

**SCHAUSPIELER UND MASKEN
AUF HELLENISTISCHEN RELIEFBECHERN KLEINASIENS**

Ulrich Hausmann

So zahlreich Darstellungen von Schauspielern in der Koroplastik (1) und in den Zeugnissen der hellenistischen Malerei (2) sind, so selten trifft man sie in der vielfältigen Bilddekoration hellenistischer Reliefbecher. Zwar sind uns in einer Sondergruppe dieser Gattung, den sog. Homerischen Bechern Süd-makedoniens und Nordthessaliens, Szenen auch aus dramatischen Werken, aus der Tragödie, namentlich des Euripides, und solche aus der kinaischen Posse überliefert (3), aber nie mit Hervorhebung von Theaterrequisiten, sondern stets als rein literarische Illustration vorgeführt. Ganz anders ist bekanntlich der Niederschlag der italischen Phlyakenposse in der lukanisch-kampanischen Vasenmalerei, wo wir zahlreiche und realistische Angaben der Kostüme, Masken sowie des Bühnengestells haben (4).

Lediglich das Requisit 'Maske' wird rein dekorativ auf Reliefbechern verwendet, besonders in Athen und Korinth, aber auch auf Bechern Kleinasiens, einschliesslich Syriens (5). Diese dekorativen Masken sind keinesfalls immer solche der Neueren Komödie, sondern häufig wiederholen sich besonders in Athen Dionysos- und Silens-Masken, die ihren Ursprung noch im klassischen oder archaischen Repertoire des 5./4. Jhs.v.Chr. haben (6).

Unter den 'ionischen' Bechern Kleinasiens (7) befindet sich nun auch eine der wenigen Ausnahmen für Darstellung von Schauspielern. Im delischen Material hat Laumonier eine Werkstatt nach dem Stempel eines komischen Schauspielers mit Krummstab ('Atelier du comique à la canne') benannt (8). Die Figur ist in zwei Stempelvarianten erhalten. Die eine, wohl die ursprüngliche, erhält Zuwachs durch eine Wiederholung auf einer Scherbe in Privatbesitz, die nach zuverlässigen Angaben aus der Umgegend von Izmir stammen soll (Taf. 1,1) (9). Das Bedeutsame ist jedoch, dass auf ihr, bisher völlig einmalig, der Schauspieler mit Krummstab zwei weiteren Schauspielertypen zugesellt ist, die im delischen Material nicht vorkommen. Der Fund von Matrizen durch Seiterle (10) am Magnesischen

Tor in Ephesos legt nahe, in dieser Stadt die wichtigsten Werkstätten der 'ionischen' Reliefbecher zu suchen. Milet hat andere Formen und Stempel und kommt als Heimat der 'ionischen' Becher nicht in Betracht (11).

Nun zu unserem Fragment, einer Scherbe aus rötlichem Ton mit Schwärzlich-braunem etwas metallisch glänzendem Überzug (12). Oben über einem Steg sind noch Glieder des Eierstabornaments des Randes erhalten, zwischen ihm und Volutenstengeln der Kelchzone mit Stegabschluss ein relativ hoher Figurenfries: eine Gruppe von drei Schauspielern, deren Masken leider sehr schlecht ausgeformt sind. In der Mitte ein tänzerisch bewegter Mann, dessen kurzer Mantel über der rechten Schulter geknüpft ist; rechtes Bein und rechten Arm hat er erhoben, den linken Arm unter dem Mantel angewinkelt. Oberhalb der linken Schulter ist ein Einrieb im Reliefgrund festzustellen, der bis in die linke Gesichtshälfte hineinragt. Dennoch kann man bei näherem Hinsehen zwar mehr erschliessen als erkennen, dass die Maske wohl unbärtig ist. Über der Stirn wölbt sich in einem Absatz die Schädelkalotte hoch empor. Ob hier eine Haargrenze gemeint ist oder der kahle Schädel des Parasiten- oder Kolax-Typus (13), für die beide Pollux (14) hinsichtlich der Haartour keine Angaben macht, ist nicht sicher zu bestimmen. Man wird dennoch an der Identifizierung mit einer dieser beiden Masken der Neuen Komödie kaum zweifeln.

Die Bezugsperson links ist ein enface stehender Mann, der den linken Arm sprechend erhoben hat. Er trägt offenbar das Kostüm des Soldaten, einen kurzen Chiton (oder gar einen Panzer mit Pteryges?), oben von einem paludamentähnlichen Mantelstück umwickelt. Dabei ist eine runde Scheibe über der Armbeuge zu sehen, am Kreuzungspunkt eines waagerechten Wulstes und von Falten, die von der linken Schulter herabkommen, vielleicht die Schmuckscheibe der Mantelschliesse (oder der Knauf des Gladius?). Die beschädigte Maske ist unbärtig, von breitem pausbackigen Typus, mit wulstigen Protuberanzen über den Augenhöhlen, dem Charakter nach eigentlich eine Mischung zwischen Sklave und Agroikos (15). Ob der keilförmige Kontur an der Kalotte eine Haargrenze angibt (16), ist nicht ganz deutlich. Wahrscheinlich sind aber Haare vorauszusetzen, deren Masse im Nacken zu denken ist oder dem Umriss des Kopfes eng anliegen und damit der abgekürzten Miniaturdarstellung zum Opfer gefallen sind. So wird der 'episeistòs stratiòtes' des Verzeichnisses bei Pollux IV 147 gemeint sein (17).

Vorausgesetzt unsere Rollenbestimmung ist richtig, hätten wir in den beiden linken Figuren, dem Parasiten (oder Kolax) und dem Soldaten, eine

szenische Zusammenstellung, wie sie etwa auf dem verlorenen Gemälde der 'Casa della grande Fontana' in Pompeji wiedergegeben war (18). Auch dort naht der Parasit von rechts her in tanzender Attitude dem prahlerisch dastehenden Soldaten. Aber wer ist der Dritte im Bunde auf unserem Fragment (19)? Wie der Soldat trägt er einen kurzen Chiton, über der Brust einen Mantel (?), wulstartig gewickelt, die Rechte in die Hüfte gestützt, mit der Linken einen mächtigen Krummstab umfassend, den er für seine weitausschreitende Bewegung vor den linken Fuss fest auf den Boden gesetzt hat. Er trägt eine langbärtige Maske, die en face herausgewendet ist. Hinsichtlich der Haupthaare liegt ein ähnlicher Befund vor wie bei der Soldatenmaske: derselbe keilförmige Kontur mit der Spitze in die Stirn ragend, so dass wir wieder Haar voraussetzen dürfen.

Zu einer klaren Entscheidung verhilft uns hier vielleicht der Variationsstempel (20) im delischen Material. Die Maske ist dort sehr gut erhalten, zeigt zunächst ganz eindeutig volles Haar in Form der Speira, beidseitig hochgezogene Brauen, darunter kugelrunde Glotzaugen und einen enorm breiten Trichtermund von langen Barthaaren umgeben. Dem entsprechen unter den bärtigen Maskentypen bei Pollux eigentlich nur zwei: der sog. erste Hermonios, dessen stechender Blick hervorgehoben wird, und der 'führende Sklave' (hegemòn therápon). Letzterem wird man wegen des kurzen Chiton den Vorzug geben und ihm auch den Krummstab der alten Männer (Pollux IV 119) zubilligen (21).

Entscheiden wir uns für die Sklavenrolle des Mannes mit dem Krummstab, dann ergibt sich die erstaunliche Koinzidenz mit einer Szene im Eunuch des Terenz. Zu Beginn des III. Aktes überhört der Sklave Parmeno das Gespräch zwischen dem Offizier Thraso und dem Parasiten Gnatho, der seinem bramabasierenden Herrn ob seiner grossen Heldentaten schmeichelt. Das entspricht genau der Zuordnung der drei Schauspieler auf unserem Fragment. Tatsächlich findet sich die Szene auch in den mittelalterlichen Terenzillustrationen (Taf. 1,2) (22); trotz abweichender Figurentypik und des anderen zeichnerischen Stils der Vorbilder des 4. Jhs.n.Chr. ist die gleiche Situation unschwer zu erkennen: in der Mitte Gnatho, der Parasit, der auf den links stehenden Thraso einredet, und rechts, sich zwar zur Mitte hinwendend und mit der rechten Hand gestikulierend, aber der Szene der beiden Belauschten den Rücken kehrend, als ob er im nächsten Moment nach rechts hin abtreten wollte, der Sklave Parmeno. Hinter dem Stück des Terenz stehen nach seinem eigenen freimütigen Geständnis im Prolog zwei des Menander (Vers 30-32), dessen Kolax und eben der Eunuch. Aus dem ersteren habe er die Gestalten des

'miles gloriosus' und des Parasiten übernommen, wie der Sprecher mitteilt. Die wenigen Fragmente des menandrischen Kolax (23) lehren uns, dass der Parasit im Gefolge des Soldaten, der dort Bias heisst, den Namen Struthias trägt. Der Sklave des Pheidias, der das Gespräch belauscht, ist Daos.

Diese szenische Entsprechung zu einem Stück der Neuen Komödie ist von nicht geringer Bedeutung für die Beurteilung der Bildquellen unserer Reliefbecher Kleinasiens. In Ephesos, dem angenommenen Platz der Werkstatt, müssen um 200 v. Chr. Medien existiert haben, die Szenen der Neuen Komödie abbildeten und kolportierten. Es stellt sich die alte schon für die Homerischen Becher aufgeworfene Frage, ob die Vorbilder nicht frühe illuminierte Papyri gewesen sein könnten (24). Die neueste Forschung ist dieser Annahme nicht günstig gesonnen (25). Es bliebe dann für die Komödie die Malerei in Gestalt der Theaterbilder kleinen Formats, der 'comicae tabellae' (26) des 3. Jhs. v. Chr., auf die recht zuverlässig zurückgeschlossen werden kann und die gerade für den östlichen Hellenismus, wenn auch nur indirekt, sogar wörtlich bezeugt sind durch die Signatur des späthellenistischen Mosaizisten Dioskourides von Samos in Pompeji (27), der gewiss östliche Gemäldevorbilder nach Musterbüchern kopierte. In unserem Becherfragment hätten wir dann einen knapp hundert Jahre späteren Niederschlag von Vorbildern des frühen 3. Jhs., wobei der Weg von den 'comicae tabellae' der Malerei zu den Miniaturfiguren der Reliefbecher immer noch schwierig nachzuvollziehen ist. Leichter fällt die Rückführung der letzteren auf kleinformatige Papyrusillustrationen, wie sie Weitzman angenommen hat (28). Auch toreutische Zwischenstufen sollte man nicht ganz ausschliessen.

Bei einem Blick auf die in Delos gefundenen Becher (29) fällt auf, dass dort der Schauspieler mit Krummstab wie so oft in megarischer Keramik ohne Sinnzusammenhang rein dekorativ verwendet ist. Bei der Variante des Bechers Nr. 3256 steht er unmittelbar über dem Bodenring in der Kelchzone des Gefässes, alternierend mit einem Akanthusblatt und einer Volutenranke, letztere offensichtlich frei mit dem Modellierholz in die Matrize gedrückt und motivisch dem Krummstab des Schauspielers angenähert. Erst unsere Scherbe gibt eine sinnvolle Anordnung der Figuren. Wir gehen gewiss nicht fehl in der Annahme, dass das in Kleinasien zutage getretene Fragment in der zeitlichen Abfolge der Stempelbenutzung und Stempelreproduktion innerhalb der Werkstatt vor den delischen angesetzt werden muss. Wie bereits an anderer Stelle angedeutet (30), ist das Problem des zeitlichen Einsetzens der ephesischen und anderer ionischer Werkstätten aufgrund der delischen Funde allein nicht lösbar. Wir besitzen im delischen Material nur denjenigen

Warenumschlag, der nach Öffnung des Freihafens der Insel 166 v. Chr. dort hingelangt ist, während die Produktion der betreffenden kleinasiatischen Werkstätten bereits früher begonnen haben kann und im Hinblick auf andere Zentren, wie u. a. Pergamon, wo seit kurz vor 200 v. Chr. Reliefbecher hergestellt worden sind, auch begonnen haben wird. Da unser Fragment aus Kleinasien stammt, sind wir für Datierung nicht auf den delischen 'terminus post quem' fixiert, sondern frei, wenn man nicht ohnehin Importe auch schon vor 166 für möglich hält. Dennoch wird man mit unserer Scherbe nicht über das erste Drittel des 2. Jhs. v. Chr. hinaufgehen, vergleicht man den Charakter der Dekoration mit dem anderer regionaler Zentren, etwa mit figürlichen Bechern der Peloponnes (31) oder gar Athens (32).

Im Charakter der figuralen Dekoration unterscheidet sich nun unser zweites Beispiel um ein Erhebliches nicht nur von den Bechern der eben betrachteten ionischen Werkstatt, sondern von dem üblichen Zuschnitt hellenistischer Reliefkeramik insgesamt. Ein unpublizierter Becher im John Elliot Classics Museum der Universität von Tasmania in Hobart, Australien, den ich hier dank des Entgegenkommens von R.G. Hood zu Ehre des Jubilars bekannt machen darf (Taf. 2, 1.2) (33), verrät bereits auf den ersten Blick ein ganz anderes Temperament der Akteure. Dreimal wiederholt erscheint ein kompositionell deutlich aufeinander bezogenes Paar, eine Tänzerin in langem Mantel links und ein Mann in kurzem Mantel, der sich von rechts her auf die weibliche Partnerin in weitausgreifenden tänzerischen Schritten zubewegt. Zweimal ist der Raum zwischen beiden Figuren mit einer verhältnismässig grossen kahlköpfigen Pappo-Silensmaske ausgefüllt. Der gleiche Maskenstempel dient auch zur Abtrennung der Gruppen gegeneinander; einmal stossen zwei Masken in der Reihung zusammen, da aus Raummangel die vierte Wiederholung des Paares unvollständig ausfallen musste, indem hier nur der Stempel der Tänzerin, flankiert von zwei Masken, Platz fand.

Die Figuren nehmen fast die gesamte Höhe der Gefässwandung ein, geben sich also ausgesprochen 'grossfigurig'. Standlinie ist ein Doppelring, der das Bodenmedaillon mit komischer Maske im Punktkreis umschliesst. Den Figurenfries begrenzt oben ein kräftiger Steg, darüber ein Astragalband mit besonders grossen, klar voneinander abgesetzten Gliedern, das wiederum nach oben hin durch einen relativ flachen Steg abgeschlossen wird. Am besten kommt die Komposition des tänzerisch bewegten Paares in derjenigen Stempelkombination zum Ausdruck, bei der die Figuren nicht von der insgesamt siebenmal wiederkehrenden Silensmaske getrennt werden (Taf. 2, 2). Hier wird die lebendige momentane

Attitude der rechten hinweisenden Hand des Mannes unmittelbar deutlich, die bei den anderen Kombinationen durch die überstempelnde Silensmaske zum grössten Teil verloren geht. Der kurze Mantel weht im Gegenschwung der Bewegung in kurvigen Falten zurück und zeigt eine für hellenistische Reliefbecher erstaunliche zeichnerische Qualität, die auf eine andere Kunstgattung als Vorbild zurückzuführen scheint. Hervorragend in der karikierenden Übertreibung ist die Maske der Mittelfigur gegeben. Die hochgewölbte Kalotte weist wohl auf Kahlköpfigkeit, die energisch gebogene 'Geiernase' (epigrypos) im Zusammenhang mit dem glatt rasierten Kinn auf den Typus des Kolax, Parasiten oder Vertreters des Mimus, wie er etwa in der köstlichen Terrakottamaske in Berlin (34) oder in der grossartigen in Tarent (35) überliefert ist.

Wenn man den Parasiten des Tasmania-Bechers gegen denjenigen der Scherbe in Privatbesitz (Taf. 1,1) hält, der typologisch durchaus vergleichbar ist, wird die hohe Qualität des ersteren unmittelbar deutlich. Letzterer wirkt dagegen wie eine Marionette und auch die beiden Begleiter bleiben in jener auf megarischen Bechern üblichen Gliederpuppenmanier stecken, die nur selten zugunsten lebendiger Charakterisierung durchbrochen wird. Eine dieser Ausnahmen bildet der Tasmania-Becher, der allein von der Qualität seiner Figurenstempel her völlig für sich steht. In diesen Qualitätshorizont gehört auch der Stempel der Tänzerin. In weitausgreifendem Schritte, das linke Bein zurückgesetzt, wendet sie sich seitlich schräg heraus, den Mantel über den Kopf und das Untergesicht gezogen (36). Mit beiden Händen hat sie unterhalb des Gewandes je einen Zipfel ihres Mantels ergriffen und strafft ihn in einer vehementen Gegenbewegung zu ihrer Rückwärtswendung. Ausserordentlich ähnlich ist ihr die berühmte Bronzestatue Baker in New York (37). Nur trägt diese die reichere Chiton-Manteltracht, während unsere Relieffigur lediglich in einen Mantel gehüllt ist (oder zumindest nicht zwischen beiden Kleidungsstücken differenziert wird). Naturgemäss gibt es an ihr auch keine schrägen Zugfalten, wie sie für die Statuette Baker charakteristisch sind und aus der unterschiedlichen Haltung der linken Hand resultieren. Unsere Tänzerin hat beide Unterarme in der Bewegung emporgenommen, indessen die Bronzefigur mit der Linken den Mantel um die Hüfte zieht und dabei das charakteristische Faltendreieck erzeugt, das schon die Statuette in Budapest (38) als Teil der vielfältig verspannten Figurenkomposition auszeichnet. Die Terrakottastatuette Athen NM 4122 aus Korinth (39) ist zur Tänzerin des Bechers gegenläufig rhythmisiert, weist aber eine ähnliche Wendung des Kopfes auf und steht im geschlossenen Aufbau der Budapester Statuette zeitlich näher. Eleganter in der

Gesamtbewegung ist die myrinäische Terrakotta Statuette Berlin 7631 (40), ebenfalls mit typischen Rückwendung. Der rechte Arm unter dem Mantel entspricht der Tasmaniafigur, nur ist der linke waagrecht gehalten und ein wenig geziert, wie denn die Berliner Statuette insgesamt gegenüber der derben ausgelassenen Bewegung der Relieffigur städtisch-manieriert wirkt und damit auch ihre spätere Entstehung dokumentiert (gegen 200 v. Chr.). Ein ähnlicher Unterschied besteht natürlich trotz typologischen Verwandtschaft zwischen der Statuette Baker und der Tasmania-Tänzerin.

Aber ist letztere nun auch als Schauspielerin gekennzeichnet, etwa durch Tragen einer Maske wie ihr Partner? Angesichts des schlecht erhaltenen Abdrucks in allen vier Ausformungen am Gefäss ist die Frage nicht eindeutig zu beantworten. Aber selbst wenn die Erhaltung besser wäre, müssten wir aus den überlieferten Typen der Neuen Komödie für unsere Tänzerin eine Maske ausschliessen. Es gibt zwar die 'Alte' mit Mantel über dem Kopf, etwa die fette Bürgerin im BM London (41), die die Unterarme unter dem Mantel ähnlich emporgenommen hat und den 'Schleier' straff anzieht, aber eine Hetaire oder eine 'gyné néa' 'capite velato' fehlt unter den Schauspielerterrakotten und Maskenwiedergaben vollständig, abgesehen davon, dass Pollux sie nicht erwähnt, dessen Kriterien sich ohnehin nur auf Physiognomie und Haartracht beschränken. Lediglich in der Mittleren Komödie scheint es die junge Frau mit verhülltem Haupt gegeben zu haben (42). So kommt man kaum um die Folgerung herum: die Tänzerin des Tasmania-Bechers ist eine Adaption aus dem Bereich der figürlichen Kleinkunst (Terrakotten, Bronzen), die hier mit einem Typus aus dem Schauspielerarsenal verbunden wurde. Fragt man nach möglichen Szenen der Neuen Komödie mit einer Begegnung von Parasit und tanzender Frau, so wird man ebenfalls vergeblich suchen. Es gibt unter den Terenzillustrationen der mittelalterlichen Handschriften Gegenüberstellung männlicher und weiblicher Rolle, dabei auch heftig gestikulierende Sklavinnen, aber keine tanzenden Frauen.

Haben wir demnach für den Tasmania-Becher einen szenischen Zusammenhang mit der Neuen Komödie auszuschliessen, so müssen wir in anderer Richtung suchen. Der Vergleich der Tänzerin mit der Statuette Baker wies bereits nach Alexandria, wo in kultischen Szenen, die in der Toreutik und in entsprechenden Abgüssen sowie im Medium der Arretina überliefert sind, immer wieder Tänzerinnen vorkommen, die keine Schauspieler sind (43). Da wäre auch die Gattung Relieffkunst gegeben. Dennoch wird man für unsere Tasmania-Tänzerin nicht an Herkunft aus dem kultischen Bereich denken wollen. Die Zusammenstellung auf dem Becher mit einer eindeutigen Schauspielerfigur macht den Hintergrund von

Theater oder Posse zwingend. Wo die kompositorische Verbindung der beiden Figuren vorgenommen ist, bleibt zunächst zu fragen. Dass sie nicht Eigentum des Töpfers war, ist angesichts der schematischen Wiederholung auf dem Gefäss absolut sicher. Ebenso sprach, wie wir bereits sahen, die aus der Gattung der Reliefbecher herausfallende Qualität beider Stempel für die Bildprägung in einem anderen Genus, sei es Toreutik, sei es Malerei.

Um dieser Frage näher zu kommen, wollen wir versuchen, aus Gesamtform und Dekorstruktur die Entstehungsregion des Tasmania-Bechers zu bestimmen. Das Gefäss gehört zu jenem Typus, dessen Rand gerade heraufgeführt ist mit einer leisen Schwingung der Mündung nach aussen. Der undekorierte Rand über einem vortretenden Steg ist verhältnismässig hoch und wirkt daher schwer, eine Eigenart, die man an syrischen Bechern, etwa in Tarsus, Samaria und Hama findet (44), nur mit dem Unterschied, dass dort der Rand deutlich nach aussen gebogen ist. Einen ähnlich hohen Rand, der steil und gerade ausläuft, haben dagegen Becher aus Rhodos (45) die aber, wie Laumonier inzwischen gezeigt hat, nicht dort entstanden sind, sondern der Produktion der ionischen Werkstätten, wahrscheinlich in Ephesos zugehören. Das Dekorationselement des grossgliedrigen Astragalbandes findet sich dort ebenfalls, so an einem Becher in Priv. Bes. mit Kombination von figürlichen Stempeln Aias/Kassandra und Odysseus auf Vorderschiff und Skylla (46). Ähnliche Randform mit Astragalabschluss hat auch der von Gloria S. Merker (47) veröffentlichte Becher in der Universität Missouri mit der Schleifung Hektors, den die Verf. zutreffend mit den "rhodischen" von Greifenhagen verglichen hat. Das schwere Astragalband kommt aber genauso in der ionischen Werkstatt des Monogrammistens vor und verweist vielleicht auch den Becher in Missouri in den gleichen Werkstattumkreis. (47a). nicht zu leugnen ist dagegen die noch schwere Form des Randes am Tasmania-Becher und auch dessen etwas abweichende Kontur der Becherform, die sich zum Boden hin mehr ausstülpt. Das hängt jedoch mit dem besonderen Schmuck des Bodenmedaillons (Taf. 3,4) zusammen, den wir bisher ausgespart haben. In erstaunlicher Plastizität ist dort innerhalb eines Punktkreises eine Komödienmaske von besonders intensiver Ausdruckskraft wiedergegeben: ein rundes Gesicht mit stark hochgezogenen Protuberanzen, breiter Stupsnase und hervorquellenden, stechend blickenden Augen. Für Sklavenrollen typisch ist die mittlere Stirnhaartolle, begleitet von seitlichen Locken, dazu die weit ausgestellten Ohren; ferner die 'Basis' des Antlitzes, ein Trichterbart von ungeheurer Breite, in der Übertreibung der grotesken Züge wiederum alles in den Schatten stellend, was bisher an komischen Masken auf megarischen Bechern nachzuweisen war.

Was das Vorkommen von Masken in dieser Gattung angeht, so sind solche rein zahlenmässig am stärksten auf attischen Bechern (48) vertreten. Nur sind sie dort meist kleinteilig und nicht so pointiert wie am Tasmania-Becher. Plastische Komödienmasken dienen appliziert Bechern in Korinth als Füsse (49). Auf einem Bodenfragment ehem. Slg. Lucas A. Benaki in Alexandria (Taf. 3,3) (50), ist eine Sklavenmaske mit hochgezogenen Brauen und Querinskriptionen auf der Stirn ähnlich monumental in das Bodenmedaillon gesetzt wie am Tasmania-Becher. Einen fast identischen Stempel, nur nicht im Medaillon, sondern im Wandteil, findet man auf einem delischen Stück (50a). Damit wird für das Fragment Benaki wie für fast alle megarischen Becher, die in Ägypten zutage getreten sind, die kleinasiatische Manufaktur gesichert. Interessant ist, dass auch auf syrischen Bechern das Motiv der Maske vorkommt. Im Girlandenfries eines Bechers in Tübingen (G 28) (51) erscheint die komische Maske des 'oúlos therápon' mit Stirnglatze und Symposionkranz als Träger der Girlande mehrmals. Sein ausgeprägter Trompetenbart ist dem des Bodenmedaillons Benaki sehr ähnlich. Masken in Verbindung mit Girlanden zeigt auch ein nach tiefer Gesamtgefässform und Dekor gleichermaßen auffallender Becher aus der Sammlung Misthos im NM Athen 5415 (Taf. 3,1) (52), dessen Herkunftsangabe 'Samos' lediglich für den Erwerb, nicht für die Manufaktur zutreffen kann. Vielleicht ist sie sogar irrtümlich, und der Becher gehört ebenso zu den Erwerbungen der Familie in Kleinasien (Umkreis von Smyrna) wie die meisten Terrakotten und anderen Kleinfunde der Sammlung. Im Hauptfries unter einem flachen Eierstab sind Girlanden mit Weintrauben zwischen Krateren gespannt. Unter jeder Traube befindet sich eine breitbäckige unbärtige Maske mit Stirnglatze, aber lockigem Schläfenhaar. Auf gleicher Höhe, nicht sehr geschickt, ist unter jedem der Kratere ein Delphin eingestempelt. Dann folgt zwischen zwei Stegen eine Reihe von 'Kuchen' - Rosetten als Trennungsgürtel zu dem sehr hohen Kelch, der zwischen langen Fiederblättern eigenartige Volutenbäumchen als Dekor aufweist. Über jedem Volutenbaum ist nochmals der Delphin in einem etwas verkleinerten Stempel angebracht. Ein Blattrosetten - Medaillon, von einer Reihe Blattspitzen umgeben, bildet das Zentrum des Kelchs. Hauptfries in Verbindung mit relativ hohem, ornamental abgetrenntem Kelch findet man gelegentlich an syrischen Bechern, so dem bekannten im Louvre aus Sidon (53). Die Fiederblätter hat der Tübinger Becher (Taf. 3,2), alternierend zu Palmetten auf hochgestellter Doppelvolute. Die eigenartigen Kuchen - oder Brot-Rosetten als 'entartete' Rosettenstempel gibt es dagegen in der Werkstatt des Philon unter den ionischen Bechern auf Delos (54). Die Voluten-Bäume oder Stauden begegnen, wenn auch in anderer Form, auf

Bechern in Pergamon (55). So darf man am ehesten kleinasiatische Manufaktur unter syrischen Einfluss für den Becher *Misthos* annehmen.

Liessen sich Masken der Komödie auf hellenistischen Reliefbechern Kleinasiens und Syriens neben solchen aus Athen und Korinth sogar verhältnismässig ausdrucksvoll und pointiert nachweisen, so gab es dort doch keine wirkliche Entsprechung zur Bodenmaske des Tasmania-Bechers der offenbar auch von diesem Detail her innerhalb der Gattung seine Einzigartigkeit unter Beweis stellt. Es sei denn, man zieht die Schauspielerterrakotten heran. Unter diesen ist etwa der Kopf eines *Oúlos Therápon* in Berlin Inv.Nr. 6957 (56), abgesehen von dem bei ihm vorhandenen Kranz, nach physiognomischem Temperament gut vergleichbar. Für die Papposilenmaske des Tasmania-Bechers bietet die beste Entsprechung im Ausdruck die bärtige Maske des pergamenischen Gymnasiumfrieses (57), die Robert als eine solche des *Maison* deutet.

Berücksichtigen wir nun den Umstand, dass die Zentren der kleinasiatischen Westküste, wie Pergamon, Smyrna und wohl auch Ephesos im späten 3. und frühen 2. Jh. v. Chr. mit Alexandria in vielfältigem Austausch gestanden haben, so darf man vielleicht die Vermutung wagen, die aussergewöhnlichen Züge im figürlichen Dekor des Tasmania-Bechers könnten auf alexandrinische toreutische Arbeiten zurückgehen, deren Zeugnisse, originale und abgeleitete, mehr und mehr ins Blickfeld der Forschung rücken (58). Die starke Wirkung der Neuen Komödie, insbesondere Menanders, auf das ptolemäische Ägypten beweisen nicht nur die Papyri mit Menanderstücken, darunter auch frühe, sondern auch die Tatsache, dass Ptolemaios I den Dichter Menander selbst an seinen Hof zu ziehen wünschte. Für unser Problem des ikonographischen Nachweises der Tasmania-Figuren kommt noch die grosse Beliebtheit der volkstümlichen Posse und des *Mimus* hinzu. Ihre Figurentypen, *Patáken*, *Pygmäen* und *Grylloi*, sind in Kleinbronzen und Terrakotten höchst lebendig überliefert. Unter ihnen finden sich nicht zufällig auch gewisse Entsprechungen zur Tasmania-Tänzerin, so vor allem in den Bronzen des Mahdia-Fundes (59). Wenn auch die tanzende Zwergin mit Korymbenkranz im Haar, wie Adriani zutreffend bemerkt hat (60), sich von dem zusammengehörenden, ehemals nicht aufgehängt zu denkenden Tänzerpaar zu trennen ist, und vielleicht sogar einer kleinasiatischen Werkstatt zuzuordnen ist, an dem alexandrinischen Motiv aller drei Bronzefiguren kann kaum gezweifelt werden (61). Hier findet man auch, wenngleich anders motiviert, die beiden erhobenen Unterarme, ferner das zurückgesetzte linke (oder rechte) Bein zusammen mit der Rückwärtsbewegung und dem seitlich emphatisch herausgedrehten Antlitz. Gewiss darf man die Unterschiede nicht

übersehen, die Figuren des Tasmania-Bechers sind weder Zwerge noch *Grylloi*, aber Darstellungen dieses Bereichs mögen auf das Vorbild der Figuren des Reliefbechers eingewirkt haben, deren Zugehörigkeit zur Welt des Theaters, der Komödie oder des *Mimus*, allein von den Masken her nicht zu bezweifeln ist. Der Kopftypus des geiernasigen *Kolax* oder *Parasiten* kommt ausser bei kleinasiatischen Terrakotten (62) zudem in einer Terrakottamaske aus Ägypten der ehem. Slg. Schreiber vor (Taf. 1,3) (63) und könnte somit eine Resonanz auf Gestalten des alexandrinischen *Mimus* sein (64). Das beweist, dass neben den realistischen Grotesken der alexandrinischen Kunst auch die Komödientypen beliebt waren. Der Terrakottakopf ehem. Slg. Fouquet (65) (Taf. 1,4) mit Gravierung von Haaren über Stirn und Schläfen gibt keine Theatermaske wieder, steht aber dennoch der Schreiber'schen Maske nahe genug, um die gegenseitige Durchdringung der beiden 'genera' deutlich zu machen.

Für die spezifischen beiden anderen Masken des Tasmania-Bechers, die des Papposilen an der Wandung und die des Sklaven im Bodenmedaillon (Taf. 3,4.5). Lässt sich indessen unter dem reichen von Webster zusammengestellten alexandrinischen Material (66) der Kleinkunst nichts wirklich Vergleichbares finden. Ob sie aus kleinasiatischer toreutischer Tradition herrühren, kann man nur fragen, aber mangels genauer entsprechender Funde nicht beantworten. Wegen der Affinität zu den oben genannten Schauspielerterrakotten und Masken in Architekturriesen des Raumes Pergamon-Smyrna (67) möchte man für diese beiden isolierten Schmuckelemente des Tasmania-Bechers auf jeden Fall eine kleinasiatische Typenüberlieferung voraussetzen.

Fragen wir zum Schluss noch nach der Zeitstellung des Tasmania-Bechers, so dürfte im Hinblick auf die bisher bekannten ionisch-kleinasiatischen Reliefbecher eher eine frühere Datierung in Betracht kommen. Eine solche zeitliche Fixierung des keramischen Erzeugnisses sagt aber noch nichts aus über die Datierung der hier augenscheinlich verwendeten Vorbilder, die noch gut aus dem späten dritten Jahrhundert stammen könnten. Um es nochmals festzuhalten: der Tasmania-Becher als keramisches Produkt scheint uns nach Kleinasien zu gehören. Seine figürlichen Typen wird man dagegen eher im ptolemäischen Ägypten beheimatet denken. Damit würde, vorausgesetzt unsere Zuschreibung und Ableitung bestünde zurecht, wieder ein Fall von Rückkoppelung Alexandria-Kleinasien vorliegen, eine Wechselwirkung, die wir schon an anderer Stelle (68) glaubten konstatieren zu können.

ANMERKUNGEN

* Ausser den üblichen Abkürzungen und Siglen:

- Bernabò Brea (1981) = L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*.
 Bieber (1920) = M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum*
 Bieber (1961) = M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theater*.
 Laumonier (1977) = A. Laumonier, *La céramique hellénistique à reliefs 1: Ateliers ioniens* (Exploration archéologique de Délos, fasc. XXXI).
 Robert (1911) = C. Robert, *Die Masken der Neueren attischen Komödie* (25. Hall WP1. 1911)
 Rotroff (1982) = S. I. Rotroff, *Hellenistic Pottery. Athenian and Imported Moldmade Bowls* (The Athenian Agora Vol. XXII).
 Simon (1938) = A. K. H. Simon, *Comicae tabellae*. Diss. Köln.
 Webster (1961) = T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating New Comedy*. 1. Aufl.

- 1) Bieber (1920) Taf. 95 ff. - Bieber (1961) 87 ff. Abb. 325 f. 330-345; 348-364; 368-370; 372-379; 381-394; 396-400; 402-405; 407-409; 411; 415. - Webster (1961) passim. - Bernabò Brea (1981) 61 ff. (Mittlere Komödie); 133 ff. (Neue Komödie) mit vielen guten Abbildungen.
- 2) Simon (1938) passim. - Bieber (1961) 92 ff. Abb. 327 f.; 346 f.; 371; 383; 395; 401. - Zu den Masken: A. Allroggen-Bedel, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei* (1974).
- 3) U. Sinn, *Die Homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien* (7. Beih. AM 1979) passim u. 105 ff. 117 ff.
- 4) Bieber (1961) 129 - 146.
- 5) s. unten S.
- 6) Rotroff (1982) Taf. 46 Nr. 238. - G. Roger Edwards, *Objects from the Pnyx II* (1956) Taf. 41 Nr. 46. 47. 49.
- 7) Laumonier (1977) passim.
- 8) a. O. 109 - 128, bes. S. 116 Nr. 3240 und 3256 Taf. 26. 122.
- 9) Ich schulde H. Luschey besonderen Dank dafür, dass er mich auf das Fragment aufmerksam gemacht hat.
- 10) AntK 25, 1982, 145-149 Taf. 26, 3. Wie mir G. Seiterle mitteilte, ist jüngst auch ein Blattschuppenbodenfragment mit dem ephesischen Wappentier, der Biene, als Schmuck des Bodenmedaillons gefunden worden.
- 11) Anne Kossatz hat in ihrer Frankfurter Dissertation die hellenistische Reliefkeramik von Milet bearbeitet. Die Veröffentlichung steht kurz bevor.
- 12) Gr. H. 5,6 cm; gr. Br. 7,0 cm.
- 13) Vgl. Bieber (1961) 99 f. Abb. 372-377. - Bernabò Brea (1981) 189-194 mit Beispielen aus dem Vorrat der Tonfiguren und Masken von Lipari, dort sämtlich mit Haarspira.
- 14) Vgl. Robert (1911) 2 Ziff. 8 u. 9. - Bernabò Brea (1981) 154. 156. - Zu den drei Parasitenmasken bei Pollux (IV 148) s. K. Gaiser, *Menanders 'Hydria'*, Abh. Heidelberg 1977, 1, 203 f.
- 15) Zum Typus des Agroikos vgl. bes. Bernabò Brea (1981) 177-183, auch schon unter den Typen der Mittleren Komödie in Lipari nachweisbar: a. O. 77 E 11. E 15. Ganz besonders eindrucksvoll ist der Agroikos von einem Kohlenbecken in Delos, das jedoch attischer Provenienz ist. J. Marcadé, BCH 76, 1952, 623 Abb. 25 = Webster (1961) 59 AV 25 Taf. 2 a.
- 16) Wie z. B. an der Sklavenmaske in Princeton, Art Museum 50-69: Ausstellung: *The Theater in Ancient Art*, Dec. 1951 - Jan. 1952 Nr. 41 m. Abb.
- 17) Robert (1911) 2 Abs. 2 Ziff. 6. Unter dem Terrakotten relativ selten, vgl. den bekannten 'Landwehrmann' ehem. Berlin, Bieber (1920) Taf. 72, 3. Robert (1911) 9 Abb. 17 und Bieber (1961) 99 Abb. 368-370 (weitere Beispiele).
- 18) Bieber (1961) 99 Abb. 371; vgl. über die Rekonstruktion des zerstörten Bildes Robert (1911) 7 f. Abb. 7-9.
- 19) Vgl. die klärende Zeichnung bei Laumonier (1977) Taf. 122 Nr. 3240.
- 20) Laumonier (1977) Taf. 26, 3256 (unten) und Taf. 122 unter gleicher Ziffer (Zeichnung).
- 21) Schauspieler Terakottafigur mit Krummstab s. Winter, Typen II 425, 1 (aus Myrina), wenngleich

- typologisch abweichend; vgl. ferner den alten Vater auf dem Komödienrelief in Neapel, der den Krummstab in der linken Hand hält, Bieber (1920) 157 Nr. 130 Taf. 89. Bieber (1961) 92 Abb. 324.
- 22) Leslie Webber Jones/C. D. Morey, *The Miniatures of the Manuscripts of Terence I. II* (Princeton 1932) Abb. 198 - 202. Am besten erscheint die Fassung des Parisinus (9. Jh.), die wir hier reproduzieren; der Soldat bereits bei Robert (1911) 5 Abb. 10 als Beispiel für den 'episeistos stratiotes'.
 - 23) Vgl. die Ausgabe von F. H. Sandbach (Oxford 1972. 1979) p. 165 - 173. Zum Problem des zweiten Parasiten und die wahrscheinliche Identität beider bei Menander vgl. den Kommentar von A. W. Gomme und F. H. Sandbach (Oxford 1973) 419-433.
 - 24) Vgl. u. a. Verf., *Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten* (1959) 42-45 aufgrund von Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex* (1947) passim, und Ders., *Ancient Book Illumination* (1959) 63 ff., zuletzt: Ders. u. E. G. Turner, *An Enamelled Glass Beaker with Scene from New Comedy*, AntK 24, 1981, 39-65.
 - 25) Sinn a. O. (s. Anm. 3) 15.
 - 26) Simon (1938) passim. - Vgl. die Mosaiken von Mytilene: S. Charitonidis, L. Kahil, R. Ginouvès, *Les mosaïques de la maison du Menandre à Mytilene* (6. Beih. z. AntK 1970), die das Fortleben der 'Comicae tabellae' bis ins 3. Jh. n. Chr. und damit bis an die Schwelle der Spätantike bezeugen. Über die Bedeutung dieses epochalen Fundes für die Komödie Menanders vgl. jetzt auch H. J. Newiger, *Die griechische Komödie*, in: *Neues Handb. d. Lit. Wiss. Bd. II. Griechische Literatur* (hrsg. v. E. Vogt, 1981) 187 ff. bes. 216 - 225.
 - 27) Simon (1938) Nr. 8 u. 10. - Bieber (1961) 95 Abb. 346. 347. - E. Pernice, *Hellenistische Kunst in Pompeji VI* (1938) Taf. 70/71. - A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung* (HdArch 1953) 153 Taf. 51, 5. 8.
 - 28) s. Anm. 24.
 - 29) Laumonier (1977) Taf. 26.
 - 30) Verf. *Gnomon* 53, 1981, 164 f.
 - 31) Vgl. G. Siebert, *Recherches sur les ateliers de bols à reliefs du Péloponnèse à l'époque hellénistique*, BEFAR 233 (1978) passim.
 - 32) s. Rotroff (1982) passim.
 - 33) Vgl. R. G. Hood, *Greek Vases in the University of Tasmania, Hobart* (1982³) 46 Nr. 68 ohne Abb. (Ex. Sotheby's 17. 5. 1971 lot 123). - Dm. 12,5 cm; H. 8,2 cm. Höhe der Figuren ca. 3,8 cm. Grau-schwarzer Überzug, stellenweise rötlich verfärbt. - Ich verdanke R. G. Hood die freundliche Erlaubnis zur Publikation sowie zahlreiche Photos des schwierig aufzunehmenden Gefässes, ferner die liebenswürdige Übermittlung aller technischen Daten und Angaben über die Verteilung der figürlichen Stempel auf der Becherwand.
 - 34) Bieber (1920) 169 Nr. 165 Taf. 104 (aus Myrina). - Bieber (1961) 100 Abb. 373.
 - 35) Bieber (1961) a. O. Abb. 377.
 - 36) Zu diesem Motiv der Verschleierung vgl. nach dem Vorgang von Dorothy Burr Thompson: N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (1983) 67.
 - 37) Dorothy Burr Thompson, *AJA* 54, 1950, 371 ff. - Himmelmann a. O. Taf. 36-39, bes. Taf. 37.
 - 38) G. Krahmer, *Archäol. Ertesitö* 41, 1927, 5 Abb. 1-4.
 - 39) G. Kleiner, *Tanagrafiguren* (15. Erg. JdI 1942) Taf. 34, 1-4.
 - 40) Kleiner a. O. Taf. 43, 1.
 - 41) Bieber (1961) 97 Abb. 354.
 - 42) Bieber (1961) 46 Abb. 186: attischer Grabfund im MetrMus New York.
 - 43) Vgl. jetzt den wichtigen Aufsatz von Maria Teresa Marabini Moevs, *BdA* 68, 1983 Fasc. 22, 1-42, bes. 28 ff. Abb. 45-50.
 - 44) z. B. *Excavations at Göztlü Kule, Tarsus I* (1950) Abb. 130 G; 131, 174. - *Harvard Excavations at Samaria II* (1924) Taf. 72 a. - Hama. Fouilles et recherches 1931-38 III 2 (1971) 31 Abb. 14, 122. 115. 119. - vgl. auch Antioch-on-the Orontes IV 1 (1948) Abb. 9, 25; 10, 1, 2; 11, 18. 13. 15. - Bei den späthellenistischen Bechern und der frühromischen 'orientalischen Sigillata' (Hama) verstärkt sich diese Tendenz.
 - 45) A. Greifenhagen, *Beiträge zur antiken Reliefkeramik* (21. Erg. H. JdI 1963) 52 ff. Abb. 46-49.
 - 46) a. O. 53 Abb. 46, 48. 52 Scherben mit gleichen figürlichen Stempeln, aber variierenden Randornamenten sind in Rhodos gefunden; der Odysseusstempel auch auf Delos, Laumonier (1977) Taf. 24, 3386.
 - 47) *Museum of Art and Archaeology* Nr. 61. 26. *Muse* 1, 1967, 11-17 Abb. 1-5. 47a) Laumonier (1977) Taf. 32 Mitte (ohne Ziffern); Taf. 34, 1088
 - 48) Rotroff (1982) s. Index s. v. 'Mask' (ca. 70-80 Masken). - Webster (1961) 57 ff. AV 11-24. Vgl. auch die köstliche Lykomedios-Maske von der Agora-Terrakottastatue Webster a. O. 52 AT 2 Taf. 1 b, einen unmittelbaren Zeitgenossen der älteren attischen Reliefbecher.
 - 49) S. Weinberg, *Hesperia* 18, 1949, 149 Taf. 14, 4. - Ders., *Hesperia* 23, 1954, 136 Taf. 33 d; vgl. das

Fragment in Bonn a.O. 33 e, dazu W. Züchner, *JdI* 65/66, 1950/51, 185. Weitere korinthische Beispiele: G. Roger Edwards, *Corinth VII 7: Corinthian Hellenistic Pottery* (1975) Taf. 76, 873.874.879.889.893 (steht auf dem Kopf). Das von Weinberg publizierte Gefäß mit plastischen Maskenfüssen scheint Edwards nicht für korinthische Produktion zu halten. Vgl. ein frühes Exemplar in Athen: Rotroff (1982) Taf. 1, 1, ein 'Pine-cone' Becher mit drei bärtigen Masken, die aber viel kleiner sind als die aus Korinth, auch stilistisch verschieden.

50) Die Photographie verdanke ich noch der freundschaftlichen Liberalität von Lucas Benaki selbst.

50a) Laumonier (1977) Taf. 98, 8445.

51) Inv. 4848, erworben in Damaskus. H. 9,5 cm; Dm. 14,3 cm. Schwarz-brauner Überzug. C. Watzinger, *Griechische Vasen in Tübingen* (1924) 70 G 28 Taf. 49.- Th. Kraus, *Megarische Becher im RGZM* (1951) 3, mit zu später Datierung "Mitte 1. Jh. v. Chr.". Der Becher dürfte in die erste Hälfte des 2. Jhs. gehören.

52) Nicole Nr. 1311. *InstNegAth NM* 4561, - *Mon Piot* 6, 1899, 56 Abb. 16.-H. 14,4 cm. Ton rötlich-gelblich. Ehemals schwarzgrauer Überzug der unteren Hälfte, zum größten Teil abgeblättert oben und innen rot verbrannt.

53) AO 7159. Rostovtzeff, *SEH I* 534 Taf. 60, 1.- L. Byvanck-Quarles van Ufford, *BABesch* 29, 1954, 34 Abb. 1.-CVA Louvre 15 III N Taf. 14 f.

54) Laumonier (1977) Taf. 63, 5651.8668.

55) *AvP I 2 Beibl.* 42 11 u.41. Masken über Girlande s.a.O. 274 Abb. 6.

56) Robert (1911) 27 f. Abb. 57. Bieber (1961) 102 Abb. 394, aus Slg. Komnos; vgl. auch die Sklavenmaske aus Priene: jetzt: J. Raeder, *Priene, Funde aus einer griech. Stadt* (Bilderh. d. Staatl. Museen Preuss. Kulturbes. 45/46, 1984) 80 Abb. 18 b.

57) Robert (1911) 15 Abb. 28 Bieber (1920) Taf. 104, *AvP VII 2* (1908) 314 Nr. 404 Abb. 404d.

58) B. Segall, *Tradition und Neuschöpfung in der frühalexandrinischen Kleinkunst* (119/120 *BWPf* 1966).- C. Reinsberg, *Studien zur hellenistischen Toreutik* (1980).- M. T. Marabini Moevs s. oben Anm. 43.

59) Vgl. W. Fuchs, *Der Schiffsfund von Mahdia* (1963) Taf. 15-17.- A. Adriani, *RM* 70, 1963, 80 ff. Taf. 32; 35, 1.

60) S. auch N. Himmelmann, *Alexandria und der Realismus in der griechischen Kunst* (1983) 73 m. Anm. 261

61) Adriani a.O. 82-89. Himmelmann a.O.

62) Vgl. die schon genannte Berliner Maske: Bieber (1961) 100 Abb. 373 a-b aus Myrina. Weitere Beispiele: S. Besques, *Cat. des figurines et des reliefs de terre cuite du Louvre III 1* Taf. 119 i. k.; 120 a-c (Troas); 154 a-c (Ephesus); 163 a. III 2 Taf. 309 a-c; 312 (Smyrna); 314 a (Myrina); 315 d; 323 c (Smyrna); 429 e; 433 g. h. (Tarsus).

63) *Exped. Sieglin II 2*, 74 Taf. 99, 3 = Webster (1961) 105 ET 22.

64) Vgl. den Hinweis von V. M. Strocka, *Ein Mimaulos, aus Mahdia*, *RM* 77, 1970, 171-173, der nur Unzulässig die Krotalänzlerin von der Figur des Mimaulos trennt; sie gehören gewiss zusammen und bilden ein Paar innerhalb des Mimus.- Zum Mimos in Alexandria: vgl. A. Swiridek, *Le Mime Grec en Egypte*, *EOS* 47, 1954, 63 ff.- Allgemein: H. Wiemken, *Der griechische Mimos* (1972) u. Ders., in: *Das griechische Drama*, hrsg. von G. A. Seeck (Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt 1979) 401-433; zur Rolle des Parasiten im Mimos s. S. 426.

65) P. Perdrizet, *Les Terracottes grecques d'Egypte de la Coll. Fouquet* (1921) Taf. 115, 4.5.

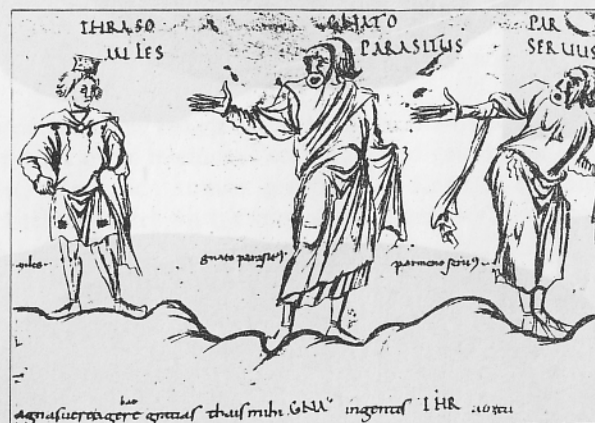
66) Vgl. Webster (1961) 101-110 ET 1-61, darunter die ausdrucksvolle Sklavenmaske Alexandria Mus. 24129 (ET 2) Taf. 1 f.

67) s. oben Anm. 56.57.

68) Zur Eros- und Gallier-Ikonographie in der alexandrinischen Kunst, in: *Alessandria e il Mondo ellenistico-romano. Studi in Onore di A. Adriani II* (1984) 283 ff. bes. 291 f.



1



2



3



4

Taf. 2



1



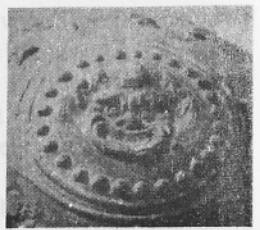
2

Fragment des ...
 C. Fugère ...
 (1962) ...
 50 Die ...
 51 ...
 Griech ...
 52 ...
 53 ...
 54 ...
 55 ...
 56 ...
 57 ...
 58 ...
 59 ...
 60 ...
 61 ...
 62 ...
 63 ...
 64 ...
 65 ...
 66 ...
 67 ...
 68 ...

Taf. 3



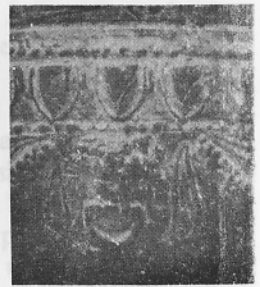
3



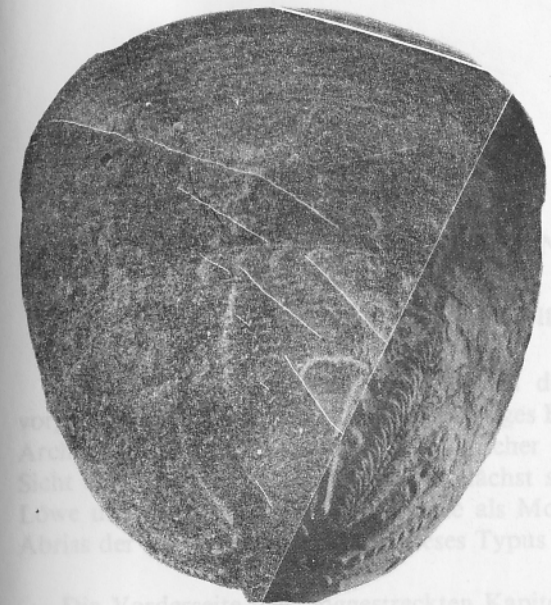
4



5



6



1



2

Fragment des ...
 C. Fugère ...
 (1962) ...
 50 Die ...
 51 ...
 Griech ...
 52 ...
 53 ...
 54 ...
 55 ...
 56 ...
 57 ...
 58 ...
 59 ...
 60 ...
 61 ...
 62 ...
 63 ...
 64 ...
 65 ...
 66 ...
 67 ...
 68 ...