



## Les Carnets de l'ACoSt

Association for Coroplastic Studies

13 | 2015  
Varia

---

# Ein Affe spielt Tragödie. Zum Problem der Tiermaske bei vermeintlichen und tatsächlichen Schauspielerstatuetten

Simone Voegtle

---



### Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/acost/576>

DOI: 10.4000/acost.576

ISSN: 2431-8574

### Publisher

ACoSt

### Printed version

Date of publication: 5 août 2015

### Electronic reference

Simone Voegtle, « Ein Affe spielt Tragödie. Zum Problem der Tiermaske bei vermeintlichen und tatsächlichen Schauspielerstatuetten », *Les Carnets de l'ACoSt* [Online], 13 | 2015, Online since 01 September 2015, connection on 01 May 2019. URL : <http://journals.openedition.org/acost/576> ; DOI : 10.4000/acost.576

---

This text was automatically generated on 1 mai 2019.



Les Carnets de l'ACoSt est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# *Ein Affe spielt Tragödie. Zum Problem der Tiermaske bei vermeintlichen und tatsächlichen Schauspielerstatuetten*

Simone Voegtle

---

- 1 Menschliche Figuren mit Tierköpfen gehören in Griechenland und Rom, anders als in Ägypten oder im vorderasiatischen Kulturraum, nicht zum üblichen ikonographischen Repertoire. Wenn sie auftreten, sind besondere Erklärungen gefragt ; eine Zuordnung zur göttlichen Sphäre macht in den meisten Fällen, anders als in den erwähnten benachbarten Kulturen, keinen Sinn. Eine erste hermeneutische Massnahme besteht deshalb in der Regel darin, den Tierkopf als Maske zu erkennen, was mir aber nicht immer gerechtfertigt erscheint.<sup>1</sup>
- 2 Ich möchte im Folgenden versuchen, anhand ausgesuchter Beispiele aus der griechischen und römischen Kleinkunst die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten menschlicher Figuren mit Tierköpfen zu differenzieren. Am wenigsten Probleme bereitet dabei die als erstes behandelte Gruppe der kultischen Darstellungen, für welche Terrakotten aus Zypern und Lykosura herangezogen werden. Danach wird anhand von verschiedenen Bronze- und Terrakottastatuetten die in diesem Zusammenhang häufig zitierte Gruppe der Schauspieler näher untersucht. Hier ergeben sich bei genauerem Hinsehen fast immer Übereinstimmungen mit karikaturhaften Figuren, welche die Definition als Schauspieler in den Hintergrund treten lassen.

## **Kultische Figuren mit Tierköpfen**

- 3 Dass Tiere auch im griechischen Kulturraum von kultischer Bedeutung waren, ist unbestritten. Vor allem im Umfeld von Vegetationsgottheiten wie Demeter, Artemis und Dionysos spielten sie eine grosse Rolle. Es erscheint deshalb durchaus plausibel, dass man durch Tiermasken versuchte, sich dem Göttlichen anzunähern und dass bestimmte

Beispiele von menschlichen Figuren mit Tierköpfen daher in diesem Sinne zu deuten sind.<sup>2</sup>

- 4 Eindeutig um einen solchen Fall handelt es sich bei diversen Terrakottafiguren aus Zypern, die einen Menschen zeigen, der eine Tiermaske trägt und mit den Händen anfasst (Abb.1). Statuetten dieser Art existieren auf der Insel seit zypro-geometrischer Zeit, das früheste Beispiel datiert zwischen 1050 und 950 v. Chr.<sup>3</sup> Die Mehrzahl stammt aber, wie das hier gezeigte Exemplar aus dem 6. oder frühen 5. Jh. v. Chr. (CA II), aus den Jahrhunderten zwischen der zypro-geometrischen und frühen zypro-klassischen Periode.<sup>4</sup> Die handgeformten kleinen Figuren sind frontal ausgerichtet und tragen, soweit ersichtlich, lange Gewänder.<sup>5</sup> Sie kamen mehrheitlich in Heiligtümern zutage, wo nicht nur maskentragende Statuetten, sondern auch die therio- und anthropomorphen Masken selbst gefunden wurden. Eine rituelle Verwendung dieser Tiermasken scheint dementsprechend wahrscheinlich.<sup>6</sup>

Abb. 1. Cypro-archaische Terrakottafigur mit Stiermaske, Stockholm (Medelhavsmuseet A.I. 809).



Foto : NIELSEN, I, 2002, Pl. 7.

- 5 Ähnliches kann für die bekannte Gruppe tierköpfiger Terrakotten aus Lykosura angenommen werden. Diese rund 15 cm grossen, menschlichen Figuren sind ebenfalls aufrecht und frontal abgebildet und in ein langes Himation gekleidet, das den Körper vollständig verhüllt. Die Köpfe sind jene von Widdern oder Rindern, oft tragen sie darauf einen Korb, den sie mit einer Hand festhalten<sup>7</sup> (Abb. 2). Datiert werden die rund 140 im megaron gefundenen Statuetten ins 2. und 1. Jh. v. Chr., wobei aber frühere Beispiele vorzusetzen sind.<sup>8</sup> Im megaron des Heiligtums von Lykosura wurden die Mysteriengottheiten Demeter und Despoina verehrt und nach dem Zeugnis von Pausanias die Initiationsriten in Verbindung mit speziellen Tieropfern vorgenommen.<sup>9</sup> Die Interpretation der Terrakottafiguren als am Ritual beteiligte Personen liegt auf der Hand,

zumal das Tragen einer Maske durch einen Priester auch von einem anderen Demeter-Kult überliefert ist.<sup>10</sup> Jost sieht in den tierköpfigen Votiven aus Lykosura aber weniger das Kultpersonal, als vielmehr die einzuweihenden Ritualteilnehmer. Der Korb, den sie auf dem Kopf tragen, beinhaltet ihrer Meinung nach die Opfergaben, die sie im Zuge der Initiation den Göttinnen darbrachten.<sup>11</sup> Die Vermutung, dass es sich bei den dargestellten Figuren um Mysterien handelt, wird durch die Darstellungen auf dem reliefierten Schleier der Despoina bekräftigt. Es finden sich da, auf einem friesartigen Band oberhalb des Saumes, 15 als Tiere verkleidete Personen, bei denen zum Teil auch die Extremitäten tiergestaltig sind. Diese ‚Tiere‘ tanzen und machen Musik.<sup>12</sup>

Abb. 2. Terrakottafigur mit Widderkopf auf Lykosura, Lykosura (Lykosura Museum).



Foto : JOST, M. 2003, Fig. 6,4.

- 6 Mit den tierköpfigen Figuren aus Zypern und Lykosura liegen zwei Beispiele von theriomorphen Darstellungen vor, die eindeutig dem kultischen Bereich zugeordnet werden können.<sup>13</sup> Ihre formalen Charakteristika lassen sich in der aufrecht stehenden, frontalen Haltung sowie dem langen, den ganzen Körper bedeckenden Gewand ausmachen. Allfällige Attribute wie der Korb der Terrakotten aus Lykosura erhalten ihre Bedeutung aus dem kultischen Kontext. Auch die Tierköpfe richten sich danach ; Stier, Widder und Schwein sind Teil des Zuständigkeitsbereiches der jeweiligen Gottheit.<sup>14</sup> Sie sind ohne Zweifel als Masken anzusehen und erfüllen im Ritual einen performativen Zweck. In Lykosura weisen Stufen hinter dem Tempel des Heiligtums darauf hin, dass Aufführungen vor Zuschauern zum Kultbetrieb gehörten.<sup>15</sup> Solche Hinweise auf rituelle Schauspiele sind im gesamten Mittelmeerraum zu finden und könnten eine Art ‚missing link‘ zwischen dem Ritual und dem späteren literarischen Theater bilden.<sup>16</sup> Ausführende waren Priester und anderes Tempelpersonal, teilweise auch Ritualteilnehmer, das Publikum bildeten die Gläubigen. Aufgeführt wurden vielleicht aitiologische Erzählungen

oder auch mythologisch konnotierte Tänze.<sup>17</sup> Unabhängig davon, wie weit das Kultspiel wirklich ein Vorläufer des griechischen Dramas war, handelte es sich bei den kultischen Masken um Instrumente der Kommunikation mit der verehrten Gottheit.

## Vermeintliche Schauspielerfiguren und wahrscheinliche Karikaturen

- 7 Im Gegensatz zu den vorhergehenden Beispielen sind die zwei im Folgenden vorgestellten tierköpfigen Figuren weniger einfach einzuordnen. Beides sind römische Bronzestatuetten. Ein mit gut 4.5 cm eher kleines Objekt in der Bibliothèque Nationale in Paris stellt eine aufrecht stehende, mit Tunika und Toga bekleidete Person mit dem Kopf einer Ratte oder Maus dar. (Abb. 3) Die rechte Hand hat sie auf die Brust an den Togabausch gelegt, während die linke eine Schriftrolle hält. Der Katalog der Bibliothèque Nationale bezeichnet die Figur als „Acteur comique avec une tête de rat“.<sup>18</sup>

Abb. 3. Bronzefigur mit Rattenkopf, Paris (Bibliothèque Nationale).



Foto : Babelon, J. 1928, Pl. 13, N. 22.

- 8 Auch das zweite Beispiel, diesmal aus der Sammlung Borowski, wird unter dem Titel „Schauspieler mit einer Paviansmaske“ vorgestellt.<sup>19</sup> Es handelt sich gemäss Katalog um eine Statuette von rund 15 cm Grösse aus dem frühen 1. Jh. n. Chr. (Abb. 4) Hier sehen wir eine mit einem Chiton oder einer Tunika und bis zu den Knien reichendem Mantel bekleidete Figur, die das linke Bein vorgesetzt hat und nur mit der Ferse des entsprechenden Fusses den Boden berührt. Der rechte Fuss sowie die linke Hand sind nicht erhalten ; in den vor dem Oberkörper gehaltenen Händen hielt sie offenbar einen heute verlorenen Gegenstand.

Abb. 4. Bronzefigur mit Pavianskopf, Jerusalem (Bible Lands Museum)



Foto : Kunze, M. 2007, N. R 28.

Der Kopf ist der eines Pavians. Bei beiden Darstellungen ist der Gedanke an eine Maske bei näherer Betrachtung der Tierköpfe gerechtfertigt : Der Übergang von Kopf zu Körper ist nicht fließend gearbeitet, sondern das Kopfteil ist oberhalb der Schultern stark abgesetzt, so dass kaum ein Stück Hals sichtbar ist und der Eindruck eines aufgesetzten Objektes entsteht (Abb. 5). Trotzdem scheint mir dieses Indiz nicht ausreichend, um die beiden Figuren als Tiermasken tragende Schauspieler zu definieren. Es fehlt zuallererst der typische Kontext für eine eindeutige Zuordnung zum Theater. Anders als in der Vasenmalerei, wo die Darstellung von ganzen Szenen mit den interagierenden Personen inklusive des Bühnenbilds und der Requisiten möglich war, haben wir es bei den Statuetten mit isolierten Objekten zu tun.<sup>20</sup>

Abb. 5. Bronzefigur mit Pavianskopf, detail, Jerusalem (Bible Lands Museum)



Foto : Kunze, M. 2007, N. R 28.

Während auf Vasen zum Teil die konkrete Zuweisung an bestimmte Komödien möglich ist, kann in der Kleinplastik nur die Identifizierung wiederkehrender Figuren oder im besten Fall einzelner ‚stock scenes‘ wie jene des rennenden Sklaven vorgenommen werden.<sup>21</sup> Trotzdem ist auch hier die Zuordnung zum Theaterumfeld normalerweise ohne Probleme möglich. Die meisten der uns bekannten Schauspielerstatuetten stammen aus spätklassischer und hellenistischer Zeit und zeigen die typisch ausgestatteten Rollenbilder der Mittleren und der Neuen Komödie : Über einem eng anliegenden Trikot, das am Bauch und Gesäss ausgestopft war, wurde ein kurzer Chiton getragen, unter dem der umgeschnallte Phallos hervorschaute. Weibliche Rollen trugen über dem in gleicher Weise gepolsterten Untergewand die für Frauen übliche Kleidung. Die auf dem Kopf getragene Maske charakterisierte den dargestellten Typus : ‚der Sklave‘, ‚der junge Mann‘, ‚der alte Mann‘, ‚die junge Frau‘, ‚die Hetäre‘ usw., alle mit mehr oder weniger überzeichneten Zügen und deutlich sichtbaren, zum Teil trompetenförmigen Mundöffnungen.<sup>22</sup> Ende des 4. Jh. v. Chr., mit dem Beginn der Neuen Komödie, wurden die lächerlichen Kostüme zunehmend aufgegeben und durch die reale Kleidung der entsprechenden Rolle ersetzt.<sup>23</sup> Auch die Masken waren, mit Ausnahme jener des Sklaven, weniger verzerrt.<sup>24</sup> Dennoch trat nur eine ganz bestimmte Auswahl an Persönlichkeiten in Erscheinung ; das Personal der Aufführungen blieb weitgehend unverändert. Tiere kommen darin keine vor ; weder die erhaltenen Theaterstücke noch der Maskenkatalog des Pollux für die Neue Komödie, verfasst im 2. Jh. n. Chr., geben einen Hinweis darauf.<sup>25</sup>

- 9 Plautus und Terenz griffen die Stücke der Neuen Komödie auf und schrieben deren lateinische Versionen.<sup>26</sup> Die darin auftretenden Typen waren mehr oder weniger dieselben, und auch die Kostümierung wurde von den Römern übernommen.<sup>27</sup> Von diesen

typischen Merkmalen, die auf die Mehrheit der archäologisch greifbaren Schauspielerstatuetten zutreffen, ist bei unseren Beispielen nichts zu sehen. Wollte man also die eingangs vorgestellten römischen Bronzen trotz der ausgeführten ungünstigen Ausgangslage als Schauspieler verstehen, wäre zumindest nach den Rollen, die sie mit ihren Tiermasken verkörpern könnten, zu fragen.

- 10 Tiere treten im antiken Theater entweder als Teil des Chores der Alten Komödie oder in seltenen Fällen als deren Protagonisten in Stücken wie den ‚Vögeln‘ des Aristophanes auf.<sup>28</sup> In keiner Tragödie erscheint meines Wissens ein als Tier verkleideter Schauspieler auf der Bühne. Vorausgesetzt werden kann also mit einiger Sicherheit, dass es sich bei dem potentiellen Stück um eine Komödie handeln müsste. Selbst wenn wir ignorieren, dass es sich bei unseren Beispielen um Objekte aus römischer Zeit und damit gegebenenfalls um Vertreter der Neuen Komödie—ohne Tierrollen—handelt und uns ganz allgemein weder ein Stück mit Ratten noch eines mit Affen überliefert ist, wäre ein Schauspieler, der ein Tier darstellt, anders ausgestattet. Abgesehen von den erwähnten typischen Merkmalen erforderte die Rolle eines Protagonisten (und im Grunde auch jene des Choreuten) zumindest eine Maske oder Verkleidung, die es erlaubte, durch eine Mundöffnung zu sprechen. Als Beispiel für solche Tierdarsteller seien hier die bekannten ‚Getty Birds‘<sup>29</sup> zitiert, die auf einem Kelchkrater aus dem letzten Viertel des 5. Jh. v. Chr. zu sehen sind (Abb. 6).

Abb. 6. Attisch-rotfiguriger Kelchkrater, sog. ‚Getty Birds‘, Ehemals Malibu (J. Paul Getty Museum 82.AE.83).



Foto : Taplin, O. 1993, Fig. 24, 28.

Die Forschung hat verschiedentlich versucht, in den abgebildeten Figuren — zwei ithyphallische, mit Vogelkostümen versehene Männer, die in tanzender Bewegung zu beiden Seiten eines frontal gezeichneten Doppelflötenspielers gezeigt sind — Darsteller

aus den ‚Vögeln‘ des Aristophanes zu sehen. Für Margot Schmidt ist denkbar, dass es sich dabei um eine Protagonistenszene handelt, bei welcher der in einen Wiedehopf verwandelte Tereus zusammen mit einem zweiten Vogel dieser Spezies auftritt.<sup>30</sup> Das Kostüm mit dem Kamm auf dem Kopf, den Flügeln und dem Schwanz versucht also, die Tiere in ihrer *ganzen* Gestalt möglichst originalgetreu darzustellen—Schmidt vermutet gar, dass die ‚Federlosigkeit‘ am restlichen Körper darauf hindeuten könnte, dass sich die beiden Vögel in der Mauser befinden, ganz so, wie es im Text auch thematisiert wird.<sup>31</sup> J. R. Green sieht in der Darstellung eher eine Chorszene aus demselben Stück und geht davon aus, dass auch die restlichen Choreuten dergestalt angezogen waren.<sup>32</sup> E. Csapo stimmt mit Green darin überein, dass es sich bei den Figuren um Choreuten handelt. Er identifiziert die abgebildeten Vögel aber mit Hähnen, was aufgrund des Kehllappens, wie er beim Beispiel rechts zu erkennen ist, und den Sporen durchaus richtig erscheint.<sup>33</sup> Damit wird eine Zuweisung an die ‚Vögel‘ des Aristophanes unwahrscheinlich; Hähne kommen in dem Stück nicht vor.<sup>34</sup> Eine erst vor wenigen Jahren zum Vorschein gekommene Pelike in Atlanta<sup>35</sup> zeigt zudem einen einzelnen, identisch kostümierten Darsteller. Für Csapo liegt deshalb mit diesen beiden Stücken die früheste Darstellung eines nicht näher bestimmbar tierischen Komödienchores vor.<sup>36</sup>

- 11 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine fast 19 cm hohe Terrakottastatue aus der Norbert Schimmel Collection.<sup>37</sup> (Abb. 7) Sie wird ins 4. Jh. v. Chr. datiert und zeigt einen Mann in einer Art Federkostüm, das seinen ganzen Körper, inklusive Hände und Füße, bedeckt. Die Arme hat er zu Flügeln ausgebreitet. Auf dem Kopf trägt er die (ursprünglich abnehmbare ?)<sup>38</sup>

Abb. 7. Terrakottafigur eines Schauspielers im Federkostüm.



Foto : Muscarella, O. W. 1974, N. 49.

Maske eines alten Mannes mit furchigem Gesicht und Bart, auf der möglicherweise zwei Federn befestigt sind. Hier scheint der Gedanke an einen Protagonisten in einem Stück wie den ‚Vögeln‘ naheliegend, zumal darin mit Figuren wie Tereus auch vormalige Menschen als Tiere erscheinen, deren Verwandlung nicht vollständig vollzogen wurde.<sup>39</sup> Abgesehen davon liegt in der menschlichen Maske der Tierrolle meiner Meinung nach eine gewisse Logik, denn die Tiere in den Stücken der Alten Komödie waren zweideutige Projektionsflächen, deren Tieridentität immer wieder mit verschiedenen Mitteln gebrochen wurde.<sup>40</sup> Wenn daher die Figur dieses ‚Vogelschauspielers‘ dem Interpreten einer Tierrolle der Komödie am nächsten zu kommen scheint, müssen unsere römischen Beispiele definitiv anders verortet werden, da sie ganz anders gekennzeichnet sind. Ein weiterer möglicher, in der Vasenmalerei greifbarer Kontext sei zuvor aber der Vollständigkeit halber noch angeführt: Green listet rund 12 verschiedene Tierchöre oder Choreuten auf, die auf Tieren reiten, zu finden auf Vasen datierend zwischen 560 und 480 v. Chr.<sup>41</sup> Dazu zählen bekannte Darstellungen wie die Delphinreiter<sup>42</sup> oder die Ritter.<sup>43</sup> Die Ausstattung der Figuren zeigt, abgesehen von der Tierverkleidung, aber wenig von der üblichen Theaterikonographie.<sup>44</sup> Der Beginn der Komödienaufführungen in Athen wird gemeinhin mit 486 v. Chr. angenommen, weshalb es sich bei diesen Tierdarstellungen nicht um Chöre kanonischer Komödien handeln kann. Vielmehr müssen wir dabei an einen Tanz in Tiergestalt im weiteren Sinne denken, wie er zum Beispiel Teil des komos war. Solche Maskentänze als Vorformen der späteren Tierchöre standen im Zeichen der Umkehr der gewohnten Ordnung und der dionysischen „Entfremdung von der Wirklichkeit“,<sup>45</sup> in denen Tiere sich als andere, fremde Existenz anboten.<sup>46</sup> Auch im italischen Raum hatte der Brauch des Spottliedes existiert, das von durch die Strassen ziehenden und tanzenden Gruppen gesungen wurde, oft zu Ehren des Gottes Bacchus.<sup>47</sup> Wenn die beiden vorgestellten römischen Bronzefiguren also tatsächlich aus dem Theaterkontext stammten, wäre *vielleicht* an eine solche Vor- oder Nebenform des dionysischen Kultbetriebes zu denken. Ansonsten macht es die fehlende Beweislage aber schwierig, die Idee des Schauspielers weiter zu verfolgen: Die Existenz von Tiergestalten im Theater ist nur in der Alten Komödie bezeugt, die von den Römern nicht übernommen wurde. Die Kleinplastik wiederum zeigt in der Regel nur festgelegte Stereotypen aus dem Rollenrepertoire der Mittleren und Neuen Komödie, welche zudem die Tradition des Chores im Sinne der Alten Komödie nicht mehr kannten. Die Ausnahme, die der hier erwähnte ‚Vogelschauspieler‘ darstellt, gleicht in keinster Weise den vorgestellten Bronzefiguren—ihnen fehlt jegliches Kennzeichen der typischen Theaterikonographie.

- 12 Die Tierköpfe der beiden Beispiele sind also mit grosser Wahrscheinlichkeit keine Masken, sondern haben einen anderen Hintergrund. Eine nähere Betrachtung der Ausstattung der rattenköpfigen Figur (Abb. 3) ergibt, dass es sich dabei um einen ‚Togatus‘ handelt, wie er in der römischen Ikonographie häufig vorkommt und den Bürger als solches bezeichnet. Vergleichsbeispiele mit der entsprechenden Handhaltung und Schriftrolle finden sich in der Grossplastik sowohl des ersten als auch des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts.<sup>48</sup> Wie nach dem Umbobausch zu schliessen ist, trägt unser Beispiel über der Tunika die Toga nach der Art der frühen und mittleren Kaiserzeit. Die Kleinplastik kennt den Typus ebenfalls, sei es mit oder ohne Schriftrolle, wobei hier die frühe Form der *toga exigua* häufiger auftritt.<sup>49</sup> Zum Teil sind auch karikierte Formen vorhanden. Eine Terrakottafigur im British Museum,<sup>50</sup> datiert ins 1. Jh. n. Chr., zeigt einen mit Tunika und Toga bekleideten, schmalen Mann, der mit leicht hängenden Schultern dasteht. Sein rechter Arm hängt entlang des Körpers hinunter, während er mit dem angewinkelten linken Arm eine Schriftrolle vor dem Körper hält. Das Gesicht ist mit

einem kahlen Kopf, abstehenden Ohren und einer grossen Nase als überzeichnete Darstellung des ‚Togatus mit Schriftrolle‘ gekennzeichnet, wie er auch in unserer Figur erkennbar ist.

- 13 Die Mittel der Verzerrung, derer sich die antike Karikatur bediente, stammten aus dem gängigen physiognomischen Repertoire, das anhand bestimmter körperlicher Merkmale Aussagen über den Charakter eines Menschen erlaubte. Zur Festlegung der relevanten physiognomischen Kennzeichen standen dabei drei Instrumente zur Verfügung, von denen das wichtigste, neben ethnologischen und pathognomonischen Kriterien, der Tiervergleich war. Die grossen, abstehenden Ohren und die breite Nase der Figur in London sind der Physiognomie des Esels bzw. des Schweines entnommen und lassen gemäss den Aristoteles zugeschriebenen *physiognomonica* auf Dummheit oder Stumpsinn schliessen.<sup>51</sup> Das Tier als Symbol für die hässliche und damit lächerliche Seite des Menschen war spätestens seit dem Aufkommen der Physiognomik im 4. Jh. v. Chr. verbreitet. Der physiognomische Tiervergleich impliziert das Tier als meist negativen Stereotypen, dem der Mensch als positives Modell gegenüber stand. Auch wenn nicht alle Tiere im Katalog der physiognomischen Kriterien vertreten sind, lässt sich doch für viele von ihnen unter Zuhilfenahme von Fabeln und Schimpfwörtern die symbolische Bedeutung, die sie in bildlichen Darstellungen haben konnten, rekonstruieren. Für das hier vorliegende Beispiel der Ratte ergibt sich auf diese Weise das Bild eines diebischen Emporkömmlings, der sich an anderen bereichert.<sup>52</sup> Der Rattenkopf diente, mit der gleichen Intention wie die grotesken Züge der Figur in London, als ein Mittel der Verzerrung, mit dessen Hilfe ein normales Vorbild—in diesem Fall der römische Bürger<sup>53</sup>—lächerlich gemacht wurde.
- 14 Der Vergleich mit dem Tier erniedrigte den Menschen und assoziierte automatisch eine tiefe Stellung in der Gesellschaft; es war der Versuch, jemanden an ihren Rand zu drängen und auszugrenzen. Das beste Beispiel dafür, dass das Tier der ‚mislungene Mensch‘ an sich ist, war schon in der Antike der Affe. An ihn machen die antiken physiognomischen Schriften am meisten Zuweisungen, und zahlreiche literarische Zeugnisse bestätigen seinen Ruf als dumm und böseartig.<sup>54</sup> Nicht wenige Erzeugnisse der Kleinkunst benutzten seit dem 5. Jh. v. Chr. seine Gestalt, um menschliche Vorbilder zu karikieren.<sup>55</sup> Die Kleidung der hier vorgestellten Figur mit dem Affenkopf (Abb. 4) lässt keinerlei Hinweise auf das Theater erkennen sondern ist vielmehr dem Umfeld der römischen Politik zuzuordnen. Ein schmaler, ursprünglich in Bronze eingelegter senkrechter Streifen auf der Tunika der Figur wird von Kunze mit den *angusti clavi* identifiziert.<sup>56</sup> Diese schmalen Streifen kennzeichneten—im Gegensatz zu den *lati clavi* der Senatoren—den Stand der Ritter.<sup>57</sup> Die Physiognomie des Affen wurde hier also möglicherweise auf einen Vertreter der gesellschaftlichen Oberschicht übertragen, um ihn und seinen Stand lächerlich zu machen.<sup>58</sup> Auch die Statuette mit dem Pavianskopf ist deshalb als Karikatur zu sehen.
- 15 Auch wenn die Ausstattung der beiden Bronzefiguren eine Bezeichnung als Schauspieler aus den ausgeführten Gründen nicht rechtfertigt und in meinen Augen vielmehr von zwei Karikaturen zu sprechen ist, haben wir es doch mit ähnlichen Phänomenen zu tun: Komische Schauspielerfiguren und karikaturhaft verzerrte Darstellungen sind ihrer Struktur nach verwandt. Die Komödie arbeitete mit derselben Dynamik der Verzerrung ins Hässliche und Lächerliche wie andere komische Darstellungsformen der Antike.<sup>59</sup> Durch die Verwendung eines bestimmten visuellen Zeichenrepertoires wurden die bekannten Stereotypen abgerufen; Gesichter und Gestalten wurden verzerrt und hässlich

gemacht, um ihre Lächerlichkeit zu bewirken. Die Grenzen zwischen der Karikatur und einem festgelegten komischen Typus sind deshalb fließend. Das Erscheinen der grotesken Figur auf der Bühne der Komödie bedeutete im Grunde nur ihre Verallgemeinerung und Verfestigung als Stereotyp. Selbst wenn also der Togatus mit Schriftrolle und der ‚Ritter‘ entgegen aller Wahrscheinlichkeit als Bühnenfigur zu sehen wären, änderte dies nur wenig an ihrer Bedeutung, da ihnen in jedem Fall eine Verzerrung mit den Mitteln der Tiergestalt zugrunde liegt. Die Frage des Schauspielers ist so gesehen vielmehr eine der *Funktion* als eine der *Bedeutung*.

## Wahrscheinliche Schauspielerfiguren – mögliche Karikaturen ?

- 16 Dass Komödiendarsteller nicht nur formal der Karikatur nahe standen, sondern Schauspieler allgemein auch die Opfer öffentlichen Spotts sein konnten, sollen die zwei folgenden Terrakottastatuetten deutlich machen. Anders als die vorhergehenden Beispiele sind sie aufgrund ihrer Ausstattung klar als Mitglieder des Theaters zu identifizieren.
- 17 Eine mit 18 cm Höhe relativ grosse Statuette in Wien<sup>60</sup> (Abb. 8) zeigt eine aufrecht stehende, mit dem linken Bein ausschreitende Figur, die ein langes, hochgegürtetes Gewand sowie einen über den Rücken fallenden Mantel trägt. Unterhalb des Gewandes sind die Füße sichtbar. Die Arme sind nicht erhalten, waren aber möglicherweise beweglich. Beweglich ist offenbar auch der Kopf und beweglich sind offensichtlich die langen Ohren, die an diesem Kopf befestigt waren und von denen eines noch erhalten ist : Es handelt sich nämlich um das Haupt eines Esels.

Abb. 8. Terrakottafigur mit Eselskopf, Wien (Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung ANSA\_V\_2885)



Foto : Laubenberger, M. 2009, Abb. 3.

- 18 Auch das zweite Beispiel, eine 13 cm hohe, graeco-römische Terrakottafigur in Budapest<sup>61</sup> (Abb. 9) zeigt eine aufrecht stehende, frontal ausgerichtete Gestalt, die ein langes, hochgegürtetes Gewand sowie einen vor der Brust geschlossenen und über den Rücken fallenden Mantel trägt. Auf dem Kopf hält sie mit der linken Hand eine bis zur Mitte der Stirn reichende grosse Maske. Der rechte Arm sowie die Füße sind nicht erhalten. Auffallend ist der unter der emporgeschobenen Maske sichtbare Kopf. Das Gesicht ist grotesk verzerrt und erinnert an das eines Affen.

Abb. 9 Terrakottafigur mit Affenkopf, Budapest (Museum of Fine Arts, SzM T 540)



Foto : Budapest, Museum of Fine Arts © László Mátyus.

- 19 Der Vergleich mit der Statuette eines Schauspielers im Louvre<sup>62</sup> (Abb. 10) zeigt, dass es sich bei den beiden Figuren um Tragödiendarsteller handelt. Über dem Trikot mit langen Ärmeln trägt der Schauspieler eine ärmelloses langes Gewand, das unter der Brust von einem Gurt gehalten wird.<sup>63</sup> Sichtbar sind hier auch die im 2. Jh. v. Chr. aufkommenden Stiefel auf hohen Sohlen, die *kothornoi*. Die Maske, die er im linken Arm hält, weist den für Tragödien charakteristischen hohen *onkos* auf, also die aufgetürmten Haare, die die Hauptdarsteller eines Stückes seit dem späten 4. Jh. v. Chr. grösser erscheinen lassen sollten.<sup>64</sup>

Abb. 10. Terrakottafigur eines Tragödienschauspielers, Paris (Louvre CA 1784)



Foto : Hart, M. L. 2011, 49, Pl. 18.

- 20 Während die Figur im Louvre anhand der mit der Linken gehaltenen Keule als Herakles identifiziert wird, fehlt unseren Beispielen ein rollenspezifisches Merkmal. Umso auffälliger sind daher die beiden Tierköpfe. Von einer tatsächlichen Rolle kann im Hinblick auf eine Tragödie wohl kaum ausgegangen werden. Auch wenn die Ausstattung klar dem Theaterumfeld zugehörig ist, Tiere kommen in tragischen Stücken nicht vor. Die genaue Wiedergabe der Ausstattung deutet deshalb im Gegenteil auf eine gezielte Verspottung der Tragödienschauspieler als solches hin. Der Esel, der die Terrakotte in Wien kennzeichnet, war in der griechisch-römischen Antike ein häufig verwendetes Mittel zur Karikatur verschiedener Berufs- und Bevölkerungsgruppen. Vor allem Gelehrte und Lehrer wurden auf diese Weise überzeichnet, um sich über die Dummheit der vermeintlich Gebildeten lustig zu machen.<sup>65</sup> Auch die Schauspieler waren eine spezielle Gruppe innerhalb der Gesellschaft. Als Teil der ‚Unterhaltungsindustrie‘, die beim Symposium oder während der Feste aufgeboten wurde, bestehend aus Ausländern, Sklaven, Freigelassenen oder anderen Randständigen, gehörten sie zu den marginalisierten Kreisen. Auch wenn einzelne Schauspieler zu Ruhm gelangen konnten, waren sie in der Regel nicht sehr angesehen.<sup>66</sup> Der Esel war deshalb ein adäquates Mittel zur Verspottung einer Randgruppe, von der man sich abgrenzen wollte.<sup>67</sup>
- 21 Noch pointierter bringt unser zweites Beispiel diese Marginalisierung zum Ausdruck. Der Affe, der hier das Gesicht des Schauspielers verzerrt,<sup>68</sup> lieferte nicht nur die physiognomischen Merkmale für Dummheit, Bösartigkeit und Kleinmütigkeit, sondern war auch ein beliebtes und gelehriges Dressurobjekt. Das Talent des Affen zur Nachahmung war in der Antike gern gesehen und eine der wenigen positiven Eigenschaften, die ihm zugestanden wurden.<sup>69</sup> Aelian schreibt dazu : „Der Affe ist der

beste Nachahmer. Jede körperliche Tätigkeit, die du ihm bebringst, wird er sich exakt aneignen. Wenn er es gelernt hat, tanzt er, und wenn du es ihm bebringst, spielt er Flöte. Ich habe selbst mit angesehen, wie ein Affe die Zügel hielt, mit der Peitsche knallte und den Wagen lenkte. Dies und das lernt er, und nie wird er seinen Lehrer enttäuschen. So vielseitig und anpassungsfähig ist die Natur.<sup>70</sup> Bei aller Fähigkeit zur Imitation erreichte der Affe jedoch nie das menschliche Vorbild, das er imitierte, sondern lief im Gegenteil Gefahr, alles zum Schlechten zu wenden. Eine Stelle bei Lukian zeigt, dass am Ende die tierhafte Natur des Affen seine Künste zunichte machen konnte : Ein ptolemäischer König hatte Affen das Tanzen in Masken und Kostümen beigebracht, als aber bei der Vorstellung ein Zuschauer Nüsse unter die Tiere warf, vergassen diese das Gelernte augenblicklich und stritten sich stattdessen um das Futter.<sup>71</sup> Auf diese Weise bestätigt sich einmal mehr das Bild des Affen als Karikatur des Menschen an sich. Diese Ebene wird unversehens greifbar, wenn wir uns die Mundöffnung des Affengesichts unseres Beispiels vergegenwärtigen : Sie entspricht genau jener der Theatermaske und birgt so die verlockende Möglichkeit, dass auch das Affengesicht nur eine Maske sei. Der Mensch trägt die Maske der Karikatur und macht damit ihren vordergründigen Charakter sichtbar : Ein schlechter oder unbeliebter Schauspieler gebärdet sich wie ein Affe, der sich auf der Bühne lächerlich macht.

- 22 Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass kleinplastische Figuren mit Tierköpfen entweder kultische Bedeutung haben oder aber dem Bereich des Komischen zuzuordnen sind.<sup>72</sup> Im Gegensatz zur eindeutigen Definition der Terrakotten aus Zypern und Lykosura als kultische Darstellungen sind die anderen hier vorgestellten Beispiele vielschichtiger in ihrer Bedeutung. Bei den beiden Bronzefiguren kann ein Theaterkontext namentlich der römischen Komödie ausgeschlossen werden, so dass die Verzerrung durch den Tierkopf vielmehr der Karikatur zuzuordnen ist, die auf bestimmte Bevölkerungsgruppen zielt. Die beiden im letzten Kapitel vorgestellten, als Tragödienschauspieler gekennzeichneten Terrakotten erfüllen zwar die formalen Vorgaben zur Identifikation als Bühnendarsteller, aber auch sie sind durch ihre Tierköpfe als Karikaturen ihres Berufes zu verstehen.
- 23 Trotz der grossen zeitlichen Spanne, über welche die herangezogenen Beispiele verteilt sind, verbindet sie aber die Verwendung des Tieres als Symbol für das Andere und als Mittel der Transformation—sei es hin zum Über- oder zum Unmenschlichen.

---

## BIBLIOGRAPHY

Babelon, E. and J. A. Blanchet. 1895. *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque Nationale*. Paris : Ernest Leroux.

BIEBER, M. 1961. *The History of the Greek and Roman Theater*. Princeton : University Press.

CSAPO, E. 2010. *Actors and Icons of the Ancient Theater*. Malden : Wiley-Blackwell.

CSAPO, E. 1993. "A Case Study in the Use of Theatre Iconography as Evidence for Ancient Acting." *AntK* 36 :41–58.

- FITTSCHEN, K. 1970. "Der 'Arringatore', ein römischer Bürger?" *RM* 77 :177–184.
- FRONING, H. 2009. "Der Vogelkrater ehemals in Malibu – Komödie oder Satyrspiel?" In *Hermeneutik der Bilder. Beiträge zur Ikonographie und Interpretation griechischer Vasenmalerei*, edited by St. Schmidt and J. H. Oakley, 115–124. CVA Beiheft IV München : C. H. Beck.
- GOETTE, H. R. 1989. *Studien zu römischen Togadarstellungen*. Mainz : Philipp von Zabern.
- GRAF, F. 2007. "Religion and drama." In *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, edited by M. McDonald and M. Walton, 55–71. Cambridge : Cambridge University Press.
- GREEN, J. R. 1985. "A Representation of the Birds of Aristophanes." *Greek Vases in the J. Paul Getty Museum* 2 :95–118.
- HART, M. L. 2011. *The Art of Ancient Greek Theater*. Los Angeles : The J. Paul Getty Museum.
- HENRICHS, A. 1992. "Gott, Mensch, Tier : Antike Daseinsstruktur und religiöses Verhalten im Denken Karl Meulis" In *Klassische Antike und neue Wege der Kulturwissenschaften*. Symposium Karl Meuli (Basel, 11.–13. September 1991), edited by F. Graf, 129–167. Basel : Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde.
- HIGGINS, R. A. 1966–67. "Recent Acquisitions by the British Museum." *AR* 13 :47–52
- JOST, M. 2008. "La vie religieuse à Lykosoura." *Ktema* 33 :93–110.
- JOST, M. 2003. "Mystery cults in Arcadia." In : *Greek Mysteries. The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*, edited by M. B. Cosmopoulos, 143–168. London : Routledge.
- KUNZE, M. 2007. *Griechische und römische Bronzen. Meisterwerke antiker Bronzen und Metallarbeiten aus der Sammlung Borowski*. vol. 1. Ruppolding : Franz Philipp Rutzen.
- LEIPEN, N. ed. 1984. *Glimpses of Excellence. A Selection of Greek Vases and Bronzes from the Elie Borowski Collection*. Toronto : Royal Ontario Museum.
- LAUBENBERGER, M. 2009. "Die Maske im antiken Theater." In *Wir sind Maske*, edited by S. Ferino-Padgen, 150–157. Wien : Silvana Editoriale Spa.
- LAURENS, A.-F., and E. LOUKA. 1987. "Les masques chypriotes." In *Anthropologie et Théâtre antique*. Actes du colloque international de Montpellier 6–8 mars 1986, edited by P. Ghiron-Bistagne, 23–36. Montpellier : Groupe Interdisciplinaire du Théâtre Antique. Univ. Paul Valéry.
- MATTHIES, S. 2006. "Kostüme" In *Satyr, Maske, Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters*, edited by M. Kunze, 71–80. Ruppolding : Franz Philipp Rutzen.
- McDermott, W. C. 1936. "The Ape in Roman Literature." *Transactions of the American Philological Association* 67 :148–167.
- MUSCARELLA, O. W. 1974. *Ancient Art. The Norbert Schimmel Collection*. Mainz : Zabern.
- MYLONOPOULOS, J. 2006. "Greek Sanctuaries as Places of Communication through Rituals : An Archaeological Perspective." In *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*, edited by E. Stavrianopoulou, 69–110. Liège : Centre International d'Etude de la Religion Grecque Antique.
- NIELSEN, I. 2002. *Cultic Theaters and Ritual Drama. A Study in Regional Development and Religious Interchange between East and West in Antiquity*. Aarhus : Aarhus University Press.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. 1962. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. 2nd ed. Oxford : Clarendon Press.
- PÜTZ, B. 2008. "Schräge Vögel und flotte Wespen : Grenzüberschreitungen zwischen Mensch und Tier bei Aristophanes." In *Mensch und Tier in der Antike. Grenzziehung und Grenzüberschreitung*.

- Symposion 7. –9. April 2005 in Rostock, edited by A. Alexandridis, M. Wild, and L. Winkler-Horaček, 219–241. Wiesbaden : Reichert.
- REEDER, E. D. 1995. *Pandora. Women in Classical Greece*. Princeton : Princeton University Press.
- SCHMIDT, M. 1998. “Komische arme Teufel und andere Gesellen auf der griechischen Komödienbühne.” *AntK* 41 :17–31.
- SCHWARZMEIER, A. 2006. “Die Entwicklung der antiken Theatermaske.” In *Satyr, Maske, Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters*, edited by M. Kunze, 57–70. Ruppolding : Franz Philipp Rutzen.
- SIFAKIS, G. M. 1971. *Parabasis and Animal Choruses*. London : University of London.
- TÖRÖK, L. 1995. *Hellenistic and Roman Terracottas from Egypt*. Rom : L’Erma di Bretschneider.
- VOEGTLE, S. 2015. *Dein Gott ist ein Esel. Griechische und römische Tierkarikaturen als Spiegel antiker Wertvorstellungen* <http://boris.unibe.ch/63964/>
- VON GONZENBACH, V. 1995. *Die römischen Terracotten in der Schweiz. Untersuchungen zur Zeitstellung, Typologie und Ursprung der mittelgallischen Tonstatuetten*. vol. A. Tübingen : Francke.
- WALCEK AVERETT, E. 2015. „Masks and Ritual Performance on the Island of Cyprus“ *AJA* 119. 1 :3–45.
- WEBSTER, T. B. L. 1978. *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy*. 3rd ed. London : Institute of Classical Studies.
- WEBSTER, T. B. L., J. R. GREEN, and A. SEEBERG 1995. *Monuments Illustrating New Comedy*. 3rd. ed. London : Institute of Classical Studies.
- YOUNG, J. H., and S. H. YOUNG. 1955. *Terracotta Figurines from Kourion in Cyprus*. Philadelphia : The University Museum Univ. of Pennsylvania.
- ZARIFI, Y. 2007. “Chorus and dance in the ancient world.” In *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, edited by M. McDonald and M. Walton, 227–246. Cambridge : Cambridge University Press.

## NOTES

1. In diesem Beitrag soll es ausschliesslich um Beispiele von Figuren gehen, bei denen allein der Kopf tierischer Natur ist. Weitere bildliche Mensch-Tier-Symbiosen und ihre möglichen Bedeutungen untersucht meine Dissertation „Dein Gott ist ein Esel. Griechische und römische Tierkarikaturen als Spiegel antiker Wertvorstellungen,“ Universität Bern 2015.
2. Zur Verbindung von Tieren mit den erwähnten Gottheiten und der Rolle der Maske siehe VOEGTLE 2015, 63. Die Maskierung als Tier ist in Zypern schon in den letzten Jahrhunderten des 2. Jht. v. Chr. nachgewiesen, und zwar anhand von entsprechend bearbeiteten Stierschädeln, siehe WALCEK AVERETT 2015, 7, Abb. 5, 24–5.
3. WALCEK AVERETT, 2015, 9, Abb. 6.
4. WALCEK AVERETT 2015, 19, Abb. 16. Zum chronologischen Überblick vgl. Tabelle 1 und Abb. 1.
5. LAURENS and LOUKA 1987, 23–6 mit Abb. 6–12. Mit Abb. 13 ist zudem eine hellenistische Statuette angeführt, bei dem die menschliche Figur die abgesetzte Maske auf dem Arm trägt. Siehe auch Walcek Averett (2015, Abb. 8, 11, 13, 18).
6. Gemäss WALCEK AVERETT (2015, 20–4) gehören die Heiligtümer, in denen die Masken gefunden wurden, meist männlichen Gottheiten und sind ikonographisch stark dem Stiermotiv verpflichtet, wie auch die meisten der maskierten Statuetten. Die Tiermasken tragenden Menschenfiguren werden auch den ‚ring-dancers‘ zugeordnet, ab dem 7. Jh. v. Chr. auftretende

Votivgruppen, die sich im Kreis um einen Gegenstand, z. B. einen Baum oder einen Pfeiler, drehen, siehe YOUNG und YOUNG 1955, 220, Taf. 1, und Laurens und LOUKA 1987, 27, mit Anm. 12 und Abb. 14–15.

7. JOST 2003, Abb. 6,5. Die Extremitäten sind dabei weder als menschlich noch als tierisch zu erkennen.

8. JOST 2003, 157.

9. Paus. 8, 37, 8.

10. JOST 2008, 104; Paus., 8. 15. 2–3.

11. JOST 2008, 105; JOST 2003, 157–9.

12. Zu unterscheiden sind gemäss JOST (2003, 160 Abb. 6, 6–8) vier Musikanten (ein Fuchs und drei pferdeartige Tiere spielen verschiedene Instrumente) und mindestens sechs identifizierbare Tänzer (zwei Schweine, drei Widder und ein Esel).

13. Ebenfalls in diese Gruppe einordnen lassen sich zwei Figuren auf einem krateriskos aus dem Artemisheiligtum in Brauron, die einen Mann und eine Frau mit einer Bärenmaske zeigen. Im Kontext der auf anderen Vasen derselben Herkunft dargestellten rituellen Handlungen ist anzunehmen, dass es sich dabei um Kultpersonal handelt, siehe MYLONOPOULOS 2006, 100–102 mit Abb. 13 a–c und REEDER 1995, 327–28, Nr. 100.

14. JOST 2008, 107.

15. Der Tempel ist nicht identisch mit dem megaron und wurde im 2. Jh. v. Chr. errichtet. Die im Abstand von rund einem Meter Entfernung sich erhebenden Stufen sind jedoch sehr wahrscheinlich früheren Datums, was darauf schliessen lässt, dass auf dem Gebiet des späteren Tempels Aufführungen stattfanden, siehe MYLONOPOULOS 2006, 95–6 mit Abb. 9. Das megaron und der Altar sind nicht abgebildet und befanden sich etwas weiter südöstlich.

16. NIELSEN 2002, 23–66, 81–88. Die Beziehung zwischen Ritual und Mythos als *dromena* bzw. *legomena* des religiösen Handelns ist spätestens seit der Cambridge School um Jane Harrison ein Thema der Forschung, vgl. NIELSEN 2002, 12–16, und MYLONOPOULOS 2006, 92–4. Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von Ritual und Drama siehe GRAF 2007, 58–9.

17. MYLONOPOULOS (2006, 96) vermutet, dass in Lykosura der Mythos von Poseidon und Demeter aufgeführt wurde; PICKARD-CAMBRIDGE (1962, 128–29) und ZARIFI (2007, 232) äussern sich zu narrativen Tänzen, die im Dionysoskult weiterentwickelt wurden.

18. BABELON und BLANCHET 1895, 433 Nr. 984. Die Drapierung der Toga legt eine Datierung in die frühe bis mittlere Kaiserzeit nahe. Eine genauere Einordnung ist kaum vorzunehmen, da schwer erkennbar ist, ob der Umbo bereits in sich gedreht ist oder lediglich als Bausch über die Schulter fällt. Nimmt man ersteres an – wozu aufgrund meiner Beobachtung eine gewissen Berechtigung besteht – wäre eine Entstehung nicht vor der 2. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. anzunehmen.

19. Jerusalem, Bible Lands Museum? KUNZE 2007, 235–36 R 28; LEIPEN 1984, 43 Nr. 40 (hier ins 2.–1. Jh. v. Chr. datiert).

20. Dieser Unterschied führt übrigens auch dazu, dass die Unterscheidung zwischen kultischen und ‚dramatischen‘ Maskenträgern in der Vasenmalerei wesentlich einfacher ist (vgl. die in Anm. 13 erwähnten Figuren auf einem krateriskos aus Brauron).

21. Siehe SCHMIDT 1998, 19, und CSAPO 2010, 28, 53–56, zur Identifizierung bestimmter Vasenbilder bzw. CSAPO 1993, 46–7, zu den kleinplastischen Beispielen.

22. Für einen Überblick über die Masken der Alten und Mittleren Komödie siehe WEBSTER 1978, 14–26.

23. Das Trikot wurde unter dem Übergewand zwar immer noch getragen, weil durch seine Farbe die Hautfarbe der dargestellten Person angegeben wurde. Die ausgestopften Bäuche und Gesässe fielen aber weg, vgl. MATTHIES 2006, 75.

24. SCHWARZMEIER 2006, 66 mit Abb. 154, 156, 159; MATTHIES 2006, 75 mit Abb. 166, 175; WEBSTER *et al.* 1995, 1.

25. BIEBER 1961, 245. Vgl. WEBSTER *et al.* 1995, 6–8, zu den Schwierigkeiten, die mit Pollux als Quelle verbunden sind.
26. Die nach griechischen Vorlagen geschriebenen und aufgeführten Komödien hiessen *palliata*, nach dem Himation, in das die Schauspieler gehüllt waren. Sie war neben der *togata* und der *trabeata* eine der drei literarischen Formen der Komödie, neben denen auch rein mündliche Formen existierten. Die *togata* und die *trabeata*, benannt nach den Mänteln der römischen Soldaten bzw. Ritter, waren weniger beliebt als die *palliata* nach griechischem Vorbild: „Offenbar war es nicht möglich, die gewagten Inhalte der in griech. Ambiente spielenden plautinischen und terenzischen Stücken direkt als röm. Wirklichkeit auszugeben.“ *Neue Pauly* 6:703 s. v. „Komödie“. Mimendarsteller trugen keine Masken und keine speziellen Kostüme, siehe BIEBER 1961, 106–7.
27. BIEBER 1961, 92, 161–2. Zu den zahlreichen römischen Kopien griechischer Theaterdarstellungen vgl. CSAPO 2010, 151–153 Abb. 5.6–9.
28. Neben den ‚Vögeln‘ kommen auch in den ‚Wespen‘ des Aristophanes Tiere als Protagonisten vor. In den ‚Fröschen‘ stellen sie den Chor. Bereits der Komödiendichter Magnes hatte zu Beginn des 5. Jh. v. Chr. Stücke mit den Namen ‚Gallwespen‘, ‚Frösche‘ und ev. auch ‚Vögel‘ verfasst. Auch von Krates sind ‚Vögel‘ sowie ‚Tiere‘, sodann von Eupolis ‚Ziegen‘, von Platon ‚Ameisen‘, von Cantharus ebenfalls ‚Ameisen‘ sowie ‚Nachtigalle‘ und von Archippus ‚Fische‘ zumindest dem Titel nach überliefert, siehe PICKARD-CAMBRIDGE 1962, 154.
29. Ehemals Malibu, J. Paul Getty Museum 82.AE.83.
30. SCHMIDT 1998, 20–1.
31. SCHMIDT 1998, 21.
32. GREEN 1985, 117.
33. CSAPO 2010, 9–12.
34. AUCH GREEN 1985, 111 MIT ANM. 16, ist die Ähnlichkeit mit den Hähnen aufgefallen. Er bleibt aber bei einer Zuordnung der Szene zu den ‚Vögeln‘ mit dem Argument, dass „there is good evidence to suppose that ordinarily this was *the* bird to the Greeks.“
35. Atlanta, Museum of Emory University 2008.4.1. Datierung um 425 v. Chr. Auf der Rückseite befindet sich ein Flötenspieler. Siehe auch CSAPO 2010, 9–10 mit Abb. 1.5.
36. Die Identifizierung als Choreuten verdankt sich dabei nicht nur den Kostümen, sondern vor allem auch den tanzenden Bewegungen, welche die ‚Hähne‘ begleitet vom Flötenspieler vollziehen. Hier besteht eine enge Parallele zu Darstellungen von Tragödienchören, wie sie CSAPO (2010, 8 Abb. 1, 3, 11–2) namentlich auf einem Fragment in Kiew ausmacht. Zur mehrfach bemerkten Ähnlichkeit mit der Ausstattung der Satyrn im Satyrspiel siehe FRONING 2009, 118–121.
37. MUSCARELLA 1974, Nr. 49.
38. MUSCARELLA 1974, Nr. 49: „The face under the mask is broken off.“ Die Rückseite der Figur ist nicht ausgeformt.
39. PÜTZ 2008, 230–233. Zum Wiedehopf, zu dem Tereus (fast ganz) geworden ist, würden im Übrigen auch die zwei Federn auf dem Kopf als Andeutung des Kamms passen.
40. VOEGTLE 2015, 61.
41. GREEN 1985, 101–3 mit Abb. 6, 8–11, 14, 16, 17–20.
42. Zum Beispiel Boston, Museum of Fine Arts 20.18, 490–480 v. Chr., siehe Green 1985, Abb. 20 a.
43. Berlin, Antikensammlung F 1697, 550–530 v. Chr., siehe GREEN 1985, Abb. 6.
44. CSAPO 2010, 11: „The human characters are also for the most part unmasked and few of them show any sign of the usual comic costume.“
45. HENRICHS 1992, 54.
46. SIFAKIS 1971, 73–75. Taf. 1–8. Zur formalen Integration dieser Gruppen in die attische Komödie siehe SIFAKIS (1971, 94–108) zur Hypothese, dass bei den Umzügen in Tiergestalt theriomorphe Gottheiten verehrt wurden äussern sich Pickard-Cambridge (1962, 151–157) und SIFAKIS (1971, 79–83).

47. *Neue Pauly* 6:700 s. v. "Komödie". NIELSEN (2002, 158–167) glaubt, dass in Rom bereits vor der Einführung des griechischen Dramas eine entsprechende lateinische Tradition bestand.
48. GOETTE 1989, 113 Taf. 4.5 (Nr. A d 5) und 141 Taf. 30.1 (Nr. C a 2). Zu den Datierungen siehe GOETTE 1989, 20. 54–56.
49. VON GONZENBACH 1995, 187–88, Abb. 63.
50. London, British Museum 1966,7.25.1; HIGGINS 1966–67, 49–50. Abb. 9; VON GONZENBACH 1989, 184 Abb. 60.2.
51. Arist. *phgn.* 811 a 30 f. 812 a 10 f. Siehe dazu auch VOEGTLE 2015, 132–33.
52. VOEGTLE 2015, 151 f.
53. Die Togati-Statuetten aus Ton sind gemäss von GONZENBACH (1995, 169, 188) vor allem im Umfeld der Freigelassenen zu verorten, die damit, ähnlich der Darstellungen auf den Grabmälern, ihren neu gewonnenen Status betonen: Toga und Schriftrolle dienen in diesem Fall als sichtbare Zeichen des römischen Bürgerrechts und werden bewusst zur Schau gestellt. Die Kleinplastik war für eine weniger kaufkräftige Schicht eine erschwingliche Möglichkeit, diesem Repräsentationsbedürfnis nachzukommen.
54. VOEGTLE 2015, 147, 163, 165.
55. VOEGTLE 2015, 145–49, 162–71.
56. KUNZE 2007, 235.
57. Siehe FITTSCHEN (1970, 179–80 mit Taf. 75, 1–2) für den Fall des ‚Arringatore‘.
58. In der Regel verwendete die griechisch-römische Tierkarikatur nicht den Pavian, sondern den Berberaffen oder die Meerkatze als Affenmodell. Die Verwendung des Pavians könnte hier auf einen spezifisch ägypto-römischen Kontext hinweisen, vgl. dazu auch VOEGTLE 2015, 147. Das hier besprochene Beispiel scheint die Verzerrung durch den Affen auch am restlichen Körper anzudeuten, der zumindest leicht grotesk anmutet. Zur damit aufkommenden Frage der ‚verkleideten Tiere‘ siehe VOEGTLE 2015, 185–86.
59. So schreibt Pollux (*Poll.*, 4. 143): „Die Masken der Alten Komödie wurden zumeist den Gesichtern derer, die sie verspotteten, ähnlich gemacht oder wurden ins Lächerliche gezogen.“ (Übersetzung S. Vogt).
60. Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung ANSA\_V\_2885, Herkunft Myrina, Datierung 3.–2. Jh. v. Chr.; LAUBENBERGER 2009, 153 Abb. 3.
61. Budapest, Museum of Fine Arts SzM T 540, Herkunft Ägypten. Zur Datierung werden keinen näheren Angaben gemacht, siehe TÖRÖK 1995, 151–52.
62. Paris, Louvre CA 1784, H 16 cm, Datierung 175–150 v. Chr.; HART 2011, 49 Taf. 18.
63. HART 2011, 49; MATTHIES 2006, 72.
64. SCHWARZMEIER 2006, 58.
65. VOEGTLE 2015, 144–45.
66. Dies war vor allem in hellenistischer und römischer Zeit der Fall; die Theateraufführungen klassischer Zeit sind hier nicht in Betracht gezogen, siehe CSAPO 2010, 173–74, 179, 182–83.
67. VOEGTLE 2015, 242–43.
68. An der Herkunft der Verzerrung aus der Physiognomie des Tieres ändert sich auch dann nichts, wenn man das Gesicht nicht direkt als jenes eines Affen sehen will.
69. Vgl. Polem., *phgn.* 2. 21 b. Zur Verwendung des lateinischen Wortes *simia* als Synonym für *imitator* siehe MCDERMOTT 1936, 164–65.
70. Ail., *nat.* 5, 26 (Übersetzung U. und K. Treu).
71. Lukian., *Pisc.* 36. Zu anderen Arten der Darbietung, für die man Affen verwendete, siehe MCDERMOTT 1936, 137–38.
72. Zur Funktion der Karikaturen im Allgemeinen und der Tierkarikaturen im Besonderen siehe VOEGTLE 2015, 127–130, 243–245.

---

## INDEX

**Schlüsselwörter:** tragödie, affe, tiermaske, schauspielerstatuetten

## AUTHOR

**SIMONE VOEGTLE**

Universität Bern

[simone.voegtle@iaw.unibe.ch](mailto:simone.voegtle@iaw.unibe.ch)