakotten im Beigabepaket sind dagegen für Lipari singulär.

Anders als das obligatorische Keramikset gab man nur in wenigen Gräbern Masken und Terrakotten bei. Diese Beigabenarten wurden nie in einem Grab vergesellschaftet. Sie hatten offenbar denselben Bedeutungsgehalt, waren folglich austauschbar. Die Frage, ob die Gräber mit Masken und Theaterterrakotten sich geschlechtsspezifisch identifizieren lassen, kann anhand von Skelettuntersuchungen nicht beantwortet werden (105). Deshalb sind nur anhand der Beigaben selbst Anhaltspunkte für eine Geschlecht- bzw. Altersbestimmung zu gewinnen. A. Sch. ist sich der Unsicherheit bei der Identifizierung der Gräber als Männer-, Frauen- oder Kinderbestattungen anhand einzelner Beigaben bewusst, weshalb sie aus mehreren Merkmalen des Grabinventars auf das Geschlecht bzw. Alter der Grabinhaber zu schließen versucht. Aus diesen Beobachtungen ergibt sich, dass die Masken und Theaterterrakotten im 4. Jh. ausschließlich den männlichen Bestattungen (möglicherweise auch den Knaben) beigegeben wurden, während in der hellenistischen Zeit solche Gegenstände vereinzelt auch bei Mädchen und Frauen vorkommen. Doch sollte man diese Schlussfolgerung nicht als erwiesen, sondern eher als Tendenz betrachten, da sie weitgehend auf Prämissen beruht.

Masken und Theaterterrakotten wurden in den Nekropolen von Lipari nicht nur in Gräbern, sondern auch in den „fosse votive e discariche“ genannten Abfallgruben gefunden. Diese lassen sich nach A. Sch. weniger gut funktional bestimmen. Sie könnten Abfälle von Opfermahlzeiten oder Reste des Scheiterhaufens sein, aber auch von Zerstörungen der Mehrfachbestattungen oder der römischen Belagerung stammen.

Im Abschnitt 4 des Teils IV werden sämtliche Schriftquellen zum Bestattungsritual herangezogen, um Anhaltspunkte für eine Erklärung der externen Grabdeponien zu finden. Im Ergebnis stellt A. Sch. aber fest, dass eindeutige Belege für die am Grab abgehaltenen Mahle und Totenopfer fehlen (172-177).

In einem Exkurs über die neuzeitlichen Grabsitten in Griechenland und im orthodox geprägten Balkan versucht A. Sch., Lücken im Informationsgehalt der antiken Schriftquellen zu schließen (Teil IV.5). Diese ethnologischen Informationen zeigen einerseits die Langlebigkeit antiker Bestattungssitten, liefern andererseits Hinweise für am Grab gefeierte Totenmahle (180-183).

Der Teil V ist den Masken- und Schauspielerdarstellungen auf den unteritalischen Vasen gewidmet. Diese erscheinen hauptsächlich in Szenen der dionysi-

schen Gelage als Ausstellungsobjekte oder werden im Thiasos des Dionysos mitgetragen. Aus diesen Analogien zieht A. Sch. den Schluss, dass die Tonmasken wie Efeu, Thrysos, Wein oder Kanthros als dionysische Attribute zu verstehen sind, während die Schauspielerfiguren wie Satyre und Pan zum Gefolge des Dionysos gehören⁴.

Im sechsten Teil geht es erneuert um Masken als Kultobjekte und deren Funktion im Grabkontext. Hier werden alle Ergebnisse, die in den vorangehenden Abschnitten erzielt wurden, miteinander verbunden, um die Funktion der Masken als Ausstattungselemente der dionysischen Totenmahle oder Totenopfer am Grab zu erklären.

In Teil VI resümiert die Verfasserin ihre wichtigsten Ergebnisse und gibt einen Ausblick auf weiterführende Fragen wie den Jenseitsbezug der Masken. Das Buch beschließt mit einer ausführlichen Zusammenfassung, die auch ins Italienische übersetzt ist (VII). Daran schließen die Listen der in die Arbeit einbezogenen Masken an, die mit ihren Inventarnummern und Literaturverweisen aufgeführt, aber nicht weiter beschrieben werden (VIII). Sie werden zunächst grob chronologisch auf das 4. bzw. 3. Jh. unterteilt, danach nach Geschlecht und Alter sortiert; die männlichen Masken werden je nach Barttracht weiter gegliedert. Nur die sicher deutbaren Satyr-, Pan- und Heraklesmasken werden namentlich aufgeführt. Die Maskenbenennungen von Bernabò Brea, die A. Sch. für reine Fantasieprodukte hält, werden in Klammern hinter dem Literaturhinweis gesetzt.

Zusammen mit dem umfangreichen Register ermöglichen diese Listen eine gute wissenschaftliche Erschließung der Arbeit. Ein Tafelteil mit 24 Abbildungen, davon acht in Farbe, beschließt das Buch.

Die These, die liparischen Masken seien keine Nachbildungen der realiter im Theater getragenen Masken, sie hätten sich vielmehr allein durch die Kreativität der Koroplasten entwickelt, ist aus der Argumentation der Verfasserin heraus folgerichtig, schießt jedoch m.E. etwas über das Ziel hinaus. Die Schwierigkeiten bei der Bestimmung der Maskentypen müssen nicht dazu führen, deren Ursprung aus den Theatergenera grundsätzlich infrage zu stellen. Die Arbeitsweise der Koroplasten, die Vorbilder zu vereinfachen, umzu-

⁴ Die Auffassung, dass isolierte Maskendarstellungen ihren Sinngehalt nicht im Bühnenwesen, sondern in der dionysischen Symbolik haben, vertrat bereits H.U. Cain, *Chronologie, Ikonographie und Bedeutung der römischen Maskenreliefs*, BJB 188, 1988, 160-190.

bilden und zu variieren ist hinlänglich bekannt⁵. Sie orientierten sich damit sicher an gewissen Vorlieben und Kaufkraft ihrer Kunden. Wonach die Käufer aber einzelne Tonmasken ausgewählt haben, ob sie in verschiedenartigen Männer-, Frauen-, Kinder- und Sklavenmasken immer nur dionysische Symbole sahen oder sie mit den Maskentypen aus dem Theater assoziierten, muss dabei weiterhin offen bleiben. Die Forschungsdiskussion um die Nachbildungen der Theatermasken kann noch nicht als beendet betrachtet werden.

Was die funktionale Verortung der Masken im Kontext der am Grab gehaltenen Totenmahle innerhalb der dionysischen Religion betrifft, so ist diese nicht weit entfernt vom bisherigen Forschungsstandpunkt⁶. Es ist jedoch unumstritten das Verdienst der Verfasserin, erstmals die Masken von Lipari in einer methodisch konsequenten Weise in ihrem Kontext analysiert zu haben. Schon daher wird dieses Buch in der weiteren Forschung zum antiken Grabwesen einen wichtigen Platz einnehmen.

Lâtife Summerer
Institut für Klassische Archäologie
Ludwig-Maximilians-Universität
Katharina-von-Bora-Straße 10
D-80333 München
E-mail: summerer@lmu.de

⁵ Siehe dazu M. Papini, „romano“, etrusco-italico“ o „greco“? Dalle funzioni alle forme (e viceversa) della ritrattistica in Italia centrale (IV-III sec. A. C.), in: E. La Roca et al (Hgg.), Tante facce del potere (Rom 2012) 89 Abb. 5.6.

⁶ Dieser Interpretationsansatz findet sich in ähnlicher Form etwa auch bei L. Bernabò Brea, Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi (Rom 1983) 21ff; L. Bernabò Brea, Maschere e personaggi de teatro greco nelle terracotte liparesi (Rom 2001) 19-22.