



MASKE

[transcript]

Zeitschrift für archäologische Aufklärung
Heft 4/2025: Maske

Die Zeitschrift wird herausgegeben von
Andreas Grüner und Julian Schreyer

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 510117732.

Indexiert in EBSCOhost-Datenbanken.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2025 im transcript Verlag, Bielefeld

© Andreas Grüner, Julian Schreyer

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Einsatzaugen. Athen, Archäologisches Nationalmuseum

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

Print-ISBN: 978-3-8376-7352-4 | PDF-ISBN: 978-3-8394-7352-8

ISSN: 2940-9993 | eISSN: 2941-0002

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Inhalt

Geister sehen I	7
Begriffsklärung	
<i>Sven Günther</i>	11
Zum Problem der Beschreibung von Imagines maiorum	
<i>Alexander Berg</i>	17
Fälschung	
<i>Elisa Bernard</i>	25
Die Maske in der lateinischen Literaturreflexion	
<i>Lisa Cordes</i>	37
Maske und Frontalität	
<i>Nikolaus Dietrich</i>	47
Gesichtslos zu Pferde?	
<i>Johannes Eber</i>	61
Ähnlichkeit – Berührung – Reproduktion	
<i>Manuel Flecker</i>	75
Nichts	
<i>Gorgias</i>	83
Masken, Pollux, Vasenbilder	
<i>Elisabeth Günther</i>	87

Zur Silensmaske des Decimus Iunius Silanus	
<i>Sven Günther</i>	101
Pythia	
<i>Felix Henke</i>	111
Sind Masken im Bild Metaphern?	
<i>Joachim Knappe</i>	123
Die Maske des Malers	
<i>Nadia J. Koch</i>	143
Die Maske der Alten	
<i>Martin Kovacs</i>	159
Un/Photographierbarkeit des Noh-Theaters	
<i>Wiebke Leister</i>	189
Digitale Masken	
<i>Olga Moskatova</i>	201
Quintus Lollius Alcamenes und das tragbare Gesicht	
<i>Julian Schreyer</i>	213
Lauert dahinter der Tod? Masken in der europäischen Vorgeschichte	
<i>Thorsten Uthmeier – Doris Mischka – Andreas Pastoors</i>	229
Headset – Maske	
<i>Manuel van der Veen</i>	249
Masken auf Gemmen	
<i>Carina Weiß</i>	261
Geister sehen II	273
Fotos zur Maske	277
Abkürzungsvermerk	279



Geister sehen I

Eines Abends, als wir nach Gewohnheit in tiefer Maske und abgesondert auf dem St. Markusplatz spazieren gingen – es fing an, spät zu werden, und das Gedränge hatte sich verloren –, bemerkte der Prinz, dass eine Maske uns überall folgte. Die Maske war ein Armenier und ging allein. Wir beschleunigten unsere Schritte und suchten sie durch öftere Veränderung unseres Weges irre zu machen – umsonst, die Maske blieb immer dicht hinter uns. »Sie haben doch keine Intrige hier gehabt?« sagte endlich der Prinz zu mir. »Die Ehemänner in Venedig sind gefährlich.« – »Ich stehe mit keiner einzigen Dame in Verbindung« gab ich zur Antwort. – »Wir wollen uns hier niedersetzen und deutsch sprechen« fuhr er fort. »Ich bilde mir ein, man verkennt uns.«

Wir setzten uns auf eine steinerne Bank und erwarteten, dass die Maske vorübergehen sollte. Sie kam gerade auf uns zu und nahm ihren Platz dicht an der Seite des Prinzen. Er zog die Uhr heraus und sagte mir laut auf französisch, indem er aufstand: »Neun Uhr vorbei. Kommen Sie. Wir vergessen, dass man uns im ›Louvre‹ erwartet.« Dies sagte er nur, um die Maske von unsrer Spur zu entfernen. »Neun Uhr,« wiederholte sie in eben der Sprache nachdrücklich und langsam. »Wünschen Sie sich Glück, Prinz« (indem sie ihn bei seinem wahren Namen nannte). »Um neun Uhr ist er gestorben.« – Damit stand sie auf und ging.

*Aus: Friedrich Schiller, »Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O**« (1798)*



**DER ENGE KONNEX DER MASKE
UND IHRER NUTZUNG EINERSEITS,
der Entwicklung des
Personenbegriffs schon
in der Antike andererseits
steht außer Frage**

Begriffsklärung

Sven Günther

Die Bedeutung ›Maske‹ ist im Griechischen wie Lateinischen solchen Wörtern zu eigen, die im Laufe der Sprachentwicklung die ganze menschliche, manchmal göttliche Person oder Teile von ihr bezeichnen. Im Griechischen ist dies vor allem das Wort ›prosopon‹. Es bedeutet seit den homerischen Schriften zuvorderst ›Gesicht, Antlitz, Angesicht‹,¹ kann jedoch schon bei Pindar auch die ›Fassade, Front‹ eines Gebäudes und später gar die Frontansicht eines Heeres bezeichnen.²

Insgesamt zeichnet sich eine Entwicklung von der Bedeutung ›Angesicht‹ hin zur Wahrnehmung als ›physische Person‹, ›Individuum‹ respektive auch ›literarische Person‹ im hellenistischen Griechisch ab.³ Die Bedeutung ›(Theater-)Maske‹ ist erst im vierten Jahrhundert vor Christus belegt, vielleicht schon in der Paraprosbeia-Rede des Demosthenes 343 vor Christus.⁴ Dort ist als *Varia lectio* in einigen Handschriften das für die ›Theatermaske‹ ebenfalls gebräuchliche Diminutiv ›prosopeion‹ überliefert, das dann sicher beim Aristoteleschüler Theophrast bei der Charakterbeschreibung des ›Verkommenen‹ in dieser Bedeutung erscheint.⁵

Ein Konnex der verschiedenen Bedeutungen von ›prosopon‹ und deren Entwicklungen ist ob der Grundbedeutung ›(An-)Gesicht, Antlitz‹ insofern leicht zu erweisen, als ›Maske‹ das Rollen-›Gesicht‹ des dramatischen Darstellers war.⁶ Gleichermassen konnte das ›Angesicht, Antlitz‹ eines Gegenüber als *Pars pro toto* für die Gesamt-›Person‹ stehen, letzteres jedoch erst bei hellenistischen Autoren.⁷ In fachsprachlichen Kreisen hellenistischer Grammatiker entwickelte sich die Bedeutungsvariante ›grammatische Person‹.

Die Bedeutungsentwicklung von ›prosopon‹ insgesamt, besonders aber im Bereich der christlichen Theologie und Philosophie im Kontext von Trinitätslehre und Christologie – ›prosopon‹ beziehungsweise ›hypostasis‹ als ›göttliche Person‹ – sowie in der Rechtssprache – mit der Rede von der ›juristischen Person‹ –, war zudem stark vom Kontakt mit der lateinischen Sprache und Vorstellungswelt der Römer beeinflusst.⁸ Im Lateinischen wurde zur Bezeichnung der ›Maske‹ hauptsächlich das Wort ›persona‹ verwendet. Die antike etymologische Herleitung des frühkaiserzeitlichen Grammati-

kers Gavius Bassus, überliefert in den »Attischen Nächten« des Gellius,⁹ wird von der Forschung im Allgemeinen abgelehnt; danach hätte sich ›persona‹ vom Verb ›personare‹, ›durchtönen‹, abgeleitet, und zwar wegen der das Gesicht vollumschließenden, nur einen Tonausgang zulassenden Maske.¹⁰ Eine Bildung aus dem griechischen Wort ›prosopon‹ wurde ebenfalls vorgeschlagen, jedoch insbesondere aufgrund des nicht erklärbaren Wegfalls der dritten Silbe verworfen.¹¹

Favorisiert wird derzeit eine Herleitung aus dem Etruskischen:¹² Aus der Tomba degli Auguri in der Monterozzi-Nekropole von Tarquinia sind zwei Darstellungen einer Gestalt mit bärtiger Ledermaske und der Beischrift ›phersu‹ bekannt.¹³ Sprachwissenschaftler haben durch das Anhängen des Suffixes ›-na‹ entweder eine etruskische oder eine sprachlich spätere Herausbildung des Begriffs ›persona‹ rekonstruiert, die dann im Lateinischen gebräuchlich wurde. Franz Altheim hat darauf hingewiesen, dass mit ›phersu‹ die ganze dämonische Gestalt – die er als Unterweltsdämon in der Art des römischen Gottes Dispatet deutet – und nicht allein dessen Maske bezeichnet sei, und erklärt die Herausbildung von ›perso-na‹ folglich als Verkleinerungsform, ›kleiner phersu‹. Diese Bezeichnung sei im Kontext jener kultischen Leichenspiele entstanden, die er mit der Komödiengattung der Atellane identifiziert und für die er einen etruskischen Ursprung annimmt. Konkret sei damit die Spielmaske bezeichnet worden, die »nur einen geringen, wenn auch wesentlichen und entscheidenden Teil der Gesamtmaskierung« ausgemacht habe.¹⁴

Altheims Deutung wurde seitens einiger führender Linguisten schon recht schnell widersprochen.¹⁵ Gegenwärtig erklärt man das Suffix ›-na‹ oft als etruskische Possessivform, womit die ›Maske‹ als untrennbarer, kennzeichnender Besitz des ›phersu‹ anzusehen wäre.¹⁶ Altheims Argument des Ursprungs der Maske im Kontext der Unterwelt verdient jedoch wegen der Herleitung des zweiten lateinischen Begriffs für ›Maske‹, ›larva‹, weiterhin Beachtung. Mit ›larva‹ werden eben nicht nur ›genii‹ oder ›homines mali‹ bezeichnet, sondern spätestens seit Horaz auch die ›Maske‹.¹⁷

Wie stark im Lateinischen der Begriff ›persona‹ zwischen den Bedeutungen ›Maske‹ und ›maskentragende Person‹ – woraus sich dann allgemein der Personenbegriff entwickeln sollte – changierte, zeigt bereits das erste Auftreten des Wortes in der Komödie »Perser« des Plautus. Dort heißt es: »all' die Götter mögen jenen Perser und alle Perser und auch alle ›personae‹ vernichten!«¹⁸ Es ist der hereingelegte Kuppler Dordalus, der sich, weil er mit dem Kauf einer nur vermeintlichen Sklavin Geld verloren hat, über die Täuschung durch einen als Perser verkleideten Gehilfen des Protagonisten Toxilus bitterlich beklagt. Das offensichtliche Wortspiel »Persam (...) Persas (...) personas« fungiert hier als metatheatralische Fiktionsdurchbrechung,¹⁹ die auf Stereotypen beruht: Nicht nur dem als Perser Verkleideten, sondern allen Persern – als potentiellen Betrügnern – und sogar allen Bühnenpersonen, die mit einer Maske verkleidet sind, wird Vernichtung gewünscht.²⁰

Dass in der Diskussion um Masken im Griechischen und Lateinischen jedoch auch andere Wörter zu beachten und kritisch zu reflektieren sind, zeigt eindrücklich der griechische Historiker Polybios, wenn er von der ›Ahnenmaske‹ bei der römischen ›pompa funebris‹ als ›prosopon‹ spricht,²¹ wie Alexander Berg in seinem Beitrag zu den ›imagines‹ hinsichtlich der fraglichen Maskenhaftigkeit dieser Bildnisse diskutiert. Der enge

Konnex der Maske und ihrer Nutzung einerseits, der Entwicklung des Personenbegriffs schon in der Antike andererseits steht jedoch außer Frage.

Anmerkungen

- 1 Normalerweise im Plural, vgl. jedoch Hom. Il. 18, 24.
- 2 Pind. P. 6, 14. Vgl. Thuk. 1, 106, 2. Vgl. Liddell – Scott – Jones 1996 s. v. und Montanari 2023 s. v. Zur Etymologie aus *πρῶτι-ωπ-ον, d.h. »was der Sicht eines anderen gegenüberliegt«, vgl. Beekes 2010 s. v.
- 3 Vgl. neben den genannten Lexika mit Detailbelegen auch Létoublon 1994.
- 4 Demosth. or. 19, 287.
- 5 Theophr. char. 6, 3. Dazu Liddell – Scott – Jones 1996 s. v. und Montanari 2023 s. v.
- 6 Vgl. etwa Suda s. v. Thespis (θ 282), dazu Brouwer 2019, 23–25.
- 7 Dazu Schlossmann 1906, 35–42; vgl. Brouwer 2019, 29–44.
- 8 Vgl. insgesamt Schlossmann 1906, *passim*. Zur christlich-philosophischen Verwendung, bei der für beide griechischen Begriffe lateinisches »persona« gesetzt wurde, siehe bspw. Boeth. c. Eut. 3, 1–29; Dubielzig 1998, 1722, 6–1723, 50, ebenso Severin 2016, 28–29; 31–32 bieten einen präzisen Überblick. Zur Rechtssprache vgl. auch Düll 1937 und Severin 2016, 29; 32–34.
- 9 Gell. 5, 7, 2.
- 10 »Lepide, mi hercules, et scite Gavius Bassus in libris, quos De Origine Vocabulorum composuit, unde appellata »persona« sit interpretatur; a personando enim id vocabulum factum esse coniectat. ...« – »Geistreich, beim Herkules, und klug erklärt Gavius Bassus in seinen Büchern, die er »Über den Ursprung der Wörter« verfasst hat, woher das Wort »persona« kommt; denn er vermutet, dass dieses Wort von »personare« geformt wurde. ...«; vgl. Boeth. c. Eut. 3, 10–14. Dazu abschließend kritisch von Blumenthal 1937, 1036–1037.
- 11 Vgl. Altheim 1929, 36–37.
- 12 Dazu ausführlich Altheim 1929; vgl. von Blumenthal 1937, 1037–1040; Dubielzig 1998, 1715, 29–34 (Etymologie-Sektion verfasst von B. Forssman).
- 13 ET² Ta 7.4 u. 7.11.
- 14 Altheim 1929, *passim*, Zitat auf S. 44.
- 15 Vgl. etwa von Blumenthal 1937, 1038–1040.
- 16 Brouwer 2019, 20–22.
- 17 Hor. sat. 1, 5, 64. Vgl. Altheim 1929, 48. Zu Wortbedeutung und Vorkommen vgl. Steinmann 1973.
- 18 Plaut. Persa 783: »qui illum Persam atque omnis Persas atque etiam omnis personas male di omnes perdant«.
- 19 vgl. den Beitrag von E. Günther.
- 20 Schlossmann 1906, 15–17 sieht »personas« hier auf die Masken als wesentlichen Teil der Verkleidung gemünzt. Vgl. dagegen die Zweifel von Dubielzig 1998, 1716, 48–54 und die Erklärung von Koster 2016, 25.
- 21 Pol. 6, 53, 5.

Literatur

- Altheim 1929: F. Altheim, *Persona*, Archiv für Religionswissenschaft 35, 1929, 35–52
- Beekes 2010: R. Beekes, *Etymological Dictionary of Ancient Greek*, with the Assistance of L. van Beek. 2 Bde (Leiden 2010)
- von Blumenthal 1937: RE XIX 1 (1937) 1036–1040 s. v. *Persona* 1 (A. von Blumenthal)
- Brouwer 2019: R. Brouwer, *Funerals, Faces, and Hellenistic Philosophers. On the Origins of the Concept of Person in Rome*, in: A. LoLordo (Hg.), *Persons. A history* (Oxford 2019) 19–45
- Dubielzig 1998: TLL X 1 (1998) 1715,29–1729,34 s. v. *persona* (U. Dubielzig)
- Düll 1937: RE XIX 1 (1937) 1040–1041 s. v. *Persona* 2 (R. Düll)
- Koster 2016: S. Koster, *Persona. Vom Wort zum Begriff*, in: H.-D. Spengler – B. Forschner – M. Mirschberger (Hg.), *Die Idee der Person als römisches Erbe?* (Erlangen 2016) 21–37
- Létoublon 1994: F. Létoublon, *La personne et ses masques. Remarques sur le développement de la notion de personne et sur son etymologie dans l'histoire de la langue grecque*, *Faits de langues* 3, 1994, 7–14
- Liddell – Scott – Jones 1996: H. G. Liddell – R. Scott, *Greek-English Lexicon, Revised and Augmented Throughout by H. S. Jones, With the Assistance of R. McKenzie, and With the Cooperation of Many Scholars. With a Revised Supplement* 1996 (Oxford 1996)
- Montanari 2023: F. Montanari, *Wörterbuch Altgriechisch-Deutsch*, hg. v. M. Meier-Brügger und P. Dräger (Berlin – Boston 2023)
- Schlossmann 1906: S. Schlossmann, *PERSONA und ΠΡΟΣΩΠΟΝ im Recht und christlichen Dogma* (Diss. Kiel 1906)
- Steinmann 1973: TLL VII 2 (1973) 977,66–978,69 s. v. *larua* (W. Steinmann)



**POLYBIOS SCHREIBT,
DIE BILDNISSE WÜRDEN VON
Schauspielern getragen, die
»an Größe und Gestalt den
Verstorbenen möglichst
ähnlich sind«**

Zum Problem der Beschreibung von *Imagines maiorum*

Alexander Berg

Die aus Wachs gefertigten und als ›*imagines maiorum*‹ bekannten Porträts römischer Magistrate stellen ein Kuriosum innerhalb der Altertumswissenschaften dar. Denn obgleich wir über ihre Funktion recht gut unterrichtet sind, bleibt die Frage nach ihrer Form bis heute teilweise umstritten. Dies liegt zum einen daran, dass keines dieser Objekte erhalten ist. Weder das vergängliche Material, Wachs, aus dem die ›*imagines maiorum*‹ bestanden, noch ihr Aufbewahrungsort innerhalb der aristokratischen Wohnhäuser stellen gute Voraussetzungen für eine langfristige Konservierung dar. Zum anderen sind ausführliche Beschreibungen dieser ceroplastischen Porträts in den antiken Quellen rar gesät, wiewohl die zeitgenössischen Autoren die Bedeutung dieser Porträts für die Lebenswelt der römischen Aristokraten deutlich betonen. Dies ist nicht zuletzt durch die starke Verbindung von *Imagines maiorum* auf der einen mit der Zugehörigkeit zur Nobilität auf der anderen Seite zu erklären. Denn das Anrecht darauf, ein eigenes Abbild auf diese Weise anfertigen zu lassen, hatten nur solche Römer, die ein höheres Amt im *Cursus honorum* erreichten, also die Ädilität, die Prätur oder den Konsulat. So stellten diese Objekte immer auch die verbildlichte Form der Leistung für die *Res publica* dar, eine Leistung, die mit der Wahl in eines dieser Ämter durch den *Populus Romanus* bestätigt wurde. Die *Imagines* wurden folglich stolz von den Nachkommen dieser Leistungsträger präsentiert.

Ein in dieser Hinsicht bemerkenswertes Zeugnis bietet die archetypische Schilderung der Bestattung eines Aristokraten im Werk des griechischen Geschichtsschreibers Polybios: Sie zeigt, wie Bildnisse eingesetzt wurden, um das akkumulierte Prestige eines aristokratischen Familienverbandes zur Schau zu stellen.¹ Da Polybios selbst von 167 bis 151 vor Christus als politische Geisel in Rom weilte, ist durchaus davon ausgehen, dass der Autor mehr als einmal Zeuge einer solchen Bestattung wurde, weshalb die bisherige Forschung seine Aussagen im Allgemeinen auch als glaubwürdig erachtet. Polybios beschreibt, dass die Familie nach dem Tod eines angesehenen Mannes eine prunkvolle Prozession orchestrierte, bei der besonders das akkumulierte Prestige der Gens im Vordergrund stand. Beginnend mit dem ersten Ahnen, der ein auf diese Weise darstellungswürdiges Amt bekleidete – also gewissermaßen dem politischen Stammvater der Gens –

seien laut Polybios alle verstorbenen Amtsträger der Familie in chronologischer Reihenfolge durch die Straßen Roms gezogen; das heißt, vom Wohnhaus des kürzlich Verstorbenen hin zum Forum Romanum, wo eine Lobrede auf den Toten und seine Vorfahren gehalten wurde. Die Ahnen seien dabei durch *Imagines maiorum* repräsentiert worden, die von Schauspielern getragen wurden. Diese trugen zudem die jeweilige Amtstracht der Vorfahren und stellten weitere Amtsinsignien zur Schau, wie zum Beispiel Liktores.

Es ist vor allem diese Schilderung des Polybios, die dazu führte, die *Imagines maiorum* als Masken zu deuten; besonders prominent etwa in H. I. Flowers Monographie »Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture«. Obgleich dieser Deutung so gut wie nie widersprochen wurde und sie auch Niederschlag in modernen Übersetzungen altsprachlicher Texte fand, wurde zuweilen vermutet, dass es sich bei den *Imagines maiorum* um rundplastische Bildnisse gehandelt haben könnte. P. Blome stützt diese These in einem 2001 erschienenem Aufsatz darauf, dass der korrekte lateinische Begriff für Maske eigentlich »persona« ist. Da dieser Begriff in Bezug auf die wächsernen Ahnenporträts in den antiken Quellen jedoch nicht gebraucht werde, müsse es sich um rundplastische Bildnisse gehandelt haben. Ausgehend von Polybios' Beschreibung der Bestattungsprozession führt Blome an, dass auch die griechischen Begrifflichkeiten, mit denen in dieser Passage die wächsernen Ahnenbildnisse bezeichnet werden, nie die primäre Bedeutung »Maske« haben. Vielmehr bezeichnen die von Polybios gewählten Begriffe »eikon« und »prosopon« eher ein Bildnis in Form einer Statue oder eines Gemäldes; sie bedeuten ferner »Gesicht« und »Antlitz«. Erst in einer nachgeordneten Bedeutung kann auch das Objekt »Maske« gemeint sein. Die lateinischen Begriffe »imago« und »effigies« weisen vergleichbare Probleme auf; der lediglich in der Lyrik genutzte Begriff »cera«² bezeichnet den Werkstoff Wachs, aus dem die Ahnenbildnisse gefertigt wurden, und wird von den antiken Autoren allem Anschein nach metonymisch gebraucht.

Ausgehend von diesen philologischen Beobachtungen kann Blome einige plausible Belege anführen, in denen die *Imagines maiorum* eher als rundplastische Objekte denn als Masken zu deuten sind, darunter insbesondere eine kurze Szene aus dem »Amphitruo« des Plautus.³ Doch gerät seine Argumentation hier in einen Gegensatz zu dem, was sonst über Aufbewahrung und Anwendung der *Imagines maiorum* bekannt zu sein scheint. Zum einen übergeht Blome bei seiner philologischen Interpretation des Sachverhaltes einige wichtige Aspekte – unter anderem die Tatsache, dass eigentlich ein Begriff zu erwarten wäre, der eindeutig rundplastische Bildnisse bezeichnet. Doch ist der entsprechende Begriff »protome« erst aus Quellen des ersten Jahrhunderts nach Christus bekannt, also solchen, die etwa zweihundert Jahre später als das Werk des Polybios verfasst wurden; »protome« bezeichnet unter anderem »Büste«, beispielsweise Kaiserbüsten in den Feldlagern römischer Legionen, und entspricht im Lateinischen in etwa dem Wort »effigies«. Noch gewichtiger erscheint, dass der Geschichtsschreiber aus Megalopolis ausdrücklich schreibt, dass sich Schauspieler die *Imagines maiorum* umgebunden hätten – »peritithemi«. Die Frage, ob es sich nun um Büsten oder Masken gehandelt habe, lässt sich also rein philologisch nicht eindeutig beantworten. Vielmehr scheint Polybios' Wortwahl »umbinden« Blome sogar zu widersprechen. Ebenso verwundert die Annahme, Polybios habe die Bewegungen büstentragender Figuren – verursacht durch das Ruckeln der Wagen, auf denen die Bilder der Ahnen transportiert wurden – als Gestikulation lebender Menschen missinterpretiert. Zum einen irritiert sie, weil durch Ruckeln

verursachte Bewegungen lebloser Puppen sich doch durchaus von den Bewegungen lebender Personen unterscheiden; zum anderen ist davon auszugehen, dass Polybios der Augenzeuge nicht nur der ›pompa funebris‹ an sich, sondern auch der betreffenden Vorbereitungen war – und so auch die vermuteten Scheinleiber gesehen hätte.

Dem steht allerdings die Kritik des kaiserzeitlichen Satirikers Iuvenal entgegen, der in seiner achten Satire unter anderem das unsittliche Verhalten der zeitgenössischen Aristokratie anprangert. Die Passage beginnt mit einer fiktiven Szene in einem Atrium.⁴ Der Mann, dem das Atrium gehört, ist von altem Adel, wird dieser Abstammung allerdings nicht gerecht. Denn anstatt Leistungen für Rom zu erbringen, verbringt er seine Zeit lieber mit Würfelspielen und Körperpflege – und geht erst zu einer Zeit zu Bett, zu der seine Vorfahren schon die Soldaten zu den Feldzeichen gerufen hätten, also bei Sonnenaufgang.

Bemerkenswert dabei ist, dass Iuvenal beschreibt, besagter Aristokrat stelle bei all diesen Handlungen die *Imagines* seiner Ahnen aus und werde sogar von diesen beobachtet. Durch diese Vergegenwärtigung der Ahnen ergibt sich ein starker Kontrast zwischen den Maßstäben, die die Vorfahren setzten, und der gelebten Praxis der Zeit Iuvenals – ein Vorwurf, der sich im Quellenmaterial häufig findet und ebenso häufig mit dem Beispiel der *Imagines maiorum* illustriert wird. Bedeutsamer für unsere Fragestellung ist jedoch, wie Iuvenal die ›cerae‹ beschreibt. Es seien alte und teilweise beschädigte Bildnisse, denn ihnen fehlen zum Teil die Ohren, die Nasen oder auch die Schultern beziehungsweise Oberarme. Nach dieser Darstellung scheint eine Deutung dieser Objekte als Masken nicht plausibel zu sein: Masken, die man sich umbindet, enden in der Wiedergabe des Gesichtes in der Regel bereits vor den Ohren und ebenso oberhalb der Schultern. Es können in diesem Falle also kaum tatsächliche Masken gemeint sein.

Die Diskrepanz zwischen der Schilderung des Polybios und derjenigen des Iuvenal lässt sich nun auf verschiedene Weise lösen. Zum einen wäre es möglich, dass beide Autoren zwar römische Ahnenporträts beschrieben – Porträts, die wir heute analytisch unter dem Begriff *Imagines maiorum* zusammenfassen –, dass sich aber das Aussehen der entsprechenden Objekte in der Zeit zwischen den beiden Autoren – Polybios schreibt im zweiten vorchristlichen, Iuvenal im zweiten nachchristlichen Jahrhundert – von einer Maske hin zu einem rundplastischen Porträt entwickelte. Man könnte vermuten, dass diese Veränderung damit zusammenhänge, dass Begräbnisprozessionen wie diejenige, die Polybios beschreibt, nach der Mitte des ersten Jahrhunderts nach Christus nicht mehr stattgefunden hätten;⁵ *Imagines maiorum* wären danach also nicht mehr durch die Straßen Roms getragen worden. Durch den Verlust dieser Art der performanten Darstellung erschien mithin eine Veränderung der Form des wächsernen Ahnenporträts nicht unplausibel. Das Problem an dieser These ist jedoch, dass es einerseits schwierig ist, über Veränderungen von Objekten zu spekulieren, die wir nur aus literarischen Quellen kennen. Andererseits liegen keine stichhaltigen Belege dafür vor, dass sich aristokratische Leichenbegräbnisse in der Kaiserzeit fundamental von jenen früherer Jahrzehnte unterschieden hätten. Vielmehr verfügen kaiserzeitliche Autoren noch immer über konkrete Kenntnisse von dieser Prozession und setzen diese auch bei ihrem Publikum voraus.⁶

Plausibler erscheint folgende Annahme: In seiner Beschreibung des Begräbnisses Vespasians schildert der kaiserzeitliche Biograph Sueton, dass der Oberschauspieler – ›archimimus‹ – Favor dabei eine Vespasiansmaske getragen und diesen humoristisch

imitiert habe.⁷ So soll Favor in seiner Rolle als Vespasian das Publikum gefragt haben, wie teuer denn sein Begräbnis sei. Als man ihm die Antwort gab, es koste zehn Millionen Sesterzen, hätte er erwidert, man solle ihm lediglich einhunderttausend Sesterzen geben, den Aufwand sparen und seinen Leichnam einfach in den Tiber werfen, wie man es sonst nur mit Landesfeinden tat, womit Favor natürlich auf den sprichwörtlichen Geiz Vespasians anspielte. Bemerkenswert dabei ist, dass Favor laut Sueton tatsächlich eine Maske, eine ›persona‹, nicht etwa eine ›imago‹ getragen habe.

Möglicherweise kann dieser Bericht zur Lösung der Diskrepanz zwischen Polybios und anderen Beschreibungen der *Imagines maiorum* beitragen. Es erscheint nämlich durchaus möglich, dass Polybios für sein griechisches und daher nicht mit römischen Praktiken vertrautes Lesepublikum schlicht zwei verschiedene Praktiken miteinander kombinierte: einerseits die humoristische Imitation des Verstorbenen – mit Maske – und andererseits die prestigeträchtige Vorführung der erfolgreichen Ahnen – mittels rundplastischer Bildnisse. Dies ist auch insofern wahrscheinlich, als Polybios schreibt, die Bildnisse würden von Schauspielern getragen, die »an Größe und Gestalt den Verstorbenen möglichst ähnlich sind«⁸ – zwei Eigenschaften, die bei kürzlich verstorbenen Personen noch gut zu ermitteln sind, bei denjenigen, die schon seit Jahrhunderten tot sind, jedoch nicht mehr. Zwar ist davon auszugehen, dass die stereotypen Eigenschaften mancher historischer Persönlichkeiten, wie etwa die Strenge des Manlius Torquatus Imperiosus, nachvollziehbar dargestellt wurden, doch kann dies gewiss nicht für jeden historischen Magistraten gelten.⁹ Darüber hinaus erscheint eine narrative Vereinfachung des Begräbniszuges durch Polybios auch durch ein weiteres Indiz wahrscheinlich: So stellt der Autor direkt zu Beginn seines sechsten Buches heraus, dass es sein Ziel sei, herauszuarbeiten, warum die Römer so erfolgreich seien, und führt dies darauf zurück, dass diese die beste aller Verfassungen hätten.¹⁰ Der Bericht über die *Pompa funebris* dient vor diesem Hintergrund dem Zweck, die laut Polybios in Rom verbreitete Bereitschaft zur Aufopferung im Krieg zu erklären, denn durch den Anblick werde »die Jugend angespornt, für das Vaterland alles zu ertragen, um ebenfalls des Ruhmes, der dem verdienten Manne folgt, teilhaft zu werden.«¹¹ Ein Verweis auf karnevalleske Elemente, für deren Existenz J. Meister plausibel argumentiert,¹² hätte im Narrativ keinen Platz.

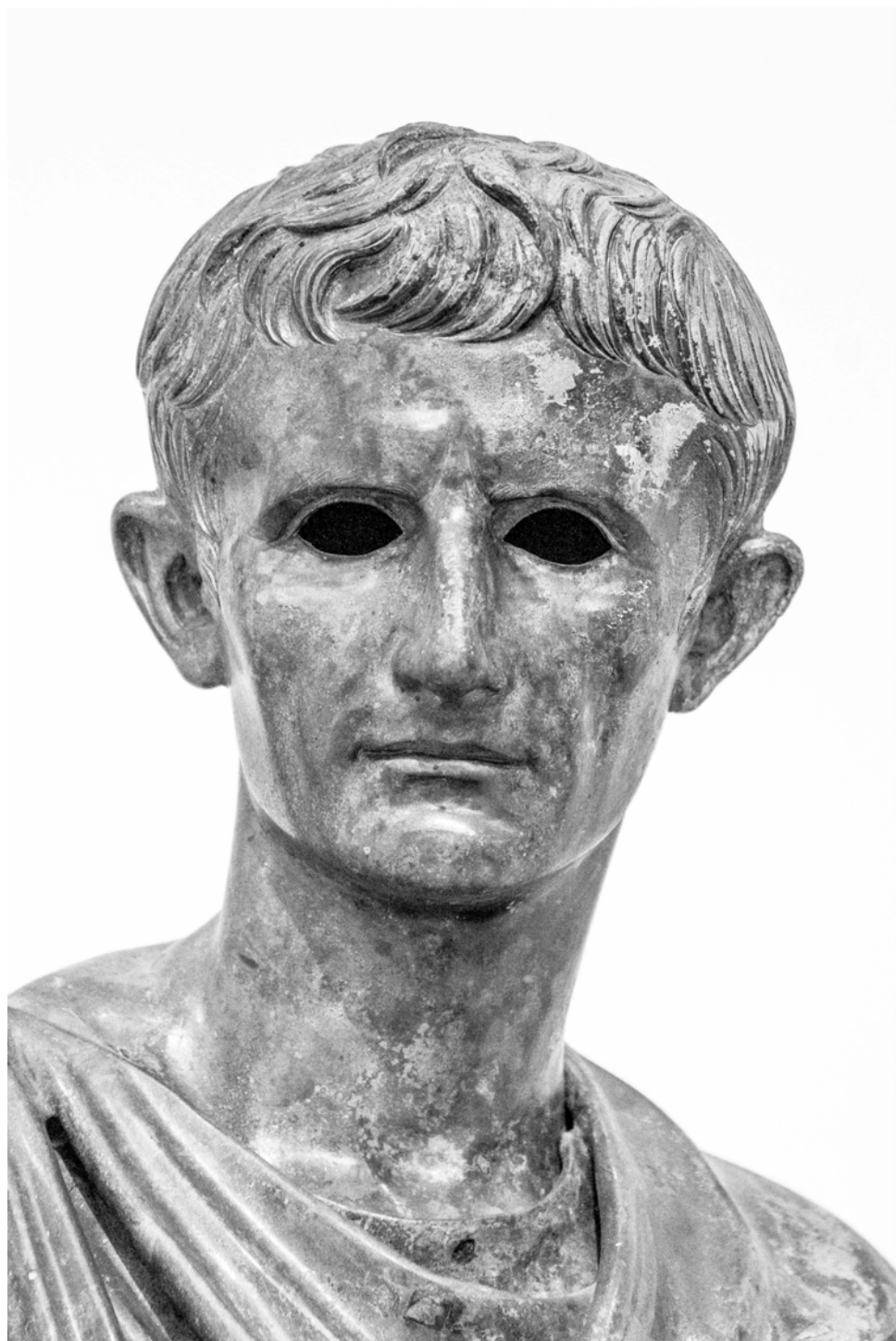
Fasst man die bisherigen Ergebnisse zusammen, verbleibt die Antwort auf die Frage nach dem Erscheinungsbild der *Imagines maiorum* allerdings ernüchternd: Zwar stellt Wachs ein ausgezeichnetes Material dar, um Gesichter lebensnah wiedergeben zu können, was von den laut Polybios aufgemalten Gesichtszügen, der ›hypographe‹,¹³ noch verstärkt wurde. Aber die Vergänglichkeit des Werkstoffes Wachs und die uneindeutigen, literarischen Beschreibungen der *Imagines maiorum* mit zuweilen mehrdeutigen Begriffen wie ›imago‹, ›eikon‹, ›prosopon‹ und so weiter erschweren eine Rekonstruktion des Aussehens dieser Art von Ahnenbildnissen nicht nur, sondern machen sie praktisch unmöglich. Wir können uns dem Problem zwar auf Basis antiker Quellen annähern; die aus ihnen folgenden Schlüsse, insbesondere die Vermutung, dass es sich bei den *Imagines maiorum* nicht um gleiche Objekte, sondern vielmehr um eine vielgestaltige Objektgruppe gehandelt haben mag, müssen aufgrund der genannten Einschränkungen aber hypothetisch bleiben.

Anmerkungen

- 1 Pol. 6, 53.
- 2 So u.a. in Ov. am. 1, 8, 65; Ov. fast. 1, 591 sowie Iuv. 8, 19. Vgl. dazu auch Flower 1996, 33.
- 3 Plaut. Amph. 456–457 und 439–442.
- 4 Iuv. 8, 1–20.
- 5 Dies vermuten u.a. Morstein-Marx – Byrne 2025.
- 6 So u.a. in Tac. ann. 3, 76.
- 7 Suet. Vesp. 19, 2.
- 8 Pol. 6, 53, 6 (übersetzt von Drexler 1961).
- 9 Vgl. zu diesen Thesen auch Meister 2021, 196–200.
- 10 Pol. 6, 1, 2.
- 11 Pol. 6, 54, 3 (übersetzt von Drexler 1961). Eine ähnliche Wirkung wird den *Imagines maiorum* auch in Sall. Iug. 4, 5–6 attestiert.
- 12 Vgl. Meister 2021, insb. 196–200.
- 13 Pol. 6, 53, 5.

Zum Weiterlesen

Harriet I. Flowers Monographie »Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture«, erschienen 1996 in Oxford, ist zum behandelten Thema noch immer eine der maßgeblichen Publikationen, in welcher die Autorin sich auch mit der Form der *Imagines maiorum* beschäftigt, sich jedoch methodisch direkt zu Beginn auf »Masken« festlegt. Einen differenzierteren Blick, jedoch ebenfalls mit einigen methodischen Problemen, bietet Peter Blomes Aufsatz »Die *imagines maiorum*. Ein Problemfall römischer und neuzeitlicher Ästhetik«, erschienen 2001 in den *Colloquia Raurica*. Grundlegend zur sozialen Verwendung der *Imagines maiorum* ist noch immer »*Memoria und res publica*« von Uwe Walter, ebenso die Studien Karl-Joachim Hölkeskamps, am aktuellsten in »Theater der Macht. Die Inszenierung der Politik in der römischen Republik« von 2023. Einen spannenden Neuansatz der Rekonstruktion aristokratischer Leichenbegräbnisse verfolgt Jan B. Meister in seinem 2021 erschienenen Aufsatz »Leichenzüge und Lachen. Humorräume und Lachkultur im antiken Rom«, indem er der Zeremonie zugehörige karnevaleske Elemente nachweisen kann. Zum allmählichen Verschwinden aristokratischer Begräbnisprozessionen im frühen Principat veröffentlichten Robert Morstein-Marx und Kaine Byrne 2025 einen Artikel mit dem Titel »The End of the Wax *Imagines*« in der Zeitschrift »*Historia*«.



**SELBST DIE GENAUESTE
REPRODUKTION IST NICHT
in der Lage, die göttliche Kraft
der Originale zu absorbieren**

Fälschung

Elisa Bernard

Unter den zahlreichen Facetten, die das Konzept der Maskierung besitzt, lassen sich Aspekte des Verkleidens, Verhüllens oder Verbergens auf Fälschungen beziehen – Fälschung definiert als ein Akt der Vervielfältigung oder Herstellung eines Objekts in der Absicht, den Käufer oder Betrachter eines Werks zu täuschen, vornehmlich um dabei einen sozialen oder wirtschaftlichen Vorteil zu erzielen. Umgekehrt verstehen wir unter Authentizität, dass sich Ursprung, Urhebererschaft oder Herkunft eines Kunstwerks exakt identifizieren lassen und dass dieses Werk als wahrhafter Ausdruck des handwerklichen Könnens, der Werte und Überzeugungen eines Individuums oder einer Gesellschaft verstanden werden darf: eine echte Tasche von Hermès Birkin, ein echter Smaragd, ein echter Picasso.¹

Hier soll es nicht darum gehen, in anachronistischer Weise ein modernes Verständnis von Fälschung und Authentizität auf die Antike zu übertragen,² in der diese Konzepte eine andere Bedeutung und einen anderen Stellenwert besessen haben dürften. Zum einen wird in einer Reihe literarischer Quellen von Fälschungen in der griechischen und römischen Welt berichtet, durch die Bilder und Objekte aus religiösen oder profanen Gründen reproduziert wurden. Jedoch liegt dabei nicht die moderne Vorstellung einer Fälschung zugrunde, die durch das Streben nach Prestige oder finanziellem Gewinn charakterisiert ist.

Zum anderen existiert in literarischen und archäologischen Zeugnissen kein Hinweis darauf, dass es römischen Sammlern darum gegangen wäre, aus dem Namen und Renommee berühmter Individuen aus der Vergangenheit Profit zu schlagen, wenn sie römische Kunstwerke rückwirkend griechischen Meistern zuschrieben oder einen Zusammenhang mit berühmten historischen Persönlichkeiten postulierten. Stattdessen könnte hinter solchen Zuschreibungen – wofür im Folgenden plädiert werden soll – der ernsthafte Versuch stehen, ein Werk mit einer geschätzten kulturellen Tradition, wie etwa derjenigen des klassischen Griechenlands, in Verbindung zu bringen. In diesem Zusammenhang schlägt der Beitrag vor, eine eigene Kategorie von Authentizität in der römischen Welt einzuführen, die man als ›kulturalistisch‹ bezeichnen könnte.

Elisa Bernard (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie); elisa.bernard@fau.de;

© Elisa Bernard 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Fälschung oder Schutz? Heilige Macht, städtische Sicherheit und die Aura des Originals in der griechischen und römischen Welt

Täuschungsabsicht bei der Reproduktion von Objekten lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen und konnte »religiös« oder »zivil« motiviert sein.³ Plutarch und Ovid berichten, dass Numa, der zweite legendäre König Roms, einen talentierten Künstler namens Valerius Mamurius damit beauftragte, von einem vom Himmel gefallenem Bronzeschild – »ancile« genannt – mehrere Kopien anzufertigen.⁴ Plutarch zufolge waren die Schilde mit dem Original identisch hinsichtlich Form, Größe und Gestalt, »kai schema kai megethos kai morphen«. Ovid bezeichnet sie als in derselben Form geprägt, »simili caelata figura«. Ziel der Maßnahme sei es, die Augen eines Verräters zu täuschen, »error ut ante oculos insidiantis eat«. Tatsächlich sprach man dem Schild eine heilige und übelabwehrende Wirkung und somit das Wohlergehen der Stadt zu: Eine Seuche, die in der Stadt gewütet hatte, fand ein plötzliches Ende, nachdem der Schild vom Himmel gefallen war. Indem Numa die Kopien als das Original tarnte, versuchte er zu verhindern, dass es entwendet würde.

Bemerkenswert ist auch die Legende vom Palladion, wie sie Dionysios von Halikarnassos erzählt. Bei dem Palladion handelte es sich um ein »eikon«, ein Götterbild der Athena, das Zeus dem Dardanos gegeben hatte, um das Überleben der Stadt Ilion oder Troja und ihrer Bewohner zu sichern.

Einer populären Version vom Untergang Trojas zufolge wurde das Götterbild den Trojanern von Odysseus und Diomedes entwendet, um die Zerstörung der belagerten Stadt zu ermöglichen. Gemäß einer anderen Überlieferung wurde es von Aeneas nach Lavinium verbracht, von wo aus es schließlich nach Rom gelangte. Dionysios geht in seinen »Antiquitates Romanae« von einer Version aus, die beide Überlieferungen kombinierte und von zwei Palladia in Ilion berichtete:⁵ Eines wurde von den Griechen geraubt, während das andere in einem Heiligtum von Ilion aufbewahrt wurde, bis die Stadt eingenommen wurde und Aeneas das Götterbild an sich nahm. Das echte Palladion verblieb in Troja, während eine exakte Nachbildung des Originals⁶ in einem öffentlichen Bereich aufgestellt wurde, um dort all jene zu täuschen, die in seinen Besitz gelangen wollten.

In beiden Fällen, die zum Bereich des Mythos gehören, soll die Maskierung eine potentielle Entwendung verhindern, um den göttlichen Schutz der Stadt zu gewährleisten. Der Fokus liegt nicht auf dem Objekt selbst und seinem ästhetischen, historischen oder materiellen Wert. Die Fälschung ist nicht durch ein Streben nach sozialem Prestige oder finanziellem Gewinn motiviert. Im Vordergrund steht vielmehr ein religiöses und soziales Anliegen.

Libanios' Bericht über Antiochos II., der von 261 bis 246 vor Christus herrschte und Kultstatuen von der Insel Zypern stahl, indem er die Originale unentdeckt durch Kopien ersetzte, fügt dem skizzierten Phänomen eine weitere Nuance hinzu.⁷ Mit dem Ziel, neue Gottheiten nach Antiochia, die neu gegründete Hauptstadt des Seleukidenreichs, zu bringen, ließ Antiochos II. von ihren Götterbildern, ihren »agalmata«, exakte Reproduktionen, »typoi«, anfertigen. Die vom König beauftragten Männer entfernten geschickt die Originale und ersetzten sie durch Reproduktionen. Anschließend verließen sie die Insel mit den antiken Götterstatuen vor den Augen der nichtsahnenden Zyprioten und ließen die neu geschaffenen Statuen in der Gestalt der Originale zurück.⁸ In diesem

Fall besteht der Zweck der trügerischen Verschleierung eines heiligen Objekts von unersetzlichem Wert nicht darin, es vor Vereinnahmungen zu schützen, sondern es selbst zu vereinnahmen.

Wie schon Anna Anguissola betont hat, zeigt der von Libanios geschilderte Fall noch deutlicher als die Berichte von Plutarch, Ovid und Dionysios von Halikarnassos, dass die Fälschung darauf abzielt, eine etablierte Verbindung zwischen dem Signifikanten und seiner Bedeutung für potenzielle Empfänger zu stören. Der neue Signifikant soll die Empfänger der Fälschung manipulieren und sie dazu bringen, unwillkürlich die Gesamtheit ideeller Werte, die zuvor mit dem Original verbunden waren, auf die Fälschung zu übertragen. Aus der Perspektive der Betrachter, die sich der Substitution nicht bewusst sind, bleibt das Original unverändert, und für die von Antiochos getäuschten Zyprioten gibt es keinen erkennbaren Unterschied zwischen dem Original und seiner Fälschung. Die Urheber der Fälschung sind sich jedoch des Unterschieds sehr wohl bewusst. Aus ihrer Sicht üben die Verehrer der Fälschung eine Form der Verehrung aus, die sich an minderwertige Manifestationen der Götter richtet. Zwischen dem Original und der Fälschung klafft eine unüberbrückbare ontologische und funktionale Distanz: Das Originalobjekt behält eine bestimmte Kraft, die sie nicht auf seine Nachbildung übertragen lässt, egal wie originalgetreu die Reproduktion ist.⁹ Wie im Fall von Numas Ancile und dem Palladion sind die im Auftrag Antiochos' II. gefälschten Agalmata jedoch nicht durch den Wunsch nach sozialem oder wirtschaftlichem Gewinn motiviert. Vielmehr könnte es sein, dass der Besitz des Originals die Dominanz des Besitzers unterstreicht, analog zu den politischen Besitzansprüchen der Seleukiden auf Zypern.

Um den Aspekt noch weiter zu präzisieren, lohnt es sich, kurz eine Anekdote über Ptolemaios III. Euergetes in den Blick zu nehmen, der wenig später als Antiochos II. von 247 bis 222 vor Christus herrschte. In seinem Kommentar zu Hippokrates' Schrift über Epidemien erwähnt Galen,¹⁰ dass Ptolemaios aus Athen die in der Zeit Alexanders des Großen angefertigte offizielle Sammlung der Dramentexte von Aischylos, Sophokles und Euripides entlieh, um sie in der Bibliothek von Alexandria kopieren zu lassen, und dafür als Sicherheit fünfzehn Silbertalente hinterlegte. Nachdem er jedoch eine prächtige Kopie angefertigt hatte, behielt Ptolemaios die Schriften und schickte den Athenern die Kopien zurück, wobei er sie bat, die neuen anstelle der alten Schriften anzunehmen und die fünfzehn Talente zu behalten.¹¹ Ptolemaios' Entscheidung, die Originale zu behalten, wurde durch seine Bereitschaft, sie käuflich zu erwerben, noch unterstrichen. Dies lässt darauf schließen, dass er den Originalen einen Wert beimaß, der sich auf keine noch so exquisite Nachbildung übertragen ließ, und dass dieser Wert nicht nur symbolischer Natur war, sondern auch eine greifbare wirtschaftliche Dimension besaß – entsprechend dem modernen Verständnis von Fälschung. Zugleich ist aber auch festzuhalten, dass Ptolemaios im Gegensatz zu Antiochos nicht versuchte, die Athener zu täuschen, indem er vorgab, die alte Sammlung zurückzugeben. Stattdessen legte er ihren wahren Charakter offen: als Kopien, nicht als Fälschungen.

Fälschung oder Autorität der Tradition? Urhebererschaft, Herkunft und kultureller Wert im römischen Sammlungswesen

Im Bereich des Sammelns ist die Grenze zwischen einer modernen Fälschung und einer getreuen Kopie, einer ›honest copy‹,¹² nie ganz eindeutig. Dies deutet auf ein anderes Verständnis und einen anderen Wert von Authentizität hin.

Ab der Zeit des Hellenismus begannen Griechen und Römer, Objekte zu sammeln und sie in Palästen, Villen und Gärten auszustellen.¹³ Mit steigendem Wert dieser Objekte stieg auch die Nachfrage nach ihnen, was Kopisten und möglicherweise auch Fälscher dazu veranlasste, zusätzliche Stücke anzufertigen.¹⁴ Die Praxis der fälschlichen Zuschreibung, die weithin als Ausdruck des Wunsches angesehen wird, ›nobilia opera‹ der Vergangenheit zu besitzen oder auszustellen, scheint in literarischen Quellen der Kaiserzeit Widerhall zu finden. Ein bemerkenswertes Beispiel für dieses Phänomen findet sich in Martials Epigramm 39 aus Buch 4, das häufig als Hinweis auf antike Kunstfälschungen angeführt wird. Der Dichter zeichnet hier ein leicht ironisches Porträt eines gewissen Charinus, der als einziger eine Sammlung antiker griechischer Originale von Myron, Praxiteles, Skopas und Phidias¹⁵ sowie von Objekten vorweisen konnte, die sich aufgrund des Ruhms der herstellenden Werkstatt, aufgrund von Materialqualität oder ihres hohen Alters hervortaten. Nur ein schlichtes Werk – ›purum‹ – fehle unter den hervorragenden Stücken in der Sammlung des Charinus.

Dass hier ein Doppelsinn vorliegt, ist offenkundig, jedoch lässt sich die genaue Bedeutung von Martials Worten nicht ohne Weiteres erschließen. Es sind zwei grundlegende Hypothesen denkbar, um seine Botschaft zu erklären. Eine wörtliche Lesart des Epigramms legt nahe, dass der Dichter sich über Charinus' Einbildung, wertvolle Originale zu besitzen, lustig machte und andeutete, dass es sich in Wirklichkeit um Fälschungen handelte, die den Käufer – oder den Gast – täuschen sollten. In diesem Fall läge ein klarer Hinweis auf die Existenz künstlerischer Fälschungen im alten Rom vor.¹⁶ Daneben lässt sich jedoch eine zweite Hypothese aufstellen: nämlich dass Martial zum rhetorischen Mittel einer bewussten Übertreibung greift, die aber nicht wörtlich genommen werden soll. In diesem Szenario könnte die sarkastische Anspielung auf berühmte Meister schlicht dazu dienen, die Person zu tadeln, die Kultiviertheit vorgibt, der es aber tatsächlich an echter Bildung mangelt. Doch selbst wenn wir die erste Hypothese einer wörtlichen Interpretation akzeptierten, bleibt Martials Darstellung von Charinus uneindeutig in Bezug auf die Art und Weise, wie fälschliche Zuschreibungen transportiert worden sein könnten: sei es durch mündliche Überlieferung, Künstlersignatur oder spezifische Zuschreibungsformeln.

So findet sich die Praxis der fälschlichen Zuschreibung im Medium der Schrift beispielsweise im Vorwort zu einer der Sammlungen des Fabeldichters Phaedrus aus dem ersten Jahrhundert nach Christus. Auf diese Passage wird häufig Bezug genommen, um die Existenz von Kunstfälschern in der römischen Antike zu belegen.¹⁷ Phaedrus räumt zwar ein, dass er sich auf Äsop als Quelle kreativer Inspiration stützt, verweist aber auch auf die unter Künstlern seiner Zeit übliche Praxis, ihre Werke mit den Namen berühmter Meister der Vergangenheit zu signieren, etwa dem des Praxiteles für Marmorskulpturen, des Myron für Silber oder des Zeuxis für Gemälde. Phaedrus unterstellt, dass diese Praxis dazu diene, den Geldwert ihrer Werke zu steigern.¹⁸ Diese Passage ist jedoch zumin-

dest mehrdeutig, denn sowohl die Absichten der Handwerker, die ihre Werke mit dem Namen eines früheren Meisters versahen, als auch die Denkweise potenzieller Käufer lassen sich nicht zwangsweise mit der Annahme in Einklang bringen, dass die Zuschreibung eines zeitgenössischen Werks an einen alten Meister ein Akt der Täuschung sein müsse.¹⁹ Stattdessen könnte auch eine Antonomasie vorliegen, ein rhetorisches Mittel, mit dem die Zugehörigkeit des Werks zur vorherrschenden Tradition des klassischen Stils durch die Nennung eines renommierten Meisters des griechischen Kanons bekräftigt wird. Ähnlich wie Phaedrus, der sich auf die Autorität von Äsop berief – »auctoritatis (...) gratia« –, konnten römische Künstler des ersten Jahrhunderts nach Christus die Namen berühmter Künstler wie Praxiteles, Myron und Zeuxis in ihre Werke einfließen lassen und ihnen so einen Hauch von Antike und künstlerischer Meisterschaft verleihen.

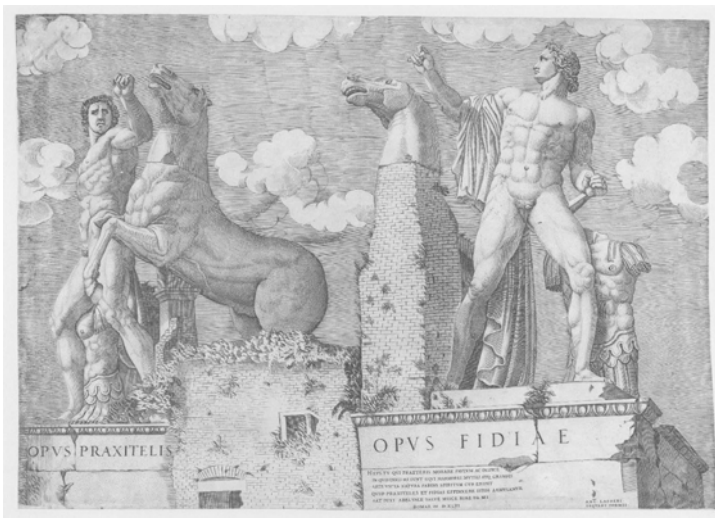


Abb. 1: Statuen der Dioskuren auf dem Quirinal mit Bezeichnung als »Opus Praxitelis« and »Opus Fidia«, Rom 1546, Druckgraphik

Der Einsatz retrospektiver attributiver Formeln für bestimmte Skulpturen, die bis in die Spätantike hinein im öffentlichen Raum ausgestellt waren, könnte auf eine anhaltende Auseinandersetzung mit diesem Phänomen hindeuten.²⁰ Ein bemerkenswertes Beispiel sind die Dioskuren auf dem Quirinal. Dabei handelt es sich um zwei monumentale Marmorstatuen, die seit dem sechzehnten Jahrhundert auf Geheiß von Sixtus V. am Fuße des Quirinalshügels in Rom stehen. In der Spätantike wurden die beiden Statuen als »Opus Fidia« und »Opus Praxitelis«, Werk des Phidias und Werk des Praxiteles, bezeichnet, wie aus einigen Zeichnungen des sechzehnten Jahrhunderts hervorgeht, die den Zustand vor der Restaurierung durch Sixtus V. wiedergeben (Abb. 1).²¹ Es ist unwahrscheinlich, dass die Rossebändiger, die offenkundig beide in römischer Zeit für ein und denselben Aufstellungszusammenhang, möglicherweise im Tempel des Serapis, angefertigt wurden, ihre wahre Natur verbergen und stattdessen als Werke der

beiden griechischen Meister erscheinen sollten. In der Forschung wurden die Inschriften als Ausdruck einer während der Spätantike aufkommenden, antiquarianischen Perspektive auf die klassische Antike gedeutet. Das Festhalten an oder die Beschwörung der prestigeträchtigen griechischen Kulturtradition, deren Höhepunkt bestimmte Meister und bestimmte Kunstwerke darstellten, war ein Wert, der im Gegensatz zum persönlichen Prestige eines individuellen Autors oder Werks stand. Dieses Verständnis von Authentizität könnte man als »kulturalistisch« bezeichnen.

Der Wert eines Kunstwerks kann den Wert seines Vorbilds und der künstlerischen Tradition, aus der es schöpft, übersteigen. Es kann auch deshalb wertvoll sein, weil es über Generationen hinweg von bedeutenden Besitzern weitergegeben wurde. Andererseits lässt sich die Zuweisung einer unmöglichen Provenienz an ein Kunstwerk als eine weitere Form der Verschleierung seiner wahren Natur verstehen – nun tatsächlich mit dem Ziel, den Betrachter zu täuschen, um Prestige zu erlangen. In lateinischen literarischen Quellen finden sich einige solche Fälle absurder Provenienzen überliefert. So berichten beispielsweise Martial und Statius, dass eine berühmte Statuette des sitzenden Herkules von Lysipp geschaffen wurde und sich schließlich im Besitz Alexanders des Großen, Hannibals und Sullas befand, bevor sie in die Hände des Novius Vindex gelangte, eines vergleichsweise wenig bekannten Mannes.²² Die fiktive Traditionslinie dieser Statuette, die durch den Besitz von drei der berühmtesten siegreichen Feldherren im antiken Mittelmeerraum führte, diente wie später die Dioskuren vom Quirinal möglicherweise dazu, die militärische Stärke Roms und seine kulturelle Assimilation griechischer Einflüsse zu demonstrieren – eine weitere Antonomasie.

Masken der Verehrung: Von Täuschung zu sakraler und kultureller Wertschätzung

Moderne Fälschungen zeichnen sich in der Regel durch eine vorsätzliche und betrügerische Absicht aus, die oft durch wirtschaftliche oder soziale Motive getrieben ist; ihr Hauptziel besteht darin, den an ihrer Herstellung oder Ausstellung beteiligten Personen finanziellen Gewinn oder Ansehen zu verschaffen. In der Antike besaß die Fälschung jedoch eine andere Funktion, die als gesellschaftstragend und religiös charakterisiert werden könnte. In griechischen und römischen fiktionalen Erzählungen werden Fälschungen von Gegenständen mit sakralem oder talismanischem Wert angefertigt, um das authentische Stück zu tarnen und es vor möglicher Aneignung zu schützen. Alternativ kann eine Fälschung es erlauben, einen Gegenstand vor den Augen ahnungsloser Beobachter zu entwenden. Während die Opfer von Fälschungen die bereits mit dem Original verbundenen Werte auf die Nachbildung übertragen können, wie die Schilde von Numa, das Palladion und die neuen zypriotischen Agalmata zeigen, ist selbst die genaueste Reproduktion nicht in der Lage, die göttliche Kraft der Originale zu absorbieren. Diese Beobachtung unterstreicht die Betonung des Prinzips der Originalität, die während der griechischen Klassik und des Hellenismus als eigenständiger Wert anerkannt wurde. Mit Ausnahme von Ptolemaios III., der bereit ist, der Reproduktion einen monetären Wert zuzuweisen, aber im Austausch dafür eine getreue Kopie und keine Fälschung anbietet,

lassen sich jedoch kaum wirtschaftlichen oder sozialen Absichten erkennen. Folglich wäre die Verwendung des Begriffs ›Fälschung‹ im heutigen Sinne ein Trugschluss.

Für römische Kunstsammlungen und Kunstkennerschaft wurde das Phänomen der Kunstfälschung bereits in einer Reihe von literarischen Quellen aus dem ersten Jahrhundert nach Christus und in archäologischen Funden beobachtet. Jedoch wird im Rahmen des vorliegenden Beitrages die These entwickelt, dass Zuschreibungen an griechische Meister sowie konstruierte Provenienzen bestimmter Kunstwerke nicht darauf abzielten, potenzielle Käufer oder Besucher von Sammlern mit einer gefälschten Urhebererschaft zu täuschen. Vielmehr können solche Zuschreibungen als rhetorische Mittel angesehen werden, die dazu dienten, die militärische Stärke Roms und seine kulturelle Assimilation der griechischen Kunst und Kultur zu feiern, indem sie sich, um Phaedrus zu zitieren, auf die Auctoritas antonomastischer antiker Meister und Feldherren beriefen. Für die römische Kunstszene lässt sich eine ›kulturalistische‹ Auffassung von Authentizität postulieren, die sich auf das Prestige einer kulturellen Tradition stützt und nicht auf das individuelle Prestige eines einzelnen Künstlers, der lediglich als Pars pro toto betrachtet wird. Diese Auffassung stellt den Bezug eines Werks zu dieser Tradition und seine Kontinuität mit ihr stärker in den Vordergrund als seine Originalität oder Neuartigkeit.²³ Hier zeigt sich ein deutlicher Gegensatz zur ›modernen‹ Verständnis von ›Authentizität‹.

Übersetzung aus dem Englischen: Julian Schreyer

Anmerkungen

- 1 I am indebted to the organisers and participants of the Maske conference for their generous comments on an earlier version of this paper presented there. I am especially grateful to Dr Julian Schreyer for the immense care and attention he devoted to my work. A special thank you also to the anonymous reviewer for their helpful remarks.
Sagoff 1978; Dutton 1983; 2003; 2009.
- 2 Higbie 2017; Hallet 2023.
- 3 Die Beobachtungen in diesem Absatz greifen von Anguissola (2007, 2022) vorgebrachte Argumente auf, nuancieren und integrieren sie.
- 4 Plut. Numa 13; Ovid fast. 3, 351ff.
- 5 Dion. Hal. ant. 1, 69, 3.
- 6 εἰκόνα δ' ἐκείνου κατεσκευασμένην ὡς μηδὲν τῆς ἀρχετύπου διαφέρειν.
- 7 Lib. Or. 11, 111–113.
- 8 Downey 1959; Saliou 1999–2000; 2010.
- 9 Anguissola 2007, 101.
- 10 CMG V 10, 2, 1, p. 79–80 Wenkebach.
- 11 παρακαλῶν [...] λαβεῖν ἀνθ' ὧν ἔδοσαν βιβλίων παλαιῶν τὰ καινά. Blum 1991, 41–42.
- 12 Dutton 2003.
- 13 Zum Sammeln von Kunst in römischer Zeit s. Fuchs 1999; Rutledge 2012; Wellington – Pegazzano 2015; Adornato et al. 2020.

- 14 Zu Kopien griechischer Kunstwerke in römischen Kontexten s. Neudecker 1988; Marvin 1989; Settis 2015.
- 15 »Et solus veteres Myronos artes/solus Praxitelus manum Scopaeque/solus Phidiaci toreuma caeli.«
- 16 Higbie 2017; Anguissola 2022.
- 17 Phaedr. 5, 1, 4–7. Anguissola 2022; Hallett 2023.
- 18 »Ut quidam artifices nostro faciunt saeculo/Qui pretium operibus maius inveniunt novis/Si marmori ascripserunt Praxitelen suo/Trito Myronem argento, tabulae Zeuxidem«.
- 19 Keesling 2018, 97–99.
- 20 Keesling 2018.
- 21 Coates-Stephens 2017, 318–328; Keesling 2018, 93–95.
- 22 Mart. 9, 43–44; Statius Silv. 4, 6, 20–46. McNelis 2008; Hallett 2023, 80–82.
- 23 Dutton 2003; Bernard 2021.

Literatur

- Adornato u.a. 2020: G. Adornato – W. Cupperi – G. Cirucci, *Beyond Art Collections. Owning and Accumulating Objects from Greek Antiquity to the Early Modern Period* (Berlin 2020)
- Anguissola 2007: A. Anguissola, *Retaining the Function. Sacred Copies in Greek and Roman Art*, *RES: Anthropology and Aesthetics* 51, 2007, 98–107
- Anguissola 2022: A. Anguissola, *Funzione e materia. Note al concetto di »falsificazione« nel mondo romano*, in: M. Salvadori – E. Bernard – L. Zamparo – M. Baggio (Hg.), *Beyond Forgery. Collecting, Authentication and Protection of Cultural Heritage* (Padua 2022) 41–53
- Bernard 2021: E. Bernard, *Exploring Authenticity through Classical Art. Originals, Fakes and Copies*, *Studies in Conservation* 67, 2021, 38–49
- Blum 1991: R. Blum, *Kallimachos. The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography* (Madison 1991)
- Coates-Stephens 2017: R. Coates-Stephens, *Statue Museums in Late Antique Rome*, *ArchCl* 68, 2017, 309–342
- Downey 1959: G. Downey, *Libanius' Oration in Praise of Antioch (Oration XI)*, *Proceedings of the American Philosophical Society* 103, 5, 1959, 652–686
- Dutton 1983: D. Dutton (Hg.), *The Forger's Art. Forgery and the Philosophy of Art* (Berkeley 1983)
- Dutton 2003: D. Dutton, *Authenticity in Art*, in: J. Levinson (Hg.), *The Oxford Handbook of Aesthetics* (New York 2003) 324–343
- Dutton 2009: D. Dutton, *The Art Instinct. Beauty, Pleasure, & Human Evolution* (New York 2009)
- Fuchs 1999: M. Fuchs, »In hoc etiam genere Graeciae nihil cedamus«. *Studien zur Romanisierung der späthellinistischen Kunst im 1. Jh. v. Chr.* (Mainz 1999)

- Hallett 2023: C. H. Hallett, »Corinthian Bronzes«. Miniature Masterpieces—Flagrant Forgeries, in: J. N. Hopkins – S. McGill (Hg.), *Forgery Beyond Deceit. Fabrication, Value, and the Desire for Ancient Rome* (Oxford 2023) 44–92
- Higbie 2017: C. Higbie, *Collectors, Scholars, and Forgers in the Ancient World. Object Lessons* (Oxford 2017)
- Keesling 2018: C. M. Keesling, *Epigraphy of Appropriation. Retrospective Signatures of Greek Sculptors in the Roman World*, in: D. Y. Ng – M. Swetnam-Burland (Hg.), *Reuse and Renovation in Roman Material Culture. Functions, Aesthetics, Interpretations* (Cambridge 2018) 84–111
- Levinson 1987: J. Levinson, *Zemach on Paintings*, *The British Journal of Aesthetics* 27, 1987, 278–283
- Marvin 1989: M. Marvin, *Copying in Roman Sculpture. The Replica Series*, in: K. Preciado (Hg.), *Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions* (Washington 1989) 29–45
- McNelis 2008: C. McNelis, »Ut Sculptura Poesis:« Statius, Martial, and the Hercules »Epitrapezios« of Novius Vindex, *AJPh* 129, 2, 2008, 255–276
- Neudecker 1988: R. Neudecker, *Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien* (Mainz 1988)
- Rutledge 2012: S. Rutledge, *Ancient Rome as a Museum. Power, Identity, and the Culture of Collecting* (Oxford 2012)
- Sagoff 1978: M. Sagoff, *On Restoring and Reproducing Art*, *The Journal of Philosophy* 75, 1978, 453–470
- Saliou 1999–2000: C. Saliou, *Les fondations d'Antioche dans le Antiochikos (Oratio XI) de Libanios*, *Aram periodical* 11–12, 1999–2000, 357–388
- Saliou 2010: C. Saliou, *L'Éloge d'Antioche (Libanios, discours 11 = Antiochikos) et son apport à la connaissance du paysage urbain d'Antioche*, in: C. Saliou u. a. (Hg.), *Les sources de l'histoire du paysage urbain d'Antioche sur l'Oronte* (Paris 2010) 43–56
- Settis 2015: S. Settis, *Serial/Portable Classic* (Mailand 2015)
- Wellington Gahtan – Pegazzano 2015: M. Wellington Gahtan – D. Pegazzano, *Museum Archetypes and Collecting in the Ancient World* (Leiden 2015)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: The Metropolitan Museum of Art, Drawings and Prints, 17.50.19-122. CCO



**SUETON BERICHTET VON NERO,
ER HABE NICHT NUR TRAGÖDIEN
aufgeführt, sondern dabei Masken
getragen, die seinen Gesichtszügen
angepaßt worden seien**

Die Maske in der lateinischen Literaturreflexion

Lisa Cordes

Das Bild der Maske spielt in der antiken Literaturreflexion eine große Rolle. Das lateinische Wort ›persona‹, das neben ›imago‹ – Totenmaske – und ›larva‹ – Larve, Maske – die Maske bezeichnet, wird in der römischen Antike auch für die Sprecherinstanz in literarischen Texten unterschiedlichster Art verwendet: für die Ich-Sprecher in Elegie und Lyrik, für literarische Figuren in Bukolik und fiktionalen Erzähltexten sowie für die Darstellungen historischer Personen im literarischen Dialog und in der Historiographie, um nur einige Beispiele zu nennen. Die Perspektiven, die sowohl der Begriff der ›persona‹ als solcher, als auch die Maske als Gegenstand und das Bild der Maske im übertragenen, speziell literarischen Sinne eröffnen, betreffen somit einen zentralen Aspekt antiker Vorstellungen von Literatur. Sie sollen hier schlaglichtartig vorgestellt werden.¹

Als moderner literaturwissenschaftlicher Terminus technicus wurde der Begriff Persona in der Klassischen Philologie viel diskutiert. Er stand im Zentrum einer Debatte darüber, ob es legitim sei, postmoderne Theorien, die eine konzeptionelle Trennung von Text und Welt, und damit von innerliterarischer Sprecherinstanz und Autorin oder Autor postulieren, auf die Antike anzuwenden. Angesichts der Ubiquität biographischer Rezeptionszeugnisse in Texten der griechischen Archaik bis in die römische Spätantike, die die Figuren im Text mit den Autorinnen oder Autoren identifizieren, wurde dies zum Teil mit Nachdruck infrage gestellt. Ein Aufsatz des Latinisten Roland Mayer, der gegen eine solche Anwendung argumentiert, schließt: »In dieser Angelegenheit sollten wir der Antike den Gefallen tun, ihre eigenen Ansichten zu respektieren.«² Ich will die Diskussion hier nicht neu aufrollen – meines Erachtens darf und soll die Klassische Philologie selbstverständlich moderne Theorien und Konzepte als heuristische Werkzeuge nutzen –, ich möchte mich mit dem Blick auf die antike ›persona‹ aber der ›pars construens‹ der Debatte zuwenden. Denn so heiß über die Anwendung postmoderner Literaturtheorien auf die antiken Texte diskutiert wurde, so unvollständig ist bis heute unser Bild davon, was ›die eigenen Ansichten der Antike‹ in der Sache eigentlich sind.³ Ein Aspekt, der mehr Aufmerksamkeit verdient, als bisher geschehen, ist die Vielfalt der sich zum Teil widersprechenden Perspektiven, die mit der ›persona‹ verbunden sind.

Lisa Cordes (Humboldt Universität zu Berlin, Institut für Klassische Philologie);
lisa.cordes@hu-berlin.de;

© Lisa Cordes 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Das Wort ›persona‹ an sich ist mehrdeutig. Es bezeichnet zunächst die Maske, die ein Schauspieler auf der Bühne trägt und durch deren Mundöffnung er spricht; dann wird das Wort metonymisch auf die Rolle übertragen, die er im Theater spielt. Von der Rolle, die der Schauspieler spielt, wird die ›persona‹ zur Figur, die er verkörpert.⁴ In literarischen Kontexten jenseits der konkreten Bühnensituation wird das Wort ebenfalls in diesen drei Bedeutungen verwendet. Aufgrund ihrer Verortung im Theaterkontext werden sie in der Forschung häufig pauschal zusammengefasst und weiteren Bedeutungsfacetten – etwa derjenigen der Rolle, die ein Mensch in der Gesellschaft spielt – entgegengestellt.⁵ Sie implizieren aber durchaus unterschiedliche Vorstellungen davon, wie sich die Sprecherinstanz in einem literarischen Text zu dessen Verfasser verhält: Das Bild des Autors, der in seinem Werk eine Art illusorisches Rollenspiel spielt,⁶ lädt zu anderen Diskussionen ein als das Bild einer Figur, die, vom Autor erschaffen oder neu interpretiert, zwar auf diesen Autor verweisen mag, in der Imagination der Rezipierenden aber eine Existenz außerhalb desjenigen Werkes führt, in dem sie erscheint. Es fehlt an dieser Stelle der Raum, um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der mit dem Begriff der ›persona‹ verbundenen Vorstellungen detailliert zu diskutieren. Wichtig ist aber, dass die unterschiedlichen Perspektiven aufgrund der Polysemie des Wortes zeitgleich gedacht werden können und potentiell koexistieren. So entstehen Ambiguitäten hinsichtlich des imaginierten Verhältnisses zwischen Sprecherinstanz und Autor, die bei der Produktion von Literatur, ebenso wie bei deren Rezeption, in unterschiedlicher Weise genutzt werden können. Alle drei Bedeutungsfelder sind ihrerseits vielfältig und potentiell ambig – so auch das der Maske, auf dem hier der Fokus liegen soll.

Das Bild der Maske impliziert zunächst die Dichotomie zweier klar voneinander getrennter Ebenen: die Ebene der Maske und diejenige des Mannes ›hinter der Maske‹. Der Hinweis auf diese Trennung, verbunden mit der Idee von Schein und Sein, ist im Theaterkontext oft zu beobachten. Dort lädt der niedrige soziale Status der Schauspieler dazu ein, den Kontrast zu den ›personae‹ herauszustellen, die sie tragen beziehungsweise spielen. Dieser Kontrast ist eine häufige Quelle von Humor in der römischen Komödie; er wird aber auch in der Moralphilosophie genutzt, so von Seneca dem Jüngeren, der in einem seiner Briefe an Lucilius betont, dass der Mann, der auf der Bühne als Agamemnon spricht, tatsächlich ein Sklave ist.⁷ In solchen Passagen werden die unterschiedlichen Identitäten der ›persona‹, einerseits, und des sich hinter der ›persona‹ verbergenden Mannes, andererseits, herausgestellt und zur Reflexion genutzt. Eine solche Trennung wird mit Blick auf die ›personae‹ in literarischen Texten zwar ebenfalls postuliert – »Tityri sub persona Vergilium debemus accipere«, »unter der Maske des Tityrus müssen wir Vergil erkennen«, schreibt der spätantike Kommentator Servius zum Hirten in Vergils erster Ekloge. Ein zentraler Aspekt in den Diskussionen um das Verhältnis dieser ›personae‹ zu ihren Schöpfern ist jedoch, dass die vermeintlich klare Trennung der Ebenen aufgehoben und deren Durchlässigkeit herausgestellt wird.

Dass die Maske Trennung und Durchlässigkeit gleichermaßen implizieren kann, zeigt in antiker Perspektive bereits das Wort ›persona‹ selbst: Es wurde von ›per-sonare‹, hindurchschallen, abgeleitet. In Gellius' »Noctes Atticae« ist eine entsprechende Erklärung des Gavius Bassus überliefert. Da die Maske das Gesicht an allen Seiten umschlossen habe, sei die durch die Mundöffnung hindurchschallende Stimme des Schauspielers gebündelt und verstärkt worden.⁸ Die daraus abgeleitete etymologische Erklärung ist,

wie viele der antiken Etymologien, unzutreffend. Dass durch die Mundöffnung der Maske aber der Mann ›hinter der Maske‹ hör- und damit für die Rezipierenden greifbar wird, spielt in den Diskussionen um die ›persona‹ als Sprecherinstanz in literarischen Texten eine wichtige Rolle. Im Brief an einen gewissen Volumnius fordert Cicero eine solche Lektüre für sein eigenes Werk ein. Als er hört, dass ihm während seiner Abwesenheit von Rom die schlechten Witze anderer Personen zugeschrieben werden, bittet er seinen Briefpartner dagegen einzuschreiten: »... streite für mich, wenn du mich liebst: ... wenn es nicht ... die ... Dinge sind, die ich im zweiten Buch ›De oratore‹ durch die Maske des Antonius über den Witz gesagt habe, die in kunstgemäßer, geistreicher Form wieder erscheinen, dann kannst Du unter Eid behaupten, dass sie nicht von mir stammen.«⁹ Obwohl Cicero in seinem Dialog keinen eigenen Auftritt hat, ist es in dieser Perspektive er selbst, der im Werk spricht – »a me disputata«. Er nutzt demnach die ›persona‹ des Antonius, um eigene Gedanken zu äußern. Das Bild der Maske impliziert hier eine starke Form von Autorschaft: Der Fokus der Argumentation liegt auf Ciceros Urhebererschaft und seinem geistigen Eigentum.

Es ist aber nicht nur die Stimme des Schauspielers, die die Barriere der Maske überwindet. Auch seine Augen können durch sie hindurch sichtbar sein: »ex persona ardere oculi hominis histrionis videntur«, »hinter der Maske scheinen die Augen des Schauspielers zu glühen«, sagt Antonius im selben Dialog.¹⁰ Er drückt damit den Gedanken aus, dass die Gefühle eines Schauspielers, der seine Rolle überzeugend spielt, durch die Maske hindurch spürbar sind. Sie bewegen das Publikum auf diese Weise dazu, sich auf die Illusion der fiktiven Bühnenhandlung einzulassen. Auch anderswo findet man den Hinweis, dass die Gefühle des Schauspielers durch die Maske übertragen werden und insofern echt sein müssen, wenn sie überzeugen sollen. In einer Diskussion über die Wirkung von »enargeia« nennt Quintilian seinen Rhetorikschülern jene Schauspieler als Vorbild, bei denen man sieht, dass sie in einer emotionalen Szene tatsächlich geweint haben, wenn sie die Maske abziehen.¹¹ Die Vorstellung, dass die Maske und der Mann hinter der Maske zwar voneinander zu scheiden sind, bestimmte Aspekte die Barriere aber überwinden und so für die Rezipierenden wahrnehmbar werden, wird auf den literarischen Kontext übertragen. Um welche Aspekte es jeweils geht, wird für den Einzelfall diskutiert. Im zitierten Cicero-Brief betrifft die Durchlässigkeit der ›persona‹ mit der Stimme auch die Meinung des Autors. In anderen Fällen wird, wie in den angeführten Beispielen aus dem Theater, diskutiert, ob sich aus der ›persona‹ im Text Rückschlüsse auf die Gefühle und damit gegebenenfalls auf die Werte des Autors ziehen lassen, der sie erschaffen hat. In der zitierten Passage aus »De oratore« vergleicht Antonius den Schauspieler, der die Gefühle seiner ›persona‹ beim Spielen empfindet, explizit mit dem Dichter, der sie beim Schreiben empfand.¹²

Neben der Durchlässigkeit der Maske wird verschiedentlich die Anpassung von Maske und Maskenträger thematisiert. Sueton berichtet von Nero, er habe nicht nur Tragödien aufgeführt – darunter berüchtigterweise die des Muttermörders Orestes – sondern dabei Masken getragen, die seinen Gesichtszügen angeglichen worden seien.¹³ Während die Anpassung der Maske an deren Träger im Theaterkontext die Ausnahme darstellt – der Suetonsche Bericht dient vor allem der Demonstration von Neros Grenzüberschreitung –, wird die Anpassung des Maskenträgers an die Maske viel diskutiert. Ein Beispiel findet sich in den Anmerkungen zu Frontos Briefen, wo ein Schauspieler beschrie-

ben wird, der seine Maske vor dem Anlegen lange betrachtet habe, um seine Gesten und Stimme an ihren Gesichtsausdruck anzupassen – wohl um die damit verbundene Rolle überzeugend zu spielen.¹⁴ Die Möglichkeit einer Angleichung von literarischer ›persona‹ und Autor wird in ähnlicher Weise diskutiert. Dass den antiken Dichtern und Rhetoren zugeschrieben beziehungsweise, wie in Horaz' »Ars poetica«, geraten wird, sich emotional in die darzustellenden ›personae‹ hineinzuversetzen, wurde erwähnt.¹⁵ Dass die Dichter die ›personae‹ in ihren Texten zum Teil an die eigene Person anpassten, ist nicht nur in der elegischen und lyrischen Dichtung zu beobachten, deren Sprecher Namen und Dichterprofession mit den Autoren teilen; es wird in der Antike auch für die Figuren anderer Textsorten, die mit eigenem Namen und eigenen Geschichten versehen sind, diskutiert. So deutet Servius die Hirtenfigur Tityrus deshalb als Maske für Vergil, weil er die Meinungen und Erlebnisse, die die Figur im Text beschreibt, als diejenigen des Autors liest. Eigenschaften, die die ›persona‹ offenkundig nicht mit dem Dichter teilt, erfordern in dieser Perspektive einen besonderen Interpretationsaufwand.¹⁶

Die oben zitierte Passage aus den Adnotationes zu Fronto ist noch aus einem weiteren Grund von Interesse. Während der dort beschriebene Schauspieler die anzulegende ›persona‹ von außen betrachtet, um seine Gesten und Stimme an ihrem Gesichtsausdruck, ›vultus‹, auszurichten, wird in Macrobius' »Saturnalia« ein Schauspieler erwähnt, der auf die Innenseite der Maske blickt: »Denn auch der Schauspieler sieht die Maske, die er abgenommen hat, von der Seite, auf der er sie aufsetzt, das heißt, er sieht nicht das Gesicht, sondern die Aushöhlung auf der Rückseite.«¹⁷ Deutlich zeigt sich hier die doppelte Natur der Maske, die zwischen Subjekt- und Objektstatus oszilliert. Die ›persona‹ kann einerseits als menschliches Gesicht, ›facies‹, wahrgenommen werden, dessen Züge, ›vultus‹, Emotionen zeigen, die von Schauspieler und Publikum mit- beziehungsweise nachempfunden werden können. Sie ist andererseits ein menschengemachtes Objekt, das an- und abgelegt werden kann. Diese Beobachtung ist für die Maske selbst nicht überraschend. Bemerkenswert ist aber, dass die literarischen ›personae‹ ebenfalls eine solche Doppelnatur aufweisen und dass in den Texten verschiedentlich damit gespielt wird. Die ›personae‹ in den Komödien von Terenz und Plautus beispielweise thematisieren immer wieder die Ambiguität, die sich daraus ergibt, dass sie einerseits Individuen sind, die in der fiktiven Welt der Bühnenhandlung existieren und dort – für sie – ›reale‹ Erfahrungen machen; dass sie andererseits aber klar als Kunstprodukte erkennbar sind. So verkündet der Prologsprecher in Plautus' »Mercator«, Charinus, er werde »nun zwei Dinge gleichzeitig tun: Ich werde Euch die Handlung und meine Liebesleiden erzählen«.¹⁸ Der Witz basiert darauf, dass Charinus einerseits eine – fiktive – Person mit Liebeskummer ist, andererseits eine von Dichter geschaffene Figur. Diese wird eingesetzt, um im Prolog gattungstypisch das ›argumentum‹ vorzustellen.

Die in der modernen Theorie geführte Debatte über den ontologischen Status literarischer Figuren, die unter anderem als Artefakt, ›artifice‹, oder als nicht-reale Person, ›non-actual individual‹, definiert werden können,¹⁹ hat also einen antiken Vorläufer, der sich unmittelbar aus der Doppelnatur der Maske/›persona‹ ergibt. Man könnte hierzu noch einiges mehr sagen. Die Scherze, die die Forschung zu Plautus und Terenz unter dem Stichwort ›Metatheater‹ diskutiert hat,²⁰ lassen sich etwa danach differenzieren, welches der sich aus der Polysemie des Wortes ›persona‹ ergebenden Spannungsfelder ihnen jeweils zugrunde liegt: Person – Maske, Person – Rolle, Person – Artefakt. Es zeigt

sich auch in dieser Hinsicht, dass die Maske, als Objekt und Metapher, die antiken Vorstellungen von Literatur in vielfältigerer Weise geprägt hat, als bisher erkannt.

Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Text nimmt seinen Ausgang vom Begriff ›persona‹ und fokussiert auf lateinische Literatur. Einige der beschriebenen Aspekte betreffen auch das griechische ›πρόσωπον‹. Eine detaillierte Analyse der Unterschiede hinsichtlich der Vorstellungen, die mit den Begriffen ›πρόσωπον‹ und ›persona‹ verbunden sind, ist jedoch ein Desiderat. Eine wichtige Rolle spielt u.a. die Bedeutung von Schriftlichkeit in verschiedenen Kontexten.
- 2 Mayer 2003, 79: »On this matter we ought ... to do antiquity the favour of respecting its own views«. Seine These baut auf Clay 1998 auf.
- 3 Diskussionen finden sich bei Hose 2003, Korenjak 2003, Iddeng 2005, Marmodoro – Hill 2013, Whitmarsh 2009/2013, Tilg 2019; Cordes 2021a, 2021b, 2025a; Grethlein 2021, 2023.
- 4 TLL s. v. ›persona‹ 1716.45–1718.2.
- 5 So von Fuhrmann 1979/1996, der sich zunächst auf den Aspekt der sozialen Rolle konzentriert, um dann die Frage zu diskutieren, ob bzw. ab wann die römische ›persona‹ eine ›Person‹ im modernen, individuellen Sinne bezeichnet.
- 6 So diskutiert von Whitmarsh 2009/2013.
- 7 Sen. epist. 80, 7.
- 8 Gell. 5, 7.
- 9 Cic. fam. 7, 32, 2/SB 113: »... pugna, si me amas ... nisi ... quae sunt a me in secundo libro ›de oratore‹ per Antoni personam disputata de ridiculis, ἐντεχνα et arguta apparebunt, ut sacramento contendas mea non esse.« Übers. Kasten 2004, modifiziert.
- 10 Cic. de orat. 2, 193.
- 11 Quint. inst. 6, 2, 35: »Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo graviore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi.«
- 12 Cic. de orat. 2, 193. Die Frage, ob die Gefühle und Werte, die die ›personae‹ im Text ausdrücken, diejenigen des Dichters sind, spielt auch in den Apologien erotischer Dichtung eine Rolle, s. Cordes 2021a.
- 13 Svet. Nero 21, 8: »tragoedias ... cantavit personatus ... personis effectis ad similitudinem oris sui.«
- 14 Adnot. Fronto, ed. van den Hout 1954, 143, 13f.: »tragoedus quidam fertur non prius ullam suo induisse capiti personam, antequam diu ... contemplaretur pro personae vultu gestum sibi capessere ac vocem.«
- 15 Hor. ars 101–107.
- 16 Tischer 2015, Cordes 2025b.
- 17 Macr. Sat. 7, 14, 7: »nam et histrio personam sibi detractam ex ea parte videt qua induit, scilicet non faciem sed posteriorem cavernam.«
- 18 Plaut. Merc. 1f.: »Duas res simul nunc agere decretumst mihi:/et argumentum et meos amores eloquar.«

- 19 Überblick bei Margolin 2007; zur Unterscheidung zwischen Figur und Person s.a. Jannidis 2004.
- 20 S. Christenson 2019.

Literatur

- Clay 1998: D. Clay, The Theory of the Literary Persona in Antiquity, *MatTestiCl* 40, 1998, 9–40
- Christenson 2019: D. Christenson, Metatheatre, in: M. T. Dinter (Hg.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy* (Cambridge 2019) 136–150. <https://doi.org/10.1017/9780511740466.010>
- Cordes 2021a: L. Cordes, Apologien erotischer Dichtung und Autofiktion. Drei Fallstudien, in: G. Bitto – B. M. Gauly (Hg.), *Auf der Suche nach Autofiktion in der antiken Literatur* (Berlin 2021) 73–95. <https://doi.org/10.1515/9783110734928-006>
- Cordes 2021b: L. Cordes, Who speaks? – Ambiguity and Vagueness in the Design of Cicero's Dialogue Speakers, in: M. Vöhler – Th. Fuhrer – S. Frangoulidis (Hg.), *Strategies of Ambiguity in Ancient Literature* (Berlin 2021) 297–314. <https://doi.org/10.1515/9783110715811-020>
- Cordes 2025a: L. Cordes, Textualizing Historical Individuals in Cicero's Dialogues. Dynamics and Ambiguities in the *Academica posteriora*, in: M. Finkelberg – D. Shalev – R. Zelnick-Abramovich (Hg.), *Mnemosyne* 78, 2, Special Issue: Textualization (Leiden 2025) 365–383. <https://doi.org/10.1163/1568525x-bja10309>
- Cordes 2025b: L. Cordes, Roman Concepts of the Literary Persona and Transtextuality. A Study of Bucolic Poetry, in: E. von Contzen – K. Philipowski (Hg.), *Journal of Literary Theory* 19, 2, Special Issue: Theorizing Transtextual Characters in Ancient and Medieval Literature (Berlin 2025) 284–299
- Fuhrmann 1996: M. Fuhrmann, Persona, ein römischer Rollenbegriff, in: O. Marquard – K. Stierle (Hg.), *Identität* ² (München 1996) 83–106
- Grethlein 2021: J. Grethlein, Author and Characters. Ancient, Narratological and Cognitive Views on a Tricky Relationship, *ClPhil* 116, 2, 2021, 208–230. <https://doi.org/10.1086/712921>
- Grethlein 2023: J. Grethlein, *Ancient Greek Texts and Modern Narrative Theory. Towards a Critical Dialogue* (Cambridge 2023). <https://doi.org/10.1017/9781009339605>
- Hose 2003: M. Hose, Das lyrische Ich und die Biographie des Lyrikers. Überlegungen zu einem alten Problem und seinem Nutzen, in: M. Schauer – G. Thome (Hg.), *Altera Ratio. Klassische Philologie zwischen Subjektivität und Wissenschaft. Festschrift Werner Suerbaum* (Stuttgart 2003) 42–61
- Iddeng 2005: J. W. Iddeng, How Shall we Comprehend the Roman I-Poet? A Reassessment of the Persona-Theory, *ClMediaev* 56, 2005, 187–205
- Jannidis 2004: F. Jannidis, *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie* (Berlin 2004). <https://doi.org/10.1515/9783110201697>
- Korenjak 2003: M. Korenjak, Tityri sub persona. Der antike Biographismus und die bukolische Tradition, *AuA* 49, 1, 2003, 58–79. <https://doi.org/10.1515/9783110176070>

- Margolin 2007: U. Margolin, Character, in: D. Herman (Hg.), *The Cambridge Companion to Narrative* (Cambridge 2007) 66–79. <https://doi.org/10.1017/CCOLO521856965.005>
- Marmodoro – Hill 2013: A. Marmodoro – J. Hill (Hg.), *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity* (Oxford 2013). <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199670567.001.0001>
- Mayer 2003: R. Mayer, Persona(l) Problems. The Literary Persona in Antiquity Revisited, *MatTestiCl* 50, 2003, 55–80. <https://www.jstor.org/stable/40236428>
- Tilg 2019: S. Tilg, Autor und Erzähler – Antike, in: E. v. Contzen – S. Tilg (Hg.), *Handbuch Historische Narratologie* (Berlin 2019) 69–81. <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04714-4>
- Tischer 2013: U. Tischer, Miscet Figuras. Servius über Dichtung und Realitätsbezug in Vergils Eklogen, in: J. R. Stenger (Hg.), *Spätantike Konzeptionen von Literatur* (Heidelberg 2015) 135–161
- Whitmarsh 2013: T. Whitmarsh, An I for an I. Reading Fictional Autobiography, in: A. Marmodoro – J. Hill (Hg.), *The Author's Voice in Classical and Late Antiquity* (Oxford 2013) 233–247 (zuerst 2009 in: *CentoPage* 3, 56–66). <https://doi.org/10.1525/9780520957022-008>



EIN STÜCK WEIT INS TIERISCHE
GLEITET DER TRINKER AB,
der sich die Schale als Maske
vor das Gesicht hält:
Er nähert sich
temporär dem
Satyrn an

Maske und Frontalität

Nikolaus Dietrich

Es mag nicht allzu gewagt sein, folgende allgemeine Behauptung aufzustellen: Griechische Masken unterhalten eine besondere Beziehung zur Frontalität. Bereits in der gängigen Bezeichnung für eine Maske in der griechischen Sprache ist dies angelegt – »prosopon«, das, was (man) anblickt, wie man die Wortbedeutung umschreibend übersetzen könnte.¹ Das Wort bezeichnet in erster Linie das Gesicht, mithin den Teil des Kopfes, der nicht nur gesehen werden kann, sondern selbst auch sieht: der Ort, wo die Blickbeziehung reziprok ist. Diese Reziprozität ist nun dann besonders ausgeprägt, wenn sich das »prosopon« und die Betrachtenden frontal gegenüberstehen. Es sei an dieser Stelle betont, dass die Partizipialform »Betrachtende« in dieser Formulierung nicht nur aufgrund ihrer Genderneutralität, sondern auch im grammatikalischen Sinne des aktuell Stattfindenden passend ist: Das frontale Gegenüber kann schließlich jederzeit enden, dann nämlich, wenn der Blick einseitig oder beidseitig abgewendet wird. Das idealtypische Gesicht beziehungsweise die idealtypische Maske ist – so könnte man sagen – im Sinne des »prosopon« also frontal gewendet. Auch im abgewendeten Zustand bleibt es Gesicht oder Maske; jedoch bloß noch im reduzierten Sinne des Möglichen, ohne seine charakteristische, aktuelle Wirksamkeit.

Frontale Gesichter in der griechischen Monumentalarchitektur: das »prosopon« als Interface

Es fällt uns Zeitgenossen nicht schwer, den wesentlichen Unterschied nachzuvollziehen, der zwischen einem ersten Fall besteht, wenn man nämlich jemanden anblickt, der oder die uns selbst nicht sieht, und dem zweiten Fall, wenn man jemanden anblickt, der oder die diesen Blick erwidert; zumal wenn dies plötzlich geschieht und man beim vermeintlich unbeobachteten Beobachten ertappt wird. Die im griechischen »prosopon« angelegte Reziprozität bezieht sich allerdings auch auf Dinge: die Maske oder auch die Front eines

Nikolaus Dietrich (Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie);
nikolaus.dietrich@zaw.uni-heidelberg.de;

© Nikolaus Dietrich 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Gebäudes. So ist im »Ion« des Euripides, als der Chor vor dem Tempel des Delphischen Apollon steht und dessen Bildschmuck betrachtet, die Rede vom »schönblickenden Licht der beiden Fronten«, der »didymon prosopon«:² Wer vor der prächtig geschmückten Fassade eines Tempels steht, steht im Licht und im Blick³ dieses Tempels, so mag man es für unsere Zwecke umschreiben.

Von hier aus führt nun auch archäologisch ein Weg zum Gesicht beziehungsweise zur Maske. Schließlich spielen frontale Gesichter eine kaum zu überschätzende Rolle im figürlichen Schmuck griechischer Tempel.⁴ Man denke an den Giebelschmuck des frühen Monumentaltempels von Korfu mit seiner riesenhaften, den Kopf frontal wendenden Gorgo im Zentrum, flankiert von kaum weniger raumgreifenden Panthern, die wie die Gorgo in der griechischen Bilderwelt ausnahmslos mit frontal gewendetem Kopf erscheinen (Abb. 1):⁵ Man kann diese gefährlichen Wesen nicht ansehen, ohne dass der Blick erwidert wird. Das gescheckte Fell der Panther ist hier zur Darstellung gebracht durch Motive aus drei konzentrischen Kreisen, mit denen der Körper übersät ist. Die formale Nähe zu den Augen der späteren griechischen Augenschalen mit ihrem expliziten Maskencharakter⁶ ist wohl kein Zufall: Der Körper dieser Panther ist von frontalen Augen überzogen.

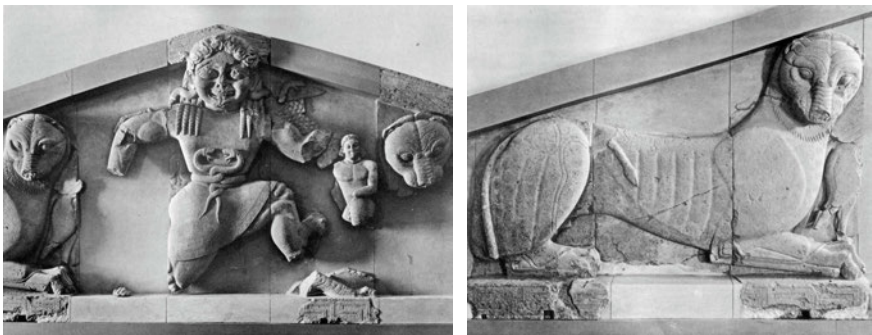


Abb. 1: Giebelskulpturen des Artemistempels von Korfu, um 580 vor Christus: zentrale Gorgo und flankierende Raubkatzen

Was für diese an den Korfutempel angefügten, zurückblickenden Schreckenswesen gilt, ließe sich auch ganz allgemein von griechischen Prachtarchitekturen behaupten – sakral oder schlicht monumental und somit den Umraum beherrschend.⁷ Das älteste und mit Abstand regelmäßigste, figürliche Dekorelement solcher Bauten ist schließlich der mit frontalen Gesichtern versehene Stirnziegel, der den Dachrand in langen Reihen schmückt: an den seitlichen Traufen, oftmals aber auch an den Giebelsimen von Vorder- und Rückseite, mithin potenziell um den gesamten Bau herum.⁸ In der italienischen Fachliteratur nennt man diese Stirnziegel »maschere«, Masken, was zwar nicht im konkreten Sinne von Theatermasken zutreffend ist, als Terminus technicus aber sehr wohl wesentliche Merkmale solcher dekorativer Anfügungen am Dachrand von Monumentalarchitekturen aufgreift. In archaischer Zeit besonders beliebt sind Gorgonenge-

sichter – in ihrer gängigen Verkürzung des Monsterkörpers auf den bloßen, stets frontal gewendeten Kopf in der Fachliteratur Gorgoneia genannt und bis in klassische Zeit stets mit zum Extrem gesteigerter, fratzenhafter Mimik versehen – mit ihren gefletschten Raubtierzähnen, der herausgestreckten Zunge, der nach griechischen Maßstäben zu breiten Nase und den um den Kopf züngelnden Schlangen ein Ausbund an Hässlichkeit (Abb. 2a).⁹ Zahlreich erscheint unter den Stirnziegelgesichtern auch der Satyr, ein weiteres mythisches Wesen, das für Hässlichkeit steht; wenngleich die Satyrn, anders als die Gorgonen, deren Anblick versteinert, weniger Gefahr als Lächerlichkeit ausstrahlen (Abb. 2b).¹⁰ So konträr diese beiden Qualitäten auch sein mögen, sie werden auf ausgesprochen extrovertierte Art und Weise nach außen getragen. Extrovertiert und vom griechischen Ideal der Gefühlskontrolle weit entfernt ist auch jener seltene Stirnziegelgesichtstyp, den ein breit lächelnder junger Frauenkopf (?) im Tarentiner Museum repräsentiert (Abb. 2c).¹¹ In monumentalen Bauformen, die mit einer durchlaufenden Sima, also Traufleiste, anstelle von Stirnziegeln operieren, nehmen Wasserspeier in Form von frontalen Löwenköpfen mit grimmiger Miene und aufgerissenen Mäulern die Stelle der Antefixgesichter ein. Die Analogie zu diesen fratzenhaften Gesichtern liegt auf der Hand.



Abb. 2a–c: Stirnziegel des fünften Jahrhunderts vor Christus mit frontalen Gesichtern einer Gorgo, eines Satyrn und einer grinsenden jungen Frau (?), Tarentiner Nationalmuseum 17581, 17524 und 17204

Das ikonographische Spektrum derartiger Gesichtsantefixe ist zu breit, um die Wahl eben dieser Motive für den Schmuck des Dachrands von Monumentalarchitekturen zu vorderst mit inhaltlichen Gesichtspunkten zu erklären. Einen gemeinsamen Nenner findet man leichter auf der Ebene des ästhetischen Effekts. Allen den Dachrand säumenden Gesichtern ist zumindest bis in frühklassische Zeit die strikte Frontalität gemeinsam, demnach die direkte Ansprache der Betrachter. Der adressierende Charakter wird sodann häufig durch kräftige Mimik, mithin starke Emotionalität unterstützt, und oftmals, aber nicht immer durch den furchteinflößenden Charakter des jeweiligen Wesens – Gorgo oder Löwe. Der Inhalt stellt sich in den Dienst der Ästhetik.

Worin besteht nun die so erzielte, ästhetische Wirkung? Die hundert Augen, die der Tempel oder das anderweitig bedeutende Gebäude durch die Anfügung der frontalen Gesichter an all seinen Seiten bekommt, schaffen maximale Reziprozität der Wahrneh-

mung. Der Monumentalbau wird nicht nur betrachtet, er blickt auch zurück. Die intensiv blickenden Gesichter bilden im wahrsten Sinne des Wortes ein Interface, das Kommunikation ermöglicht, ein Interface zwischen dem Bau und den Menschen, die sich diesem Gebäude nähern.

Masken und Vasen, frontal und im Profil

Dass frontale Gesichter alias Masken Kommunikation ermöglichen, ist eine Erkenntnis, die sich auf einem schmalen Grat zwischen tiefer Einsicht und Banalität bewegt. In der Tat bedarf es keiner langen Studien, um einzusehen: Ein abgewandtes Gesicht ist nicht besonders kommunikativ. Unser aller Alltagserfahrung lehrt allerdings: Auch ein zugewandtes Gesicht ist nicht zwangsläufig kommunikativ. Hilft es da, sich eine Maske aufzusetzen?

Griechische Augenschalen, jene vieldiskutierten, in den Jahrzehnten zwischen 540 und 500 vor Christus sehr zahlreichen Weinschalen, deren Außenseiten mit großformatigen Augen bemalt sind,¹² würden dies wohl bejahen (Abb. 3).¹³ Viel wurde bereits geschrieben über den Maskeneffekt, den derartige, mit großformatigen Augen bemalte Schalen produzieren, wenn der Trinker sie für den letzten Schluck vor sein Gesicht kippt und sich damit für einen Moment gleichsam eine Maske aufsetzt.¹⁴



Abb. 3: »Chalkidische« Augenschale, um 530 vor Christus, Heidelberg, Antikemuseum des Heidelberg Center for Cultural Heritage 86/04

Die Augenschale schiebt sich also für einen Moment ganz konkret als Interface zwischen den Trinker und seine Mitzecher. Damit unterbricht sie zwar den physischen Augenkontakt, ersetzt diesen aber durch den Augenkontakt, der mit der Schalenmaske entsteht. Die Schalenmaske versteckt und zeigt also zugleich. Für die Skeptiker, die nicht umhin kommen anzumerken, dass bloß aufgemalte Augen ja nicht wirklich sehen können, sei hinzugefügt, dass das Aufsetzen dieser Schalenmaske zwangsläufig mit dem Austrinken des Weins einher geht – und »in vino veritas«: Die durch die aufgemalten Augen zum Gesicht verkörperten Weinschalen können zwar nicht wirklich sehen, verhelfen der Gemeinschaft der Symposiasten mittels des Weins und des Rauschs aber dennoch

dazu, sich einander zu zeigen und in echte Kommunikation zu treten. Die Schalenmaske, deren ›Aufsetzen‹ den weininduzierten Rausch mit sich bringt, ist also ein ›wirksames‹ Objekt. Es verhilft dem Trinker dazu, sich seinem Gegenüber zu zeigen – gemäß einem von Frontisi-Ducroux in der grundlegenden Monographie zu Maske und Identität bei den Griechen formulierten Leitmotiv: Die Maske verbirgt nicht, sie zeigt!¹⁵ Die extrovertierte, Gefühle gerade nicht zurückhaltende Mimik der angesprochenen, maskenartigen Antefixgesichter passt zu diesem Leitmotiv übrigens ausgesprochen gut.

Das Gegenüber bei einem griechischen Symposion ist stets ein frontales Gegenüber. Die typische Disposition der Klinen, die in einem griechischen Gelageraum an den vier Wänden des Andron entlang und zur Mitte des Raumes hin orientiert sind, bringt es mit sich, dass es beim Symposion keine unbeobachteten Beobachter geben kann. Wer sieht, wird auch gesehen. Der Andron ist ein Raum maximaler, kulturell sanktionierter Reziprozität und Kommunikation.¹⁶ Doch zeigt man sich den Mitmenschen dort nicht unbedingt in seiner ›normalen‹, vom Ideal der Gefühlskontrolle geprägten Identität, wie sie die erstaunlich regungslose Mimik vermittelt, mit der griechische Porträtstatuen – am Grab, später auch als Ehrenstatuen in den öffentlichen Räumen der Polis – typischerweise erscheinen. Man zeigt sich vielmehr in einer vom dionysischen Rausch transformierten Identität: Die Gesichter der Augenschalen zeigen Formen auf halbem Weg zwischen zivilisiertem Mensch und wildem Tier, mit der – in Bildern stets frontal gewendeten – dionysischen Raubkatze als paradigmatischem Bezugspunkt. Ein Stück weit ins Tierische gleitet durch den rauschinduzierten Verlust an Selbstkontrolle denn auch der Trinker ab, der sich die Schale als Maske vor das Gesicht hält: Er nähert sich temporär dem Satyrn an, jenem halbgöttlichen Zwitter aus Mensch und Pferd, der dem Wein in einem Maße frönt, wie Menschen es sich gemäß der griechischen Ethik des Maßhaltens nicht leisten sollten.

Eine transformative Wirksamkeit ist offensichtlich auch das, was Theatermasken auszeichnet. Sie ermöglichen es einem – bei den Griechen stets männlichen – Schauspieler, jegliches Wesen – Mann, Frau, Mensch, Gott – zu verkörpern. Bevor wir uns den Theatermasken, die in der griechischen Vasenmalerei ab der Mitte des fünften Jahrhunderts ein regelmäßiges Thema sind, und ihrem Verhältnis zur Frontalität zuwenden, sei jedoch noch eine wichtige allgemeine Bemerkung zur Frontalität und zur Profilansicht auf Vasen vorausgeschickt.

Was die frontale Ausrichtung von Gesichtern in der griechischen Bilderwelt zu einem so bedeutsamen Thema werden lässt, ist ihre Seltenheit. In aller Regel erscheinen Figuren im Bildschmuck von Vasen nämlich im Profil.¹⁷ Das heißt: Diese Figuren wenden sich mit ihren Gesichtern nicht den externen Betrachtern, sondern einander selbst zu. Mit der Profilansicht verbleibt ein frontales Gegenüber gewissermaßen ›im Bild‹; und dieses Bild konstituiert einen geschlossenen Handlungs- und Kommunikationsraum rund um die zu schmückende Vase. Mit der normalen Profilansicht halten sich diese Gesichter in den Vasenbildern – getreu ihrer dekorativen Funktion für das Objekt – gegenüber den Betrachtern, die in erster Linie Benutzer des Trinkgeschirrs sind, in einem gewissen Maße zurück. Exzeptionelle frontale Gesichter dagegen fordern in erhöhtem Maße Anteilnahme. Sie erzeugen einen starken ästhetischen Effekt, der meist gebunden an Situationen ist, in denen die Kommunikation und Interaktion mit den anderen Figuren im Bild zeitweise oder dauerhaft unterbrochen ist, etwa im Moment des Sterbens, des

Schlafens, des sinnlichen Genusses – gustativ, musikalisch, sexuell –, oder schlicht, weil sich eine Figur ostentativ aus dem Bild herauswendet und in ein frontales Gegenüber zu den Betrachtern tritt, wie im Falle des frontal gewendeten Trinkers auf dem Krater des Euphronios in München (Abb. 4).¹⁸ Der Trinker hält inmitten eines wogenden Fests kurz inne, um aus seiner Schale zu nippen, in den Genuss des Weines einzutauchen und gleichzeitig eine Brücke zu schlagen zwischen der Gemeinschaft der Trinker auf der Vase und um die Vase herum.¹⁹



Abb. 4: Ein Zecher wendet sich frontal aus dem Bild heraus. Attisch-rotfiguriger Kelchkrater des Euphronios, um 510 vor Christus, München, Staatliche Antikensammlungen 8935

Im Kontext einer Zeichenkunst, die moderne Betrachter gerade durch den Naturalismus in der Darstellung bewegter Körper zu überzeugen vermag, vermitteln frontale Gesichter zumeist den Eindruck maskenartiger Erstarrung. Wiewohl dies von den Vasenmalern sehr wahrscheinlich nicht intendiert war, ist die Assoziation einer Maske mit Blick auf den griechischen Begriff des ›prosopon‹, mit dem gleichermaßen das Gesicht, die Front und die Maske gemeint ist, richtig. Dabei liegt der Fokus aber nicht auf der Erstarrung des Artefakts ›Maske‹ gegenüber einem lebendigen Gesicht. Der Fokus liegt auf dem – durch Reziprozität intensivierten – Kommunikationsangebot eines frontalen Gesichts gegenüber einem lediglich aus objektiver Distanz beobachteten Gesicht im Profil: Man wird dies getrost einen ›Maskeneffekt‹ nennen können. Übernimmt man nun aber

die Perspektive der Figuren im Bild, so wandelt sich die objektive Profilansicht auf das Bild zum reziproken, frontalen Gegenüber der Figuren im Bild. Es ist also das Gesicht im Profil, das gegenüber anderen Figuren im Bild jenen Maskeneffekt produziert, den das frontale Gesicht gegenüber dem Betrachter mit sich bringt.

Was für Gesichter gilt, gilt auch für Masken im engeren Sinne des Artefakts ›Maske‹. Entfaltet die Maske ihre Wirkung im Bild, erscheint die Maske für den Betrachter im Profil. Gemachte Masken finden wir in der attischen Vasenmalerei bis zum mittleren fünften Jahrhundert vor Christus vor allem als Kultmaske des Dionysos,²⁰ wie auf der bekannten Schale des Makron in Berlin (Abb. 5).²¹ Ein Maskenidol des Dionysos wurde neben einem Altar aufgebaut. Von der an einem Bäumchen oder Pfosten fixierten Maske hängen lediglich schön drapierte Gewänder herab, einen darunter liegenden Körper gibt es nicht. In ritueller Wirksamkeit lässt diese Vergegenwärtigung des Dionysos die Frauen durch dessen künstlich hergestelltes Bild zu ekstatisch tanzenden Mänaden werden, so wie vorhin die Symposiasten im realen Raum durch das Austrinken der Schale und das Aufsetzen der ›Schalenmaske‹ ein bisschen zu Satyrn geworden waren.



Abb. 5: Attisch-rotfigurige Schale des Makron, um 490/80 vor Christus, Berlin, Antikensammlung F 2290



Abb. 6: Attisch-rotfiguriger Glockenkrater, um 450 vor Christus, Ferrara, Museo Nazionale di Spina 20299

Es wird mit der fortschreitenden Entwicklung des Theaters im Laufe des fünften Jahrhunderts vor Christus zusammenhängen, dass an Masken als Bildmotiven nun nicht mehr so sehr deren kultische als vielmehr deren spezifisch theatralische Wirksamkeit thematisiert wird – mithin ihre Eigenschaft, den Träger eine andere Identität annehmen zu lassen. Wir sehen Masken nunmehr häufig in den Händen eines Schauspielers. Damit steht, wie auf einem attischen Glockenkrater aus dem mittleren fünften Jahrhundert vor Christus in Ferrara (Abb. 6), der Artefaktcharakter der Maske außer Frage, Frontalität hin oder her.²²

Wir sehen einen wie immer männlichen Schauspieler, der allerdings eine weibliche Tracht trägt. Die ebenfalls weibliche Maske hat er sich noch nicht aufgesetzt. Das entscheidende Element seiner Verkleidung fehlt also noch, ein Element, das nötig ist, damit der Schauspieler die offenbar weibliche Rolle verkörpern kann, die er zu spielen hat. Seine ruhige Haltung steht im maximalen Kontrast zu der frenetisch tanzenden Frau vor ihm, bei der es sich nach Ausweis des von ihr getragenen Tierfells um eine Mänade handelt. Sie scheint in ebensolcher Ekstase zu sein wie die Frauen auf der Berliner Makronschale, die von der wirksamen Präsenz des Dionysos in seinem Maskenidol in diesen Zustand gebracht worden sind.

Auf dem Glockenkrater in Ferrara kann es nun nicht die vom Nebenmann teilnahmslos gehaltene Maske sein, von der eine solche Wirkung ausgeht. Vielmehr ist dieses Bild so zu verstehen, dass es sich bei der rechten Figur ebenfalls um einen Schauspieler handelt, dessen Verwandlung in die von ihm zu verkörpernde Persona – sichtlich eine Mänade – durch das Aufsetzen der Maske schon stattgefunden hat; wohingegen sein linker Schauspielerkollege die Frauenkleider noch in aller Ruhe und Gelassenheit trägt. Während die in der Hand gehaltene Maske als artifizielle Maske deutlich erkennbar bleibt, im Bild noch nicht wirksam geworden ist und folglich frontal auf den Betrachter gerichtet ist, erscheint die aufgesetzte und damit im Bild wirksam gewordene Maske des ganz

zur Mänade gewordenen Schauspielers rechts im Profil. Die Maske ist eins geworden mit seinem Gesicht. Somit wiederholt sich hier die oben erwähnte Ununterscheidbarkeit von Maske und Gesicht auf andere Weise.

Bemerkenswert ist, dass diejenigen Vasenbilder des späteren fünften Jahrhunderts vor Christus, die auf die Welt des Theaters Bezug nehmen, sich nun gar nicht so sehr für die Wirkung der Theatermaske auf die Betrachter als vielmehr für ihre Wirkung auf den Schauspieler selbst interessieren. Das Annehmen einer anderen Identität – was auf der realen Bühne wohl immer nur teilweise gelang – verwirklicht sich in den Vasenbildern vollständig: Der Schauspieler ist zur Mänade geworden, die Maske ist mit seinem Gesicht verschmolzen.

Auf der berühmten Pronomosvase im Neapler Nationalmuseum aus der Zeit um 400 vor Christus wird das Thema des theatralischen Identitätswechsels mittels der Maske in allen Schattierungen durchgespielt (Abb. 7).²³ Die Mitglieder des Satyrchors eines Satyrspiels halten ihre Masken zum Teil betont beiläufig in der gesenkten Hand, beschäftigen und unterhalten sich miteinander. Andere beschäftigen sich mit ihrer Maske, treten in einen intensiven Augenkontakt mit derselben. Einer schließlich hat sich die Maske schon aufgesetzt – und verwandelt sich prompt in einen Satyrn. Dieser geriert sich genauso wie die wirklichen Satyrn auf der Rückseite der Vase, wo nicht die dionysisch inspirierte theatralische Illusion Thema ist, sondern der dionysische Thiasos selbst vorbeizieht.



Abb. 7: Attisch-rotfiguriger Volutenkrater des Pronomosmalers, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 81673, in einer Zeichnung von Karl Reichhold

Anmerkungen

- 1 Zum Begriff in seiner Engführung von Gesicht und Maske: Frontisi-Ducroux 1995, 14–20.
- 2 Eur. Ion 188–189: διδύμων προσώ-/πων καλλιβλέφαρον φῶς.

- 3 Zur Wesensverwandtschaft von Blick und Licht bei den Griechen siehe Bielfeldt 2016.
- 4 Zur Dekoration archaischer griechischer Tempel (anders als üblich unter signifikanter Mitberücksichtigung der Stirnziegel mit ihren frontalen Gesichtern) siehe grundlegend Marconi 2004 und 2007, 1–28.
- 5 Zum Korfugiebel siehe Rodenwaldt 1939 (Bauskulptur); Schleif 1939 (Architektur); Marconi 2007, 11–14 (Gesamtdarstellung, mit zusätzlicher Literatur in Anm. 44). Weitere Tempel mit großen Gorgoneia als zentralem Giebelschmuck wären etwa der Apollontempel von Syrakus um 590–580 oder der Tempel C von Selinunt um 550–540 (siehe Marconi 2007, 41–42 [mit Abb. 16] und 131–132 [mit Abb. 65]).
- 6 Siehe S. 50 und Abb. 3.
- 7 Siehe die für ein prächtiges Schiffshaus im sizilischen Naxos nachgewiesenen Stirnziegel (Lentini u. a. 2008), womit die Vorstellung widerlegt wurde, dass derartige mit frontalen Gesichtern versehene Antefixe eine Sache allein von Sakralbauten sei, was wiederum an einseitig sakral begründeten Deutungen solcher Dekorelemente (apotropäische Wirkung, Verdeutlichung religiösen Schreckens) zweifeln lässt.
- 8 Siehe die treffende Charakterisierung früher Tempeldekoration in Marconi 2007, 11: »[...] the top of the temple becomes all eyes: The unblinking eyes of Gorgons, sphinxes, or lions gaze continuously at the viewer and expect his or her gaze in return«.
- 9 Tarent, Museo Archeologico Nazionale 17581; 5. Jh. v. Chr. Zur Figur der Gorgo siehe grundlegend Vernant 1985.
- 10 Tarent, Museo Archeologico Nazionale 17524; 5. Jh. v. Chr. Zur Figur des Satyrn siehe grundlegend Lissarrague 2013.
- 11 Tarent, Museo Archeologico Nazionale 17204; 5. Jh. v. Chr. Es ist denkbar, dass die spezifische Gestaltung dieses Gesichts negroide Züge verdeutlichen sollte, wie es in der Museumsbeschriftung vorgeschlagen wird.
- 12 Zu Augenschalen siehe Neer 2019, 8–10, mit einer Zusammenfassung der wesentlichen Positionen der Forschung.
- 13 Heidelberg, Antikenmuseum des Heidelberg Center for Cultural Heritage 86/04: »chalkidische« Augenschale um 530 v. Chr. Zur »chalkidischen« Keramik siehe Rumpf 1927 und Iozzo 1994.
- 14 Für eine Visualisierung des Effekts in einem modernen Foto, siehe z.B. Heinemann 2016, 55, Abb. 15.
- 15 Frontisi-Ducroux 1995, insbes. 39–44.
- 16 Zum Raum (im konkreten und übertragenen Sinne) des Symposions siehe Lissarrague 1987, 23–48; Catoni 2010, 46–57; Heinemann 2016, 42–65.
- 17 Dasselbe gilt prinzipiell auch für den Figurendekor anderer kostbarer Gegenstände oder monumentaler Architekturen, deren reliefgeschmückte Frieze, Metopen oder Giebel (jenseits markanter und dann auch frontaler Mittelmotive wie beim Korfugiebel) handelnde und miteinander interagierende Figuren auch fast ausnahmslos im Profil zeigen.
- 18 München, Staatliche Antikensammlungen 8935; um 510; BAPD 275007; AVI 5363.
- 19 Zu Spielarten der Frontalität im Vasenbild siehe Frontisi-Ducroux 1995, 77–130.

- 20 Zum Maskengott Dionysos in der Vasenmalerei siehe Frontisi-Ducroux 1991.
- 21 Berlin, Antikensammlung F 2290; um 490/80; BAPD 204730; AVI 2335. Siehe Frontisi-Ducroux 1991, 138–140.
- 22 Ferrara, Museo Nazionale di Spina 20299; BAPD 5039. Siehe zu der Vase Frontisi-Ducroux 1995, 42–43.
- 23 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 81673; BAPD 217500; AVI 5657. Siehe Frontisi-Ducroux 1995, 41–42.

Literatur

- AVI: Attic Vase Inscriptions no. (siehe <https://avi.unibas.ch>)
- BAPD: Beazley Archive Pottery Database no. (siehe <https://www.carc.ox.ac.uk/carc/pottery>)
- Bielfeldt 2016: R. Bielfeldt, Sight and Light. Reified Gazes and Looking Artefacts in the Greek Cultural Imagination, in: M. J. Squire (Hg.), Sight and the Ancient Senses (London 2016) 123–142
- Catoni 2010: M. L. Catoni, Bere vino puro. Immagini del simposio (Mailand 2010)
- Frontisi-Ducroux 1991: F. Frontisi-Ducroux, Le Dieu-masque. Une figure du Dionysos d'Athènes (Paris 1991)
- Frontisi-Ducroux 1995: F. Frontisi-Ducroux, Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne (Paris 1995)
- Furtwängler – Reichhold 1904–1932: A. Furtwängler – K. Reichhold, Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder (München 1904–1932)
- Heinemann 2016: A. Heinemann, Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2016)
- Iozzo 1994: M. Iozzo, Ceramica «calcidese». Nuovi documenti e problemi riproposti (Rom 1994)
- Lentini u.a. 2008: M. C. Lentini – D. Blackman – J. Pakkanen, The Shipsheds of Sicilian Naxos. A Second Preliminary Report (2003–2006), BSA 103, 2008, 299–366
- Lissarrague 1987: F. Lissarrague, Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec (Paris 1987)
- Lissarrague 2013: F. Lissarrague, La cité des satyres. Une anthropologie ludique (Athènes, Vie–Ve siècle avant J.-C.) (Paris 2013)
- Marconi 2004: C. Marconi, Kosmos. The Imagery of the Archaic Greek Temple, RES: Anthropology and Aesthetics 45, 2004, 209–224
- Marconi 2007: C. Marconi, Temple Decoration and Cultural Identity in the Archaic Greek World. The Metopes of Selinus (Cambridge 2007)
- Neer 2019: R. T. Neer, Ancient Greek Vessels between Sea, Earth, and Clouds, in: C. Brittenham (Hg.), Vessels. The Object as Container (Oxford 2019) 6–49
- Rodenwaldt 1939: G. Rodenwaldt, Korkyra. Archaische Bauten und Bildwerke II. Die Bildwerke des Artemistempels (Berlin 1939)
- Rumpf 1927: A. Rumpf, Chalkidische Vasen (Berlin 1927)
- Schleif 1940: H. Schleif, Die Architektur, in: G. Rodenwaldt (Hg.), Korkyra. Archaische Bauten und Bildwerke I. Der Artemistempel (Berlin 1940) 15–96

Vernant 1985: J.-P. Vernant, *La mort dans les yeux : figures de l'Autre dans la Grèce ancienne* (Paris 1985)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Repro aus Rodenwaldt 1939, Taf. 5 und 20

Abb. 2a–c: Fotos des Autors

Abb. 3: Foto Hubert Vögele

Abb. 4: © Staatliche Antikensammlungen München

Abb. 5: Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung / Johannes Laurentius, CC BY-SA 4.0, Inventarnummer: F 2290, 31005

Abb. 6: Repro aus N. Alfieri, Spina. Museo Archeologico Nazionale di Ferrara 1. La ceramica (Bologna 1979) 45, Abb. 100

Abb. 7: Repro aus Furtwängler – Reichhold 1904–1932, Taf. 143/144



**DIE STARREN GESICHTER DER
REITER ROMS HATTEN KEINE
individuellen Züge: Sie machten
ihre Träger zu stummen Avataren
der Kriegsmaschinerie**

Gesichtslos zu Pferde?

Johannes Eber

Masken und Römer – da geht es wohl um die Welt des Theaters, aber was haben Pferde damit zu tun? Dieser Beitrag beschäftigt sich zunächst mit einer genuin römischen Form des Theaters in seiner gewalttätigsten Form und mit den als Gladiatoren berühmt gewordenen Hauptdarstellern. Wie Schauspieler trugen sie mit ihrem Vollvisierhelm eine Maske, deren Bedeutungsspektrum es zu untersuchen gilt. Vergleichbar in ihrer Funktion, aber auf den ersten Blick ganz anders sind die zeitgleichen anthropomorph geformten Maskenhelme der römischen Kavallerie, welche die Köpfe der Reiter schützten. Wie lassen sich die Verwendung und Bedeutung der Gesichtshelme in diesen beiden Bereichen interpretieren – gerade im Hinblick auf die individuellen und fiktiven Identitäten der maskiert kämpfenden Personen?

Gladiatoren waren Helden der Arena und Publikumsstars, von ihren Fans gefeiert und umworben. Aber trotz ihres literarisch und archäologisch gut bezeugten Ruhms könnte man sich fragen, ob ihr Publikum sie überhaupt wirklich kannte: Waren sie nicht viel eher gesichtslose Recken, die sich hinter ausdruckslosen Helmvisieren versteckten und sich zum Amüsement der Massen gegenseitig Schwerter und Lanzen in die ungeschützten, zumeist heroisch nackten Leiber rammten (Abb. 1)?

Sicherlich hatten sie Namen, die in der Arena gejohlt oder als Graffiti auf Häuserfasaden und während des Gastmahls in den Putz der Speisezimmer geritzt wurden. Aber was sagen überlieferte Gladiatorennamen wie Flamma, Maximus, Ajax, Hektor und Achilles, beziehungsweise Achillia,¹ über Menschen aus, die abseits ihrer Berufsausübung für den Großteil der Gesellschaft als wortwörtlich infame Außenseiter galten?

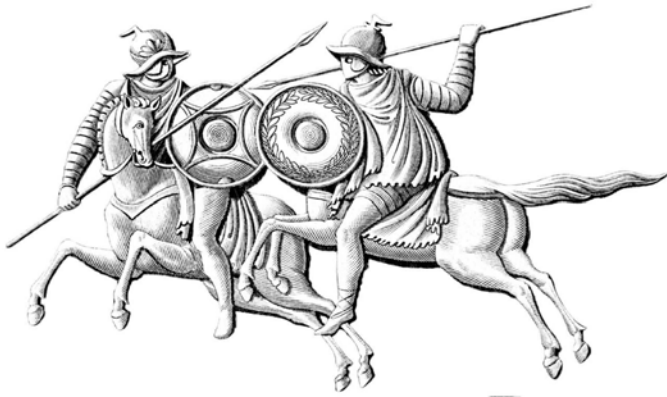


Abb. 1: Berittene Gladiatoren im Zweikampf. Stuckrelief vom Grab des Numerius Festus Ampliatus, Porta Ercolano, Pompeji

Greifbar werden die Personen hinter den gesichtslosen Helmen erst nach ihrem Tod. Aus Italien, Griechenland und Kleinasien sind mehrere Dutzend Grabsteine erhalten, auf denen die Gladiatoren gewissermaßen ihr wahres Gesicht zeigen. Auf diesen Grabsteinen nehmen sie ihre großen Helme ab, sie sind nurmehr Attribute ihres Berufs. Die Grabmäler lassen vermuten, dass die Identität der verstorbenen Gladiatoren – abgesehen von Künstler-, Bühnen- oder Kampfnamen und einer möglichst hohen Anzahl von Siegeskränzen – vor allem aus einer bestimmten Kombination von Schutz- und Angriffswaffen bestand; diese Kombination wurde in der Kaiserzeit standardisiert und wies die Gladiatoren einer bestimmten Waffengattung zu. Obgleich wir auf vielen Grabsteinen Gladiatoren zwar ohne Helm, aber mit oft recht einfachen und schematisch gestalteten Mündern, Nasenlöchern und Augenbrauen sehen, bleiben sie dennoch oft überraschend gesichtslos, zumindest im übertragenen Sinne. Denn selten erfährt man aus dem Reliefbild und den wenigen Zeilen der Inschrift über die Berufskämpfer mehr, als die mit unterschiedlichsten Merchandiseartikeln ausgestattete zeitgenössische Fanggemeinde vermutlich wusste. Kaum ein Epitaph beinhaltet Hinweise auf die Herkunft eines Gladiators oder gar auf seine Familie. Sind neben dem Namen noch weitere Informationen angegeben, handelt es sich vorrangig um Zahlen, die das Alter sowie die Anzahl der Kämpfe und der errungenen Siege angeben. Bisweilen schildern die Inschriften – teilweise in homerischen Versen – auch den Tod des Kämpfers; sie rechtfertigen diese endgültige Niederlage auf dem tödlichen Parkett der Arena mit dem grausamen Schicksal, einem ungerechten Schiedsrichter oder einem tricksenden Gegner.²

Bis in die frühe Kaiserzeit schützten sich die Gladiatoren in ihren Kampfeinsätzen mit Helmen, die eng mit den Schutzwaffen der römischen Armee verwandt waren und in der Regel noch keine Vollvisiere besaßen. Die Gesichter waren lediglich von Wangenklappen bedeckt, die im Lauf der Zeit immer breiter wurden. Ab der spätaugusteischen Zeit wurden schließlich die charakteristischen Visierhelme eingeführt, die bis zum Ende der Gladiatorenspiele im vierten Jahrhundert nach Christus zum Einsatz kamen.

Die Gesichter verschwanden nun vollständig hinter einer bronzenen Schutzschicht; für die Augen blieben nur kleine Löcher, die oft zusätzlich mit metallenen Gittern versehen waren (Abb. 2). Die Helme drückten mit ihrem Gewicht von durchschnittlich drei bis fünf Kilogramm schwer auf die Nacken der Gladiatoren, behinderten die Sicht auf den Gegner und erschwerten das Atmen während der schweißtreibenden Kämpfe.³ Dennoch bildeten sie eine lebensnotwendige Barriere zwischen den scharfen Waffen des Kontrahenten und dem eigenen Kopf.



Abb. 2: Helm eines Thraex aus der Gladiatorenkaserne von Pompeji, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 5649

Dem Visier kam eine doppelte, wenn nicht dreifache Schutzwirkung zu. Zunächst und naheliegenderweise schützte die Metallschicht des Visiers das Gesicht vor potenziell tödlichen Verletzungen während eines Waffengangs. Die Gesichtslosigkeit in der Arena bot auf einer zweiten Ebene aber auch wechselseitige Anonymisierung. Gladiatoren lebten und trainierten üblicherweise zusammen in einer ›familia‹; diese umfasste versklavte, zum Gladiatordienst verurteilte und freiwillig in die Gladiatorenschule eingetretene Menschen. Dies bedeutet, dass Gladiatoren nicht nur Gegner auf Leben und Tod waren, sondern abseits der Amphitheater auch Stubenkameraden, Trainings- und Leidensgefährten, Freunde und bisweilen sogar Genossen im blutigen Aufstand gegen die Obrigkeit sein konnten. Trotz des auf Grabinschriften bezeugten, starken Zusammenhalts einer ›familia gladiatoria‹ ist davon auszugehen, dass die Kämpfer eines Tages in der Arena einem ›brother in arms‹ gegenüberstehen konnten und dessen Schwerthie-

be zu kontern hatten.⁴ Auch wenn die aus dem gemeinsamen Training bekannten Bewegungsabläufe und fechterischen Kniffe wohl verrieten, wer unter dem gegnerischen Helm steckte, mag gerade das gesichtslose Visier dabei geholfen haben, die Identität des Kameraden zumindest vordergründig zu verschleiern. In den oft erzwungenen Arenaauftritten war dies womöglich ein zentrales Element, um die eigene Zurückhaltung zu überwinden und einen lebensrettenden Sieg zu erkämpfen.

Die wenigen erhaltenen Bildzeugnisse, auf denen die vom Publikum geforderte und vom Spielgeber angeordnete Hinrichtung des unterlegenen Gladiators durch den Sieger zu sehen ist, offenbaren, dass die Helme auch noch bei diesem letzten Akt getragen wurden.⁵ So wurde der Helm des einen zur Henkersmaske; der Helm des anderen ermöglichte es dem Verurteilten, seinem Schicksal mit unbewegter Miene entgegentreten.

Dieser Aspekt führt zur dritten Schutzfunktion des Helmvisiers. Paradoxerweise waren die umjubelten Gladiatoren wie auch die ebenfalls maskentragenden Schauspieler Angehörige der untersten, infamen Gesellschaftsschicht, die den lateinischen Autoren zufolge ein »beschämendes« und »abscheuliches« Handwerk ausübten.⁶ Die Schande des Auftretens als Schauspieler auf der Bühne wurde nur durch den Gladiatoreneid und den Abstieg in die Arena überboten – oder in den Worten Senecas, indem man die Theatermaske durch den Gladiatorenhelm ersetzte.⁷

Laut Juvenal konnte diese Schande nur noch der Retiarius steigern, der einzige Gladiator, der ohne Helm kämpfte und nur mit Netz und Dreizack bewaffnet war. Der frühkaiserzeitliche Satiriker berichtet von einem solchen Retiarius, der sein Netz ohne Erfolg nach seinem Gegner ausgeworfen hatte und anschließend unheldenhaft zu fliehen versuchte. Verschlimmert wurde diese Schande noch durch sein sichtbares Gesicht: »Er erhebt sein unverhülltes Gesicht zu den Zuschauern und flieht, wobei er in der ganzen Arena zu erkennen ist.«⁸ Sein helmtragender Gegner blieb wie die meisten seiner Gladiatorenkollegen hingegen gesichtslos und anonym hinter der verhüllenden Metallschicht verborgen; er war der Masse lediglich durch seinen Künstlernamen bekannt. Somit schützte der Helm den einzelnen Kämpfer wie eine Maske vor jener gesellschaftlichen Verurteilung, die mit ihrem todbringenden Handwerk verbunden war.⁹

Den Gladiatoren standen jene anderen Berufskämpfer der römischen Welt gegenüber, die – nicht minder berühmt als ihre Brüder der Arena – ihr Brot ebenfalls mit blankem Stahl verdienen mussten: die Soldaten der römischen Armee. Die berittenen Kavalleriesoldaten verbargen ihre Gesichter wie die Gladiatoren häufig hinter Schichten aus Eisen, Buntmetall, seltener auch aus Silber. Während wir berittene Gladiatoren aus Text- und Bildquellen zwar gut kennen, aber bislang keinen einzigen erhaltenen Helm dieser Gladiatorengattung gesichert zuweisen können, sind die archäologischen Museen in den Gebieten der ehemaligen römischen Nordwestprovinzen, des Donauraums und Syriens gefüllt mit eindrucksvollen Kavalleriehelmen.¹⁰



Abb. 3: Römischer Maskenhelm aus einem thrakischen Grabhügel bei Vize, Istanbul, Archäologisches Museum 5730

Ein grundsätzlicher Unterschied zu den Helmen der teils ebenfalls berittenen Gladiatoren liegt in der Gestaltung des Visiers. Frei nach Dumas waren die Kavalleristen Männer mit eisernen Masken, die eine stabile Schutzschicht in anthropomorpher Form vor den eigentlichen Gesichtern aus Fleisch und Blut bildeten (Abb. 3). Auf den ersten Blick erscheinen die Reitersoldaten mit diesen anthropomorphen Masken weniger gesichtslos als die Gladiatoren hinter ihren anonymen Visierhelmen. Obwohl im Gegensatz zu den wenigen berühmt gewordenen Gladiatoren kaum ein Soldat namentlichen Einzug in Schriften der lateinischen Autoren fand, zeigen die erhaltenen Grabsteine der verstorbenen Kavalleristen ein persönlicheres Bild. Tragen die Grabsteine eine Inschrift, erfahren wir in der Regel den echten Namen des Verstorbenen und keine selbstgewählte Bühnenidentität. Darüber hinaus erzählen die Epitaphe bisweilen von der Herkunft, der Truppenangehörigkeit und manchmal auch von den Vätern, Frauen und Kindern der Soldaten.¹¹ In den großen Bildfeldern der Grabmäler sehen wir zumeist schwergepanzerter, mit langen Lanzen und Schwertern bewaffnete Reiter auf galoppierenden Pferden, unter denen ein unterlegener Gegner liegt (Abb. 4). Der genaue Blick auf die Bilder der bekannten Reitergrabsteine zeigt jedoch, dass die Soldaten in einem gezielt durchkomponierten, höchst standardisierten Bildschema dargestellt sind.¹²



Abb. 4: Fröhkaiserzeitlicher Reitergrabstein des Romanus, Mainz, Landesmuseum S 607

Die Reliefs betonen Ausrüstung und Bewaffnung, indem sie diese unproportional groß darstellen. Gleichzeitig scheinen die Attribute trotz des starren Bildschemas erstaunlich realitätsnah wiedergegeben zu sein; sie lassen sich von den Schmuckscheiben der Pferde über die Langschwerter bis hin zu den Kettenhemden und Helmen gut mit erhaltenen, tatsächlichen Gegenständen vergleichen.¹³

Die Kavalleriehelme der frühen Kaiserzeit sind ähnlich wie die zeitgleichen Gladiatorenhelme teilweise noch ohne Visier beziehungsweise anthropomorphe Maske gefertigt. Vereinzelte Funde wie etwa die mit Silberblech überzogene Eisenmaske, die auf dem wohl mit der Varusschlacht im Zusammenhang stehenden Schlachtfeld in Kalkriese gefunden wurde, belegen jedoch, dass römische Soldaten im Kampfeinsatz bereits kurz nach der Zeitenwende Gesichtsmasken trugen. Diese waren mit einem Scharnier an der Helmkalotte befestigt und wurden von den Wangenklappen über dem echten Gesicht in Position gehalten.

Auch ohne diese Masken sind die Helme der berittenen Einheiten deutlich stärker an die menschliche Physiognomie angeglichen als etwa die Gladiatorenhelme oder die Schutzaffen der Legionäre: Ein häufiges Merkmal von Reiterhelmen sind ihre Frisuren, die meist in sorgfältigen Strähnen in die Kalotten der Helme ziseliert sind. Einige Maskenhelme, wie sie beispielsweise bei Krefeld, Nijmegen und Emesa in Syrien gefunden

wurden, gehen sogar noch einen Schritt weiter. Sie waren mit geflochtenen Echthaarperücken aus Pferde- und Bärenhaaren versehen, sodass ihre Träger nicht nur ein zweites Gesicht, sondern gewissermaßen einen zweiten, hieb- und stichfesten Kopf erhielten.

Die ehernen Gesichter veränderten sich im Laufe der Zeit. Erschien ihre Mimik zu Beginn des ersten Jahrhunderts nach Christus noch starr, aber gleichzeitig ruhig, nahmen die Gesichter im Lauf der Zeit immer expressivere Züge an; sie wurden von einer bisweilen stark kontrahierten Stirn und zusammengezogenen Augenbrauen dominiert. Die Frisuren der Helme variierten von aufgebauchten Haaren, die weiblichen Frisuren entlehnt waren, über Turmfrisuren mit kleinen, wellenförmigen Locken, die als Amazonendarstellungen gedeutet werden, bis hin zu selteneren, von Schlangen bevölkerten Frisuren, die zu Medusenhelmen gehören.

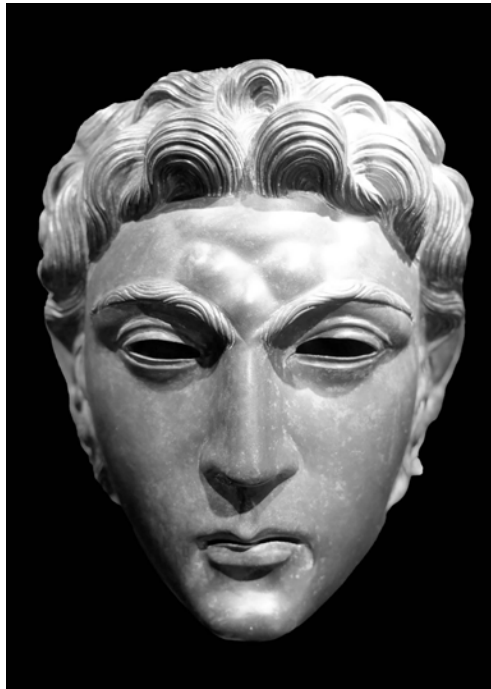


Abb. 5: Kaiserzeitlicher Maskenhelm im Alexandertypus aus dem Reiterkastell Weißenburg, Römermuseum Weißenburg 1981,4402

Eine Gruppe von Maskenhelmen definiert sich durch ein besonderes Gestaltungsmerkmal: Die Haare dieser Helme sind in kurze geschwungene Strähnen gelegt, die sich über der Stirn in zwei aufgebauchte Bögen teilen (Abb. 5). Diese Strähnen sind als Anastole, die berühmte Lockengestaltung der Porträts Alexanders des Großen zu deuten – eine Haarformel, die auch die Porträts des Pompeius Magnus auszeichnete. Ein frühkai-

serzeitlicher Helm mit einfacherer, aber bekränzter Frisur aus einem thrakischen Hügelgrab zeigt, dass Maskenhelme mit Scheinwangenklappen teilweise auch maskenlose Helme rezipierten, wenn nicht sogar mimetisch nachahmten (Abb. 3).

Der Überblick macht deutlich, dass die Helme der römischen Kavallerie in der Kaiserzeit auf sehr unterschiedliche Weise gestaltet waren, mit und ohne anthropomorphe Maske. Überträgt man diese Erkenntnis auf die überlieferten bildlichen Darstellungen der Reiter auf ihren Grabsteinen, wird klar, dass die vermeintlich so wirklichkeitsnahen Bilder in einem zentralen Punkt erstaunlich uneindeutig sind: Zeigen die berittenen Soldaten tatsächlich ihr eigenes, lediglich von Wangenklappen geschütztes Gesicht? Oder tragen sie einen Helm mit anthropomorpher Maske?

In einigen Fällen fragt man sich, ob die Reiter vielleicht ganz ohne Helm dargestellt sind oder ob das Bild auf Vollvisierhelme mit Gesicht, Ohren und Frisur verweist, die im archäologischen Befund ebenfalls dokumentiert sind. Es bleibt – vielleicht absichtlich – offen, ob die Krieger nach dem Tod ihr wahres Gesicht zeigten oder dieses weiterhin hinter Maskenhelmen verbargen (Abb. 4).

In der Forschung wird noch immer diskutiert, ob die Maskenhelme ausschließen als Paradewaffen in Reiterspielen dienten, wie sie unter anderem von Arrian beschreiben werden, oder ob sie auch im Kampfeinsatz getragen wurden. Ein wesentlicher Aspekt der Maskenhelme ist allen Debatten zum Trotz nicht zu leugnen: Den Gladiatorenhelmen vergleichbar hatten auch die Vollvisierhelme der Kavalleristen einen großen Einfluss auf ihre Träger. Hinter diesen Helmen kondensierte die eigene Atemluft an der Innenseite des Metallvisiers; die Helme behinderten, zumindest teilweise, den sensorischen Apparat. Gleichzeitig hatten sie eine enorme Schutzwirkung, für die sich unterschiedliche Ebenen rekonstruieren lassen.

Die Masken schützten die Gesichter ihrer Träger zum einen ganz konkret vor gefährlichen Verwundungen, sowohl im Kampfeinsatz als auch bei Reiterspielen. Eine zweite Funktion betraf die Akteure, die den maskentragenden Soldaten gegenüberstanden. Die Feinde der Reiterei sahen sich starren, metallisch glänzenden Gesichtern gegenüber, Gesichter, die sich nicht vor Schmerz verzerrten und unbesiegbar erschienen. Elizabeth Bartman hat zudem überzeugend dargelegt, dass die Ikonographie der Masken einen nicht zu unterschätzenden, psychologischen Einfluss auf deren Träger ausübte. Verbarg ein Soldat sein Gesicht im Kampf beispielsweise hinter dem Antlitz des großen Alexander, so machte er sich wie ein Schauspieler den Charakter und die kriegerischen Eigenschaften dieses fast gottgleichen Mannes zu eigen.¹⁴

Diese Beobachtungen zeigen, dass viele der Reiter Roms gesichtslos bleiben mussten – trotz oder gerade wegen ihrer anthropomorphen Masken. Die starren Gesichter hatten keine individuellen Züge: Sie machten ihre Träger zu stummen Avataren der Kriegsmaschinerie. Damit waren die Kavalleristen nicht weit von ihren Kollegen in der Arena entfernt. Auch das Streben nach Größerem und die Berufung auf Höheres teilten sich beide Gruppen: Während ein Gladiator für die Auftritte in der Arena und bis in den Tod hinein den Namen des Achilles wählte, trug ein Soldat eine frisurumrahmte Maske, deren aufgebauschte Locken den Träger in Manier der ›Imitatio Alexandri‹ überhöhten. Der eine machte sich das Gesicht und die Haartracht des ewig siegreichen Feldherrn zu eigen, schnallte es sich als schützende und ermächtigende Maske vor das eigene Gesicht; der andere nahm, durch seinen Beruf zur gesichtslosen Anonymität hinter einem Vollvi-

sierhelm verurteilt, den Namen eines mythologischen Helden an, der seine Macht ebenfalls wie eine Maske entfaltete. Gladiator und Kavallerist blieben gesichtslos; sie transformierten die eigene Identität durch (meta)physische Masken.

Anmerkungen

- 1 Mein herzlicher Dank geht an Andreas Grüner und Julian Schreyer für die Einladung diesen Beitrag zu schreiben. Darüber hinaus danke ich Sophie Preiswerk (Zürich) und Claudia Knörle (Nürnberg) für die hilfreichen Gespräche sowie Daria Lanzuolo (DAI Rom), Ellen Riemer (Landesmuseum Mainz) und Frank Tomio (Zürich) für die Bildvorlagen und Publikationsgenehmigungen.
Zu überlieferten Gladiatorennamen mit Quellenverweisen s. Robert 1971, 297–302; Sabbatini Tumolesi 1988, 137–139; Junkelmann 2000, 194; Mann 2011, 96–98; 152–154.
- 2 Zu (Selbst)Darstellung der Gladiatoren auf Grabdenkmälern s. z.B. Hope 1998; 2000; Mann 2011, 137–150; Flecker 2020.
- 3 Zur Entwicklung und Gestaltung der Gladiatorenhelme s. Junkelmann 2000, 53–73; Flecker 2015, 43–45.
- 4 Zu römischen Gladiatorenschulen s. Colemann 2005.
- 5 Zu Hinrichtungen in der Arena s. Colemann 2019, 25–29, Abb. 11, 12.
- 6 Juv. 8.183f.
- 7 Sen. nat. 7, 32, 8.
- 8 Juv. 8, 199–212: »nudum ad spectacula voltum erigit et tota fugit agnoscendus harena.« Übers. S. Lorenz, 2017.
- 9 Hope 2000, 108f.
- 10 Zu römischen Kavalleriehelmen s. z.B. Robinson 1975, 89–135; Garbsch – Kellner 1978; Junkelmann 1996, 15–56; Born – Junkelmann 1997, 11–67; Bartman 2005; D'Amato – Evgenevich Negin 2017, 149–243. Auf diesen Studien bauen auch die folgenden Überlegungen auf.
- 11 Zu den Inschriften auf römischen Reitergrabsteinen s. z.B. Alföldy 1968; Lörincz 2001.
- 12 Zu römischen Reitergrabsteinen und ihrer Ikonographie s. z.B. Gabelmann 1973, 156–175; Schleiermacher 1984.
- 13 Allgemein zur Ausrüstung und Bewaffnung der römischen Kavallerie s. z.B. Junkelmann 1992, 121–216.
- 14 Bartman 2005, 118; zum Zusammenhang von Masken und der zeitweisen Transformation von Identität s. außerdem Pollock 1995.

Literatur

Alföldy 1968: G. Alföldy, Die Hilfstruppen der römischen Provinz Germania inferior (Düsseldorf 1968)
 Bartman 2005: E. Bartman, The Mock Face of Battle, JRA 18, 2005, 99–119

- Born – Junkelmann 1997: H. Born – M. Junkelmann, Römische Kampf- und Turnierrüstungen 6. Sammlung Axel Guttman (Mainz 1997)
- Colemann 2005: K. M. Coleman, Bonds of Danger. Communal Life in the Gladiatorial Barracks of Ancient Rome (Sydney 2005)
- Colemann 2019: K. M. Coleman, Defeat in the Arena, *GaR* 66, 1, 2019, 1–36
- D'Amato – Evgenevich Negin 2017: R. D'Amato – A. Evgenevich Negin, Decorated Roman Armour. From the Age of the Kings to the Death of Justinian the Great (Barnsley 2017)
- Flecker 2015: M. Flecker, Römische Gladiatorenbilder. Studien zu den Gladiatorenreliefs der späten Republik und der Kaiserzeit aus Italien (Wiesbaden 2015)
- Flecker 2020: M. Flecker, Ausgrenzung, Abgrenzung, Angleichung. Gladiatoren-Identitäten zwischen West und Ost, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hg.), *Porträt und soziale Distinktion* (Paderborn 2020) 333–372
- Gabelmann 1973: H. Gabelmann, Römische Grabmonumente mit Reiterkampfszenen im Rheingebiet. Mit einem epigraphischen Beitrag von Géza Alföldy, *BjB* 173, 1973, 132–200
- Garbsch – Kellner 1978: J. Garbsch – H.-J. Kellner, Römische Paraderüstungen. Ausstellungskatalog Nürnberg/München (München 1978)
- Hope 1998: V. Hope, Negotiating Identity and Status. The Gladiators of Roman Nîmes, in: R. Laurence – J. Berry (Hg.), *Cultural Identity in the Roman Empire* (London 1998) 179–195
- Hope 2000: V. Hope, Fighting for Identity. The Funerary Commemoration of Italian Gladiators, in: A. Cooley (Hg.), *The Epigraphic Landscape of Roman Italy* (London 2000) 93–113
- Junkelmann 1992: M. Junkelmann, Die Reiter Roms 3. Zubehör, Reitweise, Bewaffnung (Mainz 1992)
- Junkelmann 1996: M. Junkelmann, Reiter wie Statuen aus Erz (Mainz 1996)
- Junkelmann 2000: M. Junkelmann, Das Spiel mit dem Tod. So kämpften Roms Gladiatoren (Mainz 2000)
- Lörincz 2001: B. Lörincz, Die römischen Hilfstruppen in Pannonien während der Prinzipatszeit 1. Die Inschriften (Wien 2001)
- Mann 2011: Ch. Mann, »Um keinen Kranz, um das Leben kämpfen wir!«. Gladiatoren im Osten des Römischen Reiches und die Frage der Romanisierung (Berlin 2011)
- Mazois 1824: F. Mazois, Les Ruines de Pompei. Première Partie (Paris 1824)
- Pollock 1995: D. Pollock, Masks and the Semiotics of Identity, *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 1, 3, 1995, 581–597
- Robert 1971: L. Robert, Les Gladiateurs dans l'orient greque (Amsterdam 1971)
- Robinson 1975: H. R. Robinson, The Armour of Imperial Rome (London 1975)
- Sabbatini Tumolesi 1988: P. Sabbatini Tumolesi, Epigrafia anfiteatrale dell'occidente Romano. I. Roma. *Vetera* 2 (Rom 1988)
- Schleiermacher 1984: M. Schleiermacher, Römische Reitergrabsteine. Die kaiserzeitlichen Reliefs des triumphierenden Reiters (Bonn 1984)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Mazois 1824, Taf. XXXII, Abb. 1, Universitätsbibliothek Heidelberg, C 3612 GRO RES::1-2

Abb. 2: D-DAI-ROM-83.2058, Foto: H. Schwanke, alle Rechte vorbehalten

Abb. 3: Nach Robinson 1975, 119 Abb. 341

Abb. 4: © GDKE-Landesmuseum Mainz, Foto: Irene Funck

Abb. 5: Wikimedia Commons, Foto: Christof Wagner. Vom Autor freigestellt und bearbeitet. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/61/R%C3%B6mermuseum_Weidenburg_Paradehelm_aus_Bronze.jpg



**NATURABGÜSSE SIND
MONUMENTE MIT EINER GANZ
eigenen Zeitlichkeit, in einem
bestimmten Moment entstanden,
der ihnen aber nicht ablesbar ist,
da ihnen durch das mechanische
Reproduktionsverfahren ein
handwerklicher Stil fehlt**

Ähnlichkeit – Berührung – Reproduktion

Manuel Flecker

1863 gelang es dem italienischen Archäologen Giuseppe Fiorelli, in Pompeji die durch den Zerfall einer Gruppe von Toten entstandenen Körpermatrizen mit Gips auszufüllen und damit den Moment des Todes der durch den Vesuvausbruch umgekommenen Menschen zu konservieren. Schnell wurde diese sensationelle Entdeckung durch verschiedene Medien verbreitet und verhalf den Vesuvstädten zu einem weiteren Popularisierungsschub. Darüber hinaus setzte eine breite Rezeption dieser ›Calchi‹ in Kunst und Literatur ein. Auch heute noch sind die Körperabdrücke mit ihrer psychologischen Wirkung die zentrale Monumentgattung für viele Touristen, die alljährlich Pompeji besuchen.¹ Wenngleich die pompejanischen Körperabdrücke einen Sonderfall darstellen und ihnen durch die Vesuvkatastrophe zusätzliche Bedeutung eingeschrieben ist, weisen sie doch die gleichen Charakteristika auf wie herkömmliche Abdrücke menschlicher Körper und Gesichter: ein unmittelbarer Kontakt mit dem vergangenen Objekt, also die Kategorie des Indexikalischen und damit eine momenthafte, authentische Spur der abgedruckten Person.

In den vergangenen zwanzig Jahren wurde besonders in der kunsthistorischen Forschung der weitreichende Einfluss von Körperabdrücken auf die gleichzeitige künstlerische Produktion erkannt und intensiv untersucht. Die besprochenen Gattungen reichen vom mittelalterlichen Heiligenbild über das renaissancezeitliche Porträt bis hin zur neuzeitlichen Wachsplastik.² In der klassischen Archäologie dagegen ist die Frage, ob Naturabgüsse einen signifikanten Einfluss auf die Entwicklung der antiken Skulptur und des antiken Porträts genommen haben, bisher kaum thematisiert worden.³ Es existiert mit dem römischen Ahnenporträt, den berühmten ›imagines maiorum‹, eigentlich nur ein einziges Forschungsfeld, in dem der Einsatz von Gesichtsabdrücken in Form von Totenmasken postuliert worden ist.⁴

Schon zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts hat man in der Verbindungslinie Totenmaske–Ahnenmaske–Porträt die Möglichkeit gesehen, Ursprung und Entstehung des so signifikanten römischen Individualporträts greifen zu können.⁵ Schnell jedoch gab es Kritik an diesem Ansatz; heute ist es zu Recht *communis opinio*, dass das so-

genannte veristische Bildnis der späten Republik und frühen Kaiserzeit sich nicht aus der Quelle Totenmaske speist.⁶ Die belastete Verbindung Totenmaske–Porträt hat jedoch auch dazu geführt, dass die Frage nach dem Einfluss von Gesichtsabdrücken fast gänzlich aus der Forschung verschwunden ist. Selbst im Kontext von Bildnissen wie dem sogenannten Dresdner Alten, dem aufgrund seiner typologischen Merkmale sicherlich eine kaum redaktionell überarbeitete Totenmaske zu Grunde liegt, wird mit Verweis auf diese überholte Verbindung gar nicht mehr thematisiert, ob und warum man auf einen Gesichtsabdruck zur Schaffung des Porträts zurückgegriffen hat (Abb. 1).⁷

Noch eklatanter ist das totale Fehlen der Frage nach dem Einfluss von Körperabgüssen im Bereich der antiken, oft so realitätsnahen Skulptur. Der einzige Versuch stammt von Nigel Konstam, der postuliert, dass sowohl der Torso als auch die Gliedmaßen der beiden bronzenen frühklassischen Riacekrieger auf Lebendabgüsse zurückgehen.⁸ Bis heute hat dieser methodisch innovative Ansatz, der in jedem Fall Ausgangspunkt für eine breitere Diskussion sein sollte, keine nennenswerte Rezeption erfahren.⁹

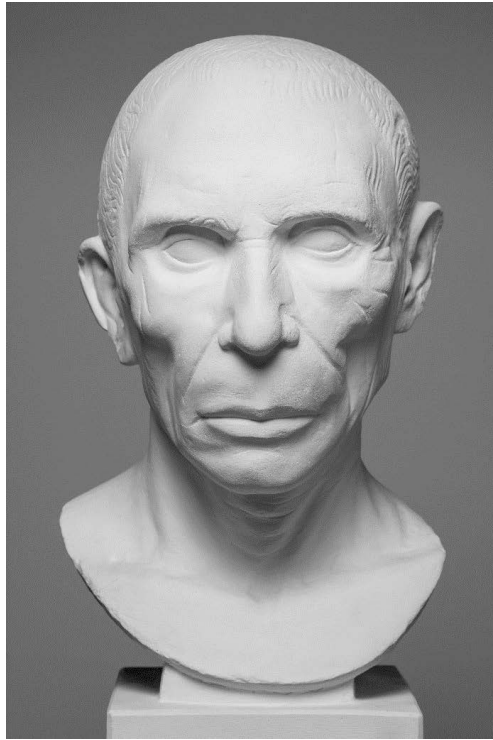


Abb. 1: Gipsabguss des sogenannten Dresdner Alten, 1990, Höhe: 34,5 cm, Archäologisches Institut der Universität Göttingen A 1600, augusteisches Original in der Dresdener Skulpturensammlung

Was sind die Gründe für das skizzierte Forschungsdesiderat? Ein Motiv mag in der Skepsis liegen, ob es überhaupt möglich ist, einen einwandfreien, methodisch fundierten Weg zu finden, um die Verwendung von Naturabgüssen nachzuweisen. Ein anderer, kaum zu überschätzender Punkt liegt in den seit der Renaissance entwickelten Kunstdiskursen und in der abschätzigen Bewertung mechanischer Reproduktionsverfahren seit dieser Zeit.

Gerade für die Renaissance lassen sich zwei Pole nachweisen. Auf der einen Seite spielte die oft ungefilterte Verwendung von Lebend- und Totenmasken für das zeitgenössische Porträt eine wichtige Rolle, auf der anderen Seite wurden Abdrücke als Hilfsmittel im kunstliterarischen Diskurs der Zeit fast vollkommen negiert. Der Abguss wird als eine den freien Künstler einschränkende Technik charakterisiert, Leitkonzepte wie ›inventio‹, ›idea‹ und ›disegno‹ sind ihm nicht eingeschrieben.¹⁰ Diese Anschauung setzte sich bis ins zwanzigste Jahrhundert fort, wie ein Blick in die Kunstgeschichte zeigt, in der man lange die Bedeutung und Verbreitung der Verwendung von Abdrücken unterschätzt hat. Die oben umrissene kunsthistorische Forschung zu diesem Themenfeld ist deswegen auch erst ein Phänomen der letzten Jahrzehnte. Blickt man auf die Forschungen zum antiken Porträt, wird deutlich, dass solche über einen langen Zeitraum tradierte Vorstellungen selten explizit, oft aber immer noch implizit eine Rolle bei der Bewertung antiker Skulptur spielen.¹¹

Aufgrund des geschilderten Befundes scheint es mehr als lohnend, im antiken Skulpturenbestand erneut systematisch und unvoreingenommen nach der Verwendung von Naturabgüssen zu suchen. Dies besonders vor dem Hintergrund, dass es für die Antike durchaus Hinweise auf Naturabgüsse und deren Verwendung gibt. Genannt seien an dieser Stelle nur die relativ hohe Zahl an erhaltenen Gesichtsabdrücken¹² sowie eine berühmte Stelle in Plinius' »Naturalis Historia«. Im 35. Buch berichtet er von Lysistratos, der es als erster unternommen hatte, menschliche Gesichter in Gips abzuformen, um daraus Wachsbozzetti zu schaffen. Nach Plinius dienten diese Vorstudien dazu, den Bildern nicht mehr nur Schönheit, sondern Ähnlichkeit zu verleihen.¹³ Die gesamte Stelle ist in ihrer Deutung nicht gänzlich verständlich, deutlich wird jedoch das Grundthema dieses Abschnitts: Es geht um den Übergang vom freien Modellieren in Ton hin zur Tonplastik, die aus Matrizen gewonnen wurde.¹⁴

Sieht man die wissenschaftliche Literatur zur Verwendung von Abdrücken in Antike und Neuzeit durch, fällt auf, dass der Einsatz von Abgüssen oft postuliert wird, ohne jedoch deutlich zu machen, wie ein solcher Einsatz methodisch nachweisbar ist und welche Kriterien es für eine sichere Identifizierung geben könnte.¹⁵ Naturabgüsse sind Monumente mit einer ganz eigenen Zeitlichkeit, in einem bestimmten Moment entstanden, der ihnen aber nicht ablesbar ist, da ihnen durch das mechanische Reproduktionsverfahren ein handwerklicher Stil fehlt. Gerade dieses mechanische Reproduktionsverfahren ist es jedoch, das den Abformungen typologische Merkmale einschreibt, die sie von den real abgedruckten Objekten abheben.

Ziel muss es deswegen sein, die typologischen Besonderheiten des Mediums Abdruck für Porträt und Körper zu erarbeiten. Auf Grundlage dieser Beobachtungen kann man dann versuchen, zum ersten Mal umfassend einen Nachweis darüber zu führen, ob Naturabgüsse menschlicher Körper und Gesichter eine bisher weitgehend unterschätzte Rolle im Kontext antiker Skulptur spielten. Der Blick auf die Neuzeit lehrt,

in welch unterschiedlichen Kontexten und mit welch unterschiedlichen Bedeutungen Abdrücke eingesetzt werden können; Ziel muss es deshalb auch sein, für die Antike den Versuch zu starten, den Einsatz von Abdrücken nach Region, Kontext, Material, Funktion und Semantik auszudifferenzieren. Besonders Porträts, die in verschiedenen Abstufungen auf Gesichtsabdrücke zurückgehen, vermögen es als Sonderfall eines individuellen Bildnisses, zentrale Bereiche der Skulpturenforschung anzuschneiden und Diskussionsfelder neu zu eröffnen. Genannt seien hier beispielsweise Fragen nach handwerklichem Stil, nach dem Verhältnis von Bild und Realität, das Themenfeld Physiognomie–Pathognomie–Mimik oder die Frage nach Ähnlichkeitsrelationen, also »similitudo«.

Anmerkungen

- 1 S. dazu Osanna u.a. 2021.
- 2 S. die Arbeiten von Jeanette Kohl (z.B. Kohl 2013) oder die Publikation Siebert 2017 sowie den Versuch einer Synthese bei Didi-Huberman 1999.
- 3 S. dazu auch Flecker 2019.
- 4 Flecker 2017.
- 5 Zadoks 1932; Drerup 1980.
- 6 Lahusen 1985.
- 7 In diesem Sinne C. Vorster, in: Knoll – Vorster 2013, 131–135. Einer der wenigen, die auf eine Verwendung von Totenmasken im Kinderporträt hingewiesen haben, ist Fittschen 1985. S. dazu auch Flecker 2018.
- 8 Konstam – Hoffmann 2004.
- 9 S. lediglich Frederiksen 2010, 21; vgl. auch Jiménez Salinas 2011.
- 10 Vgl. Kohl 2007; Flecker 2018, 137–139.
- 11 S. z.B. die Bemerkungen von Klaus Fittschen zu einem Männerbildnis in Rom: »Selbst wenn dem Porträtisten als Vorbild für seine Arbeit eine Totenmaske zur Verfügung gestanden hat: das, was wir heute sehen, ist kein überarbeiteter Abdruck vom Gesicht eines Toten, sondern eine Schöpfung der Kunst.« (Fittschen u.a. 2010, 90).
- 12 S. Frederiksen 2010; Crowley 2022.
- 13 Plin. nat. 35, 153.
- 14 Grawehr 2010, 117–119.
- 15 Vgl. Pollini 2012, bes. 237–285, der Alterszüge und vermeintliche Lebensechtheit als Hinweise auf Lebendmasken sieht.

Literatur

- Crowley 2022: Patrick R. Crowley, Sharing the Death of the Roman Dead, *Effects* 3 (Special Issue: Mimicries), 2022, 54–81
- Didi-Huberman 1999: G. Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks (Köln 1999)

- Drerup 1980: H. Drerup, Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, *RM* 87, 1980, 81–129
- Fittschen 1985: K. Fittschen, *Ritratto funerario infantile di età traiana nei Musei Capitolini*. Note su un busto di recente acquisizione, *BMusRom* 32, 1985, 13–23
- Fittschen u.a. 2010: K. Fittschen – P. Zanker – P. Cain, *Katalog der römischen Porträts in den Kapitulinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom II. Die männlichen Privatporträts* (Berlin 2010)
- Flecker 2017: M. Flecker, Ahnenbild und Totenmaske. Die *imagines maiorum* und die Erforschung des römischen Porträts, *AW* 2, 2017, 72–78
- Flecker 2018: M. Flecker, Bedeutsame Banalität(en). Aspekte des römischen Porträts zwischen dem Ausgang der Republik und der Kaiserzeit, in: C. Nowak-Lipps – L. Winkler-Horaček (Hg.), »Auf der Suche nach der Wirklichkeit – Realismen in der griechischen Plastik«. Kat. Ausstellung Berlin (Rahden 2018) 125–147
- Flecker 2019: M. Flecker, Terra incognita. Der Naturabguss in der Antike, in: *Nah am Leben. 200 Jahre Gipsformerei*. Ausstellungskatalog Berlin 2019 (Berlin 2019) 182–185
- Frederiksen 2010: R. Frederiksen, *Plaster Casts in Antiquity*, in: R. Frederiksen – E. Marchand (Hg.), *Plaster Casts. Making, Collecting, and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (Berlin 2010) 13–33
- Grawehr 2010: M. Grawehr, Petra ez Zantur IV. Eine Bronzewerkstatt des 1. Jhs. n. Chr. von ez Zantur in Petra/Jordanien. Ergebnisse der Schweizerisch-Liechtensteinischen Ausgrabungen, *Terra Archaeologica* 6 (Mainz 2010)
- Jiménez Salinas 2011: P. Jiménez Salinas, Die Rolle des Bronzegusses der griechischen Skulptur im klassischen Aufbruch, BA-Arbeit Institut für Klassische Archäologie – Humboldt-Universität zu Berlin, https://www.academia.edu/5145342/Die_Rolle_des_Bronzegusses_der_griechischen_Skulptur_im_klassischen_Aufbruch_BA-Arbeit (Zugriff: 28.07.2025)
- Knoll – Vorster 2013: K. Knoll – C. Vorster (Hg.), *Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung. Katalog der antiken Bildwerke III. Die Porträts* (München 2013)
- Kohl 2007: Jeanette Kohl, Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34, 2007, 77–99
- Kohl 2013: J. Kohl, *Casting Renaissance Florence. The Bust of Giovanni de' Medici and Indexical Portraiture*, in: P. Motture (Hg.), *Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture* (London 2013) 58–71
- Konstam – Hoffmann 2004: N. Konstam – H. Hoffmann, Casting the Riace Bronzes 2. A Sculptor's Discovery, *OxfJA* 23, 2004, 397–402
- Lahusen 1985: G. Lahusen, Zur Funktion und Rezeption des römischen Ahnenbildes, *RM* 92, 1985, 261–289
- M. Siebert, Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance (Baden-Baden 2017)
- Osanna u.a. 2021: M. Osanna – A. Capurso – S. Masseroli (Hg.), *I calchi di Pompei da Giuseppe Fiorelli ad oggi*, (Rom 2021)
- Pollini 2012: J. Pollini, From Republic to Empire. Rhetoric, Religion, and Power in the Visual Culture of Ancient Rome (Norman 2012)

Siebert 2017: M. Siebert, Totenmaske und Porträt. Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance (Baden-Baden 2017)

Zadoks 1932: A. N. Zadoks-Josephus Jitta, Ancestral Portraiture in Rome (Amsterdam 1932)



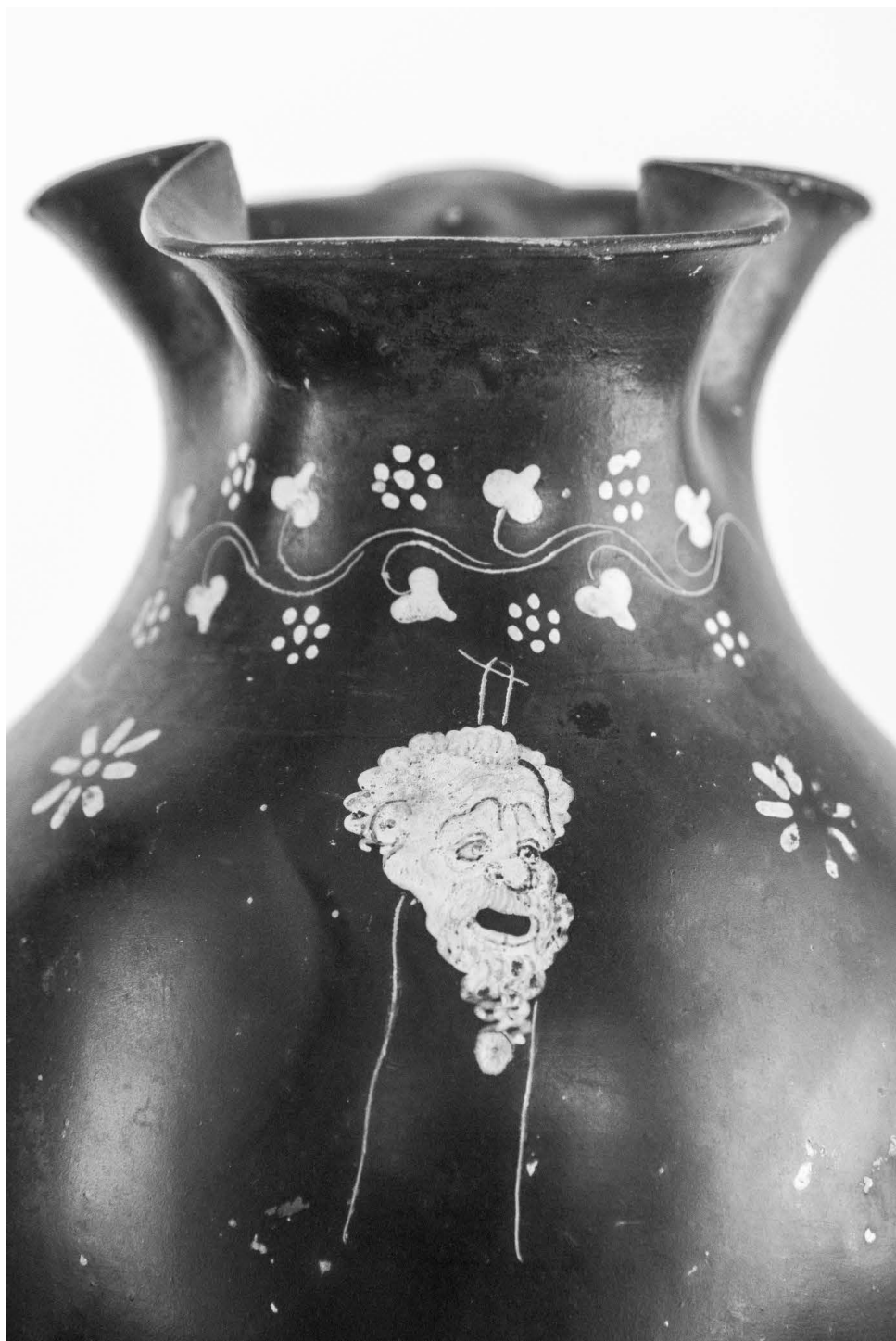
Nichts

Gorgias

1. Nichts existiert.
2. Wenn auch etwas existiert, so ist es doch für den Menschen nicht erfassbar.
3. Wenn auch etwas erfassbar ist, so ist es doch dem Nächsten nicht mitteilbar und erklärbar.

Nach: Sextus Empiricus, »Adversus Mathematicos« (Gegen die Wissenschaftler) 7, 65





**EIN AUF EINEN STOCK
GESTÜTZTER JUNGER MANN**
mit lockigem Haar, der bis auf
das Komödienkostüm keine
weitere Kleidung trägt,
also als nackt zu denken ist

Masken, Pollux, Vasenbilder

Elisabeth Günther

Wer sich mit Masken beschäftigt, kommt an der Theatermaske nicht vorbei. Wer mehr über die Theatermaske in der Antike erfahren will, muss das »Onomastikon« des Pollux zur Hand nehmen, ein Lexikon des zweiten Jahrhunderts nach Christus. Und wer sich mit der bildlichen Darstellung griechischer Theatermasken der Antike auseinandersetzt, der wird die sogenannten Phlyakenvasen des vierten Jahrhunderts vor Christus nicht außer Acht lassen können. Doch in welchem Verhältnis stehen eigentlich Maske, Pollux und die Vasenbilder zueinander? Und was lässt sich daraus über das Konzept der »Maske« in der Antike ableiten?

Pollux und die alten Frauen

Zunächst zu Pollux: Iulius Pollux von Naukratis war ein bedeutender römischer Gelehrter der zweiten Sophistik,¹ von dem uns Teile eines umfangreichen Wörterbuchs enzyklopädischer Natur erhalten geblieben sind. Die Widmung an Kaiser Caracalla, der von 211 bis 217 herrschte, gibt uns einen Hinweis auf die Entstehungszeit. Im vierten Buch des Lexikons widmet sich der Autor den Künsten, darunter auch der Musik, dem Tanz, dem Schauspieler, dem Theater und eben den Theatermasken.² Der entsprechende Abschnitt zählt Maskentypen der Tragödie, des Satyrspiels und der Komödie auf. Zur Komödie heißt es, die Masken der Alten Komödie seien individuelle, die jeweiligen Gesichtszüge parodierende oder auf komische Weise entstellte Masken gewesen.³ Für die Masken der Neuen Komödie hingegen werden Stereotypen beziehungsweise Rollentypen aufgezählt, die jeweils von einer Maske repräsentiert werden.⁴ Diese Rollentypen werden wiederum in fünf Hauptkategorien untergliedert: alte Männer, junge Männer, Sklaven, alte Frauen und junge Frauen. Die hier beschriebenen Typen werden auf spezifische Verhaltensweisen reduziert oder nach ihrer Stellung respektive ihren Eigenschaften benannt. Als Beispiel betrachten wir die »alten Frauen« näher: »Die Frauenmasken wären die fol-

Elisabeth Günther (Universität Heidelberg, Institut für Klassische Archäologie und Byzantinische Archäologie);

ORCID-ID: <https://orcid.org/0009-0008-1375-4692>;

© Elisabeth Günther 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

genden: Die vertrocknete alte Frau oder Kleine Wölfin, die dicke Alte, und die alte Haushälterin oder Haussklavin oder wachsame – wörtlich: scharfe – alte Frau. Die Maske der kleinen Wölfin ist länglich, hat viele feine Falten, ist hell und fahl, mit schielenden Augen. Die dicke Alte ist fettleibig, sie hat dicke Falten in ihrem fülligen Gesichtsfleisch und ihre Haare werden von einem Band zusammengehalten. Die alte Haushälterin hat eine Stupsnase und in jedem Kiefer zwei Zähne.«

Pollux unterscheidet demnach drei Typen alter Frauen: die Wölfin, die Dicke und die Haushälterin. Sie alle gehören offensichtlich weder zu den sympathischen noch zu den umgänglichen Charakteren der Komödienbühne. Dass sich an ihren Eigenschaften allerhand Konfliktpotenzial und damit lustige Geschehnisse entfalten konnten, liegt auf der Hand.

Die Wölfin wird als vertrocknete Frau beschrieben, mit länglichem, hellem Gesicht und feinen Falten. Der Verweis auf den Wolf lässt auf ein aggressives Verhalten schließen, möglicherweise schwingt mit ›lykainion‹, Wölfchen, auch der Hinweis auf eine – unangemessene – sexuelle Aggression mit, da ›lykaine‹ eine weibliche Prostituierte bezeichnet.⁵ Das längliche Gesicht der Maske mit heller Haut spiegelt diese animalische Seite des Rollentyps wider, während zugleich eine blass-gelbe, fahle Hautfarbe, ›hypochron‹, und ein verdrehter beziehungsweise schielender Blick darauf hinweisen, dass sie nicht bester Gesundheit ist. Das griechische Adjektiv ›streblos‹ wiederum bedeutet ›verdreht‹ im umfassenden Sinne.⁶ Hier kommt vermutlich eine Anspielung auf einen schlechten Charakter zum Tragen, der sich in der entsprechenden anatomischen Fehlstellung manifestiere.

Die dicke Alte zeichnet sich hingegen durch ihre Körperfülle aus, was sich sicher im gesamten Kostüm, nicht nur in der Maske niederschlug. Die auffällige Betonung des Haarbandes, ›tainidion‹, also eines schönen Haarschmucks, mag als fehlplatziertes, eigentlich einer attraktiven Frau vorbehaltenes Accessoire zu verstehen sein – zumindest nennt Pollux ein solches auch als Merkmal der ›kleinen Hetäre‹ in der Kategorie der jungen Frauen.⁷

Die Haushälterin ist ›oxy‹, scharf, was ihr den Charme eines Wachhundes verleiht – ›oikouros‹ ist jemand, der das Haus bewacht, und kann als Adjektiv auch für Hunde verwendet werden.⁸ Dieser Charakterzug schlägt sich allerdings nicht in der Physiognomie nieder, vielmehr ist die Haushälterin ein ›zahnloser Tiger‹ mit nur zwei Zähnen pro Kiefer. Ihre Stupsnase kann als Hinweis auf sexuelles Begehren verstanden werden, wie uns die pseudoaristotelischen »Physiognomika« nahelegen, welche das Aussehen von Tieren und deren Eigenschaften auf den Menschen übertragen⁹ – eine Vorstellung, die Pollux offensichtlich teilt.

Der sogenannte Maskenkatalog des Pollux gibt demnach eine prägnante Charakterisierung von Figuren der komischen Bühne, keine eingehende Beschreibung davon, wie Masken zur Zeit der Neuen Komödie, die nicht weiter zeitlich eingeordnet wird,¹⁰ aussahen. Frisur, Physiognomie, Gesichtsfarbe und Mimik werden nur an solchen Stellen erwähnt, an denen es dem Autor für die Darstellung von Wesenszügen wie Verhaltensweisen nötig erscheint. Darüber hinaus verbergen sich hinter den gewählten Adjektiven Assoziationen, welche den Lesern versteckte Hinweise auf die teils sexuellen Abgründe der ›Masken‹, heißt der Charakterstereotypen, liefern. Somit ist auch die Beschreibung des Pollux ein Stück weit Maske, hinter der die alten Frauen der Komödie merkwürdig

unbestimmt bleiben. Dass sie in ihrer Hässlichkeit und – aus antiker Sicht unangemessenen – sexuellen Begierde dem Stereotyp der alten Frau auch bei Aristophanes entsprechen,¹¹ ist wiederum eine Assoziation des Lesers und muss auch Pollux mindestens bewusst gewesen sein, wird aber von ihm ebenso wenig ausdekliniert.

Phlyakenvasen und Masken

Nun zu den Vasenbildern: Eine bemerkenswerte Gruppe unteritalischer Vasen sind die sogenannten Phlyakenvasen,¹² die Schauspielerfiguren der Komödie zeigen und etwa zwischen 420 und 310 vor Christus gefertigt wurden. Der Bezug dieser 225 erhaltenen Vasenbilder¹³ zur Komödie ist aufgrund der Schauspielerkostüme und Masken sowie der in rund einem Viertel der Bilder dargestellten hölzernen Bühnen eindeutig. Allerdings wird nach wie vor diskutiert, wie eng sich die Maler an der attischen Komödie als Vorbild orientierten – auch aufgrund der fragmentarischen literarischen Überlieferung dieser Stücke des vierten Jahrhunderts vor Christus. Strittig ist ferner, welchen Einfluss der komplexe und vielgestaltige kulturelle Kontext Unteritaliens auf die Komödienpraxis vor Ort, auf mögliche Abwandlungen der Komödienstoffe und nicht zuletzt auch auf die Darstellungen von Komödie in den Vasenbildern ausübte.¹⁴

Dass die Masken neben dem Komödienkostüm, das einen ausgestopften Torso, Arm- und Beinkleider sowie bei den männlichen Bühnenfiguren einen artifiziellen Phallos umfasst,¹⁵ ein wesentliches Merkmal dieser Vasenbilder sind, ist indes unbestritten. Es stellt sich nun die Frage, ob diese Masken bestimmte Bühnencharaktere beziehungsweise Stereotype repräsentieren, und ob sie sich möglicherweise mit den von Pollux beschriebenen Maskentypen in Verbindung oder gar Einklang bringen lassen.

Schon Ende der 1940er Jahre widmete sich der britische Archäologe Thomas Webster genau dieser Frage. Er wies nach, dass die unteritalischen Phlyakenvasen sowie eine große Zahl von Schauspielerterrakotten aus dem Mittelmeergebiet Masken und Kostümmerkmale der griechischen Komödie aufweisen. Damit begründete er eine Forschungstradition, in der diese Objekte und Bilder bis heute als Zeugen der visuellen Dimension griechischen Theaters aufgefasst werden, die in den literarischen Quellen nur sehr sporadisch aufscheint. Dabei ging Webster davon aus, dass Pollux Zugriff auf eine ältere hellenistische Abhandlung über Maskentypen hatte und dass die in den Vasenbildern dargestellten Masken Vorläufer dieser bei Pollux beschriebenen Typen seien.¹⁶ Durch den Abgleich der Maskendarstellungen auf Vasen und Terrakotten mit dem Katalog des Pollux stellte er eine eigene Klassifikation auf, die sein Schüler Arthur Trendall berücksichtigte, als er die zu seiner Zeit bekannten Phlyakenvasen 1967 in einem Katalog zusammenstellte.¹⁷ Die drei Typen alter Frauen nach Pollux sahen Webster und Trendall in drei ›Maskentypen‹ überliefert: erstens ›RR‹, die wolfsartige Frau mit langer Nase, zweitens ›U‹, die Haushälterin mit weißem Haar, Stupsnase und feinen Falten, und drittens ›Y‹, die dicke alte Frau mit tiefen Falten.¹⁸

Werfen wir also einen Blick auf die Vasenbilder: Als Untersuchungsgegenstand dienen uns Schauspielerfiguren, die alte Frauen repräsentieren – der unter dem Kostüm verborgene Schauspieler war natürlich männlich. Nicht ganz einfach ist die Entscheidung, ob eine weibliche Schauspielerfigur als jung oder alt zu verstehen ist, denn die

Maskendarstellungen auf Phlyakenvasen weisen fast allesamt Falten auf; so auch Figuren mit bartlosen männlichen Masken, die als ›jung‹ zu verstehen sind.¹⁹ Dies zeigt: Die Gesichtsfalten dienen nicht nur als Alterszeichen, sondern auch als Merkmal von Hässlichkeit, als Inversion des griechischen – und unteritalischen – Schönheitsideals, das sich auf die gesamte Figur erstreckt.²⁰ Wir konzentrieren uns daher nur auf solche alten Frauenfiguren, die durch ihre weiße Haarfarbe eindeutig als ›alt‹ charakterisiert werden. Diese treten auf sechs Vasenbildern in Erscheinung, die im Folgenden näher betrachtet werden.²¹



Abb. 1: Anklage eines Diebes. Die alte Frau auf dem ›Goose-Play‹-Krater in New York

Die älteste Darstellung befindet sich auf dem berühmten ›Goose-Play‹-Krater in New York, um 400 vor Christus hergestellt.²² Eine alte Frau mit kurzem weißem Haar kniet rechts auf einer aufwendig gestalteten Hochbühne, neben sich eine mit hängendem Hals liegende und demnach tote Gans sowie ein Korb mit zwei Zicklein (Abb. 1). Sie wurde, so bereits die Deutung von John Beazley,²³ von dem unterhalb der Bühne tanzenden Alten bestohlen, der nun von einem ›Polizisten‹ mit langem Haar und Stab, der sich von links nähert, bestraft werden soll. Die Geschädigte greift mit der linken Hand in ihren kurzen Mantel, den sie über einem langen Chiton trägt, und streckt den rechten Arm aus – eine dramatische Geste, die von einer Inschrift, die aus ihrem weit geöffneten Mund zu kommen scheint, verstärkt wird. Sie ruft »ego parexo«, ich übergebe – nämlich den Dieb zur Bestrafung.²⁴ Ihre Maske ist von zahlreichen Falten durchfurcht, sie besitzt eine Stupsnase und eher kleine Augen. Nach der Typologie des Pollux entspricht sie am ehesten der Haushälterin, auch wenn sich die Anzahl der Zähne – nach Pollux nur zwei pro Kiefer – nicht überprüfen lässt. Auch Trendall ordnete sie Websters Maskentyp ›U‹ zu, welcher der alten Haushälterin bei Pollux entspricht.²⁵ In ihrer dramatischen Aufregung ließe sie sich durchaus auch als wachsame Hüterin des Hauses, vielleicht repräsentiert von

der aufwendigen Kulisse hinter ihr, ansprechen, doch scheint sie vielmehr ob des Diebes gerechtfertigt empört denn unangemessen aggressiv zu sein. Dem Charakter der Haushälterin nach Pollux in seiner grundsätzlichen Konzeption entspricht sie demnach nicht. Die Darstellung der hängenden Maske im Hintergrund ist in der Literatur unterschiedlich interpretiert worden. So wurden sie als Verweis auf einen weiteren Bühnencharakter desselben Stücks gedeutet – hier liegt die Annahme zugrunde, das Vasenbild zeige eine spezifische Szene eines Bühnenstücks – oder auch als allgemeiner Verweis auf die Komödie als Bezugsgattung.²⁶

Um 380 bis 370 vor Christus dürfte ein apulischer Kelchkrater im Harvard Art Museum (Abb. 2) entstanden sein.²⁷ Das Vasenbild zeigt zwei Schauspielerfiguren und eine zwischen ihnen aufgehängte Komödienmaske. Von links nähert sich ein alter Mann mit weißem Haar und Stock, der Lebensmittel in seinem Himation wie in einer Tasche mit sich trägt – man darf vermuten, dass er diese von einem Symposion mitgenommen hat, denn er trägt eine Binde im Haar und ein Fleischstreifen, wie man ihn von Symposionsdarstellungen der rotfigurigen Vasenmalerei kennt, hängt neben kuchen- oder fruchtarartigen Leckereien aus seiner Kleidung heraus. Von rechts nähert sich ihm eine alte Frau in schnellem Schritt, die ihn mit erhobenen Armen begrüßt und aus einer offenen Haustür zu kommen scheint. Ihre Maske weist eine Hakennase und wenige Falten auf, der Mund ist leicht geöffnet. Sie passt zu keiner der Pollux'schen Typen und erscheint als eher freundliche, keinesfalls aggressive Figur. Das Gleiche gilt für eine weißhaarige Frau, die auf einem apulischen Glockenkrater in Metapont in einer Tür stehend dargestellt ist.²⁸ Das Gefäß ist gleichzeitig mit dem Krater in Harvard entstanden und das Vasenbild stammt sehr wahrscheinlich von derselben Hand, der des sogenannten McDaniel-Malers.²⁹ Auch diese alte Frau tritt nicht als wölfische Türhüterin in Erscheinung: Sie ist züchtig in einen Mantel gehüllt und greift sich in einer Geste des Erstaunens an ihr Kinn, da der vor ihr stehende Mann in Reisemantel ihr einen Schuh präsentiert; dies beobachtet eine weitere Figur links, die sich hinter einem Pfeiler verbirgt.³⁰ Eine sehr geringe Zahl von Falten und eine unauffällige Nase zeichnen die Maske der alten Frau aus. Sie entspricht keiner der drei Alten des Pollux. Trendall ordnete die alte Frau auf dem Krater in Harvard Typ »RR« zu; das Gefäß in Metapont war ihm noch nicht bekannt.³¹ Dass sie jedoch keinerlei Ähnlichkeiten mit einer »wölfartigen Frau« besitzt, liegt auf der Hand; weder ähnelt ihre Maske noch ihr Verhalten besagtem Tier.



Abb. 2: Alte Frau begrüßt Heimkehrer (?) mit Leckereien im Gewand.
Kelchkrater im Harvard Art Museum

Ein Glockenkrater des Cotugno-Malers in Malibu von circa 370 bis 360 vor Christus zeigt auf seiner Vorderseite eine Komödienszene, die auf einer Holzbühne spielt (Abb. 3).³² Von links schreitet ein auf einen Stock gestützter junger Mann mit lockigem Haar heran, der bis auf das Komödienkostüm keine weitere Kleidung trägt, also als nackt zu denken ist. Er entspricht dem Typus jener jugendlich-schönen Männer, die als sogenannte ›Manteljünglinge‹ die Rückseiten der unteritalischen Vasen bevölkern.³³ Von rechts betritt ein Alter mit den Attributen des Zeus die hölzerne Bühne und streckt seine rechte Hand in Richtung einer Frau aus, die in der Mitte der Bühne steht. Ihre faltenreiche Kleidung und der sich im Wind blähende Schleier, den sie mit beiden Händen hält, zeichnen sie als schöne Frau aus. Doch trägt sie die Maske einer Alten: Stupsnase, Falten, kurze weiße Haare. Sie blickt allerdings nicht zu Zeus, sondern zu dem jungen Mann, der sich ihr nähert. Zeus begehrt eine schöne Frau, die jedoch eigentlich eine Alte ist, die Alte begehrt einen Mann, der viel jünger ist: ein abgründiges Spiel, in dessen Zentrum der – zumindest scheinbare – Widerspruch von Alter und Attraktivität steht.³⁴ Die weite Kleidung der Frau könnte eine gewisse Belebtheit implizieren, was mit der dicken Alten des Pollux vereinbar wäre, auch wenn die Frau im Vasenbild keine hochgebundenen, sondern kurze Haare trägt. Ähnlich ist allerdings die provokante Verbindung von hässlichem Äußeren und sexueller Triebhaftigkeit.



Abb. 3: Liebe kennt kein Alter? Glockenkrater in Malibu



Abb. 4: Alt trifft Jung. Glockenkrater in Heidelberg

Den Gegensatz von Alt und Jung, von Hässlich und Schön thematisiert auch ein Glockenkrater in Heidelberg (Abb. 4).³⁵ Die auf diesem Stück dargestellte alte Frau entspricht nach Trendall dem Maskentyp ›U‹,³⁶ doch weicht sie gleichzeitig von diesem ab: Sie hat lange weiße Haare und eine Stupsnase, außerdem sind zwei Zähne im offenen Mund sichtbar. Durch die Gestaltung dieser Maske sollen ihre Altersmerkmale, im Gegensatz zu der ihr kontrastierend gegenübergestellten jüngeren Frau links, betont werden. Die wie eine Braut verhüllte junge Frau soll nach Trendall Typ ›RR‹, also der wolfsartigen Frau, entsprechen, obwohl sie vollkommen anders aussieht als die alte Frau auf dem Krater in Harvard. Bis auf ein längliches Gesicht mit schnauzenartig

vorgeschobenen Lippen besitzt sie keinerlei Ähnlichkeit mit einem Wolf. Auch die alte Frau rechts zeigt keine Merkmale einer ›scharfen‹, wachsamen Haushälterin, sondern schreitet mit ausgestreckten Armen auf die Jüngere zu.

Die alte Frau auf einem sizilischen Kelchkrater aus dem dritten Viertel des vierten Jahrhunderts vor Christus in Lentini hat kurze weiße Haare, eine rundliche Nase und einen leicht geöffneten Mund (Abb. 5).³⁷ Sie verfolgt die Annäherung eines Schauspielers mit Attributen des Herakles an eine junge Frau – bei der es sich womöglich um Auge handelt – am rechten Bühnenrand. Sie ist mit einem Mantel und einem langen Chiton bekleidet und legt die rechte Hand auf ihre Brust. Damit entspricht sie der Rolle einer Amme; der Schauspieler links demnach dem Pädagogen, wie man sie von mythologisch-tragischen Vasenbildern kennt;³⁸ beide nicht einem Rollentypus des Pollux. Trendalls Zuschreibung zum Maskentyp ›Y‹, der dicken Alten, erscheint damit arbiträr.³⁹ Zwei kleinere Fragmente in Würzburg und Rom⁴⁰ tragen ebenfalls Darstellungen alter Frauen der Komödienbühne, doch sind nur die Masken erhalten. Diese sind recht unauffällig gestaltet, sie haben offene Münder und gestikulieren; eine Zuordnung zu ›Y‹ ist auch in diesen Fällen nicht gerechtfertigt.⁴¹

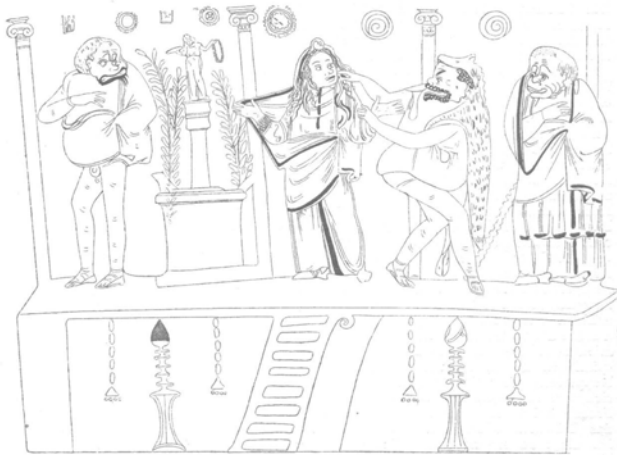


Abb. 5: Alte Frau als Amme. Zeichnung des Kraters in Lentini, Otto Benndorf

Was ist eine ›Maske‹?

Gab es Maskentypen im vierten Jahrhundert vor Christus auf der Komödienbühne? Dass es bei der Anwendung des strukturalistisch-rigiden Klassifikationssystems von Webster und Trendall auf die Vasenbilder mitunter beträchtlich hakt, widerlegt nicht die prinzipielle Existenz solcher Typen. Ebenso wenig wird diese jedoch durch den erratisch-hintergründigen Typenkatalog des Pollux, der vermutlich auf hellenistischer Grundlage

fußt, bewiesen. Viel spannender vor dem Hintergrund dieses Themenheftes ist ohnehin eine ganz andere Frage: Was verraten uns diese sehr unterschiedlichen Zeugnisse über die Auffassung dessen, was eine ›Maske‹, beziehungsweise eine ›Theatermaske‹, ausmacht?

Die Masken des Pollux sind kein Selbstzweck, sondern vermitteln Eigenschaften von Charaktertypen. Dabei sind die Charaktere nicht bis ins Detail ausdefiniert, sondern lassen Raum für Assoziationen. Sie verraten uns nichts über das Verhalten des Charakters in einer spezifischen Situation und auch nichts über mögliche Interaktionen zwischen den Charakteren. Ganz anders hingegen die Vasenbilder: Hier steht die Handlung im Mittelpunkt. Die alten Frauen treten nicht als markante Rollentypen in Erscheinung, sondern in der Regel als Begleiterinnen der eigentlichen Hauptakteure. Die Masken, die sie tragen, sind auch hier Teil eines Gesamtkostüms, also der Bühnenfigur, hinter der der Schauspieler letztlich verborgen ist und nur im metatheatralischen Verweis der Kostümierung auf den Komödienkontext im Allgemeinen aufscheint. Zwar sind bestimmte Elemente dieser Masken bedeutungstragend, etwa die Nasenform. Entscheidend ist aber die Figur als Ganzes und die Figur in der Interaktion mit anderen auf der Bühne mittels Kostüm, Gestik, Haltung, Handlung. Eine rein stereotype Charakterisierung im Sinne von Rollentypen ist in den Vasenbildern zumindest in Bezug auf die hier untersuchten Darstellungen nicht zu erkennen. Die meisten alten Frauen mit weißem Haar sind zurückhaltend, ja züchtig gekleidet. Mitunter scheinen allerdings Parallelen zu Pollux auf, wenn Alter und sexuelles Begehren in einen komischen Kontrast gestellt werden; Parallelen, welche Stereotypen bestätigen, die sicher nicht nur auf der antiken Bühne zugegen waren.

Das »Onomastikon« wie auch die Vasenbilder erzählen uns damit sehr unterschiedliche Geschichten über die griechische Komödienbühne. Gemeinsam ist ihnen, und dies erscheint essentiell, dass sie das Spielerische dieser dramatischen Gattung vermitteln und die Fantasie der Rezipienten anregen, heute wie sicher auch zu ihrer Entstehungszeit.

Anmerkungen

- 1 RE s. v. Iulius (Pollux) Nr. 398, 773–779.
- 2 Cavazera 2024.
- 3 Poll. 4, 143–154. Poll. 4, 143: τὰ δὲ κωμικὰ πρόσωπα, τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμωδίας, ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκωμῶδουν ἀπεικάζετο, ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο. S. hierzu Sutton 1984.
- 4 S. hierzu Wiles 1991, 74–77.
- 5 BE s. v. »λυκαῖνη«.
- 6 BE s. v. »οἰκουρός«.
- 7 Poll. 4, 153: τὸ δ' ἐταιρίδιον ἀκαλλώπιστόν ἐστι, ταινιδίῳ τὴν κεφαλὴν περισφινγμένον.
- 8 BE s. v. »στρεβλός«.
- 9 Ps.-Aristot. phys. 6 811 a 31–36; s. auch Günther 2022, 180f.

- 10 Hier wird offenbar eine »Neue« von einer »Alten Komödie« unterschieden. Eine Dreiteilung der griechischen Komödie in alt, mittel und neu, wie sie heute gängig ist, wurde erstmals im hellenistischen Alexandria vorgenommen, s. Nesselrath 1990, 172–180. Zur modernen Diskussion, ob eine solche Dreiteilung gerechtfertigt ist, s. Nesselrath 1990, 188–330.
- 11 Zur den »alten Frauen« in der Alten Komödie s. Henderson 1987. S. dort auch zur Definition der alten Frau – sie hat das gebärfähige Alter überschritten (Henderson 1987, 108f.). Zum Motiv der alten Frau mit (unangemessenen) sexuellen Bedürfnissen s. Henderson 1987, 117f.
- 12 Trendall 1967; Green 2012; Günther 2022. Zum Terminus »Phlyakenvase«: Günther 2022, 4–6.
- 13 So die Anzahl der Vasenbilder mit Schauspielerfiguren nach Günther 2022. Eine größere Anzahl von Vasenbildern zeigt Masken als Einzelmotive; diese werden hier nicht berücksichtigt.
- 14 Schönheit 2019. Zur Theaterpraxis in Unteritalien s. auch Günther 2022, 117–124.
- 15 Zu Kostümmerkmalen, die in den Komödien des Aristophanes fassbar sind, s. Stone 1977.
- 16 Webster 1948; Webster 1960.
- 17 Trendall 1967. Eine erste, schnell aber überholte Auflage war bereits 1959 erschienen.
- 18 »[W]olfish woman, long nose«, »white hair, snub-nose, fine wrinkles«, »[f]at old woman with thick wrinkles«. Webster 1960, 10. So auch anschließend Trendall 1967, 13.
- 19 So etwa der Jüngling auf dem unten besprochenen Glockenkrater in Malibu, J. P. Getty Museum 96.AE.113 (hier Abb. 3), der von links auf die alte Frau zuschreitet.
- 20 Günther 2022, 51.
- 21 Generell sind weibliche Figuren seltener als männliche: Von 385 Schauspielerfiguren sind nur 47 als weiblich anzusehen, vgl. Günther 2022, 173.
- 22 New York, Metropolitan Museum 24.97.104 = Günther 2022, Kat. 5; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/251532> (18.05.2025).
- 23 Beazley 1952; vgl. Günther 2022, 11–15.
- 24 ΕΓΩΠΑΡΗΞΟ. Zur juristischen Formel s. Csapo 2010, 46; s. auch Günther 2022, 11–15. Zur Form des Heta s. Günther 2022, 12 m. Anm. 93.
- 25 Trendall 1967, 54.
- 26 Allgemeiner Verweis auf die Komödie: Schmidt 1998, 26; Bühnencharakter: Marshall 2001, 56. Wie auch die Figuren ohne Kostüme (so die linke Figur auf dem »Goose-Play«-Krater gehören sie zu den Bildelementen, die sich einer unkomplizierten Deutung durch den Betrachter entziehen (vgl. auch Günther 2022, 14–16) und die in Art eines Bildrätsels die Neugier des Betrachters wecken. Zur »visuellen Narration« durch Widersprüchlichkeiten in den Vasenbildern s. Günther 2020 und Günther 2022, 229–253.
- 27 Harvard Art Museum 2007.104.4 (TL 33186) = Günther 2022, Kat. 9; <https://harvardartmuseums.org/collections/object/167822> (18.05.2025).
- 28 Metapont, Museo Archeologico Nazionale 297053 = Günther 2022, Kat. 12; Green 2012, 30, Abb. 14, 8.

- 29 Zum Maler: Günther 2022, 52f.
- 30 Zur Deutung: Green 2012, 304f. S. auch Günther 2022, 158 m. Anm. 135.
- 31 Trendall 1967, 30.
- 32 Malibu, J. Paul Getty Museum 96.AE.113 = Günther 2022, Kat. 40; <https://www.getty.edu/art/collection/object/10408F> (20.05.2025).
- 33 Zu den Mantelfiguren der attisch-rotfigurigen Vasenmalerei und ihrer Semantik s. Franceschini 2018.
- 34 Vgl. die Deutung von Green 2012, 310f.
- 35 Heidelberg, Antikensammlung der Universität U6 = Günther 2022, Kat. 46, Taf. 28. Zur Deutung des Bildes s. Günther 2020, 93–95.
- 36 Zur Maskenzuordnung beider Figuren: Trendall 1967, 32.
- 37 Lentini, Museo Archeologico Regionale o. Inv. = Günther 2022, Kat. 140, Taf. 65.1.
- 38 Zur Übernahme tragischer Elemente in die Bilder sizilischer Komödienvasen in der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. s. Günther 2022, 223f. Vgl. dort auch die Deutung der Figuren als Amme und Pädagoge.
- 39 Trendall 1967, 51.
- 40 Würzburg, Martin von Wagner-Museum H 4711 (Fragment einer apulischen Situla, 2. Viertel des 4. Jahrhunderts v. Chr.) = Günther 2022, Kat. 63, Taf. 34.1; Rom, Sammlung Ragusa 12 (Fragment einer apulischen Situla des 4. Jahrhunderts v. Chr.) = Günther 2022, Kat. 114, Taf. 55.2.
- 41 Würzburg: Trendall 1967, 72; Rom: Trendall 1967, 171.

Literatur

- BE: F. Montanari (Hg.), *The Brill Dictionary of Ancient Greek* (Leiden 2015)
- Beazley 1952: J. D. Beazley, *The New York ›Phryx Vase‹*, *AJA* 56, 1952, 193–195
- Cavazaran 2024: *Digital Encyclopedia of Atticism*, s. v. Iulius Pollux, ὀνομαστικόν (Onomasticon) (J. Cavazaran), <https://atticism.eu/corpus/item/view?id=3452f470-aed8-4cce-b415-7127f1c3c636> (17.05.2025)
- Csapo 2010: E. Csapo, *Actors and Icons of the Ancient Theater* (Chichester 2010)
- Csapo – Slater 1995: E. Csapo – W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama* (Ann Arbor 1995)
- Franceschini 2018: M. Franceschini, *Attische Mantelfiguren. Relevanz eines standardisierten Motivs der rotfigurigen Vasenmalerei* (Rahden 2018)
- Green 2012: J. R. Green, *Comic Vases in South Italy. Continuity and Innovation in the Development of a Figurative Language*, in: K. Bosher (Hg.), *Theater Outside Athens. Drama in Greek Sicily and South Italy* (Cambridge 2012) 289–342
- Günther 2020: E. Günther, *Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung*, in: J. Bracker (Hg.), *Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue. A Conference of the Institute for Archaeological Studies, University of Freiburg*, 28.–30.06.2018 (Heidelberg 2020) 77–105
- Günther 2022: E. Günther, *Komische Bilder Bezugsrahmen und narratives Potenzial unteritalischer Komödienvasen* (Wiesbaden 2021)

- Henderson 1987: J. Henderson, *Older Women in Attic Old Comedy*, *TransactAmPhilAss* 117, 1987, 105–129
- Nesselrath 1990: H.-G. Nesselrath, *Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte* (Berlin 1990)
- Marshall 2001: C. W. Marshall, *A Gander at the Goose Play*, *Theatre Journal* 53, 2001, 53–71
- Schmidt 1998: M. Schmidt, *Komische Arme Teufel und andere Gesellen auf der Komödienbühne*, *AntK* 41, 1998, 17–31
- Schönheit 2019: L. Schönheit, *Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation* (Diss. Universität Hamburg 2019). <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2019/10033/pdf/Dissertation.pdf> (02.07.2020)
- Stone 1977: L. M. Stone, *Costume in Aristophanic Comedy* (Diss. University of North Carolina 1977)
- Sutton 1984: D. F. Sutton, *Pollux on Special Masks*, *AntCl* 53, 1984, 174–183
- Trendall 1967: A. D. Trendall, *Phlyax Vases*, *BICS Suppl.* 19² (London 1967)
- Webster 1948: T. B. L. Webster, *South Italian Vases and Attic Drama*, *ClQ* 42, 1948, 15–27
- Webster 1960: T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*, *BICS Suppl.* 9 (London 1960)
- Wiles 1991: D. Wiles, *The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance* (Cambridge 1991)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Public Domain, Metropolitan Museum of Art. https://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/original/DP109241.jpg?_gl=1*niibo*_gcl_au*MTIzODY4ODYzNi4xNzQ3Mzg3NTEw*_ga*NzA2OTc3NjY5LjE3MzQwNzg4OTg.*_ga_YoW8DGNBTB*c zE3NDc3MjQwMTckbzckZzAkdDE3NDc3MjQwMTckajAkBDaKaDA (20.05.2025)
- Abb. 2: Harvard Art Museums/Arthur M. Sackler Museum, Transfer from the Alice Corinne McDaniel Collection, Department of the Classics, Harvard University. <https://ids.lib.harvard.edu/ids/view/20409466?width=3000&height=3000> (20.05.2025)
- Abb. 3: Public Domain, Getty Museum of Art. <https://www.getty.edu/art/collection/object/10408F> (20.05.2025)
- Abb. 4: © Antikensammlung der Universität Heidelberg, Foto: Hubert Vögele. Mit freundlicher Genehmigung der Antikensammlung
- Abb. 5: Reproduziert aus H. Heydemann, *Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen*, *JdI* 1, 1886, Abb. auf S. 279, Zeichnung von O. Benndorf



D SILANVS L F

Zur Silensmaske des Decimus Iunius Silanus

Sven Günther

Anders als bei griechischen Prägungen von der Früh- bis in die römische Kaiserzeit spielen Masken auf römischen Münzen nur eine marginale Rolle.¹ Wie an anderer Stelle gezeigt, treten sie nur auf republikanischen Prägungen auf, und zwar mehrfach als einzelnes Emblem – geschieden von emblematischen Porträts durch den offenen Mund und die typische Physiognomie – in Verbindung mit einer die Maske haltenden Person oder manchmal als Beizeichen.² Bei silenshaften Masken auf Münztypen der Gens Vibia stand eindeutig der dionysische Kontext als Teil einer uns im Detail unbekannten Familientradition im Vordergrund.³ Dagegen spielten auf zwei der Denartypen des Quintus Pompeius Musa die Masken in den Händen der beiden Musen Melpomene als Verkörperung der Tragödie und der Thalia als Repräsentantin der Komödie nicht allein auf das Cognitionen des Münzmeisters an, sondern sollten in ihrer Gesamtheit auch die Verbindung von Religion und Theaterwelt in der Familien- wie womöglich Zeitgeschichte – in Gestalt des an einen Venustempel angeschlossenen Theaters des Pompeius – anzeigen.⁴

Wie steht es nun aber um das erste Auftreten einer Maske auf einer anderen römischen Münze, nämlich auf einem Denartyp in zwei Varianten des Decimus Iunius Silanus (Abb. 1–2), der in einem der Jahre 91–89 vor Christus als Münzmeister gewirkt hat?⁵ Auf dem Avers ist der nach rechts gewandte, lorbeerbekränzte Kopf eines Mannes mit wildem Bart und offenem Mund zu sehen, dessen Physiognomie einem Silen entspricht. Darunter befindet sich entweder, Variante a, ein Pflug oder, Variante b, die Legende »ROMA«, dazu links im Feld dann eine Kontrollmarke, alles von einem Torques umgeben. Auf dem Revers ist Victoria mit Peitsche sowie Palmzweig und Zügel in galoppierender Biga nach rechts haltend, darunter ein Carnyx, ein Blasinstrument, dargestellt. Unterhalb der Standlinie steht bei vollzentrierten Exemplaren »D SILANVS L F« als Legende.⁶



Abb. 1: RRC 337/1a. American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1937.158.71



Abb. 2: RRC 337/1b. American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1944.100.801

Das Münzbild ist in vielerlei Hinsicht eigentümlich: Zwar gab es auf dem Avers von Denaren schon längst nicht mehr nur den allseits bekannten Romakopf mit Flügelhelm oder ab und an anderen Helm- oder Verzierungsvarianten respektive manchmal den Januskopf zu sehen. Seit etwa Mitte der 110er Jahre vor Christus war diese »Bastion« gefallen, nachdem lange vorher schon der Revers mehr und mehr der individuell gestaltbaren »Familiensymbolik« der Münzmeister Platz gemacht hatte.⁷ Doch waren es in der Regel Gottheiten beziehungsweise Personifikationen, die nun anstelle der – trotzdem noch oft verwendeten – Roma den Avers zierten.⁸ Ebenso war es nicht gerade üblich, wie in Variante b die Legende »ROMA« unter ein anderes Porträt zu setzen, obwohl dies auf Denaren schon vorher ab und an vorgekommen war, wenn diese Denomination nicht auf den Revers wanderte.⁹ Der Torques anstelle eines normalen Perlkreises, manchmal

auch einer durchgehenden Linie, oder ein Lorbeerkranz¹⁰ wurde vom gleichen Münzmeister auch auf einem weiteren Denartyp mit Salus oder zügelhaltender Victoria mit Peitsche und Palmzweig in Biga¹¹ (Abb. 2) verwendet und war vorher nur vom Quästor Lucius Manlius Torquatus als Umrahmung von Roma auf dem Avers in Anspielung auf sein Cognomen und damit auch seinen berühmten Vorfahren Titus Manlius Imperiosus Torquatus im Jahre 113/2 vor Christus genutzt worden.¹² Das typische Reversmotiv einer Victoria in Biga wurde von Silanus durch einen manchmal vorher schon vorkommenden Palmzweig als Siegeszeichen und den gallischen Carnyx modifiziert; dabei war letzterer mit stehender Victoria kombiniert schon früher ausgeprägt worden.¹³

Die von Silanus verantwortete Münzserie umfasst neben Silen oder Victoria in Biga¹⁴ – RRC 337/1 – sowie Salus oder Victoria in Biga¹⁵ – RRC 337/2 – auch noch einen dritten Denartyp mit traditioneller Roma mit Flügelhelm oder zügelhaltender Victoria in Biga (Abb. 3).¹⁶ Hinzu kommen ein Silbersesterz mit behelmter Roma oder zügelhaltender Victoria in Biga, der wohl aufgrund einer in diesem Zeitraum erlassenen Lex Papiria nach längerer Zeit wieder ausgegeben wurde,¹⁷ sowie ein typischer Bronze-As mit Janus oder Prora, also einem Schiffssporn.¹⁸

Das auf allen Silberprägungen auftauchende, teilweise um die Attribute Peitsche und Palmzweig ergänzte Reversbild der Victoria in Biga und damit der Hinweis auf einen Sieg ist also das Leitmotiv der Serie. Es fällt nicht schwer, dies auf die damals aktuelle Situation des beginnenden Bundesgenossenkriegs 91–88 vor Christus und somit als Hoffnung auf einen römischen Sieg zu beziehen. Diese Lesart wird unterstützt durch die Tatsache, dass gerade der Roma-Denartyp des Silanus¹⁹ massenhaft ausgeprägt wurde, und damit sozusagen Roma als Referenzpunkt zurück in die römische Münzbilderwelt brachte.²⁰ In diese Roma-Denar-Masse fügten sich nun meines Erachtens die beiden weitaus geringer ausgeprägten Silensmaske- beziehungsweise Salus-Denare RRC 337/1–2²¹ mit einer distinktiven Eigenbotschaft des Münzmeisters ein.²² Jeweils der Avers von RRC 337/1 und 337/2 war strukturell ähnlich zum Roma-Denartyp mit Porträt und Kreiseinfassung angelegt, hielt jedoch einerseits für alle Rezipienten deutliche, andererseits für in der aristokratischen Familiengeschichte Roms Bewanderte anspielungsreiche Bezugselemente zum Münzmeister und zu dessen Gens Iunia bereit: Eindeutig war für die Zeitgenossen sicherlich die Anspielung auf das Cognomen des Münzmeister durch die Silensmaske. Ob diese von Bronzeprägungen beeinflusst sein könnten, welche während der Prätur des Großvaters Decimus Iunius Silanus, geboren als Manlius Torquatus und später in die plebeische Gens Iunia adoptiert, 141 vor Christus in der römischen Provinz Makedonien geprägt wurden, ist ob der Chronologie dieser Prägungen umstritten.²³ Jener wurde nach seiner Statthalterschaft wegen Amtsmissbrauchs angeklagt und von seinem eigenen leiblichen Vater Titus Manlius Torquatus verurteilt, wonach er Selbstmord beging.²⁴ Dieser unrühmliche Teil der Familiengeschichte wird, nicht verwunderlich, vom Münzmeister ausgeblendet, stattdessen mit dem Torques auf beiden Denartypen lapidar auf des Großvaters Abkunft aus der Gens Manlia Torquata hingewiesen.²⁵



Abb. 3: RRC 337/2c. American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1944.100.804

Doch damit nicht genug. Die Salus auf dem Avers von RRC 337/2 darf man mit Fug und Recht auf den Salustempel beziehen, der von einem weiteren Vorfahren aus der Gens Iunia, Gaius Iunius Bubulcus Brutus 311 vor Christus im zweiten Samnitenkrieg als erstem Plebejer überhaupt gelobt, später als Zensor 307 vor Christus zum Bau ausgeschrieben und als Diktator 302 vor Christus dediziert worden war.²⁶ Damit konnte wiederum das Heil der Res publica Romana in der Situation des Bundesgenossenkrieges beschworen werden. Dass diese enge Verknüpfung von Familien- und Staatsgeschichte intendiert war, mag man auch am Wechsel von »ROMA«-Legende und weiteren Symbolen ablesen: Zum einen zeigt sich dies bei RRC 337/1a+b im Austausch mit dem Pflug auf dem Avers, wobei letzterer sowohl für den Familienzweig der Bubulci – und damit wiederum Salus – als auch für den Adoptivvater des Decimus Iunius Silanus Manlianus stehen konnte, welcher zusammen mit anderen das auf Punisch verfasste Buch über Landwirtschaft des Karthagers Mago im Auftrag des Senats ins Lateinische übersetzen sollte;²⁷ ebenso nicht auszuschließen ist für zeitgenössische Betrachter eine Anspielung auf die erfolglose Reformgesetzgebung des Marcus Livius Drusus, deren Scheitern zum Bundesgenossenkrieg führte.²⁸ Zum anderen wird eine mögliche Verzahnung von Familien- und Staatsgeschichte erkennbar am Victoria-Biga-Revers auf RRC 337/2a–c anstelle des gallischen Carnyx auf RRC 337/1. Dies deutet auf einen Sieg über die Gallier hin und könnte auf den Verwandten des Münzmeisters Marcus Iunius Silanus gemünzt sein, der als erster Konsul des Familienzweigs 109 vor Christus allerdings eine Niederlage gegen die Kimbern erlitten hatte und fünf Jahre später deswegen erfolglos vom Volkstribunen Gnaeus Domitius Ahenobarbus angeklagt worden war.²⁹

In jedem Falle kann man die Silensmaske auf RRC 337/1 des Silanus damit auch als Chiffre für den kreativen Umgang mit Geschichte und »memoria« seitens dieses Münzmeisters lesen: Eingefügt in die umfangreiche Propagierung von Roma in Zeiten kriegsrischer Bedrohung sollte mit ihm aufgrund seiner gezielt ausgewählten und zum Teil bereinigten Familiengeschichte in Zukunft zu rechnen sein. Er empfahl sich also als drittes Glied in der Reihe Roma, Salus, Silen für höhere Aufgaben, die ihm, soweit wir wissen,

allerdings versagt blieben. Inwieweit er mit seinem Silensmaskenmotiv den Anstoß für den kurze Zeit später prägenden Gaius Vibius Pansa gab,³⁰ diese zusammen mit Dionysos als Familienemblem zu »vermarkten«, bleibt uns leider ebenfalls verschlossen, ebenso, inwiefern der Kontrast von dionysischer Thematik, für welche die Silensmaske doch stand, mit den Kriegsgeschehnissen auf die Zeitgenossen wirkte.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Günther – Günther 2018, 354. Zu römischen Provinzialmünzen vgl. etwa RPC Online IV/2 Nr. 1502, eine Prägung mit Silensmaske aus dem lydischen Silandos auf dem Avers, bei welcher die Anspielung offen zutage liegt, ebenso etwa RPC Online IV/2 Nr. 2114 aus dem phrygischen Laodikeia mit Silensmaske auf Cista mystica auf dem Revers, wo mit dem Dionysosporträt auf dem Avers und der rückseitigen Nennung des zuständigen Magistraten, Publius Aelius Dionysios Sabinianus, Verknüpfungen erstellt werden. Andere Prägungen entziehen sich allerdings solchen einfachen Deutungen. Zur insgesamt überschaubaren Liste siehe die Suche: <https://rpc.ashmus.ox.ac.uk/search/browse?q=mask> (29.4.2025).
- 2 Günther – Günther 2018, 355–357.
- 3 RRC 342/1 und 342/2 (Gaius Vibius Pansa; 90 v. Chr.); RRC 449/1 (Gaius Vibius Pansa Caetronianus; 48 v. Chr.), vgl. RRC 494/36 (Gaius Vibius Varus; 42 v. Chr.; vgl. zum Silen/Panthermotiv ebenso schon RRC 464/7, T. Carisius, 46 v. Chr.); dazu Günther – Günther 2018, 355–356. Mit der Identifizierung der dargestellten Masken als Silensmasken ist eine (pseudoetymologische) Anspielung auf das Cognomen Pansa zweier Münzmeister ausgeschlossen: vgl. Plin. nat. 11, 105, 254: »vola homini tantum exceptis quibusdam. namque et hinc cognomina inventa Plauci, Plauti, Pansae, Scauri, sicut a cruribus Vari, Vatae, Vatini, quae vitia et in quadripedibus.« – »Nur der Mensch hat eine Höhlung der Fußsohle, mit gewissen Ausnahmen. Denn von daher sind auch die Beinamen Plancus (= Breitfuß), Plautus (= Flachfuß), Pansa (= Plattfuß), Scaurus (= Klumpfuß) erfunden, sowie von den Beinen [scil. die Beinamen] Varus (= Krummbein), Vatus (= Schiefbein), Vatinius (= Schrägbein) – Fehler, die auch bei Vierfüßlern (scil. zu finden sind).« Dazu insgesamt Böhm 1997, 111–113. Zu den Vibii Pansae auch Zanin 2025, 174–176, Nr. 138.
- 4 RRC 410/4 und 410/9, datiert zwischen 66 und 56 v. Chr. (zur Spätdatierung und damit Verknüpfung der Prägeserie mit Pompeius vgl. Hollstein 1993, 174; 179); vgl. Günther – Günther 2018, 356–357.
- 5 RRC 337/1a+b. Zur Datierungsfrage vgl. die Zusammenstellung der Vorschläge bei Zanin 2025, 172, Nr. 134 (91, 90 oder 89 v. Chr.).
- 6 Vgl. die Beschreibung bei Yarrow 2021, 110 (Fig. 2.66).
- 7 Vgl. Yarrow 2021, 95–99.
- 8 Den Auftakt machte allerdings bezeichnenderweise Lucius Marcius Philippus (cos. 91 v. Chr.), der als Münzmeister ca. 113 v. Chr. auf dem Avers Philipp V. von Makedonien abbildete: RRC 293/1.
- 9 Siehe RRC 313/1 (Lucius Memmius Galeria; 106 v. Chr.; Saturnskopf mit »ROMA«-Legende); RRC 335/9+10 (Gaius Publicius Malleolus, Aulus Postumius Albinus, Lu-

cus Caecilius Metellus; 2. Hälfte der 90er-Jahre v. Chr.; Diana bzw. Apollo mit ROMA-Legende). Ob »ROMA« insgesamt als Bezeichnung für Rom beziehungsweise deren Personifikation oder gar, wie vom anonymen Gutachter vorgeschlagen, als possessives »ROMA(norum)« analog zu vielen griechischen Prägungen zu deuten ist, kann hier nicht umfassend erörtert werden.

- 10 vgl. RRC 232/1.
- 11 RRC 337/2. Dazu Yarrow 2021, 104–105 (mit Fig. 2.56).
- 12 RRC 295/1.
- 13 RRC 326/2 (Quinar; Gaius Fundanius; 101 v. Chr.); RRC 332/1 (Titus Cloelius; 98 v. Chr.); RRC 333/1 (Gaius Egnatuleius; 97 v. Chr.), wohl stets in Anspielung auf die Siege des Gaius Marius über Kimbern und Teutonen.
- 14 RRC 337/1.
- 15 RRC 337/2.
- 16 RRC 337/3. Dazu Yarrow 2021, 96 (Fig. 2.43).
- 17 RRC 337/4. Die Lex Papiria ist als solche nur bei Plinius dem Älteren bezeugt: Plin. nat. 33, 13, 46: »Mox lege Papiria semunciarum asses facti.« – »Bald darauf wurden aufgrund der Lex Papiria halbbunzenschwere Asse hergestellt.« Auf den Silanus-Sesterzen RRC 337/4 ist auf dem Avers hinter dem Romakopf die abgekürzte Legende »ELP« zu lesen, was zu »E(x) L(ege) P(apiria)«, »auf Grundlage der Lex Papiria« aufgelöst werden könnte. Anonyme Bronzemünzen dieser Zeit (RRC 338/1–4) tragen die Reverslegende »L P D A P«, was als »L(ex) P(apiria) D(e) A(ssis?) P(ondere?)« oder »L(ege) P(apiria) D(e) A(ere) P(ublico)«, »aufgrund der Lex Papiria aus dem öffentlichen Bronzegeld (geprägt)« gedeutet wurde. Vgl. Elster 2020, 347–349, Nr. 111 zur Forschungsdiskussion. Zur Frage nach der Deutung der Punkte zwischen den einzelnen Buchstaben (Interpunktion oder Wertmarken) bei den Quadranten RRC 338/4 vgl. die Anmerkung in RBW (= The RBW Collection of Roman Republican Coinage) 1240 und den Beschreibungstext von Numismatica Ars Classica, Auktion 152 (18.5.2025), Losnr. 239, URL: <https://www.coinarchives.com/a/openlink.php?l=2560682|6456|239|3d1e182aa6b7bcc29doaoce350492f92> (28.4.2025).
- 18 RRC 337/5.
- 19 RRC 337/3.
- 20 Crawford 1974 (= RRC), 338 (ad RRC 337/3) zählt 597 Avers- und 663 Reversstempel. Zum Roma-Revival während des Bundesgenossenkriegs vgl. Yarrow 2021, 95–96 (mit Fig. 2.43).
- 21 RRC 337/1–2.
- 22 Nach Crawford 1974 (= RRC), 336–338 (ad RRC 337/1 und 337/2) 19 Avers- und 21 Reversstempel für RRC 337/1 bzw. 61 Avers- und 68 Reversstempel für RRC 337/2.
- 23 HGCS (= Handbook of Greek Coinage Series) 3/1 Nr. 1117 datiert diese Münzen auf die Jahre seiner Prätur, vgl. dagegen jedoch schon MacKay 1968, 8–11, vgl. den Kommentar zu Classical Numismatic Group, Electronic Auction 531 (25.1.2023), Losnr. 91, URL: <https://www.coinarchives.com/a/openlink.php?l=2151989|5165|91|80c94d78dfb760a9dd6499f5d13a216b> (29.4.2025).
- 24 Zu Decimus Iunius Silanus Manlianus vgl. Münzer 1918a; Broughton 1951, 477; 1986, 113.

- 25 Vgl. Suet. Cal. 35,1: »uetera familiarum insignia nobilissimo cuique [sc. Caligula] ademit, Torquato torquem, Cincinnato crinem, Cn. Pompeio stirpis antiquae Magni cognomen.« – »Caligula nahm einem jeden Vornehmsten die alten Familien-embleme weg, dem Torquatus den Torques, dem Cincinnatus die Haarlocke, dem Gnaeus Pompeius den Beinamen Magnus des alten Geschlechts.«
- 26 Vgl. Liv. 9, 43, 25; 10, 1, 9. Dazu Richardson 341–342 (s. v. Salus, Aedes).
- 27 Vgl. Plin. nat. 18, 3, 11 (Bubulcus) und 18, 5, 22–23 (Übertragung von Magos Werk).
- 28 Dieser hatte u.a. Koloniegründungen und eine Agrargesetzgebung angestoßen, was beides zum Symbol des Pfluges passen könnte. Vgl. etwa App. civ. 1, 35, 155–36, 164.
- 29 Zu ihm vgl. Münzer 1918b. Zur Niederlage vgl. u.a. Liv. ep. 65, 2; Flor. 1, 38, 2–4; Vell. 2, 12, 2; dagegen spricht der spätantike Breviarienschreiber Eutrop von einer Niederlage der Kimbern (4, 27, 5: »A M. Iunio Silano, collega Q. Metelli, Cimbri in Gallia victi sunt, ...«), zur Stärke der Bedrohung unter Marius im Vergleich zur Zeit des Silanus und (Gnaeus Papirius) Carbo siehe Ps.-Quint. decl. 3, 13, 3. Zum Familienzweig insgesamt und den Verwandtschaftsverhältnissen vgl. Zmeskal 2009, 154–156, vgl. Zanin 2025, 74 (Fig. 18). Yarrow 2021, 112 (Fig. 2.66) bezeichnet ihn fälschlich als Vater des Münzmeisters, obschon dieser eine andere Affiliation, nämlich L(uci) f(ilius), auf den Münzen angibt. Richtiggestellt bei Zanin 2025, 172 Anm. 769. Zu seiner Münzprägung zwischen 116–114 v. Chr. im Verein mit Gnaeus Domitius Ahenobarbus und Quintus Curtius vgl. RRC 285/1–7.
- 30 RRC 342/1–2.

Literatur

- Böhm 1997: S. Böhm, Die Münzen der Römischen Republik und ihre Bildquellen (Mainz 1997)
- Broughton 1951: T. R. S. Broughton, The Magistrates of the Roman Republic 1. 509 B.C. – 100 B.C. (New York 1951)
- Broughton 1986: T. R. S. Broughton, The Magistrates of the Roman Republic 3. Supplement (Atlanta 1986)
- Elster 2020: M. Elster, Die Gesetze der späten römischen Republik. Von den Gracchen bis Sulla (133–80 v. Chr.) (Göttingen 2020)
- Günther – Günther 2018: E. Günther – S. Günther, Alles nur Maskerade? Masken auf Komödienvasen und Münzen der griechisch-römischen Welt, Geldgeschichtliche Nachrichten 53/300, 2018, 349–360
- Hollstein 1993: W. Hollstein, Die stadtrömische Münzprägung der Jahre 78–50 v. Chr. zwischen politischer Aktualität und Familienthematik. Kommentar und Bibliographie (München 1993)
- MacKay 1968: P. A. MacKay, Bronze Coinage in Macedonia, 168–166 BC, ANSMusNotes 14, 1968, 5–13
- Münzer 1918a: RE X 1 (1918) 1089 s. v. Iunius (Silanus) Nr. 161 (F. Münzer)
- Münzer 1918b: RE X 1 (1918) 1093–1095 s. v. Iunius (Silanus) Nr. 169 (F. Münzer)

- Richardson 1992: L. Richardson, *A New Topographical Dictionary of Ancient Rome* (Baltimore 1992)
- Yarrow 2021: L. M. Yarrow, *The Roman Republic to 49 BCE. Using Coins as Sources* (Cambridge 2021)
- Zanin 2025: M. Zanin, *I triumviri monetali degli anni 150–70 a. C. ca.* (Bonn 2025)
- Zmeskal 2009: K. Zmeskal, *adfinitas. Die Verwandtschaften der senatorischen Führungsschicht der römischen Republik von 218–31 v. Chr. 1. Alphabetischer Katalog, Anhänge, Gestiftete Verwandtschaften*, hg. v. Armin Eich (Passau 2009)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: RRC 337/1a. American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1937.158.71. <http://numismatics.org/collection/1937.158.71> (28.04.2025); Public Domain Mark
- Abb. 2: RRC 337/1b. American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1944.100.801. <http://numismatics.org/collection/1944.100.801> (28.04.2025); Public Domain Mark
- Abb. 3: RRC 337/2c. American Numismatic Society, Inv.-Nr. 1944.100.804. <http://numismatics.org/collection/1944.100.804> (28.04.2025); Public Domain Mark



»ICH KENNE DIE ZAHL DER
SANDKÖRNER
und die Maße des Meeres,
auch den Stummen verstehe ich
und höre den Schweigenden«

Pythia

Felix Henke

Masken modifizieren Identität. Meist dienen sie dazu, die wahre Identität ihres Trägers zu verhüllen oder ihm eine neue Identität zu schaffen. Doch Masken können auch demjenigen ein Gesicht geben, der – oder das – keines hat: H. G. Wells' »Invisible Man« hüllt sein Gesicht in Bandagen, um mit seinen Mitmenschen interagieren zu können; Microsoft verpasste seiner rudimentären Assistenz-KI 1997 mit »Clippy« die »persona« einer Büroklammer mit Augen, um den Officenutzern die Illusion einer zwischenmenschlichen Interaktion zu geben. Als Interface vermittelt die prosopomorphe Klammer zwischen der körperlosen Software und dem User der Neunziger, der, so die Überlegung hinter der Erfindung, dem technischen Fortschritt hinterherhinkt und daher eine virtuelle Bezugsperson braucht, die die Elektronenflüsse der Schaltkreise in menschliche Kommunikation übersetzt. All diese Aspekte der Maske – das Ablegen der eigenen Identität zur Übernahme einer fremden, aber auch die Funktion eines Interface zur Verkörperung des Körperlosen, finden sich im Kulttheater des delphischen Orakels.

Um die Prophezeiungen der Pythia ranken sich so viele Legenden wie um kaum ein anderes Phänomen der alten Welt, von den rätselhaften Prophezeiungen der antiken Historiographie bis hin zum Bild der von psychedelischen Erdgasen in Trance versetzten Priesterin, wie John Colliers »Priestess of Delphi« es eindrücklich vermittelt. Ein unvoreingenommenes Quellenstudium kann vieles als Phantasie später Autoren entlarven. Die 1950 erschienene Habilitation »La mantique apollinienne à Delphes« des Ausgräbers Pierre Amandry leistete hier unschätzbare Dienste. Allerdings wäre das Material dringend einer Neubearbeitung zu unterziehen, insbesondere, da Amandry bei seinen Interpretationen der vollständigen Bauaufnahme des Tempels nicht vorgreifen wollte, diese aber schließlich nicht mehr erlebte. Eine systematische Diskussion des gesammelten Quellenmaterials auf Basis der umfangreichen Forschungsgeschichte kann an dieser Stelle nicht erfolgen. Ich beschränke mich auf die Hauptquellen und unterziehe sie einer skeptischeren Interpretation im Sinne Amandrys, wonach die Inspiration der Pythia nicht über eine von außen induzierte Bewusstseinsveränderung herbeigeführt wurde.¹

Felix Henke (Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie);
F.Henke@lmu.de;

© Felix Henke 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Zu den berühmtesten Aussprüchen der Pythia gehören die Auskünfte, die sie – den »Historien« des Herodot zufolge – den Boten des Lyderkönigs Kroisos erteilt haben soll: Um die Erfolgchancen für einen Angriff auf das Perserreich einschätzen zu können, soll er zunächst allen Orakeln der griechischen Welt eine Frage gestellt haben, deren unmöglich zu erratende Antwort nur er kannte. Die Pythia konnte das Rätsel dennoch lösen und merkte zudem einleitend an:

»Ich kenne die Zahl der Sandkörner und die Maße des Meeres,
auch den Stummen verstehe ich und höre den Schweigenden.«²

Es ist dabei keineswegs die Priesterin selbst, die Allwissenheit für sich beansprucht: Als Mensch kennt sie natürlich weder die Gesamtzahl der Sandkörner in der Welt, noch kann sie Gedanken lesen. Derjenige, der in dieser Aussage von sich in der ersten Person spricht, kann also nur der Gott selbst sein, als dessen Sprachrohr die Priesterin hier fungiert. Bezeichnend ist der Unterschied zur letzten Antwort der Pythia an Boten des Kroisos. Nachdem Kroisos das Orakel, das seine Allwissenheit im Test bewiesen hatte, nach einer Prognose zum geplanten Kriegszug gefragt hatte und auf Basis einer vermeintlich positiven Voraussage die Perser angriff, verliert er in der Folge sein gesamtes Reich an die Gegner. Er schickt nun erneut nach Delphi, um schwere Vorwürfe gegen den Gott zu erheben, der ihn so ins Messer laufen ließ. Die Pythia antwortet mit einer ausführlichen Erläuterung: warum ausgleichende Gerechtigkeit das Ende des Lyderreichs gefordert hatte, wie Apollon die drohende kosmische Vergeltung Kroisos zuliebe so weit wie möglich herausgezögert habe und wieso die Orakelsprüche zum Ausgang der geplanten Invasion keineswegs falsch gewesen seien, sondern Kroisos sie lediglich falsch interpretiert habe. Im Gegensatz zu ihrer ersten Antwort spricht die Pythia nun nicht mehr in Hexametern, sondern in Prosa, und sie spricht durchgehend von Apoll in der dritten Person. Sie fungiert also nicht mehr als göttlich inspirierte Prophetin, sondern als Expertin für das Wesen des Gottes, die Fallstricke der Orakeldeutung und die Gesetzmäßigkeiten der kosmischen Gerechtigkeit.³ Wechselt sie dagegen in gebundene Sprache, ist dem Leser der Historien klar, dass er nun aus ihrem Mund die Worte Apolls hört: Die Pythia fungiert als Maske des Gottes, als »per-sona« im ursprünglichen Sinne, durch die Apoll »hindurchtönt«.

Wie Joseph Fontenrose in seiner systematischen Untersuchung aller überlieferten Sprüche der Pythia herausgearbeitet hat, unterscheiden sich die romanhaft ausgearbeiteten Verkündungen in den Historien deutlich von dem Muster, dem historisch verbürgte Antworten folgen. So wurde das Orakel mehrheitlich nicht in politischen, sondern in kultischen Angelegenheiten befragt. Meist folgte die Frage der Formel »Ist es für uns besser und vorzuziehen, xy zu tun [oder nicht]?« Ebenso klar und unzweideutig erfolgte die Antwort des Orakels, das üblicherweise das bestätigte, was sich als bevorzugte Option der Fragenden bereits heraushören ließ. Eine typische Befragung ist etwa die 335/4 vor Christus inschriftlich festgehaltene Erkundigung des Gemeinwesens der Athener, ob es für sie besser sei, den heiligen Schmuck der Artemis von Brauron prächtiger und schöner zu gestalten oder ihn so zu lassen, wie er war. Das Orakel bestätigte dann – so lässt sich die Antwort rekonstruieren –, dass es in der Tat besser sei, den Schmuck prächtiger zu gestalten.⁴ So bot das Orakel die Möglichkeit, sich zu vergewissern, dass Eingriffe in

bewährte Kultpraktiken, aber auch neue Gesetze oder Verträge dem Willen der Olympier entsprachen, und die Pythia scheint derartigen Vorhaben nur selten die Autorisierung versagt zu haben.

Wie an so vielen Stellen seines Geschichtswerks geht Herodot sehr frei mit seinem Quellenmaterial um. Er gestaltet es mit großer Kunstfertigkeit so, dass der Leser statt einer Auflistung historisch korrekter Tatsachen einen Einblick in die zugrundeliegenden Mechanismen und Wirkmächte erhält, auf die sich die einzelnen Ereignisse des Gangs der Welt zurückführen lassen. Doch auch wenn historische Pythien nie in der ersten Person von sich als Apoll gesprochen haben, ist doch davon auszugehen, dass selbst die simplen Handlungsanweisungen immer als Ratschläge des Gottes angesehen wurden. Die Priesterin fungierte lediglich als Medium – anders ließe sich die Autorität des Orakels nicht erklären.

Betrachtet man das Spektakel also aus menschlicher Perspektive, dann ist es die Pythia, die am jeweils Dritten jedes Monats, ausgenommen im Winter, in eine andere Rolle schlüpfte. Der Tag dürfte frühmorgens damit begonnen haben, dass sie sich ihr Kultgewand anlegte. Nach Diodor sollen bis ins späte dritte Jahrhundert vor Christus Jungfrauen für die Rolle der Pythia ausgewählt worden sein, die dieses Amt allerdings, nimmt man Aischylos, dessen Pythia hochbetagt auftritt, ernst, bis ins hohe Alter bekleideten. Erst als der hellenistische Militär Echekrates eine der hübschen Priesterinnen vergewaltigt hatte, soll man dazu übergegangen sein, nur noch ältere Frauen für den Posten auszuwählen – die gleichwohl weiterhin in Jungfrauentracht aufzutreten hatten. Die Pythia spielte damit, ineinander verschachtelt, zwei verschiedene Rollen: Eine alte Frau gab sich als junges Mädchen, das wiederum Besuchern als Stellvertreterin Apolls gegenübertrat.⁵

Zentrales Element der Vorbereitung beziehungsweise Transformation war zudem die Waschung in der heiligen Quelle Kastalia.⁶ Mit dieser Waschung entfernte die in ihrer Rolle als Jungfrau ohnehin bereits ›reine‹ Priesterin alle übrigen Spuren profaner Befleckung und bereitete sich so für den Kontakt mit dem Göttlichen vor. Der letzte notwendige Schritt vor dem Beginn der Orakeltätigkeit war das Opfer einer Ziege, deren Zittern vor der Schlachtung – notfalls musste mit etwas kaltem Wasser nachgeholfen werden – anzeigen sollte, dass der Tag für das Ritual geeignet war und die Orakeltätigkeit für diesen Monat nicht abgesagt werden musste.⁷

Der Vorbereitung der Priesterin auf den Kontakt mit der Gottheit entsprach eine sukzessive Annäherung an den Ort des Orakels. Die Pythia dürfte in der Stadt gewohnt haben und stieg zunächst zur Waschung zur Kastalischen Quelle hinauf. Indem sie dann die Schwelle des Eingangstors überschritt, trat sie in das von der mächtigen, urtümlichen Polygonalmauer umfasste Temenos – den sakralen Bezirk – Apolls ein. Wohl inmitten eines Gefolges von Priestern und Tempeldienern folgte sie den Serpentinaen der Heiligen Straße bis auf den Tempelvorplatz hinauf, wo die Ziege geopfert wurde, bevor die Pythia dann den Tempel selbst betrat.

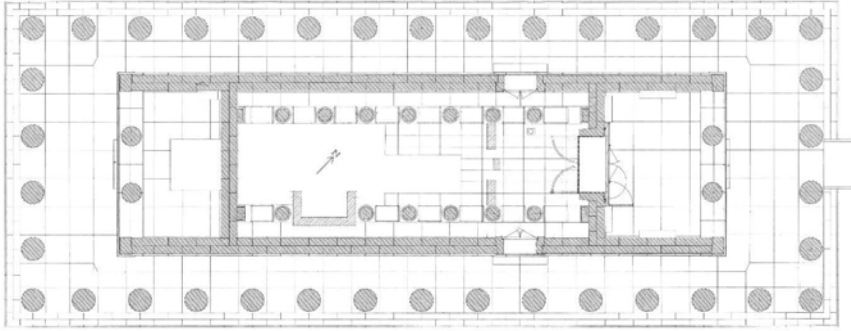


Abb. 1: Rekonstruierter Grundriss des Apollontempels von Delphi, viertes Jahrhundert vor Christus

Mehr noch als jeder andere Tempel war der delphische als Kontaktzone zwischen Gläubigen und Gottheit gestaltet (Abb. 1).⁸ Der Tempel, wie er sich aus den Überresten des sogenannten sechsten Tempels aus dem vierten Jahrhundert vor Christus und analog wohl auch für den Vorgängerbau des sechsten Jahrhunderts rekonstruieren lässt, weist eine ganze Reihe von Eigenheiten auf. Entscheidend ist, dass der Kultraum selbst, das ›Megaron‹ beziehungsweise der ›Naos‹,⁹ in zwei diametral unterschiedliche Bereiche unterteilt war. Der vordere Abschnitt vom Naosportal bis zur zweiten Säule der Innenkolonnaden verfügte zusätzlich über große, zweiflügelige Türen in den beiden Seitenwänden. Er zeichnete sich so durch eine massiv erhöhte Zugänglichkeit aus; eventuell konnten Ratsuchende, die im Pronaos auf Bänken auf ihren Orakeltermin gewartet hatten, den Tempel nach Erhalt ihrer Antwort den Naos direkt zur Peristase hin verlassen.

Ganz im Gegensatz zu dem für Publikumsverkehr konzipierten Vorraum, der zur Zeit des Pausanias mit Kultmalen und Weihgaben, die die Besucher besichtigen sollten, vollgestellt gewesen sein muss, durften, so der Reiseschriftsteller, »in das Innerste nur wenige eintreten«.¹⁰ Dieses Adyton war also abgesehen von eventuellen Ehrengästen der Priesterschaft und insbesondere der Pythia vorbehalten. Entsprechend spärlich sind die Schriftquellen zu seiner Ausgestaltung – Pausanias etwa nennt nur eine goldene Apollstatue. Die Abschränkung zwischen vorderem und hinterem Bereich trennte den Bereich des Gottes von dem der Menschen, ließ aber zugleich eine Lücke, die durchlässig genug war, dass die Besucher mit der Pythia – und über sie mit dem Gott selbst – in Verbindung treten konnten. Je nach Lichtverhältnissen könnte es zudem möglich gewesen sein, durch diese Membran hindurch zumindest einen schemenhaften Einblick in das Halbdunkel des Allerheiligsten zu erhalten.

Während die 2010 publizierte Bauaufnahme Erik Hansens keinerlei Hinweise auf die mehrfach postulierte Tieferlegung des Adytions finden konnte, konnte Hansen nachweisen, dass der hintere Bereich des Mittelschiffs nicht gepflastert wurde. Ohne Zweifel forderte die Tradition seit ältester Zeit den direkten, ungestörten Kontakt der Pythia zum Erdboden. Mythologisch drückte sich dieser Zusammenhang darin aus, dass Apoll – je nach Sage friedlich oder gewaltsam, persönlich oder über mehrere Zwischenbesitzer – das Orakel von Gaia übernommen hatte.¹¹ Spätere Schriftsteller stellten naturphiloso-

phische Theorien auf. Sie sollten erklären, wieso gerade an diesem Punkt irgendetwas aufsteigen sollte, das einer Priesterin, die selbst über keinerlei übernatürliche Kräfte verfügte, die Fähigkeit der Wahrsagung vermittelte. Pausanias etwa führt das Phänomen auf die Qualitäten einer weiteren heiligen Quelle zurück. Wasser der nördlich des Tempels entspringenden Kassotis versickere im Boden und würde dann, wohl durch Verdunstung, etwas weiter hangabwärts im Allerheiligsten wieder aus der Erde aufsteigen und dort »die Frauen zu Wahrsagerinnen machen«.¹²

Noch immer verbreitet ist die Vorstellung von einem verzückten Medium, das sich dampfumwallt auf einem Dreifuß windet, der über einer Erdspalte steht, aus der chthonische Gase aufsteigen. Diese Vorstellung lässt sich allerdings nur bis ins erste Jahrhundert vor Christus zurückverfolgen. Im Geschichtswerk des Diodor besetzt der phokische Feldherr Philomelos das Heiligtum. Er wird trotz bester Absichten durch die Konsequenzen seiner eigenen Entscheidungen immer mehr dazu gezwungen, sich an den Tempelschätzen zu vergreifen. Hier schaltet der Historiker einen kurzen Rückblick zur Entstehung des Orakels ein. An der Stelle des heutigen Adytos hätte sich in alter Zeit ein Erdspalt befunden. Ziegen, die in den Spalt geschaut hatten, verhielten sich daraufhin so auffällig, dass ihr Hirte nach der Ursache suchte und nach einem Blick in den Abgrund begann, die Zukunft zu verkünden. Als es in einer ersten Phase der freien Zugänglichkeit einer ungesicherten Orakelstätte immer wieder zu Unfällen gekommen sei, hätte man dann eine professionelle Wahrsagerin ernannt und zu ihrer Sicherheit einen dreibeinigen Sitz konstruiert, der der Prototyp für alle Dreifüße Griechenlands gewesen sei.¹³

Der Erzählung, die Diodor offenbar aus einer nicht erhaltenen Quelle übernommen hat, gelingt es, mehrere Charakteristika des Kults durch ein in sich stimmiges Narrativ zu erklären. Es wird erklärt, warum gerade an dieser Stelle gewissagt wird, warum die Ursache der Sehergabe in der Erde liegt, wie man überhaupt auf die Besonderheit des Orts aufmerksam wurde, woher die Tradition der zitternden Ziegen kommt, warum trotz der Erklärung als Naturphänomen nur eine bestimmte Frau weissagt und warum es gerade in Delphi so unglaublich viele Dreifüße gibt. Mit dem Tod des Philomelos, der sich nach der verlorenen Entscheidungsschlacht durch den Sprung in einen Abgrund selbst das Leben nimmt und der so für seine Plünderung des Erdspaltenheiligtums die gerechte Strafe erleidet, ergibt sich zudem eine sehr gelungene Ringkomposition. Dass es sich bei Diodors Ursprungssage aber um ein späteres Konstrukt handelt, zeigt schon die Tatsache, dass sich Dreifüße keineswegs von Sitzmöbeln ableiten oder sich von Delphi aus in Griechenland verbreiteten. Vielmehr stellten sie als monumentale Form prunkvollen Kochgeschirrs seit geometrischer Zeit ein beliebtes Geschenk für Menschen und Götter dar. Zudem lässt sich dem Text Diodors klar entnehmen, dass es zumindest zu seiner Zeit keinen Spalt im Adyton gab.¹⁴ Der Geograph Strabon dagegen beschreibt ein halbes Jahrhundert später als aktuellen Zustand tatsächlich eine weite unterirdische Höhle mit enger Mündung, aus der ein »pneuma enthusiastikon« aufsteige, ein Luftzug, der dem Gott den Zugriff auf die Pythia erlaubte. Doch auch Strabon stellt klar, dass er selbst Delphi nicht gesehen hat und ohne Angabe einer Quelle Hörensagen zitiert.¹⁵ Dass es jedenfalls keinerlei Spalte, geschweige denn eine Höhle unter dem Tempel gab, haben die Tiefgrabungen der französischen Archäologen zweifelsfrei erwiesen (Abb. 2).



Abb. 2: Obwohl sie im Adyton bis auf den anstehenden Fels hinabgruben, konnten die Archäologen der Grande fouille keine Hinweise auf eine Erdspalte finden

Auch Plutarch, als delphischer Priester des zweiten Jahrhunderts nach Christus bestens mit dem Orakel vertraut, führt die Wahrsagungen auf das ›enthusiastikon pneuma‹ zurück. In einem der von ihm verfassten Dialoge geht er aber noch darüber hinaus und zeigt, wie es ein Teil des Lebens in Delphi ist, sich intellektuell mit der Funktionsweise des Orakels auseinanderzusetzen und Hypothesen zu bilden, wie es zu dem Dunst kommt. So argumentiert einer der Gesprächsteilnehmer ausführlich, dass halbgöttliche Dämonen für die Regulierung des Pneumas und damit den reibungslosen Ablauf verantwortlich seien; andererseits entwickelt er aber auf Basis der aristotelischen Philosophie auch ein Erklärungsmodell für seine Entstehung: Er bezeichnet das Pneuma als ›anathymiasis‹, Ausdünstung. Aristoteles hatte diesen Terminus und das damit verbundene Konzept dazu genutzt, die Entstehung von Erdbeben zu erklären. Würde Sonne auf die Erde scheinen, verdunste die darin enthaltene Feuchtigkeit, und die so entstehenden unterirdischen Winde seien für die Erschütterungen verantwortlich.¹⁶ Genauso beschreibt Plutarchs Sprecher, wie durch das Zusammenwirken von Erde und Sonne das enthusiastische Pneuma entsteht – und findet damit eine naturphilosophische Erklärung dafür, wie das Zusammenspiel von Erdgöttin Gaia und Sonnengott Apoll für die Sehergabe der Pythia verantwortlich ist.¹⁷

Das Spektrum der Hypothesen, das Fehlen einer Spalte und die luftige Natur dessen, was aus der Erde kommen soll, zeigen, dass sich offenbar mit bloßem Auge im Adyton selbst von einem Priester wie Plutarch nichts wahrnehmen ließ. Einzige naturwissenschaftliche Erklärungsmöglichkeit scheinen also aus dem Boden aufsteigende Gase zu sein; auch der feine, angenehme Geruch, der sich nach Plutarch bisweilen im Tempel ausbreitet,¹⁸ deutet in diese Richtung. Doch geologische Untersuchungen einer italienisch-griechischen Forschergruppe lieferten schließlich auch hier ein negatives Ergebnis. Potentiell neurotoxische Verbindungen wie etwa Ethylen ließen sich in der Nähe des

Tempels in Wasser, Boden und Luft nur in Spuren nachweisen, die weit unterhalb von Wirkungs- und Wahrnehmungsschwellen liegen, und höhere Konzentrationen konnten auch für die Antike ausgeschlossen werden.¹⁹

Auf ähnlich instabiler Basis wie die Dämpfe selbst steht auch die Vorstellung von einem durch diese Dämpfe induzierten Trancezustand. Die beiden zentralen Schilderungen einer an Besessenheit grenzenden Ekstase sind einerseits ein von Plutarch berichteter Fall, in dem die Inspiration trotz ungünstiger Vorzeichen erzwungen werden soll und die völlig eskalierende Exposition der Pythia mit dem Tod der Priesterin endet, andererseits eine gleichermaßen tödliche Zwangsbefragung in den »Pharsalia« Lucans, in dessen Werk effektvolle Dramatik grundsätzlich vor historischer Korrektheit steht.²⁰

Während klassische Autoren wie Herodot die Befragung der Pythia als sehr zivilisiertes Gespräch darstellen, entwickelt sich gerade in der lateinischen Literatur der »furor« der Priesterin zu einem immer wiederkehrenden Topos. Wie sich Ciceros »De divinatione« entnehmen lässt, geht dieses Verständnis auf Platons »Phaidros« zurück. Hier wird aber zwar tatsächlich der Zustand der Pythia bei der Weissagung als »mania« bezeichnet, doch stellt Platon die mantische Inspiration in eine Reihe mit der poetischen sowie dem Zustand der Verliebtheit. In allen drei Fällen übt nach griechischem Verständnis eine Gottheit – Apoll, die Musen oder Eros – einen starken Einfluss auf den Gemütszustand eines Menschen aus, ohne dass dieser jedoch in einem Maße die Kontrolle über seinen eigenen Geist und Körper verlieren würde, wie es die deutschen Vokabeln »Rasen« und »Wahnsinn« implizieren.²¹ Für diese milde Form der Bewusstseinsveränderung sind Psychopharmaka keineswegs notwendig. Wie beim archaischen Aöden oder dem – im Lateinischen als »vates« bezeichneten – literarischen Poeten genügt die autosuggestive Überzeugung, dass spontane »Einfälle« nicht der eigenen Phantasie entspringen, sondern von einer höheren Macht eingegeben werden. Die festliche Stimmung im Heiligtum am Tag des Orakels und die komplexen Vorbereitungsriten dürften ihr Übriges getan haben, die Pythia in eine gehobene Stimmung zu versetzen und ihr das Gefühl zu geben, tatsächlich unter dem Einfluss göttlicher Kräfte zu stehen. Selbst wenn sich nicht kategorisch ausschließen lässt, dass die Priesterschaft den Besuchern lediglich ein Spektakel bot, ist es unter diesen Umständen doch plausibel, dass alle am Orakel Beteiligten fest an den Enthusiasmus glaubten.

Die Pythia stellte sich so als Mittlerin zwischen Göttern und Menschen zur Verfügung. Sie bot sich dem numinosen göttlichen Wesen als Maske an, durch die es in Kontakt mit den Gläubigen treten konnte, und gab ihm gleichzeitig ein Gesicht, an das Rat-suchende ihre Fragen richten konnten. Eingebunden in die gestaffelte Architektur des Tempels bildete sie die Schnittstelle, über die göttliche und menschliche Sphäre mit einander in Verbindung treten konnten – viel unmittelbarer, als dies bei anderen mantischen Techniken wie der Interpretation des Rauschens von Bäumen oder des Flugs von Vögeln möglich war.

Anmerkungen

- 1 Die Niederschrift dieses Aufsatzes musste innerhalb weniger Tage während einer Ausgrabung im Heiligtum der Schwester Apolls in Nemi erfolgen, wo mir leider das

Werk Amandrys (Amandry 1950) nur indirekt über Rezensionen zugänglich war. Auch wenn Amandry in einigen Punkten zu weit gegangen zu sein scheint und einige seiner Interpretationen wohl zu modifizieren wären, bin ich nach Durchsicht der Hauptquellen im Großen und Ganzen zu ähnlichen Schlüssen gelangt. Bei der Reduktion des weitläufigen Komplexes religionshistorischer und philosophischer Zusammenhänge auf das Kernphänomen der Maske mussten zudem zahlreiche eng mit dem Orakel verbundene Aspekte ganz unterschlagen werden: Insbesondere die Frage nach der Bedeutung von Losorakeln, die Verbindung mit dem delphischen Dionysoskult und die bildlichen Quellen zur Pythia bleiben daher im Folgenden unerwähnt, ebenso wie die stoischen Assoziationen, die mit der Idee des ›pneuma enthusiastikon‹ mitschwingen. Bei der Einarbeitung in das Thema leistete insbesondere Michael Scotts Überblickswerk »Delphi« wertvolle Dienste (Scott 2014).

- 2 Hdt. 1, 47.
- 3 Hdt. 1, 90–91.
- 4 Fontenrose 1978, v.a. 11–57; die paraphrasierte Inschrift IG II² 333 (dort Z. 24–26) ist in Fontenroses Katalog Nr. H33 (S. 255).
- 5 Diod. 16, 26, 6; Aischyl. Eum. 38; die doch recht legendenhafte Erzählung von der Vergewaltigung der Pythia könnte allerdings auch ein späteres Aition für die Divergenz von Altersstufe und Tracht der Frauen sein. Unklar ist außerdem, warum eine weibliche Priesterin den männlichen Gott vertrat. Die antike Religionswissenschaft dürfte dies, auch wenn die Quellen diese Verbindung nicht explizit bezeugen, auf die gemeinhin angenommene Übernahme eines Gaiaorakels durch den Gott zurückgeführt haben; denkbar wäre aber eventuell auch, dass die Jungfrauen die Rolle einer Braut des Gottes spielten (vgl. Flacelière 1950, 311). – Auffällig ist auch, dass in den »Eumeniden« die Funktion der Pythia mit den identischen Worten wie die Funktion des Gottes selbst beschrieben wird: genauso wie Apoll setzt sich Pythia ›als *mantis* auf die Throne« und übernimmt damit direkt die Rolle des Gottes (Aischyl. Eum. 18; 29).
- 6 Schol. Eur. Phoen. 224.
- 7 Plut. mor. 437A–C.
- 8 Zur Architektur des Tempels s. Amandry – Hansen 2010.
- 9 Hdt. 7, 140; 8, 37; Paus. 10, 24.
- 10 Paus. 10, 24, 4–5.
- 11 S. z.B. die von Aischylos aufgelistete Übergabekette von Gaia über Themis und Phoibe bis zu Apoll (Aischyl. Eum. 1–8). – Auffällig ist zudem die immer wieder aufscheinende Praxis des Sitzens im Tempel: Im Pronaos wurden Sitzbänke für Wartende gefunden, die Athener scheinen bei der Orakelbefragung zum zweiten Perserkrieg zu sitzen (Hdt. 7, 140–141), Pausanias beschreibt im vorderen Bereich des Naos den Thron Pindars, bei Aischylos schlafen einerseits die in das Allerheiligste eingedrungenen Erinnyen auf Thronen, andererseits verrichtet die Pythia ihr Amt von einem ›thronos« aus (Aischyl. Eumen. 46–47; 29); ansonsten ist generell die Vorstellung verbreitet, dass sie auf dem Dreifuß Apolls sitzt – auch dies eine völlig singuläre Nutzung dieses Objekts.
- 12 Paus. 10, 24, 7.

- 13 Diod. 16, 26.
- 14 Diodor unterscheidet zwischen der rekonstruierten, nur in Erzählungen greifbaren Topographie, in der es den geheimnisvollen Erdspalt gab, und dem zeitgenössischen Zustand, in dem sich an derselben Stelle das Adyton befindet. Mit keinem Wort deutet er an, dass es den Spalt immer noch zu sehen gäbe.
- 15 Strab. 419C.
- 16 Aristot. meteor. 365b–366a.
- 17 Plut. mor. 436D–F (De Pythiae oraculis).
- 18 Plut. mor. 437C.
- 19 Etiope u.a. 2006; nach Widerlegung mehrerer früherer Hypothesen wenden die Autoren zuletzt zwar ein, dass eine Art Rauschzustand zumindest theoretisch einerseits durch die Verdrängung von Sauerstoff durch aus der Erde aufsteigendes Kohlendioxid und/oder Methan, andererseits durch freigesetztes Benzol denkbar wäre, doch scheinen diese Theorien mit dem aktuellen Kenntnisstand zum Tempel unvereinbar zu sein: Während Benzol eine Öl- oder zumindest Wasserquelle im Tempelinneren voraussetzen würde, die weder Schriftquellen noch Befund errahnen lassen, scheint der Naos mit seinen drei Portalen, deren Nutzung mit dem Orakel zusammenhängen muss und die daher mit hoher Wahrscheinlichkeit während der Orakeltage zumindest periodisch geöffnet wurden, viel zu gut durchlüftet, als dass sich dort eine hohe Konzentration von Kohlenmonoxid anreichern könnte.
- 20 Plut. mor. 438A–C, Lucan. 5, 71–236.
- 21 Cic. div. 1, 1; Plat. Phaidr. 244a–245a.

Literatur

- Amandry 1950: P. Amandry, *La mantique apollinienne a Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle* (Paris 1950)
- Amandry – Hansen 2010: P. Amandry – E. Hansen, *Le temple d'Apollon du IV siècle I. Texte* (Athen 2010)
- Etiope u.a. 2006: G. Etiope – G. Papatheodorou – D. Christodoulou – M. Geraga – P. Favali, *The Geological Links of the Ancient Delphic Oracle (Greece). A Reappraisal of Natural Gas Occurrence and Origin*, *Geology* 34, 10, 2006, 821–824
- Flacelière 1950: R. Flacelière, *Le délire de la Pythie est-il une légende?*, *REA* 52, 3–4, 1950, 306–324
- Fontenrose 1978: J. Fontenrose, *The Delphic Oracle. Its Responses and Operations with a Catalogue of Responses* (Berkeley 1978)
- Scott 2014: M. Scott, *Delphi. A History of the Center of the Ancient World* (Princeton 2014)

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: E. Hansen, *Plan. Restitution éch.1/225*, Amandry – Hansen 2010, 452 Abb. 18.19
 Abb. 2: Amandry – Hansen 2010, 317 Abb. 11.23



**MASKEN VERDECKEN ZWAR
ETWAS, DOCH SIE ZEIGEN AUCH
etwas vor, nämlich das Angesicht
als das im jeweiligen Kontext
semiotisch geltende Eigentliche**

Sind Masken im Bild Metaphern?

Joachim Knappe

Wer in semiotischen Zusammenhängen, etwa auf dem Theater oder im Bild, produktiv ›Masken‹ einsetzt, nimmt einen ›Austausch‹, eine ›immutatio‹, als Abweichungsoperation im Sinne der von Quintilian theoretisierten rhetorischen »Änderungskategorien«¹ vor und konstruiert damit in Hinblick auf die kommunikative Interaktion eine Verrätselung oder Verstehensumlenkung – und somit eine Verstehenserschwerung. Es gilt, jeweils darüber nachzudenken, welchen kommunikativen Sinn derartige Erschwerungskonstruktionen haben. Beim Gebrauch von ›Metaphern‹ scheint zeichentheoretisch-strukturell und verstehenstheoretisch-hermeneutisch gesehen ein analoger oder zumindest vergleichbarer Fall vorzuliegen.

Mein Beitrag will die Analogievermutung überprüfen. Demnach lautet die am Ende zugespitzte Leitfrage, ob Masken – im Bild – als visuelle Metaphern deutbar sind. Insgesamt soll die Erörterung ein weiterer Beitrag zum vertieften theoretischen Verständnis des Phänomens ›Maske‹ sein sowie helfen, die bildtheoretische Frage nach der Existenz von ›Metaphern‹ im Bild am Beispiel der Maske weiter aufzuklären.² Dabei geht es auch um eine rhetoriktheoretische Klarstellung des in der Archäologie nicht selten ungeklärt verwendeten Metaphernkonzepts. Die von mir herangezogenen Bilder aus dem Fundus der Archäologie dienen als ikonische Fälle, anhand derer man die genannten Fragestellungen gut evidenzieren kann. Mein Beitrag stellt damit einen Aufklärungsversuch zu theoretischen Problembereichen dar, die Relevanz für die Archäologie haben.

Metapher in praesentia

Was aber ist eine Metapher? Ganz allgemein ist eine Metapher eine semantische Anomalie im Text, die Adressaten als Kohärenzbruch, als Bruch der semantischen Solidaritäten erleben und auch als solchen erkennen.³ Wenn die Metapher ausgewalzt wird, sprechen wir von einer Allegorie.

Joachim Knappe (Universität Tübingen, Seminar für Allgemeine Rhetorik);
joachim.knappe@uni-tuebingen.de;

© Joachim Knappe 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Wie entsteht eine Metapher bei der Produktion von Texten? Durch Substitution eines eigentlichen durch einen uneigentlichen Ausdruck. Und weil bei der Maskennutzung unter Menschen – wie gesagt – ebenfalls immer eine Art Austausch stattfindet, liegt die Frage nach Metaphorizität nahe. So heißt es etwa bei Martin Schulz in seiner »Einführung in die Bildwissenschaft« von 2005: »In der paradox angelegten Struktur der Maske, nämlich etwas zu verbergen und zugleich etwas anderes zu zeigen, findet sich eine flexible Dialektik, die in vielfacher Weise benutzt und metaphorisch erweitert wurde.«⁴

Worin besteht die textliche Struktur der Metapher? Verbalsprachlich ist sie ein per Substitution, ›immutatio‹, eingeführtes Inerat in einem Satz. Ich gebe ein Beispiel unter Bezug auf Quintilians großes Lehrbuch der Rhetorik aus der Zeit um 100 nach unserer Zeit:⁵

Der Löwe Alexander kämpfte.

Hier werden drei strukturelle Aspekte aktualisiert:

Thema [Alexander] + *Korrespondent* [Löwe]

metaphorischer Aspekt [als Verbindendes].

Das einfache Subjekt Alexander wird durch den Doppelausdruck »Löwe Alexander« substituiert. Alexander wird mit dem Löwen eine Art Prädikatisierungsnomen zur Seite gestellt. Die damit im Satz ausgedrückte »Äquivalenz«⁶ zweier semantisch absolut divergenter Zeichen beziehungsweise Wörter, nämlich Löwe und Alexander, empfinden wir für sich genommen als semantische Anomalie. Die Grammatik beziehungsweise die Syntax des Deutschen erlauben es aber, die Äquivalenz trotz der Zeichendivergenz-anomalie und fehlender semantischer Identität beider Wörter zu verstehen.

Die Konstruktion nötigt Adressaten, bei der mentalen Verarbeitung beide Zeichen als Doppelung in eine Art Kombinations- oder Verschmelzungssemantik zu überführen. Wir sollen aus den Merkmalen dieser semantischen Gemeinschaft ein Vergleichskriterium als einen ganz bestimmten, ›metaphorischen Aspekt‹ herausfinden, zum Beispiel ›tapfer‹ oder ›königlich‹.⁷ Dieser Aspekt fügt dem ursprünglichen Thema ›Alexander‹ ein Konnotationsmerkmal hinzu.

Prinzipiell kann die Metapher zwei Formen annehmen: Metapher in praesentia und Metapher in absentia. Weil im gegebenen Fall das metaphorische Thema ›Alexander der Große‹ und sein metaphorischer Korrespondent ›Löwe‹ beide in derselben Äußerung textlich präsent sind, sprechen wir hier von einer ›Metapher in praesentia‹.

Bildmetaphern

Die lautsprachliche Metapher ist jener klassische rhetorische Tropus, den Aristoteles in seiner Rhetorikschrift als einzige der sogenannten rhetorischen Figuren wegen ihrer Erkenntnisleistung gelten lässt. Ihrem Ursprung nach ist die Metapher damit als Phänomen lautsprachlicher Texte abstrahiert und theoretisch verortet worden. Im Sinne eines Erweiterungspostulats kann man die Frage aufwerfen, ob es Metaphern auch auf Ba-

sis anderer Zeichensysteme gibt, etwa im Fall des Bildes. Im Rahmen der Bildforschung gibt es zahlreiche Versuche, die rhetorischen Figuren, darunter den Tropus ›Metapher‹, auch für das Bild zu reklamieren.⁸ In der Welt der Bilder sind metaphorische Doppelpräsenzen in Äquivalenzabsicht mit intendierter Verschmelzungssemantik ikonographisch sehr schwer zu visualisieren. Das liegt daran, dass es keine Bildgrammatik mit Kasus und formaler Syntax wie bei den linear angeordneten Lautsprachen gibt, die solche Konstruktionen erlauben würden. Bilder sind einfach nur semantisch organisierte, flächig angeordnete Bildzeichengestelle. Die formalen Grammatiken der sogenannten natürlichen Sprachen organisieren die Segmentierungseinheit ›Satz‹ in linear angeordneten, lautsprachlichen Texten. Diese Segmentierungseinheit gibt es in bildsprachlichen, flächigen Texten, spricht: Bildern, jedoch nicht. Dort finden sich nur semantisch organisierte Zeichencluster.⁹



Abb. 1: *Vanitas*, Kupferstich von Johann Heinrich Lipps, 1777

In seiner »Physiognomik« von 1775 zeigt Johann Caspar Lavater in einer Illustration zwar die Kopräsenz zweier Bildzeichen, die Varianten des Zeichens ›Gesicht im Profil‹ sind: Skelettg Gesicht neben einem jugendlichen Männergesicht (Abb. 1).¹⁰ Doch wir erkennen bei den zwei Zeichen trotz Doppelpräsenz keine Verschmelzungssemantik, wenn wir uns ausschließlich auf unser Bildwissen stützen.¹¹ Vom Bildwissen her gesehen identifizieren wir zunächst einmal nur die Kopräsenz der zwei Varianten – oder ›tokens‹ – des Zeichen-›Types‹ ›Gesicht‹. Sie stehen im Bildraum in einem Ab-

folgezusammenhang. Dieser Abfolgezusammenhang wird ikonographisch durch eine Haltegeste des ebenfalls zu sehenden, verhüllten Körperskeletts hergestellt: das Vorhalten einer Maske mit Gesicht vor ein Skelettgesicht im Profil wie eine Monstranz als ikonographisch standardisierte Geste.

Antike Theatermasken

Wenden wir uns Theatermasken in antiken Bildern zu.¹² Eine Theatermaske ist allgemein gesagt eine Abdeckung des Schauspielergesichts – Medium –, auf der sich das Bild – Bildtext – eines anderen Gesichts befindet. Solch ein Theatermaskengesicht, lateinisch ›persona‹,¹³ wird gern auf römischen Bildern mit Theaterszenen dargestellt. So auch in der Requisitenkammer- und Theatergarderobenszene aus der pompejanischen Casa del Poeta Trgico. Dort begegnen uns verschiedene Maskengesichter als isoliert hingestellte Einzelzeichen, die aus dem Bildzeichenfundus römischer Theatermasken stammen (Abb. 2).¹⁴

Diese sogenannte Poetenszene aus dem ersten Jahrhundert nach unserer Zeit ist bemerkenswert, weil sie den Moment darstellt, in dem die Schauspieler ihre bereitgestellten Kostüme und Masken anlegen (Abb. 3). Der zweite Schauspieler von links ist ein halbnackter Satyrdarsteller im Ziegenfell, der eine hochgeklappte Maske mit zwei Hörnern trägt; als dritter erscheint ein reich gekleideter Flötenspieler, der seine Halbmaske schon aufgesetzt hat. Beim Satyr mit hochgeklappter Maske sehen wir wieder zwei Gesichter in Kopräsenz. Bei dem daneben positionierten Flötenspieler ist das alles nur angedeutet, und zwar aufgrund der Halbmaske, die unten den Mund für das Blasen freihält. In beiden Fällen ist ein Doppel der Körper und Maskengebilde zu erkennen, ein Doppel der medialen Bildträger einerseits, der ikonographisch differenten Gesichtsdarstellungen andererseits. Dieses Doppel verweist auf die mögliche Differenz zwischen der Eigentlichkeit des bildtragenden lebensweltlichen Körpers mit Gesicht zum einen, der Uneigentlichkeit des theatralen Maskengesichts zum anderen.¹⁵ Gesichtszeichen des normalen BildCodes und des speziellen MaskengesichtCodes stehen nebeneinander. Wir werden damit auf den potenziellen Wechsel von Verbergen und Entbergen hingewiesen. Doch auch hier stellt sich die Frage, ob überhaupt ein Wechsel vom Eigentlichen zum Uneigentlichen vorliegt.¹⁶

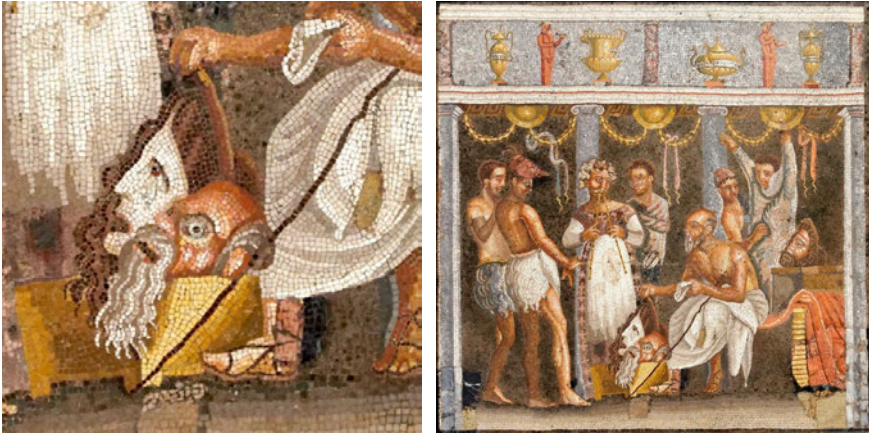


Abb. 2–3: *Choregos und Schauspieler*, römisches Bodenmosaik, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 9986

Ein anderer Fall begegnet uns in der pompejanischen Silenszene aus dem Mysterienfries der Villa dei Misteri von um 60 vor unserer Zeit.¹⁷ Die Forschung rätselt, was dieses Bildzeichengestell bedeuten soll (Abb. 4). Ein »junger Pan« links oben im Bild hat eine Maske in einem Hinhaltgestus in der Hand, eine Maske, deren Gesicht sich von den üblicherweise auf dem Theater der Römer verwendeten Silensgesichtern »durch ihre schreckenerregenden Züge unterscheidet«, schreibt Harald Mielsch.¹⁸ Wir sehen im »still«-Gestell des Bildes also wieder zwei Gesichter, aber diesmal übereinandergestellt. Otto Brendel will hier die Bewegung der Maskenabnahme vom Silen erkennen, und Paul Veyne genau entgegengesetzt die Bewegung der Maskenaufsetzung.¹⁹ Es sei »heftig umstritten«, ²⁰ so Mielsch, ob das Gesicht dieser Maske unter dem Gefolge des Bacchus nur als »Spiegelbild erscheinen«²¹ solle oder ob man mit Brendel hier im Bild die ikonographische Positionierung des Akratos sehen müsse, der stets als Maske dargestellt wurde.²² Die Kopräsenz der Gesichter des Akratos und des greisen Silen könnte in dem Fall darauf hinweisen, dass der Bildermacher vielleicht eine metaphorische Verschmelzungssemantik im Sinn hatte.

Es stellt sich jedoch die Frage, ob bei beiden Gesichtern wirklich eine semantische Anomalie in Gestalt einer Zeichendivergenz zweier Zeichen vorliegt. Es gibt ja eine gewisse physiognomische Nähe bei den zwei Gesichtern. Nicht zufällig spricht Agnes Allroggen-Bedel daher mit Bezug auf genau diese Maske von der typisiert »satyresken Maske (seilenos pappos)« als »glatzköpfiger Maske mit Satyrohren, weißem Bart und braunem Gesicht.«²³ Es liegt daher nahe, dass der in der Silenszene zugrunde liegende Maskengesicht-»Type« lediglich das variierte Gesicht des Silen ist, der darunter sitzt: eine Art verdoppelnder Spiegelung also. Dann könnte man sich vorstellen, dass man hier eine scherzhafte Ätiologie beabsichtigte; eine Ätiologie, bei der das Hochhalten »der Theatermaske vom Typus des alten Silen«²⁴ in Anwesenheit des Silen selbst zeigen soll, worin das Maskengesicht seinen Ursprung hat. Brendel ergänzt: »Möglich ist es, sogar wahrschein-

lich, dass dieses Doppelspiel zwischen Maske und Realität noch andere Bedeutungen in sich schließt, die uns heute entgehen.«²⁵



Abb. 4: Silengruppe, Detail aus dem Mysterienfries der Villa dei misteri, Pompeji

Der römische MaskenCode

In jedem Fall wäre diese Maske ein Verweis auf den römischen TheatermaskenCode der Zeit als eigenständigen kulturellen Symbolcode. Als eigenständige Zeichen gehen diese Masken auch in die Bildwerke der Zeit ein, wie bei einem Mosaik der Villa Hadriana bei Tivoli (Abb. 5).²⁶ Die typisierten Gesichter des Masken-SpezialCodes, die uns als auf den medialisierenden Masken angebrachte visuelle Zeichengestelle hier allein interessieren, fallen aus dem europäischen Standardbildlexikon als Sonderzeichen heraus. Sie erzeugen bei ihrer Verwendung in visuellen Darstellungen tatsächlich eine semantische Differenz. Antonia Katharina Henriette Simon hat für diesen MaskenCode der römischen Theaterwelt fünf Hauptgruppen ermittelt.²⁷ Agnes Allroggen-Bedel geht insgesamt von drei Grundtypen – tragisch, komisch und satyresk – mit weit mehr als 40 Einzelcharakteren aus, die in der römisch-kampanischen Wandmalerei immer wieder auch als isolierte Zeichendarstellungen vorkommen.²⁸

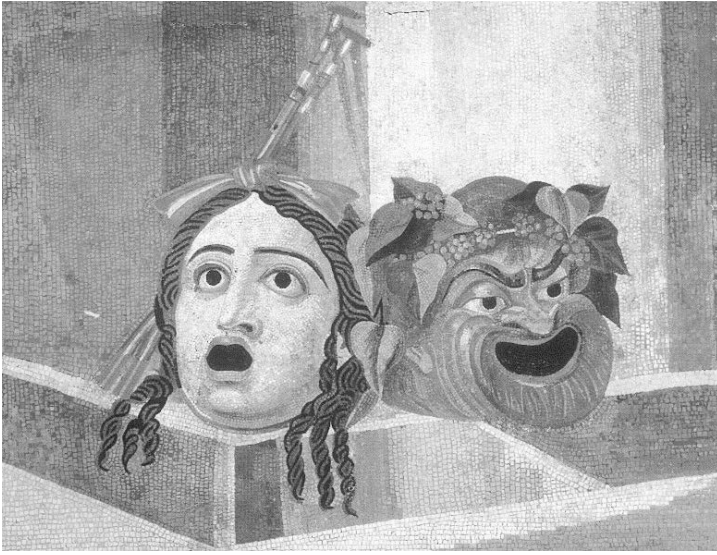


Abb. 5: Maskenmosaik aus der Villa Hadriana bei Tivoli

Metapher in absentia

Oben habe ich schon kurz den zweiten Metapherntyp angesprochen: die Metapher in absentia. Sie ist der Metaphernnormalfall, aber komplizierter. In Bezug auf dessen verbalsprachliche Realisierungen gehe ich von folgendem Beispielsatz aus:

Der Backstein eilt mit schnellem Schritt voran.

Ohne passenden semantischen Frame ist das ein Unsinnssatz. Wenn wir ihn jedoch in ein Gedicht oder eine Satire auf Alexander den Großen einbetten würden, könnten wir davon ausgehen, dass er eine Metapher enthält. Der Satz bekäme einen Sinn, weil wir ihn dann nach dem englischen Kommunikationsphilosophen Herbert P. Grice kognitiv richtigstellen. Davon wird später noch die Rede sein.

Normalerweise erkennen die Native Speakers des Deutschen im Wort »Backstein« die Metapher im Satz, weil sie als Kern der semantischen Anomalie fungiert. Warum? Zu der von einem Bewegungsverb dominierten Prädikatsgruppe im Satz »eilt mit schnellem Schritt voran« gehört im Deutschen semantisch als Subjekt zwingend ein Agens. Dabei handelt es sich um die »in syntaktischen und semantischen Zusammenhängen vorkommende Bezeichnung der handelnden Person, des Verursachers oder Urhebers einer Handlung«. ²⁹

Der | {AGENS} | eilt mit schnellem Schritt voran.

Die Semantik eines Backsteins verträgt sich im vorliegenden Beispielfall also nicht mit der zugehörigen Bewegungsverbgruppe im Satz, ist semantisch unsolidarisch und wird daher als unverträglicher, uneigentlicher Satzbaustein empfunden.

Bei Konstruktion des Backsteinsatzes hat der Textmacher, wie bei Metaphern üblich, im Satz eine Substitutionsoperation vorgenommen, welche bewusst die semantische Kotextunverträglichkeit des Satzelements ›Backstein‹ in Kauf genommen hat. Seit der Antike betrachtet man so etwas als Phänomen der Uneigentlichkeit im Frame eines Syntagmas, wie wir heute sagen; man setzt dabei ein erlerntes semantisches Orthosystem voraus, das korrekte semantische Solidaritäten definiert. Unser Satz sagt nicht, was da ersetzt wurde: Hier wird – metaphorisch gesprochen – keine Maske hochgeklappt. Das ursprüngliche Zeichen beziehungsweise, um im Bild zu bleiben, das Ursprungsgesicht bleibt unsichtbar und unbekannt. Das semantische Angebot des eingewechselten, uneentlichen Ausdrucks ›Backstein‹ liegt erkennbar als Unverträgliches vor.

Doch was ist im Sinne der metaphorischen Verschmelzungssemantik als ursprüngliches Thema oder eigentliches Substituendum zu vermuten? Hier tut sich ein Rätsel auf, das in entsprechenden Textsortenframes als Teil des poetischen Spiels zu verstehen ist.

Rein kognitivistisch betrachtet versuchen wir bei der mentalen Verarbeitung des Satzes eine Rück- oder Re-Substitution, um unser Verstehen im Sinne des schon genannten Herbert P. Grice zu sichern. Weil hier anders als im Alexander-Löwen-Fall keine sichtbare Doppelpräsenz zweier Zeichen vorliegt, also das metaphorische Thema bewusst weggelassen wird – sprich, nur der uneigentliche, weil semantisch unpassende metaphorische Korrespondent ›Backstein‹ im Satz erscheint – sprechen wir hier von einer Metapher in absentia.

Lassen sich solche Metaphern in absentia auch in Bildern finden? Was die Maskenfrage betrifft, so gibt es vom französischen Surrealisten René Magritte das Bild eines Männerkörpers im Anzug von 1954, das im Bildsyntagma an der üblichen Stelle des Kopfes ein junges Frauengesicht auf einer Quasi-Maske besonderer Art zeigt, nämlich als Gesicht auf einer Leinwand mit Rahmen (Abb. 6).³⁰ Wir sehen das Zeichen ›Frauengesicht‹ in einem Bilderrahmen, der für den medialen Bildträger steht, den wir hier als Maske identifizieren. Die semantische Anomalie, die hier in Gestalt der Unvereinbarkeit ikonographischer Bestandteile dieser Körperdarstellung vorliegt, ist offensichtlich, wenn man vom Standardbildwissen ausgeht: Frauengesicht im Rahmen + Mann im Anzug. Haben wir es hier also mit so etwas wie einer Bildmetapher in absentia zu tun? Es ginge dann um die Verschmelzungssemantik des verborgenen metaphorischen Themas ›Männnergesicht‹, die im Bewusstsein des Betrachters herzustellen wäre, und des hier allein sichtbaren Korrespondenten ›Frauengemäldemaske‹.

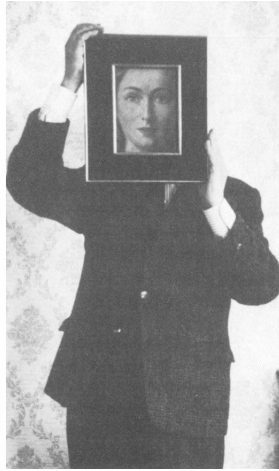


Abb. 6: René Magritte, Selbstporträt-Fotografie mit dem Gemälde ›Die Ähnlichkeit‹ als Maske, 1954



Dahinter
steckt immer ein kluger Kopf

Abb. 7: Signet einer FAZ-Werbeanzeige, 2020

Die Zeitung FAZ hat dieses Muster analog in einer langjährigen Werbekampagne verwendet, unter dem Motto: »Dahinter steckt immer ein kluger Kopf« (Abb. 7).³¹ Die mitzudenkende Doppelung besteht darin, dass sich hinter der Zeitungsmaske stets ein Prominentenkopf verbirgt, der aus dem Bildzusammenhang zu erschließen ist. Der gemeinsame metaphorische Aspekt ›Intelligenz‹ – im Kopf wie in der Zeitung – wird dabei als dritter Metaphernbestandteil – metaphorischer Aspekt – durch das Motto mitgeliefert.

Ekphrasistest

Versuchen wir an dieser Stelle, die mit der Feststellung einer Metapher im Bild zusammenhängenden methodischen Probleme etwas genauer in den Blick zu nehmen. Eingangs hatte ich gesagt, dass die Metaphorizitätsfrage an der Feststellung einer semantischen Anomalie hängt. Wie bestimmt man als Beobachter zweiter Ordnung, etwa als Wissenschaftler, und aus der historischen Distanz heraus die Semantiken beziehungsweise semantische Anomalien in Bildern?

Als Beispiel kann uns ein Bild aus dem Haus des Casca Longus in Pompeji dienen, genannt *Casa dei quadretti teatrali*, aus dem ersten Jahrhundert nach unserer Zeit, das ich für unsere Zwecke kurz das ›Sklavenbild‹ nenne (Abb. 8).³² Wenn es hier ebenfalls Bildmetaphern geben sollte, müssten wir sie als semantische Anomalien identifizieren können.



Abb. 8: ›Sklavenbild‹, Wandmalerei aus dem Haus des Casca Longus, *Casa dei quadretti teatrali*, Pompeji

Dafür eignet sich der Ekphrasistest als Methode,³³ das heißt eine Bildbeschreibung, die die Bildsemantik mit Hilfe eines anderen Codes, nämlich der menschlichen Sprache, transnotiert.³⁴ Ziel ist es dabei, die ikonographischen Bedeutungsbestimmungen fassbar und kommunizierbar zu machen. Praktisch kommen zwei Ekphrasentypen in Betracht:

Erstens die ›ikonographische Elementarekphrasis‹, die bei mir unter Verzicht auf Verben erfolgt, weil in den Bildzeichengestellten der Bilder als ›stills‹ keine exakt identifizierbaren Handlungen, sondern Zustände zu sehen sind. Ich beschreibe ausschließlich die vom Bildermacher visuell in den Bildraum gestellten Zeichenverbindungen des empirisch vorfindlichen Bildgestells, wie im Fall des pompejanischen Sklavenbildes (Abb. 8): Links Figur eines Mannes mit aufgerissenen Augen und weit geöffnetem Mund. Er weist laut Forschung die zum Bildwissen der Zeit gehörenden, teils karikierenden ikonographischen Merkmale eines Bildzeichens für ›Sklave‹ – »Sklaventyp«³⁵ – auf; seine linke Hand ist von uns aus gesehen nach rechts gerichtet. In dieser Zeigerichtung sehen wir rechts eine Frauenfigur mit verschränkten, teils von einem Tuch verdeckten Händen am Kinn.³⁶ Rechts daneben im Bildraum eine männliche Figur mit großen Augen, deren linke Hand sich an der rechten Schulter der jungen Frau befindet.³⁷ Handlungsverben sind hier den Figuren bei der Ekphrasis nicht zugeordnet.

In der analytischen Praxis ist ein zweiter Ekphrasistyp vorherrschend, den ich die ›spekulative Projektionsekphrasis‹ nenne. Im Fall des Sklavenbildes hat Harald Mielsch 2001 eine solche Ekphrasis in seinem Buch zur Römischen Wandmalerei formuliert: In dieser »Szene überbringt ein Sklave einem erschrockenen jungen Paar eine schlechte Nachricht«. – »Der Sklave mit ausgestopftem Kostüm eilt von links gestikulierend herbei, um die Rückkehr des lange abwesenden Vaters anzukündigen. Der junge Mann und seine Freundin, die dessen Haus in der Zwischenzeit übernommen hatten, drücken Betroffenheit mit verhaltener Gestik aus. Der Maler hat vor allem die aufgerissenen Augen in den Masken zur Steigerung der Dramatik benutzt.«³⁸

Der Unterschied der beiden Ekphrasen ist groß. Meine Elementarekphrasis enthält gegenüber Mielsch nur sehr wenige Informationen. Bei mir fehlen folgende Angaben: erstens abwesendes Personal – der anreisende Vater; zweitens Personenbeziehungsstatus – ein Paar, Freundin; drittens Handlungen, obwohl man Abläufe im ›still‹ des Bildes nicht sehen kann – herbeieilen, Nachricht überbringen, obwohl man akustische Nachrichten im Bild nicht sehen kann, zurückkehren, ankündigen, Haus übernehmen; ja, sogar den narrativen Plot einer ganzen Hintergrundstory aus einer Komödie des Plautus deutet Mielsch an; sodann viertens Zeitangaben, obwohl man Zeit im Bild nicht sehen kann – lange abwesend, Zwischenzeit; und fünftens schließlich Seelenzustände – nämlich ein Gestus der Betroffenheit.

All das ist in die Projektionsekphrasis von Mielsch eingegangen.³⁹ Für unser Thema interessant nun ist Mielschs am Schluss stehende Äußerung: Im Bild seien an den drei menschlichen Figuren auch noch drei Objekte zu sehen, die er »Masken« nennt, die ich jedoch gar nicht sehe.

Methodisches

Vorläufig resümierend kann man an dieser Stelle sagen, dass der insgesamt komplexe Prozess der Analyse mit einer ›close description‹⁴⁰ in Form einer Ekphrasis beginnt. Die beiden in Betracht kommenden Ekphrasistypen beruhen auf zwei unterschiedlichen Analyseverfahren. Dem ersten Typ, der Elementarekphrasis, liegt eine reduktionistische Bildzeichenanalyse zugrunde, dem zweiten, der Projektionsekphrasis, eine komplexere, historisch-archäologische Analyse.

Die Kunsthistoriker Aby Warburg und Erwin Panofsky haben das mit den Begriffen Ikonographie versus Ikonologie unterschieden. Die Ikonographie will nur, so hat es der Bamberger Renaissanceforscher Dieter Wuttke zusammengefasst, »die Bedeutung der Inhalte verstehen«, sie bleibt also ganz im Bild, während die Ikonologie »auf Syntheseeziele und ein Bild »umfassend in seinen historischen Zusammenhang einordnet«. ⁴¹ Letzteres finden wir bei Mielsch. Er hat das Bild aus dem Weltwissen des Archäologen heraus als Theaterszene erkannt und für das Bild als semantischen Frame einen dramatischen, theatralen Prätext identifiziert. ⁴² Daher kann er viel ins Bild hineinprojizieren: Er kann etwa sagen, dass das Medium, also die Zeichenträger für die Gesichtsbildzeichen, jeweils Masken waren, weil man sie im antiken Theater tragen musste. Das wussten auch die antiken pompejanischen Zeitgenossen, die das Bild betrachteten.

Theoretisches

All diese Fragen der Semantikrekonstruktion führen uns auf das Feld der Theorie semantischen Verstehens. Ich beginne bei den analytischen Ebenen, auf denen man sich bei Erörterungen solcher Art bewegt. Da ist zunächst die semiotische Ebene des Bildes mit seiner Bildzeichenwelt. Das vorliegende Bild konstruiert als Bildzeichengestell semantisch eine eigene Bedeutungswelt, die einfach so ist, wie sie ist. Es ist eine ›possible world‹ eigenen Rechts, ⁴³ was normalerweise aufgrund des bildästhetischen Kontrakts zwischen allen Beteiligten auch akzeptiert wird. Wer das nicht will, schaut weg und denkt nicht weiter nach.

Im Bild gibt es keinen Konjunktiv und keine Frageform, es gibt nur den sprechhandlungstheoretischen Modus der Aussage, was semantische Eigentlichkeit konstituiert. Wer dies ändern will, muss dem eigentlichen Bildtext noch mit dem Verfahren des Code-Mixes Zusatzinformationen beigeben, etwa durch Hinzufügung von Schriftelementen zum Bildzeichengestell.

Und nun kommt die zweite analytische Ebene. Es ist die der mentalen Verarbeitung der Bildzeichenwelt im anschauenden Menschen. Da ist jeder Mensch souverän, kann mit jedem Text, also auch jedem Bild, machen, was er will. Wir gehen aber von einem am Text interessierten Rezipienten aus, der ernsthaft verstehen will, was der Text beziehungsweise das Bild ihm mitteilt. Von ihm geht auch der Metaphernmacher aus; er nutzt einen bestimmten Verstehensmechanismus der Menschen. Diese versuchen beim Dekodieren von Texten Anomalien wieder irgendwie sinnvoll zu machen.

Das ist ein wesentlicher psychologischer Hintergrund für die Theorie der konversationellen Implikaturen, die von dem schon mehrfach genannten Herbert P. Grice formu-

liert wurde.⁴⁴ Nach dieser Theorie gehen wir Menschen in Kommunikationen immer von einer Kooperationsprämisse aus. Wir versuchen daher, gemäß standardkommunikativer Bedingungen im Verstehensprozess immer wieder die »uncertain dynamic«⁴⁵ jeglicher Kommunikation in Richtung Eindeutigkeit zu reparieren. Das verbindet Grice mit dem Begriff des Implikatierens.⁴⁶

Warum aber wählt man als Kommunikator überhaupt verrätselnde Metaphern, erzeugt damit semantische Anomalien und lässt sie einfach im semantischen Raum stehen? Welche Funktion haben Metaphern in absentia?

Nun, der Metaphernmacher veranlasst uns Adressaten damit gerade zu der genannten Reparaturoperation, also zu Verstehensübungen beim unklaren Substitutionsfenster im Satz mit dem Backstein. Wir suchen nach einer sinnvollen Information und stoßen auf den versteckten metaphorischen Aspekt. Damit können wir dann weiter imaginierend umgehen. Die Metapher in absentia eröffnet im Rätsel einen Verstehensspielraum, der zugleich auf semantischer Unschärfe und auf einen Bedeutungsmehrwert abzielt.

Beides ergibt sich bei der Verschmelzungssemantik aus den plötzlich auftauchenden Konnotationen. Wir könnten zum Beispiel mit dem Backstein rhetorisch verklausuliert Alexander den Großen oder einen berühmten Tänzer ironisch denunzieren und ihn als einen träge wie ein Stein schlurfenden Menschen abwerten, wenn aus dem Kontext oder weiteren Kontext hervorginge, dass mit dem Backstein Alexander oder der Tänzer gemeint sind.

Beim Erleben des Bildes werden im verarbeitenden Denken des Menschen alle Wissensbestände und alle kognitiv-emotionalen Befindlichkeiten des Bildsehers abgerufen. Der Bildseher verbindet in der Semiose die Zeichen des Bildes mit seinem Bild- und Weltwissen. Vom Bildwissen haben wir implizit längst geredet. Wichtig ist beim Aufbau von semantischen Frames jedoch auch das Weltwissen. Damit meine ich die Realitätshypothesen und Zuschreibungen verschiedener Welten, also der eigentlichen, der »actual« und der virtuellen »possible world«. Für die Antike ist dabei wichtig, dass die mythischen Welten normalerweise zum eigentlichen semantischen Universum der »actual world« gerechnet werden. Die Entscheidung über die jeweilige Bezugswelt, von der wir beim Interpretieren ausgehen, ebenso wie die Entscheidung über Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit liegen ebenfalls im verarbeitenden Denken des Menschen.

In der internen, von uns im Bewusstsein nachkonstruierten Welt eines Textangebots, hier eines Bildes, ist auf semiotischer Ebene alles eigentlich. Der Bildermacher stellt seine Zeichen im Bildgestell stets nach Bedeutungsgesichtspunkten zusammen, um sie irgendwie verstehbar zu machen, wenn man das Zeichenangebot ernst nimmt. Folglich sind auch Bilder im Kern immer semantisch organisiert. Laut Weltwissen befinden sich beim Sklavenbild die Gesichter auf Masken, die zum Rahmen der Theaterwelt einer Dramaufführung gehören.⁴⁷ In dieser »possible world« sind die Gesichter auf den Masken eigentlich. Wir sprechen in diesem Zusammenhang von Bildern – Porträts – auf den Masken – den medialen Bildträgern –, die wir theoretisch auseinanderhalten und die im vorliegenden Fall beim Wahrnehmen der Bilder nicht ohne weiteres unterschieden werden können.

Der Betrachter vor dem Bild wird auf besondere Weise zum Beobachter zweiter Ordnung. Er steht in der »actual world« und weiß, dass das Gesehene zur anderen, zur virtu-

ellen Welt der Zeichen gehört und was es mit dem »Übersteigen der Spielrealität«⁴⁸ auf sich hat. Er weiß, dass dort die hypothetisch annehmbaren Gesichter der Schauspieler unter der Maske kein metaphorisches Thema sind, sondern radikal durch die Theaterweltgesichter ersetzt werden sollen. Die Körper der Schauspieler sind nur mediale Vehikel.⁴⁹ Auf der Bühne gilt aber nur die Zeichensemantik der Maskeradewelt. Doch wenn der Vorhang fällt, erlischt deren Geltung, weil der semantische Frame wechselt.

Bilder auf Masken können in bestimmten Fällen Bildmetaphern sein. Theatermaskenbilder jedoch sind keine Metaphern. Bei der Metapher spielen sowohl das Verborgene, aber Mitgedachte, als auch das Entborgene bei der Bedeutungskonstitution eine Rolle. Das ist bei der Theatermaske anders.

Das Gesicht des Körpers unter der Theatermaske spielt auf dem Theater bei der Bedeutungsanalyse nicht mit. Der tragende Körper – wie auch die bildtragende Maske selbst – ist nämlich nur ein Teil des Mediums, welches das Eigentliche vorzeigt, nämlich das informationelle Bild des sichtbaren und sehbaren Gesichts: Im griechischen Wort »prosopon« für Angesicht steckt als griechisches Etymon für das Sehen, »opsis«.⁵⁰

Masken verdecken zwar etwas, doch sie zeigen auch etwas vor, nämlich das Angesicht als das im jeweiligen Kontext semiotisch geltende Eigentliche. Erika Simon schreibt zu den frühen Kultspielen: Die »Verhüllung nahm das Selbst des Schauspielers weg und ließ den Gott aus ihm sprechen«.⁵¹ Es soll also gerade keine metaphorische Verschmelzungsemantik im Denken des Betrachters oder Zuschauers entstehen. Der virtuelle Sklave soll auf der Zeichenebene tatsächlich allein als Sklave verstanden werden, und nicht etwa auch noch als Schauspieler. Die Frage des Theatralen als Gesamtframe steht dabei auf einem anderen Blatt.

Die Maskenfunktion für sich betrachtet lautet: Bedecken des Zeichenträgers und Vorzeigen des semantischen Propriums, des eigentlich Gemeinten; kurz: den Schauspielerkopf als Medium verbergen und das auf der Maske angebrachte Zeichenhafte als das Eigentliche zeigen. Theatermasken dienen nicht der Zeichenverdopplung, sondern dem Ausschluss des Darunterliegenden durch Verbergen. Sie dienen damit zugleich der Etablierung einer virtuellen Welt eigenen Rechts als künstlichem semantischen Konstrukt.

Anmerkungen

- 1 Knappe 1992, 551f.
- 2 Zum Bild generell siehe Knappe 2025a.
- 3 Knappe 1997.
- 4 Schulz 2005, 134f.
- 5 Quint. inst. 8, 6, 8–9.
- 6 Knappe 1997, 243 und 247.
- 7 Knappe 1997, 253.
- 8 Ich erwähne hier nur den in jeder Hinsicht untauglichen Versuch von Doelker 2007.
- 9 Knappe 2025a, 41–43, 49–51 und 54.
- 10 Lipps 1777, 293. Der bei Lavater veröffentlichte Stich geht zurück auf eine Rötzeichnung von Johann Rudolf Huber d. Ä. aus dem Jahr 1686 (Sägesser 2021).

- 11 Rechts erkennen wir zudem aufgrund unseres europäischen Bildzeichenwissens das Zeichen ›Maske‹, wenn auch nur angedeutet, als mediale Tragfläche für das Zeichen ›junges Männergesicht‹. Wir sehen also rechts zwei Zeichen ›junges Männergesicht‹ sowie ›Maske‹. Das Zeichen Maske bedeutet aber ›Verbergerin eines ursprünglichen Gesichts durch Transport eines anderen Gesichts‹. Aus unserem Weltwissen ist uns bekannt, dass es bei diesem Bild aus Lavaters »Physiognomik« (1777) gerade nicht um Verschmelzungssemantik geht, sondern um Didaxe, um Entbergung einer eigentlichen Struktur: Das rechts vorgezeigte Gesicht eines jungen Menschen ist als Maske eine uneigentliche Fassade, hinter der sich links die Eigentlichkeit des Totenkopfs verbirgt. Soll didaktisch heißen: *memento mori*.
- 12 Simon 2002, 20–27. Zur Maske in »Karneval und Theater« allgemein Olschanski 2001, 98–105.
- 13 Simon 2002, 21.
- 14 Cerulli Irelli u.a. 1990, Taf. 69; Bergmann 1994; Wood 1996.
- 15 »Bei den dramatischen Spielen wurde der Festcharakter der Aufführung, die Trennung von der Alltagswelt, dadurch betont, dass die Schauspieler hinter ihren Bühnenfiguren vollkommen zurücktraten: Kostümierung und Maskierung machten sie als Individuen unkenntlich« (Weihe 2004, 122).
- 16 Grundsätzliches bei Knappe 2015.
- 17 Schefold 1952, 165; Cerulli Irelli u.a. 1990, Taf. 114.
- 18 Mielsch 2001, 41.
- 19 Brendel 1966, 228; Veyne 2018, 19.
- 20 Mielsch 2001, 41 unter Bezug auf Brendel 1966.
- 21 Die Spiegelthese vertritt Gallistl 1995.
- 22 »Eine Maske wird hochgehoben und vorgezeigt, als wäre sie ein Symbol von eigener Bedeutung. Man muss aber doch annehmen, dass der Satyrjüngling sie dem Silen eben abgenommen hat. Dadurch kommt die Demaskierung einer Enthüllung gleich [...] Ich glaube, wir kennen den Namen der Maske. Sie ist ›Akratos‹, der Dämon des ungemischten Weins« (Brendel 1966, 228f.).
- 23 Allroggen-Bedel 1974, 153f., Nr. 75.
- 24 Herbig 1958, 28.
- 25 Brendel 1966, 229f.
- 26 Filitz 2018, 140.
- 27 Simon 1938, 43f.
- 28 Allroggen-Bedel 1974, 170–172.
- 29 Pleines 1993.
- 30 Meuris 1990, 92, vgl. auch ebd. 80 und 85f.
- 31 Güthlein 2021, 88.
- 32 Genaue ikonographische Beschreibung bei Simon 1938, 3–5; Mielsch 2001, 163f. und Abb. 80 sowie 191; Cerulli Irelli u.a. 1990, Taf. 8.
- 33 Knappe 2025b, 358–368.
- 34 Zur Transnotabilität als allgemeines Textualitätsmerkmal siehe Knappe 2024, 112–114.
- 35 Simon 1938, 76–78 und 142.
- 36 Simon 1938, 108f.

- 37 Simon 1938, 57f.
- 38 Mielsch 2001, 163.
- 39 Der von ihm gesehene Betroffenheitsgestus soll sich in einer Körperhaltung ausdrücken. Das könnte tatsächlich im römischen Gestenwesen historisch kodiert und für die Zeitgenossen als konventioneller Bildzeichenkomplex präsent gewesen sein; das entzieht sich aber meiner Kenntnis.
- 40 Knappe 2024, 89f.
- 41 Wuttke 2020, 151.
- 42 Plaut. Most. 348ff.
- 43 Wie sie Logiker postulieren, etwa Kripke 1980.
- 44 Grice 1979.
- 45 Grant 2007, 2.
- 46 Grewendorf u.a. 1987, 401–421.
- 47 Simon 1938, 77–82.
- 48 Olschanski 2001, 57–60.
- 49 Die Medien performieren die Texte; siehe dazu Knappe 2012.
- 50 Simon 2002, 17.
- 51 Simon 2002, 21.

Literatur

- Allroggen-Bedel 1974: A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kamp-nischen Wandmalerei (München 1974)
- Bergmann 1994: B. Bergmann, The Roman House as Memory Theater. The House of the Tragic Poet in Pompeii, *ArtB* 76, 1994, 225–256
- Brendel 1966: O.J. Brendel, Der große Fries in der Villa dei misteri, *JdI* 81, 1966, 206–260
- Bühler 1918: K. Bühler, Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes, *Indogermanisches Jahrbuch* 6, 1918, 2–20
- Cerulli Irelli 1990: G. Cerulli Irelli u.a., *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990)
- Doelker 2007: C. Doelker, Figuren der visuellen Rhetorik in werblichen Gesamttexten, in: J. Knappe (Hg.), *Bildrhetorik* (Baden-Baden 2007) 71–112
- Filitz 2018: J. E. Filitz, Masken im Altertum. Zwischen Religion und Kunst (Darmstadt 2018)
- Gallistl 1995: B. Gallistl, Maske und Spiegel. Zur Maskenszene des Pompejanischen Mysterienfrieses (Hildesheim 1995)
- Grant 2007: C. B. Grant, Uncertainty and Communication. New Theoretical Investigations (New York 2007)
- Grewendorf u.a. 1987: G. Grewendorf – F. Hamm – W. Sternefeld, Sprachliches Wissen. Eine Einführung in moderne Theorien der grammatischen Beschreibung (Frankfurt 1987) 401–421
- Grice 1979: H. P. Grice, Logik und Konversation, in: G. Meggle (Hg.), *Handlung, Kommunikation, Bedeutung* (Frankfurt 1979) 243–265 (engl. Original 1975)
- Güthlein 2021: E. Güthlein, Bilderverrätselung in der Werbung. Zur Analyse und rhetorischen Funktion einer ambigen Textstruktur (Berlin 2021)

- Herbig 1958: R. Herbig, Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji. Ein Beitrag zur römischen Wandmalerei in Campanien (Baden-Baden 1958)
- Knappe 1992: J. Knappe, Änderungskategorien, *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 1, 1992, 549–566
- Knappe 1997: J. Knappe, Metaphorologische Anmerkungen, insbesondere zur Entschlüsselungsfrage, *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 234, 1997, 241–262
- Knappe 2012: J. Knappe, Duale Performanz in Rom, in: F. Mundt (Hg.), *Kommunikationsräume im kaiserzeitlichen Rom* (Berlin 2012) 123–142
- Knappe 2015: J. Knappe, Eigentlichkeit als Rhetorik-Frame, in: C. Brinker-von der Heyde – N. Kalwa – N.-M. Klug – P. Reszke (Hg.), *Eigentlichkeit. Zum Verhältnis von Sprache, Sprechern und Welt* (Berlin 2015) 51–83
- Knappe 2024: J. Knappe, Radical Text Theory and Textual Ambiguity. With Two Analyses of Dadaist Anti-Text Strategies, in: M. Bauer – A. Zirker (Hg.), *Strategies of Ambiguity* (London 2024) 75–122
- Knappe 2025a: J. Knappe, Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik, in: M. Lemmes – S. Packard – K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft* (Köln 2025) 1–41
- Knappe 2025b: J. Knappe, Theorie des Nuklearnarrativs. Auch beim Bild und bei der Rhetorik von Sebastian Brants *Freiheitstafel*, in: R. Kirstein – S. Schmidt-Hofner (Hg.), *Recht als Erzählung. Narratologie und Recht von der Antike bis in die Gegenwart* (Basel 2025) 339–391
- Kripke 1980: S. A. Kripke, *Naming and Necessity* (Cambridge MA 1980)
- Lipps 1777: J. H. Lipps, Vanitas, in: J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente* 3 (Leipzig 1777) 293
- Meuris 1990: J. Meuris, René Magritte 1898–1967 (Köln 1990)
- Mielsch 2001: H. Mielsch, *Römische Wandmalerei* (Stuttgart 2001)
- Olschanski 2001: R. Olschanski, Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens (Göttingen 2001)
- Pleines 1993: J. Pleines, Agens, in: H. Glück (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache* (Stuttgart 1993) 18f.
- Sägesser 2021: X. Sägesser, Katalognummern 7–14, in: A. Kranen – U. Krass – N. Zimmer (Hg.), *Der Weg zum Glück* (Bern 2021) 124–127
- Schefold 1952: K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952)
- Schulz 2005: M. Schulz, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft* (München 2005) 134f.
- Simon 1938: A. K. H. Simon, *Comicae Tabellae* (Emsdetten 1938)
- Simon 2002: E. Simon, Stumme Masken und sprechende Gesichter, in: T. Schabert (Hg.), *Die Sprache der Masken* (Würzburg 2002) 17–32
- Veyne 2018: P. Veyne, *Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji* (Darmstadt 2018; frz. Original 2016)
- Weihe 2004: R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München 2004)
- Wood 1996: N. Wood, *The House of the Tragic Poet* (London 1996)

Wuttke 2020: D. Wuttke, Im Fokus. Warburg und Warburg-Kreis. Beiträge 1966 bis 2019, hg. v. P. Schöner (Baden-Baden 2020)



**BILD UND MASKE MITEINANDER
ZU VERGLEICHEN**
ist mehr als nur eine
Spiegelfechterei
des ›pictorial turn‹

Die Maske des Malers

Nadia J. Koch

Betrachten wir ein Bild als Maske, so interessieren wir uns nicht für das, was auf dem Bild dargestellt ist, zum Beispiel ein Vogel oder eine Vase mit Blumen. Vielmehr fragen wir uns, in welcher Rolle der Urheber des Bildes sich uns zeigen oder eben gerade nicht zeigen möchte, somit welches Künstlerethos er im Bild performiert. Die Denkfigur der Maske regt also dazu an, das Bild als Medium des Künstlers in den Blick zu nehmen, das er im Spannungsfeld von Zeigen, Andeuten oder Verbergen der kreativen Persönlichkeit einsetzt.

Der Schmetterling auf dem Blatt

Solche Überlegungen setzen voraus, dass Kunstwerke jenseits ihrer Bestimmung als Mimesis – ob man darunter nun Darstellung, Imitation oder Täuschung versteht, sei dahingestellt – ein Wirkpotential haben, an dem das Publikum, wie Aristoteles sagt, immer schon von Natur aus Freude hat.¹ Dieser Natur folgend, lassen wir uns bei der Kunstbetrachtung auf ein Spiel mit dem ein, was auf der Bildfläche erscheint, selbst wenn die Täuschungsabsicht des Künstlers offensichtlich ist. So wie die Gäste eines Maskenballs wissen, dass sich hinter den faszinierenden Maskentypen reale Personen verbergen, so deutet der raffiniert blau changierende Seidenvorhang des barocken Stillebens von Adriaen van der Spelt von 1658 (Abb. 1) ein ähnlich schillerndes Spiel zwischen Betrachter- und Bildraum an.² Sobald ein Betrachter am linken Rand des Vorhangs den Schmetterling bemerkt, hält er inne, als ob dieser gleich davonflattern könnte; und das, obwohl klar ist, dass der Schmetterling seit Jahrhunderten auf demselben Blatt verharret. Das Bild ist hier die Bühne eines Akteurs, dessen Täuschungsmanöver unsere ästhetische Neugier wecken, weil wir erfahren möchten, wie dem Maler die Täuschung gelingt und welche Perspektive auf die Wirklichkeit sie eröffnet.

Nadia J. Koch (Universität Salzburg, Fachbereich Altertumswissenschaften);
nadiajustine.koch@plus.ac.at;

© Nadia J. Koch 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.



Abb. 1: Adriaen van der Spelt (1630–1673), *Blumenstilleben mit Vorhang*, 1658, Öl auf Leinwand, Chicago Art Institute 1949.585

Bild und Maske miteinander zu vergleichen ist mehr als nur eine Spiegelfechterei des ›pictorial turn‹. Schon die früheste systematische Sammlung von Personifikationen, die »Iconologia« des Cesare Ripa, die erstmalig um 1600 gedruckt wurde, stellt einen solchen Zusammenhang her. So trägt die Personifikation der Malerei, die ›Pittura‹, eine Goldkette mit einer Maske als Anhänger. Damit variiert die Malerei ihre Verwandte, die Nachahmung beziehungsweise ›Imitazione‹, die das Attribut der Maske in der Hand hält:³ »(Die Malerei ist) eine schöne Frau mit schwarzen Haaren, die locker und vielfältig gelockt sind, und mit geschwungenen Brauen, die von phantasievollen Gedanken zeugen. Sie bedeckt ihren Mund mit einem Band, das hinter ihren Ohren gebunden ist; (sie hat) eine Goldkette um den Hals, an der eine Maske hängt, auf deren Stirn geschrieben ist: ›Imitatio‹. In einer Hand hält sie den Pinsel, in der anderen die Tafel; (sie trägt ein) Kleid aus schillerndem Stoff, das ihre Füße bedeckt, und bei den Füßen kann man einige Malutensilien hinzufügen, um zu zeigen, dass die Malerei eine edle Tätigkeit ist.«

Getreu der Anweisung Ripas porträtiert sich um 1638/39 Artemisia Gentileschi vor einer noch ungestalteten Bildtafel in schillerndem Kleid (Abb. 2). An ihrer langen Goldkette hängt eine winzige Maske in satyresker Gestalt. Wie die ›Pittura‹ ist sie eine »schöne Frau mit schwarzen Haaren«, aber ihre Physiognomie weist über die Schönheit hinaus: Die stark ins Licht gesetzte Stirn mit kräftigen Brauen verspricht künstlerische Erfindungsgabe.⁴



Abb. 2: Artemisia Gentileschi (1593–1652), Selbstbildnis als Allegorie der Malerei (*La Pittura*), 1638/39, Öl auf Leinwand, The Royal Collection London RCIN 405551

Dass sich eine Malerin als Personifikation ihrer Kunst ins Bild setzt, ist Zeugnis eines Selbstbewusstseins, das erst im Laufe der Renaissance denkbar wurde: Die satyreske Maske, in Gentileschis Selbstporträt zum Accessoire geworden, kann noch in der Künstlerlegende des Spätmittelalters mit dem erfindungsreichen Künstler selbst verschmolzen werden. So verbirgt der Maler Giotto seine Klugheit und Kunstfertigkeit hinter einem so hässlichen Antlitz, dass man es nur als Maske eines herausragenden Charakters begreifen kann.

Maskierte Künstler, verhüllte Bilder

In Boccaccios »Dekameron« wird am fünften Tag erzählt, wie der Maler Giotto und ein Rechtsgelehrter zufällig gemeinsam nach Florenz ritten:⁵ »Der eine, Messer Forese da Rabatta genannt, der klein und ungestalt war und ein so glattes und stumpfnasiges Ge-

sicht hatte, dass es den hässlichsten Vagabunden verunstaltet hätte, war also erfahren in den Gesetzen, dass er bei vielen wackeren Männern als ein Schrein der Rechtsgelehrsamkeit galt. Der andere, Giotto mit Namen, hatte einen Geist von solcher Erhabenheit, dass unter allen Dingen, die die Mutter Natur unter dem Kreislauf der Himmel erzeugt, nicht ein einziges war, das er nicht mit dem Griffel und der Feder oder dem Pinsel so getreu abgebildet hätte, dass sein Werk nicht das Bild des Gegenstandes, sondern der Gegenstand selbst zu sein schien, so dass es bei seinen Werken sehr oft vorkam, dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war. (...) Aber so herrlich seine Kunst war, so war er doch weder von Gestalt noch von Gesicht in irgendeinem Stücke schöner als Messer Forese.«

Die Geschichte läuft darauf zu, dass beide Reiter in ein heftiges Gewitter geraten und Schutz suchen, um schließlich durchnässt und verdreckt nach Hause zu traben – bis Messer Forese Giotto anschaut und fragt: »Giotto, wenn uns jetzt ein Fremder begegnete, der dich noch nie gesehen hätte, glaubst du, dass er glauben würde, du seist der beste Maler der Welt, der du ja doch bist?« Augenblicklich antwortete ihm Giotto: »Ich glaube, Messer, er würde das glauben, wenn er, nachdem er euch besehen hätte, glaubte, dass Ihr das ABC könntet.« Als das Messer Forese hörte, erkannte er sein Unrecht und sah sich mit einer Münze bezahlt, die der verkauften Ware entsprach.«

Ganz wie beim platonischen Sokrates verbirgt sich die herausragende Natur – dort des Philosophen, hier des Künstlers Giotto – hinter einer Maske der physiognomischen Hässlichkeit. Diesen Gedanken spitzt Boccaccios Anekdote mit dem Naturereignis, dem verunstaltenden Gewitter, noch zu. Er zeigt damit, dass die Natur des Künstlers selbst der Naturgewalt zu trotzen vermag, wenn es sich um ein solches Ausnahmetalent wie Giotto handelt. Indem der Maler seine geistige Überlegenheit kurz, aber umso schärfer aufblitzen lässt, verblüfft er den nicht minder gescheiten Gelehrten so sehr, dass die Maske des Hässlichen im selben Moment verschwindet.

In Boccaccios Rahmenerzählung liegt Giottos Kunst darin, die Grenzen des Wahrnehmbaren zu verschieben. Seine Bilder bewirkten, »dass der Gesichtssinn der Menschen irrte und das für wirklich hielt, was nur gemalt war«.⁶ Das ruft den verbreiteten Topos auf, dass ein Bild erst dann überzeugt, wenn die Betrachter den dargestellten Gegenstand, zum Beispiel Adriaen van der Spelts gemalten Schmetterling, und den Gegenstand selbst nicht auseinanderhalten können – ein Motiv, das eine Vielzahl von Künstleranekdoten seit der Antike bis zum Überdruß variiert und mit den zeitgenössischen Kunstdiskursen verbindet. Dem Künstler bietet das die Gelegenheit, sich in dem Maße zum Herrscher über den Betrachter aufzuschwingen, wie er virtuos und doch subtil die Wahrnehmung von Sein und Schein steuert.

Diese Machtstellung sahen bereits Ernst Kris und Otto Kurz in der Rolle des Künstlers als Magier begründet. In »Die Legende vom Künstler« von 1934 zeigten sie auf, wie sich im Mythos der göttliche Schmied Hephaistos und der Heros Daidalos durch ihre besondere Gabe auszeichnen, Kunstwerke zu fertigen, die sich von selbst bewegen.⁷ Die platonischen Dialoge begegnen den Magierkünstlern mit grundsätzlicher Skepsis, weil ihr Werk Bewegung oder Beseeltheit eben nur vorspiegeln. Auch das illusionistische Potential der Kunst zur Zeit Platons disqualifiziere sie als Erkenntnismittel, weil ihre Versprechungen ins Leere gehen, etwa, wenn Figuren so lebendig gemalt sind, dass sie zu sprechen scheinen, aber dann doch keine Antwort geben.⁸

Natürlich sind das alles nur scheinbare Vorwürfe. Denn ob wir nun vor einem gelungenen Porträt verweilen oder seinem Modell selbst gegenüberstehen, so sind wir uns der ontologischen Stufe dieses Gegenüber doch stets bewusst. Trotzdem entzünden sich an der gespielten Empörung, auf die Kunst hereinzufallen, unzählige Kunstgespräche und Anekdoten; angefangen mit der Kunstkritik in der griechischen Polis und der populären Künstlerbiografie des Hellenismus bis zur Rezeption seit der Zeit Giotto's.

Das Bild als Maske, als Erscheinungsfläche eines künstlerischen Programms zu verstehen, bietet einen Ausweg aus dieser Argumentationsschleife. Wir bewerten dann nicht mehr die Wirklichkeit des Bildobjekts, sondern erkennen die Illusion als gestalterisches Kalkül, um uns gleich ihrer ästhetischen Botschaft zuzuwenden. Lesen wir auch die Anekdoten auf diese Weise, so erübrigt sich die Diskussion über einen angeblichen »historischen Kern«, ob zum Beispiel Giotto dies oder jenes tatsächlich so gemalt, gesagt oder getan hat. Stattdessen fragen wir danach, welche Auffassung von Kunst sich in den erzählten Handlungen, Worten und Werken offenbaren soll.

In der antiken Künstleranekdotik ist der Maleragon zwischen Zeuxis und Parrhasios, von dem Plinius berichtet, das wohl bekannteste Beispiel des illusionierenden Spiels.⁹ Nachdem Zeuxis Trauben so kunstvoll gemalt hat, dass die Vögel zum Bild hinfliegen, gelingt es Parrhasios, sogar den virtuosen Kollegen zu täuschen. Er malt einen Bildvorhang so getreu, dass der neugierige Zeuxis sich mit seiner Bitte blamiert, den – nur gemalten – Stoff beiseitezuschieben, um die bemalte Tafel freizugeben. Die philosophische Diskussion um den ontologischen Status des Gemalten verwandelt die Anekdote in die Frage, wo das Bild sich eigentlich befindet: Ist es der Blick auf den Gegenstand, den es freigibt, oder ist es die Oberfläche, auf der der Vorhang entlanggleitet?

Nun geht es um die Kunstfertigkeit als solche und um die Frage, in welcher Form sie in Erscheinung tritt. Die Bildfläche, durch den Vorhang ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, lässt sich als Maske der Künstlerpersönlichkeit begreifen, im Sinne einer Art Display, auf dem die *Techné* angezeigt oder verborgen wird. Daher überrascht es nicht, dass das Motiv des Vorhangs die Künstler seit Parrhasios' Sieg über Zeuxis immer wieder zu neuen Bildideen angeregt hat, wie van der Spelts Blumenstillleben zeigen konnte (Abb. 1).¹⁰

Das Bild hört mit

Die folgende Auswahl von Anekdoten über Apelles, Giotto und Michelangelo stellt nicht wie üblich den Urheber des Kunstwerks, sondern das Werk selbst in den Mittelpunkt. Die Anekdoten regen den Leser dazu an, das Bild als Medium zu betrachten. Bei der pointierten Schilderung der Interaktion zwischen Werk und Publikum wird die Ebene, die die Bildoberfläche definiert, dann zum Angelpunkt zwischen diesen zwei Instanzen. Der Künstler wirkt dabei oft im Verborgenen.

Die größten Schatzhäuser zur Biografie der Künstler sind die »*Naturalis historia*« des Plinius und Giorgio Vasaris »Lebensbeschreibungen der Maler, Bildhauer und Architekten«, kurz »*Le Vite*«. Die Erzählungen des Plinius überträgt Vasari geschickt auf seine Zeit oder deutet sie gar um.¹¹ Dabei geht er topisch vor: Bewährte künstlerbiographische Motive passt er an den aktuellen Kunstdiskurs an, kombiniert sie mit zeitgenös-

sischen Berichten und verbindet die Topoi zu einprägsamen Viten. Aus diesen Variationen hat sich ein neuzeitliches Anekdotennetz entwickelt, das noch heute weitergesponnen wird.¹²

Plinius' Erzählung von einer Malerei, hinter der der Künstler im Verborgenen wirkt, ist draußen vor der Werkstatt des Apelles angesiedelt. Hier hat der Meister, in Sichtweite der Passanten und zugleich kaufmännisch geschickt, seine Bilder in der Loggia ausgestellt.¹³ »Er selbst versteckte sich hinter dem Tafelbild und erlauschte, welche Mängel bemerkt würden, weil er die Masse für einen sorgfältigeren Kritiker hielt als sich selbst.«

Es folgt Apelles' sprichwörtlicher Schlagabtausch mit dem Schuster, der es wagt, die Wiedergabe eines Beins zu bemängeln, also ein Detail, das außerhalb seines Faches liegt. Durch die Kompetenzüberschreitung provoziert, springt der Maler aus der Deckung, offenbart sich sozusagen hinter der Maske des Bildes und weist den Kritiker zurecht mit dem Ausspruch: »Schuster, bleib bei deinem Leisten.«

In seiner Anekdote von den Architekten, die in Rom an den Tempeln innerhalb der Porticus Octaviae wirkten, variiert Plinius das Versteckensmotiv. Als die zwei Lakonier namens Sauras und Batrachos hörten, dass ihnen am Bau keine Künstlerinschrift gewährt würde, wussten sie sich mit bildhauerischen Mitteln zu helfen. Ihre griechischen Namen, Sauras für Eidechse und Batrachos für Frosch, kamen ihnen dabei zu Hilfe:¹⁴ »Auch heute sind gewiss noch in die Säulenbasen als Verweis auf ihre Namen eine Eidechse und ein Frosch eingemeißelt.«

Die Architekten sichern ihre Autorschaft also durch den Kunstgriff, sich in Tiergestalt im Basisornament zu verbergen. Tatsächlich dokumentiert noch im achtzehnten Jahrhundert Giambattista Piranesi Drucksammlung zu den Römischen Antiken eine solche Basis vor Ort (Abb. 3).

Die Künstleranekdoten in Giorgio Vasaris »Vite« greifen das Motiv des verborgenen Autors immer wieder auf; und was das Belauschen des Publikums angeht, so stehen die Renaissancekünstler dem antiken Apelles in nichts nach, wenn es gilt, das fertige Werk noch zu verbessern. Auch der Bildhauer Michelangelo glaubt, nur inkognito erfahren zu können, was die Besucher des Petersdoms über seine marmorne »Pietà« denken. Er macht sich heimlich in die Kapelle auf, um schließlich seine Signatur nachzutragen.¹⁵ »Dazu kam es, als Michelangelo eines Tages dort hineinkam, wo sie aufgestellt war und eine große Zahl Fremder aus der Lombardei davor fand, die sie sehr lobten. Als einer von ihnen einen anderen fragte, wer sie geschaffen habe, antwortete dieser: »Unser Gobbo aus Mailand.« Michelangelo schwieg dazu, doch irgendwie erschien es ihm seltsam, dass seine Anstrengungen einem anderen angerechnet werden sollten. Also schloss er sich eines Nachts mit einem Lämpchen ein und ritzte mit den mitgebrachten Meißeln seinen Namen ein.« Die Signatur »Michael Angelus Bonarotus Floren[tinus] facieba[t]« auf der Gürtung der Maria fällt noch heute ins Auge (Abb. 4).



Abb. 3: Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), *Antichità Romane* Bd. IV, Rom 1784, Taf. XLV, Ausschnitt

In Florenz soll ein Kritiker Michelangelo besonders provoziert haben. Als er dort der kolossalen Statue des »David« mit dem Meißel den letzten Schliff gab, so erzählt es Vasari,¹⁶ »begab es sich, dass Pietro Soderini ihn mit großem Gefallen an seinem Aufstellungsort sah, während Michelangelo ihn an einigen Stellen überarbeitete, und dabei zu ihm sagte, dass ihm die Nase zu groß geraten schien. Michelangelo erkannte, dass der Gonfaloniere unterhalb der monumentalen Statue stand und sein Blickwinkel es ihm nicht erlaubte, die wirklichen Maßverhältnisse zu erkennen, stieg aber, um ihn zufriedenzustellen, auf das Gerüst, das sich auf der Höhe der Schulter befand. Geschwind nahm Michelangelo einen Meißel und ein wenig Marmorstaub von den Gerüstplanken in die linke Hand und ließ, während er den Meißel nun leicht zu bewegen begann, nach und nach den Staub herabrieseln, ohne dabei die Nase im Geringsten zu verändern. Dann sah er hinunter zum Gonfaloniere, der dort stand und zusah, und sagte: »Schaut nun.« »Mir gefällt er jetzt besser«, sagte der Gonfaloniere, »Ihr habt ihm das Leben geschenkt.« Bedenkt man, dass der »David«-Koloss über fünf Meter misst, so wird das Gerüst bei seiner Schulter um die vier Meter hoch gewesen sein; hoch genug, um sich unbeobachtet aus der Vogelperspektive beim Verteilen des Marmorstaubs über das Laienurteil zu amüsieren. Diese unerschütterliche Selbstachtung Michelangelos, gepaart mit einem, wie er glaubt, nur zu berechtigten Misstrauen gegen Urteile Fremder ist für die Erzählungen über diesen Bildhauer typisch. Vasaris Biografie zeichnet ein eindrückliches Bild vom aufwallenden, schwierigen Charakter bei der Begegnung mit Mitarbeitern und Kritikern. Die Szenen der Disharmonie mit der Umwelt kontrastiert Vasari mehrfach mit den Erzählungen über den malerischen Antipoden dieser Zeit, den jugendlich schönen Raffael, der sich im gesellschaftlichen Umgang als Muster an Eleganz, Güte und Ausgeglichenheit erweist. Dazu passt, dass Vasari von Raffael keinerlei Maskierungsverhalten überliefert, außer dass er sein eigenes Bild unauffällig ins Fresko der »Schule von Athen« von 1509–1511 eingearbeitet habe (Abb. 5).¹⁷ »Raffael (...) zeigt sich mit einem jugendlichen Gesicht unter einer schwarzen Kappe und einem Ausdruck großer Bescheidenheit, gepaart mit gefälliger und schöner Anmut.«

Ob die Charaktere der beiden Meister tatsächlich so konträr waren, sei dahingestellt. Jedenfalls nutzt Vasari die Anekdoten als Bühne, um die zwei Pole des Kunstschaffens vorzuführen: Michelangelos kraftvoll dem Stein abgerungene Kolossalformen einerseits und Raffaels Harmonie von Form und Farbe andererseits gelten in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts als Gipfel ihrer jeweiligen Kunstgattung und zugleich als Extreme des künstlerisch Machbaren.



Abb. 4: Michelangelo Buonarroti (1475–1564), Pietà, 1499, Marmor, Sankt Peter, Vatikan



Abb. 5: Raffael (1483–1520), Schule von Athen, 1509–11, Detail mit Selbstbildnis, Freskomalerei, Stanza della Segnatura, Vatikan

Wie Vasari über Michelangelos Malereien in der Sixtinischen Kapelle zu berichten weiß, kulminierte seine misstrauische Veranlagung, vom ungeheuerlichen Ausmaß der Aufgabe noch bestärkt, schließlich in einer Exitstrategie des Verschwindens. Zu sehr fühlte sich Michelangelo von den unfähigen Assistenten und den Kontrollen durch den Papst bedrängt:¹⁸ »(Es) kamen einige seiner Malerfreunde aus Florenz nach Rom, um ihm in dieser Sache Hilfe zu leisten und ihm die Technik der Freskoarbeit zu zeigen (...). Als er aber sah, dass ihre Bemühungen weit von seinen Vorstellungen entfernt waren und ihn nicht zufrieden stellten, entschied er eines Morgens, alles abzuschlagen, was sie geschaffen hatten. Dann schloss er sich in die Kapelle ein, verweigerte ihnen den Einlass und ließ sich auch nicht sehen, wenn er zu Hause war. Als ihnen diese Farce zu lange dauerte, brachen sie auf und kehrten gedemütigt nach Florenz zurück. Michelangelo war nun entschlossen, die ganze Arbeit allein zu übernehmen, und brachte sie unter Aufbietung aller Mühe und Tatenlust trefflich zu Ende.«

Hatte Parrhasios' Vorhang noch den Kollegen Zeuxis wie mit einer Maskerade hinter Licht geführt, so treibt Michelangelo das Motiv auf die Spitze. Während Bildvorhang und Maske dazu einladen, in eine illusionierte Wirklichkeit einzutreten, so schlägt Michelangelo derlei Kommunikationsportale heftig zu. Ein größerer Gegensatz zur Gewohnheit des Apelles, seine Bilder vor dem Atelier auszustellen, um sie für die Kritik freizugeben, ist kaum denkbar. Apelles' diskursive Künstlerpersönlichkeit scheint eher im Selbstporträt Raffaels nachzuhallen, der den Betrachter freundlich zum Dialog auffordert (Abb. 5). Anders die kompromisslose Produktivität des malenden Bildhauers: Michelangelo ist vom hohen Anspruch an sich selbst so getrieben, dass er erst nach Zerstörung der Assistenzarbeiten und dem Verschwinden von der öffentlichen Bildfläche die nötige Freiheit findet, um sein Werk zu vollenden.

Das Bild als Abwesenheit

Eine der Anekdoten, die Plinius' Künstlergeschichte von Apelles erzählt, trägt das Motiv des unsichtbaren Künstlers so radikal vor wie keine andere. Sie beschreibt einen denkwürdigen Tag auf Rhodos, an dem der Zufall es wollte, dass Apelles und sein berühmter Malerkollege Protogenes sich mehrmals um Haaresbreite verpassten. Plinius setzt damit ein, wie Apelles nach Rhodos segelt, um Protogenes direkt in seiner Werkstatt aufzusuchen.¹⁹ »Er selbst war nicht dort, sondern nur eine großformatige, hergerichtete Tafel auf einer Staffelei, (die) eine alte Frau bewachte. Sie antwortete, dass Protogenes auswärts sei, und erkundigte sich, von wessen Nachfrage sie ihm berichten möge. ›Von diesem hier,‹ sprach Apelles und zog, nachdem er sich den Pinsel gegriffen hatte, aus Farbe eine Linie von höchster Feinheit quer über die Bildtafel.«

In der weiteren Erzählung wird die kühne Intervention an einer vorgrundierten Tafel zweimal wiederholt: Erst kehrt Protogenes ins Atelier zurück, erkennt den Urheber an der virtuellen Technik, übermalt die Linie mit einer noch feineren und verlässt das Haus erneut. Dann kehrt Apelles zurück, sieht sich übertrumpft, zieht eine letzte, nicht mehr teilbare Linie und segelt davon. Zurückgekehrt gibt sich Protogenes geschlagen und stellt die Tafel sodann als ›miraculum‹ öffentlich aus. Da Plinius aber anmerkt, dass

sie schließlich unter Augustus auf dem Palatin verbrannt sei, müssen wir nicht glauben, dass sie jemals existiert hat.²⁰

Von den vielen Anekdoten zur griechischen Kunst ist diese die einzige, die eine leere, fachmännisch zum Malen vorbereitete weiße Tafel zur Hauptfigur macht. Am Ende der Geschichte, nach der Abfolge der meisterhaft gezogenen Linien in unterschiedlichen Farben, dokumentiert sie das Zusammenspiel von Fläche, Linie und Farbe, den Elementen der Malkunst, in größtmöglicher Reduktion. Das unfreiwillige Gemeinschaftswerk wird so über die Künstlerindividuen hinaus zur Maske der Kunst schlechthin. Indem es den Künstler selbst verbirgt, lässt es die Grundlagen seiner Techné Zug um Zug umso einprägsamer aufscheinen.

In seinem Buch »Bilder lesen« widmet der Schriftsteller Alberto Manguel ein Kapitel dem »Bild als Abwesenheit«. Dabei kommt er auf so unterschiedliche Phänomene zu sprechen wie bewusste motivische oder inhaltliche Leerstellen von Bildern, wie sie im neunzehnten Jahrhundert für die Malerei Paul Cézannes und seit den 1950er Jahren für das Action Painting typisch sind. Manguels Frage nach dem Abwesenden im Bild ist auch für die Anekdote von Apelles und Protogenes interessant. Sie schärft den Blick dafür, dass auch die Tafel des Linienwettstreits ähnlich frei von motivischen Inhalten ist wie ein Produkt des Action Painting, in dem Objekte keinen Platz haben, da ja alleiniger Inhalt des Werks sein Prozess ist. Die radikale Abwesenheit von Gegenständen im Bild, an die uns die Kunst der Moderne mittlerweile gewöhnt hat, ist in der antiken Kunstliteratur ein bemerkenswerter Einzelfall, der den Scharfsinn der Interpreten bis heute herausfordert.²¹

Alberto Manguel hätte für das Bild als Abwesenheit auch auf die rätselhaften Interieurs des dänischen Malers Vilhelm Hammershøi aus dem späten neunzehnten Jahrhundert verweisen können (Abb. 6). Der Maler versetzt uns in einen fast leeren Raum, in dessen Mitte uns eine Staffelei die Rückseite zukehrt. Ob es sich um die Werkstatt des Protogenes handelt? Unser Blick wandert links vom Lichtspiel der hohen Fensteröffnungen zum Landschaftsgemälde hoch oberhalb der Staffelei und dann durch die geöffnete Tür. Die eigentümliche Stimmung könnte man nicht besser beschreiben als in Samuel Becketts Worten, die Manguel seinem Kapitel vom Bild als Abwesenheit voranstellt: »Die Aufgabe der Gegenstände ist es, die Stille wiederherzustellen.«

Wie weit die Arbeit an der Staffelei schon vorangeschritten ist, sehen wir nicht, sondern fragen uns, ob die wenigen Dinge im Raum uns über das Abwesende Auskunft geben können. Wie in der Anekdote von Apelles und Protogenes ist das Staffeleibild der wahre Protagonist des Bildes, und die Abwesenheit des Malers verdichtet sich durch den subtil flirrenden Lichtraum zu einer Atmosphäre, die den Betrachter in einen Schwebeszustand zwischen Suchen und Warten versetzt. Das abgewandte Bild im Bild zeigt sich uns also nicht als Gegenstand, sondern als Maske der Stille, mit der der Künstler eine emotionale Raumerfahrung ästhetisiert.



Abb. 6: Vilhelm Hammershøi (1864–1916), *Interieur mit Staffelex*, Bredgade 25, 1912, Öl auf Leinwand, Los Angeles, J. Paul Getty Museum 2018.59

Kehren wir abschließend in das Florenz des Trecento zurück und hören wir in Vasaris Worten, wie der Maler Giotto das ›Bild als Abwesenheit‹ erfolgreich als Maske einsetzt.²² Ein Gesandter des Papstes, so berichtet Vasari, »begab sich nach Florenz, wo er eines Morgens Giotto in seiner Werkstatt besuchte, während dieser bei der Arbeit war. Er unterbreitete ihm das Vorhaben des Papstes und in welcher Weise ihn jener einzusetzen gedachte, und schließlich bat er ihn um eine kleine Zeichnung für seine Heiligkeit. Giotto, der überaus wohlherzogen war, nahm das Blatt und malte – den Arm in die Seite geklemmt und die Hand wie einen Zirkel bewegend – mit einem in rote Farbe getauchten Pinsel einen Kreis darauf, und zwar im Umriss so akkurat gezirkelt, dass der Anblick zum Staunen war. Dies getan, wandte er sich grinsend an den Hofmann: ›Hier habt ihr Eure Zeichnung.‹ Dieser fühlte sich sehr verspottet und sagte: ›Bekomme ich denn nichts anderes als dieses Blatt?‹ ›Das ist genug und schon zu viel, antwortete Giotto, ›schickt es zusammen mit den anderen und seht, ob es Anerkennung finden wird.‹«

Hätte der Höfling seinen Plinius ordentlich gelesen und den Linienagon des Apelles und Protogenes gekannt, so hätte er sogleich begriffen, dass er dem Papst mit Giottos Kreis nichts weniger überbringt als eine moderne Antwort auf das antike ›miraculum‹.

Anmerkungen

- 1 Aristot. poet. 1448b4–19.
- 2 Zu den Facetten dieses Phänomens s. Blümle – Wismer 2016.
- 3 Ripa 1618, 416 (Übers. NK).
- 4 Zum Verständnis des Werks als Maske am Beispiel von Gentileschis ›Pittura‹ s. den Beitrag von Oy-Marra 2014.
- 5 Boccaccio 1980, II. 545–547 (Übers. A. Wesselski).
- 6 Boccaccio 1980, II. 545.
- 7 Kris – Kurz 1980, 94. Zu Hephaistos' selbstfahrenden Dreifüßen vgl. Hom. Il. 18, 372–379, zu Daidalos' laufenden Statuen Pl. Men. 97de.
- 8 Pl. Phdr. 275d.
- 9 Plin. nat. 35, 65.
- 10 S. den Ausstellungskatalog Blümle – Wismer 2016.
- 11 Vasari 1550/68.
- 12 Zu Geschichte und Perspektiven der Topik in der Kunstwissenschaft grundlegend Pfisterer 2003. Zur Topik der antiken Künstlerbiographie und bei Vasari vgl. Koch 2013, 143–145; 274–286.
- 13 Plin. nat. 35, 84 (Übers. NK). Vgl. Oy-Marra 2014, 151–153 Abb. 1, deren Interpretation dieser Anekdote auch Vasaris bildliche Darstellung der Szene miteinbezieht.
- 14 Plin. nat. 36, 42 (Übers. NK).
- 15 Vasari 2009, 51 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 275–276 Anm. 77–78.
- 16 Vasari 2009, 54–56 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 279 Anm. 88.
- 17 Vasari 2004, 32 (Übers. V. Lorini).
- 18 Vasari 2009, 73–74 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 311–313 Anm. 167–172.
- 19 Plin. nat. 35, 81 (Übers. NK).
- 20 Plin. nat. 35, 83.
- 21 S. den Forschungsbericht von Mainberger 2007.
- 22 Vasari 2015, 69–70 (Übers. V. Lorini) mit Kommentar ebd. 177–178 Anm. 63.

Literatur

- Blümle – Wismer 2016: C. Blümle – B. Wismer (Hg.), Hinter dem Vorhang. Verhüllung und Enthüllung seit der Renaissance – von Tizian bis Christo (München 2016)
- Boccaccio 1981: Giovanni Boccaccio, Das Dekameron, Übertragung von A. Wesselski I–II, 7. Aufl. (Frankfurt 1981)
- Koch 2013: N. J. Koch, Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie (Wiesbaden 2013)
- Kris – Kurz 1980: E. Kris – O. Kurz, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (Frankfurt 1980)
- Mainberger 2007: S. Mainberger, »Der Künstler selbst war abwesend.« Zu Plinius' Erzählung vom Paragone der Linien, in: H. Baader – R. Kudielka – U. Müller Hofstede – K. Patz – N. Suthor (Hg.), Im Agon der Künste (München 2007) 19–31
- Manguel 2001: A. Manguel, Bilder lesen (Berlin 2001)

- Oy-Marra 2014: E. Oy-Marra, Maskierung einer Malerin. Die Selbstporträts der Artemisia Gentileschi, in: C. Kruse (Hg.), Maske, Maskerade und die Kunst der Verstellung. Vom Barock bis zur Moderne (Wiesbaden 2014) 151–172
- Pfisterer 2003: U. Pfisterer, »Die Bilderwissenschaft ist mühelos«. Topos, Typus und Pathosformel als methodische Herausforderung der Kunstgeschichte, in: U. Pfisterer – M. Seidel (Hg.), Visuelle Topoi (München 2003) 21–47
- Piranesi 1784: G. Battista Piranesi, Antichità Romane I–IV (Rom 1784)
- Ripa 1618: C. Ripa, Nova Iconologia Di Cesare Ripa Perugino Cavalier de SS. Mauritio, & Lazzaro (Padua 1618)
- Vasari 1550/68: G. Vasari, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori (Florenz 1550; erw. Ausg. Florenz 1568)
- Vasari 2004: G. Vasari, Das Leben des Raffael. Neu übersetzt von H. Gründler und V. Lorini. Kommentiert und herausgegeben von H. Gründler (Berlin 2004)
- Vasari 2009: G. Vasari, Das Leben des Michelangelo. Neu übersetzt von V. Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von C. Gabbert (Berlin 2009)
- Vasari 2015: G. Vasari, Das Leben des Cimabue, des Giotto und des Pietro Cavallini. Neu ins Deutsche übersetzt von V. Lorini. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von C. Gabbert (Berlin 2015)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Public Domain (CCo)

Abb. 2: © Royal Collection Enterprises Limited 2025 | Royal Collection Trust

Abb. 3: Public Domain Wikimedia Commons. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/32/Piranesi-4053.jpg>

Abb. 4: © Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom

Abb. 5: Bildindex Foto Marburg, Public Domain 1.0. <http://id.bildindex.de/thing/0001445128>

Abb. 6: Digital image courtesy of Getty's Open Content Program (CCo)



**DIESER ANSATZ VERBANNT
JEDOCH DIE HIER IM ZENTRUM
stehenden Porträts in ein
archäologisches Niemandsland,
in dem sie sich nach
wie vor befinden**

Die Maske der Alten

Martin Kovacs

Die historische Interpretation und kulturgeschichtliche Einordnung der Ikonographie römischer Porträts ist seit jeher und mit guten Gründen nicht nur von der allgemeinen Stilisierung der Porträts geprägt.¹ Darunter fällt zunächst etwa die Wahl der spezifischen Frisur, der Mimik sowie etwaiger Altersmerkmale. Als bedeutsam in diesem Zusammenhang erwies sich ebenso, meist implizit, die Qualität und der Aufwand der formalen Ausführung. Die differenzierte, hoch anspruchsvolle Gestaltung etwa der berühmten Büste des Commodus im Konservatorenpalast² schlägt sich beispielsweise in den Unterschneidungen des Büstenfußes, aber auch in der hochfeinen, porzellanartigen Politur des Inkarnats sowie in der aufwendigen Bohrarbeit im Haar nieder. In dieser Ausführung zeigen sich gleich mehrere Ebenen, auf denen – neben der grundsätzlichen Ikonographie des Bildwerks und der dieser Ikonographie inhärenten Programmatik – auch der qualitative, handwerkliche Aufwand wichtige Anknüpfungspunkte für eine historische Kontextualisierung des Monuments offenbart.

Im Umkehrschluss stellt sich allerdings die Frage, wie man mit Porträts und Statuen umgehen soll, die nicht nur die Qualität und bildhauertechnische Meisterschaft der Commodusbüste verfehlen, sondern die aufgrund ihrer formalen Eigenschaften geradezu als Gegenentwürfe gelten müssen. Ausgehend von einem normativen Anspruch könnte man diese Objekte zunächst als defizitär, als blasse Schatten eines höheren ästhetischen Anspruchs ansehen. Allerdings verkennt dies das historische Potenzial der Monumente.³ Nichtsdestotrotz handelt es sich um Objekte, die zwar einen anderen formalen Anspruch widerspiegeln, in der Antike jedoch als Teil von Ehrenstatuen fungierten und damit vom Publikum zumindest zum Zeitpunkt ihrer Errichtung geschätzt worden sein müssen.⁴ Hinter der scheinbar defizitären Erscheinung verbirgt sich damit eine spezifische antike Ästhetik, die einer Diskussion bedarf, weil sie Teil der antiken Lebensrealität und der Praxis des ›statue habit‹ war. Es stellt sich demnach die Frage, wie man sich diesem Phänomen nähern kann.

Diese ästhetische Dynamik zwischen bildhauertechnischer Meisterschaft und formaler Einfachheit spiegelt sich in besonderem Maße in rundplastischen Porträts der

Spätantike wider, die zwischen dem vierten und sechsten Jahrhundert nach Christus entstanden sind.⁵ In jener Epoche, in der ein Großteil der Bildnisse als Ergebnis von Umarbeitungen anzusehen ist, findet sich eine beträchtliche Menge an Porträts, die in hohem Maße Proportionen, aber auch partiell Einzelformen und Ikonographie ihrer Vorgängerfassungen widerspiegeln.⁶ Somit stehen genuin spätantike Formen und Ikonographien direkt neben älteren Formen. Umso deutlicher die älteren Formen durchscheinen, desto schwieriger fällt nicht nur eine Klassifizierung des Objekts innerhalb der Spätantike, sondern auch dessen kulturhistorische Analyse; denn im Gegensatz zu qualitätvolleren Exemplaren scheint es sich weniger um direkt greifbare Äußerungen eines spätantiken Formwillens zu handeln.

Der vorliegende Beitrag geht daher eine inhaltliche Leerstelle an. Diese liegt darin, dass in der Erforschung des spätantiken ›statue habit‹ im Falle jener Objekte, bei denen die ursprünglichen Gestaltungselemente die spätantike Umarbeitung dominieren, zwar durchaus ein methodisches Problem erkannt wurde. Jedoch verhinderte gerade dies eine Analyse der betreffenden Porträts auf ikonographischer Grundlage. Stattdessen wurden jene Objekte zwar als entsprechende Sonderfälle erkannt, aus der systematischen Analyse spätantiker Porträts aufgrund ihrer Eigenheiten allerdings weitgehend ausgeklammert.⁷

Ein Kopf in Athen lässt in seiner Physiognomie und in der Gestaltung der Augenbohrung noch unmittelbar die Urfassung des zweiten Jahrhunderts nach Christus erkennen, verrät seine spätantike Umarbeitung jedoch in der Reduktion des einst wohl üppig gelockten Haupthaars, in dessen Umwandlung in eine handwerklich grobe Strähnenfrisur sowie in der Angabe eines gepickten Bartes (Abb. 1).⁸ Chronologisch und ikonographisch können lediglich die offenbar gezielt beibehaltene formal klassizistische, alterslose Erscheinung und die für Porträts des späten vierten Jahrhunderts nach Christus typische Einziehung der Nackenhaare, die sogenannte ›Nackenwelle‹, ausgewertet werden.⁹ Trotz der beträchtlichen Dominanz der älteren Formelemente zeichnet sich in diesem Fall aber ein hinreichend erkennbarer, spätantiker Gestaltungswille ab, den man zumindest ikonographisch an weitere zeitgenössische Exemplare theodosianischer Zeit anschließen kann.¹⁰

Angeichts der lange Zeit verfahrenen Forschungssituation zur Diskussion um Chronologie und Klassifizierung der spätantiken Porträts erschien es sinnvoll, zunächst jene Objekte in das Zentrum der Analyse zu rücken, die ikonographisch und stilistisch eine klar erkennbare, spätantike Gestalt aufwiesen; und betreffende Objekte infolgedessen als Anker der Formanalyse und der historischen Kontextualisierung zu nutzen.¹¹ Dieses Vorgehen erlaubte immerhin eine Vorstellung von den Entwicklungen, Konjunkturen sowie grundsätzlich von den ikonographischen Varianten. Darüber hinaus erlaubte dies auch die Einordnung der Phänomene in den jeweiligen historischen Kontext. Dieser Ansatz verbannte jedoch die hier im Zentrum stehenden Porträts in ein archäologisches Niemandsland, in dem sie sich nach wie vor befinden. Denn Bildwerke, die aufgrund der einfacheren Qualität der Umarbeitung, des markanten Anteils an älteren Elementen und des Mangels an hinreichend eindeutigen, spätantiken Merkmalen problematisch erschienen, fielen durch das Raster. Dabei erweist sich die Diagnose von Umarbeitungen als zentral.¹²

Dies betrifft im anderen Extrem auch Statuen und Porträts, denen man eine Umarbeitung und Wiederverwendung nicht auf den ersten Blick ansieht. Das Bildnis einer Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus im Thermenmuseum in Rom etwa könnte kaum als Umarbeitung erkannt werden, läge das Werk nur als Kopffragment vor.¹³ Dadurch, dass der Kopf eindeutig zu einer älteren Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus gehört, wird die Umarbeitung des Kopfes im späten vierten oder im frühen fünften Jahrhundert eindeutig belegt. Sonst häufig auftretende, charakteristische Indizien wie die ausgesprochen schmale, langgezogene Nase, die übergroßen Augen, die auffallend schmalen Proportionen und das spitze Kinn sind demnach der Urfassung geschuldet; und müssen damit zusammenhängen, dass der spätantike Bildhauer mit einem begrenzten Material konfrontiert war. In der Analyse spätantiker Porträtskulptur steht demnach stets und in jedem Einzelfall die Frage im Raum, welche Merkmale dem spätantiken Formwillen entsprechen und welche als Ergebnis eines bildhauertechnischen Kompromisses anzusehen sind.¹⁴



Abb. 1: Porträt des zweiten Jahrhunderts nach Christus, umgearbeitet in der zweiten (?) Hälfte des vierten Jahrhunderts, Athen, Agoramuseum S 1604



Abb. 2: Büste des Caracalla, geweiht dem »numen« des Kaisers, umgewidmet auf Konstantin den Großen, Skikda

Der Blick soll daher gerade nicht auf herausragende Exemplare spätantiker Porträtbildhauerei, sondern auf eine Gruppe von Bildnissen gerichtet werden, die sich aufgrund ihrer älteren Prägung und Erscheinung oft kaum exakt datieren lassen, aber doch als bewusst konzipierte Bestandteile von spätantiken Statuen gelten können. Diese zunächst eigentümlich erscheinenden Lösungen müssen jedoch vom spätantiken Publikum nicht nur akzeptiert, sondern auch goutiert worden sein. Hieraus resultiert nicht nur das kulturgeschichtliche Problem einer spezifischen Spielart des spätantiken »statue habit«, sondern insbesondere und grundsätzlich ein ästhetisches Problem.¹⁵ Denn die spätantiken Eingriffe stehen zumindest in deutlichem Kontrast zum Ursprungswerk, dessen Proportionen und Einzelformen noch durchscheinen. Dieser Kontrast muss zumindest von produktionsästhetischer Seite her gesehen und billigend in Kauf genommen worden sein. Formale Inkohärenz und ästhetischer Kontrast von älteren und neueren Formen erscheinen damit als bewusste ikonographische Strategie, die möglicherweise auch eine zeichenhafte Funktion besaß.

Es gilt, aus diesen Beobachtungen ein heuristisches Werkzeug abzuleiten. Die Wiederverwendung alter Bildnisse wäre dabei als Prozess der Aneignung zu verstehen; ein

Prozess, in dem die leicht modifizierten Gesichter der Spätantike als »Masken der Alten« fungierten. Darin ging es ausdrücklich nicht um die Präsentation eines julisch-claudischen Porträt als kostbares Beutestück, sondern um einen bewussten und gezielten Umgang mit älteren Monumenten: Man wollte sich das alte Gesicht, die Präsenz alter Statuen und Porträts zu eigen machen.

Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist die Panzerbüste des Kaisers Caracalla aus dem Mithräum in Skikda.¹⁶ Sie wurde als Weihgeschenk für das »numen«¹⁷ Konstantins des Großen unverändert wiederverwendet, wobei man jeden Hinweis auf die Identität der ursprünglich dargestellten Person tilgte. Die Inschrift wurde in der Zeile, in der der Name Antoninus genannt war, eradiert und durch den Namen Konstantins ersetzt (Abb. 2).¹⁸ In der kaiserlichen Büste dürfte man im vierten Jahrhundert nach Christus demnach Kaiser Konstantin erkannt haben, trotz der offenkundigen Differenz zur offiziellen Kaiserikonographie.¹⁹ Im Folgenden soll diskutiert werden, worin der Reiz dieser Strategie gelegen haben könnte.

Ausgehen möchte ich von einem Befund im Bezirk des Apollonheiligtums von Bulla Regia.²⁰ In dem Peristyl, das dem Kultbildraum vorgelagert war, stand vor einer Säule eine Statue, die von den Ausgräbern um Alfred Merlin im frühen zwanzigsten Jahrhundert in Sturzlage aufgefunden wurde.²¹ Erhalten ist nicht nur die Statue selbst, sondern auch die Basis. Obwohl die beschädigte Basis den Namen des Geehrten nicht mehr preisgibt, ist klar, dass es sich um einen römischen Senator handelte; der »vir clarissimus« amtierte als Prokonsul, als kaiserlicher Statthalter der Provinz Africa Proconsularis und wurde vom Rat der Stadt für seine Leistungen geehrt:²² »(Diese Statue ist) dem »vir clarissimus«, dem besonders glänzenden Prokonsul, der dieses Amt zum zweiten Mal bekleidet, dem Richter am kaiserlichen Hof, dem ewigen Patron (der Stadt) (gewidmet). (Aufgestellt hat sie) der besonders vornehme Rat der Kolonie von Bulla Regia.«

Formular der Inschrift, Titulatur und panegyrischer Duktus datieren die Basis und die davor gefundene Statue in das vierte Jahrhundert nach Christus. Bei Betrachtung der Statue wird bereits aufgrund der frühkaiserzeitlichen Togadrapierung deutlich, dass sie ursprünglich nicht in das vierte Jahrhundert nach Christus gehören kann (Abb. 3);²³ Hans Rupprecht Goette datierte die Statue mit guten Gründen in trajanische Zeit.

Statue und Bildnis erscheinen zunächst kohärent. Allerdings fällt auf, dass der nachlässig gepickte Bart keineswegs der Ursprungsfassung zugewiesen werden kann: Die Barthaare wurden in die bereits polierte Oberfläche eingeschlagen, und auch im Haupthaar sind kleinere Eingriffe festzustellen, bei denen teilweise nicht ganz klar ist, ob es sich um punktuelle Reparaturen oder um eine gezielte Neustilisierung handelt. In jedem Fall erscheinen einige Stirnhaare im Volumen reduziert und strähniger; auf der linken, oberen Seite hat man einige Strähnen in grober Technik begradigt. Kopf und Statue bieten insgesamt eine weitestgehend kohärente Erscheinung, die der ursprünglichen Stilisierung aus dem ersten Viertel des zweiten Jahrhunderts nach Christus trotz weniger, allerdings markanter Veränderungen ausgesprochen nahekommt. Als ikonographisch verwandt erweist sich das Bildnis einer Büste spätflavischer bis trajanischer Zeit in Berlin (Abb. 4).²⁴ Der spätantike Zeitgenosse nahm das Standbild als zeitgemäß wahr; schon allein durch die Togatracht war das Monument einem Statthalter im Range eines Prokonsuls als Ehrenmonument angemessen.²⁵



Abb. 3: Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus aus dem Apollonheiligtum von Bulla Regia, umgewidmet auf einen Proconsul des vierten Jahrhunderts, Tunis, Musée du Bardo C 1019



Abb. 4: Bildnisbüste trajanischer Zeit, Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Sk 1964.37

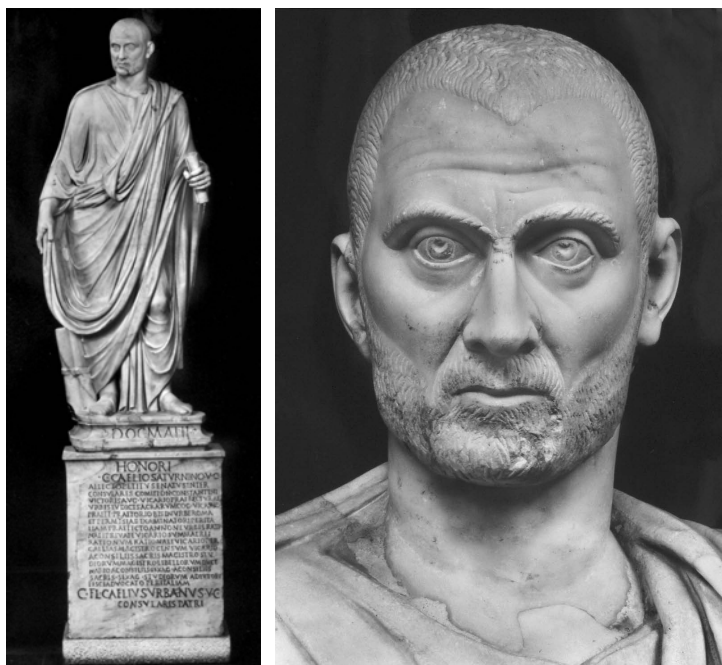


Abb. 5: Wiederverwendete Togastatue des zweiten Jahrhunderts nach Christus für Caius Caelius Saturninus »signo« Dogmatius (326–336 nach Christus), Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense 10493

Die Statue im Thermenmuseum in Rom, oder eine der zahlreichen Äquivalente wie diejenige des Dogmatius aus den Jahren zwischen 326 und 337,²⁶ die im vierten Jahrhundert nach Christus wiederverwendet worden waren, integrieren die ältere Togadrapierung in ein aktuelles Ehrenmonument (Abb. 5). Der Unterschied wird jedoch im Falle der Statue in Bulla Regia dadurch markiert, dass die Umarbeitung des Porträts nicht nur handwerklich tiefgreifender durchgeführt wurde, sondern offenbar auch mit einem anderen Ziel.

Die Erscheinung des alten Bildnisses sollte im Falle der Statue in Bulla Regia offenkundig bestehen bleiben, während das Porträt des Dogmatius den üblichen Konventionen nachtetrarchischer Bildnisstilisierung entspricht und sich zwanglos mit anderen Porträts konstantinischer Zeit verknüpfen lässt (Abb. 9).²⁷ Eigentümlich erscheinen höchstens die übermäßig schlanken Proportionen, die jedoch der Urfassung zuzuschreiben sind. Zu den tiefgreifenden Umarbeitungen an den Beispielen in Rom besteht daher ein signifikanter Unterschied.

Man könnte daher behaupten, dass in Bulla Regia keine begabten Bildhauer zur Verfügung standen, die eine ansprechende Neustilisierung nach zeitgenössischen Konventionen hätten umsetzen können. Dafür mag eine Schriftquelle sprechen, nämlich eine Rede des aus Bithynien stammenden Philosophen Himerios, der im Athen der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts wirkte.²⁸ In der Lobrede auf den Prokonsul Hermogenes

beschreibt er nicht nur überschwänglich dessen Taten und Tugenden, sondern betont, dass Himerios selbst eine Statue des Statthalters in Auftrag gegeben hätte, wenn er denn einen Bildhauer gefunden hätte, der über das Talent des Lysipp verfügte:²⁹ »Ich jedenfalls hätte auch ein Standbild (von dir) in den attischen Heiligtümern neben der jungfräulichen Göttin (Athena) aufstellen lassen – denn du hast ja Weisheit und Besonnenheit verehrt –, wenn dies alle Griechen gestattet hätten. (...) Da nun weder Lysipp noch irgendein anderer von denen, die noch leben, in der Lage ist, mit eigener Hand ein Werk zu schaffen, das des Vorbildes würdig ist, bemühen sich auch die neuen Künste um dich, es bestreiten die Kosten eines Chores die von überall her ausgewählten Leute, und in der Meinung, dass es für die attischen Theater passend sei, das Weihgeschenk aufzustellen, stimmen sie dafür.«

Darf man vermuten, dass es sich hier um einen Seitenhieb auf das Vermögen zeitgenössischer Bildhauer handelt? Kaum, denn zum einen dürfte es in der Antike generell wenige Bildhauer gegeben haben, die Lysipp nahekamen. Zum anderen markierte die Referenz auf Lysipp in der Antike generell eine Form von topischer Unübertrefflichkeit, bei der klar war, dass diesem Anspruch kein Zeitgenosse entsprechen konnte.³⁰ Der Verweis auf Lysipp ist demnach als rhetorische Figur zu verstehen, in der die Großartigkeit der Leistungen einem ebenso großartigen Bildnis gegenübergestellt wird: Egal, wer auch immer eine Statue aufstellt und von wem auch immer sie hergestellt wurde, sie kann die Vorzüge des Geehrten nicht hinreichend rühmen. Dafür spricht auch die bemerkenswerte Behauptung, die Lobrede sowie der Lobgesang seien – offenbar im Gegensatz zur statuarischen Ehrung – die »neai technai«, die neuen Künste. Wer nur die Oden Pindars auf verdiente Sieger aus der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christus berücksichtigt,³¹ dem erscheint das Postulat des Himerios zunächst historisch absurd, aber es wurde hier mit Bedacht gewählt. Tatsächlich rühmt er damit auch ganz unbescheiden seine eigene Redekunst; denn gerade diese sei dazu in der Lage den Gerühmten so zu zeichnen wie er wahrhaftig erscheint, »genauer als jedes Wachs und alle Farben«.³²

Im Umkehrschluss wird auf diesem Wege allerdings etwas anderes deutlich; die Statue selbst wird zu einem nach wie vor enorm prestigeträchtigen Medium der Ehrung und der Zuwendung für verdiente Amtsträger erhoben, die in einen spezifischen altertümlichen Diskurs eingebettet war.³³ Die Ehrenstatue erschien demnach als besonders altherwürdige Form und daraus folgend und mehr denn je eine als eine hochgradig distinktive Form der Ehrung.

Auch ein Befund aus Korinth stellt die Hypothese von der mangelnden Verfügbarkeit guter Bildhauer infrage, denn dort lassen sich exzellent gearbeitete spätantike Porträts nachweisen.³⁴ Ein Kopf, der zuletzt von Catherine de Grazia Vanderpool erneut als einstiges Caesarbildnis angesprochen wurde, zeigt indes die gleiche Technik der Umarbeitung wie die Statue in Bulla Regia: Die Ursprungsfassung dominiert nicht nur, der spätantike Eingriff wird überhaupt erst auf den zweiten Blick erkennbar (Abb. 6).³⁵ Wie in Bulla Regia hat man einen gepickten Bart eingearbeitet und leichte Eingriffe am Stirnhaar vorgenommen. Ferner setzte man am Hinterkopf und an den Seiten die ursprüngliche Oberfläche leicht zurück und behielt beziehungsweise reproduzierte rätselhafterweise den Strähnenduktus der Vorgängerfassung. Die ursprünglich sehr hohe Stirn wurde durch Einkerbungen strähniger gestaltet. An der Physiognomie lassen sich keine Ein-

griffe feststellen; vielmehr gewinnt man erneut den Eindruck, als ginge es um eine geradezu konservatorische Erhaltung der alten Substanz.

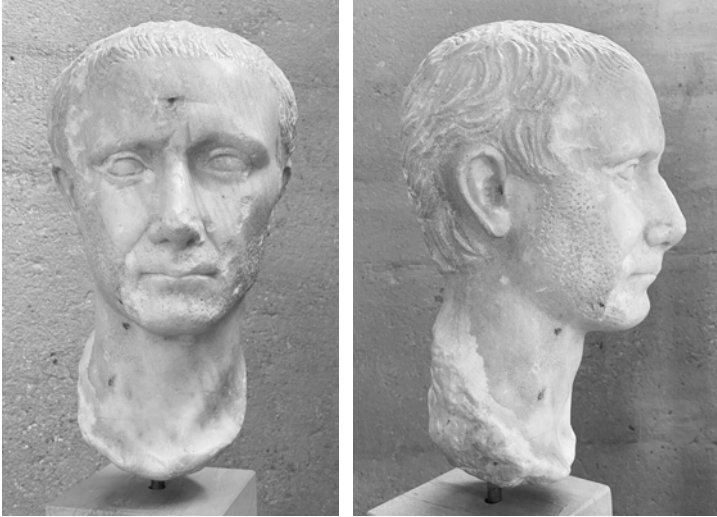


Abb. 6: Bildnis des ersten Jahrhunderts vor Christus (Caesar?), umgearbeitet im vierten Jahrhundert, Korinth, Archäologisches Museum S 2771

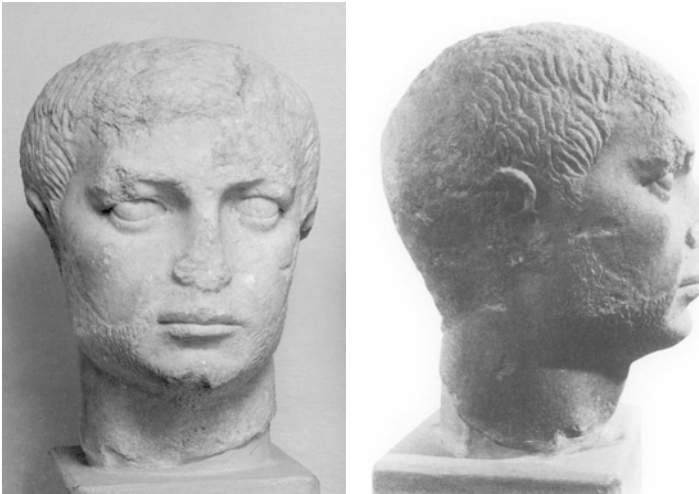


Abb. 7: Porträt julisch-claudischer Zeit, umgearbeitet im (frühen?) vierten Jahrhundert nach Christus, gefunden auf dem severischen Forum von Leptis Magna, Tripolis, Archäologisches Museum 457

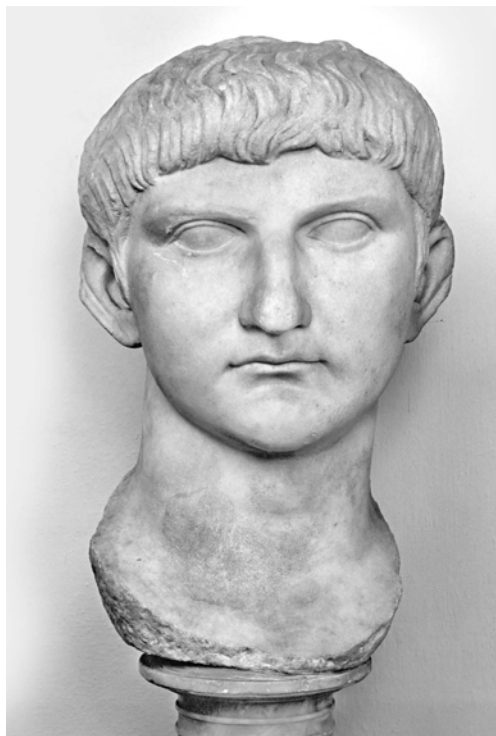


Abb. 8: Bildnis des Drusus Germanicus (aus Tarent/La Turbie?), Kopenhagen, Nationalmuseum VIII 303

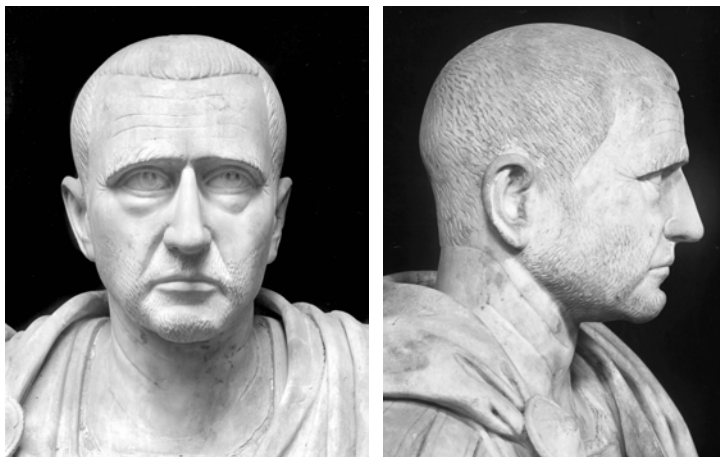


Abb. 9: Privatportät konstantinischer Zeit, Rom, Museo Torlonia 591

Anhand einiger umgearbeiteter Porträts aus Leptis Magna, die Luca Bianchi ausführlich besprochen hat,³⁶ kann man zeigen, dass es sich um ein Prinzip handelt, das sich spätestens für die Wende vom dritten zum vierten Jahrhundert nach Christus nachweisen lässt. Einer dieser Köpfe etwa zeigt Proportionen eines mittelantoninischen Kopfes; möglicherweise handelt es sich sogar um ein ehemaliges Bildnis des Antoninus Pius. Zudem passt die grobe Bart- und Haargestaltung nicht zu dem deutlich differenzierter gearbeiteten Oberflächenrelief des Inkarnats.³⁷ Ein weiteres Porträt demonstriert, wie sich nicht nur Proportionen, sondern auch Einzelformen durch eine vermeintlich grob wirkende Umarbeitung abzeichnen können (Abb. 7);³⁸ das macht der Vergleich mit einem Kopf des Drusus Germanici deutlich (Abb. 8).³⁹ Das breite, eher in die Fläche angelegte Gesicht, die langgezogenen Augen mit den überhängenden Orbitalen, die breite Stirnpartie sowie das fast dreieckige Kinn zeigen, wie nahe das umgearbeitete Porträt dem julisch-claudischen Vorgängerbildnis steht. Der spätantike Bildhauer legte lediglich die Gesichtsfläche etwas tiefer, damit der Bart leicht erhaben stehen konnte, wodurch wiederum die Mundpartie abgeflacht wurde. Ferner wurde die alte Frisur entfernt und durch kurze Strähnen ersetzt; allenfalls auf der linken Seite erahnt man noch die älteren Motive. Man sieht, dass der Bildhauer bestrebt war, die ursprüngliche Erscheinung des alten Porträts zu erhalten: So arbeitete er um die alten Ohren herum. Auch die Augen entsprechen noch weitgehend dem alten Porträt.

Allerdings fällt auf, dass Stilisierung und Ikonographie trotz der weitgehenden Dominanz der alten Proportionen eher den Konventionen des späten dritten oder vierten Jahrhunderts nach Christus entsprechen. Das verdeutlicht der Vergleich mit einem stadtrömischen Bildnis konstantinischer Zeit, das ikonographisch in der Tradition der Tetrarchen steht (Abb. 9),⁴⁰ sowie ein Kaiserporträt in Aphrodisias.⁴¹ Der mit einer Togastatue des zweiten Jahrhunderts kombinierte Kopf gehörte zu einem Monument, dessen Basis mit Inschrift erhalten blieb; es handelt sich um ein Ehrenmonument für Theodosius I. (?) (Abb. 10).

Obgleich R. R. R. Smith für eine Umarbeitung aus einem julisch-claudischen Bildnis plädiert hat,⁴² kann man möglicherweise einen anderen Vorgänger namhaft machen. Die langgezogenen, fast hochrechteckigen Proportionen, die eigentümlich kurzen Strähnen, das eingetiefte Diadem, die eingefallenen Schläfenpartien und die kleinen, tiefliegenden Augen sprechen dafür, dass der Bildhauer nur wenige Möglichkeiten hatte, gestaltend in den Marmor einzugreifen. Im Profil wird dies noch deutlicher: Die Stirnhaarfrisur musste zurückgearbeitet werden und die alten Ohren wurden beibehalten, so dass der Kopf keine voluminösere Frisur oder gar denselben charakteristischen, abstrakten Aufbau wie vergleichbare Monumente aufweist.⁴³ Aufgrund der Proportionen und der Konturlinie des Kopfes lässt sich annehmen, dass es sich ursprünglich um ein Bildnis des dritten Jahrhunderts nach Christus handelte. Möglicherweise stellte die Urfassung Kaiser Gallienus im ersten Typus dar (Abb. 11).⁴⁴ Das Prinzip, dass trotz einer noch erkennbaren Vorgängerausfassung eine dezidiert spätantike Erscheinung erreicht wurde, lässt sich in erneut qualitätvoller Ausprägung bei einem weiteren Kopf in Aphrodisias nachweisen, der seine antoninische Herkunft auf den ersten Blick verrät.⁴⁵ Jedoch zeigt der Vergleich mit dem berühmten Bildnis des sogenannten Stilicho-Diptychons, dass Frisur, Physiognomie sowie der zurückgearbeitete Bart vollständig spätantiken Konventionen entspricht.⁴⁶



Abb. 10: Bildnis Theodosius' I. (?), umgearbeitet aus einem Porträt des mittleren (?) dritten Jahrhunderts nach Christus, Aphrodisias, Archäologisches Museum 79/10/170

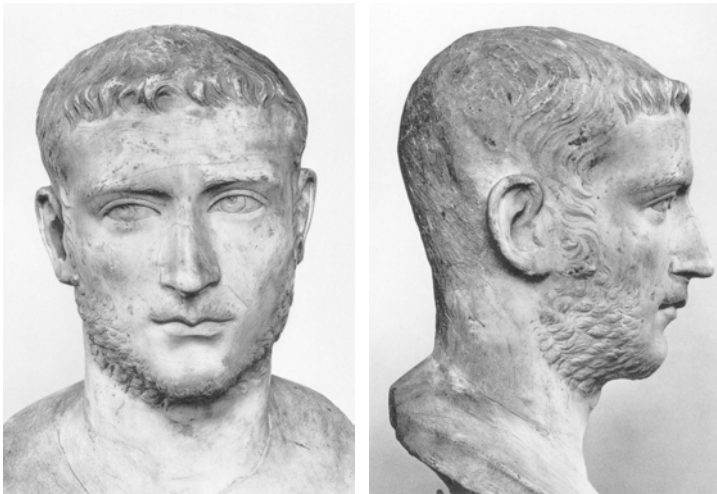


Abb. 11: Bildnis des Kaisers Gallienus, erster Bildnistypus, Rom, Kapitolinische Museen, Stanza degli Imperatori 57, Inv. 360

Einer Bildnisbüste in Berlin (Abb. 12)⁴⁷ arbeitete man in der Spätantike lediglich einen grob wirkenden Bart ein. Man kann gut erkennen, wie die Oberlippe und die darüberliegende Partie tiefergelegt wurden, um genug Volumen für den Bart zu erhalten. Für eine Statue vorgesehen war ein Einsatzkopf aus Assos (Abb. 13).⁴⁸ Dieser zeigt ebenfalls nur die Ausarbeitung eines sekundären Bartes. Der Kopf fällt durch eine weitge-

hende Beibehaltung der Frisur auf, wie dies auch bei der Statue aus Bulla Regia und der Berliner Büste beobachtet wurde. In ihrer jeweils typisch julisch-claudischen Form sticht sowohl bei der Berliner Büste als auch bei dem Einsatzkopf aus Assos die alte Frisur markant hervor.⁴⁹

Man könnte angesichts dieser groben Umarbeitungen wiederum ein handwerkliches Defizit der spätantiken Bildhauer konstatieren. Dennoch scheint es, dass man in einigen Fällen absichtlich mehr von der alten Ikonographie beibehalten wollte, während man in anderen Fällen wie etwa beim julisch-claudischen Kopf aus Leptis Magna (Abb. 7)⁵⁰ eine eher spätantik-zeitgenössische Stilisierung bevorzugte. Die endgültige Form ist also das Ergebnis eines ästhetischen Entscheidungsprozesses: Erhält man eine ›Maske der Alten‹ oder arbeitet man die ursprüngliche Oberfläche ab, um eine den zeitgenössischen, spätantiken Konventionen eher entsprechende Lösung zu erhalten?

Ein in Antakya aufbewahrter und in Seleukia Pieria gefundener Kopf (Abb. 14)⁵¹ gehört in eine Reihe von Stücken, die man entweder direkt mit dem Bildnis des Oecumenius, der das Amt des Praeses von Karien innehatte, verbinden kann⁵² oder die diesem Bildnis ausgesprochen ähnlich sind. Obgleich die Profile eine hadrianische oder antoninische Entstehung suggerieren,⁵³ scheint das Gesicht zu einer antoninischen Entstehungszeit nicht ganz zu passen. Der Ausdruck wirkt durch die flache Gesichtsmodellierung starr und unbewegt; auch die kreisrunde Bohrung der Pupillen ist mit einer Entstehung im zweiten Jahrhundert nach Christus unvereinbar. Wie am Profil erkennbar, wurde das Obergesicht deutlich zurückgesetzt, was sich in Form einer markanten Stufe zwischen Stirn und Außenkante der Haarkappe niederschlägt. Das Porträt wurde demnach mit dem Ziel umgearbeitet, einen qualitätvollen Kopf des zweiten Jahrhunderts nach Christus mitsamt dessen formalen Eigenschaften in zeitgemäßer Weise zu modifizieren, wodurch er einen insgesamt retrospektiven Charakter erhielt.



Abb. 12: Büste julisch-claudischer Zeit, umgearbeitet im vierten Jahrhundert nach Christus, aus Acerra (?), Berlin, Staatliche Museen, Antikensammlung Sk 1965.11

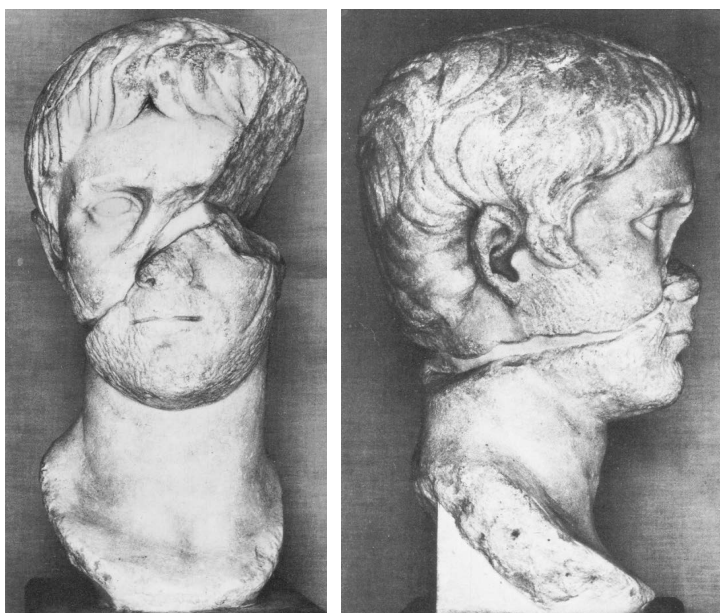


Abb. 13: Porträt julisch-claudischer Zeit, umgearbeitet im vierten Jahrhundert nach Christus, aus Assos, Istanbul, Archäologisches Museum

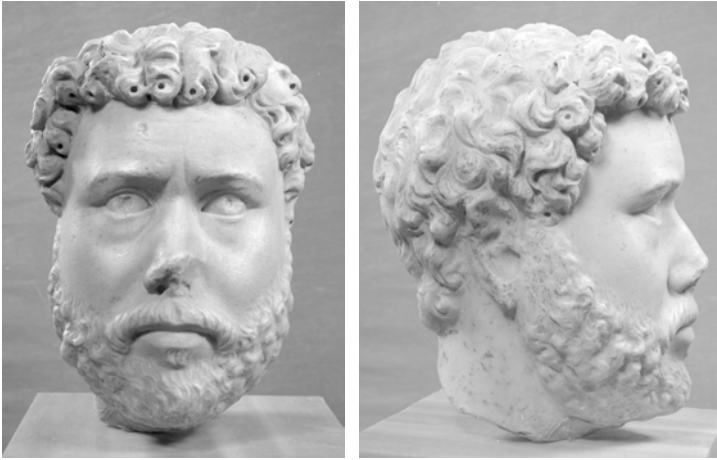


Abb. 14: Bildnis des Oecumenius (?), spätes viertes oder frühes fünftes Jahrhundert nach Christus, umgearbeitet aus einem Porträt hadrianischer beziehungsweise antoninischer Zeit, gefunden in Seleukia Pieria, Antakya, Archäologisches Museum 10571

Die formale Heterogenität spätantiker Statuen belegt also eine markante Diversität neu errichteter Ehrenmonumente; Ehrenmonumente, die sich einerseits mit anderen neuen Statuen, andererseits mit bereits seit langer Zeit bestehenden Statuen zu messen hatten. Dies war für die Zeitgenossen ein so wesentliches Thema, dass es sich sogar in den Inschriften der zugehörigen Basen niederschlug. Im Theater von Sparta ehrte man in spätkonstantinischer Zeit Publius Optatianus Porfyrius, den Prokonsul der Provinz Achaia, mit einer Statue.⁵⁴ In der Inschrift werden sein Charakter und seine Taten mit dem großen Lykurg verglichen; auch deswegen sei die Statue des Optatianus neben einem Standbild des Lykurg aufgestellt worden.⁵⁵ Hier ging es nicht nur darum, wie dies im Rahmen spätantiker panegyrischer Topoi geläufig war, Personen der großen Vergangenheit mit den Tugenden und Leistungen der Geehrten in Beziehung zu setzen, sondern explizit darum, ältere, prestige- und geschichtsträchtige Monumente in die emphatische Rhetorik der neuen Denkmäler zu integrieren. So spricht eine Statuenbasis des vierten Jahrhunderts nach Christus in Korinth, die einst das Standbild des Prokonsuls Iunioris trug, folgendermaßen:⁵⁶ »Wer hat das erhabene Standbild des Prokonsuls Iunioris eingefangen, der (dessen) Gestalt in diesen Stein eingeschrieben hat? Der Bildhauer hat (dessen) Gestalt mit seiner Kunst nachgeahmt, und damit Mutter Hellas mit einer vollkommenen Zierde beglückt. Der untadelige Eutychianos, der Korinth gut verwaltet, wie ein Bruder, bewunderte (ihn) und stellte (diese Statue) für ihn auf. Auf Beschluss des Stadtrats.«

Diese Rhetorik erinnert unmittelbar – aber mit umgekehrten Vorzeichen – an die erwähnte Lobrede des Himerios für Hermogenes, der ja beklagte, dass es angeblich keine Bildhauer gäbe, die dem großen Lysipp in ihren Fähigkeiten nahekämen, und es schon deshalb unangemessen wäre, eine Statue für den Geehrten aufstellen zu lassen. In Ko-

rinth schien man dem Anspruch offenbar zu entsprechen, aber kam die Qualität der Statue deswegen tatsächlich etwa einem Hermes des Praxiteles⁵⁷ nahe? Daran mag man Zweifel anmelden. Allerdings verdeutlicht der Fall unabhängig von der konkreten Ausführung des verlorenen Standbilds den grundsätzlichen Anspruch, sich in die zahlreichen bestehenden Monumente kompetitiv einzureihen. Vielleicht gerierte sich die Statue auch altertümlich, wie etwa diejenige des Prokonsuls in Bulla Regia (Abb. 4). Dies bleibt zwar im konkreten Fall Spekulation, erscheint aber als eine plausible Möglichkeit, um die spezifische Ästhetik betreffender Befunde positiv erklären zu können. Die große Anzahl vergleichbarer Fälle spricht dafür, dass es sich dabei nicht um obskure Einzelfälle, sondern um eine weit verbreitete Praxis handelte.

In der berühmten Rede des Dion von Prusa an die Rhodier werden entsprechende Praktiken nun schon viel früher, wohl in trajanischer Zeit, erwähnt:⁵⁸ »Man könnte doch eine ganze Menge von euren öffentlichen Einrichtungen mit Bewunderung gutheißen, und auch für die Ehrungen scheint ihr mir vorzügliche Sorge getragen zu haben – ein Blick auf die Fülle eurer Standbilder ist Beweis genug. Seit einer gewissen Zeit aber hat sich eine auch sonst verwerfliche Unsitte bei euch eingebürgert, und wenn ihr die Wahrheit wissen wollt: In Bälde wird überhaupt keiner mehr bei euch geehrt werden, und die verdienten und für die Stadt einsatzbereiten Männer früherer Zeiten, Bürger, Könige, und sogar ganze Völker, werden verhöhnt und ihrer Ehren beraubt sein. Denn wenn ihr beschließt, für jemand ein Standbild aufzustellen – und zur Zeit kommt ihr schnell auf einen solchen Gedanken, wie wenn euch eine Fülle von Bildern zur Verfügung stände –, so kann ich euch kaum vorwerfen, dass es einige Zeit braucht und Verzögerungen eintreten. Denn ganz im Gegenteil, sofort steht der Betreffende fertig da, ja. Aber da geschieht etwas Merkwürdiges: Der oberste Beamte bezeichnet aus der Zahl der schon geweihten Statuen eine, die ihm gut dünkt, lässt die alte Inschrift beseitigen, den neuen Namen einmeißeln – und fertig ist das Ehrenmal. Der von euch für würdig Befundene hat in Zukunft sein Standbild, ohne großen Kraftaufwand, möchte ich meinen, und durchaus rentabel, wenn man die Sache von dieser Seite betrachtet. Da kann man sich nur wundern, wie leicht und erwünscht das alles geht, wenn es allein bei euch steht, ohne Kosten, und ohne dass einer von euch oder von den Geehrten eine Drachme dafür ausgibt, jeden, den ihr wollt, in Erz aufzustellen.«

Dion von Prusa berichtet demzufolge von einem aus seiner Sicht schändlichen Vorgehen, dass nämlich Bildnisstatuen durch zügige Eradierung und Neuanfertigung der Inschrift auf willkürliches Geheiß eines Magistraten – eines »strategos« – umgewidmet würden. Infolgedessen löschte man, so Dion, das Andenken und die Leistungen des ursprünglich Geehrten geradezu gewaltsam aus, obgleich Verdienste und damit verknüpfte Ehrendekrete noch gültig gewesen seien. Die Passage legt zunächst nahe, dass es sich um eine verbreitete Praxis handelte, die aber nur Dion und vielleicht noch wenige andere störte. Dion empört aber vor allem die scheinbar willkürliche Entscheidung eines einzelnen städtischen Amtsträgers, der auf diese Weise Ehrenbeschlüsse der Bürgerschaft übergeht, die seiner Ansicht nach Recht und Gesetz darstellten, und dass die rechtmäßigen Ehrungen nur deshalb überschrieben würden, weil ein Monument gerade passend in der Gegend herumstehe. Dion hatte demnach ein Problem mit zweifelhaften Abläufen im Einzelnen, sowie mit inflationär und voreilig gewährten Statuendedikationen grundsätzlich – »zur Zeit kommt ihr schnell auf einen solchen Gedanken« –, und den rechtlich

fragwürdigen Begründungen der Praxis – »noch ehe ihr den Beschluss gefasst habt« –, aber möglicherweise weniger mit der Praxis selbst.

Bei den spätantiken Umarbeitungen und Umwidmungen älterer Statuen sieht man sich jedoch mit einer anderen Situation konfrontiert. Die Inschriften spätantiker Statuenbasen achten peinlich genau darauf, dass die gewährende Institution sowie der Aufsteller genannt werden, und vermeiden gerade die Unsitte, die Dion anprangerte. Auch auf einer zweiten Ebene wird die Rechtmäßigkeit der Aufstellung einer Ehrenstatue grundsätzlich beteuert. Das für die Spätantike charakteristische panegyrische, oft pleonastische Tugendlob der Geehrten versichert überschwänglich die Legitimität der Ehrung⁵⁹ und damit letztlich auch die Rechtmäßigkeit einer etwaigen Wiederverwendung eines älteren Monuments. Während Dion in seiner Rede an die Rhodier festhält, dass die Rhodier so viele neue Monumente gewährten, dass es den Eindruck mache, als mangle es nicht an Statuen, so muss man für die Spätantike von einer gewandelten Situation ausgehen. Die Menge seit langer Zeit magaziniert Monumente dürfte im vierten und fünften Jahrhundert nach Christus eine ganz andere Größenordnung angenommen haben. Die Feststellung von R. R. R. Smith, dass in der Spätantike die Statuenwälder gerade nicht schrumpften, sondern nur zunehmend langsamer anwuchsen als zuvor,⁶⁰ erlaubt die Schlussfolgerung, dass zahlreiche ältere Monumente seit Jahrhunderten bestanden, teilweise restauriert wurden, aber mitunter auch in großer Zahl magaziniert worden sein müssen, wie dies der einmalige Befund der Bildhauerwerkstatt von Aphrodisias eindrucksvoll zeigt.⁶¹ Und auch das bereits angeführte Zeugnis des Himerios scheint die in der Spätantike wahrgenommene potenzielle Vergänglichkeit des Mediums der Porträtstatue, ganz im Gegensatz zu einer Lobrede, zu bestätigen: »Ich aber habe mich bemüht, dich mit einer Rede zu zeichnen und mit meinen Farben, die keine Zeit jemals wagen wird zu beseitigen.«⁶²

Dies gilt umso mehr, als es zu Figuren der Vergangenheit oft keine direkten Bezugspunkte mehr gegeben haben dürfte: Sei es, dass zahlreiche lokale Familien, die noch eine Verbindung zu einzelnen geehrten Personen hätten herstellen können, bereits ausgestorben waren; sei es, dass Figuren der Geschichte wie Drusus Germanicus keine Relevanz für die Gegenwart hatten. Wer einmal an einem Friedhof vorbeigeht und dort in den Bereich kommt, wo Grabsteine eingeebener Gräber aufbewahrt oder zwischengelagert werden, wird diesen Aspekt nachvollziehen können. Die Praxis der Wiederverwendung alter Statuen war in der Spätantike so reguliert, weil sie offenbar selbstverständlich geworden war.⁶³ Der bekannte Fall der Statue eines gewissen Piso in Ephesos, die im frühen fünften Jahrhundert nach Christus derart renoviert wurde,⁶⁴ dass sie »wieder jung« war, verdeutlicht, dass man im Einzelfall Personen der Vergangenheit tatsächlich auf diese Weise gedachte.⁶⁵ Nichtsdestotrotz sollte die Beibehaltung einer älteren Identität bei gleichzeitiger Neuaufstellung und Restaurierung die Ausnahme bleiben.

Man kann festhalten: Die etablierten Praktiken stetiger Wiederverwendung von Porträts führte schrittweise zu neuen inhaltlichen Begründungen und Bedeutungszuschreibungen. Dabei standen oftmals praktische Herausforderungen wie etwa die Erhaltung alter Monumente oder materialökonomische Erwägungen im Hintergrund. Ich habe vor einiger Zeit versucht, diesen Zusammenhang am Beispiel der Umarbeitungen ptolemäischer Porträts während des Hellenismus und in der frühen Kaiserzeit in Ägypten zu erläutern,⁶⁶ und dafür plädiert, dass solche Verfahren, selbst wenn sie grundsätzlich ei-

gentlich als problematisch angesehen worden sein müssen, durch ihre Verstetigung eine neue Bedeutung erlangten. Auch die neuartige Ästhetik spätantiker Statuen lässt sich erst dann verstehen, wenn man sie nicht als Ausdruck einer defizitären, den Mangel verwaltenden Praxis begreift, sondern als Phänomen einer neuartigen, inhaltlich begründeten Ausprägung des ›statue habit‹. Die ›Maske der Alten‹ war demnach eine offenkundig legitime Option in der statuarischen Repräsentation des vierten und fünften Jahrhunderts nach Christus, eine Option, die gleichzeitig neben anderen bestand und die nicht nur eine Kompromisslösung war, sondern eine eigene Ästhetik definierte, die mit spezifischen Qualitäten verbunden werden konnte.

Anmerkungen

- 1 Die Arbeit an diesem Beitrag erfolgte im Rahmen des Teilprojektes A1 ›Ästhetik der Ämter: Repräsentation spätrömischer Reichsbeamter (4.–6. Jh.)‹ des durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Sonderforschungsbereichs 1391 »Andere Ästhetik«, Project-ID 405662736.
- 2 Rom, Mus. Cap. Inv.-Nr. 1120: Fittschen – Zanker 1994, 85–90 Nr. 78 Taf. 91–94; von den Hoff 2005. Zum bildhauertechnischen Aufwand der Büste bzw. bereits allein des Kopfes vgl. insbesondere Pfanner 2004, 90f.
- 3 Vgl. etwa Raeck 1992, 7.
- 4 Das bedeutet nicht, dass antike Zeitgenossen an der konkreten Erscheinung bestimmter Monumente nicht auch Anstoß nehmen konnten. Wohl bekannt ist die Kritik Arrians (Arr. per. 2), der eine Ehrenstatue Hadrians bei Trapezunt in der Ausführung (τὴν ἐργασίαν) als so mangelhaft empfand, dass er sie nach eigenem Bekunden durch eine bessere Statue ersetzen ließ: Zanker 1983, 7.
- 5 Smith 2016b, 21.
- 6 Explizit bereits Zanker 1988, 109.
- 7 Kovacs 2014, 25–29.
- 8 Athen, Agoramuseum Inv.-Nr. S 1406: LSA 2295; Harrison 1953, 65–67 Nr. 51 Taf. 33; Kovacs 2014, 28 Taf. 3, 1–2; Gehn 2016, 197f. Abb. 15, 5.
- 9 Zur ›Nackenwelle‹ bei Frisuren des 4. Jhs. n. Chr.: Kovacs 2014, 26; 32 mit Anm. 28.
- 10 Vgl. u.a. direkt aus Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. Θ 334: LSA 2291; Kovacs 2014, 111; 270f. Nr. B 35 Taf. 44, 1. 2.
- 11 Kovacs 2014, 32f. Vgl. hierzu auch die Auswahl repräsentativer Beispiele in Bergmann – Kovacs 2016.
- 12 Vgl. jüngere Beiträge zu dem Problem von Umarbeitungen bei spätantiken Porträts von Christof 2024a sowie Lordoğlu 2024. Umarbeitungen von Kaiserporträts im frühen (?) 4. Jh. n. Chr.: Freyer-Schauenburg – Goette 2020, 210–224. Zu der Studie von Prusac 2011 vgl. insbesondere die methodischen Einwände von Fittschen 2012 und Kovacs 2014, 27; 143.
- 13 Rom, Museo Nazionale Romano Inv.-Nr. 247: LSA 907; Blanck 1969, 41–43 Nr. A 15 Taf. 13; Goette 1990, 134 Nr. B b 65 Taf. 20, 3; Gehn 2012, 519–523 Nr. W 8 Taf. 34; Kovacs 2014, 98f. 287 Nr. B 114 Taf. 27, 3–4.

- 14 Wenige Befunde aus der Bildhauerwerkstatt von Aphrodisias erlauben den Blick auf aufgegebenen bzw. nicht fertig umgearbeitete Werkstücke, wie die Büste eines Bärtigen, Aphrodisias, Arch. Mus. Inv.-Nr. 83/6/2460: Kovacs 2014, 175 Anm. 418; van Vorhies 2018, 71f. Nr. 3 Taf. 14; 15; 16, 1.
- 15 In diesem Sinne erscheint auch beispielsweise die Diskussion um die Unfertigkeit sowie die eigentümlichen formalen Eigenschaften konstantinischer Sarkophage als signifikant. Hierzu programmatisch Eichner 1977, der die eigentümliche Ästhetik konstantinischer Sarkophage auf die quasi-industrielle Produktionsweise zurückführt. Zur Problematik dieser Interpretation vgl. Kovacs 2014, 244 Anm. 2.
- 16 Skikda, Musée Rusicade (?): Gsell 1898, 62–64 Taf. 9, 5; Blanck 1969, 26f. Nr. A 1 Taf. 4a; Wiggers – Wegner 1971, 76.
- 17 Vgl. die Inschrift auf dem Sockel der Büste, CIL VIII 7974: »Numini/Constantiniani/citissimi et/invictissimi«. Ferner Salama 1998, 148–150 Abb. 7; 8.
- 18 Gut erkennbar bei Salama 1998, 149 Abb. 7.
- 19 Zur Ikonographie und Programmatik des Konstantinsporträts vgl. Smith 1997, 185–187; Kovacs 2014, 47–57; Kovacs 2016a.
- 20 Zum Kultbezirk des Apollon vgl. mit der älteren Literatur Ardeleanu 2021, 181–184.
- 21 Tunis, Musée National du Bardo Inv.-Nr. C 1019: Merlin 1908, 8 Taf. 5, 2.
- 22 CIL VI 25528; LSA 1184: »-----/[---v(iro)] c(larissimo), amplissimo/[p]roconsuli iterum,/[v]ice sacra cogn[o]s/[c]enti, patrono perpe/[t]uo, sp[le]ndidissimus/ordo coloni[ae] Bullen/sium Regiu[m]«. Neben der Statue für den unbekannten Prokonsul lässt sich dort noch eine weitere, später wiederverwendete Ehrenbasis für einen kaiserlichen Statthalter nachweisen, für Ceionius Iulius Kamenius, *proconsul Africae* zwischen 326 und 333: Merlin 1908, 12; CIL VIII 25525 = LSA 2357.
- 23 Blanck 1969, 56 Nr. A 34 Taf. 24; Goette 1990, 49; 51; 130 Nr. B b 7. Lenaghan 2016a, 268f.; 277 plädierte für eine augusteische Datierung der Togastatue. Hierzu, die Datierung in das 2. Jh. n. Chr. erneut untermauernd, F. Baratte, in: Baratte u.a. 2023, 121–124 Nr. 91.
- 24 Berlin, Staatliche Museen. Antikensammlung Sk 1964.37: S. Mägele, 1120966: Porträtbüste eines Mannes (<https://arachne.dainst.org/entity/1120966>).
- 25 Die Toga war zwar einst das Erkennungsmerkmal für den römischen Bürger, wurde jedoch seit dem vierten Jahrhundert nach Christus zu einem Ausweis nicht nur senatorischer, sondern auch markant konsularer Amtsgewalt transformiert. Zur Bedeutung der Toga in der Spätantike vgl. Smith 1999, 178–181; Gehn 2012, 34–76; Smith 2016b, 17–19; Lenaghan 2016a, 276; Kovacs 2020b, 396–402.
- 26 Vatikan, Museo Gregoriano Profano ex Lateranense Inv.-Nr. 10493: LSA 903 (Statue); 1266 (Basis); Blanck 1969, 34f. Nr. A 8 Taf. 9; Bergmann 1977, 152 Anm. 609 Taf. 41, 2 (Bildnis); Goette 1990, 134 Nr. B b 83 Taf. 94, 7; Gehn 2012, 498–504 Nr. W 3 Taf. 37; Kovacs 2014, 57–64; 105; 290f. Nr. B 131 Taf. 7, 1–2.
- 27 Vgl. Kovacs 2014, 57f.
- 28 Zu Himerios von Prusa vgl. Barnes 1987; Schamp 2000; Völker 2003; Penella 2007.
- 29 Him. or. 48, 15–16: Ἐδωκα δ' ἂν ἔγωγε καὶ ἀνάστασιν τῷ ἀγάλματι ἐν Ἀττικοῖς τεμένεσι παρὰ τὴν θεὸν τὴν παρθένον – σὺ γὰρ τὴν σοφίαν καὶ τὴν σωφροσύνην τετίμηκας –, εἴπερ δὴ συνεχώρουν τοῦτο οἱ σύμπαντες Ἕλληνες. (...) Νυνὶ δὲ ἐπεὶ μηδὲ

Λύσιππος μηδὲ ἄλλος τις τῶν ὄντων οἷός τέ ἐστιν ἄξιαν χεῖρα παρασχέσθαι τοῦ παραδείγματος, σπουδάζουσι μὲν καὶ αἱ νέαι περὶ σέ τέχνηαι, χορηγοῦσι δὲ αὐταῖς οἱ τῶν πανταχόθεν λογάδες, Ἀττικοῖς δὲ θεάτροις πρέπον εἶναι τὸ ἀνάθημα κρίνοντας ἀνατιθέναι οὕτως ψηφίζονται. (Übers. H. Völker).

- 30 S. weiter Him. or. 48, 15: Οὐ γὰρ δὴ Λυσίππου ὄνομά τ' ἐδίδου καὶ δόξαν Ἀλέξανδρος ὑπ' ἐκείνου πλαττόμενος, ὡς καὶ αὐτὴν τὴν ποίησιν σφόδρα θαυμάσαι τὸ φιλοτέχνημα. Ἡ οὐκ ἀκούετε τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπὶ εἰκόνας τῆς Ἀλεξάνδρου λεγόμενον, τὸ »Λύσιππε πλάστα Σικυώνιαι, δαιδαλέη χεῖρ,« καὶ ὅσα ἄλλα τῷ ποιητῇ πρὸς τοῦτοις εἰς τὸν τεχνίτην πεποιήται; – »Denn hat nicht dem (Künstler) Lysipp die Darstellung Alexanders einen derartigen Namen und Ruf gegeben, dass gerade auch die Dichter sein Hauptwerk sehr bewunderten? Habt ihr nicht von dem Epigramm auf die Darstellung Alexanders gehört, »Oh Lysipp, Bildhauer aus Sikyon, kunstvolle Hand«, und was außerdem sonst noch von dem Dichter zum Ruhm des Künstlers verfasst worden ist?« (Übers. H. Völker). Vgl. allein bereits Plin. nat. 34, 65. Dafür spricht nicht zuletzt auch die herausragende Rolle, die Lysipp bei seinen Werken, die Alexander den Großen darstellten, noch in der römischen Kaiserzeit beigemessen wurde, vgl. die Sammlung der Quellen bei Stewart 1993, 360–362 Nr. T 51–T 58; 389f. Nr. T 106; 395 Nr. T 121. Zur punktuellen Konstruktion einer Agonalität zwischen zeitgenössischen Bildhauern und Lysipp vgl. Stat. silv. 1, 1.
- 31 Zur Tradition der Epinikia des Pindar vgl. ausführlich Nagy 1990.
- 32 Him. or. 48, 14: Ὅρατε ὅπως ὁ λόγος ὑμῖν γράφει τὸν ἄνδρα, παντὸς κηροῦ καὶ πάντων χρωμάτων ἀκριβεστέραν εἰκόνα δι' ἑαυτοῦ ταύτην ἐκτυπωσάμενος. – »Seht, wie (meine) Rede euch den Mann darstellt! Sie hat aus eigener Kraft dieses Bild genauer als jedes Wachs und alle Farben ausgearbeitet.« (Übers. H. Völker).
- 33 Kovacs 2014, 244–251.
- 34 Vgl. insbesondere Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 920: LSA 74; Kovacs 2014, 173–175; 280 Nr. B. 80 Taf. 98, 3. 4; Brown 2016, 85f., sowie Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 1199, das sich in der Ikonographie und in der qualitativen Ausführung direkt an die theodosianischen Erzeugnisse in Konstantinopel und Aphrodisias anschließen lässt: LSA 71; Kovacs 2014, Nr. B 81 Taf. 45, 1–2. Allgemein zu spätantiken Skulpturen aus Korinth: Brown 2012; Brown 2016; Brown 2018, 83–112.
- 35 Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S 2771: Datsouli-Stavridi 1970, 109f. Abb. 1; Robinson 2011, 284 Abb. 164; de Grazia Vanderpool 2018. Vgl. ein weiteres, in der Umarbeitungstechnik vergleichbares Stück von der Agora in Korinth, Arch. Mus. Inv.-Nr. S-1802: LSA 2343; Ridgway 1981, 447.
- 36 Bianchi 2005.
- 37 Tripolis, Arch. Mus. Inv.-Nr. 450 (gef. in den hadrianischen Thermen): LSA 2141; Bergmann 1977, 155 Anm. 624b; Bianchi 2005, 270f. Nr. 1 Abb. 1–3.
- 38 Tripolis, Arch. Mus. Inv.-Nr. 457 (gef. auf dem severischen Forum): LSA 2139; Bergmann 1977, 155 Anm. 625a; Bianchi 2005, 275–277 Nr. 4 Abb. 8–10.
- 39 Vgl. das Porträt des Drusus Germanici (?) aus Tarent oder La Turbie in Kopenhagen, Nationalmuseum Inv.-Nr. VIII 303; Boschung 2002, 133 Nr. 51.2.
- 40 Rom, Museo Torlonia Inv.-Nr. 591: LSA 904; Kovacs 2014, 57–59; 63f.; 288 Nr. B 120 Taf. 8, 1–2. Vergleichbar in der Umarbeitungsstrategie zeigt sich auch ein Kopf in

- Tarent: LSA 1128; Blanck 1969, 53 Nr. A 29 Taf. 19a; Belli Pasqua 1995, 141–143 Nr. V 16.
- 41 Aphrodisias, Arch. Mus. Inv.-Nr.: 79/10/170: LSA 196. 197; Smith 2001; Smith 2006, 113f. Nr. 5 Taf. 12.
- 42 Smith 2001, 129; Smith 2016a, 149f.
- 43 Vgl. das Porträt des sog. Valentinian II. aus den hadrianischen Thermen von Aphrodisias, Istanbul, Arch. Mus. Inv.-Nr. 2264: LSA 163; Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 89 Nr. 66 Taf. 41, 5; 42, 1–2; Smith 1999, 182f. Taf. 12, 1–2; Smith 2007, 228 Nr. A 37; Kovacs 2014, 39; 67; 92f.; 128; 260 Nr. A 7 Taf. 23, 3–4.
- 44 Vgl. bereits Kovacs 2014, 92f. mit Anm. 18 Taf. 24, 1–2. Zum 1. Bildnistypus des Gallienus vgl. Bergmann 1977, 47–59; Fittschen – Zanker 1994, 134–136 Nr. 112 Taf. 139: 140.
- 45 Aphrodisias, Arch. Mus. Inv.-Nr. 72–50: LSA 200; Kovacs 2014, 26f. 266 Nr. B 13 Taf. 1, 4–5; Bergmann – Kovacs 2016, 286 Abb. 23, 7–8.
- 46 Monza, San Giovanni Battista, Domschatz: Delbrück 1929, 242–248 Nr. 63; Kiilerich – Torp 1989; Warland 1994.
- 47 Berlin, Staatliche Museen. Antikensammlung Sk 1965.11, angeblich aus Acerra: S. Mägele, 1097946: Porträtbüste eines iulisch-claudischen Prinzen (<https://arachne.dainst.org/entity/1097946>).
- 48 LSA 2521; Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 75f. Nr. 20 Taf. 17; Lenaghan 2016b, 103 Abb. 8, 8.
- 49 Vgl. ferner ein Bildnis des Augustus in Privatbesitz, das in der Spätantike (?) mit einem kurzen, mit Pickungen gestalteten Bart versehen wurde: LSA 2835; Herbert 1983, 410, sowie ein jugendliches Bildnis augusteischer Zeit mit sekundärem Stoppelbart in Paestum: LSA 1203; Torelli 1999, 160f. Abb. 138.
- 50 S. Anm. 37.
- 51 Antakya, Arch. Mus. Inv.-Nr. 10571: LSA 369; Kovacs 2014, 114–116; 264 Nr. B 2 Taf. 53, 1–3.
- 52 Zu den Porträts des Oecumenius vgl. LSA 150; 869; Smith 2002; Kovacs 2014, 112–118.
- 53 Vgl. insbesondere die Bildnisse des Antoninus Pius: Fittschen – Zanker 1994, 63–65 Nr. 59 Taf. 67–69. Zuletzt zur Typologie vgl. Boschung 2017; Fittschen 2017.
- 54 LSA 6 (gef. im Theater von Sparta, aus den Jahren zwischen 325 und 329 n. Chr.): Ἀντολ[ί]η πολυόλβε, /σέθεν καλὸν οὖνομα/ἔδεκτο/ἀνθύπατον Ῥώμης/ἄνθος εὐκτιμένης./Ὡς ἀγαθὸς γὰρ ἔων πάν/των ἀπὸ κῆρας ἐρύκει/Σπάρτην τ' εὐάνδρον τεύ/ξεν ἐρειπομένην,/ἥ δῶκεν ἀγαλμ(α) κατὰ/πτόλιν ἄγχι Λυκούργου,/ὄφρα πέλοιτο βροτοῖς/αἰὲν ἀοιδότατος. Vgl. ferner Feissel 1985, 284f. Nr. 22. Zu Optatianus, der mit dem berühmten Dichter von Figurenepigrammen konstantinischer Zeit identifiziert wird, vgl. Squire – Wienand 2017.
- 55 Dieser dialektische Zusammenhang zwischen einzelnen Ehrenmonumenten wird auch noch in einer weiteren Inschrift auf einer ebenfalls im Theater von Sparta zwischen 375 und 388 n. Chr. errichteten Statuenbasis für den Prokonsul Anatolius erneut fortgeführt, vgl. LSA 357; Feissel 1985, 288 Nr. 26: ἥ δῶκεν ἀγαλμ(α) κατὰ/πτόλιν ἄγχι Λυκούργου,/ὄφρα πέλοιτο βροτοῖς/αἰὲν ἀοιδότατος.

- 56 LSA 62: [Τ]ίς τύπον εἰμερόεντα Ἰούνωρος ἀνθυπάτοιο/ῆρπασε, τίς μορφὴν τῆ(ι)δ' ἐνέγλυψε λίθω(ι);/μορφὴν λαοτόμος μὲν ἐῆ(ι) μειμήσατο τέχνη(ι)/Ἑλλάδι κόσμον ὅλον μητρὶ χαριζόμενος./[σ]τῆσε δ' ἀγασσάμενός μιν ἀμύμων Εὐτυχιανός/[ἀ]ντὶ κασιγνήτου εὖ διέπων Ἐφύρην./Ψ(ηφίσματος) Β(ουλῆς). Vgl. ferner, mit allerdings inhaltlich abweichender Übersetzung des Epigramms, Brown 2012, 164f.; Brown 2018, 102f. Zum hier nachweisbaren Begriff τύπος als Synonym für »Porträt«/»Bildnis« bzw. »Gestalt« vgl. Fittschen 2021, 9f. Für die Bereitschaft, das Epigramm gemeinsam zu diskutieren und für wichtige Hinweise danke ich Matthew Chalkas.
- 57 Zum Hermes des Praxiteles vgl. mit der älteren Literatur Maderna 2004, 326–328; 533 Abb. 296a–d sowie Pasquier 2007.
- 58 Dion. Chrys. 31, 8–9: τοῦναντίον γάρ, ὥσπερ ἄλλο τι τῶν ὑμετέρων διαφερόντως ἂν τις ἀποδέξαιτο καὶ θαυμάσειεν, οὕτω μοι δοκεῖτε καὶ τιμῆς μάλιστα προνοῆσαι· γνοίῃ δ' ἂν τις εἰς τὸ τῶν εἰκόνων πλῆθος ἀπιδῶν—μοχθηροῦ δ' ἄλλως κατεσχηκότος ἔθους ἔκ τινος χρόνου, καὶ μήτε τιμωμένου λοιπὸν παρ' ὑμῖν μηδενός, εἰ βούλεσθε τὰληθὲς εἰδέναι, τῶν τε πρότερον γενναίων ἀνδρῶν καὶ περὶ τὴν πόλιν προθύμων, οὐκ ἰδιωτῶν μόνον, ἀλλὰ καὶ βασιλέων καὶ τινων δῆμων ὑβριζομένων καὶ τὰς τιμὰς ἀποστερουμένων. ὅταν γὰρ ψηφίσῃσθε ἀνδριάντα τινί· ῥαδίως δὲ ὑμῖν ἔπεισι τοῦτο νῦν ὥς ἂν ἄφθονον ὑπάρχον· ἐκεῖνο μὲν οὐκ ἂν αἰτιασαίμην, τὸ χρόνον τινὰ καὶ διατριβὴν προσεῖναι· τοῦναντίον γὰρ εὐθύς ἔστηκεν ὃν ἂν εἴπητε, μᾶλλον δὲ καὶ πρότερον ἢ ψηφίσασθαι. συμβαίνει δὲ πρᾶγμα ἀτοπώτατον· ὁ γὰρ στρατηγὸς ὃν ἂν αὐτῷ φανῇ τῶν ἀνακειμένων τούτων ἀνδριάντων ἀποδείκνυσιν· εἴτα τῆς μὲν πρότερον οὔσης ἐπιγραφῆς ἀναιρεθείσης, ἐτέρου δ' ὀνόματος ἐγκαρachten, πέρας ἔχει τὸ τῆς τιμῆς, καὶ λοιπὸν τέτευχε τῆς εἰκόνος ὁ δόξας ὑμῖν ἄξιος, πάνυ ῥαδίως, οἶμαι, καὶ λυσιτελεῶς οὕτως σκοποῦμένοις, ὥστε θαυμαστὴν εἶναι τὴν εὐπορίαν καὶ τὸ πρᾶγμα εὐχῆς ἄξιον, εἰ μόνοις ὑμῖν ἔστον ὃν ἂν βούλησθε ἰστάναι χαλκοῦν δίχα ἀναλώματος καὶ μηδεμίαν δραχμὴν μήτε ὑμῶν καταβαλόντων μήτε τῶν τιμωμένων. Übers. nach W. Elliger. Zu dieser Rede vgl. insbesondere Jones 1978, 26–35; Sidebottom 1992, 409–414; Bauer 2014, 40–43. Zusammenfassend Brodersen 2023, 79–82.
- 59 Grundlegend: Robert 1948. Zur Rhetorik spätantiker Ehreninschriften vgl. Smith 1999, 186f.; Bauer 2007, 85. Zur engeren historischen Kontextualisierung der Entstehung und fortwährenden Konjunktur dieser Rhetorik Kovacs 2014, 75–90. Unabhängig (?) davon gelangt Machado 2021 zu ähnlichen Ergebnissen. Ferner Bolle 2019, 34–39.
- 60 Smith 2007, 204f.; Kovacs 2014, 256; Kovacs 2019, 320f.
- 61 Van Vorhies 2018. Hierzu Kovacs 2020b.
- 62 Him. or. 48, 16: ἐγὼ δὲ σὲ λόγῳ τε γράψαι καὶ τοῖς ἐμοῖς φαρμάκοις ἐσπούδασα, ἃ μηδεὶς πώποτε χρόνος νεανιεύεται ἀφανίσαι.
- 63 Hierzu Machado 2017, 334–341.
- 64 LSA 662: Χ(ριστὸς) ἔξ Μ(αρίας) γ(εννηθεὶς)/λοιπὸν ἐγὼ Πείσω(ν)/τελέθω νέος·/Ἀνθεμίδης γὰρ τεῦξ'/Ἰσίδωρος ὅλον χαρίεν/τά με, ὥς πάρος ἦα/ῆ καὶ ἀρ(ε)ιότερον· γῆρας δ· ἐ/μὸν ὦκα δῶξεν/ἄψ μ' Ἰσίδωρος ἔχειν χαρί/εν γέρας ὥπασεν ἥβης/καὶ μ' ἀνάειρε πεσόντα, ὁ/ρῶ δ' ἐμὰ ἔνπεδα γυῖα·/νείοθε δ' ἐκ κρυφίων/μελέων βαρὺν ὄνκον/ἔλασσεν. – »Christus, geboren aus Maria! Nun bin ich, Piso, wieder jung, denn Isidorus

der Sohn des Anthemius hat mich wieder ganz in meiner Schönheit hergestellt, wie ich vorher war, oder sogar noch besser; er, Isidoros, hat mein Alter rasch vertrieben und hat mir wieder das liebliche Geschenk der Jugendblüte gegeben, und hat mich, der ich gestürzt war, wieder aufgehoben; ich sehe, dass meine Glieder aufrecht stehen. Vom Boden her hat er aus den verborgenen (verschütteten) Gliedern die schwere Last vertrieben.« Übers. nach D. Knibbe. Knibbe 1995 identifizierte die Person des Piso mit dem Priester des Kaiserkultes Ti. Claudius Piso Diophantos aus späthadrianischer oder frühantoninischer Zeit. Kritisch hierzu und mit abweichenden Vorschlägen Roueché 2011, 94f. sowie Kuhn 2017.

- 65 Vgl. auch den Fall der Statuenbasis für den berühmten Philostrat in Olympia, vgl. Dittenberger – Purgold 1896, 536f. Nr. 476, bei der man die Inschrift und wohl auch die Statue selbst im fünften oder sechsten Jahrhundert nach Christus nicht antastete, aber am oberen Abschluss der Basis die das Gesamtmonument gewissermaßen legitimierenden Worte »Κ[υρι]ε β[οη]θει....!« – Gott, hilf! – anfügte.
- 66 Kovacs 2016b. Dagegen Cain – Pfanner 2021, die den entscheidenden Punkt aber offenkundig missverstanden haben. Die von Cain und Pfanner stets betonte, dominante Logik der Materialökonomie widerspricht nicht der These, dass Umarbeitung und Wiederverwendung gerade im ptolemäischen Ägypten zu einer inhaltlich aufgeladenen und auch legitimierten kulturellen Praxis avancierten. Im Gegenteil: Gerade die zunächst und grundsätzlich problematische Praxis, ein Porträt eines nicht verformten ptolemäischen Königs in dasjenige seines Nachfolgers zu verwandeln, provoziert zwangsläufig eine inhaltliche Auseinandersetzung, die zu neuen Begründungszusammenhängen und damit zu veränderten Bedeutungen führt.

Literatur

- Ardeleanu 2021: S. Ardeleanu, *Numidia Romana? Die Auswirkungen der römischen Präsenz in Numidien (2. Jh. v. Chr. – 1. Jh. n. Chr.)* (Wiesbaden 2021)
- Baratte u.a. 2023: F. Baratte – F. Bejaoui – N. de Chaisemartin – F. Naït-Yghil (Hg.), *Les sculptures romaines du musée national du Bardo 1. Les portraits. Empereurs et personnages masculins privés, statues cuirassées, personages en toge, impératrices et femme privées, statues féminines drapées* (Bordeaux 2023)
- Barnes 1987: T. D. Barnes, *Himerius and the Fourth Century*, *ClPhil* 82, 3, 1987, 206–225
- Bauer – Witschel 2007: F. A. Bauer – C. Witschel (Hg.), *Statuen in der Spätantike*. Tagung 11.–12. Juni 2004 München (Wiesbaden 2007)
- Bauer 2007: F. A. Bauer, *Virtuelle Statuensammlungen*, in: Bauer – Witschel 2007, 79–109
- Bauer 2014: E. Bauer, *Gerusien in den Poleis Kleinasiens in hellenistischer Zeit und der römischen Kaiserzeit. Die Beispiele Ephesos, Pamphylien und Pisidien, Aphrodisias und Iasos* (München 2014) 40–43
- Belli Pasqua 1995: R. Belli Pasqua, *Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. IV, 1, Taranto. La scultura in marmo e in pietra* (Tarent 1995)
- Bergmann – Kovacs 2016: M. Bergmann – M. Kovacs, *Portrait Styles*, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 280–294

- Bergmann 1977: M. Bergmann, Studien zum römischen Porträt des 3. Jahrhunderts n. Chr. (Bonn 1977)
- Bianchi 2005: L. Bianchi, Ritratti di Leptis Magna fra III e IV secolo, *ArchCl* 56, 2005, 269–301
- Blanck 1969: H. Blanck, Wiederverwendung alter Statuen als Ehrendenkmäler bei Griechen und Römern (Rom 1969)
- Bolle 2019: K. Bolle, Materialität und Präsenz spätantiker Inschriften. Eine Studie zum Wandel der Inschriftenkultur in den italienischen Provinzen (Berlin 2019)
- Boschung 2002: D. Boschung, Gens Augusta. Untersuchungen zu Aufstellung, Wirkung und Bedeutung der Statuengruppen des julisch-claudischen Kaiserhauses (Mainz 2002)
- Boschung 2017: D. Boschung, Jenseits des Narrativs? Kaiserporträt und Staatsrelief in der Zeit des Antoninus Pius, in: C. Michels – P. F. Mittag (Hg.), Jenseits des Narrativs. Antoninus Pius in den nicht-literarischen Quellen (Stuttgart 2017) 53–64
- Brodersen 2023: I. Brodersen, Das Spiel mit der Vergangenheit in der Zweiten Sophistik (Stuttgart 2023)
- Brown 2012: A. R. Brown, Last Men Standing. Chlamydatus Portraits and Public Life in Late Antique Corinth, *Hesperia* 81, 2012, 141–176
- Brown 2016: A. R. Brown, Corinth, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 174–189
- Brown 2018: A. R. Brown, Corinth in Late Antiquity. A Greek, Roman and Christian City (London 2018)
- Cain – Pfanner 2021: P. Cain – M. Pfanner, Der schwarze Pharao – Zu einem Ptolemäerkopf in München, in: J. Lang – C. Marcks-Jacobs (Hg.), Arbeit am Bildnis. Festschrift für Dietrich Boschung (Regensburg 2021) 61–76
- Christof 2024a: E. Christof, Bearbeitungs- und Umarbeitungsspuren an kaiserzeitlichen und spätantiken Marmorporträts aus Kleinasien, in: Landskron 2024, 123–142
- Christof 2024b: E. Christof, Spätantike Statuenbasen aus kaiserzeitlichen Grabdenkmälern Antike Wiederverwendung zwischen Recycling und Upcycling (Heidelberg 2024)
- Datsouli-Stavridi 1970: A. Datsouli-Stavridi, Κεφαλή τοῦ Ἰουλίου Καίσαρος εἰς τὸ Μουσεῖον Κορίνθου, *AAA* 1970, 109–110
- de Grazia Vanderpool 2018: C. de Grazia Vanderpool, Julius Caesar and Divus Iulius in Corinth. Man, Memory, and Cult, in: V. Di Napoli – F. Gamia – V. Evangelidis – D. Grigoropoulos – D. Rogers – S. Vlizon (Hg.), What's New in Roman Greece? Recent Work on the Greek Mainland and the Islands in the Roman Period. Proceedings of a Conference Held in Athens, 8–10 October 2015 (Athen 2018) 369–378
- Delbrück 1929: R. Delbrück, Die Consulardiptychen und verwandte Denkmäler, Studien zur spätantiken Kunstgeschichte 2 (Berlin 1929)
- Dittenberger – Purgold 1896: W. Dittenberger – K. Purgold, Die Inschriften von Olympia (Berlin 1896)
- Eichner 1977: K. Eichner, Die Werkstatt des ›Dogmatischen‹ Sarkophags. Untersuchungen zur Technik der konstantinischen Sarkophagplastik in Rom (Heidelberg 1977)
- Feissel 1985: D. Feissel, Inventaire en vue d'un recueil des inscriptions historiques de Byzance III. Inscriptions du Péloponnèse, à l'exception de Mistra, 1. Inscriptions du IV au VI siècle, *TravMem* 9, 1985, 267–298

- Fittschen 2012: K. Fittschen, Über das Umarbeiten römischer Porträts, *JRA* 25, 2012, 637–643
- Fittschen 2017: K. Fittschen, Ein dritter Bildnistypus des Antoninus Pius?, in: E. Voutiras – E. Papagianni – N. Kazakidi (Hg.), *Bonae gratiae. Essays on Roman Sculpture in Honour of Professor Theodosia Stefanidou-Tiveriou* (Thessaloniki 2017) 189–196
- Fittschen 2021: K. Fittschen, Privatporträts mit Repliken. Zur Sozialgeschichte römischer Bildnisse der mittleren Kaiserzeit (Wiesbaden 2021)
- Fittschen – Zanker 1994: K. Fittschen – P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom I. Kaiser- und Prinzenbildnisse ² (Mainz 1994)
- Freyer-Schauenburg – Goette 2020: B. Freyer-Schauenburg – H. R. Goette, Nochmals zur Statue des Trajan auf Samos. Ein Beitrag zu umgearbeiteten Kaiserbildnissen mit Kränzen, *JdI* 135, 2020, 163–236
- Gehn 2012: U. Gehn, Ehrenstatuen in der Spätantike (Wiesbaden 2012)
- Gehn 2016: U. Gehn, Athens, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 190–189
- Goette 1990: H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen, *BeitrESkAr* 10 (Mainz 1990)
- Gsell 1898: S. Gsell, Musée de Philippeville, Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie 6 (Paris 1898)
- Harrison 1953: E. B. Harrison, *Portrait Sculpture*, *Agora* 1 (Princeton 1953)
- Herbert 1983: J. Herbert (Hg.), *Christie's Review of the Season 1983* (Oxford 1983)
- Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979: J. Inan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (Mainz 1979)
- Jones 1978: C. P. Jones, *The Roman World of Dio Chrysostom* (Cambridge 1978)
- Kiilerich – Torp 1989: B. Kiilerich – H. Torp, Hic est, hic Stilicho. The Date and Interpretation of a Notable Diptych, *JdI* 104, 1989, 319–371
- Knibbe 1995: D. Knibbe, Die statuarische Wiederauferstehung des Kaiserpriesters Ti. Claudius Piso Diophantus unter dem christlichen Statthalter Fl. Anthemius Isidorus, in: D. Knibbe – H. Thür (Hg.), *Via Sacra Ephesiaca II. Grabungen und Forschungen 1992 und 1993* (Wien 1995) 100–102
- Kovacs 2014: M. Kovacs, Kaiser, Senatoren und Gelehrte. Untersuchungen zum spätantiken männlichen Privatporträt (Wiesbaden 2014)
- Kovacs 2016a: M. Kovacs, Die Porträts Konstantins als Modell des spätantiken Kaisertypus: Programm oder Entwicklung?, in: O. Brandt – G. Castiglia (Hg.), *Acta XVI Congressus Internationalis Archaeologiae Christianae, Romae (22–28.9.2013)* (Vatikan 2016) 849–878
- Kovacs 2016b: M. Kovacs, Umarbeiten als ›kulturelles Schicksal‹ – Zu Sinn und Funktion von Umarbeitungen und Umwidmungen ptolemäischer Herrscherporträts, in: R. von den Hoff – F. Queyrel – E. Perrin-Saminadayar (Hg.), *Portraits en Contexte. Recherches nouvelles sur les portraits grecs* (Venosa 2016) 205–230
- Kovacs 2019: M. Kovacs, Medienwandel und Medienpersistenz – Zur weitgehenden Abwesenheit des rundplastischen Porträts in spätantiken Grabmonumenten, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hg.), *Porträt als Massenphänomen – Le portrait comme phénomène de masse* (Paderborn 2019) 319–376

- Kovacs 2020a: M. Kovacs, ΠΛΑΤΩΝΟΣ ΔΙΑΔΟΧΗ. Kulturgeschichtliche Überlegungen zu rundplastischen Porträts des 4. und 5. Jhs. n. Chr. aus Griechenland, in: V. Tsamakda – N. Zimmermann (Hg.), *Privatporträt. Die Darstellung realer Personen in der spätantiken und byzantinischen Kunst* (Wien 2020) 35–58
- Kovacs 2020b: M. Kovacs, *Praeclara in veste*. Kommunikation von Rang und sozialer Distinktion im spätantiken Amtsortat, in: D. Boschung – F. Queyrel (Hg.), *Porträt und soziale Distinktion* (Paderborn 2020) 373–430
- Kovacs 2020c: M. Kovacs, *Gnomon* 92, 2020, 641–648 (Rezension zu van Vorhies 2018)
- Kuhn 2017: C. T. Kuhn, A Statue for the Senator A. Iulius Pompilius Piso at Ephesos?, *ZPE* 204, 2017, 100–104
- Landskron 2024: A. Landskron (Hg.), *Hergestellt und aufgestellt. Produktionsdynamiken und Kontexte römischer Skulpturen im Mittelmeerraum* (Graz 2024)
- Lenaghan 2016a: J. Lenaghan, Re-use in fourth-century portrait statues, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 267–279
- Lenaghan 2016b: J. Lenaghan, Asia Minor, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 98–108
- Lordoğlu 2024: N. Lordoğlu, Reconsidering Ephesus' Reworked Sculptures, in: Landskron 2024, 105–122
- LSA: Last Statues of Antiquity Database, directed by R. R. R. Smith and B. Ward-Perkins (<http://laststatues.classics.ox.ac.uk/>)
- Machado 2017: C. Machado, Dedicated to Eternity? The Reuse of Statue Bases in Late Antique Italy, in: K. Bolle – C. Machado – C. Witschel (Hg.), *The Epigraphic Cultures of Late Antiquity* (Stuttgart 2017) 323–362
- Machado 2021: C. Machado, Statue habit and statue culture in Late Antique Rome, *JRA* 34, 2021, 632–666
- Maderna 2004: C. Maderna, Die letzten Jahrzehnte der spätklassischen Plastik, in: P. C. Bol (Hg.), *Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst 2. Klassische Plastik* (Mainz 2004) 303–382
- Maschek 2014: D. Maschek, Beispiele für die Wiederverwendung spätrepublikanischer Statuenbasen in mittellitalischen Landstädten der Kaiserzeit, *AA* 2014, 1, 61–74
- Merlin 1908: A. Merlin, *Le temple d'Apollon à Bulla Regia* (Paris 1908)
- Nagy 1990: G. Nagy, Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past (Baltimore 1990)
- Pasquier 2007: A. Pasquier, Praxitèle aujourd'hui? La question des originaux, in: A. Pasquier – J.-L. Martinez (Hg.), *Praxitèle. Ausstellungskatalog Paris* (Paris 2007) 82–127
- Penella 2007: R. J. Penella, Man and the World. The Orations of Himerius (Berkeley 2007)
- Pfanner 2004: M. Pfanner, Was ist ein antiker Kopf wert? Zur Einschätzung des Kopfes Lanckoroński in Berlin – Ein Werkstattbericht, *AntW* 35, 2004, 89–92
- Prusac 2011: M. Prusac, From Face to Face. Recarving of Roman Portraits in Late-Antique Portrait Arts (Leiden 2011)
- Raeck 1992: W. Raeck, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen (Stuttgart 1992)
- Ridgway 1981: B. S. Ridgway, Sculpture at Corinth, *Hesperia* 50, 1981, 422–448
- Robert 1948: L. Robert, *Hellenica. Recueil d'épigraphie de numismatique et d'antiquités grecques 4. Épigrammes du Bas-Empire* (Paris 1948)
- Robinson 2011: B. A. Robinson, *Histories of Peirene. A Corinthian Fountain in Three Millennia* (Princeton 2011)

- Roueché 2011: C. Roueché, *Seeing Statues*, in: F. D'Andria – I. Romeo (Hg.), *Roman Sculpture in Asia Minor. Proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia*, held on May 24–26, 2007, in Cavallino (Lecce), *JRA Suppl.* 80 (Portsmouth 2011) 91–100
- Salama 1998: P. Salama, *Les Provinces d'Afrique et les débuts du monogramme constantinien*, *BAntFr* 1998, 137–159
- Schamp 2000: J. Schamp, *Himérius de Prousius*, in: R. Goulet (Hg.), *Dictionnaire des philosophes antiques* 3 (Paris 2000) 708–742
- Sidebottom 1992: H. Sidebottom, *The Date of Dio of Prusa's Rhodian and Alexandrian Orations*, *Historia* 41, 1992, 407–419
- Smith – Ward-Perkins 2016: R. R. R. Smith – B. Ward-Perkins (Hg.), *The Last Statues of Antiquity* (Oxford 2016)
- Smith 1997: R. R. R. Smith, *The Public Image of Licinius 1. Portrait Sculpture and Imperial Ideology in the Early Fourth Century*, *JRS* 87, 1997, 170–202
- Smith 1999: R. R. R. Smith, *Late Antique Portraits in a Public Context. Honorific Statuary at Aphrodisias in Caria, A. D. 300–600*, *JRS* 89, 1999, 155–189
- Smith 2001: R. R. R. Smith, *A portrait monument for Julian and Theodosius at Aphrodisias*, in: C. Reusser (Hg.), *Griechenland in der Kaiserzeit. Neue Funde und Forschungen zu Skulptur, Architektur und Topographie. Festschrift Dietrich Willers* (Bern 2001) 123–136
- Smith 2002: R. R. R. Smith, *The statue monument of Oecumenius. A new Portrait of a Late Antique Governor from Aphrodisias*, *JRS* 92, 2002, 134–156
- Smith 2006: R. R. R. Smith, *Roman Portrait Statuary from Aphrodisias* (Mainz 2006)
- Smith 2007: R. R. R. Smith, *Statue Life in the Hadrianic Baths at Aphrodisias, AD 100–600*, in: Bauer – Witschel 2007, 203–235
- Smith 2016a: R. R. R. Smith, *Aphrodisias*, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 145–159
- Smith 2016b: R. R. R. Smith, *Statue Practice in the Late Roman Empire. Numbers, Costumes, and Style*, in: Smith – Ward-Perkins 2016, 1–27
- Squire – Wienand 2017: M. Squire – J. Wienand (Hg.), *Morphogrammata. The Lettered Art of Optatian. Figuring Cultural Transformations in the Age of Constantine* (Paderborn 2017)
- Stewart 1993: A. Stewart, *Faces of Power. Alexander's Image and Hellenistic Politics* (Berkeley 1993)
- Torelli 1999: M. Torelli, *Paestum Romana* (Rom 1999)
- van Vorhiis 2018: J. van Voorhis, *The Sculptor's Workshop* (Wiesbaden 2018)
- Völker 2003: H. Völker, *Himerios. Reden und Fragmente* (Wiesbaden 2003)
- von den Hoff 2005: R. von den Hoff, *Commodus als Herkules*, in: L. Giuliani (Hg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München 2005) 115–135
- Warland 1994: R. Warland, *Status und Formular in der Repräsentation der spätantiken Führungsschicht*, *RM* 101, 1994, 175–202
- Wiggers – Wegner 1971: H. B. Wiggers – M. Wegner, *Caracalla. Geta Plautilla. Macrinus bis Balbinus* (Berlin 1971)
- Zanker 1983: P. Zanker, *Provinzielle Kaiserporträts. Zur Rezeption der Selbstdarstellung des Princeps* (München 1983)

Zanker 1988: P. Zanker, Herrscherbild und Beamtenporträt, in: N. Bonacasa – G. Rizza (Hg.), *Ritratto ufficiale e ritratto privato. Atti della II Conferenza internazionale sul ritratto romano*, Roma 26–30 settembre 1984, *Quaderni de 'La ricerca scientifica'* 116 (Rom 1988) 105–110

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3b, 3c, 10b: Martin Kovacs

Abb. 2: nach Gsell 1998, Taf. 9, 5

Abb. 3a: nach Blanck 1969, Taf. 24

Abb. 4: © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung/Ingrid Geske

Abb. 5a: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FA-RLV-2320-07 (Raoul Laev)

Abb. 5b: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FA-RLV-2321-04 (Raoul Laev)

Abb. 6: Anne Wolsfeld

Abb. 7a: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-61.1794 (Hartwig Koppermann) (Ausschnitt). Alle Rechte vorbehalten

Abb. 7b: nach Bianchi 2005, 276 Abb. 9

Abb. 8: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: Fitt72-53-09 (Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 9a: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-7893. Alle Rechte vorbehalten

Abb. 9b: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, D-DAI-ROM-33.1787 (Cesare Faraglia). Alle Rechte vorbehalten

Abb. 10a: nach S. Ensoli – E. La Rocca (Hg.), *Aurea Roma. Dalla Città pagana alla città cristiana*, Ausstellungskatalog (Rom 2000) 28 Abb. 31

Abb. 11a: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FittCap81-54-01 (Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 11b: Forschungsarchiv für Antike Plastik, Negativnummer: FittCap81-53-12 (Gisela Fittschen-Badura)

Abb. 12a: © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 40767,17_FA-SPergo05179-12_Philipp Groß

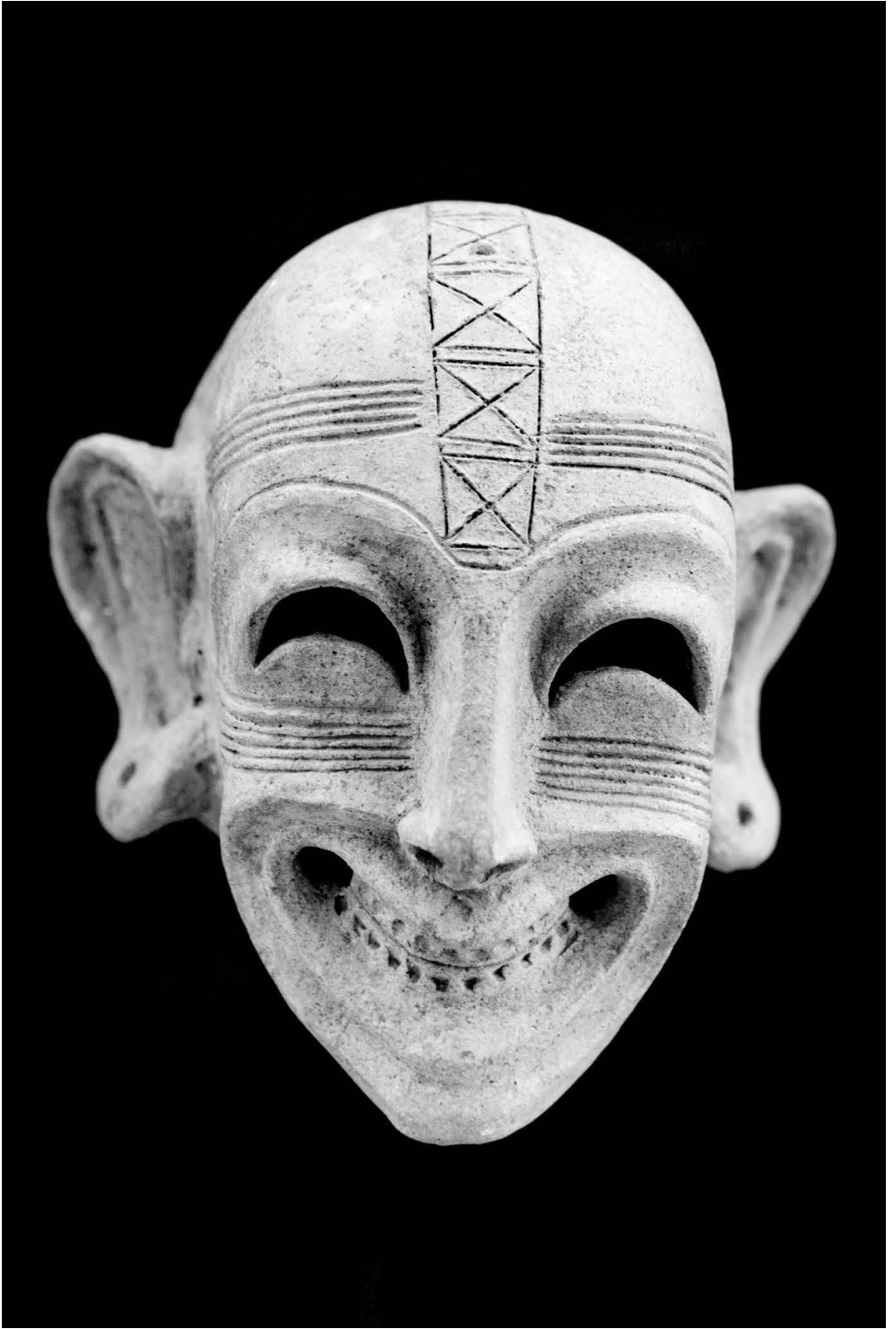
Abb. 12b: © Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Foto: Universität zu Köln, Archäologisches Institut, CoDArchLab, 40767,25_FA-SPergo05179-20_Philipp Groß

Abb. 13a: nach Inan – Alföld-Rosenbaum 1979, Taf. 17, 1

Abb. 13b: nach Inan – Alföldi-Rosenbaum 1979, Taf. 17, 2

Abb. 14a: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-IST-R33676. Alle Rechte vorbehalten

Abb. 14b: Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Istanbul, D-DAI-IST-R33668. Alle Rechte vorbehalten



**NOH-SCHAUSPIELER UND
MASKENSCHNITZER**
beschreiben, dass Masken als
isolierte Artefakte im Museum
eingehen, ja geradezu verdorren
oder verkümmern, weil sie
nicht gespielt werden

Un/Photographierbarkeit des Noh-Theaters

Wiebke Leister

Noh-Maske als Objekt, präphotografisch

Noh-Stücke beginnen dort, wo die meisten westlichen Tragödien enden: beim Tod des Hauptprotagonisten oder der Hauptprotagonistin. Die Stücke drehen sich um die Wiederkehr von Geistern, die auf der Suche nach Erlösung und Befreiung ihrer unglücklichen Seelen sind. Als Übergangswesen sind sie nicht in der Lage, dem ›Limen zwischen den Welten‹ zu entkommen, weil sie dort von widersprüchlichen Gefühlen gehalten werden, die aus Verrat oder sozialer Ungerechtigkeit resultieren. Portraitiert wird das universelle Crescendo einer allumfassenden Emotion aus dem früheren Leben der Hauptfigur – zunächst aus der Maske heraus vorgetragen, dann in Erweiterung durch die Stimmen des Chores, aber immer aus der Perspektive der Hauptfigur.¹ In Noh-Dramen dehnen sich Zeit und Raum aus, wodurch reale und imaginierte Charaktere aufeinandertreffen können.

Noh-Masken stellen auf quasi realistische Weise ewighungrige Geister dar: jenseitige und unsichtbare Wesen. Das steht in Kontrast zu den ansonsten minimalistischen Bühnenelementen des Noh-Theaters, der symbolischen Schauspielform und der rituellen Atmosphäre, die eine Kunstform des nahezu ›ausdruckslosen Ausdrucks‹ ermöglichen.² Jede Aufführung integriert Tanz, Poesie, Gesang, Musik, Text, Kostüme und Masken zu einer Art Gesamtkunstwerk.

Die Figur der Hannya existierte in japanischen Geschichten schon lange vor der Anpassung und Kanonisierung ihrer dämonischen Rollen im Noh-Theater durch Zeami Motokiyo (1363–1442). Es gibt für die Darstellung verschiedener Arten von weiblicher Wut verschiedene Formen von Hannya-Masken, die in den verschiedenen Stücken vorgestellt werden.³ Hannya-Masken erscheinen dabei im zweiten Teil von Noh-Stücken der vierten Kategorie, in denen der Hauptdarsteller ›Verrückte‹ darstellt: Frauen, die durch schreckliche Situationen in den Wahnsinn oder ›aus ihrer Haut‹ getrieben und so zum Monster gemacht wurden. Frauen, die aus der Gesellschaft ›ver-rückt‹ wurden, zu Seite gedrängt, dämonisiert, animalisiert, tabuisiert.⁴

Wiebke Leister (Royal College of Art);

wiebke.leister@rca.ac.uk;

© Wiebke Leister 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Hannyas dämonischer Ausdruck ist maßgeblich durch eine Erweiterung ihrer Gesichtszüge gekennzeichnet. Diese Physiognomien enthüllen, was als physische und moralische Hässlichkeit ihres charakterveränderten Wesens und ihrer hässlichen Absichten gelesen werden soll – und somit als Bild von Unmoral und Maßlosigkeit zu interpretieren ist: Hörner der Wut, zum Schrei aufgerissener Mund mit langen goldenen Eckzähnen, aufsteigende Röte, gerunzelte Stirn, weit aufgerissene, goldenen Augen mit unterschiedlich ausgerichteten Pupillen, begleitet von wild zerzaustem Perrückenhaar, schuppiger Dreiecksmusterung des Unterkimonos, wildem Schlagstock und rhythmisch stampfenden Füßen. Zusammen demonstrieren diese symbolischen Zeichen ein Übermaß an Emotionen, die ein gefährliches Übermaß an Weiblichkeit geschaffen haben sollen: eine gequälte Frau, die sich in eine dämonisierte Dämonin verwandelt hat.⁵ Die Figur der Hannya zeigt daher auch die buddhistische Vorstellung von der zerstörerischen Kraft negativer Emotionen.

Wie alle Noh-Masken sind auch die Masken der Hannya-Figur so geschnitzt, dass sie je nach Kopfwinkel des Schauspielers, Lichteinfall und Schattenmodulation ihren Ausdruck verändern. Dabei entstehen hellere und dunklere Stimmungen, deren Abstufungen nicht von den Emotionen des jeweiligen Schauspielers motiviert sind. Sie basieren auf einem vorgeschriebenen Kanon stilisierter Bewegungsmuster, die vom Schauspieler genaustens einstudiert werden.⁶

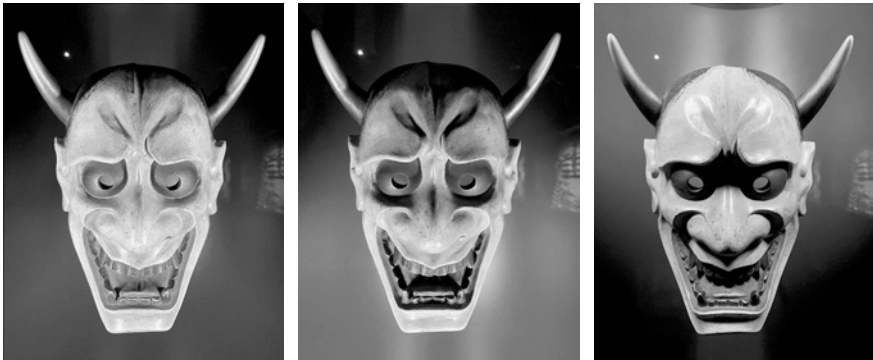


Abb. 1: Lichtmodulation bei der Ausstellung einer Hannya-Maske, Samuraimuseum Berlin

Der Auftritt des Schauspielers erfolgt von links über eine langgezogene Brücke, die vom Spiegelraum, wo der Schauspieler gerade seine Maske aufgesetzt hat, auf die Hauptbühne führt. Da die beiden Seiten der Noh-Maske nicht symmetrisch geschnitzt sind, wirken beide Gesichtshälften unterschiedlich: Im Vergleich kann daher das rechte Profil der Maske, das beim Bühnenauftritt zu sehen ist, einen bedrückten Eindruck vermitteln, wohingegen das linke Profil beim Verlassen der Bühne einen erleichterten oder sogar geläuterten Ausdruck wiedergeben kann – was die vertikale Teilung des Maskendesigns betont.

Hannya-Masken sind auch deshalb komplex, weil sie einen physiologisch unmöglichen Gesichtsausdruck präsentierten; einen Ausdruck, der Traurigkeit in der oberen Gesichtshälfte mit Wut in der unteren Hälfte vereint. Wie eine Collage kann die Maske dadurch gleichzeitig widersprüchliche Gefühle zeigen, dämonische Raserei und zugleich traurige Verzweiflung; was auf eine horizontale Spaltung im Maskendesign hindeutet. Diese Mehrdeutigkeit ist für den vielschichtigen Charakter der Hannya-Figur grundlegend. Sie ermöglicht es dem Schauspieler, allmähliche Intensitätssteigerungen darzustellen: von ungehaltenem Zorn bis hin zu bitterem Schmerz und reumütiger Trauer. Diese gyroskopischen Ausdrucksänderungen werden durch genau einstudierte Choreographien von historisch übermittelten Körperpositionen, Schrittfolgen und Tanzbewegungen hervorgerufen.⁷



Abb. 2: Ausdrucksgraduierung bei der Präsentation einer Hannya-Maske, National Noh Theatre, Tokyo

Vor diesem Hintergrund könnten sich folgende, offene Fragen an eine interdisziplinär angelegte Maskenphilosophie ergeben: Besitzen andere, etwa antike Maskenentwürfe auch unterschiedliche Seiten und Achsen, deren Wirkungsweisen interdisziplinär untersucht, verglichen, aktiviert und rekonstruiert werden können? Lassen sich die polyvalenten Spiel- und Leserichtungen von Noh-Masken auf ein Verständnis von anderen, etwa archäologischen Performance-Masken übertragen? Wie repräsentieren Masken die Stellung der Frau in früheren Gesellschaften, die nur von Männern portraitiert und bewertet wurden? Welche anderen, historischen Frauenrollen können in Umkehrung des zeitgenössischen, maskulinen Blicks heute neu gelesen und feministisch uminterpretiert werden?

Noh-Maske als Subjektbegegnung, präphotographisch

Wie bei allen Performancemasken, die auf dem Körper getragen werden,⁸ resultiert der Maskeneindruck im Noh zum einem darauf, dass das starre Objekt Maske auf dem bewegten Körper eines lebendigen Subjekts gezeigt wird. Dies verlebendigt die Maske und lässt den Schauspieler zur Bühnenfigur werden. Dabei wird durch das collagehafte Zusammenspiel der Gesichtsausdruckselemente die wechselhaft-widersprüchliche Mehrdeutigkeit der Hannya-Maske durch den Kontrast einer offengelegten Schnittstelle deutlich.⁹

Zudem beruht der Maskeneffekt auf einem dualen Zusammenspiel: Es wird etwas gezeigt, eine Maske, indem etwas anderes, ein Gesicht, verhüllt wird.¹⁰ Diese stellvertretende Anwesenheit liegt dabei nicht nur darin begründet, dass Abwesenheit aufgezeigt wird. Sie ist vielmehr Bedingung der Wahrnehmung einer transformativen Einheit; einer Einheit, in der einerseits die Maske zur Körpererweiterung und andererseits der Körper zur Maskenaktivierung wird. Semiotisch betrachtet entsteht durch diese Dialektik ein imaginiertes Abbildungsverhältnis zwischen Maske und Träger. Dieses Referenzverhältnis kann auch als Repräsentationslücke zwischen Signifikanten und ungleichem Signifikat, zwischen Zeichen und imaginiertem Referenten beschrieben werden.

Bevor der Schauspieler jedoch seine Reise über jene Zeitbrücke antritt, die das Damals mit dem Jetzt verbindet, wird er sich vor dem bodentiefen Spiegel im Ankleide-raum seine Maske aufsetzen. Dort entsteht zuerst eine Szene des Sich-Ansehens, in der der Schauspieler sich die Maske gegenüberhält, und ihr dadurch von Angesicht zu Angesicht begegnet. Danach wird dem Schauspieler die Maske aufgesetzt und er kann sich ihr im Spiegelbild als neue Identität seines schon kostümierten Körpers weiter annähern, wobei er den Ausdruck der Maske gleichermaßen auf sein Körperrepertoire überträgt. Durch dieses Wahrnehmen der Noh-Maske als eines Gegenübers, als Subjekt, wird ein symbiotischer Pakt geschlossen, der zu einer Verschmelzung von Maske, Schauspieler und Rolle führt, was auf die Ursprünge des Noh-Theaters im Ritual- und Tempeltheater verweist.¹¹

Damit stellen sich hinsichtlich der möglichen, interkulturellen Übertragung von Maskentheorien weitere Fragen: Wie lässt sich der Abstand zwischen Gesicht und aufgesetzter Maske konzeptualisieren? Auf welche Weise könnte die Differenz von Gesicht und Maske theoretisch formuliert werden? Ist der Binnenraum zwischen Gesichtsaußenseite und Maskeninnenseite ein Verhandlungs- beziehungsweise Interpretationsspielraum? Laden auch andere Handhabungen von Masken zur meditativen Identifikation von Charakter und Schauspieler ein? Wie werden Masken zu Austauschflächen von Schauspielern und Betrachtern? In welchen Fällen wird die Maske als Subjekt wahrgenommen und dadurch in Form einer mit dem Betrachter geteilten Zeremonie angenommen? Wie begegnet die Maskenfigur einem maskierten oder unmaskierten Gegenüber?

Noh-Maske als Lichtmedium, protophotographisch

Der Gedanke, die Maske umzudrehen und sie von der anderen Seite zu betrachten, mag uns daran erinnern, dass die Maske nicht nur Körpermedium, sondern auch Bildträger und damit Bildmedium ist; Bildträger und Bildmedium, die im Maskenspiel zusammenkommen und deren in diesem Spiel entstehende Bilder wiederum in andere Bildmedien übertragen werden können.¹² Die Maske ist damit auch eine Art psychosozialer Apparat in einer psychosozialen Umgebung, dessen vielfältige Funktionen der Schauspieler verstehen und erlernen muss, um die Gesten, die im Maskendesign bereits eingeschrieben sind, so zu nutzen, dass Interaktionsprozesse mit Mitspielern und Betrachtern möglich werden.¹³

Die Performanceforschung betont, dass jeder Versuch, die Lebendigkeit von Liveaufführungen zu photographieren, scheitern muss, weil dynamische Entwicklungen flüchtiger Momente nur fragmentarisch eingefroren werden könnten.¹⁴ Das Maskentheater im Besonderen wäre damit geradezu unphotographierbar, weil die Verlebendigung der starren Maske auf dem bewegten Körper im stillen Bild nicht abbildbar sei, da die Körperbewegung durch die Photographie selbst schon zur Maske geworden sei.¹⁵ Damit wäre die Photographie einer Maskenaufführung im Umkehrschluss eine doppelte Einfrierung in Form einer Doppelmaskierung – ohne das, was in der Performance- und Theatertheorie als ›Liveness‹ bezeichnet wird.¹⁶

Die journalistisch-dokumentarische Jagd auf die Hannya-Maske hat zudem nicht nur mit der Auswahl des richtigen Momentes und der Schnittstelle von Körper und Maske zu kämpfen, sondern auch mit ihren polysemischen Achsen, Licht- und Ansichtswinkeln, die ihre Liveperformance so bewegend machen.¹⁷ Und auch die technische Abbildung, die die Maske als wissenschaftliches Studienobjekt photographisch reproduziert und vom liminalen Aufführungskontext isoliert, kommt dem Geheimnis ihres Eventcharakters nicht näher.

Wenn wir also herausfinden wollten, was eine Maske zu leisten vermag, welche Möglichkeiten im medialen Sinn des Maskenspiels performativ mit ihr und an ihr entwickelt werden können, dann muss man vielleicht auch fragen, was das Medium Photographie als solches leisten kann, um die medialen Möglichkeiten des Maskierens herauszukitzeln. Weil sich die Mittel der Photographie methodisch von denen des Schauspiels unterscheiden, können auch die Fragen und Ergebnisse unterschiedlich, wenn auch verwandt, sein. Denn so wie die Maske im Spiel aktiviert werden muss, um Agency zu entfalten, muss auch die Photographie die Maske animieren, um die Spielmöglichkeiten ihrer Subjektivierung auszuloten. So wie die Maske ihren Ausdruck je nach Kopfwinkel des Schauspielers und durch Lichteinfall verändert, kann auch die Photographie den Maskenausdruck mit Kameraperspektive und Lichtwinkel inszenieren, evaluieren oder prognostizieren. Und wie die Maske integriert auch das photographische Bild das Paradox von Anwesenheit und Abwesenheit, indem es das Damals mit dem Jetzt in Form von Sehbegegnungen verbindet.

Noh-Schauspieler und Maskenschnitzer beschreiben, dass Masken als isolierte Artefakte im Museum eingehen, ja geradezu verdorren oder verkümmern, weil sie nicht gespielt werden; weil sie nicht mit dem Körper und seinem Schweiß in Kontakt kommen; weil sie Teil eines Ganzen sein müssen, das sich nicht bloß auf die Maske reduzieren lässt;

weil sie nicht immer dem Licht ausgesetzt sein sollen; weil sie dort entzaubert werden.¹⁸ Während sie im Tempelschrein und im Noh-Theater noch in Kontakt mit den rituellen Bedingungen und Ursprüngen des Noh standen, sind sie da gleichermaßen dem Fluss der Performance wie auch dem Limen zwischen den Welten entrissen.

An eine medienarchäologische Maskenforschung ergibt sich aus diesen Überlegungen der folgende, dritte Komplex an interdisziplinären Fragestellungen: Kann die Öffnung der Innenseite von Masken für den medial interpretierenden Betrachter eine andere Zugangsmöglichkeit bieten? Was könnte eine photographische Maskenarchäologie jenseits der Dokumentation von Fundstücken leisten, um deren performative Möglichkeiten zu rekonstruieren? Auf welche Weise lassen sich antike Maskenobjekte photographisch animieren? Wie kann man das Verhältnis von Licht und Photographie einerseits, dem Maskenkörper andererseits auf das Verständnis von Körpermasken übertragen? Wie lässt sich schließlich die Agency verschiedener Masken aus unterschiedlichen Perioden beschreiben?

Anmerkungen

- 1 »Noh theatre offers perhaps the most attractive of all analogues for the Greek tragedy. The tragic theme of loss, the poetic text, the participation of a chorus and the distinctive role of a leading actor make the comparison apposite. (...) We may well imagine that in Zeami's day a similar absorption into the other meant that the mask in performance was always experienced as the face of the other, not as an object out there to be manipulated. (...) The same absorption into the mask must have obtained in classical Athens. (...) The slippage between ritual and art, the sacred and the functional that we sense in Zeami must also have characterised the complex world of polytheistic Greece.« (Wiles 2007, 196–202).
- 2 Nomura Shiro (Brandon 1997, 202).
- 3 Noh-Stücke lassen lässt in fünf Kategorien unterteilen: Gott, Mann, Frau, Verrückte, Dämon. In einem vollständigen Noh-Programm wird aus jeder Kategorie ein Noh Stück gespielt. Weiße Hannya-Maske: Frau mit »edlem« Charakter (*Aoi no Ue*); rote Hannya-Maske: Frau mit weniger »feinem« Charakter (*Dōjōji & Momijigari*); schwarze Hannya-Maske: »wahre« Dämonin (*Kurozuka/Adachigahara*). Legenden zufolge verwandeln sich Frauen in Schlangen, wenn sie extreme Wut verspüren oder einen äußersten Groll hegen (*Ja-Maske*).
- 4 »The enduring fascination of no is due in no small part to the universal messages of its plays, which evolve around the many facets of human emotion, including jealousy, obsession, grief, vengeance, desire, loneliness, loyalty and deception. (...) Monogurui no connotes the »possession by an evil spirit« or a »maddening desire«. The latter involves a protagonist who becomes »deranged« following the separation from a lover, parent or child (...).« (Trinh 2014, 15; 18).
- 5 »Whether viewed as a projection of man's fear of woman as »Other« or as a demonstration of the power of evil to transform that which is »good«, positive, and nurturing into something wicked, negative, and deadly, there is perhaps no other image as universally fearsome. (...) The contradictory qualities of fiendishness and good-

- ness coincide. The no Hannya mask is dangerous and demonic, yet at the same time tormented and sorrowful. (...) One of the strongest indicators of gender is the character's wild and disarranged hair, which also demonstrates her dangerous and transgressive nature.« (Coldiron 2005, 232) Hannya steht in Opposition zu den kulturellen Prämissen der Gesellschaft, sie repräsentiert »unacceptable anomalies, and this is reflected in the demonic quality of the masks.« (Coldiron 2005, 238).
- 6 Frauenrollen werden im klassischen Noh-Theater immer von männlichen Schauspielern dargestellt.
 - 7 »The masks of Noh are generally neutral in expression, and it is the skill of the actor which brings the mask to life through subtle changes in his physical attitude. The art of the mask carver lies in creating an inanimate object that can be imbued with life.« (John Irvine in: Mack 1994, 145).
 - 8 »All masks are articulated by human agents.« (Mack 1994, 9).
 - 9 Wohingegen in Kleists Marionettentheater ausschließlich die Puppe verlebendigt wird.
 - 10 Die Maske »zeigt, indem sie verbirgt« (Weihe 2004, 14). Das beruht auf ihrer Dialektik als paradoxer ›prosopischer Einheit‹ des Unterschiedenen. Basierend auf der Formel Zwei-in-eins ist »(d)ie Maske (prosopon) (...) das Gesicht (prosopon)« und wird damit austauschbar (Weihe 2004, 36).
 - 11 Der Schauspieler »konzentriert sich so lange auf sein Spiegelbild als maskierte Figur, bis er sich gleichsam darin verliert (...): das eigene Bild als Maskierter ist Auslöser für die innere Verwandlung zur Rollenfigur. (...) Die Maske ist eine doppelte Unterscheidung, sie schafft eine materielle Unterscheidung zwischen Schauspieler und Rolle, und sie unterscheidet durch ihre Materialität die Figur von der Wirklichkeit.« (Weihe 2004, 260–265).
 - 12 »Images reside within media the way organisms reside in a habitat.« Sie können von einer Medienumgebung in eine andere wandern – von alten in neue Medien, und umgekehrt. (Mitchell 2005, 216).
 - 13 Vgl. Flussers phänomenologisches Konzept des ›Maskenumdrehens‹ als erweiterte Maskenphilosophie (Flusser 1994, 125–133).
 - 14 Performance widersetzt sich der Mediatisierung, weil die fotografischen Ergebnisse ›Darstellungen von Darstellungen‹ und damit etwas anderes als Performances sind (Phelan 1993; Wollen 1984).
 - 15 Schon die Kultmaske war »auf einen Tänzer angewiesen, der sie erst zum Leben brachte, indem er die Maske aufführte. Im umgekehrten Sinne erstarrt das lebende Gesicht, wenn es abgebildet wird, in der Reproduktion sofort zu einer Maske, deren Ausdruck sich nicht mehr ändern kann.« (Belting 2013, 15).
 - 16 Während Texte und Artefakte Produkte sind, die unabhängig von ihren Schöpfern existieren, »performances cannot be translated into material artifacts. (...) Bodily being-in-the-world, not *being*, but *becoming*, contradicts the concept of the artwork as a product. (...) Performances (...) are ›events‹ and can be characterized by their ›event-ness‹.« Eine Performance ist eher ein singuläres Ereignis als ein Artefakt, »because it is created through the interaction of actors and spectators (i.e. an autopoietic feedback loop). (...) When this autopoietic process ends, the performance is over and irretrievably lost. (...) Concepts and ideas that we traditionally see as di-

chotomous pairs in our culture (...) are experienced not in the form of *either/or* but as *not only/but also*. Oppositions collapse. The collapse of these dichotomies draws the spectator's attention to the threshold.« (Fischer-Lichte 2014, 19–25; 41f.).

- 17 »Nō is perhaps the most difficult form of theatre to photograph. Long intervals pass virtually without motion onstage, to be succeeded by brief and violent action. (...) The photographing of the masks, however, poses the greatest problem. They are prized for their ability to shift expression, and the photographer therefore bears the responsibility, through his ((sic!)) choice of lighting and angle, for the face that each mask presents to the world.« (Keene 1966, 12).
- 18 »The late Noh actor Hisao Kanze spoke of this phenomenon, saying, »It is highly detrimental to a mask to be treated like a piece of antique art, to be shut up in a box or shown only in a glass case. It is only on the stage that it continues to maintain its vitality. A Noh mask that has had a long life on the stage must indeed have both happy memories of its beauty being allowed to blossom in performance with superior actors as well as sad memories of long periods of being shut up inside a box and left inactive.« (Nakanishi – Komma 1983, 99).

Literatur

- Belting 2013: H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (München 2013)
- Bolter – Grusin 2000: J. D. Bolter – R. Grusin, *Remediation. Understanding New Media* (Cambridge 2000)
- Cheong – Emmert 2024: J. Cheong – R. Emmert, *Noh and Kyogen Masks. Tradition and Modernity in the Art of Kitazawa Hideta* (München 2024)
- Coldiron 2005: M. Coldiron, *Lions, Witches, and Happy Old Men. Some Parallels between Balinese and Japanese Ritual*, *Asian Theatre Journal* 22, 2, 2005, 227–248
- Emigh 1996: J. Emigh, *Masked Performance. The Play of Self and Other in Ritual and Theatre* (Philadelphia 1996)
- Fischer-Lichte 2014: E. Fischer-Lichte, *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies* (London 2014)
- Flusser 1994: V. Flusser, *Die Geste des Maskenwendens*, in V. Flusser (Hg.), *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* (Frankfurt 1994) 125–133
- Mack 1994: J. Mack, *Masks. The Art of Expression* (London 1994)
- Keene 1966: D. Keene, *No. The Classical Theatre of Japan* (Tokyo 1966)
- Kleist 1810: H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* (Berlin 1810)
- Leister 2023: W. Leister, *Echoes and Callings. A Hannya Manifesto* (London 2023)
- Mitchell 2005: W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago 2005)
- Nakanishi – Komma 1983: T. Nakanishi – K. Komma, *Noh Masks* (Osaka 1983)
- Napier 1986: D. Napier, *Masks. Transformation and Paradox* (Berkeley 1986)
- Nurnberg 1940: W. Nurnberg, *Lighting for Photography. Means and Methods* (London 1940)
- Olschanski 2001: R. Olschanski, *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens* (Göttingen 2001)

- Phelan 1993: P. Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance* (London 1993)
- Teele 1984: R. Teele, *No/Kyogen Masks in Performance*, *Mime Journal* 1984
- Trinh 2014: K. Trinh, *Theatre of Dreams, Theatre of Play. No & Kyogen in Japan* (Sydney 2014)
- Udaka 2010: M. Udaka, *The Secrets of Noh Masks* (Tokyo 2010)
- Weihe 2004: R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München 2004)
- Wiles 2007: D. Wiles, *Mask and Performance in Greek Tragedy. From the Ancient Festival to Modern Experimentation* (Cambridge 2007)
- Wollen 2003: P. Wollen, *Fire and Ice*, in: L. Wells (Hg.), *The Photography Reader* (London 2003) 76–80

Abbildungsnachweis

Abb. 1–2: Fotos der Autorin



**DAS TÄUSCHENDE POTENZIAL
DER DEEPPFAKES TRITT**
besonders dann deutlich zutage,
wenn die Differenz zwischen Gesicht
und Maske minimiert wird,
wenn also die Innenseite der Maske
in ihrer Anschmiegsamkeit
und Passform betont wird

Digitale Masken

Olga Moskatova

Die Tür öffnet sich und ein kleiner blondhaariger Junge, der wie Sylvester Stallone aussieht, blickt in den Raum. Auf der Suche nach seinen Eltern, die mit dem Rest der Familie bereits am Flughafen sind, wandert er durch die weihnachtlich geschmückte Wohnung. Die Parallelmontage zwischen der leeren Wohnung und dem Flughafen entstammt dem Film »Kevin – Allein zu Haus« (Chris Columbus, USA 1990) – mit dem Unterschied, dass der achtjährige Kevin nun das Gesicht eines erwachsenen Mannes trägt. Sylvester Stallones Gesicht ist wie eine Maske auf das Gesicht des Jungen appliziert worden. Bei diesem YouTube-Video »Home Stallone« (2019) von CTRL Shift Face handelt es sich um ein Deepfake. Deepfakes sind eine Form der digitalen Maskierung: In dieser Praktik der Bildbearbeitung wird ein Gesicht als eine maskenhafte Schablone und Oberfläche aus einem Bild herausgelöst und in ein anderes, bereits vorhandenes Video hineinkopiert.

Bekannt geworden sind Deepfakes zunächst im pornographischen Kontext. Dabei wurden Gesichter weiblicher Schauspielerinnen wie Scarlett Johansson oder Gal Gadot auf Körper realer Pornodarstellerinnen in Videos übertragen.¹ Neben den Aneignungen der Gesichter prominenter Personen, allen voran von Schauspielerinnen und Schauspielern,² hat sich auf Social Media mittlerweile auch eine umgekehrte Praktik etabliert: die Aneignung prominenter Körper und den Ersatz ihrer Gesichter durch die eigenen.

Die Bildsynthese wird häufig mithilfe generativer KI, insbesondere der sogenannten GANs – »Generative Adversarial Networks« – und Diffusionsmodelle bewerkstelligt. Diese KI-Werkzeuge haben die Aufgabe, ein Gesichtsbild mehr oder weniger schmiegsam in ein Video einzufügen, es dort zu einem Gesamtbild zu verschmelzen, die Mimik anzupassen und die Bild-Ton-Verhältnisse zu synchronisieren. Der maskenhafte Charakter der Deepfakes kann dabei entweder betont werden, indem der Gesichtertausch deutlich sichtbar bleibt; oder er kann kaschiert werden, indem das hineinkopierte Gesicht mit dem ursprünglichen verschmilzt und so nicht mehr als Maske erkennbar ist. Während »Home Stallone« durch den Kontrast zwischen dem Körper eines Jungen und dem Gesicht eines Erwachsenen komische Effekte erzielt, kursieren auf Social Media auch unzählige Deepfakes, die sich um einen unmerklichen, überzeugenden Gesichtstausch

bemühen – wie etwa im Falle von Deep Tom Cruise, der leicht mit dem echten Tom Cruise verwechselt werden könnte.

Laut Richard Weihe ist diese Doppelung für das Verhältnis zwischen Maske und Gesicht charakteristisch: »In diesem Doppelspiel der Gleichschaltung von Gesicht und Maske einerseits und der Kontrastierung von Gesicht und Maske andererseits äußert sich die für die Maske charakteristische Dialektik des Zeigens und Verhüllens.«³ Die Maske kann entweder in Differenz zum Gesicht treten – als dessen Anderes, Hinzukommendes, Verhüllendes – oder im Gesicht aufgehen und darin verschwinden. Im zweiten Punkt fallen Gesicht und Maske zusammen, im ersten bleiben sie unterschieden. Diese Doppelung führt Weihe unter anderem auf das griechische Wort für Maske und Gesicht zurück, nämlich »prosopon«, und bezeichnet diese Doppelung als »*prosopische Einheit*«. ⁴ Diese umfasst sowohl das Zusammenfallen von Maske und Gesicht als auch deren Differenz.

Diesen paradoxen Charakter arbeitet Weihe dabei in Rückgriff auf George Spencer-Browns Formenkalkül heraus, indem er die Maske als eine Zwei-Seiten-Form pointiert: Sie hat eine konkave Innenseite und eine konvexe Außenseite. Beide werden durch die Maske als einem »Dazwischen« unterschieden und zugleich auch verbunden. Als Dazwischen trennt die Maske das Innen vom Außen, aber sie verbindet die beiden Seiten auch. Weihe begreift die Maske damit als eine Paradoxie des Unterschiedenen. Denn sie operiert nach dem Modell des Entweder-oder und zugleich des Sowohl-als-auch: »Die Form der Maske bietet die Möglichkeit, am selben Objekt diese beiden Prinzipien gleichzeitig zu beobachten, das Trennende und das Verbindende. So gesehen ist die Maske eine Form, die Unterschiedenes (Innenseite und Außenseite) vereinigt (durch das Dazwischen).«⁵

Ohne es ausdrücklich so zu bezeichnen, thematisiert Richard Weihe die Maske damit als relational-operatives Medium. Als Dazwischen stiftet ein Medium Differenzen, trennt und verbindet zugleich. Im Gegensatz etwa zu einer Konzeption des Mediums als ein Mittel, als ein »Um-zu«, gibt das Medium als Dazwischen eine relationale Position der Mitte an, mit der – und durch die – die semiotischen, ästhetischen, sozialen oder kulturellen Operationen vollzogen werden. ⁶ Im Falle der Maske handelt es sich um eine reiche Tradition an ästhetisch-medialen, kulturellen, sozialen und politischen Differenzbildungen, die sich an die basale Innen-Außen-Unterscheidung anheften: Differenzen zwischen natürlich und künstlich, lebendig und tot, Zeigen und Verbergen, oberflächlich und tief und so weiter.

Die beiden Seiten der Maske, die Außen- und die Innenform, sind gleichwohl an unterschiedlichen Operationen beteiligt und akzentuieren unterschiedliche Aspekte: Betrachtet man die Außenseite der Maske, rückt der Prozess der Verhüllung und die hinzukommende Expressivität des Ausdrucks, das Zeigen, in den Vordergrund. Die Außenseite ist die Seite des Zeigens, die für Semiotisierung, Ästhetisierungen und Lesbarkeit offensteht. Sie kennzeichnet vor allem die Frontalität. ⁷ Der Blick auf die Innenseite der Maske hingegen lenkt die Aufmerksamkeit auf ihre Passform und die Anschmiegsamkeit an das Gesicht – und damit auf ein Moment der Ähnlichkeit. In diesem Moment verschwindet die Maske in ihrer Eigenständigkeit und wird selbst verhüllt. ⁸

Mir scheint, dass der materielle Aspekt des Passens in der Geschichte und Theorie der Maske eher vernachlässigt wird. Die Innenseite interessiert am ehesten in der Funktion

des Verbergens, das heißt, insofern sie auf die Register des Sichtbaren bezogen bleibt. Ich möchte stattdessen explizit den Aspekt der Passform, des Passens und Anschmiegens hervorheben. Die Innenseite impliziert die Operation des Einfügens, die für die digitalen Masken interessante Fragen aufwirft. Diese Anschmiegsamkeit, das Sich-Einfügen möchte ich mit dem Begriff des ›adaptiven Bildes‹⁹ zusammendenken; und damit reflektieren, inwiefern digitale Masken in Deepfakes Bilder in anschmiegsame, adaptive Bilder verwandeln. Bevor ich auf die Besonderheiten dieser Anschmiegsamkeit eingehe, möchte ich Deepfakes zunächst innerhalb anderer maskierender Praktiken im Kontext digitaler Bildkulturen verorten; denn hier wird der maskierende Umgang mit dem Gesicht bereits eingeübt.

Masken in digitalen Bildkulturen

Deepfakes stellen keineswegs die einzige Form digitaler Maskierung dar, sondern reihen sich in eine Vielzahl bereits etablierter Praktiken ein. Schon vor der Popularisierung des videobasierten Gesichtstauschs fanden Anwendungen wie FaceApp Verbreitung. Diese Anwendungen ermöglichen es, Gesichter zu transformieren – etwa durch Verjüngung, Austausch oder Hybridisierung.¹⁰ Darüber hinaus bieten diverse Filtertechnologien auf Plattformen wie Snapchat, Instagram, TikTok oder Zoom eine Vielzahl an Möglichkeiten der visuellen Modifikation des Gesichts: von der Überlagerung einzelner Bildelemente – etwa Ohren, Bärte oder Tiergesichter – mittels dynamischer Sticker¹¹ bis hin zur Anwendung umfassender Filterästhetiken, durch die das Gesicht glatter, jünger, heller, ethnisch verändert oder allgemein als attraktiver erscheint. Auch hier kann das Gesicht vollständig ersetzt oder das gesamte Bild einer vereinheitlichten visuellen Logik unterworfen werden.

Masken sind in digitalen Bildkulturen ›appifiziert‹, das heißt die kulturellen Praktiken sind in Apps ›codifiziert‹. Ein zentrales Element dieser Codifizierung besteht darin, Masken als Presets bereitzustellen: Sie sind Voreinstellungen und voreingestellte Schematisierungen, aus denen selektiert werden kann. Für Wolfgang Ullrich ist die von Selfieästhetiken geprägte digitale Bildkultur eng mit den Praktiken des Maskierens verknüpft. Filterapps begreift er dabei als »digitale Maskenbildnerie«.¹² Das Selfie fungiert in diesem Zusammenhang nicht primär als Medium der »Offenlegung des wahren Selbst«, sondern vielmehr als eine Strategie des Verbergens, der Inszenierung alternativer Identitäten und der schützenden Anonymisierung durch Filter.¹³ Diese maskierende Artifizialisierung des Gesichts setzt für Ullrich jedoch nicht erst mit der Anwendung von Filtern ein, sondern beginnt bereits im Akt der Selfieproduktion selbst: »Wer sich selbst zum Bild macht, setzt sich in Szene, stellt sich zur Schau, adressiert sich, denkt und handelt in Kategorien des Ausdrucks. Sich in Szene setzen heißt immer auch, eine Bühne zu betreten. Wer sich ein Smartphone vor das Gesicht hält, um ein Selfie zu machen, verhält sich also wie ein Schauspieler. Und wie Schauspieler weiß der Produzent eines Selfies um seine Sichtbarkeit, weiß, dass jede Regung, jedes Detail der Mimik aufmerksam betrachtet wird und eine Bedeutung erlangt.«¹⁴ Das Anfertigen eines Selfies geht mit einem Rollenhandeln einher, bei dem man – vergleichbar mit einem Schauspieler, einer Schauspielerin – in eine bestimmte Figur schlüpft, die Mi-

mik codierten Ausdrucksformen unterwirft und beginnt, das Gesicht »aufzuführen«.¹⁵ Ähnlich wie im Schauspiel wird die Mimik innerhalb dieser Rolle selbst zur Maske – sie steigert und typisiert den Gesichtsausdruck. In diesem Sinne rückt Ullrich das Selfie in die Nähe der darstellenden Kunst, in der Körper und Gesicht zu bildnerischen Medien werden.

Selfies und Filterapps verhandeln dabei das Spannungsverhältnis zwischen Authentizität und Selbstinszenierung, zwischen spielerischem Ausstellen und Verbergen ihrer Artifizialität. Dieses Spannungsverhältnis verweist auf der einen Seite auf eine spezifische Tradition und kulturelle Kodierung der Maske: Die Maske wird dabei mit Täuschung, List und Verstellung assoziiert. Sie steht für das Künstliche, das etwas Natürliches verbirgt und zu diesem Authentischen hinzutritt. Maske wird in dieser Tradition, die Richard Weihe auf die Christianisierung antiker Maskenvorstellungen zurückführt, negativ konnotiert.¹⁶

Auf der anderen Seite werden die digitalen Masken, wie im Schauspielerischen, häufig in ihrer Artifizialität ausgestellt. Die Maske als Schauspiel, als Repräsentationsform, als Übernahme und Spiel einer Rolle beziehungsweise Figur ist dabei eng an die Frage des Gesellschaftlichen geknüpft. Die digitalen popkulturellen Masken lassen sich als zeitgenössische Erscheinungsform der »Gesellschaftsmaske« verstehen.¹⁷ Eine gesellschaftliche Rolle zu übernehmen und etwas rollenadäquat zur Schau stellen zu können erweist sich als eine Form des sozialen Maskenspiels. Dabei ist nicht nur die Frontalität der Maske, das Repräsentative und Zeigende entscheidend, sondern eben auch die Funktion des Einfügens und der Passform: »Die Gesellschaftsmaske erscheint als Medium der Anpassung des Individuums an die Gesellschaft. Sie soll möglichst das zeigen, was der Erwartungshaltung der Gesellschaft entspricht. Mittels der Gesellschaftsmaske kann das Individuum seiner sozialen Identität das passende Gesicht geben, eine falsche Identität affizieren oder eine Alterität spielen. Zwischen privatem Gesicht und Rollenmaske besteht eine Differenz. Das bedeutet, dass mittels der sozialen Maske das eigene Erscheinungsbild kultiviert und manipuliert werden kann. Die soziale Maske kann vom Individuum bewusst gewählt oder durch die Gesellschaft aufgezwungen sein.«¹⁸

Demnach sind digitale Masken – wie Selfies und Filter – als Formen des sozialen Rollenspiels bereits auf die Operation des Einfügens und Anpassens bezogen. Diese gehen zugleich mit Fragen des Zeigens und Verbergens, des Präsentierens und Verstellens einher: Denn an die Vorstellung der Gesellschaftsmaske können sich wiederum Konnotationen der Verstellung, der Täuschung oder des Verbergens heften, wobei auch der Aspekt der Gewalt aufscheint. Sich einzufügen, sich zu verstellen, kann auch als ein gewaltsamer Prozess der Integration und Homogenisierung begriffen werden.

Adaptive Bilder

In der öffentlichen Wahrnehmung, in der Kunst und in wissenschaftlichen Diskursen werden Deepfakes zumeist mit Verbergen, Verstellung und List in Verbindung gebracht. Sie werden in der Regel mit Blick auf die Gefahren der politischen Täuschung und Manipulation diskutiert und stehen im Verdacht, das Vertrauen in photographische und filmische Bilder zu zerstören.¹⁹ Kurz: Deepfakes fügen sich nahtlos in die aktuellen De-

batten rund um das Postfaktische ein. Dabei bleibt jedoch unbeachtet, wie eng dieser Diskurs mit der kulturellen Codierung der Maske als Täuschung und Verstellung zusammenhängt. Das täuschende Potenzial der Deepfakes tritt besonders dann deutlich zutage, wenn die Differenz zwischen Gesicht und Maske minimiert wird, wenn also die Innenseite der Maske in ihrer Anschmiegsamkeit und Passform betont wird. Das zuvor gezeigte Beispiel »Home Stallone«, in dem das Gesicht von Sylvester Stallone über dasjenige des kleinen Kevin gelegt ist, illustriert genau das Gegenteil: Die sichtbare Diskrepanz zwischen Körper und Gesicht erzeugt keine Illusion, sondern eher ein irritierendes Missverhältnis – und damit auch kein Misstrauen. Hier fallen Gesicht und Maske gerade nicht in eins.

Die Frage nach Passform und Anschmiegsamkeit der Maske in Deepfakepraktiken möchte ich allerdings in eine andere Richtung lenken – jenseits der meines Erachtens in vielerlei Hinsicht verkürzten Debatte um Täuschung. Mich interessiert ein anderer Aspekt digitaler Maskenbilderei, wie er sich insbesondere in Selfie- und Filterkulturen zeigt: die Arbeit am eigenen Gesicht. Auf Social Media kursieren nicht nur Deepfakes prominenter Persönlichkeiten, sondern zunehmend auch solche von gewöhnlichen Nutzerinnen und Nutzern. Innerhalb des breiten Spektrums an Deepfakepraktiken finden sich auch Formen, bei denen User und Userinnen ihre eigenen Selfies in bestehende Videos integrieren. Häufig handelt es sich dabei um die Ausschnitte aus populären Filmen oder Serien wie etwa »Titanic« (James Cameron, USA 1997), »Fluch der Karibik« (Gore Verbinski, USA 2003), »Wednesday« (Netflix, seit 2022) oder »Game of Thrones« (HBO, 2011–2019). Statt der Gesichter der Schauspielerinnen und Schauspieler eignet man sich dabei deren Körper und filmische Rollen an und verleibt sie der eigenen Identität ein. Mithilfe KI-gestützter FaceSwap-Apps wie Facemagic oder Reface, um nur zwei Beispiele zu nennen, wird das eigene Gesicht in einen Filmausschnitt eingefügt, so dass die User und Userinnen die Rolle übernehmen und an die Stelle der Stars treten. Diese Praktiken sind Teil der digitalen, »memetisch« geprägten Bildkulturen. Die digitalen Deepfakemasken fungieren hier als Gesellschaftsmasken. Dabei gilt es, sich durch Praktiken der Nachahmung innerhalb von Memekulturen in ein mimetisches Kollektiv einzuschreiben, das heißt sich zu einem temporären und flüchtigen mimetischen Kollektiv zu formen, welches von Diana und David J. Zulli als »imitation publics« bezeichnet wird.²⁰

Dies lässt sich am Beispiel der beliebten Serie »Wednesday« veranschaulichen. 2022, im Jahr der Veröffentlichung der ersten Staffel, hat die Serie mit dem kanonischen Tanz der Hauptdarstellerin Jenna Ortega eine Memeserie auf Social Media, allen voran TikTok, ausgelöst.²¹ Diese nachahmende Einfügung in das Kollektiv wurde parallel durch Deepfakemasken fortgeführt: Statt nun »Wednesday«-Tanz in endlosen Variationen nachzumachen, wird die Serie der Gesichtstransformationen in Gang gesetzt. Mit Nachahmungsprozessen und Memereihen haben diese Gesichtsvertauschungen die Serialität, das variantenhafte Vorkommen und das Teilen auf Social Media gemeinsam. Digitale Masken erweisen sich hier als Praktiken der Vergemeinschaftung. Sie ermöglichen nicht nur, an »imitation publics« teilzuhaben, sondern durch Rollenspiel auch an den imaginären, fiktiven Welten von Serien oder Filmen.

Doch dies ist nicht die einzige Form von Anpassung, Einfügung und Anschmiegsamkeit. Neben die soziale tritt auch eine ökonomische Maske. Die digitale Deepfakemaskierung lässt sich zugleich als Ausdruck einer personalisierten Ästhetik verstehen. Die App

Reface etwa erhebt Personalisierung zu ihrem zentralen Selbstverständnis. Sie verknüpft diese Personalisierung unmittelbar mit dem Versprechen vergemeinschaftender Teilhabe: »Reface ist ein virtueller Tummelplatz, auf dem Menschen selbst gestalten und sich ausdrücken können, indem sie personalisierte synthetische Medien nutzen. Wir glauben, dass die Zukunft von Content in dessen Personalisierung liegt, und möchten eine Community aufbauen, in der Kreativität und Ausdruck gedeihen.«²²

Mit dem Versprechen der Personalisierung richtet Reface nicht nur ein Angebot an Nutzer und Nutzerinnen, sondern offenbart zugleich eine zentrale Motivation hinter vielen Deepfakepraktiken – eine Motivation, die man auch für frühe Formen der pornographischen Aneignung prominenter Gesichter vermuten kann. Indem man das eigene Gesicht als Maske in einen bestehenden Inhalt einfügt, wird dieser Inhalt zugleich personalisiert und individualisiert. Die Vorstellung von Einfügung, Anschmiegsamkeit und Passform markiert dabei ein Spannungsverhältnis zwischen dem individuell Persönlichen einerseits, der exzessiven Wiederholung innerhalb »memetischer« Vergemeinschaftung andererseits.

Diese spezifische Form der Personalisierung, die im Grunde eine Ästhetik der Personalisierung ist, verlängert die etablierten Formen der Personalisierung im Internet. Ist Personalisierung heute ein zentraler Bestandteil der algorithmischen Empfehlungssysteme, das heißt der Entscheidungsarchitekturen von Social Media, Streaming-Plattformen und Suchmaschinen, verschiebt sich hier der Fokus von der personalisierten Auswahl von Content hin zur dessen Herstellung. Es wird eine personalisierte Produktion suggeriert, die sich an die Userinnen und User und ihre Vorlieben anschmiegen kann – sei es durch das Einfügen des eigenen Gesichts oder durch die Umgestaltung von Lieblingsfilmen, etwa indem Gesichter von Freundinnen und Freunden, Familienmitgliedern oder anderen Schauspielerinnen und Schauspielern verwendet werden.

Diese Verschiebung – von personalisierter Selektion hin zu personalisierter Produktion und Ästhetik – lässt sich mit dem Begriff des »adaptiven Bildes« fassen, wie ihn Matthias Bruhn, Kathrin Friedrich und Moritz Queisner formuliert haben. Mit »adaptiven Bildern« bezeichnen die Autorin und Autoren »die nächste Generation digitaler Werkzeuge und Anwendungen zur situativen und kontextspezifischen digitalen Bildgebung. Aus der technischen Anpassung von Bild, Handlung und Raum geht allmählich ein neuer Typus visueller Medien hervor, für den hier der Begriff des adaptiven Bildes vorgeschlagen wird.«²³

Es geht also um Bildformen, die sich in Echtzeit verändern und an unterschiedliche Kontexte anpassen lassen – sei es an die Wünsche von Kundinnen und Kunden oder Userinnen und Usern, an virtuelle oder physische Umgebungen, an situative Zwecke oder dynamische Handlungsabläufe. Es handelt sich dabei um maßgeschneiderte Bildpraktiken, die in Feldern wie Kunst, Museen, Medizin, Wissenschaft, populärer Kultur und Werbung zum Einsatz kommen. Zu den Beispielen, die Bruhn und seine Mitautoren anführen, zählen unter anderem Augmented-Reality-Anwendungen von IKEA, das »Pedestrian Project« der Black-Lives-Matter-Bewegung, begehbare und navigierbare virtuelle Ausstellungsräume, virtuelle Therapien mittels Head-Mounted-Displays, bildgestützte chirurgische Eingriffe sowie in Echtzeit personalisierte Produktplatzierung in Serien oder bei Sportübertragungen. Diese anschmiegsamen, situativ variablen Bilder stellen

damit die Vorstellung einer geteilten, kollektiven visuellen Wahrnehmung infrage, und zwar zugunsten zunehmend individualisierter Bilderlebnisse.

Digitale Deepfakemasken, wie sie Apps wie Reface und Facemagic erzeugen, lassen sich als ästhetische Formen verstehen, die adaptive Bilder nicht nur hervorbringen, sondern zugleich den Gebrauch dieser Bilder einüben. Auch die Augmented-Reality-Filter von Plattformen wie Snapchat, Zoom oder TikTok sind bereits Beispiele solcher adaptiven Bildpraktiken. Wenn hier das Gesicht unter dem Signum der Personalisierung für eine vermeintlich maßgeschneiderte und individuell angepasste Ästhetik steht, dann darf der enge Zusammenhang zwischen der Personalisierung und Ökonomisierung nicht außer Acht gelassen werden. Die Personalisierung wirbt für einen vermeintlich überlegeneren Konsumgenuss. In anderen Worten: Die Anschmiegsamkeit bedeutet hier zugleich Customization. Dabei geht es längst nicht nur um memetische Kommunikation über personalisierte Ästhetik auf Social Media. Adaptive, KI-gestützte Bildpraktiken zielen zunehmend auf personalisierte Ästhetiken in Serien, Filmen und Werbeformaten: »Streaming-Dienste wie Netflix suchen nach neuen Möglichkeiten, Werbeeinnahmen zu generieren, indem sie computergenerierte Werbebilder direkt in Shows und Filme einbetten. Die Platzierung von Produkten durch Integration und Überlagerung von Objekten in einer laufenden Video- oder Fernsehübertragung ist zu einem gebräuchlichen Werkzeug der personalisierten Werbung geworden. Im Unterschied zu bisherigen Formen der Produktplatzierung wird der Prozess automatisiert, indem durch den Einsatz maschinellen Lernens entsprechende Objekte und Bereiche identifiziert werden, die sich für die Einblendung von digitalen Bildern oder Objekten innerhalb einer Szene eignen. Das Rendering virtueller Inhalte in das Video kann inzwischen in Echtzeit erfolgen, so dass die platzierten Objekte auf Grundlage individueller Nutzungsprofile ausgewählt und angepasst werden können.«²⁴

Während Softwareunternehmen wie Mirriad an solchen Lösungen arbeiten, imaginiert Netflix die neue Stufe der Personalisierung versuchsweise in interaktiven Filmen wie »Black Mirror: Bandersnatch« (Netflix, 2018). In diesen Filmen ist die vermeintliche Personalisierung der Story durch interaktive Auswahloptionen zugleich an eine Auswahl von Markenprodukten wie Kellogg's oder Musikbands gekoppelt. Interaktivität fungiert hier als Markentest und Datenextraktion.²⁵

Während der Einsatz von Deepfakes und anderer KI-Verfahren in der Film- und Serienproduktion nach wie vor kontrovers diskutiert wird, scheinen Deepfake-Apps wie Reface und Facemagic die Ästhetik »personalisierter« adaptiver Filme im Kleinen zu normalisieren. Dabei werden die Paradoxien der Maske als prosopischer Einheit, wie sie Weihe beschrieben hat, deutlich. Der paradoxe Charakter der Maske als Einheit des Unterschiedenen lässt zugleich die Ambivalenzen der personalisierten Ästhetik hervortreten: Denn Masken eignet »der Hang zur Formalisierung, Symmetrisierung und Stilisierung der Gesichtszüge«.²⁶

Konkrete Masken materialisieren Typisierungen, Schematisierungen und Verallgemeinerungen. Gerade im traditionellen theatralen Kontext stellen Masken weniger ein Individuum, sondern einen Menschentypus dar.²⁷ Weihe bemerkt, wie die Schematisierung und Typisierung auf der einen Seite die individuelle Charakterisierung einer Rolle beziehungsweise Figur ausschloss, auf der anderen Seite zugleich aber auch den Weg zum Differenzierten und so letztendlich zum Individuellen öffnete.²⁸ Dieses Span-

nungsverhältnis ist bei digitalen Deepfakemasken, bei der Einfügung des eigenen Gesichts in einen Film oder Serie, ebenfalls zu beobachten. Die Maske steht hierbei zunächst für das Individuelle und Persönliche, während die Typisierung, das Schema, eher dem Filmausschnitt selbst zuzusprechen wäre. Denn in der Serie solcher Deepfakevideos ist es der Filmhintergrund, die Handlung, die sich schemenhaft wiederholt, während das Gesicht als Maske die Videos voneinander differenziert, sie personalisiert.

Gleichwohl ist die Arbeit am Gesicht in digitalen Bildkulturen ihrerseits Codifizierungen, Schematisierungen und mithin Stereotypisierungen unterworfen, wie es prototypisch in der Selfie-Kultur zutage tritt. Wenn Ullrich das Selfie bereits als gesellschaftliches Maskenspiel beschreibt, dann steht hier auch der typisierende Umgang mit dem eigenen Gesicht zur Disposition. Dieser kann auch in den Deepfakes nicht gänzlich eliminiert werden, denn diese personalisierte Ästhetik verdankt sich der Selfiekultur. Die Einfügung in eine Filmszene mag personalisierend, gleichzeitig aber auch schematisierend und typisierend wirken.

Dieses Spannungsverhältnis erklärt sich nicht nur mit Blick auf die Maskenhaftigkeit der Selfies, sondern auch mit Blick auf den Gesichtstausch zwischen Userinnen und Usern und Schauspielerinnen und Schauspielern. Unter massenmedialen Bedingungen, so könnte man sagen, sind Gesichter von Schauspielerinnen und Schauspielern ihrerseits typisiert – über Rollen im Film und das außerfilmische Posieren und Performen vor der Kamera der Medienöffentlichkeit. Das Typische wechselt hier den Platz: Es ist kein Attribut der Schauspielmaske, sondern des Gesichts der Schauspielerin oder des Schauspielers. In den Deepfakevideos ist genau dieses Typische, das Typische des Gesichts der Schauspielerin oder des Schauspielers, das Ziel des Imitationsspiels. Bei Deepfakeselfies geht es auch darum, sich dem Film, der Szene und dem Gesicht der Schauspielerin oder des Schauspielers anzugleichen. Es geht darum zu erfahren, wie man als eine Filmfigur aussehen würde; wie nah man dem Gesicht der Schauspielerin oder des Schauspielers kommt; und natürlich auch, wie nah man sich selbst als Maske kommt. Deepfakemasken stellen als paradoxe Einheit des Unterschiedenen die tiefen Ambivalenzen der digitalen Bildkulturen aus; in diesen Bildkulturen gehen Personalisierung, Typisierung, mithin sogar Stereotypisierung und Normierung Hand in Hand. Derart kann die Maske – in der Perspektive einer medialen Operation der Anpassung und des Einfügens – die Spannungen der adaptiven Bildkulturen aufzeigen.

Anmerkungen

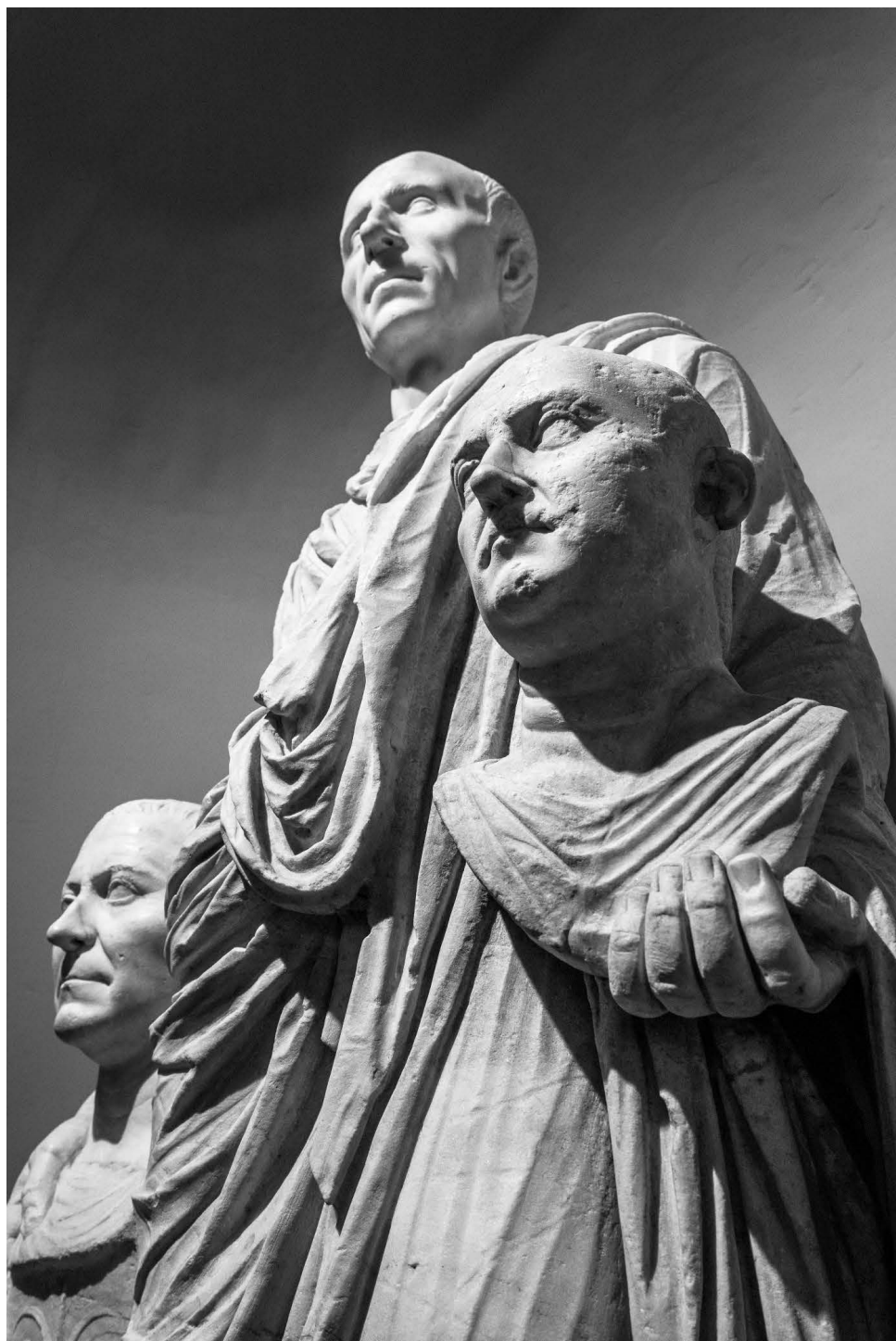
- 1 Fletcher 2018, 461.
- 2 Holliday 2021.
- 3 Weihe 2004, 13.
- 4 Weihe 2004, 102 (Herv. i. O.).
- 5 Weihe 2004, 35.
- 6 Mersch 2010, 187 f.
- 7 Weihe 2004, 100.
- 8 Vgl. Weihe 2004, 13.
- 9 Bruhn u.a. 2021, 16.

- 10 Wirth 2024.
- 11 Glanz 2023, 27 f.
- 12 Ullrich 2019, 19.
- 13 Ullrich 2019, 21.
- 14 Ullrich 2019, 14.
- 15 Ullrich 2019, 16.
- 16 Weihe 2004, 32.
- 17 Weihe 2024, 84.
- 18 Weihe 2004, 87.
- 19 Meikle 2023, 118 f.
- 20 Zulli – Zulli 2022, 1877.
- 21 Otto 2023, 40–48.
- 22 Reface 2023: »Reface is a virtual playground, where people can create and express themselves using personalized, synthetic media. We believe that personalization is the future of content and we want to foster a community where creativity and expression thrive.«
- 23 Bruhn u.a. 2021, 16.
- 24 Bruhn u.a. 2021, 12.
- 25 Moskatova 2022.
- 26 Weihe 2004, 18.
- 27 Weihe 2004, 137.
- 28 Weihe 2004, 137.

Literatur

- Bruhn u.a. 2021: M. Bruhn – K. Friedrich – M. Queisner, Was sind adaptive Bilder?, in: M. Bruhn – K. Friedrich – L. Kähny – M. Queisner (Hg.), *Adaptivität, Reihe Begriffe des digitalen Bildes 1* (München 2021) 11–16
- Fletcher 2018: J. Fletcher, Deepfakes, Artificial Intelligence, and Some Kind of Dystopia. *The New Faces of Online Post-Fact Performance*, *Theatre Journal* 70, 4, 2018, 455–471
- Glanz 2023: B. Glanz, *Filter. Alltag in der erweiterten Realität* (Berlin 2023)
- Holliday 2021: C. Holliday, *Rewriting the Stars. Surface Tensions and Gender Troubles in the Online Media Production of Digital Deepfakes*, *Convergence* 27, 4, 2021, 899–918
- Meikle 2023: G. Meikle, *Deepfakes* (Cambridge 2023)
- Mersch 2010: D. Mersch, *Meta/Dia. Zwei unterschiedliche Zugänge zum Medialen*, *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 1, 2, 2010, 185–208
- Moskatova 2022: O. Moskatova, *Small Screen Cinema. Personalisierung als Medium der Klassifikation in postkinematischen Anordnungen. Nach dem Film 20*, 2022. <https://nachdemfilm.de/index.php/issues/text/small-screen-cinema>
- Otto 2023: I. Otto, *TikTok. Ästhetik. Ökonomie und Mikropolitik überraschender Transformationen* (Berlin 2023)
- Reface. *About Us* (In-App-Screenshot am Smartphone 2023)
- Ullrich 2019: W. Ullrich, *Selfies. Die Rückkehr des öffentlichen Lebens* (Berlin 2019)
- Weihe 2004: R. Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* (München 2004)

- Wirth 2024: S. Wirth, Gefaltete Gesichter. FaceApp und die Kommerzialisierung KI-basierter Bildbearbeitung, in: O. Moskatova – K. L. Mücke (Hg.), Bild | Kanäle. Zur Theorie und Ästhetik vernetzter Medienkultur (Würzburg 2024) 411–432
- Zulli – Zulli 2022: D. Zulli – D. J. Zulli, Extending the Internet Meme. Conceptualizing Technological Mimesis and Imitation Publics on the TikTok Platform, *New Media & Society* 24, 8, 2022, 1872–1890



**VOR DEM GESICHT DES
SITZENDEN SCHWEBT
ein mimetisch erzeugtes,
künstliches Gesicht
bei gleichzeitig schonungsloser
Offenlegung des
Objektcharakters
der Büste**

Quintus Lollius Alcamenes und das tragbare Gesicht

Julian Schreyer

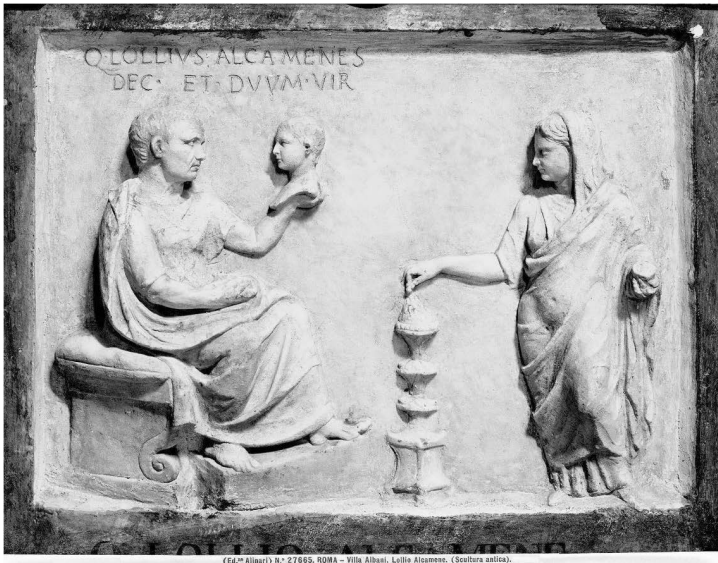


Abb. 1: Grabrelief des Quintus Lollius Alcamenes, Mitte erstes Jahrhundert nach Christus, Rom, Villa Albani

Auf einem frühkaiserzeitlichen Grabrelief in der Villa Albani sitzt ein mit Tunika und Mantel bekleideter Mann auf einem breiten Ehrensitz mit Fußschemel (Abb. 1).¹ Mit der linken Hand hält er eine Büste vor sich. Dem Mann gegenüber steht eine Frau mit verhülltem Hinterkopf und opfert auf einem Weihrauchständer. Der Hintergrund ist undifferenziert. Eine Inschrift oben links verdeutlicht, dass wahrscheinlich der Sitzende die verstorbene Person ist, der das Grabrelief gilt. Demnach handelt es sich um einen »Quin-

Julian Schreyer (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Klassische Archäologie);
julian.schreyer@fau.de;

© Julian Schreyer 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

tus Lollius Alcamenes, Decurio und Duumvir«. Zur sozialgeschichtlichen Konstellation von Mann, Frau und Büste wurden zahlreiche Hypothesen vorgebracht.² Sie sollen hier zugunsten einer objektiven Betrachtung zurückgestellt bleiben.

In seiner Rechten hält der Sitzende einen länglichen Gegenstand. Vorgeschlagen wurde, dass es sich dabei um eine Buchrolle oder aber um ein Werkzeug – Meißel, Griffel oder Modellierstab – handelt. Letzteres wurde bereits von Winckelmann angenommen und scheint sich bei einer umfassenden Sichtung und Katalogisierung der Bestände der Villa Albani zuletzt bestätigt zu haben.³ Falls also ein Werkzeug zur Herstellung einer Büste dargestellt ist, besaß Quintus Lollius Alcamenes nicht nur das politische Spitzenamt eines Duumvirs in seiner uns nicht mehr bekannten Heimatstadt, sondern betrieb als Freigelassener zudem eine Bildhauerwerkstatt. Werkzeug und Büste verweisen in diesem Fall attributiv auf den Beruf des Verstorbenen, wie es auch dessen Beiname tut, der auf den berühmten hochklassischen Bildhauer Alkamenes anspielt. Im keineswegs ausgeschlossenen Fall, dass dessen späterer Namensvetter Alcamenes das Grabrelief noch zu Lebzeiten selbst angefertigt hat, läge ein Selbstporträt vor – etwas, was für den Bildhauer Phidias anekdotenhaft überliefert ist, sich ansonsten jedoch kaum für antike Künstler fassen lässt. Das in hoher Qualität ausgeführte Relief wäre in diesem Fall zugleich eine Probe für das Können des Verstorbenen.

Sofern kein Werkstattbezug vorliegt, blickt der Sitzende die Büste in seiner Linken lediglich an. Für diesen Fall wurde vorgeschlagen, dass zwei ineinander verschachtelte Trauerkonstellationen dargestellt seien: Die Trauer der realen Angehörigen und das Räucheropfer der dargestellten Frau gelten dem verstorbenen Duumvir – und dieser werde seinerseits im Gestus der Trauer über seinen bereits zuvor gestorbenen Sohn gezeigt.⁴

Einerlei ob der dargestellte Alcamenes Hersteller oder nur Betrachter der Büste ist: Der geschulte Blick des antiken Betrachters kann sich kaum der subtil abgestuften Konfrontation des Sitzenden mit der Büste in seiner Hand entziehen. Der Effekt wird dadurch noch verstärkt, dass der Blick in der rechten Reliefhälfte eine zweite Mensch-Objekt-Gruppe vorfindet und diese zugleich als hierarchisch untergeordnet erkennt: Das dort stattfindende Weihrauchopfer gilt zweifellos dem Verstorbenen, und die Blickrichtung der opfernden Frau macht diese zur bildinternen Betrachterin des Geschehens auf der linken Seite.

So singular das Grabrelief zunächst scheinen mag: Der kompositorische Gesamtentwurf, aber auch das Schema einer Person, die ein Artefakt mit Gesicht in Händen hält, sind es nicht. Bei diesem Artefakt kann es sich um eine Maske, einen Totenschädel oder ein vom Körper abgetrenntes Haupt handeln.

Maske

Im Vatikan befindet sich ein Relief mit einer Darstellung des Komödiendichters Menander, entstanden in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts (Abb. 2). Ein ganz ähnliches Relief in Princeton deutet auf die Existenz eines gemeinsamen, beiden zugrundeliegenden Vorbildes hin, das offenkundig auf breiterer Basis rezipiert wurde.⁵

Auf dem Relief im Vatikan sitzt ein in einen Hüftmantel gehüllter Mann auf einem Lehnstuhl mit Fußschemel. Namensinschriften fehlen. Dennoch lässt sich die Figur

durch Sitzschema und motivische Details unproblematisch mit der gesicherten Porträtstatue des Menander in Verbindung bringen. Dieses war kurz nach dessen Tod Anfang des dritten vorchristlichen Jahrhunderts im Dionysostheater von Athen aufgestellt worden. Die beiden mit der Ehrenstatue beauftragten Künstler, Söhne des berühmten Praxiteles, hatten Menanders überliefertes Auftreten – eine aristokratische Mischung aus Attraktivität und Körperpflege, Reichtum und Nachlässigkeit – in einem entsprechenden Werten gegenüber aufgeschlossenen mikropolitischen Klima ins Medium der Plastik übersetzt.⁶ Die nun ihrerseits ins Relief übersetzte Menanderfigur hält in ihrer linken Hand die Komödienmaske eines jungen Mannes. Vor ihm liegen auf einem Tischchen zwei weitere Masken und eine geöffnete Schriftrolle. Rechts steht eine nach links gewandte Frau.⁷

Nicht nur die gesamte Körperhaltung, auch die diffizile individuelle Physiognomie und Mimik der originalen Menanderstatue ist in Teilen in das kleinformatige Relief übernommen. Dort steht sie in einem starken Kontrast zur großen Maske in der Hand des Dichters, die durch ein gespanntes, weitgehend beruhigtes Inkarnat, eine einzelne horizontale Stirnfalte und eine weit aufgerissene Mundöffnung gekennzeichnet ist. Die gezielte Konfrontation von Gesicht und Maske nötigt den Betrachter dazu, das kompositorische und ontologische Verhältnis zwischen den beiden ungleichen Gesichtern in fortwährenden Blicksakkaden abzutasten. Der Gebrauch des starken rezeptionsästhetischen Signals einer in Händen gehaltenen Maske mit Blickrichtung zum Haltenden ist nicht neu. Es kommt bereits um 400 vor Christus am attisch-rotfigurigen Pronomoskrater zum Einsatz und zieht sich als ebenso generischer wie wirkungsvoller Kunstgriff durch die gesamte antike wie nachantike Bildgeschichte.⁸



Abb. 2: Relief mit Darstellung des Komödiendichters Menander, erstes Jahrhundert nach Christus. Vatikan, Museo Gregoriano Profano

Schädel

Der fundamentale Kontrast zwischen als lebendig vorgestellten und leblosen Gesichtern wird auf einem Set aus zwei Silberbechern aus Boscoreale weiter ausbuchstabiert (Abb. 3).⁹ Auf beiden Gefäßen treten unter einer prachtvollen Blütengirlande zahlreiche große und kleine Skelette in Erscheinung. Dabei gibt es, vom Größenunterschied abgesehen, zwei Arten von Skeletten. Die einen agieren auffallend lebendig: So sind etwa zwei inschriftlich als Zenon und Epikur bezeichnete Skelette in einen philosophischen Disput verwickelt; Thema dabei ist womöglich die zwischen beiden angegebene epikureische Losung »Lustgewinn ist das Ziel«. An anderen Stellen ist den Skeletten ihr posthumes Leben augenscheinlich schon entwichen: Ein stehendes Skelett bringt einem am Boden liegenden Artgenossen ohne Beine ein Trankopfer dar, die Beischrift lautet »Ehre die sterblichen Überreste«. Einige Totenschädel liegen auf Postamenten. Andere werden von stehenden Skeletten in der Hand gehalten, verbunden mit Beischriften wie dem epikureischen Slogan »Greife nach dem Leben, was morgen kommt, ist unklar« und dem Hinweis »Das ist der Mensch«.

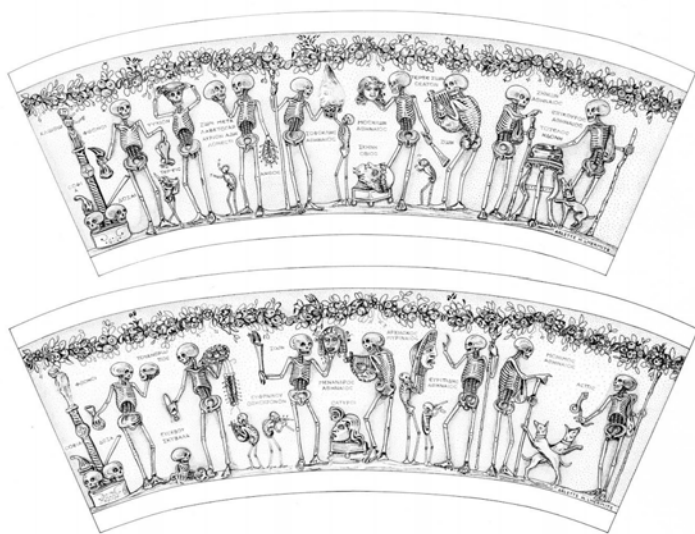


Abb. 3: Zwei Silberbecher aus Boscoreale mit Darstellungen interagierender Skelette, Mitte erstes Jahrhundert nach Christus. Paris, Musée du Louvre

Die Schädel auf den Silberbechern korrespondieren als bildimmanente Objektklasse auffällig mit einer Reihe von Theatermasken. Die Theaterdichter Menander und Moschion halten jeweils eine Maske in der einen Hand, eine brennende Fackel beziehungsweise ein Blasinstrument mit der Beischrift »Leben« in der anderen. Ein Sophokles bekommt von einem kleinen skelettierten Diener eine Maske ausgehändigt. In der Mit-

te beider Friese liegt jeweils auf einem Podest eine Maske, die eines Satyrn und die eines Silens mit geschlossenen Augen. Über der Silensmaske prangt der programmatische und nebenbei die Juxtaposition von Philosophen und Dramatikern kommentierende Satz »Das Leben ist eine Theaterbühne.«

Die einzigen Lebewesen, die sich dem vielschichtigen Alterungs- und Verwesungsprozessen entziehen konnten, sind drei Hunde, die schwanzwedelnd an ihren Knochenherrschen hochspringen.

Dem Bild-Text-Arrangement des Trinkgeschirrs lässt sich das überspitzt beschriebene Auftreten des neureichen Freigelassenen Trimalchio in Petrons »Satyricon« aus der Mitte des ersten Jahrhunderts nach Christus an die Seite stellen. Der Protagonist leistet sich als Gastgeber eines Gelages eine endlose Abfolge wenig subtiler Geschmacklosigkeiten, so auch folgende: »Während wir also tranken und mit größter Aufmerksamkeit die prachtvolle Ausstattung bewunderten, brachte uns ein Sklave ein silbernes Skelett – »larva« – herein, das so beschaffen war, dass seine Gelenke und Wirbel sich locker in alle Richtungen bewegen ließen.« Mit dem tragbaren Skelett verfährt Trimalchio wie folgt: »Nachdem er es ein ums andere Mal auf den Tisch hatte fallen lassen und das bewegliche Gefüge dabei immer neue Haltungen eingenommen hatte, fügte Trimalchio hinzu: »Ach wir Elenden, wie ist alles Menschliche nichtig! So werden wir alle sein, nachdem uns der Orcus hinweggerafft hat. Also leben wir solange es uns gut gehen kann!«¹⁰

In den Skelettbechern von Boscoreale, bei Petron, aber auch etwa in Lukians »Totentgesprächen«, wird mit Schädeln, Skeletten und Toten interagiert. Dabei ergeben sich ernsthaft-komische Situationen, griechisch »Spoudaiogeloion«, und verdichten sich teilweise zu regelrechten Bachtin'schen Karnevalsbildern.



Abb. 4: Gemme mit Hirte und Schädel, Berlin, Antikensammlung



Abb. 5: Italienischer Ringstein mit Togati und Totenkopf, Berlin, Antikensammlung

Komischer Zuspitzungen unverdächtig bleiben dagegen zahlreiche Gemmen, auf denen Philosophen oder Hirten mit am Boden liegenden Totenschädeln dargestellt werden. Sie gehören zu einer antiken Materialgattung, die aufgrund ihrer weiten Verbreitung in neuzeitlichen europäischen Sammlungen von zentraler Bedeutung für wirkmächtige arkadische Bildentwürfe von Guercino bis Poussin war (Abb. 4).¹¹

Einen melancholischen Ton, der anders als beim Ausruf des Trimalchio nicht durch einen erkennbar satirischen Aussagekontext relativiert wird, schlägt auch ein Epigramm des Krinagoras von Mytilene an, hochrangiger Gesandter in Rom und im engsten Umfeld des Princeps Augustus verkehrend.¹² Im Epigramm richtet der Sprecher das Wort an einen menschlichen Schädel, der am Rande einer Landstraße liegt: »Du einst behaarter Schädel, du verlassenes Gehäuse des Auges, du Gewebe eines zungenlosen Mundes, du schwacher Zaun der Seele, du Überrest eines unbestatteten Toten, du unterwegs vergossene Träne der Vorübergehenden, du liegst neben dem Baumstumpf am Wegesrand, damit einer bei deinem Anblick lernt, was man davon hat, wenn man am Leben spart.«¹³

Worauf bezieht sich die Träne der Vorübergehenden? Auf den verwesenden Rest des toten Gegenübers, dessen anatomisch präzise Beschreibung eine ganz eigene Drastik entfaltet? Oder auf die angesichts dieses Rests reifende Erkenntnis über die langfristige Irrelevanz eigener im Leben getroffenen Entscheidungen? In jedem Fall übt der Schädel innerhalb des Epigramms eine sowohl emotionale als auch geistige Wirkung aus: Träne und Erkenntnis.

Haupt

Neben das erkenntnisfördernde Potential des Schädels tritt die Hermeneutik des abgetrennten Hauptes. Dem Mythos zufolge wird Orpheus, nachdem er sich zu Lebzeiten durch betörenden Gesang und einen kurzen Besuch in der Unterwelt ausgezeichnet hat, von thrakischen Mänaden getötet. Sie reißen seinen Kopf vom Leib ab und werfen ihn in den Fluss Hebros. Orpheus lässt sich dadurch jedoch nicht ruhigstellen. Stattdessen gibt sein Haupt fortwährend Verlautbarungen von sich, bis es schließlich auf Lesbos landet und für längere Zeit dort orakelt.

Auf einer attisch-rotfigurigen Schale ist das Haupt des Orpheus in eine mehrteilige Kommunikationssituation einbezogen (Abb. 6).¹⁴ Hinter ihm steht Apollon, durch einen Lorbeerbaum identifiziert, und streckt den Arm gebietend in Richtung eines sitzenden Jünglings aus. Dieser macht sich Notizen in einer klappbaren Schreibrtafel und zwar augenscheinlich als Zuhörer des orakelnden Kopfes zu seinen Füßen. Die – mit bildlichen Mitteln nicht darstellbaren – Worte des sprechenden Kopfes des toten Orpheus werden in geschriebenes Wort übertragen. So bleibt der Orpheuskopf auch nach seiner Abtrennung ein »sozialer Akteur«.

Völlig anders als um Orpheus steht es um Pentheus auf einer Schale in Berlin (Abb. 7).¹⁵ Nachdem dieser zunächst ein ähnliches Schicksal erlitten hat und ebenfalls im Affekt zerstückelt worden ist, finden sich seine Überreste im Vasenbild auf drei Protagonistinnen verteilt: Eine Mänade trägt einen Arm und ein Bein, eine weitere einen Arm und den Oberkörper, eine dritte ein Bein und den Kopf des Pentheus. Mit raffinierten kompositorischen Mitteln stellt der Vasenmaler andeutungsweise eine Auseinanderset-

zung um die Beutestücke dar. Eine bildimmanente Konfliktlinie verläuft zwischen der linken Mänade, die sich umwendet, und ihren beiden Gefährtinnen, die nach rechts ent-eilen.¹⁶ Der Kopf mit den für immer geschlossenen Augen ist, anders als das Haupt des Orpheus, im Bild zu bloßer Verfügungsmasse ohne eigene Handlungsmacht degradiert.

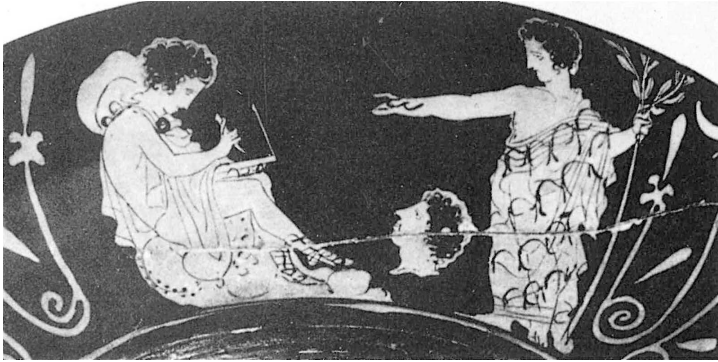


Abb. 6: Das orakelnde Haupt des Theseus. Rotfigurige Schale, um 420 vor Christus, Cambridge, Corpus Christi College



Abb. 7: Die Überreste des zerstückelten Pentheus in den Händen dreier Mänaden. Rotfigurige Schale, um 500 vor Christus, Berlin, Staatliche Museen

Eine im zweiten Jahrhundert vor Christus angefertigte Gemme aus Italien (Abb. 5) zeigt zwei mit Toga bekleidete Männer, die sich über ein am Boden stehendes Haupt beugen.¹⁷ Ein dritter Togatus deutet mit einem kurzen Stab auf den Kopf, blickt dabei aber nicht diesen an, sondern seine beiden als lebendig vorgestellten Gegenüber. Der Kopf selbst ist leicht nach oben und niemandem direkt zugewandt. Auch er steht also im Zentrum eines visuellen Kommunikationsgefüges zwischen mehreren Personen, jedoch ohne unmittelbar mit diesen zu interagieren.

Stellen dieser und zahlreiche ähnliche Darstellungen auf Gemmen des zweiten und ersten Jahrhunderts vor Christus einen bestimmten Mythos dar? Infrage kommt der Mythos vom Haupt des Olus. Antike Autoren berichten, dass im sechsten Jahrhundert vor Christus bei Fundamentierungsarbeiten für den Kapitilstempel in Rom ein abgetrennter Kopf mit hervorragend konserviertem Antlitz zutage getreten sei und sich als Haupt des aus Vulci stammenden etruskischen Heroen Aulus Vibenna beziehungsweise Olus herausgestellt habe. Um den ungewöhnlichen Fund deuten zu können, schickt man zum besten Seher der Tyrrhener, eines eng mit den Etruskern verbundenen Volks. Erst allmählich ringt sich dieser zu einer Aussage durch und teilt mit, dass sich am Fundort des Kopfs, des ›caput Oli‹, auf dem Kapitol, künftig das Haupt der Welt befinden werde: eine aus Sicht römischer Gegner wenig attraktive Aussicht.¹⁸

Gänzlich auf nonverbale Kommunikation, ja Non-Kommunikation verlagert sich das Geschehen im Fall des Hauptes der Medusa. Auf einem spätklassischen Kelchkrater des Tarporley-Malers stehen von links nach rechts Perseus, Athena und der an einen Baum gelehnte Hermes (Abb. 7).¹⁹ Zuvor hat Perseus der Medusa bereits das Haupt abgeschlagen und es Athena ausgehändigt; sie hält es sich direkt vor ihr eigenes Angesicht. Medusa scheint Athena direkt anzustarren, Umgekehrtes ist aber nicht der Fall. Der dominierende Gestus ist die Blickvermeidung. Athena, Perseus und Hermes senken den Kopf. Sie richten den Blick auf den Schild der Athena, in dem sich der schlangenhaarige Kopf der Medusa spiegelt. Grund dafür ist zweifellos die versteinemde Kraft, die vom Blick der Getöteten ausgeht. So wird die schiere, offenbar auch für Götter unangenehme Wirkung darstellbar, die das Gesicht der körperlosen Gorgo in seiner unmittelbaren Präsenz, nicht hingegen das Spiegelbild dieses Gesichts ausübt.

Vom Mythos und Frühgeschichte zur Zeitgeschichte: Der Fries auf der Trajanssäule in Rom – ein steinerner, rund zweihundert Meter langer, spiralförmiger Bildbericht der von Kaiser Trajan siegreich geführten Dakerkriege – operiert an mehreren Stellen mit abgeschlagenen Köpfen. Sie dienen dazu, mal die aussichtslose Unterlegenheit, mal wohl auch die unterstellte Brutalität der dakischen Gegner ins Scheinwerferlicht einer prokaiserlichen Bildpropaganda zu rücken. So erscheinen inmitten römischer Bauarbeiten im Feindesland zwei aufgespießte Köpfe, die durch ihre Barttracht als Daker anzusprechen sind.²⁰ In einer anderen Szene inspiziert Trajan eine wohl gegnerische Befestigungsanlage. Hinter und über der Mauer erscheinen aufgespießte, offenkundig bereits stark verwesene Köpfe oder Totenschädel. In der ansonsten unbemannt wirkenden Siedlung fungieren sie als die einzigen anthropomorphen Ansprechpartner des Kaisers.²¹ An einer dritten Stelle des Frieses präsentieren römische Legionäre dem Kaiser die Köpfe getöteter Gegner (Abb. 8). In besonders zynischer Weise wird hier die Körperkommunikation einer kniefälligen Unterwerfung simuliert – mit dem Unterschied, dass in der bildlichen Darstellung kein Körper mehr da ist, der zu diesem Kniefall in der Lage wäre.²²



Abb. 8: Athena mit dem abgeschlagenen Medusenhaupt. Kelchkrater des Tarporley-Malers, 400–385 vor Christus, Boston, Museum of Fine Arts



Abb. 9: Abgeschlagene Köpfe gegnerischer Daker werden Trajan präsentiert. Rom, Trajanssäule, 112/13 nach Christus

Büste

Zurück zu Quintus Lollius Alcamenes. Vor die Aufgabe gestellt, ein Grabrelief, womöglich für einen Bildhauer, anzufertigen, greift dieser selbst oder ein anderer Bildhauer auf die Bildformel der Konfrontation mit einem gesichtstragenden Objekt zurück. Wie die Durchsicht verschiedener Darstellungen des Hantierens mit reduzierten Körperbildern verdeutlicht, geht es dabei stets um den fundamentalen Gegensatz von Leben und Tod, Subjekt und Objekt, Mensch und Ding – und die scheinbare partielle Überwindung dieses Gegensatzes im Bild.

Im Alcamenes-Relief handelt es sich bei dem fraglichen Objekt um eine Büste. Die Folge ist, dass ein etwas größerer und ein etwas kleinerer, zwei einander ansonsten aber stark angenäherte Köpfe einander in die Augen zu blicken scheinen. Innerhalb der Darstellung ist das linke Gesicht als Teil eines lebendigen Körpers aus Fleisch und Blut, das rechte Gesicht als lebloses Objekt aus Wachs, Ton, Holz, Bronze oder Stein zu verstehen. Die Kommunikation kann also genau genommen nur eine einseitige sein. Auf der funktionalen und zeitlichen Ebene der Verwendung als Grabrelief wiederum verweisen sogar beide Gesichter auf tote Menschen, die demnach auch beide nicht kommunizieren können. Und vollends verunmöglicht wird jede Illusion einer Kommunikation durch die Erkenntnis, dass beide Gesichter nicht nur durch ihre Bildhaftigkeit stillgestellt sind,²³ sondern noch dazu aus einem Marmorblock herauspräpariert wurden, der seit Abermillionen Jahren nichts anderes als leblose Materie ist.

Das Prinzip der artifiziellen Präsenz – »dass Menschen meinen, auf Bildern etwas sehen zu können, obwohl sie sich gleichzeitig sicher sind, dass dieses sichtbare Etwas nicht real, sondern nur künstlich gegenwärtig ist« – tritt bei der Büste im Reliefbild in gesteigerter Intensität zutage.²⁴ Vor dem Gesicht des Sitzenden schwebt ein mimetisch erzeugtes, künstliches Gesicht – bei gleichzeitig schonungsloser Offenlegung des Objektcharakters der Büste. Das scheinbare jugendliche Gesicht findet im überdeutlich angegebenen Büstenrand einen jähen Abschluss, unterstützt dadurch, dass das Gesicht von menschlicher Hand getragen, vielleicht sogar im dargestellten Moment erst produziert wird.

Anmerkungen

- 1 Rom, Villa Albani Inv. 984. Zimmer 1982, 156; Lahusen 1988.
- 2 Übersicht bei Lahusen 1988.
- 3 Lahusen 1988, 273.
- 4 Ackers 2019, 121.
- 5 Vatikanische Museen, Museo Gregoriano Profano 9985; Princeton University Art Museum y1951-1. Richter 1965, Bd. 2, 229 Nr. 11; Zanker 1992, 134.
- 6 Fittschen 1992; Zanker 1992, 83.
- 7 Möglicherweise Glykera, eine Muse oder aber Skene, die personifizierte Theaterbühne, darstellend – eine solche kommt auf einem in Istanbul aufbewahrten Relief mit einer Darstellung des Euripides inschriftlich gesichert vor: Istanbul, Archäologisches Museum 1242; Richter 1965, Vol. 1, 137, fig. 767.

- 8 Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 3240. BAPDB 217500.
- 9 Paris, Musée du Louvre Bj 1923, 1924. Baratte 1986, 65f.; Dunbabin 1986, 224–230; Rohland 2011, 143–149.
- 10 Petron, Cena Trimalchionis 1, 34, 8–10: »potantibus ergo et accuratissime nobis laetitias mirantibus larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli eius vertebraeque luxatae in omnem partem flecterentur. hanc cum super mensam semel iterumque abiecisset et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret, Trimalchio adiecit:
 »eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est!
 sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.
 ergo vivamus, dum licet esse bene.«
- 11 Berlin, Antikensammlung FG 417. Himmelmann 1973.
- 12 Rohland 2022, 161–165.
- 13 Anthologia Graeca 9, 439 (Krinagoras von Mytilene): βρέγμα πάλαι λαχναῖον, ἐρημαῖόν τε κέλυφος/ὄμματος, ἀγλώσσου θ' ἁρμονίη στόματος,/ψυχῆς ἀσθενὲς ἔρκος, ἀτυμβεύτου θανάτοιο/λείψανον, εἰνόδιον δάκρυ παρερχομένων,/κεῖσσο πέλας πρέμνοιο παρ' ἀτραπόν, ὄφρα μάθῃ τις/ἀθρήσας, τί πλέον φειδομένῳ βιότου.
- 14 Cambridge, Corpus Christi College 103.25. BAPDB 250142. Zur Identifikation vgl. gravierten etruskischen Bronzespiegel mit Namensbeischriften u.a. »Urphe«: Siena, Archäologisches Museum (ex Casuccini), Ende 4./Anfang 3. Jh. v. Chr.; EAA 5, 1963, 744 Abb. 906.
- 15 Berlin, Staatliche Museen 1966.18. BAPD 43279.
- 16 Man beachte das diffizile Zusammenspiel aus Schrittstellung, Körperdrehung, Kopfwendung, Blickrichtung, Armhaltung und Trageweise der Körperteile. Diese Details blieben unberücksichtigt bei generischer Deutung als Darstellung eines gemeinsamen Tanzes dreier besessener Mänaden, etwa durch Böhr 2002, 21 („Trance-Tanzschritt“).
- 17 Italischer Ringstein, Togati und Totenkopf. Berlin, Antikensammlung FG 405. Himmelmann 1973.
- 18 Dion. Hal. ant. 4, 59–61; vgl. ferner DNP 2, 1997, 980 s. v. Caput Oli (F. Prayon) mit Quellenübersicht.
- 19 Kelchkrater des Tarporley-Malers. Boston, Museum of Fine Arts 1970.237.
- 20 Trajanssäule, Rom. Szene LVIf. Coarelli 1999, 102 Taf. 58.
- 21 Trajanssäule, Rom. Szene XXV. Coarelli 1999, 69 Taf. 25.
- 22 Trajanssäule, Rom. Szene LXXIf. Coarelli 1999, 125 Taf. 81.
- 23 Vgl. Knappe 2025, 40 zum Still-Theorem.
- 24 Wiesing 2005, 7. Vgl. auch Knappe 2025, 15f. zum Axiom der Artifizialität. Unerlässlich an dieser Stelle natürlich auch der Verweis auf den sich ähnlicher visueller Effekte bedienenden, rundplastischen sog. Togatus Barberini (vgl. Abb. auf S. 211).

Literatur

BAPDB: Beazley Archive Pottery Database

- Ackers 2019: H. I. Ackers, *The Face of the Deceased. Portrait Busts in Roman Tombs*, in: Z. Newby – R. Toulson (Hg.), *The Materiality of Mourning. Cross-Disciplinary Perspectives* (London 2019) 121–147
- Baratte 1986: F. Baratte, *le trésor d'orfèvrerie romaine de Boscoreale* (Paris 1986)
- Belting 2013: H. Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* (München 2013)
- Böhr 2002: E. Böhr, Berlin, Antikensammlung (ehemals Antiquarium), Band 9. Attisch rotfigurige Hydrien, attische Firnis-Hydrien, CVA 74 (München 2002)
- Brendel 1934: O. Brendel, *Untersuchungen zur Allegorie des pompejanischen Totenkopfmosaiks*, AM 49, 1934, 157–179
- Coarelli 1999: F. Coarelli, *La Colonna Traiana* (Rom 1999)
- Didi-Huberman 2000: G. Didi-Huberman, *Être crâne. Lieu, contact, pensée, sculpture* (Paris 2000)
- Dunbabin 1986: K. Dunbabin, *Sic erimus cuncti. The Skeleton in Graeco-Roman Art*, JdI 101, 1986, 185–255
- Fittschen 1992: K. Fittschen, *Zur Rekonstruktion griechischer Dichterstatuen. 1. Teil. Die Statue des Menander*, AM 106, 1991, 243–279
- Henschen 1966: F. Henschen, *Der menschliche Schädel in der Kulturgeschichte* (Berlin 1966)
- Himmelfmann 1973: N. Himmelfmann, *Ein antikes Vorbild für Guercinos »Et in Arcadia ego«?*, Pantheon 31, 1973, 229–236
- Knape 2025: J. Knape, *Probleme der Bildtheorie und Bildrhetorik*, in: M. Lemmes – S. Packard – K. Sachs-Hombach (Hg.), *Bilder im Aufbruch. Herausforderungen der Bildwissenschaft* (Köln 2025) 12–73
- Lahusen 1988: P. C. Bol (Hg.), *Forschungen zur Vila Albani. Katalog der antiken Bildwerke I. Bildwerke im Treppenaufgang und im Piano nobile des Casino* (Berlin 1988) 271–274; Taf. 162 Kat. Nr. 87 (G. Lahusen)
- Lessing 1769: J. G. E. Lessing, *Wie die Alten den Tod gebildet. Eine Abhandlung* (Berlin 1769)
- Olschanski 2001: R. Olschanski, *Maske und Person. Zur Wirklichkeit des Darstellens und Verhüllens* (Göttingen 2001)
- Richter 1965: G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (London 1965)
- Rohland 2011: R. A. Rohland, *The Pleasure of Images. Epigrams and Objects 100 BC–AD 100*, in: ders., *Carpe Diem. The Poetics of Presence in Greek and Latin Literature* (Cambridge 2022) 140–182
- Wieczorek – Rosendahl 2011: A. Wieczorek – W. Rosendahl (Hg.), *Schädelkult. Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen, Ausstellungskatalog Mannheim* (Regensburg 2011)
- Wiesing 2005: L. Wiesing, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes* (2005)
- Zahn 1923: R. Zahn, *Kto chro. Glasierter Tonbecher im Berliner Antiquarium* (Berlin 1923)
- Zanker 1995: P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995)
- Zimmer 1982: G. Zimmer, *Römische Berufsdarstellungen* (Berlin 1982)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Ackers 2019, 122 fig. 7.1

Abb. 2: M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen (Berlin 1920) Taf. 88

Abb. 3: Baratte 1986, 65

Abb. 4: Rohland 2022, 163 fig. 4.3

Abb. 5: Wieczorek – Rosendahl 2011, 98 Abb. 2

Abb. 6: T. H. Carpenter, Art and Myth in Ancient Greece (London 1991) Abb. 143

Abb. 7: Böhr 2002, Taf. 5

Abb. 8: M. J. Padgett – M. B. Comstock – J. J. Herrmann – C. C. Vermeule (Hg.), Vase-Painting in Italy. Red-Figure and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston (Boston 1993) Taf. 4 Abb. 10

Abb. 9: <https://blog.abguss-sammlung-berlin.de/2020/06/17/>



**MASKEN VERDECKEN
TEILE DES GESICHTES,
die im Rahmen
der nonverbalen
Kommunikation
von Bedeutung sind**

Lauert dahinter der Tod? Masken in der europäischen Vorgeschichte

Thorsten Uthmeier – Doris Mischka – Andreas Pastoors

Einführung

Masken sind ethnographisch weltweit nachgewiesen.¹ Sie finden seltener im Alltag, häufiger jedoch in außeralltäglichen Konstellationen Verwendung. In der ethnographischen Forschung stehen in aller Regel rituelle Praktiken unterschiedlicher Glaubensvorstellungen – Schamanismus, Tod, Tanz, Schauspiel – im Vordergrund; andere ethnographisch überlieferte Verwendungen betreffen unter anderem die ›Verkleidung‹ als Tier, um sich der potenziellen Jagdbeute besser nähern zu können. Das Spektrum der ethnographisch belegten Masken ist sehr groß. Der in die Herstellung von Masken investierte Aufwand an Handwerkskunst und Material zeugt unter Umständen von großem Gestaltungswillen mit vielen Details realer oder fiktiver Art, umfasst aber auch schlichte Ausführungen einfachster Machart. Masken können sowohl eine vordergründig dekorative Funktion haben als auch aktiv getragen werden, wobei sie dann häufig mit Schnüren am Kopf befestigt oder mittels einer Handhabe vor dem Gesicht gehalten werden. Sie können aus flexiblen oder festen Materialien oder aus einer Kombination aus beiden gefertigt sein. Viele ethnographisch dokumentierte Masken bestehen jedoch teilweise oder vollständig aus organischen Rohmaterialien, so dass sie in den meisten archäologischen Kontexten nicht überliefert wären: Für den Zeitraum vor den Metallzeiten sind praktisch nur Masken aus Knochen oder mineralischen Materialien überliefert. Ganz allgemein kann gesagt werden, dass Masken im prähistorischen Kontext daher zu den ganz seltenen Funden gehören. Im aktuellen Diskurs prähistorischer Masken fällt auf, dass der Begriff der Maske sehr weit gefasst wird.² Aufgeführt werden neben Masken, die das Gesicht bedecken, auch solche, die nur Teile des Gesichtes verändern, aber auch Helme, Gesichtsbemalung, sogenannte ›Schminkmasken‹, und Schmucknarben im Bereich des Kopfes. Auch wenn der damit verbundene Verweis auf die potentielle, durch die Erhaltungsfil-

Thorsten Uthmeier – Doris Mischka – Andreas Pastoors (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Institut für Ur- und Frühgeschichte);

thorsten.uthmeier@fau.de – doris.mischka@fau.de – andreas.pastoors@fau.de;

© Thorsten Uthmeier – Doris Mischka – Andreas Pastoors 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

ter möglicherweise unerkannt gebliebene Vielfalt wichtig ist, möchten wir dennoch in einem ersten Schritt versuchen, eine Arbeitsdefinition für ›Masken‹ zu erarbeiten, die es ermöglicht, das Phänomen in der prähistorischen Archäologie mit ihren fragmentarischen, schriftlosen Überlieferungen zu untersuchen. Danach folgt eine exemplarische Beschreibung von prähistorischen Masken, die dieser Arbeitsdefinition entsprechen, wobei wir uns auf die frühen, steinzeitlichen Fallbeispiele beschränken. Der Beitrag schließt mit dem Versuch, mögliche Kontexte und Funktionen des frühesten Maskengebrauchs einzuengen und sich den mitgeteilten Botschaften – soweit überhaupt anhand der spärlichen archäologischen Quellen möglich – anzunähern.

Methodische Vorüberlegungen: Masken als Instrumente der Rollenübernahme

Eine Maske im engsten Sinne ist eine Gesichtsbedeckung. Masken können im Wesentlichen drei Funktionen erfüllen: Schutz vor Verletzung; Verwandlung des Trägers in eine andere Person oder ein anderes Wesen; Vermummung, um nicht erkannt zu werden.

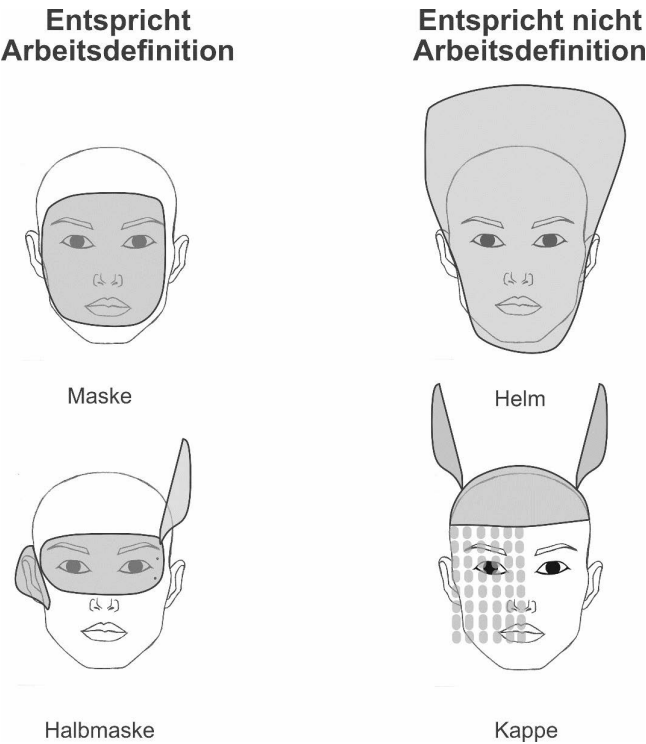


Abb. 1: Illustration der Definition für ›Maske‹ im vorliegenden Beitrag

Aus soziologischer Perspektive sehen wir Masken im Kontext des Rollentausches,³ der eine Umkehrung der sozialen Rollen beschreibt, die Individuen in einem bestimmten Kontext einnehmen. Der Rollentausch stellt ein komplexes Phänomen dar, das in sozialen Interaktionen verwurzelt ist und sowohl individuelle als auch kollektive Dimensionen besitzt. Ein wesentlicher Aspekt des Rollentausches ist dabei der Perspektivwechsel, der durch eine Vielzahl von Maßnahmen auch ohne weitere Hilfsmittel möglich ist. Masken sind materielle Hilfsmittel, die es einem menschlichen Akteur ermöglichen, zunächst vordergründig als ein ›Anderer‹, eine ›Andere‹ oder etwas ›Anderes‹ zu agieren, wobei in diesem Zusammenhang eine Vielzahl von Adressaten dieser Verwandlung denkbar sind: Mensch oder Tier; Lebender, Toter oder Ahne; Individuum oder generische Rolle. Wird der Ansatz des sozialen Rollentausches – des auch materiellen ›Hineinschlüpfens‹ in eine dem Individuum nicht alltäglich gegebene Rolle – weiterverfolgt, so ergibt für die Verwendung einer Maske in diesem Kontext, dass der Träger beziehungsweise die Trägerin hinter ihr verschwindet. Die Rolleneinnahme des Anderen vollzieht sich durch das Verschwinden hinter der Maske. Der Träger wird, zumindest im Bereich des Gesichtes, unkenntlich. Aus diesen Vorüberlegungen schlagen wir folgende definitorische Merkmale vor (Abb. 1):

Erstens: Masken verdecken Teile des Gesichtes, die im Rahmen der nonverbalen Kommunikation von Bedeutung sind, also vor allem Bereiche der Mimik, wie Stirn, Augen und Mundregion, und zwar so, dass der Träger oder die Trägerin nicht anhand seiner Gesichtszüge einwandfrei identifiziert beziehungsweise emotional gedeutet werden kann. Eine Maske kann dabei als ›Vollmaske‹ alle genannten Bereiche bedecken oder aber als ›Teilmaske‹ nur Teile davon. Ebenfalls möglich sind Masken, die nicht nur eine verdeckende Funktion haben, sondern die Erscheinung des Gesichtes der Trägerin respektive des Trägers verändern – die Form der Augen, des Mundes, der Nase, den Gesichtsausdruck – oder Attribute hinzufügen – ein breiteres Gesicht, einen Schnabel, Ohren oder ähnliches.

Zweitens: Aus dem Ansatz einer partiellen oder kompletten Verdeckung der Mimik des Trägers ergibt sich zwangsläufig eine materielle Beschaffenheit von Masken, die zumindest so fest sein müssen, dass sich Veränderungen der Gesichtszüge der Trägerin beziehungsweise des Trägers, wie Lachen, Stirnrunzeln et cetera, nicht durchpausen.

Drittens: Die Größe einer Maske oder Teilmaske korrespondiert mit der Größe des menschlichen Gesichts beziehungsweise denjenigen mimisch relevanten Partien, die überdeckt werden sollen.

Viertens: Es liegt eine Innen- und eine Außenseite vor, wobei die Innenseite keine, die Außenseite durchaus Details eines menschlichen Gesichts – Augen, Nase, Mund oder alle genannten Merkmale – aufweist. Die Innenseite ist mindestens gerade, idealerweise leicht konkav.

Wir sind uns nicht sicher, ob Masken zwangsläufig abnehmbar und damit wiederverwendbar sein müssen. Dies würde zum Beispiel Masken im funeralen Kontext, die alle anderen genannten Kriterien erfüllen, aber fest mit dem Gesicht der Toten verbunden sind, ausschließen. Ebenfalls nicht zwingend erscheinen funktionale Elemente wie etwa randliche Löcher oder Ösen, die eine Befestigung am Kopf erleichtern – eine besonders einfache Alternative hierzu wäre das händische Halten einer Maske vor dem Gesicht. Dennoch erleichtert selbstverständlich das Vorliegen von Durchbohrungen am

Rand, die mit einer Befestigung an einem Träger in Zusammenhang gebracht werden können, die Identifikation von Masken aus archäologischen Kontexten. Träger ist hier neutral gemeint – es kann sich sowohl um lebende oder tote Personen als auch um Objekte der materiellen Kultur sowie der natürlichen Umwelt handeln. Dieser Arbeitsdefinition widersprechen allerdings auch Objekte, die mitunter in der archäologischen Literatur als Masken aufgeführt werden, es unserer Meinung nach aber nicht sind. Hierzu zählen vor allem helmartige Konstruktionen, die als einteilige Objekte neben dem Gesicht größere Teile des Kopfes so überformen, dass sich die Kopfform und damit die Silhouette der Trägerin oder des Trägers deutlich verändern, sowie Gesichts- beziehungsweise Kopfbemalungen und in der archäologischen Literatur oft als »Masken« geführte Objekte, die nicht das Gesicht, sondern andere Teile des Kopfes bedecken. Hierzu zählen die berühmten »Geweihmasken« der Mittelsteinzeit,⁴ bei denen es sich um die Schädelkalotten vom Rothirsch oder Reh mit schädelechten Geweihen handelt, die mittels seitlichen Durchbohrungen am Kopf getragen werden konnten. Aufgrund des Fehlens von Augenöffnungen oder der Darstellung von Augen kommt aber eigentlich nur eine Tragweise oberhalb des Gesichtes in Frage. Die bisher bekannt gewordenen sogenannten Geweihmasken würden wir daher lieber als »Kappen« bezeichnen. Auch eine große Anzahl an durchbohrten Objekten, die auf oder in der Nähe des Kopfes gefunden wurden und zuweilen als das Gesicht verdeckende Gehänge gedeutet werden, so bei der »Schamanin« von Bad Dürrenberg,⁵ würden wir nicht zu Masken zählen. Lediglich bisher im archäologischen Fundmaterial nicht vertretene Fälle, bei denen das Gesicht durch organogene Teile aus beispielsweise Leder bedeckt gewesen wäre, würden Masken in unserem Sinne entsprechen.

Steinzeitliche Maskenfunde im westlichen Eurasien

Nimmt man die hier vorgeschlagene, recht enge Definition für Masken und geht durch den Fundbestand der prähistorischen Steinzeiten, so ist das Ergebnis zunächst recht ernüchternd. Anders als in den Metallzeiten, in denen Masken unter anderem als Bestandteil der Helme und damit der Rüstung recht zahlreich vorkommen,⁶ stammen die uns bekannten frühesten Masken, die als evidente Funde geborgen werden konnten, aus der Zeit des Übergangs von den Jägerinnen, Jägern, Sammlerinnen und Sammlern der Altsteinzeit zu den ersten sesshaften Gruppen, die im Bereich des Fruchtbaren Halbmondes Viehzucht und Ackerbau betrieben haben. Wie spätere Gruppen der europäischen Jungsteinzeit verwendeten sie lebensgroße Masken. In der langen Phase davor sind die Daten weniger eindeutig; die frühesten Objekte, die als Masken diskutiert werden können, datieren in das mittlere Jungpaläolithikum. Die Altersangaben in diesem Beitrag beziehen sich auf kalibrierte Radiokarbondaten. Je nachdem, ob die Kalibrationskurve zur Korrektur der Messdaten auf radiometrischen oder dendrochronologischen Datensätzen beruht, werden die Alter als Jahre »vor heute« oder als Jahre »vor Christus« angegeben.

Masken für die Toten

Die ältesten Masken der prähistorischen Archäologie im westlichen Eurasien stammen allesamt aus einem funeralsen Kontext, sei es als Totenmasken, die den Gesichtern der Bestatteten auflagen beziehungsweise sekundär bestatteten Schädeln post mortem auflagen, sei es als Objekte aus Befunden, die mit Bestattungen zusammenhängen.

Totenmasken eiszeitlicher Jäger und Sammler

Die Gesellschaften des europäischen Jungpaläolithikums sind gekennzeichnet durch niedrigste demographische Kenngrößen, hohe Residenzmobilität, flache soziale Hierarchien und eine durchweg aneignende Wirtschaftsweise.⁷ Trotz der beispiellos dünnen Bevölkerungsdichten sind die Informationsnetzwerke in der Regel überraschend groß. So zeichnet sich auch die ältere Phase des mittleren Jungpaläolithikums zwischen 34.000 bis 25.000 Jahren vor heute zwar durch eine vergleichsweise große Variabilität der Steinwerkzeuge, gleichzeitig aber auch durch eine ausgeprägte Einheitlichkeit der bildlichen Darstellungen aus.⁸ Hierzu zählen vor allem Statuetten von etwa 10 cm Höhe aus Elfenbein, Kalkstein oder Keramik, die ältere, nackte, füllige Frauen zeigen,⁹ die eine passive, wenn nicht sogar demütige Körperhaltung einnehmen.¹⁰ Ihre Verbreitung von Südwesteuropa bis in die russische Steppe spricht trotz Unterschieden in anderen Aspekten der materiellen Kultur für ein gemeinsames, Europa umspannendes Informationsnetzwerk, in dem wichtige Auffassungen über Gestaltungskonventionen und Bedeutungsinhalt geteilt wurden. Ein weiteres verbindendes Element sind aufwändig ausgestattete Einzel-, Doppel- oder Dreifachgräber, in denen die Toten wie szenisch arrangiert wirken und zum Teil sich umarmend, Kopf an Kopf oder Hand in Hand in den Grabgruben liegen. Die unserer Meinung nach in dieser Hinsicht einzigen diskutablen Maskenfunde aus der Zeit der eiszeitlichen Jäger und Sammler stammen aus diesem Abschnitt, wobei die Erhaltungsbedingungen der Deutung als Maske deutliche Grenzen setzt. Es handelt sich um Hämatitkrusten auf den Schädeln zweier im böhmischen Dolni-Vestonice vor etwa 30.000 Jahren bestatteter Männer.¹¹ Dem Grabungsbericht von Bohoslav Klima zufolge fanden sich auf den Gesichtsschädeln von zwei Individuen einer Dreifachbestattung zentimeterdicke Krusten aus Hämatit, die er als Totenmasken deutet.¹² Naturwissenschaftliche Analysen unter der Leitung von Jiri Svoboda erbrachten den Nachweis, dass diese Krusten nicht nur aus Hämatit bestanden, sondern dass der Hämatit mit Wasser zu einer plastischen Masse angerührt worden war, die dann durch Trocknen erstarrt ist.¹³ Die Hämatitkrusten waren in beiden Fällen im Bereich der Stirn ziemlich dick, so dass Reihen von Schmuckanhängern aus durchbohrten Tierzähnen vom Eisfuchs und Wolf sowie Elfenbeinperlen in die Masse eingedrückt werden konnten. Inwieweit die Hämatitschicht jeweils die gesamten Gesichtsschädel bedeckte oder nur Teile davon, ist anhand der Grabungsberichte und Fotos nur schwer zu beurteilen.¹⁴ Weil die Skelette durchweg noch im anatomischen Verband angetroffen wurden und nichts auf ein erneutes Öffnen der Grabgrube deutet, scheint es am wahrscheinlichsten, dass der Auftrag vor dem Einsetzen der Verwesung, also im Verlauf der Bestattung, erfolgt ist. Das aus den Grabungsbefunden rekonstruierte Bestattungsritual umfasste

über den Toten aufgestapeltes und entzündetes Holz, wobei das Feuer gelöscht wurde, bevor es die Leichname aus der Dreifachbestattung erfasste. Möglicherweise erklärt dies die vergleichsweise gute Erhaltung des Hämatisauftrags, der dann durch die Hitze gehärtet worden wäre. Jegliche Interpretation, die über den konkreten funeralen Kontext hinausgehen würde, ist ohne Spekulationen nicht möglich. Trotz der fehlenden inhaltlichen Konkretisierung ist der Fund im Bereich des Jungpaläolithikums für uns von entscheidender Bedeutung, zeigt er doch, dass es tatsächlich Objekte beziehungsweise Materialien gegeben hat, die offenbar die Funktion einer Maske – das heißt eine partielle oder komplette Verhüllung der Mimik – erfüllt haben.

Steinmasken aus funeralen Kontexten am Beginn der Sesshaftigkeit im Fruchtbaren Halbmond

Der Übergang von der aneignenden zur produzierenden Wirtschaftsweise vollzieht sich in der gebirgigen Zone des Fruchtbaren Halbmondes, in der Wildgetreide in unterschiedlichen Höhenlagen in so großen Mengen vorkommen, dass selbst Jäger und Sammler sesshaft leben können.¹⁵ Berühmte Tellsiedlungen aus der präkeramischen Phase des vorderasiatischen Neolithikums – PPN A und PPN B – sind unter anderem Nevali Çori und Göbekli Tepe in der Türkei, wo Klaus Schmidt aus Erlangen Ausgrabungen mit bahnbrechenden Funden und Befunden durchgeführt hat,¹⁶ oder Jericho im Westjordanland.¹⁷ Diese und zahlreiche weitere Fundstellen belegen das Vorliegen gesellschaftlicher Organisationsformen, die es größeren Gruppen ermöglichten, über viele Generationen hinweg wiederholt und phasenweise auch kontinuierlich an einem Platz zu wohnen. Bereits aus dem PPN A liegen erste, an den Beginn des Holozäns vor 11.600 Jahren datierende Hinweise auf die Benutzung von Masken vor. In und um Göbekli Tepe hat bereits Klaus Schmidt neben Minitaturmasken aus Stein und Silex auch eine überlebensgroße Steinmaske aus Kalkstein bekanntgegeben (Abb. 2),¹⁸ die angesichts ihrer beträchtlichen Größe für eine performante Benutzung eher ungeeignet erscheint. Ebenfalls beträchtliche Gewichte von bis zu annähernd zwei Kilogramm, allerdings bei annähernd dem menschlichen Gesicht entsprechenden Dimensionen, weisen Steinmasken aus dem PPN B, also dem neunten bis achten Jahrtausend vor Christus, auf.¹⁹ Sie besitzen zum Teil umlaufende Löcher an ihren Rändern, sodass sie potentiell auch von Lebenden hätten getragen werden können. Insgesamt fünfzehn Steinmasken aus dem südlichen Teil des Fruchtbaren Halbmondes bilden bei aller Variabilität ein recht einheitliches, mit funeralen Kontexten assoziiertes Korpus,²⁰ für das hier das Stück aus Nahal Hemar exemplarisch beschrieben werden soll. Die nur vier auf acht Meter messende Höhle von Nahal Hemar liegt in einem lediglich im Frühjahr Wasser führenden Flusstal in der Judäischen Wüste, in Sichtweite von Masada.²¹ Aufgrund der abgesetzten Position des Höhleneingangs etwa zehn Meter über dem Wadiboden ist das Höhleninnere heute nur schwer zu erreichen; allerdings weisen tierische Koprolithen in den archäologischen Schichten darauf hin, dass dies in urgeschichtlicher Zeit anders gewesen ist. Aufgrund der ungewöhnlichen Funde aus den Schichten 3 und 4 wird für die Höhle eine primär rituelle Funktion vermutet. Zu den besonderen Fundobjekten gehört zuvorderst eine aus Stein gefertigte Maske mit Öffnungen für Augen und Mund,

in dem Teile der unteren und oberen Zahnreihen zu sehen sind.²² Die Gesichtszüge sind nicht zu erkennen. Stattdessen entsteht durch die übergroßen, kreisrunden, an Höhlen erinnernden Augenöffnungen, die hervorgehobenen Wangenknochen beziehungsweise Jochbeine und den Mund, der zwar vereinzelt, weit auseinanderstehende Zähne – ohne Zahnfleisch? –, aber keine Lippen aufweist, der Eindruck eines Totenschädels. Die nach außen weisende Oberfläche der Maske ist mit roter und grüner Farbe in voneinander abgesetzten Streifen bemalt, die an ein radiales Motiv denken lassen. Die Maske konnte über achtzehn umlaufende Löcher am Rand an einem Träger befestigt werden. Ob es sich dabei tatsächlich um einen der insgesamt dreiundzwanzig in der Höhle deponierten Schädel handelt, wie unter anderem Jörg Orschiedt vermutet, ist nicht sicher.²³ Diese Hypothese fußt auf der Beobachtung, dass an dem Schädel von Individuum 8 zwar am Hinterkopf ein Bitumenauftrag – als Haarimitat? – aufgebracht wurde, das Gesicht hingegen frei blieb.²⁴ Zu dem vollkommen ungewöhnlichen Inventar zählen neben organischen Überresten von in Teilen sehr fein gearbeiteten Textilien aus Flachsfasern, wie etwa Körbe und Netze, die mit tierischem Kollagen gegen Feuchtigkeit imprägniert waren, Perlen aus mit Wasser angerührtem Kalk – sogenannte ›White Wear‹ – und anthropogene Figuren aus Knochen. Selbst die profan anmutenden Steinartefakte fallen mit ihrer aufwändigen Machart, ihren diversen, aus verschiedenen Regionen stammenden Rohmaterialien und der Tatsache, dass viele von ihnen in einem noch optimalen Zustand durch Verbrennen dem Nutzungskreislauf entzogen wurden, aus dem Rahmen alltäglicher Aktivitäten. Vieles spricht auch weiterhin für die Hypothese der Ausgräberinnen und Ausgräber um Ofar Bar-Yosef, dass in Nahal Hemar in erster Linie Tote auf besondere Art bestattet wurden.²⁵

Lehmmasken auf Totenschädeln: Ahnenverehrung in Siedlungen der frühesten Ackerbauern und Viehzüchter

In einen funeralen Kontext gehören auch die mit Lehm überzogenen Schädel des Präkeramischen Neolithikums, PPN, des Vorderen Orients, die sogenannten ›Plastered Skulls‹.²⁶ Sie sind zeitgleich mit der Maske aus Nahal Hemar und finden sich als sekundäre Schädelbestattungen zumeist in den Siedlungen überwiegend entweder unterhalb der Podien in den Behausungen oder in Gruben; in der Regel erfolgt die Bestattung mehrerer ›Plastered Skulls‹ kollektiv, ohne dass von einem einheitlichen Todeszeitpunkt ausgegangen werden kann. Mit den isolierten, lehmüberzogenen Krania korrespondieren Körperbestattungen im anatomischen Verband, bei denen die Schädel nach Verwesung der Weichteile entnommen wurden, während die Unterkiefer und Skelette in der Grabgrube verblieben. Mitunter wurde die Position des Schädels für die spätere Entnahme oberirdisch markiert.²⁷

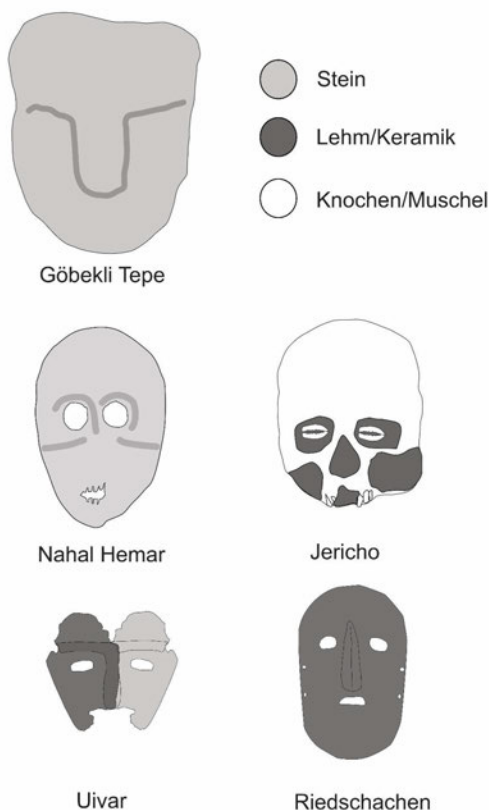


Abb. 2: Schematische Umzeichnungen der im Artikel besprochenen Masken, ohne Maßstab, die Einzelabbildungen wurden in ihrer Größe aneinander angepasst

Vieles weist darauf hin, dass zwischen der Entnahme eines Schädels aus dem ursprünglichen Grab sowie der Anbringung des modellierten Lehmüberzugs einerseits und der sekundären Bestattung der »Plastered Skulls« andererseits eine längere Phase der Nutzung bestanden hat. Hierfür sprechen neben exzeptionellen Befunden wie derjenige einer primär bestatteten erwachsenen Frau in Çatal Höyük, die einen mehrfach mit erneuten Lehmüberzügen nachgearbeiteten »Plastered Skull« in den Armen hält,²⁸ vor allem die große Zahl an Mehrfachbestattungen isolierter Schädel mit Lehmüberzug. Diese Beobachtungen lassen die Hypothese zu, dass die modellierten Schädel längere Zeit getrennt aufbewahrt und benutzt wurden beziehungsweise sogar zwischen Familien oder Gruppen innerhalb einer Siedlung zirkulierten. In der Regel erfolgte die Modellierung der aus den Gräbern entnommenen Schädel (Abb. 2) ohne Unterkiefer und nach der Entfernung der Zähne aus dem Oberkiefer. In allen Fällen beschränkte

sich der Lehmüberzug auf das Gesicht.²⁹ Die Lage der teilweise mit Muscheln ausgekleideten Augenhöhlen, der Nasen und der zuweilen mit Bitumen nachgezogenen Augenbrauen ist häufig ohne Bezug zum Schädel darunter, so dass die Merkmale der modellierten Überzüge nicht mit den realen anatomischen Details korrespondieren. Trotz der durch naturwissenschaftliche Analysen belegten Zugabe von Kalkhydrat, »gelöschtem Kalk«, und Pigmenten wie Hämatit, durch welche die Gesichtsüberzüge eine jeweils eigene Farbigkeit erhielten, hat man nicht den Eindruck, dass individuelle Gesichtszüge rekonstruiert werden sollten. Es handelt sich also nicht um auch nur annähernd lebenswirkliche Rekonstruktionen realer Individuen, zumal die übrigen, glatten und damit eher unspezifischen Teile der Schädel sichtbar blieben. Letztere verwiesen weiterhin, gleichsam als Kontrapunkt zur Gesichtsdarstellung der Front, auf den länger zurückliegenden Todeszeitpunkt und die Tatsache, dass die Verwesung beziehungsweise Skelettierung bereits vollzogen war. Es liegt daher nahe, die Stücke als nicht reversible Totenmasken anzusprechen, die auf bereits skelettierten Schädeln eine stark idealisierte anthropomorphe Gesichtsdarstellung wiedergeben. Interessant ist dabei die zwischen den Siedlungen unterschiedliche Vorgehensweise sowohl bei der Auswahl des Überzugmaterials als auch hinsichtlich der Technik zur Aufbringung des Überzugs, was trotz aller Ähnlichkeiten auf gruppenspezifische Herstellungstraditionen hinweist. Während also individuelle Züge fehlen, pausen sich gruppenspezifische Merkmale durch.

Masken für die Lebenden: Fallbeispiele aus der europäischen Jungsteinzeit

Abgesehen von jungsteinzeitlichen Teilschädeln, für die eine Verwendung als Maske zwar diskutiert, aufgrund fehlender eindeutiger Bearbeitungsspuren aber nicht einhellig akzeptiert wird,³⁰ finden sich die frühesten sicheren Belege für das Vorliegen von Masken früher mitteleuropäischer Ackerbauern und Viehzüchter ab dem sechsten vorchristlichen Jahrtausend. Pollenanalysen zeigen, dass in dieser Phase bereits größere Teile der fruchtbaren Naturräume landwirtschaftlich komplett erschlossen und dicht besiedelt waren.³¹ Die Siedlungen selber weisen starke Unterschiede in der Ortskonstanz der Ansiedlungen und der Dichte der Häuser auf:³² neben Tellsiedlungen in Südosteuropa gibt es in Mitteleuropa mehr oder weniger organisierte Haufen- und Zeilendörfer. Europaweit vergleichbar sind die geringen Größen der Häuser, die auf soziale Strukturen hindeuten, in denen die Kernfamilie von größerer Bedeutung ist. Für den Wunsch nach einer auch aus größerer Entfernung sichtbaren Abgrenzung der Siedlungen spricht das häufige Vorliegen von Wall-, Graben- oder Palisadenanlagen. Ganz allgemein sind Masken – trotz eindeutiger Maskendarstellungen bei den Keramikidolen³³ – in der europäischen Jungsteinzeit selten. Die unseres Wissens ältesten Exemplare aus diesem chronologischen Abschnitt der europäischen Urgeschichte stammen aus Uivar in Rumänien³⁴ und Riedschachen in Südwestdeutschland. Der im Banat gelegene, etwa drei Hektar große Tell von Uivar³⁵ war von einem Befestigungssystem und einer davor liegenden, etwa sechs Hektar messenden Außensiedlung umgeben. Die ab 5.200 vor Christus³⁶ einsetzende Siedlungstätigkeit erstreckte sich kontinuierlich über mehrere Jahrhunderte, ist aber aufgrund der teilweise genau übereinander errichteten, teilweise

in ihrer Orientierung voneinander abweichenden Grundrisse hinsichtlich ihrer Intensität nur schwer einzuschätzen; es ist leicht möglich, die Dichte der gleichzeitig stehenden Grundrisse zu überschätzen. Der als Maske anzusprechende Fund stammt aus Schicht 2.2, einem Versturzhorizont, der die Zerstörung großer Teile der Tellsiedlung durch ein flächiges Brandereignis anzeigt. An der Basis eines Fundamentgrabens von Haus H2b-1,³⁷ das nach ¹⁴C-Daten zwischen 4.950 und 4.800 vor Christus bestand,³⁸ lag das Fragment einer in etwa lebensgroßen Maske³⁹ aus schwach gebranntem, mit Spreu gemagertem Lehm, wie er auch für den Lehmverputz der Häuser verwendet wurde (Abb. 2). Augenbrauen und Nase sind stegförmig angelegt und ergeben in der frontalen Ansicht – trotz eines anatomisch korrekt zurückspringenden Nasenansatzes – eine T-Form. Die unmittelbar an die Nasenspitze anschließende, lippenlose Mundöffnung hat im erhaltenen Teil Löcher zum Einsetzen von aus Holz oder Knochen gearbeiteten Zähnen. Oberhalb der Augenbraue befindet sich eine Durchlochung zur Befestigung. Aufgrund der leicht konkaven Form und der sorgfältigen Glättung der Innenseite der Maske sowie der guten Übereinstimmung der Position der Augen- und Mundöffnungen mit der menschlichen Physiognomie schließt der Ausgräber Wolfram Schier nicht aus, dass die Maske getragen wurde.

Nur wenig jünger als das Stück aus Uivar ist die Maske aus Bad Schussenried-Riedschachen,⁴⁰ einer kleinen, pro Belegungsphase nur eine Handvoll Häuser zählenden Feuchtbodensiedlung am Ufer des Federsees in Baden-Württemberg. Das als Fragment erhaltene Objekt (Abb. 2) wurde bei Sondagen am Rande der Siedlung aus den Schwemmtorfen eines kleinen Bachlaufs geborgen. Ältere ¹⁴C-Datierungen an der Maske anhaftenden Torfen zeigen, dass das mittels Thermolumineszenzmethode in das fünfte bis vierte vorchristliche Jahrtausend zu stellende Stück entweder nach seiner Ablage in tiefere Schichten abgesunken ist oder aber vergraben wurde. Keramikscherben aus dem Bachsedimenten gehören teils in die Aichbühler Gruppe, teils in die Schussenrieder Gruppe sowie in Teilen in die Pfyn-Altheimer-Gruppe und bestätigen mit Datierung zwischen 4.200 und 3.650 vor Christus den radiometrischen Datierungsansatz. Bei korrekter Orientierung ergibt sich aus dem Bruchstück das linke Fragment einer Maske in Größe eines menschlichen Gesichts mit großen Öffnungen für die Augen, einem zahnlosen Mund mit leicht hängenden Mundwinkeln und einer nach innen abfallenden Unterlippe. Die Nase war offenbar als Wulst angesetzt und ist ebenso wie Teile der Oberfläche der Wange abgeplatzt. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes erlauben die seitlichen Befestigungslöcher nicht nur eine Bestimmung als Maske, sondern auch die Hypothese, dass das Stück getragen wurde. Bei den sorgfältig durchstoßenen Nasenlöchern handelt es sich offenbar um Atemöffnungen, was eine Verwendung auch bei stärkeren körperlichen Aktivitäten ermöglichen würde.

Schlussfolgerung: Erstarrte Mimik – negative Emotionen – Tod?

Fasst man das bisher Referierte zusammen, so ergeben sich folgende Gemeinsamkeiten:

Masken in Sinne unserer Arbeitsdefinition sind in den steinzeitlichen prähistorischen Kontexten seit dem Auftreten von materieller Kultur vor etwa 2,6 Millionen Jahren äußerst selten. Das Vorkommen von Masken beschränkt sich exklusiv auf Abschnitte, in

denen nur noch der moderne Mensch, *Homo sapiens sapiens*, präsent ist. Sichere Nachweise setzen ab etwa 30.000 Jahren vor heute ein. Die bisherigen Nachweise sind in Zeit und Raum bei großen Abständen stark geclustert. Masken kommen sowohl in funeralen als auch in vordergründig profanen Kontexten von Siedlungen vor. Trotz fehlender kultureller Kontinuität ähneln sich die Masken: Alle Masken sind Vollmasken, die das ganze Gesicht bedecken, alle Masken konzentrieren sich auf die Wiedergabe grundlegender Merkmale zur Identifikation eines menschlichen Gesichts, sämtliche Masken sind wenig detailliert, und alle Masken vermitteln, sofern der Mund angegeben ist, den Eindruck eines eingefallenen Mundes. Wenn Zähne angegeben oder sogar aus anderen Materialien eingesetzt sind, ergeben sich keine Zahnreihen, sondern lückenhafte Bezahnungen. Der Umgang mit den Augenöffnungen ist unterschiedlich. Zum einen liegen Masken vor, in denen die Augen als große Öffnungen angegeben sind, die eine Sichtachse zwischen dem – auch toten – Träger und den Betrachtern ermöglichen. Bei nachweislich fest mit Totenschädeln verbundenen Masken sind die Augen des Trägers beziehungsweise der Trägerin entweder verdeckt und werden zum Teil, wie im Fall der ›Plastered Skulls‹, im geschlossenen Zustand wiedergegeben.

Trotz der wenigen Fallbeispiele ergibt sich bereits aus dem wenigen betrachteten Merkmalen eine vielfältige Matrix (Tab. 1). Möchte man die wichtigsten Informationen bündeln, so scheint es durchaus angemessen, zwei Aspekte – Kontext und Mimik – als besonders dominant hervorzuheben. Stellt man in Rechnung, dass sowohl die Steinmaske aus Nahal Hemar als auch die ›Plastered Skulls‹ lediglich stellvertretend für eine größere Anzahl an sehr ähnlichen Objekten stehen, so stammen die meisten Masken aus funeralen Kontexten. Innerhalb dieser Kategorie wäre dann im Detail zu differenzieren zwischen Masken, die den Gesichtern der Toten auflagen, wie in Dolni-Vestonice; solchen, die nachträglich auf skelettierte Schädel aufgebracht wurden, wie die ›Plastered Skulls‹; und jenen, die zwar an Bestattungspätzen niedergelegt wurden, aber durch das Vorliegen von Augen- beziehungsweise Mundöffnungen und Befestigungsvorrichtungen trotz ihres beträchtlichen Gewichtes zumindest potentiell für einen Gebrauch, womöglich im Bestattungsritual, geeignet waren, wie jene aus Nahal Hermar. Mit den Funden aus Uivar und Riedschachen sind Masken vereinzelt auch aus der Sphäre der Lebenden repräsentiert, wobei die geringe Stückzahl angesichts des fragilen Tons, aus dem die vorliegenden Exemplare bestehen, wenig aussagefähig erscheint. Eventuell für Riedschachen mit Fundablage am Rande der Siedlung, mehr noch in Uivar, wo die Maske zerbrochen im Fundament eines Hauses abgelegt wurde, ist hier in erster Linie an Rituale im Zusammenhang mit der Errichtung des Hauses, bei denen der Träger der Maske nicht erkannt werden durfte, zu denken.

Hinsichtlich der Gestaltung der Masken drängt sich der Eindruck auf, dass die Mimik von einer gewissen Ausdruckslosigkeit oder sogar einer Assoziation mit negativen Emotionen geprägt ist. Grundsätzlich resultiert Mimik als Zusammenspiel zwischen Gesichtsmuskulatur einerseits und dem teils unkontrollierten, teils rational kontrollierten Ausdruck von Gefühlen andererseits sowohl aus sozial erlerntem wie reflexgesteuertem Verhalten⁴¹ – sogar taubblinde Säuglinge ohne jede Sozialisation reagieren auf positive und negative Reize mit Lächeln oder Grimassen.⁴² Was danach »(...) vor allem im Laufe der Entwicklung gelernt wird, sind Assoziationen von Gefühl und Ausdruck mit bestimmten Situationen«.⁴³ Bei aller gebotenen Vorsicht erscheint daher eine Bewertung

des grundsätzlichen emotionalen Ausdrucks der Masken trotz der immensen zeitlichen, sozialen und kulturellen Distanz durchaus erlaubt. Hilfreich sind hierbei standardisierte Fragebögen aus der Psychologie, in denen versucht wird, die Korrelation von Gesichtsmimik und Emotionen zu formalisieren.⁴⁴ Sollen die Masken anhand einer einfachen Skala auf einem Gradienten zwischen positiven und negativen Emotionen platziert werden, so sind wir der Meinung, dass dies eindeutig neutrale bis negative Bereiche sind. Dies mag bei dem hier herausgearbeiteten, primär funeralsen Kontext der Maskenfunde zunächst als naheliegend empfunden werden. Bei näherem Hinsehen ist dies aber nicht so. Grundsätzlich spricht selbst bei Masken, welche die Toten in ihren – primären oder sekundären – Bestattungen im Bereich des Gesichtes bedecken, zunächst nichts gegen eine Darstellung positiv konnotierter Emotionen. Die hier konstatierte Bevorzugung neutraler bis negativer Gefühle geht daher ganz offensichtlich auf kulturelle Entscheidungsprozesse zurück. Es finden sich zum Teil sogar Masken, die durch ihre Form – etwa den Verzicht auf eine komplette Rekonstruktion des Kopfes oder mit eingefallenen Mündern, in denen vereinzelte Zähne stehen – entweder auf weit fortgeschrittene Alterungsprozesse oder bereits vollzogene Verwesungsprozesse verweisen. Die Tatsache, dass auch die in den Siedlungen abgelegten Masken, die mutmaßlich in Ritualen von lebenden Akteuren beziehungsweise Akteurinnen getragen wurden, hiervon nicht verschieden sind, unterstreicht die große Bedeutung, welche die Auseinandersetzung mit dem Tod sowie die Anbindung der Lebenden an die Verstorbenen für die hier betrachteten Gesellschaften gehabt haben muss.

Tab. 1: Überblick über die im Text diskutierten Merkmale und deren Ausprägungen an Masken aus der westeurasischen Steinzeit (Fortsetzung auf S. 241)

		Dolni-Vestonice	Göbekli Tepe	»Plastered Skulls«	Nahal Hemar	Ujivar	Riedschachen	Summe Fallbeispiele
Ausgesuchte Merkmale der Masken								
Sichtachse	Augenöffnungen				X	X	X	3
	Keine Augenöffnungen/Augen geschlossen	X	X	X				3
Befestigung	Mit Löchern zur Befestigung				X	X	X	3
	Ohne Löcher zur Befestigung	X	X	X				3
Akustik und Mundatmung	Mit Mundöffnung				X	X	X	3
	Ohne Mundöffnung	?	X	X				2
Nasenatmung	Mit Nasenlöchern						X	1
	Ohne Nasenlöcher	?	X	X	X	X		4

		Dolni-Vestonice	Göbekli Tepe	»Plastered Skulls«	Nahal Hemar	Uivar	Riedschachen	Summe Fallbeispiele
Ausgesuchte Merkmale der Masken								
Mimik (Form des Mundes)	Mundwinkel nach oben: positiv							0
	Mundwinkel gerade: neutral							0
	Mundwinkel nach unten: negativ					X	X	2
	Ohne Mund	?	X	X	X			3
Zähne	Ohne Mund oder Mund geschlossen	?	X					1
	Mund offen, ohne Zähne			X			X	2
	Zähne als Zahnreihen sichtbar				X			1
	Zähne aus anderem Material eingesetzt					X		1
Merkmale potentieller Performanz								
Inter-subjektivität	Reversibel		X		X	X	X	4
	Irreversibel	X		X				2
Gewicht	Leicht (< ca. 1 kg)	X		X		X	X	4
	Schwerer (> ca. 1 kg)		X		X			2
Material	Schwer zu zerbrechen		X	X	X			3
	Zerbrechlich	X				X	X	3
Kontextuelle Merkmale								
Auffindung	Bestattung	X		X	X			3
	Siedlung		?			X	X	2
Beziehung zu Individuum	Am Toten befestigt	X		X	?			2
	Ohne konkrete Beziehung		X			X	X	3
Zustand	Vollständig		X	X	X			3
	Fragmentarisch	X				X	X	3
Interpretation								
Ersatzlose Verhüllung des Gesichtes		X						1
Vorwegnahme der Verwesung					X	X	X	3
Generische Rekonstruktion der Gesichtsweichteile			X	X				2
Bestattungsritual: Direkte Interaktion mit dem/der Toten		X		X				2
Bestattungsritual: Aktives performantes Tragen					X			1
Rituale im Zusammenhang mit Siedlungsaktivitäten: Hausbau						X		1
Rituale im Zusammenhang mit Siedlungsaktivitäten: andere							X	1

Anmerkungen

- 1 Exemplarisch: Wolfsberger – Langer 2003; Brauneck 2020.
- 2 Vgl. etwa Meller – Maraszek 2010; Meller 2012.
- 3 Auch: »Rolleneinnahme«, Fuchs-Heinritz u.a. 1994, 569.
- 4 Wild u.a. 2020.
- 5 Orschiedt u.a. 2023.
- 6 Vgl. Meller 2012.
- 7 Uthmeier 2023a; 2023b.
- 8 Bosinski 1987.
- 9 Gaudzinski-Windheuser – Jöris 2015.
- 10 Schebesch 2013.
- 11 Svoboda 2006, 19–22.
- 12 Klima 1987.
- 13 Svoboda 2006, 16.
- 14 Svoboda 2006, Fig. 4.6–4.9.
- 15 Schmidt 2006.
- 16 Schmidt 2006.
- 17 Naveh 2003.
- 18 Dietrich u.a. 2018.
- 19 Hershmann 2014.
- 20 Dietrich u.a. 2018.
- 21 Borrell u.a. 2020.
- 22 Borrell u.a. 2020, Fig. 3.
- 23 Orschiedt 2011, 54.
- 24 Orschiedt 2011, 54.
- 25 Borrell u.a. 2020.
- 26 Orschiedt 2011, 53–54.
- 27 Goring-Morris – Horwitz 2007.
- 28 Haddow – Knüsel 2017, 55.
- 29 Goren – Goring-Morris 2001.
- 30 Orschiedt 2011, 58–59.
- 31 Rösch 2000, 302–307.
- 32 Müller 2009, 78–80.
- 33 Vgl. Schier 2009, Abb. 9–10.
- 34 Schier 2004; 2009
- 35 Schier 2004.
- 36 Schier 2009, 201–203.
- 37 Schier u.a. 2004, 166: »Hausbefund 373«.
- 38 Schier 2009, 76.
- 39 Schier 2009.
- 40 Schlichtherle 2016.
- 41 Hellering 1987.
- 42 Ellgring 1987, 269.
- 43 Ellgring 1987, 270.

44 Schmidt-Atzert – Hüppe 1996.

Literatur

- Borrell u.a. 2020: F. Borrell – J. J. Ibáñez – O. Bar-Yosef, Cult Paraphernalia or Everyday Items? Assessing the Status and Use of the Flint Artefacts from Nahal Hemar Cave (Middle PPNB, Judean Desert), *Quaternary International* 569, 2020, 150–167
- Bosinski 1987: G. Bosinski, Die große Zeit der Eiszeitjäger. Europa zwischen 40000 und 10000 v. Chr., *JbRGZM* 34, 1, 1987, 48–65
- Brauneck 2020: M. Brauneck, Masken – Theater, Kult und Brauchtum. Strategien des Verbergens und Zeigens (Bielefeld 2020)
- Ellgring 1987: J. H. Ellgring, Zur Entwicklung der Mimik als Verständigungsmittel, in: C. Nimitz (Hg.), *Erbe und Umwelt. zur Natur von Anlage und Selbstbestimmung des Menschen* (Frankfurt a.M. 1987) 260–280
- Gauzinski-Windheuser – Jöris 2015: S. Gaudzinski-Windheuser – O. Jöris, Contextualising the Female Image-Symbols for Common Ideas and Communal Identity in Upper Palaeolithic Societies, in: F. Coward – R. Hosfield – M. Pope – F. Wenban-Smith (Hg.), *Settlement, Society and Cognition in Human Evolution. Landscapes in Mind* (Cambridge 2015) 288–314
- Goren u.a. 2001: Y. Goren – N. Goring-Morris – I. Segal, The Technology of Skull Modelling in the Pre-Pottery Neolithic B (PPNB). Regional Variability, the Relation of Technology and Iconography and Their Archaeological Implications, *JASc* 28, 2001, 671–690
- Goring-Morris – Horwitz 2007: N. Goring-Morris – L. K. Horwitz, Funerals and Feasts During the Pre-Pottery Neolithic B of the Near East, *Antiquity* 81, 2007, 902–919
- Haddow – Knüsel 2017: S. D. Haddow – C. J. Knüsel, Skull Retrieval and Secondary Burial Practices in the Neolithic Near East. Recent Insights from Çatalhöyük, Turkey, *Bioarchaeology International* 1, 2017, 52–71
- Hershman 2014: D. Hershman, Face to Face. The Oldest Masks in the World (Jerusalem 2014)
- Klima 1987: B. Klima, A Triple Burial from the Upper Paleolithic of Dolní Věstonice, Czechoslovakia, *Journal of Human Evolution* 16, 1987, 831–835
- Meller 2012: H. Meller, Masken der Vorzeit in Europa ² (Halle 2012)
- Meller – Maraszek 2010: H. Meller – R. Maraszek (Hg.), Masken der Vorzeit in Europa (Halle 2010)
- Müller 2009: J. Müller, Die Jungsteinzeit (6000–2000 v. Chr.), in: S. von Schnurbein (Hg.), *Atlas der Vorgeschichte. Europa von den ersten Menschen bis Christi Geburt* (Stuttgart 2009) 60–107
- Naveh 2003: D. Naveh, PPNA Jericho. A Socio-Political Perspective, *CambrAJ* 13, 2003, 83–96
- Orschiedt 2011: J. Orschiedt, Schädelkult im Neolithikum, in: A. Wiczorek – W. Rosendahl (Hg.), *Schädelkult Kopf und Schädel in der Kulturgeschichte des Menschen* (Regensburg 2011) 52–61

- Orschiedt u.a. 2023: J. Orschiedt – W. Haak – H. Dietl – A. Siegl – H. Meller, The Shaman and the Infant. The Mesolithic Double Burial from Bad Dürrenberg, Germany, in: H. Meller – J. Krause – W. Haak – R. Risch (Hg.), Kinship, Sex, and Biological Relatedness. The Contribution of Archaeogenetics to the Understanding of Social and Biological Relations (Halle) 125–136
- Rösch 2000: M. Rösch, Anthropogener Landschaftswandel in Mitteleuropa während des Neolithikums. Beobachtungen und Überlegungen zu Verlauf und möglichen Ursachen, *Germania* 78, 2000, 293–318
- Schebesch 2013: A. Schebesch, Five Anthropomorphic Figurines of the Upper Paleolithic. Communication Through Body Language, *Mitteilungen der Gesellschaft für Urgeschichte* 22, 2013, 61–100
- Schier – Draşovean 2004: W. Schier – F. Draşovean, Vorbericht über die rumänisch-deutschen Prospektionen und Ausgrabungen in der befestigten Tellsiedlung von Uivar, jud. Timiş, Rumänien (1998–2002), *PZ* 79, 2004, 209–220
- Schlichtherle 2004: H. Schlichtherle, Große Häuser – kleine Häuser. Archäologische Befunde zum Siedlungswandel am neolithischen Federsee, in: Ökonomischer und ökologischer Wandel am vorgeschichtlichen Federsee. Archäologische und naturwissenschaftliche Untersuchungen (Freiburg 2004) 13–56
- Schlichtherle 2016: H. Schlichtherle, Jungsteinzeitliche Maske aus Bad Schussenried »Riedschachen« am südlichen Federsee. Ein sensationeller Fund, *DenkmPflBad-Würt* 45, 2016, 28–32
- Schmidt 2006: K. Schmidt, Sie bauten die ersten Tempel. Das rätselhafte Heiligtum der Steinzeitjäger (München 2006)
- Schmidt-Atzert – Hüppe 1996: L. Schmidt-Atzert – M. Hüppe, Emotionsskalen EMO 16. Ein Fragebogen zur Selbstbeschreibung des aktuellen emotionalen Gefühlszustandes, *Diagnostica* 42, 1996, 242–267
- Svoboda 2006: J. Svoboda, The Burials. Ritual and Taphonomy, in: E. Trinkaus – J. Svoboda (Hg.), Early Modern Human Evolution in Central Europe. The People of Dolní Věstonice and Pavlov (Oxford 2006) 15–26
- Uthmeier 2023a: Th. Uthmeier, Rekonstruktion von Landnutzungsmustern steinzeitlicher Jäger:innen und Sammler:innen, in: Th. Uthmeier – D. Mischka (Hg.), Steinzeit in Bayern. Das Handbuch (Darmstadt 2023) 85–109
- Uthmeier 2023b: Th. Uthmeier, Wer – Wann – Wo – Was? Jäger:innen und Sammler:innen der Älteren Steinzeit, in: Th. Uthmeier – D. Mischka (Hg.), Steinzeit in Bayern. Das Handbuch (Darmstadt 2023) 338–369
- Schier 2010: W. Schier, Ein Ritual vor 6800 Jahren: Die Maske von Uivar (Rumänien) und ihr Kontext, in: H. Meller (Hg.), Masken der Vorzeit 1 (Halle 2010) 73–83
- Wild u.a. 2020: M. Wild – B. Gehlen – M. Street, Antler Headdresses. Implications from a Many-Faceted Study of an Earliest Mesolithic Phenomenon, *Quartär* 67, 2020, 205–223
- Wolfsberger – Langer 2003: R. Wolfsberger – A. Langer, Masken. Gesichter aus anderen Welten (Zürich 2003)

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Grafik: Thorsten Uthmeier

Abb. 2: Göbekli Tepe nach Dietrich u.a. 2018, Abb. 4; Nahal Hemar nach Borrell u.a. 2020, Fig. 3; Jericho nach Goring-Morris – Horwitz 2007, Fig. 2; Uivar nach Schier 2009, Abb. 7, hier ergänzt durch Spiegelung des erhaltenen Fragments; Riedschachen nach Rekonstruktion Schlichtherle 2016, Abb. 3



**»DIE MASKE ALS EINE OBER-
FLÄCHENBETONTE, HOHLE FORM
löscht ihren Träger durch eine
Anordnung von Löchern
anstelle von Augen,
Mund und Nase aus«**

Headset – Maske

Manuel van der Veen

Die Gegenüberstellung von Headset und Maske ist auf den ersten Blick ebenso irritierend wie einleuchtend. Beide werden auf dem Kopf getragen und verdecken dadurch einen Teil des Gesichts. Doch dient das Headset, beispielsweise im Rahmen einer Virtual Reality, nicht vorwiegend der veränderten Wahrnehmung, während die Maske umgekehrt die Erscheinungsweise von Personen verändern soll? Vielleicht hebt diese Unterscheidung aber zuallererst die zwei Seiten der Maske hervor, die für eine Annäherung an das Verstehen dieses spezifischen Bildträgers hilfreich sein könnten. Was bedeutet die Maske für diejenigen, die sie tragen, und was für diejenigen, die die maskentragenden Personen betrachten? Diese beiden Fragen sollen hier mit Fokus auf die Gegenwartskunst gestellt werden. Obwohl Masken in der Gegenwartskunst in Verbindung mit digitalen Techniken wie Gesichtserkennung, Selfies, Deepfakes oder Avatargestaltung immer wieder eine beliebte Referenz darstellen, rücken selten tatsächliche Masken, die als physische Objekte getragen werden können, in den Blick. Das Headset scheint jedoch auf »natürliche« Art und Weise die Operationen des Aufsetzens und Tragens, Sehens und Gesehenwerdens zur Diskussion beizutragen. Von außen betrachtet verraten die anonymen, kastenförmigen, meist in Grau oder Schwarz gehaltenen VR-Brillen allerdings nur wenig. Daher, so die These, wird das Headset in der Kunst zur Maske umgestaltet, um jenes Wechselspiel zwischen Enthüllen und Verbergen zu aktivieren. Mithilfe dieser Perspektive verspricht die Betrachtung der Gegenüberstellung von Headset und Maske in der Kunst jeweils das am anderen hervorzuheben, was im Einzelnen unterzugehen droht. Das Headset lässt die Perspektive der Maskentragenden in den Blick nehmen und die Maske eröffnet dem VR-Headset eine Außenperspektive. Neben diesem Vorhaben steht hier noch ein weiteres aus: nämlich der Entwurf eines Rahmenkonzeptes, wie solche Gegenüberstellungen aktueller Digitaltechnologien mit traditionellen Bildträgern, die in der Gegenwartskunst immer häufiger auftreten, beschrieben und produktiv gemacht werden können. So gilt es, außer attraktiven Übereinstimmungen auch die entscheidenden Differenzen zu markieren.

Manuel van der Veen (Ruhr-Universität Bochum, SFB 1567 »Virtuelle Lebenswelten«);
manuel.vanderveen@rub.de;

© Manuel van der Veen 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

Interface

Eine solche buchstäbliche Konfrontation von Headset und Maske stellte Olivia Mc Gilchrist 2017 mit ihrem Werk »Jonkonnu – Gens Inconnus« aus. Genauer gesagt, konfrontiert sie das historische Maskenfest Jonkonnu mit einem VR-Headset. Es handelt sich dabei um eine Künstlerin, die sich in ihren bisherigen Werken immer wieder mit Masken und dem Prozess des Maskierens auseinandersetzt. Bezugspunkt für ihre Auseinandersetzung mit der Maske ist die Maske als Widerstandstechnik, Schutzraum und Projektionsfläche wie bei ihrem Alter Ego »Whitey«, die eine weiße Maske trägt, »um die wandlungsfähigen Räume infrage zu stellen, zu denen sie gehört: weiße postkoloniale kreolische Identität und der weibliche Körper in einem postmodernen Raum.«¹ Für die Arbeit »Jonkonnu – Gens Inconnus« bezieht sich die Künstlerin jedoch nicht nur thematisch auf ein Maskenfest, sondern gestaltet das VR-Headset zur Maske um. Dafür entwirft sie einen hölzernen Kubus, der den Kopf der Betrachtenden umgibt und auf dem ein Gesicht eingraviert ist, das eine Maske trägt (Abb. 1a). Die Zeichnung entstammt den Lithografien »Sketches of Character« von Isaac Mendes Belisario, der ab 1837 mit Fokus auf die Schwarze Bevölkerung Jamaikas und deren Karnevalstraditionen Szenen von Jonkonnu zur Zeit des Apprenticeship-Systems festhält. In der Lithografie »Koo-Koo, or Actor-Boy« (Abb. 1b) erscheinen die weiße Maske und die Kostümierung beispielsweise »als ein utopisches Amalgam, in dem zahlreiche Ethnien und beide Geschlechter in Freiheit aufeinander treffen.«² Dadurch konfrontiert die Künstlerin bereits die historische Darstellung einer gesellschaftskritischen Maskentechnik mit einem aktuellen Headset. Eine Verbindung, die sich ebenfalls im Inneren der Virtual Reality fortsetzt, wenn Mc Gilchrist den Blick durch die VR-Brille mit dem Blick durch eine Maske kurzschließt. Zuerst soll hier jedoch der Gestaltung des Headsets weiter nachgegangen werden, denn diese stellt kein Einzelphänomen dar.

In der Arbeit »Night Companion« (2023) von Nieves de la Fuente trägt das Headset zum Beispiel einen schwarzen Überzug, um als Mistkäfermaske zu erscheinen und in The Constitutes »Point of You« (2021) transformieren Headsets als Masken die Betrachtenden in einäugige Zyklopen.³ In erster Linie werden dadurch die Betrachtenden der Virtual Realities anonymisiert, was eine traditionelle Funktion der Maske ist: »Die Maske als eine oberflächenbetonte, hohle Form löscht ihren Träger durch eine Anordnung von Löchern anstelle von Augen, Mund und Nase aus und deutet auf ein unbekanntes Inneres hin.«⁴ Letzteres wird jedoch im Fall des VR-Headsets als Maske negiert, denn der Mistkäfer, die einäugige Maske oder die Lithografie von Belisario nehmen bereits Bezug auf das, was dann jeweils im Inneren des Headsets zu sehen ist. Dank der Umgestaltung des nichtssagenden Headsets zur Maske werden Elemente aus der virtuellen Umgebung in den Ausstellungsraum transportiert.



Abb. 1: a. Olivia Mc Gilchrist, *Jonkonnu – Gens Inconnus*, 2017, VR-Brille, Holzkonstruktion, Ausstellungsansicht; b. Isaac Mendes Belisario, *Koo Koo, or Actor Boy*, aus der Serie »Sketches of Character«, 1837–38, handgemalte Lithografie, Yale Center for British Art

Daher lässt sich sagen, dass das Headset als Maske die Funktion eines Interface einnimmt. Während die Headset-Masken die Betrachtenden verhüllen, enthüllen sie einen Teil des unbekannten Inneren der virtuellen Erfahrung. Die Gegenüberstellung ›Headset – Maske‹ eröffnet der hermetischen, das heißt einer im Inneren isolierten und von außen unzugänglichen, Virtual Reality somit eine dynamisch-ästhetische und körperlich-performative Außenseite. Die Maske ist eben erst im Zusammenschluss mit einem Körper vollständig. So werden diejenigen, die das Headset aufsetzen und sich eventuell auch bewegen, ebenfalls zum Anschauungsobjekt im Ausstellungsraum.

Dieser komplexe Vorgang, mit gestalterischen Mitteln ein Interface zwischen digitalen und physischen Bereichen zu errichten, wird möglich, weil das Headset auch nach außen hin zum Bildträger umfunktioniert wird. Die Virtual Reality zeigt den Betrachtenden bereits ein 360° umfassendes 3D-Bild. Wird zusätzlich das Headset als Bildträger genutzt, bietet auch dieses eine dreidimensionale Oberfläche, die gestaltet werden kann. Dreidimensionale Bildträger sind jedoch selten geworden und werden von einem dominanten Bildträgerkonzept überschattet, das von der Renaissance-malerei bis zum heutigen Computerscreen das Bildgeschehen bestimmt: die rechteckige, flache Bildoberfläche, die Leinwand auf Keilrahmen und etablierte Bildschirme miteinander teilen. Die Medienwissenschaftlerin Anne Friedberg hat diesen Verbund unter dem Konzept des virtuellen Fensters subsumiert.⁵ Gerade neuere Technologien wie Augmented oder Virtual Reality jedoch lassen die Pluralität älterer Bildträger in den Blick nehmen, die vom

dominanten Konzept abrücken. Weil deren Screens mitten durch den Raum und am Körper getragen werden, um zwischen Bildraum und physischem Raum zu vermitteln, müssen für deren adäquate Erschließung verschiedene Bildträgerkonzepte betrachtet werden. Zum Beispiel untersucht Philippe Descola in seinem jüngsten Buch, wie sich »Die Formen des Sichtbaren« in verschiedenen Ontologien unterscheiden, wobei auffällig ist, dass die flache, rechteckige Bildoberfläche nur einen marginalen Stellenwert einnimmt. Schließlich können Bildträger auch oval sein, rund wie eine Säule oder gefaltet wie ein Paravent. Sie können, wie dieser, mitten im Raum stehen, die Betrachtenden wie das Panorama gänzlich umgeben oder wie Masken gemeinsam mit Körpern auftreten. Bildträger sind somit die physisch-materielle Bedingung von Bildern und sie sind nicht neutral, sondern bestimmen bis zu einem gewissen Grad, was überhaupt darauf dargestellt werden kann. Verschiedene Bildträger erlauben folglich unterschiedliche Formen und Handhabungen und daher lässt sich hier fragen, welcher Möglichkeitsraum an der Schnittstelle zwischen Headset und Maske aufscheint.

Olivia Mc Gilchrist nutzt die Maske als dreidimensionalen Bildträger, indem sie auf den verschiedenen Seiten des Kubus Bilder eingraviert. Einerseits kommt die Dreidimensionalität der Maske hier dem 3D der virtuellen Welt entgegen und andererseits haben Maske und Headset gemein, dass sie beide eine Verbindung zum Körper eingehen. Im Gegensatz also zur häufig behaupteten Körperlosigkeit digitaler Techniken erinnert das VR-Headset an die Körpergebundenheit von Bildträgern wie der Maske, während diese die mit Virtual Reality assoziierte Isolation aufzubrechen vermag. In Descolas erwähntem Werk »Die Formen des Sichtbaren« tritt die Maske gehäuft auf und er weist darauf hin, dass auch ein Bildträger wie die Maske keine einheitliche, sondern eine je nach Ontologie verschiedene Nutzung erfährt. Vereinfacht gesagt versteht Descola unter Ontologie ein Verhältnis zwischen innen und außen, zwischen inneren und äußeren, imaginären und körperlich-materiellen Eigenschaften. In der Ontologie des Animismus teilen die verschiedenen Wesen beispielsweise eine gemeinsame Innenwelt, unterscheiden sich aber durch äußere Merkmale. Eine Maske in der Ontologie des Animismus kann daher auf der linken Hälfte ein anderes Wesen als auf der rechten tragen. Durch die Drehung des Kopfes ist es möglich, zwischen beiden Ansichten zu wechseln, um die Übergänglichkeit zwischen Wesen in einem Körper darzustellen, die sich visuell voneinander unterscheiden.⁶ Es lässt sich also im übertragenen Sinn danach fragen, wie Olivia Mc Gilchrist die Gegenüberstellung »Headset – Maske« künstlerisch umsetzt, um aktuelle Verhältnisse zwischen innen und außen, physisch und virtuell auszuhandeln.

Pluralisierung

»Jonkonnu – Gens Inconnus« handelt von einem Fest, das in der Weihnachts- und Neujahrszeit stattfindet, bei dem maskentragende Bands tanzend prozessieren, ein Fest, das während der letzten Jahre der Sklaverei einen Höhepunkt erreichte und unter dem Namen Jonkonnu eine vielfältige Mischung mehrerer Maskentraditionen und europäischer Maskerade darstellte. In der Arbeit sind daher ebenfalls mehrere Ebenen zu betrachten, die alle auf verschiedene Masken referieren und miteinander verwoben werden. Neben dem gestalteten Headset tauchen nämlich weitere Masken im Inneren der Virtual Reali-

ty auf. Dafür filmte die Künstlerin eine zeitgenössische Aufführung des Fests durch die ›Carlton Walters Jonkonnu Band‹ aus zwei verschiedenen Perspektiven: einmal als außenstehende Beobachterin und einmal über eine Actionkamera, die am Kopf eines Performers befestigt war (Abb. 2a). Für die Projektion dieser Aufführung, die selbst ein Konglomerat aus Tradition und Aktualität darstellt, errichtet Mc Gilchrist auf der Ebene der virtuellen Umgebung drei Wände vor einem Sternenhimmel, die sowohl einen prototypischen Ausstellungsraum als auch die drei Wände des hölzernen Kubus wiederholen (Abb. 2b). Auf diese werden abwechselnd die Perspektiven der Beobachterin und der maskentragenden Performer projiziert. Die Videoprojektion ist als ›Re-entry‹⁷ zu verstehen, da die entscheidende Differenz der Maske – zwischen der Außenansicht und der Innenansicht – über die verschiedenen Kameraperspektiven im ›Innenraum‹ der Virtual Reality erneut auftauchen. Die zwei Seiten der Maske unterlaufen somit die immersive Wahrnehmung der Virtual Reality – die doch das Außen vergessen lassen soll –, indem die Wahrnehmung in »Jonkonnu – Gens Inconnus« permanent zwischen Distanz und Involviertheit oszilliert.



Abb. 2: a. VR-Ansicht von »Jonkonnu – Gens Inconnus«; b. Olivia Mc Gilchrist, *Jonkonnu – Gens Inconnus*, 2017, VR-Brille, Holzkonstruktion, Ausstellungsansicht

In der Multiperspektivität, die sowohl dem VR-Headset als auch der Maske inneohnt, sieht die Künstlerin daher die Möglichkeit, über herkömmliche Subjekt-Objekt-Relationen hinauszugelangen. Sie notiert: »Gebrauch des (VR-Headsets) Oculus Rift als Maske und als Screen, um mit der physischen Trennung von Gesicht und Körper in einer Videoinstallation zu experimentieren – und zwar von beiden Seiten der Maske aus.«⁸ Der neue Bildträger der Virtual Reality wird hier produktiv mit dem traditionellen der Maske konfrontiert, um in Abgrenzung zum flachen, rechteckigen Bildträger weitere Perspektiven wie innen–außen, oben–unten, links–rechts zu aktivieren. Spezifisch Bildträger zu fokussieren, resultiert hier aus einem kunstwissenschaftlichen Interesse. Neben den formalästhetischen Funktionen erlauben es Bildträger wie die Masken aber auch, einzelnen Technikverständnissen auf den Grund zu gehen. Wenn man davon ausgeht, dass wie bei Descola verschiedene Ontologien mit verschiedenen Bildtechniken verbunden sind oder allgemeiner und gleichzeitig, vereinfacht ausgedrückt, unterschiedlich geordnete Beziehungen zur Welt auch unterschiedliche Technikverständnisse bedingen, dann ist von deren Pluralität auszugehen. Eine Pluralität, die durch die Kolonialisierung und die Expansion des modernen europäischen Technologieverständnisses immer mehr ver-

drängt wurde, das eben jene Beziehung zwischen Welt und Technik aufzuspalten sucht, indem es die Welt zum bloßen Bestand erklärt. Es handelt sich hierbei jedoch um ein Wechselverhältnis, denn nicht nur mündet die Auffassung von Welt in einer jeweiligen Technik, sondern auch neue Technologien können die Weltordnung verändern.

Für den Entwurf eines Rahmenkonzepts zur Untersuchung der Konfrontation aktueller und traditioneller Bildträger, wie hier zwischen Headset und Maske, ist also zentral, dass die Künstlerin die Maske von Jonkonnu mit einem Produkt westlicher Tech-Konzerne zusammenführt. Das heißt auch, dass das westliche Technologieverständnis dadurch mit dem Lebenswelt- und Technikverständnis konfrontiert wird, wie es in der Maske von Jonkonnu eingebettet ist: ein Verhältnis, das sich durch die künstlerische Verdichtung wechselseitig untersuchen lässt. Als Rahmenkonzept lassen sich demgemäß gleich dreierlei zentrale Strategien ableiten. Erstens können durch den Bildträger der Maske Bildeigenschaften wie die Multiperspektivität in der Virtual Reality offengelegt werden. Zweitens kann ein Lebenswelt- und Technikverständnis aus der Darstellung der Maskenpraktik wie in Jonkonnu herausgearbeitet werden – wenn auch nur marginal und durch den Filter der künstlerischen Wahrnehmung. Drittens erlaubt die Konfrontation das Technologienarrativ des Headsets zu einem gewissen Grad aufzubrechen, um in die Vorstellung einseitiger technologischer Entwicklung einzugreifen. Dieses Vorgehen zeigt eine Verwandtschaft zur Theorie der Kosmotechnik des Philosophen Yuk Hui. Laut dieser bestimmt die Ordnung der Welt – altgriechisch »kosmos« für Ordnung, Weltordnung – auch das technische Denken. In seinem Buch »Die Frage nach der Technik in China« plädiert er dafür, dass jede Kultur beziehungsweise Kosmologie die Frage nach der Technik für sich beantworten muss. Erst in dieser Pluralität der Konzepte wird, so seine These, ein Umdenken des dominanten Technologieverständnisses möglich. Die Frage hier also ist, ob eine Konfrontation verschiedener Technikverständnisse wie in Mc Gilchrist's »Jonkonnu – Gens Inconnus« das von Yuk Hui groß angelegte Projekt im Werk verdichten lässt und ob dessen Interpretation ein Umdenken zumindest vorstellbar macht.

Hinter den drei Screenwänden leuchtet in der Virtual Reality ein Sternenhimmel, wodurch die scheinbare Neutralität eines Ausstellungsraums wie des White Cube negiert und in die Abhängigkeit einer Welt versetzt wird. Die Künstlerin lässt sich insofern auch nicht dazu verführen, Jonkonnu als losgelöste Maskenpraktik zu idealisieren. Vielmehr entscheidet sie sich damit für einen Untersuchungsgegenstand, bei dem bereits verschiedene Techniken zusammenführen, wie beispielsweise mit der weißen Maske: »Diese können auf kongolesische Rituale zurückgehen, in denen weiße Masken gebraucht wurden, um durch deren Charaktere die Präsenz von Ahnengeistern anzuzeigen. Zudem konnten die Darsteller durch die Benutzung weißer Masken und europäischer Gegenstände die Rassen- und Kulturgrenzen unterlaufen, die die britische Kolonialzeit bestimmten.«⁹ Auf der einen Seite scheint damit auf, dass es keine ungetrübten Technikverständnisse mehr gibt, und auf der anderen Seite zeigt Mc Gilchrist, wie durch die Konfrontation von Headset und Maske eine universale Vorstellung von Technik unterlaufen wird und ein Umdenken beziehungsweise Umnutzen von Technik angedeutet ist. Neben der Multiperspektivität spielt daher die Einbindung der Maske in eine Lebenswelt eine Rolle. Sowohl die Lithografien als auch die Kooperation mit der Carlton Walters Jonkonnu Band präsentieren die Maske nicht als autonomes Artefakt, sondern zusammen mit den lebendigen Körpern, die sie tragen und in einen rituellen, historischen und

lebensweltlichen Kontext eingebettet. Diese Einbindung, so komplex sie sich letztendlich gestaltet, regt die Betrachtenden dazu an, auch die mit Virtual Reality einhergehende Lebenswelt in den Blick zu nehmen, anstatt nur deren hermetisch abgeschlossenen virtuellen Welten zu bewundern. Die Künstlerin beleuchtet Virtual Reality folglich kritisch, um einerseits zu überlegen, wie sich die regionalen Bedürfnisse auf die Ausstellung und Nutzung von VR-Headsets auswirken, und andererseits um deren Potenzial zu untersuchen, alternative Technikerzählungen zu entwickeln.¹⁰

Die Maske, so scheint es, ist in besonderem Maße dazu geeignet, die Perspektive auf das Headset zu verschieben. Da sie neben dem Gesicht gleichzeitig das Headset maskiert, sollte hier der Verdacht geweckt werden, dass die Maske in der Gegenwartskunst auch eine Auswirkung auf die Technik haben kann. Oder anders gefragt: Kann das Headset als Maske nicht nur die Wahrnehmung und Wirkung der Person, sondern auch die der Technik verändern, indem es diese in das Spiel zwischen Verhüllung und Enthüllung einbindet? Dem VR-Headset eine Maske zu geben, lässt diese nicht nur von innen betrachten, sondern auch von außen, was zur Möglichkeit führen kann, diese umzugestalten. Die Innen- und Außenperspektive zu fokussieren, ist dabei nur ein Aspekt, den die Gegenüberstellung ›Headset – Maske‹ anregt. Diese kann ebenfalls zu grundlegenden Fragestellungen überleiten, etwa jener Frage nach der Technik mithilfe der Affirmation nicht-moderner Denkweisen.¹¹ Auch wenn das spezifische Bild-, Technik- und Lebensweltverständnis hinter Jonkonnu hier weitgehend ungeklärt blieb, ist die Konfrontation von Headset und Maske als Verdichtung zu lesen: ein konzentrierter Denkanstoß, inwiefern künstlerische Untersuchungen historischer Maskentechniken im Besonderen und Bildträger-techniken im Allgemeinen dazu fähig sind, in die Entwicklung aktueller Technologien einzugreifen.

Anmerkungen

- 1 »[...to question] the shifting spaces in which she belongs: white post-colonial creole identity, and the female body in a post-modern space«, Auszug aus der Website der Künstlerin, <https://oliviamcgilchrist.com/native-girl-chapter-1-riva-mumma/> (02.05.2025).
- 2 »[...] emerges as a utopian amalgam in which multiple races and both genders are brought together in freedom« (Martinez-Ruiz 2007, 103).
- 3 Weitere Beispiele wären Christa Sommerer und Laurent Mignonneau, die das Headset in »Fly Simulator« (2018) als Insektenkopf gestalten; in Theodolous Polyvius »Post Intangible Rites« (2023) wird dieses zur Stiermaske und in Shawn Hunts »Transformation Mask« (2017) zur Vogelmaske.
- 4 »The mask [...] as a superficial, hollowed form [...] erases its wearer [...], through a collection of holes in place of the eyes, mouth and nose, [...] and insinuates an unknown interior.« (Mersch 2023, 90).
- 5 Vgl. Friedberg 2006.
- 6 Vgl. Descola 2023, 152.

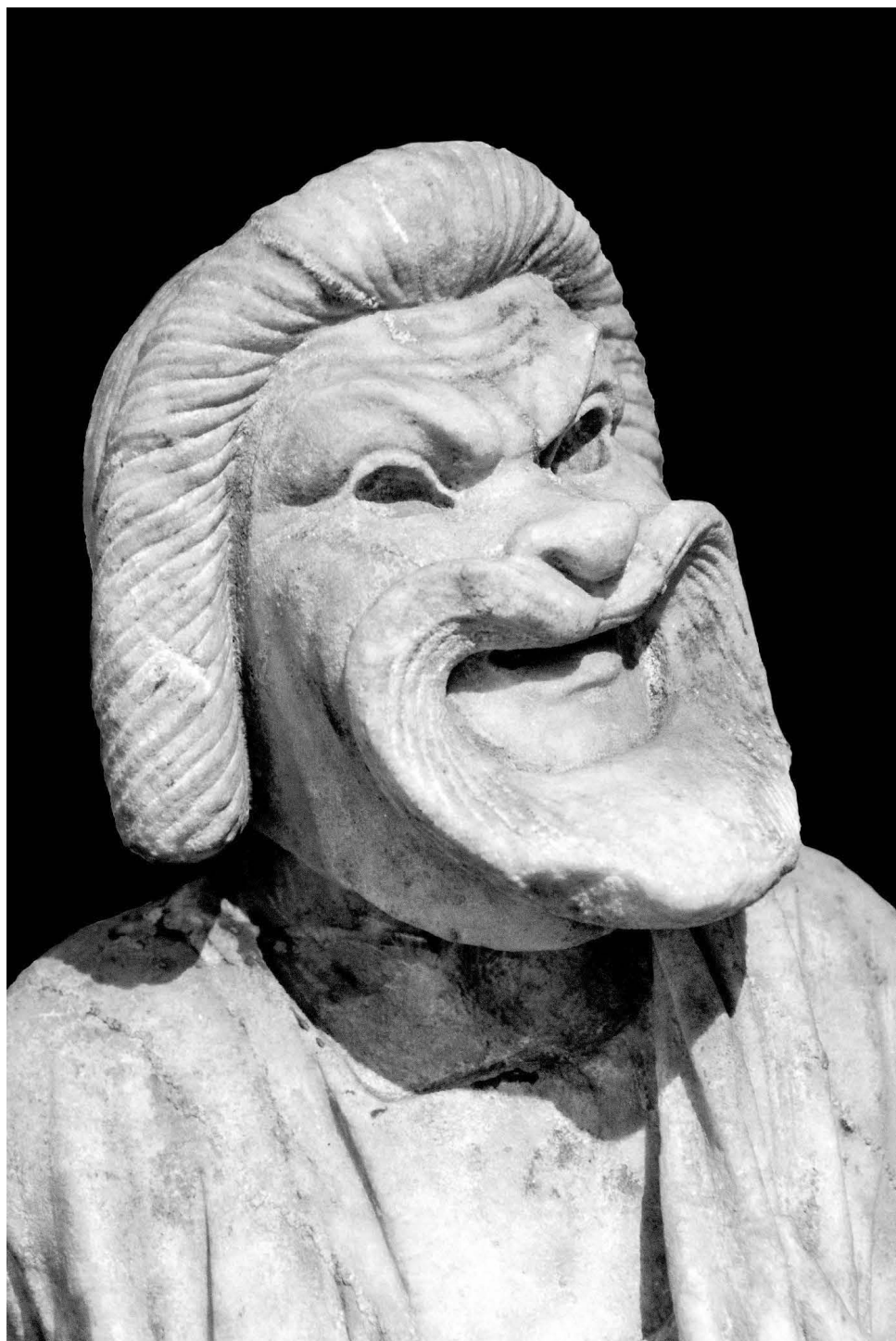
- 7 Hierbei handelt es sich um ein von George Spencer Brown entworfenes und später von Niklas Luhmann adaptiertes Konzept, durch welches eine Unterscheidung auf der einen Seite der Unterscheidung wieder eingeführt wird.
- 8 »Using the Oculus Rift as a mask and a screen; to experiment with the physical separation of the face & body in a video installation [...] – from both sides of the mask.« (Mc Gilchrist 2016, 16).
- 9 »These could stem from Kongolese rituals, where white masks were used to indicate the presence of ancestral spirits through the characters. The use of white masks and European accessories also allowed the performers to subvert the racial and cultural boundaries that defined British colonial society.« (Auszug aus Díaz Calcaño 2022). Für die verschiedenen Einflüsse und Funktionen der weißen Maske wie auch von Jonkunnu im Allgemeinen gibt es unterschiedlichste Theorien. Siehe dazu Bilby 2010, 216 und Anm. 21 oder Dewulf 2021, 240.
- 10 In einem Interview mit dem Sleek Magazin sagt sie: »A lot of VR experiences on a larger scale can seem very alienating, [...] I find that odd and a very western thing. In Jamaica there's a lot more emphasis on security and personal safety and I don't think people would embrace the idea of blocking your vision in such an open environment [...] I really feel that both the software and hardware will benefit from being developed outside of the western context [...].«, <https://www.sleek-mag.com/article/olivia-mcgilchrist-jonkunnu-jamaica-vr/> (02.05.2025).
- 11 Hui 2020, 48.

Literatur

- Bilby 2010: K. M. Bilby, *Surviving Secularization*, *New West Indian Guide* 84, 3/4, 2010, 179–223
- Bressan 2010: *From Masks to Avatars. Transformations Through Digital Prostheses*, *Digithum* 12, 2010
- Dewulf 2021: J. Dewulf, *Rethinking the Historical Development of Caribbean Performance Culture from an Afro-Iberian Perspective. The Case of Jankunu*, *New West Indian Guide* 95, 3/4, 2021, 223–253
- Díaz Calcaño 2022: T. Díaz Calcaño, Isaac Mendes Belisario. [https://smarthistory.org/isaac-mendes-belisario-sketches-of-character/\(02.05.2025\)](https://smarthistory.org/isaac-mendes-belisario-sketches-of-character/(02.05.2025))
- Descola 2023: P. Descola, *Die Formen des Sichtbaren* (Frankfurt 2023)
- Friedberg 2006: A. Friedberg, *The Virtual Window* (Cambridge MA 2006)
- Hui 2020: Yuk Hui, *Die Frage nach der Technik in China* (Berlin 2020)
- Martínez-Ruiz 2007: B. Martínez-Ruiz, *Sketches of Memory*, in: B. Martínez-Ruiz – T. Barringer – G. Forrester (Hg.), *Art and Emancipation in Jamaica* (New Haven – London 2007) 103–120
- Mc Gilchrist 2016: O. Mc Gilchrist, *Spectral Figures of Everyday Life*, 2016. <https://www.academia.edu/24908176/> (02.05.2025)
- Mersch 2023: D. Mersch, *The Mask*, in: T. Grunwald – L. Kegel – M. L. Loertscher – D. Mersch – A. Rey – J. Sternagel (Hg.), *Actor & Avatar* (Bielefeld 2023) 86–93. <https://doi.org/10.14361/9783839467619-011>

Abbildungsnachweis

Abb. 1a, 2a–b: Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin



**DIE LEEREN AUGENHÖHLEN UND
DER ZUM SCHALLTRICHTER
gewordene Mund der Maske
ziehen unseren Blick an und
vermitteln den Bereich
der Unbestimmtheit,
das Wechseln zwischen
realer und mythischer Welt**

Masken auf Gemmen

Carina Weiß



Abb. 1

Wir betrachten einen schwarzen Jaspis, der nach der Mitte des ersten Jahrhunderts vor Christus als Ringstein getragen wurde (Abb. 1).¹ In einem dreistufigen Bildaufbau erscheinen unten drei große Masken, dahinter ein folienartig ausgebreitetes Tuch und an der Spitze der Pyramide ein kleiner bärtiger Mann, der das Tuch mit ausgebreiteten Armen hält. Gerade hat er es von den Masken weggezogen, sie enthüllt. Die Masken sind viel größer als die halbverdeckte Figur im Hintergrund, was der Szene eine starke Tiefen-

Carina Weiß (Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Institut für Altertumswissenschaften, Klassische Archäologie);
carina.a.e.weiss@gmail.com;

© Carina Weiß 2025, published by transcript Verlag.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 (BY) license.

räumlichkeit verleiht. Man sieht nur den nackten Oberkörper des Mannes, um den ein schmaler Mantelstreifen geschlungen ist. Im Haar trägt er einen Kranz. Er spannt das Tuch auf, das das Maskensemble hinterfängt und es in Szene setzt. Der Mann schaut weder auf sein Tuch noch auf die Masken. Sein leicht erhobener Kopf blickt im Profil aus dem Bild heraus, imaginären anderen Figuren zugewandt, die die jeweiligen Betrachter dieser ungewöhnlichen Szene ausmachen, seien es nun imaginierte Schauspieler oder gar das Publikum.

Die leeren Augenhöhlen und der zum Schalltrichter gewordene Mund der mittleren Maske ziehen unseren Blick an und vermitteln den Bereich der Unbestimmtheit, das Wechseln zwischen realer und mythischer Welt. Noch hat sie kein Schauspieler aufgesetzt und ist mit dieser Handlung in das Reich des Masken- und Theatergottes Dionysos oder Bacchus übergetreten. Diese Maske kann auf ein reales Theaterrequisit anspielen, auch wenn Masken auf Gemmen sonst allgemeiner als Glückszeichen zu verstehen sind. Sie liegt auf einer schraffierten Basis, die ein Polster oder den Deckel eines »scrinium« darstellen könnte. In solchen Truhen, Körben oder Schreinen wurden Masken, zum Schutz noch einmal in Tücher gehüllt, aufgehoben (Abb. 2).²



Abb. 2



Abb. 3

Vor einer Aufführung im klassischen Theater werden sie vom Choregos, dem Chorleiter, ausgepackt und warten auf die Schauspieler. Im römischen Theater war es der Choragus, eine Art Garderobemeister, in dessen Obhut sich Kostüme und Bühnenrequisiten befanden; vielleicht wurde das Gemmenbild von einer solchen Szene inspiriert. Das Bild wird gleichsam erläutert durch eine ausführlichere Darstellung auf einem bekannten Mosaikemblem aus dem Haus des Tragischen Dichters in Pompeji (Abb. 3).³

Das Mosaik zeigt den Moment vor der Probe oder der Aufführung, wenn die Schauspieler ihre Kostüme und Masken zu den Klängen des Diaulos, der Doppelflöte, anlegen. Anwesend ist auch der Choregos, vielleicht sogar der Dichter selbst. Er sitzt mit unbe-

kleidetem Oberkörper auf einer Bank, hat einen Mantel um die Beine geschlungen und Sandalen an den Füßen. Ein Stock lehnt schräg an seinem Knie, er beugt sich darüber und lehnt sich nach vorn. Mit der Rechten hebt er eine tragische Frauenmaske mit weißer Haut an einem Band auf dem Onkos, dem hohen Haaraufbau über der Stirn,⁴ an. Seine Linke hält die Schlaufe eines weißen Tuches, das locker auf seinem Schoß liegt. Es ist, wie auf unserer Gemme, das Tuch, in das die Masken eingewickelt waren.

Auf dem eingangs besprochenen Intaglio (Abb. 1) wirken die Masken vor den tiefen Schüsselfalten des ausgespannten Tuches monumental. Die mittlere, eine Maske der Tragödie, ist kenntlich an dem Onkos. Es ist eine herrscherliche Maske mit gepflegtem, langem, zu Buckellöckchen gedrehtem Haupthaar und Bart, die Stirn gefurcht, die Brauen stark geschwungen und über der Nase zusammengezogen. Da ihr Attribute fehlen, bleibt offen, ob ein König oder vielleicht sogar Herakles beziehungsweise Hercules gemeint war. Bei ersterem würde man eine Königsbinde, bei letzterem das Löwenfell und die Keule als Attribut erwarten. Trotzdem könnte es Herakles sein: Viele Beispiele der Bildüberlieferung zeigen ihn im Anschluss an die Mühsal seiner Taten bei einem sorgenfreien und glücklichen Leben im Kreise der Satyrn und Mänaden. Er ist also in den dionysischen Thiasos, das heißt den Schwarm der Begleiter des Dionysos, aufgenommen.

Auch die tragische Maske des Intaglio wird gewissermaßen umrahmt von Satyrn, den halbtierischen Begleitern des Weingottes Dionysos beziehungsweise Bacchus: Denn links und rechts flankiert sie je eine Satyrmaske im Profil. Diese Masken haben Augäpfel und geschlossene Münder, sind also keine Theaterrequisiten, sondern weisen allgemeiner auf den dionysischen Bereich hin. Die Gesichter gleichen jungen Männern; ein dezentes Detail deutet jedoch an, dass man es mit den mischgestaltigen Satyrn zu tun hat: Ihr Haar ist jeweils mit einer schön ondulierten Haarrolle aus dem Gesicht gekämmt. Doch täuscht die Zähmung: Über den Stirnen ragen borstig abstehende Haarbüschel heraus, das Wilde bricht in diesem unscheinbaren Detail durch. Unter der Maske verschwindet die bürgerliche Identität der Dionysosmysten, ob sie nun als Satyrn im Thiasos, in Umzügen oder Prozessionen, als Schauspieler oder Choreuten im Theater auftraten.

Masken kam große Bedeutung im Kultus des Gottes zu. Sie symbolisierten seine Präsenz, waren Teil von Kultbildern, wurden in Prozessionen mitgetragen und fanden ihren Weg als Weihegaben von Schauspielern in die Heiligtümer. Da waren sie zum Beispiel zwischen den Säulen, am Gebälk oder an Bäumen aufgehängt. Sie sind auch typisch für römische Darstellungen der Flächenkunst und fungieren etwa auf sogenannten Maskenreliefs aus den römischen Villen und Stadthäusern als Hinweise auf sakralidyllische Landschaften beziehungsweise als abgekürzte Wiedergabe eines ländlichen Sakralbezirks. Darüber hinaus sind sie Glückszeichen, Symbole einer friedvollen und sorgenfreien Welt. Das geht so weit, dass sich einer der vielen Träger des Namens Eutychos, der das ›Gute, das die Schicksalsgöttin Tyche bringen kann‹ sogar im Namen trägt, eine Pansmaske mit Pedum, Hirtenstab, als Ringsteinmotiv wählt (Abb. 4).⁵ Siegel des Eutychos, Siegel des vom Glück Begünstigten bedeutet der daraufgesetzte griechische Name im Genitiv und die Maske bekräftigt dies.

In buntem Repertoire tauchen seit dem Hellenismus und in der römischen Glyptik einzelne Masken häufiger als Ringsteinmotive auf: Männer und Frauen, alt und jung,

freundlich gestimmte, zornige oder geizige alte Herren, kluge, dumme oder schlitzohrige Haussklaven (frontale Maske im Vordergrund auf Abb. 5), hier mit einer Jünglingsmaske im Hintergrund kombiniert.⁶



Abb. 4



Abb. 5

Wir begegnen alten Vätern und ihren Söhnen (Sohn des Hauses auf im Profil dargestellter Maske im Hintergrund von Abb. 5),⁷ begehrten und geliebten Mädchen (Abb.

6),⁸ oder, wenn es in der Komödie komplizierter wird, Hetären, der Kupplerin und dem Pornoboskos, Bordellwirt,⁹ kenntlich an der Glatze über gerunzelter Stirn, dem breiten Bart und dem spöttisch lachenden Mund (Abb. 7), Satyrn und Silenen oder hybriden Figuren, die zwischen Silen und greisem Alten der Bühne oszillieren. Der Schäferstab vor der Maske weist auf die Komödie (Abb. 8).¹⁰

Masken aus allen Genera des Theaters, aber auch allgemein aus der dionysischen Sphäre erscheinen. Wir sollten heute davon Abstand nehmen, ihren Bezug zu festgelegten Theatercharakteren oder gar zu Stücken immer genau benennen zu wollen. Manchmal gelingt das, wie zum Beispiel beim Pornoboskos der neuen Komödie (Abb. 7), dessen Aussehen – kahle Stirn – der Grammatiker Iulius Pollux in seinem Maskenkatalog überliefert.¹¹ Meist durchdringen sich Anregungen aus dem realen Typenreservoir und der mythischen Fiktion. Den Gemmenschneidern und ihrer Klientel war wohl eher wenig daran gelegen, genau nachvollziehbare Typen zu überliefern. In Anlehnung an Elisabeth Günther kann man auch diese Bilder als eigenständige Schöpfungen der Glyptik begreifen, für die man »sich bekannter dramatischer Topoi bediente«.¹² Und der Betrachter kann einzelne Masken mit dem antiken Theater in Verbindung bringen, musste sie aber nicht zwangsläufig als konkrete Abbildung eines Requisits begreifen.

Was wir festhalten dürfen, ist, dass einzelne Masken sich offenbar periodisch größerer Beliebtheit auf Ringsteinen erfreuten als andere. Das ist zum Beispiel der Fall bei der Maske eines alten, mageren und faltigen Mannes mit strähnig dünner Haarmasse und expressiven Gesichtszügen, großer gekrümmter Nase, fliehender Stirn über stechemdem Auge. Wir begegnen seinem Antlitz bereits auf italischen Gemmen des zweiten Jahrhunderts vor Christus, wie Abb. 9 zeigt.¹³ Häufiger wurden diese Darstellungen in der spätrepublikanischen Glyptik.



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9

Derartige fratzenhafte Ausdrücke oder die großen, glotzenden Augenhöhlen der Masken auf Abb. 5 erinnern daran, dass Masken von alters her eine apotropäische Wirkung zugesprochen wurde. Nicht anders sind die tierisch wilden, ihre Augen aufreißenden und Zähne bleckenden Satyrmasken der wasserspeienden Stirnziegel am Dach des archaischen Apollontempels von Thermos zu verstehen. Sie schützten den Tempel vor bösen äußeren Einflüssen. Aber auch eine als Weihgeschenk vom Tempelgebälk herabhängende Maske schützt. Bewegt vom Wind drehen sich ihre Augenhöhlen in alle Richtungen. Das Auge selbst bietet sich nach der alten Regel der Heilung durch das Gleiche – dem Simile-Prinzip – als Schutz an gegen den bösen Blick. Nach uraltem antikem Glauben konnte dieser Menschen, Tiere und Dinge jederzeit treffen und verderben. Nicht zu übersehen ist es, dass die drei Masken auf dem Intaglio Abb. 1 nach drei Seiten blicken, nach vorn, nach links und nach rechts. Und sie geraten natürlich als am Körper getragener Schmuck selbst auch in Bewegung. Nach mehreren Seiten orientiert, schützten sie ihre Träger.



Abb. 10



Abb. 11

Auf einer Zweierkombination auf rotem Jaspis (Abb. 10)¹⁴ ist eine gehörnte Pansmaske am Hinterkopf mit einer mit Efeu und Korymben bekränzten kahlköpfigen Silensmaske verbunden. Ihre schraffierten Bärte zeigen beide nach unten ausgezogene Lockenzipfel. Dieses modische Detail legt eine Datierung des Ringsteins ab den sechziger Jahren des zweiten Jahrhunderts nach Christus nahe, als Kaiser wie Marc Aurel oder die ersten Severer diese Art von Bärten trugen. Der zweite rote Jaspis (Abb. 11),¹⁵ wohl aus dem früheren zweiten Jahrhundert nach Christus, zeigt vier gleichgestaltete bärtige Gesichter mit wild abstehendem Haar und Bart. Zwei Attribute, Syrinx und Pedum, also Pansflöte und Wurfholz, charakterisieren sie als Masken des Gottes Pan. Der Gott des Waldes, der Hirten und der Herden gehört ebenfalls zum dionysischen Umkreis. Pans Auftauchen in der Natur war oft mit Erschrecken für die seiner plötzlich gewahr werdenden verbunden – noch heute sprechen wir vom ›panischen Schrecken‹. Insofern ist ein Maskenwirbel aus vier Pansköpfen besonders geeignet, die vier Himmelsrichtungen gegen den bösen Blick abzusichern.

Kommen wir noch einmal zu Abb. 1 zurück. Aus römischer Zeit sind diverse Darstellungen von Dichtern und Schauspielern erhalten, die in sakraler Landschaft sitzend Masken desjenigen Genos betrachteten, in dem sie dichteten, spielten oder erfolgreiche Bühnenstücke aufführten. Gerade eine Gruppe spätrepublikanischer bis kaiserzeitlicher Gemmenbilder zeigt dieses Motiv. Wahrscheinlich war es inspiriert von hellenistischen Musentypen, die bei der Betrachtung von Masken ihres Genos gezeigt waren (Abb. 12).¹⁶



Abb. 12

Wenn nun der Träger des Ringsteines Abb. 1 die Maskenbilder an seiner Hand betrachtete, wurde er damit zwar nicht zum Dichter oder Schauspieler, gab sich aber als Teil jener Bildungskoiné aus, die damit ihr musikalisches und literarisches Niveau an den Tag legte. Darüber hinaus waren Maskendarstellungen Zeichen des Glücks und des

Wohlergehens und schützten ihre Träger und Trägerinnen gegen den allgegenwärtigen bösen Blick.

Anmerkungen

- 1 Sammlung Wolfgang Skoluda, Hamburg: Form 8, Knauß 2024, 15 (Einführung C. Weiß); 121 Nr. 118 (Katalog B. Fischer). – Das Motiv war über Glasgemmen verbreitet: Furtwängler 1900, 295 Taf. 64, 71; Schlüter 1975, Nr. 635 – und wurde variiert mit unbärtiger Maske im Zentrum, Furtwängler 1896, 204 Nr. 5309.
- 2 Karneol, Maske auf *scrinium* liegend: Sammlung Wolfgang Skoluda, Hamburg: Knauß 2024, 138 Nr. 145.
- 3 Aus der Casa del Poeta Tragico, Pompeji (VI 8, 3). Theaterprobe-Mosaik, Neapel, Archäologisches Nationalmuseum Inv. 9986. © Public domain, via Wikimedia Commons.
- 4 Der hohe Haaraufbau über der Stirn tragischer Masken, der sich bis zum Ende der Antike hielt, lässt sich archäologisch bis in das ausgehende vierte Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen. Wahrscheinlich ahmt er in archaisierender Weise reale Frisuren nach. Pollux (*Onomastikon* 4, 133) beschreibt den *Onkos* als *lambda*-förmige Erhöhung über der Stirn. Diese Art der gipfelartig aufgetürmten Locken verlieh den Figuren ein erhabenes und altertümliches Aussehen, Heroen und Heroinen werden dadurch in einer mythischen Vergangenheit verortet. – Zu Masken in Rom: Beare 2024; Beacham 1991, 183–187 mit Abb. 26 a; Wiles 1991, 132f. mit dem Hinweis, dass die Stilisierung und Charakterisierung der Masken bei römischen Aufführungen dem griechischen System angeglichen war, die einzelnen Züge der Masken eventuell sogar noch übertriebener waren.
- 5 Abdruck, roter Jaspis 1,65 x 1,18 x 0,35 cm. Form 7, 2. Jh. n. Chr. Sammlung Wolfgang Skoluda, Hamburg.
- 6 Sammlung Wolfgang Skoluda. Knauß 2024, 88 Nr. 74 (Katalog B. Fischer).
- 7 Masken eines jungen Mannes und eines Sklaven der neuen Komödie. Knauß 2024, 88 Nr. 74.
- 8 Frauenmaske der neuen Komödie mit herabhängenden Bindebändern. Stein der Granatgruppe, Form 2, hinten ausgeschlägelt, 1,06 x 0,92 x 0,46 cm. 3. Viertel 1. Jh. v. Chr., Feiner Rundperlstil. Collection Trois Mages, Paris/Köln.
- 9 Maske des Bordellwirts der neuen Komödie, brauner Jaspis, 1,1 x 0,8 x 0,3 cm. Collection privée, Montpellier, Ex Slg. Feuarent, Drouot Paris 26 mars 2004, Nr. 73.
- 10 Knauß 2024, 137 Nr. 144 (Katalog B. Fischer).
- 11 Pollux, *Onomastikon* 4, 145.
- 12 Günther 2020, 77–105 (S. 82 das Zitat).
- 13 Sard, 1,2 x 1,0 x 0,2 cm, Form 2. Collection Trois Mages, Paris/Köln. – Zum Motiv: Cravinho 2017, 218 Nr. 60.
- 14 Roter Jaspis, 1,1 x 0,89 x 0,3 cm. Sammlung BSF, Weimar Inv. 228.
- 15 Roter Jaspis, 1,44 x 1,23 x 0,28 cm. Sammlung BSF, Weimar Inv. 137.
- 16 Stein der Granatgruppe, 1,05 x 0,7 x 0,2 cm. Form 2. Collection Trois Mages, Paris/Köln.

Zum Weiterlesen

Choregos und Choragus: Blume 1991; Schönheit 2019. Römische Komödie: Lefèvre 1974. Theaterprobe Mosaik aus der Casa del Poeta Tragico, Pompeji: Froning 2002, 83–85; 88–89; Abb. 113; Andreae 2012, 235 f.; Abb. S. 228; 231; 232 f. Maske als Symbol der dionysischen Sphäre, Dionysos als Maskengott: Feger 2020, 163–165. Zur Maske eines Königs vgl. Relief aus Ikaria, Athen, Nationmuseum 4531, Green 1982, 244 f.; Abb. 7. Herakles im dionysischen Thiaos: Amedick 1994, besonders 115–118. Zum Realitätsgehalt von Masken auf Gemmen fehlen bislang Untersuchungen. Zu möglichen Interpretationsansätzen vgl. Günther 2020. Maskenweihungen im Heiligtum des Dionysos: Green 1982. Gemmen mit maskenbetrachtenden Dichtern oder Schauspielern: Lang 2012, 90–92. Zu den Charakteristika der Satyrn, darunter struppiges, mähnenartiges Haar: Dräger 2010, 10. Pan, der Bocksgott mit dem Ziegengehörn, war besonders geeignet, den bösen Blick zu lähmen beziehungsweise ihn zu entschärfen. Dies gilt für alle möglichen Hörner oder hornartigen Gebilde beziehungsweise die noch heute zum Beispiel in Süditalien und Sizilien und anderen Gegenden verwandte ähnliche Geste der ›manu cornuta‹: Seligmann 1910, 135–138; 318. Zur allgegenwärtigen Gefahr des bösen Blicks in der römischen Gesellschaft: Weiß – Spina 2023. Zum Auge als Abwehr des bösen Blicks: Engemann 1975; Rakoczy 1996.

Literatur

- Amedick 1994: R. Amedick, Herakles im Speisesaal, RM 101, 1994, 103–119
- Andreae 2012: B. Andreae, Antike Bildmosaiken ²(Darmstadt 2012)
- Beacham 1991: R.C. Beacham, The Roman Theatre and Its Audience (London 1991)
- Beare 2024: W. Beare, The Roman Stage, A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic (London 2024)
- Blume 1991: H.-D. Blume, Einführung in das antike Theaterwesen ³(Darmstadt 1991)
- Cravinho 2017: G. Cravinho, Roman Engraved Gems in the National Archaeological Museum in Lisbon, Studies in Ancient Art and Civilisation 21, 2017, 173–245. https://www.researchgate.net/publication/328902539_Roman_Engraved_Gems_in_the_National_Archaeological_Museum_in_Lisbon
- Dräger 2010: C. Dräger, Vom Maskenkult zur Theatermaske. Haben die antiken Theatermasken die Stimme verstärkt? Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde des Doktors der Philosophie der Universität Trier Fachbereich II (Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften) Phonetik vorgelegt von Corinna Dräger aus Trier, 2010, 10. <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/opus45-ubtr/frontdoor/deliver/index/docId/384/file/DraegerCorinna20100212.pdf>
- Engemann 1975: J. Engemann, Zur Verbreitung magischer Übelabwehr in der nicht-christlichen und christlichen Spätantike, JbAC 18, 1975, 22–48
- Feger 2020: H. Feger, Dionysos, der Gott der Masken. Ein Essay mit Hinblick auf Nietzsche (Berlin 2020). https://www.academia.edu/92370040/Dionysos_der_Gott_der_Masken_Ein_Essay_mit_Hinblick_auf_Nietzsche?uc-g-sw=37937171

- Froning 2002: H. Froning, Masken und Kostüme, in: S. Moraw – E. Nölle (Hg.), Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (Mainz 2002)
- Furtwängler 1896: A. Furtwängler, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium (Berlin 1896)
- Furtwängler 1900: A. Furtwängler, Die antiken Gemmen 2 (Leipzig 1900)
- Green 1982: J.R. Green, Dedications of Masks, RA, 1982, 2, 237–248. <https://www.jstor.org/stable/41736997>
- Günther 2020: E. Günther, Heterogenitäten, Inkongruenzen, Widersprüche – tragödien- und komödienbezogene Vasenbilder aus Unteritalien und deren Bilderzählung, in: J. Bracker (Hg.), Homo Pictor. Image Studies and Archaeology in Dialogue² (Heidelberg 2020) 77–105. <https://doi.org/10.11588/propylaeum.709>
- Knauß 2024: F. S. Knauß (Hg.), Antike unter der Lupe. Meisterwerke antiker Steinschneidekunst aus Privatbesitz (München 2024)
- Lang 2012: J. Lang, Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt (Wiesbaden 2012) 90–92
- Lefèvre 1974: E. Lefèvre, Die römische Komödie, in: M. Fuhrmann (Hg.), Römische Literatur. (Frankfurt 1974) 33–62
- Rakoczy 1996: T. Rakoczy, Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur (Tübingen 1996)
- Schlüter 1975: M. Schlüter, Antike Gemmen in Deutschen Sammlungen 4. Hannover, Kestner-Museum. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (Wiesbaden 1975)
- Schönheit 2019: L. Schönheit, Das Possenspiel in Darstellungen unteritalischer Keramik. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg. Eine Studie zu Tradition, Innovation und Akkulturation (Hamburg 2019). <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/bitstream/ediss/6020/1/Dissertation.pdf>
- Seligmann 1910: S. Seligmann, Der böse Blick und verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker (Berlin 1910)
- Weiß – Spina 2023: C. Weiß – L. Spina, Was macht das Männchen auf dem Tresen, in: M. Danner – F. Leitmeir (Hg.), Von äußerst delikatem Stil. Rückgriffe aus archäologischer Perspektive. Festschrift für Stephanie Böhm (Baden-Baden 2023) 309–318; 348–359
- Wiles 1991: D. Wiles, The Masks of Menander. Sign and Meaning in Greek and Roman Performance (Cambridge 1991)

Abbildungsnachweis

Für Abbildungsvorlagen danke ich Florian Knauß und Jörg Gebauer, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, sowie den jeweiligen Sammlern, bei denen auch das jeweilige Copyright liegt. Die Abbildungsvorlagen Abb. 1–2; 5; 8 wurden von Robert Dylka, Lübeck angefertigt. Abb. 4 nach Abdruck und Foto Carina Weiß.



Geister sehen II

Als wir am sechsten Abend unser Hotel verließen, hatte ich den Einfall – ob unwillkürlich oder aus Absicht, besinne ich mich nicht mehr – den Bedienten zu hinterlassen, wo wir zu finden sein würden, wenn nach uns gefragt werden sollte. Der Prinz bemerkte meine Vorsicht und lobte sie mit einer lächelnden Miene. Es war ein großes Gedränge auf dem Markusplatz, als wir da ankamen. Wir hatten kaum dreißig Schritte gemacht, so bemerkte ich den Armenier wieder, der sich mit schnellen Schritten durch die Menge arbeitete und mit den Augen jemand zu suchen schien. Eben waren wir im Begriff, ihn zu erreichen, als der Baron von F** aus der Suite des Prinzen atemlos auf uns zukam und dem Prinzen einen Brief überbrachte. »Er ist schwarz gesiegelt,« setzte er hinzu. »Wir vermuteten, dass es Eile hätte.« Das fiel auf mich wie ein Donnerschlag. Der Prinz war zu einer Laterne getreten und fing an zu lesen. »Mein Cousin ist gestorben,« rief er. »Wann?« fiel ich ihm heftig ins Wort. Er sah noch einmal in den Brief. »Vorigen Donners- tag. Abends um neun Uhr.«

*Aus: Friedrich Schiller, »Der Geisterseher. Aus den Memoires des Grafen von O**« (1798)*



Fotos zur Maske

Alle Fotografien außerhalb der Aufsätze stammen von Johannes Eber.

Nachweise zu den Fotografien:

- Umschlag und S. 275: Einsatzaugen. Athen, Nationalmuseum
S. 5 und 271: Römischer Togatus aus Magnesia. Izmir, Archäologisches Museum
S. 9: Marmorne Theatermaske aus Pompeji. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 6609
S. 15: Goldene Totenmaske aus Sindos. Thessaloniki, Archäologisches Museum
S. 23: Bronzestatue des Augustus, gefunden 1979 in der nördlichen Ägäis zwischen den Insel Agios Efstratios und Euböa. Athen, Nationalmuseum X 23322
S. 35: Mosaik aus der Maison des Masques, Raum 6, Hadrumetum. Sousse, Archäologisches Museum
S. 45: Attisch-rotfiguriger Kelchkrater. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 205239
S. 59: Fragment der Ara Pacis, eingemauert in die Fassade der Villa Medici in Rom
S. 73: Terrakotta-Maske aus dem Heiligtum der Artemis Orthia, Sparta. Sparta Archäologisches Museum
S. 81: Bronzene Pferdestirn aus Ruvo. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 5711
S. 85: Oinoche, gefunden in Tarent, Corso Umberto 1. Tarent, Archäologisches Museum 52459
S. 99: Doppelseitiges Maskenrelief. Vatikanische Museen, Galleria Chiaramonti Inv. XLL 19
S. 109: Terrakottastatue einer Schauspielerin, Pompeji, Regio VIII, Insula 2. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 22248
S. 121: Grabaltar des Marcus Varinius Areskon. Thessaloniki, Archäologisches Museum
S. 141: Wandmalerei im sogenannten Maskenzimmer der Casa di Augusto auf dem Palatin, Rom
S. 157: Fragment eines antoninischen Bronzeporträts. Ankara, Museum of Anatolian Civilizations

- S. 187: Punische Terrakottamaske aus einem Grab von Bou Mnijel, Karthago. Tunis, Musée du Bardo
- S. 199: Aphrodisias, Masken-Fries von der Stoa am »Place of Palms«/Südagora, gestiftet von Diogenes zu Ehren des Tiberius
- S. 211: Sogenannter Togatus Barberini. Rom, Kapitolinische Museen, Centrale Montemartini 2392
- S. 227: Römischer Sarkophag mit Herakles und Kerberos. Rom, Centrale Montemartini 1394
- S. 247: Miniaturschädel aus Pompeji. Neapel, Archäologisches Nationalmuseum 78289
- S. 259: Marmorstatuette eines Schauspielers, ausgestellt in New York, Metropolitan Museum

Ausführliche Nachweise: <https://www.klassischearchaeologie.phil.fau.de/zaa-nachweise/>

Abb. S. 83: nach *Creatures. Egyptian, Greek, and Roman Sculptures*, Galerie Chenel (2024) 67

Abkürzungsvermerk

Abkürzungen für Zeitschriften, Reihen und antike Autoren folgen Zitierstil und Abkürzungskonventionen des Deutschen Archäologischen Instituts, einsehbar auf der Website des genannten Instituts.

