



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.

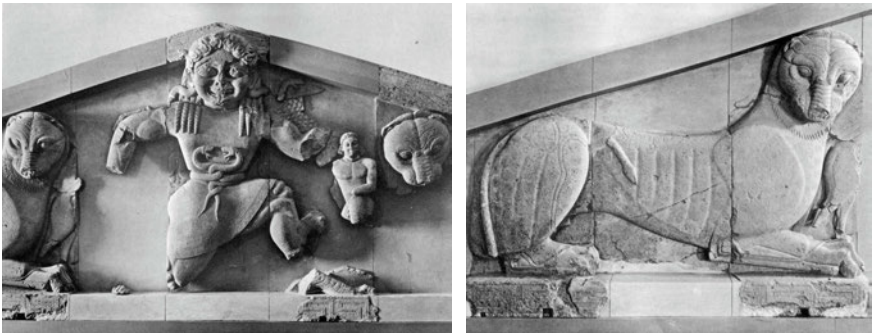


Abb. 1: Giebelskulpturen des Artemistempels von Korfu, um 580 vor Christus: zentrale Gorgo und flankierende Raubkatzen

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.

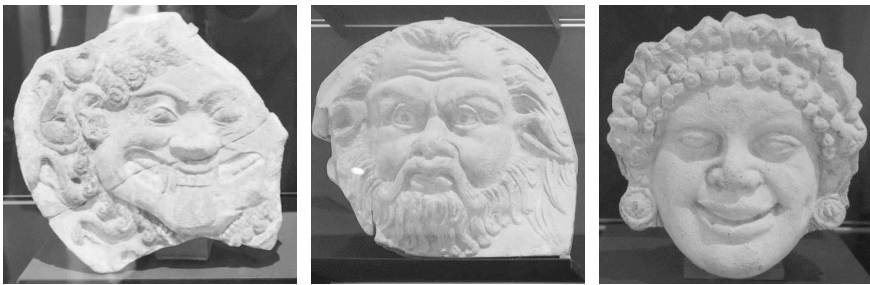


Abb. 2a–c: Stirnziegel des fünften Jahrhunderts vor Christus mit frontalen Gesichtern einer Gorgo, eines Satyrn und einer grinsenden jungen Frau (?), Tarentiner Nationalmuseum 17581, 17524 und 17204

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 Friese, 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 Shiphsheds 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