

VOX EX IMAGINE

Formen des Zusammenwirkens
von Bild und ‚sprechender‘ Beischrift
in der antiken Flächenkunst

Celia Krause

Vox ex imagine


Formen des Zusammenwirkens
von Bild und ›sprechender‹ Beischrift
in der antiken Flächenkunst

Celia Krause

Vox ex imagine

Formen des Zusammenwirkens
von Bild und ›sprechender‹ Beischrift
in der antiken Flächenkunst

Bei vorliegendem Buch handelt es sich um eine Dissertation, die unter dem Titel *Verschriftete Stimmen im Bild. Eine exemplarische Studie zu den Formen des Zusammenwirkens von figürlichen Szenen und ›sprechenden‹ Beischriften in der antiken Flächenkunst* an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht wurde.

Celia Krause  <https://orcid.org/0000-0002-4448-230X>

Das in dieser Doktorarbeit gewählte generische Maskulinum bezieht sich immer zugleich auf weibliche und männliche Personen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-SA 4.0 veröffentlicht. Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.

Propylaeum

FACHINFORMATIONSDIENST
ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Diese Publikation ist auf www.propylaeum.de dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-propylaeum-ebook-984-0

doi: <https://doi.org/10.11588/propylaeum.984>

Zu dieser Publikation stehen Forschungsdaten zur Verfügung. Sie sind auf <https://heidata.uni-heidelberg.de> unter der Creative- Commons-Lizenz CC BY 4.0 dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

doi: <https://doi.org/10.11588/data/oQQVJK>

Publiziert bei

Universität Heidelberg/Universitätsbibliothek

Propylaeum – Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften

Grabengasse 1, 69117 Heidelberg

<https://www.uni-heidelberg.de/de/impressum>

Text © 2022, Celia Krause

Satz und Layout: Jürgen Franssen, Heidelberg

Umschlagillustrationen:

Mit Genehmigung des Parco Archeologico di Ostia Antica, Archivio Fotografico.

Mit Genehmigung des Ministero della cultura – Museo Nazionale Romano. Bild-

nachweis: Foto Nr. 592576: S. Sansonetti. Mit freundlicher Genehmigung der Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University.

ISBN 978-3-96929-119-1 (Hardcover)

ISBN 978-3-96929-118-4 (PDF)

Inhalt

Danksagung	9
1 Einleitung	11
1.1 Materialbasis	16
1.2 Grundlegende Vorüberlegungen	22
1.3 Beischriften und ›sprechende‹ Beischriften	29
1.4 Kurzer Forschungsüberblick	34
1.5 Gang der Untersuchung	41
2 γνῶθι σεαυτόν. Bild und Beischrift als Medien der Zurschaustellung von <i>paideia</i>	47
2.1 <i>paideia</i> als Konstrukt idealer Vorstellungen von griechischer Bildung	48
2.2 <i>paideia</i> in der antiken Flächenkunst	49
2.3 Mosaiken und Wandmalereien	50
2.3.1 Dichtung	50
2.3.1.1 Einzelne Mosaiken	51
2.3.1.2 Die Malereien aus der Casa degli Epigrammi Greci, Pompeji V 1, 18	57
2.3.1.3 Die Malereien aus der sogenannten ›Domus Musae‹, Assisi	73
2.3.2 Philosophie	79
2.3.2.1 Einzelne Mosaiken	80
2.3.2.2 Die Malereien aus den Terme dei Sette Sapienti, Ostia Antica III X, 2	84
2.3.2.3 Malereien aus Latrinen in Ephesos und Kos	93
2.3.2.4 Mosaiken aus Gelageräumen in Antiochia am Orontes	96
2.3.2.5 Zusammenhänge zwischen Beischriften und Raumfunktion	99
2.3.2.6 Bilder und Beischriften gemeinsam betrachtet	103
2.3.3 Theater	109
2.3.3.1 Exkurs: Theater auf Keramik	110
2.3.3.2 Theater im Wohnhaus	123
2.3.4 Sonderfall Jagd	141
2.4 Fazit	153
3 <i>Astyanax vicit</i>. Bild und Beischrift konservieren die Geräuschkulisse der <i>spectacula</i>	157
3.1 Bilder der <i>spectacula</i>	159
3.2 Die <i>acclamatio</i> : Definition und sprachliche Merkmale	160
3.3 Mosaiken	162
3.3.1 Tierkampf und Gladiatorenkampf	162
3.3.1.1 Das sogenannte ›Mageriusmosaik‹ aus Smirat	163

3.3.1.2	Das sogenannte »Banquet Costumé« aus El Djem	175
3.3.1.3	Weitere Mosaikbilder aus Nordafrika	182
3.3.1.4	Zwei Gladiatorenmosaiken aus Rom	187
3.3.1.5	Parallelen zu modernen Sportveranstaltungen	195
3.3.2	Wagenrennen	198
3.3.2.1	Tendenzen in der Forschung	199
3.3.2.2	Akklamationen im Circus	200
3.3.2.3	Circusmosaiken im Wohnhaus	203
3.3.2.4	Vergleich mit Fanartikeln aus Keramik	212
3.3.3	Spielparodien	216
3.3.3.1	Amphitheaterparodien	216
3.3.3.2	Circusparodien	218
3.3.3.3	Erotische Spielparodien	221
3.4	Fazit	224
4	<i>Facitis vobis suaviter.</i> Bild und Beischrift als Zeugnis für ›konviviale‹ Kommunikation	227
4.1	Begriff und Konzept der ›arte plebea‹	229
4.2	Wandmalereien	232
4.2.1	Gelage	232
4.2.1.1	Die Malereien aus der Casa del Triclinio, Pompeji V 2,4	232
4.2.2	Kneipe	250
4.2.2.1	Malereien aus <i>cauponae</i> , Pompeji VI	250
4.2.3	Totenmahl	267
4.2.3.1	Die Malereien aus der Katakombe SS. Pietro e Marcellino, Rom	269
4.3	Fazit	282
5	<i>Invidiosibus quod videtis.</i> Bild und Beischrift mit apotropäischer Funktion	285
5.1	Bilder und Beischriften gegen unheilvolle Einflüsse	286
5.2	Mosaiken	287
5.2.1	Aufgaben apotropäischer Beschriftung	295
5.2.2	Einige Kombinationen aus Bild und Beischrift	297
5.2.3	Wohnhäuser und Thermen	300
5.2.3.1	Mosaiken im Vestibül- und Schwellenbereich	300
5.2.3.2	Mosaiken im Inneren eines Raumes	313
5.2.3.3	Aspekte des Zusammenspiels von Bild und Beischrift	319
5.2.4	Grab	322
5.2.4.1	Gefangen im Labyrinth: ein Grabmosaik aus Sousse	323
5.3	Wandmalereien	328
5.3.1	Laden und Kneipe	329
5.3.1.1	Die Malerei an der <i>caupona</i> des Euxinus, Pompeji I 11, 10–11	329

5.3.1.2	Die Malerei aus der <i>caupona</i> , Pompeji IX 7, 21–22	332
5.4	Fazit	338
6	Quodvultdeus dixit. Bild und Beischrift mit kultbezogener Funktion	341
6.1	Mosaiken	342
6.1.1	Das Mosaik aus dem Bakcheion von Melos	342
6.1.1.1	Fischerbild und Beischrift	346
6.1.1.2	Bild und Text im Dialog	349
6.1.2	Das ›Kornmarktmosaik‹ aus Trier	352
6.1.2.1	Auswertung des Bild- und Textprogramms	361
6.1.2.2	Vereinbarkeit von Bild und Text	366
6.2	Wandmalereien	369
6.2.1	Die Malereien aus der römischen Villa von Meikirch	369
6.2.1.1	Bilder und Beischriften als ›geheime‹ Codes?	377
6.3	Fazit	380
7	Schlussbetrachtung	383
7.1	Allgemeine Beobachtungen, ›Sitz im Leben‹	384
7.2	Spezielle Beobachtungen: akustisch	388
7.3	Spezielle Beobachtungen: inhaltlich	391
7.4	Spezielle Beobachtungen: formal	400
7.5	Spezielle Beobachtungen: räumlich	404
8	Katalog	413
8.1	Mosaiken	414
8.2	Wandmalereien	448
9	Abkürzungen und Literaturverzeichnis	463
10	Verzeichnis der Tafeln und Abbildungen	507
11	Bildnachweis	513
12	Tabellen	519
	Tafeln und Abbildungen	525

Danksagung

Die vorliegende Publikation ist eine überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht wurde. Bei der Fertigstellung zum Druck konnte neu erschienene Literatur bis zum Erscheinungsjahr 2020 berücksichtigt werden.

Ein herzliches Dankeschön ergeht an die Betreuer der Arbeit. Mein Doktorvater Reinhard Stupperich hat mir während des Schreibprozesses immer die notwendigen Freiheiten gelassen und die Ausarbeitung mit neuem Material bereichert sowie mit Akribie verfolgt. Mein Zweitgutachter Tonio Hölscher hat die Entstehung des Buches in bildwissenschaftlichen Aspekten maßgeblich mitbeeinflusst. Für seine Diskussionsbereitschaft möchte ich ihm meinen Dank aussprechen.

Wissenschaftliche Auskünfte und wertvolle Hinweise für die aufwändige und langwierige Suche nach brauchbaren Stücken verdanke ich meinem ehemaligen Lehrer Géza Alföldy (†). Als wichtige Wegbegleiter während der Bearbeitung sind Angelos Chaniotis, Jens-Arne Dickmann, Francesca Feraudi-Gruénais, Ingrid Krauskopf, Angélique Notermans, Ludovico Rebaudo und Roger Tybout zu nennen. Freunde und Kollegen lieferten hilfreiche Informationen, insbesondere Matthias Dreyer, Georg Gerleigner, Katrin Hesse, Dominika Reich und Ellen Suchezky. Jochen Walter bot Hilfestellung bei der Übersetzung der griechischen Beischriften und unternahm eine kritische Durchsicht großer Teile des Manuskripts.

Die Soprintendenza di Ostia Antica gewährte mir freundlicherweise Eintritt in abgesperrte Areale innerhalb der Thermen der Sieben Weisen und bewilligte die fotografische Dokumentation des Baubefundes. Zu den Objekten gehören auch zwei Neufunde aus Antiochia und Pompeji aus den Jahren 2013 und 2019, die ich noch kurzfristig in den Katalog aufnehmen, aber nur zum Teil besprechen konnte.

Ein großes, wenn nicht das größte Verdienst liegt schließlich auf Seiten meiner Familie, die mich stets ermutigt, gefördert und begleitet hat. Aus diesem Grund sei ihr die Arbeit gewidmet.

Darmstadt, im Mai 2021

1 Einleitung

Was in der Zeiten Bildersaal
Jemals ist trefflich gewesen,
Das wird immer Einer ein Mal
Wieder auffrischen und lesen.

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832)

Ist von antiker Flächenkunst die Rede, so fallen darunter für gewöhnlich Male-
reien, Mosaiken, Reliefs, dekorierte Keramik, Gemmen und Kameen, Münzen,
Medaillen und Kontorniaten sowie weitere ähnliche Bildgattungen. Auf all diesen
Objekten ist auch Beschriftung in unterschiedlicher Ausprägung und Häufigkeit
zu finden. Ein ungewöhnlich breites Spektrum von Beischriften bietet das attische
und außerattische Trinkgeschirr mit seinen gut dokumentierten Dipinti¹, weshalb
diese einen sehr guten Ausgangspunkt für das Studium von Beischriften in der
Flächenkunst bilden können:

Seit der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. Chr. treten dort Benennungen für
Personen auf – zum Beispiel Namen von Göttern und Heroen, später auch histo-
risch belegte oder fiktive Namen, und zwar auch für Tiere und sogar Gegenstän-
de und ganze Szenen.² Später sind sogenannte *kalos*-Inschriften zu beobachten.
Sie können verschiedene Formen annehmen und werden allgemein als Ausruf
des Entzückens über Schönheit, Prestige und Reichtum einer bewunderten Per-
son verstanden.³ Verbreitet war es seit frühklassischer Zeit außerdem, Dipinti auf
Gegenständen im Vasenbild anzubringen, auf denen auch in der Realität Inschrif-
ten angebracht waren⁴, so beispielsweise auf Grabstelen und Hermenpfeilern, auf
Buchrollen und (Dreifuß)Basen. Ein weiterer wichtiger Typus ist die Nonsensin-
schrift, die in der früheren Forschung einmal als »Geheimschrift« oder »Schein-
schrift« bezeichnet wurde.⁵ Nonsensinschriften lassen sich wiederum aufteilen
in solche, die nur auf den ersten Blick wie gewöhnliche Beschriftungen aussehen,
sich aber bei näherem Hinsehen als Wortspielereien erweisen.⁶ Daneben gibt es
sinnlose Buchstabenreihungen⁷ und zuletzt hat man Buchstaben sogar imitiert,
das heißt, es sind nur Zeichen erkennbar, die annähernd an Buchstaben erinnern,

1 Immerwahr 1971. Immerwahr 1990. Wachter 2001. Kretschmer 1894. Kretschmer 1888. Henry Im-
merwahr's *Corpus of Attic Vase Inscriptions* wird fortgeführt durch Rudolf Wachter: AVI database
<<https://avi.unibas.ch>>, <<http://www2.lib.unc.edu/dc/attic/index.html>> (31.03.2021).

2 Den Höhepunkt dieser Entwicklung stellt der sog. François-Krater des Kleitias und des Ergotimos
dar (Florenz 4209). Zu den Inschriften, vgl. Wachter 1991. Eine Art Überschrift für die dargestellte
Szene, z. B. New York 25.78.66. ARV2 1172/8. 1685.

3 Zu *kalos*-Inschriften allgemein Klein 1898. Fuchs 1974.

4 Kretschmer 1894, 92 § 68.

5 Jahn 1854, cxiii Anm. 828.

6 Auf Kleinmeisterschalen beispielsweise Immerwahr 1990, Nr. 146. 282. 283. 285. auf Tyrrenhi-
schen Amphoren z. B. ebd. Nr. 215. auf sonstigen Gefäßen: ebd. Nr. 134. 138.

7 z. B. ebd. Nr. 97. 178. 448.

oder aber Buchstabenreihen werden komplett durch Kleckse und Punktreihen ersetzt.⁸ Diese letzte Gruppe kann unter dem Begriff ›Pseudoinschriften‹ subsumiert werden. Weitere Kategorien bilden die Besitzerinschriften und Motivinschriften (i. d. R. ist das Gefäß der Sprecher), Maler- und Töpfersignaturen, Grußformeln und Trinksprüche auf Kleinmeisterschalen, welche die Stimme des Herstellers oder Gefäßes abbilden und sich an den Benutzer des Gefäßes richten. Sie stehen jedoch normalerweise nicht mit dem Bild auf dem Gefäßkörper in Verbindung. Eine eigene Gruppe bilden Beischriften, welche sich in keine der genannten Kategorien einordnen lassen und in der Regel eng mit dem Vasenbild verbunden sind. Dazu gehören Kommentare zu einzelnen Figuren oder ganzen Szenen sowie Monologe, Ausrufe von Personen oder Gegenständen im Vasenbild. Des Öfteren bezeichnet der Vasenmaler mithilfe eines indexalischen Verweises eine Figur im Bild genauer, und zwar im Sinne von »Das dort ist ...«.⁹ Zum Teil spricht er seine Figuren direkt an, indem er sie beim Namen nennt und/oder ihnen einen Gruß zukommen lässt.¹⁰ Wenn Figuren im Bild sprechen, äußern sie sich entweder in Monologen oder in Gesprächssituationen. Einzelne Figuren stellen sich selbst vor: »Ich bin ...«, sie grüßen einander oder sagen Lebewohl. Oft singen die Figuren oder rufen sich ausgelassene Trinksprüche zu. Wieder andere rufen einen Gott an, schicken ein Stoßgebet zum Himmel oder jubeln einem erfolgreichen Wettkämpfer zu. Konkrete Anweisungen zum Liebesspiel finden wir unter anderem auf Vasen mit erotischer Bildthematik.¹¹ Häufiger stößt man auf Lautmalereien, etwa Klagelaute bis hin zu Antriebsschreien¹², Tierlauten¹³ oder Klangimitationen von Gesang oder Musikinstrumenten¹⁴.

8 z. B. ebd. Nr. 151. 195.

9 Etwa auf einer Schale des Hermogenes in Toulouse 347 (ABV 165) oder auf einer Vase in München 2165 (ABV 171/1).

10 Etwa auf einer Hydria des Euthymides im Louvre G 41 (ARV² 33/8), auf einer Amphora des Phintias im Louvre G 42 oder auf einem Gefäß in München, vgl. Immerwahr 1990, Nr. 329.

11 Eine rotfigurige Schale des Douris (ARV² 444/241) zeigt im Innenbild ein Paar beim Liebesspiel a tergo. Die senkrecht verlaufende Beischrift ist ein Ausspruch des Liebhabers und kann mit »Halt still!« übersetzt werden, vgl. Immerwahr 1990, 87 Nr. 535. Auf einer Schale des Phintias (ARV² 1620/12bis) sind Mann und Frau beim Liebesspiel zu sehen. Die Aufschrift, die etwa mit »Kleines Reh« übersetzt werden kann, bezieht sich wohl auf die Hetäre (SEG 35, 1985, 43). Beispiele aus dem homosexuellen Bereich finden sich bei Immerwahr 1990, 75 Nr. 439 Anm. 57; 84 Nr. 503 (ABV 664. Para 360/74 quater. Add 107).

12 Ein Kriegsschrei auf dem Schulterfragment einer schwarzfigurigen Amphora aus Athen Acr. 2211 (ABV 347).

13 Auf der Lippe eines Aryballos des Nearchos in New York M.M.A. 26.49 (ABV 83/4) sind viele kurze Nonsensinschriften aufgemalt, die Roland Hampe einst als Kranichschreie gedeutet hat, vgl. Immerwahr 1990, Nr. 97. Für die schriftliche Umsetzung von Tierlauten gibt es literarische Belege. Für Vogelschreie eine Sequenz aus Aristophanes' Komödien (z. B. Aristoph. Av. 226 ff. 260 ff. 747. 779). Für Froschquaken entsprechend Aristoph. Ran. 209 f.

14 Auf einem rotfigurigen Kalathos des Brygos-Malers (ARV² 385/228, 1649. Para 367. Add² 228). Auf einer rotfigurigen Halsamphora (Para 323/3bis. Add² 154). Auf Fragmenten eines schwarzfigurigen Epinetrons (SEG 34, 1984, 57).

Einige dieser Erscheinungsformen von Beischriften begegnen uns auch auf figürlich dekorierten Fußböden und Wänden. Insgesamt sind die Beschriftungskategorien dort aber deutlich weniger breit gefächert als auf den Vasen. Mosaikinschriften konnten außerdem kaum so intuitiv ins Bild gesetzt werden wie die genannten Vaseninschriften, sondern hatten von vornherein einen offizielleren Charakter, da sie vor der Herstellung zusammen mit dem Bild entworfen werden mussten. Eine große Gruppe bilden auch dort die Namensbeischriften für abgebildete und nicht abgebildete Personen bzw. mythologische Figuren, Tiere und Gegenstände.¹⁵ Daneben finden wir Weihinschriften und Signaturen der Hersteller und Künstler ebenso wie Angaben zu ausführenden Werkstätten, zu Auftraggebern und Stiftern. Zu den größten, thematisch unterscheidbaren Gruppen gehören magische Formeln, literarische Zitate und philosophische Sprüche (*sententiae*). In Stein gesetzte Grußformeln und Willkommenswünsche finden sich des Öfteren im Eingangsbereich von Gebäuden.¹⁶ Außerdem treten selten Aufschriften auf Schriftrollen, *tabulae* und Gefäßen im Bild auf, etwa typische Trinkrufe auf großen Amphoren.¹⁷ Auch in Wandbildern sind die genannten Beischriftenformen überraschend häufig vertreten. Wir entdecken Namen für Personen oder Orte ebenso wie Legenden, Glückwünsche, Motivformeln, Reklame, Hinweise oder Warnungen, aber auch literarische Texte, Dialoge und Beschriftung von Objekten innerhalb des Bildes (Statuenbasen, Papyrusrollen, Tafeln, Gefäße etc. ...). Teilweise kommentieren Graffiti die gemalten Bilder.¹⁸ Dass man Graffiti inhaltlich auf bestehende Wandmalereien bezogen hat, ist allerdings der Ausnahmefall. Häufiger kommt es vor, dass Graffitizeichnungen durch verbale Graffiti kommentiert wurden.¹⁹ In Mosaik- und Wandbildern sind zudem ›sprechende‹ Beischriften zu finden. Dabei handelt es sich um verschiedene Formen von wörtlicher oder direkter Rede, die mit dem Bild verbunden sind. Tabelle 1 (Kap. 12) gibt einen allgemeinen Überblick über die unterschiedlichen Kategorien von wörtlicher Rede im Bild, denen Beispiele aus dem Katalog zugeordnet werden können. Dazu gehören

- *Aussprüche der Figur(en)* im Bild, die sich in die Kategorie ›Sprechblasen‹ einordnen lassen, darunter auch *Ansprachen an den Betrachter*,
- *Ansprachen an die Figur(en)* im Bild, die als wörtliche Rede des Schreibers zu denken sind,

15 Auch Szenentitel gehören in diese Gruppe.

16 Alle diese Kategorien von Mosaikbeschriftung sind beispielsweise von Angélique Notermans gesammelt worden, vgl. Notermans 2007, 25–46.

17 Kat. M45. Daneben eine Aufschrift, die den Inhalt eines Gefäßes bezeichnet bei Notermans 2007, Nr. M 69.

18 Blum 2002, 9 f. Beispiele bei Diehl 1930, 27 Nr. 439. 594. 639. 651.

19 Langner 2001, 75–84. Für Pompeji, Ostia, Dura Europos, Pergamon und Ephesos zusammengetrage Beispiele in *triclinia* oder *oeci* bei Langner 2001, 102 Anm. 652. Bevorzugte Motive in Pompeji sind u. a. Gladiatoren- und Tierbilder.

- *Kommentierungen zur Darstellung*, die als wörtliche Rede des Schreibers zu denken sind, sowie
- *Ansprachen an den Betrachter*, die irgendwie in Zusammenhang mit der Szene stehen, aber nicht von den Figuren im Bild geäußert werden.

Die vorliegende Arbeit begreift sich als Fallstudie, die das spezielle Phänomen der sogenannten ›sprechenden‹ Beischriften in der antiken Flächenkunst genauer in den Blick nimmt. Die Umsetzung erfolgte nur in Teilen als quantitative Auswertung, bei der allgemeingültige Aussagen zum betrachteten Gegenstand getroffen werden können. Mehr Gewicht liegt auf der qualitativen Auslegung der zusammengetragenen Objekte, die in die Tiefe gehend interpretiert werden. Die Untersuchung stößt damit in einen Forschungsbereich vor, in dem Bild und Text nicht nur gemeinsam auf der Oberfläche eines Trägers erscheinen und entsprechend beschrieben werden, sondern auch als zusammenhängende Einheit interpretiert werden. Diese Form der Betrachtung ist insofern sinnvoll und wegweisend, als Bild und Text nach wie vor in den meisten Fällen getrennt nach den jeweils zuständigen Fachdisziplinen und auch methodisch unterschiedlich angegangen werden. Gleichzeitig kann die Studie exemplarisch für die Analyse ähnlicher Phänomene in anderen Kulturräumen und Objektgattungen dienen.

Ihr Gegenstand sind mehrheitlich Fußbodenmosaiken. Der kleinere Teil ist Wandmalereien gewidmet. Bedeutungsvoll für die Untersuchung des archäologischen Materials ist der artverwandte Gegenstand, denn auf technischer Ebene kann ein Mosaik als eine spezielle Form der Malerei gelten, bei der Steinchen (*tesserae*) zu Bild- und Textelementen zusammengesetzt werden.²⁰ Zum Vergleich werden zusätzlich beschriftete Szenen auf Keramik mit ähnlichen Bildinhalten herangezogen, jedoch nur dort, wo es sich argumentativ anbietet. Sowohl Fußböden als auch Wände sind als immobile Träger nämlich darauf angelegt, an einem bestimmten Ort – für gewöhnlich in Innenräumen – dauerhaft ihre Wirkung zu entfalten. Ihre Frontalansichtigkeit verleiht ihnen eine gewisse Monumentalität. Im Gegensatz dazu war ein bemaltes Trinkgefäß bei seiner Verwendung ständig in Bewegung und wurde unter seinen Benutzern weitergereicht. Das Erfassen der Bilder erfolgte dabei durch das Drehen des Vasenkörpers, also durch direkte Interaktion mit dem Trägermedium, was sich auch in der Form ihrer Beschriftung widerspiegelt. Eine Vase konnte zudem den Ort ihres Wirkens mehrfach wechseln, z. B. vom Gelageraum in ein Grab, wodurch sich sowohl ihr funktionaler Kontext (vom Trinkritual zum Bestattungsritual) als auch die Aussage ihrer Beschriftung änderte. Aus diesem Grund erschien es folgerichtig, beschriftete Vasenbilder nicht gleichwertig aufzunehmen, sondern stattdessen punktuell in die Analyse zu integrieren. Ein weiteres Argument dafür ist, dass Mosaik- und Wandbilder in der Regel strenger nach den Vorstellungen des Hausherrn angefertigt wurden²¹, wohingegen

20 Vgl. *Materiale Textkulturen* 25 = Bolle 2020, 141.

21 Sie wurden ja oftmals im Wohnhaus des Auftraggebers selbst verlegt bzw. aufgemalt.

Vasenbilder auch als Auftragsarbeiten mehr der freien Kreativität der Vasenmaler ausgesetzt waren.²²

›Sprechende‹ Beischriften sind außerdem in Kombination mit Bildern auf Grabsteinen zu finden. So berichtet etwa ein Schwein namens Choiros dem Wanderer auf einem Grabmal aus Edessa von seinem Schicksal, wie es bei einem Wagenunfall ums Leben kam. Eventuell sollte es sozusagen metaphorisch einen Sklaven mit diesem Namen verkörpern.²³ Ein frühkaiserzeitlicher Grabstein für L. Calidius Eroticus aus Isernia zeigt einen siebenzeiligen Text (CIL IX 2689 = ILS 7478) und darunter eine Wirtshausszene. Der zweite Teil der Inschrift bildet den Dialog zwischen dem Wirt und dem scheidenden Gast ab, die über die Rechnung verhandeln.²⁴ Die Grabreliefs sind ebenfalls ortsgebunden, stehen jedoch wieder in einer anderen Tradition als Mosaiken und Wandmalereien, da sie in aller Regel nicht innerhalb geschlossener Räume aufgestellt waren. Auch sind ihre Bildinhalte nicht ohne Weiteres vergleichbar. In der Untersuchung sollen sie aus diesem Grund nicht eigens besprochen werden.

Das besondere Zusammenspiel von Bild und ›sprechender‹ Beischrift ist darüberhinaus auch in anderen Kulturen zu beobachten. Bereits in der ägyptischen Bildkunst begegnen beispielsweise häufig Erläuterungen zur Darstellung und auch gesprochene Worte der dargestellten Personen.²⁵ Die Schrift konnte verschiedene Richtungen im Bild einschlagen, um die Verbindung zwischen Text und Figur sichtbar zu machen. Auch die Armhaltung der sprechenden Figur ist ein visueller Indikator für die wörtliche Rede.²⁶ Eine Umzeichnung der Westwand des Grabes des Fürsten Paheri in El-Kab (Mitte 2. Jahrtausend v. Chr.), in der die Beischriften in Übersetzung erscheinen, führt die lebhafteste textliche Gestaltung vor Augen.²⁷ Auch am Tempel von Edfou ist eine Szene aus einem Theaterstück dargestellt, wo sogar ein Prolog, Göttergespräche und Rufe des Chors zu lesen sind.²⁸ Daneben ist dieses Phänomen in der Kunst der Maya bekannt. Bemalte Gefäße zeigen Szenen aus dem Palastleben, in denen erklärende Beischriften zur Darstellung das Bild beherrschen. Zum Teil sind Menschen mit lebhafter Gestik zu sehen, die Konversation betreiben. Feine Linien treten wie Rauchfahnen aus den Mündern und münden dann in ›Hieroglyphenblasen‹ über ihren Köpfen.²⁹ Im Mittelalter gibt es diese Art von Bild-Text-Kombination beispielsweise in der Buchmalerei als passende Illust-

22 Dies zeigt sich in der attischen Vasenmalerei etwa auf den Objekten der sogenannten ›Pioniergruppe‹ aus der Zeit um 520 bis etwa 480 v. Chr., vgl. Immerwahr 1992, 49 f.

23 Cabanes 1995, 157 Nr. 527; Koch 1984, 64 Abb. 11. Eine Darstellung des Toten ist nur in seltenen Fällen in Kombination mit einer Grabinschrift aus Sicht des Toten anzutreffen. Ein weiteres Beispiel ist das Grabmal des kindlichen Wagenlenkers Florus, vgl. Stenhouse 2002, 107 Nr. 50.

24 Bannert 2005, Jahn 1861, Taf. X 6 und unten Kap. 4. 2. 2. 1.

25 Philologische Betrachtungen zu allen Arten der wörtlichen Rede liefert: Grapow 1960.

26 Ziegler 1982, 136; Dominicus 1994.

27 Assmann 1991, 84 f. Abb. 8.

28 Ziegler 1982, 150 neben anderen Beispielen.

29 Grube 2000, 126 f. bes. Abb. 194, 195; S. 135 Abb. 211. Hier wird also auch durch einen visuellen Indikator auf wörtliche Rede hingewiesen. Außerdem Miller – Martin 2004, 33 Taf. 4; 46 Taf. 17.

ration zu den Bibeltexten. Oft sind den Figuren Bibelzitate in den Mund gelegt. Die wörtliche Rede erscheint in Textrollen oder Spruchfahnen, die von den Sprechern gehalten werden.³⁰ Diese Tradition setzt sich in der Renaissance fort. Als Beispiele lassen sich auch die Gemälde mit dem Titel ›Annunciation‹ des Niederländers Jan Van Eyck (um 1390-1441)³¹ und des Simone Martini (1283?-1344)³² anführen. Seit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert gab es Flugblätter mit zunächst religiösem Inhalt, die durch die Drucktechnik verbreitet wurden. Hier wird mit regelrechten Spruchfahnen und -rollen gearbeitet, in denen auch Bildkommentare Platz finden. Teilweise setzen sie schon am Mund der Personen an.³³

1.1 Materialbasis

Insgesamt sind im Katalog 72 Einträge zu Mosaiken und 23 Einträge zu Malereien verzeichnet. Die Auswahl der Objekte für den Katalog erfolgte nach ihrer Verwertbarkeit für die Untersuchung, das heißt, es sollten möglichst die folgenden Kriterien erfüllt werden:

- eine Abbildung des Objekts muss zugänglich sein. Objekte, von denen keine Abbildung oder nur eine ungenügende Abbildung ermittelt werden konnte, wurden nicht in die Sammlung aufgenommen.
- es muss eine der genannten Kategorien von wörtlicher oder direkter Rede in oder bei einer figürlichen Szene vertreten sein. Beschriftete Bildträger mit rein geometrischen Motiven zählen nicht hinein. Auch Beschriften mit umstrittener Bedeutung³⁴ wurden nicht berücksichtigt.

30 Zur Interaktion zwischen Bild und Text, insbesondere wörtliche Rede, in der religiösen Kunst des Mittelalters und der Renaissance, vgl. Ellis 1984, 21–38.

31 Eine Inschrift ist nicht nur spiegelverkehrt angebracht, sondern steht zudem noch auf dem Kopf. Der Engel verkündet: *Ave Gr[at]ia Plena*. Die Jungfrau entgegnet: *Ecce Ancilla D[omi]ni*, vgl. Baldass 1952, Taf. 114.

32 Der Engel verkündet der Jungfrau: *Ave Gratia Plena. Dominus Tecum*, vgl. Frontisi 1992, 207 Abb. 2.

33 Holzschnitte als Beispiele liefert Johnson 2000, 82 f. Abb. 2. 3. Er behandelt auch die weitere Entwicklung der Sprechblase bis zu den direkten Vorläufern des modernen Comics im 18. und 19. Jahrhundert.

34 Ein unklares Zusammenspiel zwischen dem dargestellten Motiv und der Beschriftung liegt etwa vor bei Notermans 2007, Nr. M 193. M 288. M 203. Hierzu zählt beispielsweise das Mosaik aus der Aula dei Mensores (I XIX, 1.3) in Ostia, vgl. ebd. Nr. M 46 oder auch ein Mosaik aus einem Privathaus in Rom, vgl. ebd. Nr. M 92. Eine Gruppe von Mosaiken mit Schiffsdarstellungen aus Ostia, die aus dem Piazzale delle Corporazioni (II VII, 4) stammen und zu den ehemaligen Büroräumen (*stationes*) der Schiffer- und Händlergilden (*collegia*) gehören, enthält teilweise ausführlichere Bezeichnungen dieser Räume, die sich entweder gar nicht oder nicht direkt auf die Darstellungen beziehen. Der Befund ist in der Arbeit nicht behandelt worden, vgl. ebd. Nr. M 19–M 39.

- es muss ein klar erkennbares Zusammenspiel zwischen Bild und Text ersichtlich sein, das über eine Benennung oder Bezeichnung³⁵ des Dargestellten in Form einer Namensbeischrift oder Bezeichnung hinausgeht. Die wörtliche Rede im Bild sollte also entweder
 - direkt von einer (oder mehreren) Figur(en) als Dialog oder Monolog im Bild geäußert werden oder
 - sich als Kommentar von außen direkt an diese Figur(en) wenden oder
 - sich als Erklärung auf das Bild insgesamt oder einen Teilaspekt beziehen oder
 - ohne erkennbare äußernde Figur für sich stehen, wobei sie mit dem Bild in Wechselwirkung tritt. Dieser Fall tritt etwa ein, wenn das Bild die Botschaft des Textes entweder unterstreicht, ergänzt oder dieser entgegensteht. Umgekehrt kann auch eine inhaltliche Erweiterung oder Bereicherung des Bildes durch den Text beobachtet werden.
- es reicht nicht, wenn sich die Beischrift auf das Gebäude, das Werk oder Denkmal als solches bezieht, etwa bei den genannten Stifterinschriften oder Signaturen des Künstlers bzw. Auftraggebers.³⁶
- Eingehend werden diejenigen Exemplare besprochen, die sich besonders gut auch im Verbund mit ähnlichen Objekten zu Gruppen zusammenstellen und interpretieren ließen. Alle übrigen sind zumindest zur Unterstützung der Argumentation beispielhaft im Haupttext oder in den Fußnoten erwähnt. Zwei erotische Wandmalereien aus Pompeji Kat. W11, W13 wurden der Vollständigkeit halber in den Katalog dieser Arbeit aufgenommen, fließen aber nicht in die Besprechung ein, da sie für ein eigenes Teilkapitel zu wenig ergiebig gewesen wären. Mehr erotische Szenen für eine lohnende Diskussion finden sich auf attischer Keramik, auf Rhönemedailles und auf hellenistischer Reliefkeramik.³⁷
- der Erhaltungs- bzw. Dokumentationszustand des Objektes muss ausreichend sein, so dass eine vollständige Bild-Text-Kombination erkennbar ist. Exemplare mit stark lückenhaften Beischriften³⁸ bzw. schlecht erhaltenen Motiven³⁹ zählen nicht hinein.
- die Echtheit des Textträgers darf nicht angezweifelt werden.⁴⁰

35 Eine erweiterte Form einer solchen Bezeichnung sind beispielsweise die Beischriften bei Selbstporträts, vgl. ebd. Nr. M 42. M 555.

36 Ausgeschlossen ist also auch das Graffito *Sittius restituit elephantum* (CIL IV 806) bei der Zeichnung eines Elefanten, der von einer riesigen Schlange um seinen Körper umschlungen ist und von einem Zwerg gerettet wird (am Ladenschild eines hospitium in Regio VII 1, 44).

37 ARV² 444/241. ARV² 1620/12bis. ABV 664. Para 360/74 quater. Add 107. Thüry 2015, passim. Akamatis 1993, 256 f. Nr. 322. 259 f. Nr. 323. Sinn 1979, MB 67. MB 68. MB 69. Siebert 1984.

38 Vgl. Notermans 2007, Nr. M 162. M 378. M 462.

39 Vgl. ebd. Nr. M 233.

40 Die wertsteigernde Seltenheit von ›sprechenden‹ Beischriften auf Mosaiken mag Fälscher zu Eigenkreationen bewogen haben, so meiner Vermutung nach bei einem Mosaikboden aus Tunesien, das einen sitzenden Schuhflicker zeigt, der an eine Kette gebunden ist. Die Beischrift

Auf der Grundlage der Materialbasis und der gesammelten Metadaten zu den Objekten konnten einige Schaubilder und Pivot-Tabellen generiert werden, die als Forschungsdaten mit diesem Textdokument verknüpft sind⁴¹ und Aufschluss über die Verteilung der Bildmotive sowie über die zeitliche und geographische Streuung geben. Um ein möglichst vollständiges Bild zu zeichnen, wurden aus der Gesamtmenge aller Objekte im Katalog Hauptgruppen gebildet. Innerhalb dieser Gruppen werden in fünf thematisch abgegrenzten Kapiteln (Kap. 2–6) einzelne Artefakte diskutiert, um das Phänomen der Bildbeschriftung von möglichst verschiedenen Seiten zu beleuchten. Die Arbeit stellt also zum einen eine speziell auf den Forschungsgegenstand abgestimmte Kollektion von beschrifteten Artefakten dar, die als nützliches Instrumentarium für Materialrecherchen dienen kann. Zum anderen bietet sie ein Kompendium vielfältiger Interpretationsansätze für ›sprechende‹ Beischriften in bildlichen Kontexten.

Die Verteilung der Bildthemen auf den gesammelten Mosaikfußböden gestaltet sich folgendermaßen (Abb. A): *Apotropäische Motive* oder solche, denen durch die Beischrift erst eine apotropäische Funktion zugeordnet wird, sind unter den Bildthemen auf Mosaiken überdurchschnittlich häufig vertreten. Wir finden sie im nordafrikanischen Raum (Tunesien, Algerien, Libyen) schwerpunktmäßig, besonders in Wohnhäusern an verschiedenen Stellen (Baderäume, Durchgangsräume, Eingangsbereiche: Kat. M31–M33, M41, M46–M47, M49, M59–M61), daneben in Thermenräumen (Kat. M42, M52, M57) sowie in einer Grabkammer (Kat. M56). In Italien kommen sie durchgehend auf Türschwellen oder im Eingangsbereich von Geschäften, im Wohnhaus oder auch im Heiligtum vor (Kat. M9, M12–M14, M16, M21). Auch in anderen Teilen des Römischen Reiches (Türkei und Portugal) lassen sich Schaden abwehrende Motive entdecken: dort ausschließlich in Wohnhäusern (in Gelage- und Aufenthaltsräumen, im Durchgangsraum, als Schwellenmosaik: Kat. M31–M33, M61). Die meisten Objekte mit Apotropaia stammen aus dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr., also der Phase, in welcher das Römische Reich seine größte Ausdehnung besaß. Das zahlreiche Vorkommen unheilabwehrender Motive legt nahe, dass ›sprechende‹ Beischriften im Bild bei der Vorbeugung gegen Schädigung durch Dritte als besonders wirkungsvoll empfunden worden sind. Wahrscheinlich fungierten sie als prominente ›Eyecatcher‹ für den Gast des Hauses, der die Information durch die besondere Bild-Text-Kombination besonders leicht erfassen sollte. Darüber hinaus kommen sie vor allem in Regionen vor, in denen viele wohlhabende Menschen auf engem Raum zusammenlebten. Gesellschaftlicher Wettbewerb und Gefühle der Missgunst waren hier also tendenziell stärker verbreitet, was zu kreativen Lösungen im Umgang mit diesen Entwicklungen geführt hat.

lautet: [...] XVRI QVODDIS/SARTOR PERABAS/EXPLICITVEST/SEDE INCATE/NA, vgl. Ben Abed-Ben Khader – Balanda 2002, Abb. 218.

41 Die Auswertung der Daten erfolgte mit Microsoft Excel, vgl. <https://doi.org/10.11588/data/oQQVJK>.

Einen ebenso großen Anteil machen verschiedene Szenen und Figuren aus dem *Mythos* aus, allerdings sind diese räumlich auf mehr Länder verteilt als die apotropäischen Mosaiken. Der nordafrikanische Raum ist dabei ebenso wieder vertreten wie Italien, darüber hinaus die Iberische Halbinsel mit Spanien und Portugal, außerdem Großbritannien, Frankreich, Griechenland, der Libanon und die Türkei. Die meisten Fußböden mit Mythenszenen hat man in den Aufenthalts- und Baderäumen der kaiserzeitlichen Wohnsitze verlegt (Stadthaus, Landsitz, Palast: Kat. M3–M4, M7–M9, M11, M18, M26, M35, M49). Daneben sind Beispiele aus einem Grab und aus Thermenanlagen erhalten (Kat. M5, M34, M56, M64). Die allermeisten Beispiele mit mythologischen Szenen stammen aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. Aus den Phasen davor und danach sind nur wenige Exemplare im Katalog vertreten.

Die drittgrößte Gruppe von Mosaiken mit ›sprechenden‹ Beischriften besteht aus *Tierdarstellungen* in unterschiedlichen Kontexten. Sie treten interessanterweise allein in den Westprovinzen auf, in Nordafrika (Algerien, Marokko, Tunesien), in Italien und der Schweiz. Die bevorzugten Gebäude sind wiederum Wohnhäuser und Villen, vorrangig im Eingangsbereich oder an der Schwelle, in Bade- und Aufenthaltsräumen (Kat. M14, M16, M43, M59–M60, M63). Je ein Beispiel ist innerhalb der Gebäudetypen ›Kneipe, Geschäft‹ bzw. ›Therme‹ aufgefunden worden (Kat. M12, M37–M38, M47). Wie bei den Apotropaia liegt der zeitliche Schwerpunkt bei den Tierszenen im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr.

Eine weitere Gruppe bilden Darstellungen aus *Circus und Amphitheater* sowie Szenen und Bilder, die vom *Schauspiel* inspiriert sein mögen. Die Mosaiken stammen ebenfalls überwiegend aus den westlichen Provinzen (Nordafrika, Italien, Spanien, Portugal), aber auch aus der Türkei. Bei den Fundorten handelt es sich vornehmlich um Wohngebäude, *villae* und einige Bäder (Kat. M22, M46, M48, M53); die Böden wurden innerhalb von Aufenthalts- oder Gelageräumen freigelegt. Der Zeitraum des 3.–4. Jahrhunderts n. Chr. dominiert bei der zeitlichen Einordnung der Spieldarstellungen. Ähnliche Prozentwerte wie die Kategorien ›Circus‹, ›Amphitheater‹ oder ›Theater‹ für sich genommen weisen die wenigen Beispiele zum Themenkomplex *Gelage* bzw. *Essen und Trinken* aus dem 2., 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. auf, die aus Wohnhäusern, einer Kneipe und wahrscheinlich aus einem Grab stammen. Italien dominiert unter den genannten Fundorten in dieser Gruppe.

Eine kleine Anzahl von Mosaiken lässt sich schließlich zu den Themenbereichen *Philosophie, Dichtung* und *Jagd* zusammenfassen. Auch sie stammen insgesamt überwiegend aus den Westprovinzen (Nordafrika, Frankreich, Spanien und Italien) und wurden im 1., 2.–3. und 4. Jahrhundert n. Chr. entworfen. Artefakte zu den Bildthemen ›Philosophie‹ und ›Dichtung‹ wurden mehrheitlich in den Gelageräumen aufwendig gestalteter Wohnhäuser gefunden (Kat. M20, M27–M30, M54). Jagdmosaiken sind zusätzlich in Eingangsbereichen, in Baderäumen oder Durchgangsräumen dieser Wohngebäude zutage getreten (Kat. M15, M35, M39, M58, M66). Interessant ist, dass Motive, die einen philosophischen Hintergrund

haben, einen Schwerpunkt im Ostteil des Römischen Reiches aufweisen (Türkei, Libanon, Syrien). Diese Beobachtung ist vermutlich darauf zurückzuführen, dass die Vermittlung von Bildung allgemein in den großen Philosophenschulen im griechischsprachigen Raum ihren Anfang nahm und diese Tradition dann später in den großen hellenistischen Gymnasien u. a. in Kleinasien fortlebte.⁴²

Von der griechischen Glanztonkeramik unterscheiden sich die Szenen mit ›sprechenden‹ Beischriften auf den Fußböden hinsichtlich ihrer größeren inhaltlichen und funktionalen Bandbreite. Mit wörtlicher Rede beschriftete Vasenbilder illustrieren in der Hauptsache die Welt des Gelages und des Weinkonsums, die als Bildthema in der großformatigen Flächenkunst weniger zu finden ist.⁴³ Sie hatten primär die Aufgabe, die Gäste während des Gelages zu unterhalten und zu bestimmten Tätigkeiten und Gesprächen anzuregen. Ihr Funktionskontext war also auf die Beschäftigungen beim Symposion beschränkt – eben dort, wo die Trinkgefäße auch primär im Einsatz waren. Motive der Abwehr von Unheil, des SpieleweSENS sowie Jagd- und Tierdarstellungen sind dort entweder selten oder überhaupt nicht vertreten.⁴⁴

In den Wandbildern ist die thematische Verteilung anders gelagert (Abb. B). Hier dominieren eindeutig die Szenen aus dem Bereich *Gelage* bzw. *Essen und Trinken*. Malereien mit dieser Thematik sind nur in Italien gefunden worden und dort wiederum ausschließlich in einer Katakombe, im Gelageraum eines Wohnhauses und in Kneipen (Kat. W6, W9–W10, W14–W20). Sie stammen entweder aus dem 1. oder 3.–4. Jahrhundert n. Chr. Szenen mit Motiven aus dem *Mythos* oder *Tierdarstellungen* sind ähnlich wie bei den Mosaikbildern zu einem größeren Anteil vertreten. Szenen aus dem *Mythos* finden sich sowohl in Italien als auch in der Schweiz, und zwar in Wohnhäusern (Durchgangsraum, Gelageraum), in der Latrine einer Kneipe und in einem Villengebäude. Tierdarstellungen finden wir in denselben Ländern an der Außenwand und im Schankraum von Kneipen, im Aufenthaltsraum einer Herberge und in der Kryptoportikus einer *villa rustica* (Kat. W2, W4–W5, W7, W12, W22–W23). Beide Bildthemen kommen vor allem im 1. Jahrhundert n. Chr. und zu einem geringeren Anteil auch im 2. Jahrhundert n. Chr. vor. Szenen, die mit *philosophischen Inhalten* spielen, sind in Latrinen von Wohnhäusern und in einem Bad erhalten geblieben, so etwa in Griechenland (Kat. W1), in Italien (Kat. W3) und in der heutigen Türkei (Kat. W21). Sie stammen vor allem aus dem 1.–2. sowie aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. Viel weniger zahlreich sind Wandbilder aus Griechenland und Italien, die sich in den Kreis der *Erotik*, des *Schauspiels* oder der *Schadensabwehr* einordnen lassen. Diese stammen ebenfalls aus Wohnhäusern, aus einem Aufenthaltsraum (Kat. W11, evtl. W13) und aus Latrinen (Kat. W1, W12).

42 von den Hoff 2009, 257 f.

43 Dazu Krause 2005, passim.

44 Ebd.

Sowohl auf den Fußböden wie auch an den Wänden sind die Bildthemen nicht in jedem Fall vollkommen eindeutig zuzuordnen, da es Fälle gibt, bei denen die Motive gleichzeitig in zwei verschiedene Kategorien fallen, z. B. *Mythos* bzw. *Tiere* und *Apotropaion*, *Philosophie* und *Theater*, *Mythos* und *Tiere* etc.

Insgesamt weisen die Aufnahmen im Katalog eine chronologisch wie geographisch breite Streuung auf. Blicken wir auf die *zeitliche Verteilung* aller gesammelten Einträge, so ist bei den Mosaiken eine ausgeprägte Häufung zwischen dem 3. und 4. Jahrhundert n. Chr. festzustellen (Abb. C). Die Häufung der Funde in dieser Phase kann in einer Präferenz für derartige Bild-Text-Kombinationen begründet liegen oder aber sie ist durch die insgesamt spärliche Befundlage rein zufällig entstanden. Am ehesten ist sie wohl damit zu erklären, dass größere Bevölkerungsteile in dieser Phase zu Reichtum kamen und somit die Mittel für aufwendigen Schmuck in Gebäuden gegeben waren. Zu diesem Zeitpunkt war auch die kulturelle Homogenität in der Gesellschaft am stärksten ausgeprägt. Überregionale Unterschiede, die sich zu Beginn noch in den verschiedenen Lebensformen der Reichsbevölkerung in den verschiedenen Reichsteilen ausdrückten, waren dann insgesamt weniger zu spüren. Interessant ist der drastische Abfall der Fundzahlen ab dem Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr., der sehr wahrscheinlich mit den radikalen Veränderungen in der Spätantike zusammenhängt. Bei den Wandmalereien ist ein vergleichbarer ›peak‹ in den vorliegenden Daten aufgrund der sprunghaft ansteigenden Kurve ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. nur erahnbar (Abb. D). Die Ausschläge und Tendenzen in der Grafik sind aber höchstwahrscheinlich nur auf die beiden dominierenden Fundgebiete (Pompeji und die Katakomben in Rom) zurückzuführen.

Die Objekte im Katalog stammen sowohl aus den westlichen Provinzen als auch aus den Ostprovinzen des Römischen Reiches, wobei die Beispiele aus dem Westteil zahlenmäßig dominieren (vgl. auch Kap. 12, Tabelle 3). Die *räumliche Verteilung* der Fundorte aus dem Katalog gestaltet sich eindeutig: Die mit Abstand meisten Katalogeinträge stammen aus Regionen des nordafrikanischen Raumes sowie aus Italien. Auf dem dritten und vierten Platz liegen im Falle der Mosaiken Spanien und die Türkei; bei den Fresken folgt auf dem zweiten Platz die Schweiz, während Griechenland und die Türkei erwartungsgemäß aufgrund der allgemein schlechten Fundlage für erhaltene Wandmalerei in diesem Raum unterrepräsentiert sind (Abb. Ea–Eb. Abb. F). Damit gehören Nordafrika (Mosaiken), Italien (v. a. Maleereien, auch Mosaiken), Spanien, die Schweiz, Griechenland und die Türkei zu den prominentesten Fundstellen für die beschrifteten Bilder. Im Falle der Mosaikfußböden ist die Region Tunesien mit den meisten Objekten vertreten. Gleich dahinter folgt Algerien, danach Ägypten, Libyen und Marokko. In Italien liegt der Schwerpunkt auf Rom und Ostia, gefolgt von Pompeji. Bei den Wandmalereien liegt erwartungsgemäß ein starkes Gewicht auf Pompeji und Rom, während andere Orte wie Ostia und Ephesos nur schwach repräsentiert sind. Aufgrund dieser ungleichen Verteilung wird offensichtlich, dass es sich bei der Kombination aus Bild und

›sprechender‹ Beischrift wohl nicht um eine bewusste Tradition im Sinne einer reichsweit verbreiteten Darstellungskonvention handeln kann.

Was wir aus den Grafiken Abb. Ea–Eb und Abb. F ablesen können, ist ein vergleichsweise starkes Gewicht von Funden in denjenigen Regionen, die in der römischen Kaiserzeit nicht nur dicht besiedelt waren, sondern in denen auch ein auf höherer Bildung basierendes, ausgeprägtes kulturelles Leben mit relativem finanziellem Reichtum geherrscht hat, welcher eine Anbringung solcher Bild-Text-Kombinationen entweder durch einen starken gesellschaftlichen Wettbewerb (Spiele, Zurschaustellung der eigenen Bildung und Fähigkeiten in Dichtung, Philosophie und Jagd) möglich machte oder aufgrund von Tendenzen der Absicherung nach außen (Neid-Prophylaxe durch Apotropaia!) sogar erforderte. Es ist davon auszugehen, dass diese Umstände auch die Voraussetzung für eine ausgeprägte Kreativität gewesen sind, mit der diverse Schutzstrategien verfolgt wurden.

Bilden wir eine Korrelation zwischen den Parametern ›Raum‹ und ›Zeit‹ und setzen die Fundorte zu den Jahrhunderten ins Verhältnis, so ist bei den Mosaiken festzustellen, dass in der beobachteten Hochphase des 3. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. auch die größte Bandbreite an Fundorten vertreten ist. In der Wandmalerei sieht die Verteilung wiederum viel homogener aus (Abb. G–H). Bevor wir in die Diskussion einsteigen, sollen in den folgenden beiden Abschnitten einige grundsätzliche Überlegungen und Begriffsbestimmungen zum besseren Verständnis des Forschungsvorhabens vorgenommen werden. Diese werden im Verlauf der Arbeit an einigen Stellen und auch im Schlusskapitel erwähnt.

1.2 Grundlegende Vorüberlegungen

Grundsätzlich können die untersuchten Pavimente und Wandbilder mit bildwissenschaftlichen Mitteln untersucht werden. Da es sich auch um Schriftträger handelt, sind sie zusätzlich für die Epigraphik und für die Textwissenschaften interessant. Die Erforschung der antiken Kulturgeschichte basiert in erheblichem Ausmaß auf schriftlichen Hinterlassenschaften, die nach den Worten von Markus Hilgert als »Schlüssel« zur Rekonstruktion vergangener Lebenswirklichkeit⁴⁵ dienen können. Die Bedeutung epigraphischer Texte sei dabei stets auf den Menschen und dessen Denken, Fühlen und Handeln bezogen. Er sei gleichermaßen »Produzent« wie auch »Rezipient dieses Geschriebenen« und demzufolge seine »allein sinngebende Instanz«⁴⁶. Die Herausforderung der aktuellen Forschung bestehe nun darin, das historische Schriftobjekt wieder in diesem ursprünglichen Kontext menschlichen Handelns, in der Komplexität und Vielschichtigkeit »seiner Motivationen und Muster« zu verorten.⁴⁷ Hilgert spricht sich deshalb in Anlehnung an Hans Bel-

45 Hilgert 2010, 88.

46 Ebd. 93.

47 Ebd. 93, 114.

tings ›Bild-Anthropologie‹ für einen »text-anthropologischen‹ Ansatz⁴⁸ im Umgang mit Schriftzeugnissen des Altertums aus. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit solchen texttragenden Objekten fokussiert sich nämlich üblicherweise allein auf das Geschriebene, das aus historischer oder philologischer Perspektive betrachtet wird. Typische Fragen der Epigraphik lassen sich idealerweise nur unter Zuhilfenahme der Texte selbst beantworten, z. B. wer diese in Auftrag gegeben hat (›Autor‹), an wen sie gerichtet waren (›Adressat‹) oder was die genaue Intention der Beschriftung gewesen ist. Schriftzeugnisse jeglicher Art können also zunächst ganz allgemein anhand der sprachlichen Form und der Schrift, anhand der materiellen Beschaffenheit ihrer Träger, hinsichtlich ihrer Inhalte und damit verbunden ihrer historischen Relevanz und Funktion, also ihrem ›Sitz im Leben‹, untersucht werden. Für die Erforschung ebenso relevant sind ihre Standorte, ihre Verteilung im Raum, im Gebäude, im Stadtgebiet oder in der landschaftlichen Umgebung, außerdem ihre Gestaltung, ihre äußere Form und Komposition sowie ihre Herstellungsweise (gemalt, geritzt, gemeißelt etc.). Die meisten dieser Parameter werden auch in die vorliegende Betrachtung einfließen.

Stehen die Texte – wie in unserem Fall – unmittelbar mit Bildern in Verbindung, so ändert sich der Blickwinkel der Betrachtung grundlegend und neue Fragen werden an das Material herangetragen. Die Rezeption ist nicht mehr allein auf den Text als solchen beschränkt, sondern eng an den Bildträger gekoppelt. Man spricht dann auch zurecht nicht mehr nur von Textquellen, vielmehr geht es um ›Ikonotexte‹, also um untrennbare Vereinigungen von Bild und Text. Die Ausdrucksformen solcher ›Ikonotexte‹ haben weder rein ikonischen noch rein textuellen Charakter, sondern wirken stets gemeinsam und verweisen aufeinander. Das Überschreiten medialer Grenzen eröffnet dann neue Spielräume für die Wirkungsweise beider Medien. In der Antike hat man nachweislich nicht so klar zwischen Bild und Text unterschieden, wie eine Stelle in Platons Phaidros nahelegt, in der er der Schrift die der Malerei ähnliche Eigenschaft des Lebendigen und zugleich Schweigenden zuschreibt.⁴⁹ Der Rhetor Alkidamas setzt niedergeschriebene Texte nicht nur mit Abbildern der Sprache gleich; er vergleicht die Rede in Textform auch mit Bronzestandbildern, Marmorstatuen und gemalten Lebewesen, die zwar effektvolle Eindrücke hinterlassen, aber durch mangelnde Flexibilität dem Rezipienten keinen Nutzen bringen.⁵⁰ Der Begriff des ›Ikonotexts‹ stammt ursprünglich aus der Literaturwissenschaft und ist später auf andere Disziplinen übertragen worden.⁵¹ In den Altertumswissenschaften besitzt er bislang keine methodische Allgemeingültigkeit, wohl deshalb, weil in den meisten Forschungsarbeiten nach wie vor entweder ein rein philologisches oder ein rein archäologisches bzw. kunsthistorisches

48 Ebd. 121 f.

49 Plat. Phaidr. 275d4–e6. Die Bilder schweigen auf alle Fragen, die Schrift antwortet immer ein und dasselbe, vgl. Christian 2015, 58.

50 Alkid. Soph. 27 f.

51 Feraudi-Gruénais 2017, 43. 70. 71. Gerleigner 2015, 210.

Erkenntnisinteresse dominiert und in der Interpretation selten beides gleichrangig gewichtet wird. Aus diesem Grund hat vor einigen Jahren Peter von Möllendorff im Anschluss an eine Tagung eine Reihe von Fragen für die Beschäftigung mit ›Ikonotexten‹ formuliert, die immer noch Gültigkeit besitzen. Er begreift ›Ikonotexte‹ als Medien, die in einem soziokulturellen Kontext stehen. Ihre Wirkung entfalte sich einerseits kommunikationswissenschaftlich in ihrer Rolle als Vermittler von Information, andererseits mediologisch in ihrer Funktion als Übermittler von Information. von Möllendorff nimmt auch auf die »spezifisch ikonotextuellen Eigentümlichkeiten« Bezug, zu denen er unter anderem den Modus des medialen Miteinanders und die Distanz zwischen Bild und Text innerhalb eines ›Ikonotexts‹ sowie den Kontakt zwischen verschiedenen ›Ikonotexten‹ rechnet, die von Fall zu Fall unterschiedlich sein können. Sein multiperspektivischer Zugang bietet eine gute Grundlage für die strukturierte Beschäftigung mit solchen ›Ikonotexten‹.⁵²

Grundsätzlich ist bei einem ›Ikonotext‹ zunächst nicht verbindlich festgelegt, auf welchem der beiden Bestandteile das Gewicht liegt, das heißt, ob der Text zum Bild oder das Bild zum Text hinzutritt. Das Zusammenwirken zwischen Bild und Schrift ist in der Dissertation von Katharina Bolle in drei Kategorien gefasst worden: mit *Text und Bild* benennt sie eine aufeinander gerichtete Vereinigung beider Medien, etwa wenn auf spätantiken Grabtafeln der Name eines/einer Verstorbenen sowohl textlich als auch in Bildform zum Ausdruck kommt, wenn Bild und Text gleichrangig nebeneinander bzw. untereinander angeordnet sind oder wenn ein Bildelement durch den Text umrandet wird. Im Grabrelief sind Bild und Inschrift in der Regel nacheinander gefertigt worden und deshalb inhaltlich nicht notwendigerweise aufeinander bezogen.⁵³ Ein anderer Fall liegt bei Beschriftung auf spätantiken Mosaiken vor, deren Komposition Bolle mit *Text im Bild* beschreibt. Bild und Text sind hier »von vornherein als sich gegenseitig bedingende Elemente konzipiert und in ein und demselben Arbeitsschritt umgesetzt«⁵⁴. Mosaikinschriften, zu denen in der Spätantike in großer Zahl Benennungen, Erklärungen und auch Bibelzitate gehören, sind also ohne die figürlichen Szenen undenkbar. Übernimmt die Schrift dekorative oder ornamentale Funktionen, so kommt ihr ein eigener ästhetischer Wert zu, für den Bolle die Kategorie *Text als Bild* gewählt hat. Die Schrift nimmt Wesenszüge von Bildern an, etwa bei Monogrammen, deren Buchstaben »zu einem zeichenhaften Emblem verschmelzen«⁵⁵. Die genannten Kategorien können auch für die Betrachtung der Objekte in dieser Arbeit dienlich sein.

Da es sich bei der vorliegenden Analyse um eine klassisch-archäologische Studie handelt, soll in allen Fällen das Bild das primäre Medium der Betrachtung sein. Bei der Besprechung der einzelnen Beispiele wird also, generell gesprochen, von der in den Bildern vermittelten Information her gedacht. Im Altertum spielten Bil-

52 von Möllendorff 2006.

53 *Materiale Textkulturen* 25 = Bolle 2020, 174–183.

54 Ebd. 184.

55 Ebd. 188.

der eine wichtige Rolle, denn sie hielten für ihre Betrachter alles präsent, was ihnen im Augenblick der Betrachtung nicht real vor Augen stand, seien es Gottheiten oder Heroen der Frühzeit, Staatsmänner, Athleten, Philosophen, Literaten, Protagonisten in der Arena und im Circus. Es erscheint daher logisch, dass man einen sehr direkten Umgang mit Bildern gepflegt hat.⁵⁶ ›Sprechende‹ Beischriften schreiben in die Bilder bestimmte zusätzliche Bedeutungen hinein, die es im Laufe dieser Untersuchung zu ermitteln gilt. Basierend auf der oben skizzierten text-anthropologischen Methode wird ein anthropologischer Ansatz verfolgt, nach dem die besprochenen Szenen als Erzeugnis menschlichen Handelns begriffen werden. Im Vordergrund steht die Wirkung der beschrifteten Bilder in ihren ursprünglichen historischen, sozialen und kommunikativen Kontexten; ebenso ihr Erkenntniswert für die Mentalitätsgeschichte und Alltagskultur der antiken Gesellschaft.⁵⁷ Den beschrifteten Bildern kommt eine »dienende Aufgabe« zu, sie fungieren als Träger bestimmter Botschaften an den Betrachter. Eng damit verbunden sind die konkreten Situationen des persönlichen Umfelds der Menschen, in denen die Erzeugnisse der sogenannten ›Volkskunst‹ gewirkt haben. Darauf wird weiter unten noch einzugehen sein (Kap. 4.1). Rein künstlerische und stilistische Aspekte werden dagegen nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Grundlegend wird in allen Kapiteln die Annahme sein, dass die Schriftzusätze in den Bildern materiell fassbarer Ausdruck mündlicher Artikulation sind⁵⁸, deren verschiedene Ausprägungen und Schattierungen es herauszufinden gilt.

Die Tradition, Geschriebenes auf verschriftete Sprache zurückzuführen, schlägt sich in den allgemeinen Kommunikationstheorien nieder: Dem Prozess der sprachlichen Kommunikation, die von einem Sprecher über eine sprachliche Mitteilung an einen Hörer erfolgt, entspricht die schriftliche Kommunikation von einem Schreiber über eine schriftliche Mitteilung an einen Leser.⁵⁹ Die Aufgabe aller beschrifteten Bilder bestand grob gesprochen darin, eine vom Auftraggeber, ›Sender‹ oder Adressanten intendierte Information oder Mitteilung auf den ›Empfänger‹ oder Adressaten zu übermitteln. Der Hörer bzw. Leser der Mitteilung kann diesen Prozess in der Rolle des Sprechers bzw. Schreibers dialogisch weiterspinnen. Die ›sprechenden‹ Beischriften geben also Einblicke in den Bereich des Akustischen (i. e. des Phonetischen und des Verbalen), der für den modernen Betrachter anti-

56 Zu Bildern als »Garanten der Präsenz«, vgl. Hölscher 2005, 43–45.

57 Den volkskundlichen Umgang mit Bildquellen beleuchten u. a. Brednich 2001, bes. 201. 204. 205. 206. 207 (»ikonographisch-ethnologische Interpretation«). Hartinger 2007, bes. 82 f. 84.

58 Hierzu etwa Knoop 1993. Scheerer 1993. Kritisch äußert sich Krämer 1996, 92–112.

59 Mit Hilfe der Schrift »lassen sich sprachliche Äußerungen fixieren und dauerhaft festhalten. Aus dem Sprechen und Hören wird ein Schreiben und Lesen. Das Gesprochene erscheint als Geschriebenes, die Flüchtigkeit des Sprechens wird damit aufgehoben.« (Hickethier 2003, 41) Zur sprachlichen Kommunikation vor allem ebd. 37 f.

ker Denkmäler in aller Regel ausgeblendet ist.⁶⁰ Die Beischriften öffnen aber nicht nur ein Fenster zur Ton- oder Lautwelt der Antike, denn die in den Bildern festgehaltenen Stimmen können auch die ›Präsenz‹⁶¹ und damit die Wirkung und die Effizienz des Dargestellten verstärken, erweitern oder sogar in eine andere Richtung lenken. Dabei gelten sowohl Sprache als auch Bilder als Kommunikationsmittel und können guten Gewissens als ›Medien‹ bezeichnet werden.⁶² Interessant ist in diesem Zusammenhang die These des Medientheoretikers Marshall McLuhan aus den 1960er Jahren, nach der der Inhalt eines jeden Mediums durch ein anderes Medium gespeist wird.⁶³ Unsere in die Bilder hineingeschriebenen Texte lassen sich demnach im Kern als verbildlichte Sprache bezeichnen. Die durch die Bilder vermittelten Botschaften werden durch die Beischriften in ihren kommunikativen Möglichkeiten bereichert, teilweise sogar übertroffen. Doch blieben sie in ihrer Funktionsweise missverständlich, würde man ihren historischen, sozialen und kulturellen Kontext unbeachtet lassen.

Bevor die ›sprechenden‹ Beischriften als eigene Beschriftungskategorie besprochen werden, ist zunächst die Klärung von grundlegenden Begriffen notwendig, die das Verständnis der Interpretation erleichtern können.⁶⁴ Im Zentrum sollen die praktischen Handlungen stehen, die mit den beschrifteten Wänden und Pavimenten verbunden waren bzw. das Geschehen, in welches diese eingebettet waren (›Praxeographie‹⁶⁵). Typische Schrifthandlungen sind beispielsweise das Zitieren aus literarischen Quellen, das Kommentieren und das Erklären der Bilder seitens des Schreibers, aber auch das laute Lesen seitens des Rezipienten.⁶⁶ Derartiges Handeln am Geschriebenen ist unbedingte Voraussetzung für die beabsichtigte Wirkung der Bild-Text-Kombinationen. In unmittelbarer Form manifestiert sich ›Praxeographie‹ an den ›Ikonotexten‹ etwa in den nachträglich eingeritzten Graffiti, die von Dritten direkt in die Wandbilder gesetzt wurden. Mittelbar können hinzugesetzte ›sprechende‹ Beischriften z. B. als Formeln oder visuelle ›Codes‹ für magische oder religiöse Praktiken dienen. In direktem Zusammenhang mit den

60 Sprache hat den Vorteil, die Eindrücke aller Sinneswahrnehmungen beschreiben zu können, und zwar »nicht nur visuelle, sondern auch akustische, olfaktorische, thermische oder taktile Sinnesindrücke« (Nöth 2000, 491).

61 Hornbacher – Frese – Willer 2015.

62 Zur Terminologie und zu den Dimensionen des Medienbegriffs vgl. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 106 Anm. 436. Ausführlich: Hickethier 2003, 18–36. Siehe auch: Sachs-Hombach – Schirra 2009. Eine jüngere Untersuchung geht dem antiken Medienbegriff auf den Grund und fragt, wie die »verschiedenen Konzepte der medialen Konstruktion von Wirklichkeiten zu einem Konzept von ›Geschichte‹ zusammengeführt werden können.«, vgl. Dally – Hölscher – Muth – Schneider 2013.

63 Hierzu ausführlich Hickethier 2003, 23 f.

64 Zu den nachfolgenden Begriffen vgl. *Materiale Textkulturen* 1 = Meier – Ott – Sauer 2015, passim. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 58 Anm. 223.

65 Focken – Elias – Witschel – Meier 2015.

66 Zur Verbreitung des lauten Lesens in der Antike, vgl. Gavrilov 1997. Johnson, W. A. 2000.

Handlungen steht die ›Topologie‹⁶⁷, also die Verortung oder Situierung des Geschriebenen in der räumlichen Umgebung. Darunter fällt die spezifische Anordnung der Beischriften auf der Wand- oder Fußbodenfläche ebenso wie die Position der Beschriftung im dreidimensionalen Raum: im Stadtgebiet, im Gebäude oder im Raum eines Gebäudes. Im Gegensatz zu den pompejanischen Wandgraffiti lassen sich topologische Einflüsse bei den Mosaiken und Wandbildern nur noch bedingt nachvollziehen, insbesondere wenn die Objekte bereits kurz nach ihrer Entdeckung aus dem Fundkontext gerissen und in Museen verbracht wurden. Darüber hinaus sind unsere beschrifteten Objekte in ein interaktives Handlungsgefüge zwischen Personen und weiteren Objekten eingebettet. Eng mit der ›Praxeographie‹ und der ›Topologie‹ verquickt ist daher die beabsichtigte Wirkung des Geschriebenen und sein Aufforderungs- oder Angebotscharakter (›Affordanz‹⁶⁸). Die ›Affordanz‹ kann bei den ›sprechenden‹ Beischriften in vielfältigen Ausprägungen beobachtet werden und ist beispielsweise dann besonders gut fassbar, wenn es sich um eine direkte Ansprache an den Leser handelt. Annette Kehnel und Diamantis Panagiotopoulos beschreiben, wie der Träger des Geschriebenen zum Handlungsträger wird, indem er Aufmerksamkeit fordert, Neugier evoziert, durch die Präsenz des Geschriebenen Aktionen und Reaktionen provoziert, Handlungen erzwingt und unmöglich macht, Bedürfnisse provoziert und untersagt⁶⁹ und auf diese Weise am sozialen Leben partizipiert. Auch solche Aspekte sind bei den hier vorgestellten Bild-Text-Kombinationen zu beobachten.

Aber nicht nur die schriftragenden Artefakte, sondern auch die Bilder und die beigeschriebenen Texte waren selbst als ›Akteure‹ wirksam.⁷⁰ Neben den Schriftakt, zu dem die Schrifthandlung und der materiell bestimmte Schreibprozess gehören, tritt gleichberechtigt der Bildakt. Dieser umfasst die Bildherstellung, den performativen Umgang mit dem Bild, die Bildrezeption und das Handlungspotential des Bildes, das durch die Beischrift zum Betrachter ›spricht‹. Wie eng Schriftakte an Sprechakte angelehnt sein konnten, hat beispielsweise Polly Lohmann bei den Wandgraffiti aus den Vesuvstädten untersucht. Sie bezeichnet diese Inschriften als »Produkte alltäglicher Gespräche und oraler Dichtung« und beschreibt, wie diese »dem Leser Wörter in den Mund legen, ihm in der ersten Person eine Stimme geben und ihn zum Sprecher machen.«⁷¹ Besonders plastisch wird diese Eigenschaft etwa bei Wurfgeschossen aus Blei erläutert, auf denen man Flüche oder böse

67 Focken – Elias – Witschel – Meier 2015.

68 Fox – Panagiotopoulos – Tsouparopoulou 2015.

69 Kehnel – Panagiotopoulos 2014a, 3.

70 Hilgert 2010, 122 bezeichnet Texte als Empfänger, Speicher und Vermittler sozialer Praktiken. Vgl. auch *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 103: »Auch die Schrift selbst wird zum Akteur, indem sie durch ihre Anordnung die Aufmerksamkeit des Lesers lenkt und als Ergebnis oder Produkt menschlichen Handelns kann sie die Intentionen ihres Erzeugers weitertransportieren, kann sie Reaktionen hervorrufen. Inschriften sind somit nicht nur passive »Dinge«, sondern auch selbst Akteure.«.

71 Ebd. 111.

Wünsche konserviert hat. Jedes einzelne Geschoss diente als Transmitter für eine mündlich geäußerte Botschaft, mit der die konkrete Schädigung des Feindes intendiert war.⁷² Beschriftete Objekte waren also immer in kommunikative Kontexte eingebunden und standen damit in »bedeutungsgenerierender Korrespondenz« zu ihrer Umwelt.⁷³ Während Lohmann die Graffiti in ihrer Arbeit als Interaktionsform begreift, mit der die vielschichtigen Aspekte des Schreibens zum Ausdruck kommen⁷⁴, sollen die »sprechenden« Beischriften in dieser Arbeit mehr als Kommunikationsform verstanden werden, in der sich das vielfältige Zusammenspiel zwischen Bilddekor, Beschriftung und Leserschaft spiegelt. Die Beischriften sind im Gegensatz zu den Graffiti in der Mehrzahl der Fälle nämlich nicht spontan und spielerisch von unterschiedlichen Schreibern zu unterschiedlichen Zeiten, sondern zu einem bestimmten Zeitpunkt nach einem zuvor entwickelten Konzept auf den Schrifträgern angebracht worden, wobei Bildbotschaft und Textbotschaft in aller Regel stets gemeinsam »erdacht« worden sind. Ihr Wirkungsraum vor oder innerhalb von Gebäuden war auf einen kleinen Bereich begrenzt. Sie hatten bis auf wenige Ausnahmen keine offene Leserschaft wie die Graffiti und Fassadenaufschriften, sondern waren durch ihre Situierung darauf zugeschnitten, durch bestimmte Personenkreise rezipiert zu werden. Zu ihren Rezipienten gehörten Kneipengänger, Mahl- und Trinkgemeinschaften ebenso wie die Klienten des *dominus*, Thermen- und Latrinenbesucher, Kultanhänger oder Angehörige von Verstorbenen.

Francisca Feraudi-Gruénais spricht Beischriften ein syntaktives Potential zu, und zwar aufgrund des spezifischen Zusammenwirkens von Bild und Schrift sowie aufgrund des inhaltlichen und topologischen (i. e. formalen, kompositorischen) Bezugs zwischen beiden. Beischriften seien stark auf diese symbiotische Verzahnung mit dem Bild angewiesen, um als solche wirken zu können. Eine Interaktion definiert sie hingegen so, dass Inschriften auf Textträgern und Bilder auf Bildträgern separat aufeinander Bezug nehmen und lediglich semantische Verbindungen aufweisen. Es gehe dabei um ein wechselseitiges Verhältnis zweier autonomer Objekte.⁷⁵

Wirken Bildmedium und Textmedium als geschlossene Einheit, so liegt eine besondere Konstellation vor, denn beide Medien besitzen für sich genommen unterschiedliche Eigenschaften. Bilder haben gegenüber Texten den Vorteil, dass Situationen mit einem Blick erfasst werden können. Sie wirken also direkt und unmittelbar auf den Betrachter. Um ein Bild mit allen Sinnen zu begreifen, ist kein spezielles Wissen notwendig. Hingegen benötigen Texte eine Lesefähigkeit auf

72 Kehnel – Panagiotopoulos 2014a, 7.

73 Meier – Sachs-Hombach – Totzke 2014, 16.

74 *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 106 f. 108–114. Lohmann unterscheidet zwei Stufen der Interaktion: 1. Der Schreiber reagiert mit seiner Inschrift auf den Schrifträger oder andere Graffiti. 2. Adressaten und andere Leser reagieren direkt (schriftlich) oder indirekt (mündlich) auf das Graffito eines Schreibers (zeitversetztes Kommentieren, Verarbeitung und Weitergabe von Inhalten).

75 Feraudi-Gruénais 2017, 53.

seiten des Rezipienten.⁷⁶ Als verdinglichte Sprache erlauben sie eine sehr differenzierte Schilderung von Gedankengängen, Emotionen und Vorgängen in ihren kausalen Vernetzungen, Bedingungen und Konsequenzen, die auch Elemente der Metakommunikation einschließt. Bilder hingegen sind weniger gut zur reflexiven Kommunikation geeignet, da sie ihrem Wesen nach offener angelegt sind. Funktionen und Ziele ihrer Verwendung lassen sich daher häufig erst über die konkreten Handlungskontexte und die kulturellen Konventionen ermitteln, in die sie eingebettet sind.⁷⁷ Texte, die mit den Bildern in Wechselwirkung treten, können dieser Unbestimmtheit und Offenheit mit ihrer sprachlichen Präzision entgegenwirken, indem sie die im Bild verborgene implizite Botschaft explizit machen und seine symbolische Bedeutung offenbaren. In der vorliegenden Arbeit liegt auf diesem Aspekt ein besonderes Gewicht, und zwar auch dann, wenn das Hinzufügen von Beischriften diese Unbestimmtheit oder Ambiguität der Bilder nicht wesentlich beeinflusst. Wie beschrieben werden Beschriftungsphänomene durch ein Zusammenspiel von Akteuren⁷⁸, Objekten als Träger von Bildern und Texten, Räumen sowie Handlungen an und mit den Objekten innerhalb dieser Räume greifbar. Im anschließenden Abschnitt soll der Fokus schärfer auf die Gattung der Beischriften gerichtet werden. Daneben wird noch einmal eine ausführlichere Definition der sogenannten ›sprechenden‹ Beischriften gegeben, so wie sie in diesem Buch verstanden werden.

1.3 Beischriften und ›sprechende‹ Beischriften

Der Terminus ›Beischrift‹ begegnet uns bereits in den frühen wissenschaftlichen Abhandlungen zur Kunst des Altertums, und dort insbesondere im Zusammenhang mit Vasenbildern⁷⁹, in der Numismatik, in der Etruskologie und in der Ägyptologie. Carl Robert geht in seiner *Archäologischen Hermeneutik* aus dem Jahr 1919 unter anderem dem Phänomen der Benennung von Figuren in der Flächenkunst auf den Grund. Um eine genaue Definition der Eigenschaften von Beischriften hat

76 Zur Differenz der Wahrnehmung von Bild und Text vgl. *Materiale Textkulturen* 25 = Bolle 2020, 173 f. Zur kognitiven Verarbeitung von Bildern vgl. Nöth 2000, 490. Dazu auch Hölscher 2005, 46: »Narrative Texte schildern die Vorgänge als Sequenzen von Motiven und Episoden, beim Hören oder Lesen entstehen zeitliche Prioritäten und Abhängigkeiten des Späteren vom Früheren. Bilder dagegen entfalten ihre Themen in simultanen Konstellationen von Figuren und Szenen, der betrachtende Blick kann hin und her gehen.«

77 »Bilder sind nur ›mittelbar‹ zu verstehen: Sie schaffen eine (oft diffus bleibende) ›Anschauung‹, die präzise Bedeutung des im Bild Gezeigten und mit dem Bild Gemeinten erschließt sich erst durch die Kenntnis der bildlichen (visuellen) Kodes bzw. durch eine sprachliche Benennung und Erklärung (Explikation des Bildes).« (Hickethier 2003, 85). Zur semantischen Offenheit und Vieldeutigkeit von Bildern (und Texten), vgl. Nöth 2000, 491. Zu dem, was Bilder können und Texte leisten vgl. Giuliani 2003.

78 i. e. Auftraggeber, Maler, Schreiber, Betrachter, Leser.

79 Beispielsweise Neumann 1979.

man sich in den Altertumswissenschaften lange nicht bemüht. Inzwischen scheint man ihren wissenschaftlichen Mehrwert erkannt zu haben, wie moderne Untersuchungen nahelegen.⁸⁰ Eine sehr pauschal formulierte Definition des polyvalenten Begriffs liefert eine Untersuchung zum inschriftlichen Epigramm:

»Der Ausgangspunkt der frühesten Inschriften ist also die sprachliche Erklärung eines visuell erfaßten Gegenstandes in Hinblick auf seine Funktion; ein Merkmal, welches die Epigraphik mit dem Begriff ›Beischrift‹ erfaßt, wodurch eine gewisse Unterordnung der sprachlichen Botschaft unter das Objekt bezeichnet ist.«⁸¹

Eine Definition für alle bildorientierten Wissenschaften ist zum Beispiel bei Francisca Feraudi-Gruénais zu finden:

»In allen (...) Fällen geht es um Buchstabensequenzen, die in offensichtlichem Zusammenhang mit bildlichen Darstellungen stehen, wobei Länge und Art der Texte genauso unterschiedlich ausfallen wie auch das Verhältnis von Schrift und Bild sowie die Art deren wechselseitiger Bezugnahmen sich sehr verschieden ausnehmen können.«⁸²

Ein Blick über den Tellerrand der archäologischen Disziplin verrät, dass man sich auch in anderen Wissensgebieten mit dieser Thematik befasst hat. Christine Jakobi-Mirwald liefert in ihrem Handbuch zur mittelalterlichen Buchmalerei eine präzisere Erläuterung, die bereits die drei wichtigsten Aufgaben von Beischriften prägnant zusammenfasst:

»Beischriften können einfach identifizieren, interpretierende Kommentare von der einfachen Deskription bis zur allegorischen Deutung abgeben oder wörtliche Rede darstellen. Sie können direkt am Objekt, in besonderen Feldern, in Rahmenleisten, auf Schriftrollen oder außerhalb des Bildes angebracht sein.«⁸³

Möchte man sich dieser Thematik auf neutraler Ebene nähern, so besteht eine solche Annäherung zunächst darin, Beischriften formal von anderen Formen des Geschriebenen in den archäologischen Wissenschaften abzugrenzen. Neben den *Beischriften* kommen vor allem die beiden großen Gruppen der *Inschriften* und der *Aufschriften* in Betracht. Als ›Inschriften‹ werden in erster Linie die in Stein gemeißelten Texte⁸⁴ bezeichnet, die ohne direkten Bildzusammenhang für sich ste-

80 Siehe z. B. Gamer-Wallert 1977. Feraudi-Gruénais 2016–2017. Feraudi-Gruénais 2017.

81 Meyer 2005, 58.

82 Feraudi-Gruénais 2016–2017, 92.

83 Jakobi-Mirwald 2008, 36.

84 Berti – Keil – Miglus 2015.

hen, sich aber inhaltlich auf ein räumlich abgetrenntes Reliefbild bzw. eine zugehörige Statue beziehen können. Werden Inschriften mit einem festen Gegenstand nachträglich eingeritzt⁸⁵, so spricht man von Graffiti. In selteneren Fällen können sie auch in Oberflächen aus weichem Ton geprägt oder gestempelt worden sein.⁸⁶ Interessanterweise ist auch bei beschrifteten Mosaiken oder bei Vasen⁸⁷ von ›Inschriften‹ die Rede, obwohl es sich dem Wortsinn nach nicht um ›ein-geschriebene‹, also gemeißelte oder geritzte Texte handelt. Ebenso zum Gegenstand der Epigraphik gehören besonders repräsentative Inschriften, die in Buchstaben aus gegossenem Metall gesetzt worden sind.⁸⁸ Jede Art von Inschrift wird in aller Regel bereits zum Zeitpunkt der Herstellung des Schriftträgers angebracht, mit Ausnahme der Graffiti, mit denen man sich im Allgemeinen nachträglich auf Tonscherben, Putz- und Steinflächen verewigt hat. Bei der Konzeption der gemeißelten Steininschriften haben sich im Laufe der Jahrhunderte bestimmte Konventionen und Standards herausgebildet (z. B. bestimmte wiederkehrende Floskeln wie *Dis Manibus, sit tibi terra levis, votum solvit libens merito*), die dem Epigraphiker heute bei ihrer Einordnung in verschiedene Inschriftengattungen helfen. Die Gruppe der ›Aufschriften‹ fasst alle auf Oberflächen applizierten (aufgetragenen, aufgemalten) Texte zusammen, also z. B. Aufschriften mit Kohle und die mit roter oder dunkler flüssiger Farbe auf weißem Grund aufgemalten Texte an den pompejanischen Gebäudefassaden.⁸⁹ Aufschriften finden wir für gewöhnlich ohne Verbindung zu einer bildlichen Darstellung, weshalb der Terminus flexibel einsetzbar ist und auch bei anderen Objektgattungen (z. B. Münzen oder Gefäßen) gebräuchlich sein kann.⁹⁰ In die Kategorie der ›Beischriften‹ fallen schließlich sowohl Dipinti als auch die in Mosaiksteinchen gesetzten und die nachträglich eingeritzten oder gemeißelten Texte. Sie stehen immer mit einer bildlichen Darstellung in Verbindung bzw. sind ihr beigelegt. Beischriften wurden entweder zum Zeitpunkt der Herstellung des Bildträgers direkt ins Bild gesetzt oder sie sind nachträglich angebracht worden. Ein besonderes Merkmal scheint darüber hinaus ihre Kürze zu sein, die oftmals ihrem Auftreten im begrenzten freien Bildraum geschuldet ist und die sie von den Inschriften in Stein unterscheidet.⁹¹ Im Gegensatz zu den Inschriften geben die ›Beischriften‹ ein uneinheitliches Bild ab und lassen sich nur schwer den typischen Inschriftengattungen⁹² zuordnen.

85 Berti – Keil – Miglus 2015a.

86 Giele – Oschema – Panagiotopoulos 2015.

87 Wachter 2016.

88 Meier – Berti 2015.

89 Enderwitz – Opdenhoff – Schneider 2015.

90 Vgl. Schindler-Kaudelka 1991, 13–16. Jahn 1848. Leschhorn 2009.

91 »Anders als bei den (...) Inschriftentypen können wir in ihrem Fall aber nicht wirklich von ›Texten‹ sprechen, sondern eher von ›Schrift‹, ›Beschriftungen‹ oder ›Beischriften‹, da es sich zumeist um kurze Benennungen einzelner Personen, Figuren und Objekte oder seltener um Erklärungen der dargestellten Szene handelt« (Materiale Textkulturen 25 = Bolle 2020, 74).

92 Weihinschriften, Ehreninschriften, Bauinschriften, Grabinschriften, Kleininschriften.

Die oben beschriebenen Kategorien der Inschriften, Aufschriften und Beischriften besitzen vergleichsweise wenig Trennschärfe und sind so weit gefasst, dass sie größere Überlappungen aufweisen, etwa was ihre Notationsform (gemalt, geritzt, gemeißelt) angeht. Mit einer derart oberflächlichen Kategorisierung stößt man allerdings schnell an Grenzen, wenn es darum geht, das spezifische Wesen von Beischriften als epigraphische Erscheinung im Vergleich zu anderen Beschriftungsformen zu ergründen. Eine Gruppe von Wissenschaftlern hat daher damit begonnen, eine Datenbasis aufzubauen, indem sie antike Beischriften nach dem Vorbild der Kompendien zu den attischen Vasendipinti⁹³ konsequent sammelt, in einem Corpus zusammenstellt und anschließend als historisch verwertbare Quelle erschließt.⁹⁴ Sie erkennt in Beischriften »integrale ikonotextuelle Ausdrucksformen«⁹⁵, die ihren Sinn erst durch die Kombination mit einer bildlichen Einheit erhalten.

Francisca Feraudi-Gruénais gelangt zu ihrer Definition von Beischriften als »Para-Inschriften« mit eigenen Gesetzmäßigkeiten durch ihre Abgrenzung zur Gattung der Inschriften. Sie kommt zu dem Schluss, dass sich Beischriften von Inschriften dadurch unterscheiden, dass sie sowohl auf Schriftträgern des Alltagsgebrauchs als auch des nicht-alltäglichen Gebrauchs zu finden sind. Im Gegensatz zu den Inschriftenträgern seien die Träger von Beischriften ihrem Wesen nach Bildträger und keine Schriftträger. Zudem gehöre der Bezug zwischen bildlicher Darstellung und Schrifttext nicht zu den grundlegenden Wesensmerkmalen von Inschriften. Feraudi-Gruénais ist der Meinung, dass sich Beischriften genauso wie Inschriften verschiedenen Gattungstypologien zuweisen lassen, mit Ausnahme derjenigen Beischriften, die Inschriften nachahmen. Darüber hinaus wiesen sie ein breites Spektrum an motivischen Kategorien auf.⁹⁶ Die Autorin legt eine Reihe von gattungstypologischen Grundkategorien zur formalen Erfassung von Beischriften fest, die sie als *Beischriften im engeren Sinn* (Beischriften-ENG), als *Beischriften im weiten Sinn* (Beischriften-WEIT) und als *nicht eigentliche Beischriften* bezeichnet. Zu den *Beischriften im engeren Sinn* rechnet sie Benennungen von Lebewesen (Menschen, Tiere), mythologischen Gestalten (Götter) und Objekten (Dinge, Abstrakta, Entitäten?)⁹⁷, außerdem Benennungen von Bildthemen, etwa *adulterium*

93 Vgl. Die Fortführung von Henry Immerwahr's *Corpus of Attic Vase Inscriptions* durch Rudolf Wachter in der AVI database <<https://avi.unibas.ch>>, <<http://www2.lib.unc.edu/dc/attic/index.html>> (31.03.2021).

94 H. Frielinghaus – F. Feraudi-Gruénais, CALI – Corpus of Ancient Label Inscriptions <https://wiki.digitalclassicist.org/Corpus_of_Ancient_Label_Inscriptions> (31.03.2021).

95 Feraudi-Gruénais 2017, 71.

96 Ebd. 46.

97 Szenentitel und Ortsbenennungen: *saltuarii ianus*, vgl. Notermans 2007, Nr. M 283. *Masuri in praed(i)is Laberiorum Laberiani et Paulini Masuri*, vgl. Notermans 2007, Nr. M 406. *filosofi filolocus* auf einem Mosaik aus Nordafrika, vgl. Zanker 1995, 271.

Iovis.⁹⁸ Die Kategorie der Beischriften im engeren Sinn lässt sich weiter motivisch typologisieren in:

- Einzelelemente,
- katalogartige Darstellungen,
- Jagddarstellungen mit Benennungen sowie
- Lebensszenen mit Benennungen.

Eine weitere, ikonographisch selbsterklärende Kategorie sind die

- mythischen Szenen mit Benennungen von Figuren und Szenenbezeichnungen.

Zu den *Beischriften im weiten Sinn* gehören nach Feraudi-Gruénais

- Benennungen von realen Handlungsszenen, also Kommentare zu dem, was der im Bild Handelnde gerade tut oder getan hat, z. B. hier *Neoterius occidit* (Kat. M55), *Bellerofons in equo Pegaso occidit Cimera(m)* (Kat. M71) außerdem
- Dialoge in Form von ›Sprechblasen‹ sowie
- ekphrastische Paraphrasierungen von Szenen, z. B. Epigrammtexte in Bildern.

Beischriften in Gestalt oder Wortlaut von Inschriften⁹⁹ sowie Künstlersignaturen und Stifternamen gehören für sie im eigentlichen Sinn nicht zu den Beischriften, da sie sich entweder zu stark an den Inschriften orientieren oder den expliziten Bildbezug vermissen lassen.¹⁰⁰

Die ›sprechenden‹ Beischriften in der antiken Flächenkunst decken sich im Großen und Ganzen mit der Kategorie der *Beischriften im weiten Sinn* bei Feraudi-Gruénais. Diese bilden per definitionem zum einen Teil eine Schnittmenge zwischen einfachen Benennungen und ausführlicheren Kommentaren und gehen zum anderen Teil auch darüber hinaus. Es gibt Bilder, die ohne ihre Beischriften nicht verständlich sind. Andere Bilder kommen gut ohne Beischriften aus, und nicht nur diejenigen, in denen die Beschriftung erst nachträglich, teilweise sogar erst erheblich später, hinzugesetzt wurde. Dabei ist nicht in jedem Fall hundertprozentig sicher, wer als sprechende Instanz angedacht war. Im Fall der wörtlichen Rede sind dies in aller Regel das Trägerobjekt oder in der Szene selbst dargestellte Personen, Götter, Gegenstände usw. Haben wir es mit allgemeinen Aussagen, die durch das Bild gestützt werden, oder mit direkten Aussagen zum Bild zu tun, so kommen als Sprecher bereits mehrere Akteure in Betracht, etwa der Autor/Verfasser, der Besit-

98 Notermans 2007, Nr. M 43. Bei einer Darstellung mit Leda und dem Schwan bei Gomez Pallares 1997, 252. Außerdem: ›Die ersten Weintrinker‹, ›Das wilde Schaf‹ (Notermans 2007, Nr. 423. M 460), ›Der Kameltreiber‹ (Dunbabin 1999, 185 Abb. 199).

99 Eine Grabinschrift im Mosaik bei Dunbabin 1978 Taf. LIV Abb. 136.

100 Ebd. 47 f.

zer oder der Leser und Betrachter. Doch ohne den lauten Leser blieben die Bilder stumm und mit ihnen die in den Beischriften codierte Welt des Akustischen.

Pompeji soll in den folgenden Kapiteln mehrfach als Beispiel dafür dienen, wie »sprechende« Beischriften Einblicke in mentalitätsgeschichtliche Prozesse und Kommunikationsräume bieten können. Bilder und Texte waren dort omnipräsent, sie begegneten dem Besucher aktiv, wetteiferten um Aufmerksamkeit, forderten ein direktes Eingreifen seinerseits.¹⁰¹ Die Interaktionsgrade zwischen Schreiber (Adressant) und Rezipient (Adressat) variieren dabei je nach Gattung des Trägermediums. Das nachvollziehbarste und flexibelste Verhältnis von Bild, Beschriftung und Betrachter bieten die Bild-Text-Kombinationen in den Graffitizeichnungen. Sie waren auch am stärksten auf Interaktion ausgelegt, da sie eine vom Wanddekor losgelöste Einheit bilden, die intuitiv inhaltlich weitergesponnen werden konnte.¹⁰² Die Graffiti stehen zu den Dipinti etwa wie Gelegenheitsverse zur Dichtung oder wie das Fotografieren zur Malerei. Sie sind von jedermann rasch anzubringen und spiegeln Stimmungen und Gedanken intuitiv wider.¹⁰³ Bei den aufgemalten Beischriften in Wandbildern oder auf bemalten Vasen ging die Initiative zur Beschriftung in den meisten Fällen allein vom Urheber der Bilder aus; nachträgliche schriftliche Zusätze von Seiten Dritter sind selten, obwohl sie durch Ritzung oder Farbe unkompliziert vorzunehmen waren. Die statischste Bild-Text-Relation finden wir schließlich auf den Mosaiken¹⁰⁴, da die Beischriften dort nach der Herstellung nicht mehr ergänzt, getilgt oder verändert werden konnten.

1.4 Kurzer Forschungsüberblick

Es stellt sich nun die Frage, welche Vorarbeiten dabei helfen können, diese besondere Form der Bildbeschriftung methodisch greifbar zu machen. Der folgende Forschungsüberblick soll einige wesentliche Publikationen herausgreifen und bewerten. Für die Dokumentation der unzähligen Dipinti auf griechischer Keramik hat man schon früh größere Anstrengungen unternommen.¹⁰⁵ So sind vermehrt seit den 1960er Jahren einige Monographien und Sammelwerke erschienen¹⁰⁶ und weitere, vielversprechende Publikationen stehen noch aus¹⁰⁷. Zur Bildbeschriftung

101 Kellum 1999, 283.

102 Dass man Graffiti inhaltlich auf bestehende Wandmalereien bezogen hat, ist der Ausnahmefall. Häufiger kommt es vor, dass Graffitizeichnungen wiederum durch verbale Graffiti kommentiert wurden, vgl. Langner 2001, 82–84.

103 Vgl. Rüegg 1970, 315 über die »Kritzelschriften«.

104 Ebenso auf Reliefs, z. B. Reliefkeramik, *tabulae Iliacae*, Grabreliefs.

105 Darunter zählen zu den frühesten z. B. Kretschmer 1894. Kretschmer 1888a. Kretschmer 1888b. Schulze 1922.

106 Besonders hervorzuheben sind die Arbeiten von Immerwahr 1971. Immerwahr 1990. Außerdem: Yatromanolakis 2016. Wachter 2016. Wachter 2001. Arena 1967. Lorber 1979.

107 Gerleigner 2012.

auf Mosaiken und Malereien existiert hingegen kaum Literatur, welche für die Fragestellung dienlich sein kann. Abseits der aus der Graffiti-Forschung resultierenden Fülle von Veröffentlichungen¹⁰⁸ unternahm Eberhard Thomas in einem Aufsatz aus den 1990er Jahren einen ersten Vorstoß zum Zeugniswert aufgemalter griechischer Beischriften in römischen Wandmalereien. Darin werden in der Hauptsache Benennungen und Namensbeischriften angesprochen.¹⁰⁹ Der Autor nimmt aber auch Bezug auf die ›sprechenden‹ Beischriften aus der Casa degli Epigrammi in Pompeji [hier Kap. 2.3.1.2] deren Aufgaben er wie folgt umreißt: »Entweder wird mit dem Epigramm der im Bild festgehaltene Augenblick beschrieben und eine denkwürdige Aussage über den Ausgang der Handlung hinzugefügt, oder es wird in die Bildsituation eingeführt, indem eine dargestellte Person angesprochen wird, die schließlich zum Handeln aufgefordert wird, oder der Dichter lässt dargestellte Personen bzw. einen Bildgegenstand sprechen.«¹¹⁰ Thomas hält außerdem einige spezifische Eigenschaften der Beischriften fest. Ihm fällt auf, dass vor allem Bilder mythischen Inhalts mit Beschriftung versehen sind, daneben Götterbilder, Kultdarstellungen und historische Personen. Er beobachtet die Beschriftung in geschlossenen Einzelszenen ebenso wie in Friesen und Figurenemblemen. Weniger sei es darum gegangen, die Bilder für den Betrachter verständlicher zu machen oder das Bildungsbewusstsein des Auftraggebers zu betonen.¹¹¹ Stattdessen handele es sich um die Übernahme des aus der griechischen Bildkunst bekannten Brauchs in die römische Wandmalerei. Für Namensbeischriften aller Art ist Thomas' Beobachtung durchaus nachvollziehbar; für längere Beischriften mit literarisch tradierten Inhalten greift seine These jedoch zu kurz.

Daneben sind weitere Arbeiten mit geographischen Schwerpunkten erschienen. Sie bieten eine gute Übersicht über vorhandenes Material, lassen eine interpretierende Gegenüberstellung von Bildern und Texten jedoch vermissen. Ein Kompendium speziell zu beschrifteten Wandmalereien aus Pompeji, Herculaneum, Stabiae und Boscoreale ist 2002 von Cécile Blum zusammengestellt worden.¹¹² Ihr Werk ist eine dankbare Quelle für den Katalog in dieser Arbeit. In einem Einleitungsteil erläutert Blum, welche Eigenschaften der gesammelten Malereien erfasst wurden. Eine Gruppe von Eigenschaften umfasst diejenigen Aspekte, die unmittelbar mit den archäologischen Kontexten zusammenhängen, nämlich Darstellungsinhalt und Lokalisierung der Malereien (an Außenfassaden und Innenwänden von Wohnhäusern und Geschäften). Die zweite Gruppe umfasst die epigraphischen Aspekte der Beischriften, etwa Notationsformen der Beschriftung, Inhalt und äußere Merkmale der Beschriftung und die sprachlichen Merkmale der lateinischen, griechischen und oskischen Beischriften. Eine dritte Gruppe besteht aus denjeni-

108 Beispielhaft einige Monographien der letzten Jahre: Langner 2001. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018. Keegan 2014. Milnor 2014. Malék – Ray 2017. Casagrande-Kim – Ersoy 2016.

109 Thomas 1995.

110 Ebd. 110.

111 Ebd. 111.

112 Blum 2002.

gen Eigenschaften, die Bild und Text gleichermaßen adressieren, etwa der kategori-ale Bezug der Beschriftung zum Bild und die Situierung der Texte neben dem Bild oder im Bild. Daneben sind vereinzelt Arbeiten erschienen, die spezielle Kontexte beleuchten, darunter beispielsweise die Monographien zu den Mosaikinschriften von Anemurium in Kilikien¹¹³ und zu den lateinischen Inschriften auf Mosaiken und Wandmalereien aus dem römischen Britannien.¹¹⁴

Wenige Forschende haben sich ganz allgemein mit Beischriften auf antiker Flächenkunst beschäftigt. So fallen etwa seit längerer Zeit beschriftete Bilder in das Forschungsgebiet von Mireille Corbier. Einige Wandbilder, Mosaiken und Reliefs hat sie bereits in den 1990er Jahren in einem längeren Aufsatz¹¹⁵ zusammengestellt. Darin analysiert sie die Verbindung von Schrift und figürlicher Darstellung gattungsübergreifend, wenn auch noch oberflächlich. Außerdem behandelt sie die wörtliche Rede menschlicher Figuren nicht gesondert. Eine Monographie aus dem Jahr 2006 handelt abermals von Schrift auf Bildträgern, unter anderem auf Mosaiken und Architekturteilen.¹¹⁶ Die Kombination von Bild und Text im aristokratischen Wohnhaus führt die Autorin auf die Absicht des Hausherrn zurück, an bestimmte Ereignisse in seinem Leben zu erinnern, seine kulturelle Herkunft zu betonen, seinen gehobenen Status zu illustrieren. Es folgen Erläuterungen zu den Besonderheiten der römischen Schriftkultur, darunter die Wichtigkeit der Schrift für die Technik des Memorierens. Corbier geht auf die unterschiedlichen Beischriften-Kategorien ein, die sie an einzelnen Beispielen näher erläutert. Dabei spielt erstmals auch die Wiedergabe der menschlichen Stimme im Bild eine Rolle. Für die Beischriften macht sie den Mythos und das Theater als wesentliche Inspirationsquellen aus. Später mündeten die Ergebnisse einer veranstalteten Konferenz zum Thema ›Beschriftung im römischen Haus‹ in einen umfangreichen Sammelband¹¹⁷, der einen breit gefächerten Überblick über Ausprägungen von Beschriftung in römischen Wohngebäuden bietet. Es sind sowohl monumentale Gattungen (Skulptur, Mosaiken, Wandmalerei), als auch Gegenstände des Alltags (*instrumentum domesticum*) vertreten. In dieser Publikation geht Corbier einen Schritt weiter: Besprochen wird eine Vielzahl von Beschriftungsformen, die unterschiedliche Aufgaben erfüllen, z. B. als Hinweisschilder für Geschäfte und Gewerbe an den Außenfassaden, als Marker für den sozialen Status, als Schutzbotschaften, Ehreninschriften oder als Inschriften mit religiösen Funktionen (Götterverehrung). Vertreten ist auch ein Beitrag zu Mosaiken, welcher nicht nur den Mikro-Kontext, also die Position des Geschriebenen innerhalb des Bildraums in den Blick nimmt, sondern diese auch aus der Makro-Perspektive betrachtet, d. h. die unmittelbare räumliche Platzierung und Funktion innerhalb des Hauses beschreibt, eben so wie es an eini-

113 Russell 1987.

114 Ling 2007.

115 Corbier 1995.

116 Corbier 2006.

117 Corbier – Guilhembet 2011.

gen Stellen auch in dieser Arbeit geplant ist. In all ihren Studien bemerkt Corbier, dass Beschriftung aufgrund ihrer Seltenheit immer eine Besonderheit darstellt. Die Schrift auf Wänden und Fußböden sei nach keinem ästhetisch begründeten System angeordnet, stattdessen dominiere ihr reiner Informationswert. Corbiers Arbeiten sind ein erster wichtiger Vorstoß auf dem Gebiet der Funktionalität beschrifteter Bilder in architektonischen Kontexten. Ihr gelingt es nicht nur, dem Leser eine große Bandbreite an Beschriftungsformen näherzubringen, sondern auch, erste Deutungsstrategien zu erarbeiten, auf denen auch die vorliegende Arbeit aufbaut.

Bemerkenswert ist, dass sich keiner der bisher vorgestellten Autoren explizit und stringent mit ›sprechenden‹ Beischriften auseinandergesetzt hat. In diese Forschungslücke ist vor geraumer Zeit eine Studie von Antonio Stramaglia gestoßen. Sie ist weniger breit angelegt, sondern konzentriert sich allein auf die Kategorie der Sprechblasenbeischriften (›fumetti«), über die er zwei längere Aufsätze verfasst hat.¹¹⁸ Im älteren Aufsatz von 2005 schließen sich nach einer Definition von ›Sprechblasen‹ Beispiele auf archäologischen Objekten an. Im ersten Teil behandelt er die Sprechblasen auf griechischen und unteritalischen Vasen, die den Themenbereichen ›Musik‹, ›Erotik‹ und ›Theater‹ zugeordnet sind. Der zweite Teil beinhaltet verschiedenartige prominente Objekte aus der griechisch-römischen Welt, darunter Fußböden und Wände. Der dritte und letzte Teil ist der von ihm vermuteten Herkunft der Sprechblaseninschriften gewidmet. Stramaglia schlägt eine Übertragung der beschrifteten Bilder aus illustrierten Papyri (*grylli*) vor, die er an zwei konkreten Beispielen illustriert. Seine Arbeiten bieten einen guten Querschnitt durch verschiedene Objektgattungen, die alle einen direkten Bezug zwischen Text und Bild aufweisen. Er stellt grundlegende Eigenschaften der ›Sprechblasen‹ vor, verbleibt aber sonst im Deskriptiven und lässt insbesondere einen strukturierten Zugang zum Material vermissen.

Zwei größere Arbeiten zu beschrifteten Mosaiken sind zur selben Zeit erschienen, ohne jedoch aufeinander zu referieren. Der Dissertation von Angélique Notermans¹¹⁹ über die ›sprechenden‹ Mosaiken, liegen einige Vorarbeiten zugrunde.¹²⁰ Sie enthält über 500 beschriftete Objekte aus allen Teilen des Römischen Reiches, die von ihr systematisch, aber aufgrund der großen Materialmenge nur oberflächlich besprochen werden. Die im Katalog gesammelten Mosaiken weisen nicht nur direkte Rede, sondern sämtliche Beischriftentypen auf und bildeten eine vorzügliche Quelle für diese Arbeit. Notermans' Werk zerfällt zunächst in drei Teile:

- Die *Untersuchung der Texte* mit der Einteilung nach Beischriftengruppen¹²¹,
- Die *Untersuchung der Bilder* mit der Einteilung nach Bildthemen,

118 Stramaglia 2005. Stramaglia 2007.

119 Notermans 2007.

120 Notermans 1996, Notermans 2001.

121 Darunter die Unterteilung nach ihrer Länge und ihrer rhetorischen Form, die Textplatzierung und die Besprechung von sprachlichen Besonderheiten. Zu den Beischriftengruppen auf Mosaiken auch Scheibelreiter-Gail 2012, 142. Bruneau 1988.

- Die *Betrachtung von Text und Bild in Kombination*, wobei auf formale und inhaltliche Bezüge zwischen den beiden Medien genauso eingegangen wird wie auf die Frage nach dem primären und dem sekundären Medium, nach den Botschaften der Bild-Text-Kombinationen und nach den Gründen für die Präsenz der Beischriften in den Mosaikbildern.¹²²

In einem zweiten Teil stellt Notermans ihre gesammelten Fußböden in einen lebensweltlichen Zusammenhang, indem sie auch auf ihre Platzierung in den Gebäuden eingeht. Dabei nimmt sie Vergleiche zwischen öffentlichen Bauten und Wohnhäusern, zwischen *domus* und *villae* und zwischen statischen Räumen und Durchgangsräumen vor. Sie kann nachweisen, dass die Lage der beschrifteten Mosaiken von den Auftraggebern bewusst gewählt worden ist, denn diese wurden vor allem in den für Besucher und Gäste zugänglichen, semi-öffentlichen Bereichen gefunden, z. B. an Eingängen, in Empfangs- und Gelageräumen. Erst im letzten Teil ordnet sie die Botschaften auf den Mosaiken kommunikativen Prozessen zwischen ›Auftraggeber‹ und ›Betrachter‹ zu. Aufgrund der großen Materialmenge lässt Notermans einige Statistiken einfließen, die sie in ihrer Argumentation unterstützen. Gleichwohl können viele Beispiele aus dem Katalog nur sehr knapp behandelt werden. Ihre Analyse muss aus diesem Grund in vielen Punkten oberflächlich und pauschal bleiben, vor allem wenn es darum geht, das jeweils eigene Wesen des Zusammenwirkens zwischen Bild und Beischrift herauszuarbeiten. Auch die akustische Dimension und ihre spezifischen Ausprägungen, die einige der Beischriften dem Betrachter vermitteln sollten, bleibt trotz des aussagekräftigen Titels gänzlich unerwähnt. Die vorliegende Dissertation setzt an diesem Punkt an und soll die Ergebnisse von Notermans anhand der eingehenden Besprechung von Einzelobjekten vertiefen.

Die aufwendige Masterarbeit von Lise Jenssen Tveit¹²³, die 2007 an der Universität Oslo vorgelegt wurde, behandelt verschiedene Kategorien von Beischriften auf römerzeitlichen Mosaiken, die sich auch bei Notermans finden, darunter Künstlersignaturen, apotropäische Inschriften, Inschriften des Alltagslebens (Inschriften mit Erinnerungsfunktion, Weihungen, persönliche Inschriften, Namen für Menschen und Tiere etc.), religiöse Inschriften (Mythologie, Allegorie) sowie literarische Inschriften. Der theoretische Rahmen der Untersuchung konzentriert sich zunächst auf die Präsentation der Form und des Inhalts der jeweiligen Inschriften. Danach erläutert die Autorin ihre Beziehung zur Architektur, in der sie positioniert waren, und die geographische Verteilung der Stücke. Schließlich werden die Beschriftungen im Lichte ihres sozialen, politischen und historischen

122 Denjenigen Mosaiken, die die Stiftung von Spielen, das Leben auf dem Landgut, literarische Motive und Motive der Jagd zeigen, spricht sie eine »statusfestigende« Funktion zu. Sie sollten den Wohlstand und gesellschaftlichen Status des Hausherrn hervorheben, seine Bildung und Kultiviertheit und seine Zugehörigkeit zu den Eliten anzeigen.

123 Jenssen Tveit 2007.

Kontextes, ihrer Gestaltung und Verwendungsformen interpretiert. Dabei kommt der einzelnen Inschrift immer eine ›wörtliche‹ und eine symbolische Bedeutung im sozialen Kontext zu. Jenssen Tveit legt einen Fokus auf Alphabetisierung und Bildung als Machtinstrument und versteht die gesammelten Objekte als Ausdruck von *paideia* und als Zeichen der Zugehörigkeit zu den Eliten. Ein anderer Schwerpunkt liegt auf der amulettartigen Schutzfunktion der Mosaiken, womit jedoch nicht alle möglichen Funktionen der Beschriftung im Bild ausgeschöpft sind. Wie Notermans lässt Jenssen Tveit Statistiken einfließen, die sie aus den Daten zum gesammelten Material generiert hat. Wandmalereien hat sie nicht in ihre Untersuchung integriert.

Da einige der hier besprochenen Objekte mit längeren Versinschriften beschriftet sind¹²⁴, bietet sich die nähere Beschäftigung mit Epigrammen an. Epigrammstudien können dem Leser zum Beispiel wichtiges Grundlagenwissen über die möglichen Funktionen ›sprechender‹ Beischriften vermitteln. Wie unsere Beischriften enthalten auch Epigramme Formen der direkten Rede und können mit figürlichen Darstellungen kombiniert sein. Der Kreativität ihrer Schöpfer waren dabei keine Grenzen gesetzt, was auch dazu führte, dass sich im Laufe der Zeit eine eigene literarische Gattung entwickelt hat. Viele Texte sind in der Ich-Perspektive formuliert, der Adressat wird begrüßt und direkt angesprochen. Epigramme erfüllen Gegenstände oder Bildnisse mit Leben, die mit ihnen in Verbindung stehen. Gibt ein Gegenstand an, wer ihn besitzt, geweiht oder errichtet hat, so wird dieser selbst als Sprecher wahrgenommen. Spricht eine Grabstatue über eine zugehörige Inschrift, so ist die Person des Verstorbenen als Sender der Botschaft zu denken, die durch das Denkmal präsent gehalten wird.¹²⁵ Bisweilen bleibt die genaue Zuweisung der Sprecherrolle unklar, etwa wenn die Inschrift in der dritten Person über einen Toten berichtet und den Passanten dazu aufruft, seinerseits seine Stimme verlauten zu lassen und seinen Verlust zu beklagen.¹²⁶ Hinter der dichterischen Brillanz vieler Epigramme verbergen sich in den meisten Fällen ganz pragmatische Aufgaben, die jedoch erst in ihrem spezifischen Handlungskontext erkennbar werden.¹²⁷ In den letzten Jahrzehnten ist eine Fülle von Forschungsarbeiten erschienen. Als hilfreich erwiesen sich vor allem die Arbeiten von Doris Meyer und Timo Christian, da in ihnen insbesondere Fragen der Rezeption näher erörtert werden.¹²⁸

124 Kat. M35, M5, M49, M36, M52, M3, M34, M8, M7, M50, W5, W2, W8.

125 Peek 1955, Nr. 68: »Grabmal von Phrasikleia. Ewig werde ich Kore genannt werden, statt der Hochzeit beschieden mir die Götter diesen Namen.«

126 Ebd. Nr. 1224: »Bleibe stehen und trauere bei dem Grabmal des toten Kroisos, den unter den Kämpfern in vorderster Linie der ungestüme Ares einst dahingerafft hat.«

127 Grab- und Motivinschriften buhlten um die Aufmerksamkeit des Lesers, um die Erinnerung an den Verstorbenen oder an das Ereignis der Stiftung zu bewahren. Besitzerinschriften auf Vasen sollten ihre Nutzung durch Unbefugte beim Symposion verhindern oder als Grabbeigabe auf den Stolz des Inhabers verweisen. Epigramme auf geweihten Götterstatuen lassen die Gottheiten selbst zu den Adoranten sprechen, was den Weihgeschenken eine besondere Erhabenheit verleiht.

128 Meyer 2005. Christian 2015.

Auch über die vielfältigen Bild-Schrift- bzw. Bild-Text-Relationen ist innerhalb und außerhalb der Altertumswissenschaften viel publiziert worden. Einige Arbeiten zielen schwerpunktmäßig auf das allgemeine Zusammenwirken von Bild und Text ab, so beispielsweise die Sammelbände von Simon Goldhill und Robin Osborne, Jan Elsner, N. Keith Rutter und Brian A. Sparkes, von Jocelyn P. Small sowie von Zahra Newby und Ruth Leader-Newby, welche eine Reihe von weitsichtigen Aufsätzen zu einem breiten Spektrum von Bild-Text-Konstellationen enthalten.¹²⁹ Auch die Dissertation von Michael Squire aus dem Jahr 2009 ist zu dieser Gruppe hinzuzurechnen. Der Autor unternimmt im ersten Teil seines Buches einen Streifzug durch verschiedene geschichtliche Epochen von der Antike bis zur Aufklärung, um dem historisch, politisch und theologisch begründeten Verhältnis zwischen visuellen und textuellen Medien auf die Spur zu kommen.¹³⁰ Alle Bände liefern geistreiche Anregungen für die Bearbeitung der ›Ikonotexte‹, auch wenn sie für die Spezialfragen dieser Untersuchung nicht in Frage kommen. Weitere Untersuchungen zu Bild-Text-Relationen kommen aus der Semiotik, der Mediävistik, der Kodikologie und der Comicforschung sowie der Medien- und Kommunikationswissenschaft (Medientheorie). Beispielhaft gut strukturierte Zugänge enthalten die Texte von Winfried Nöth¹³¹ und Peter von Möllendorff¹³². Nöth erläutert die diversen Formen des Nebeneinanders von statischen Bildern und Texten. Zunächst betrachtet er Bild und Text getrennt voneinander, beleuchtet ihre medialen Gemeinsamkeiten und die Unterschiede¹³³. Einige der von ihm genannten Defizite von Bildern sind auch für diese Untersuchung interessant. Dazu gehört etwa die Feststellung, dass Bilder ohne Sprache nichts negieren, nicht affirmativ wirken und keine kausalen und logischen Beziehungen darstellen können. Außerdem die mangelnde Möglichkeit von Bildern, Sprachhandlungen wie Fragen, Aufforderungen und Versprechen ohne die Hilfe von Texten vorzunehmen. Der Autor betont, dass sich Bild und Text »in vielerlei Hinsicht komplementär« zueinander verhalten.¹³⁴ Von besonderer Wichtigkeit ist seine anschließende Typologie der Zusammenhänge zwischen Text und Bild, die sich nach Formen des räumlichen Nebeneinanders,

129 Goldhill – Osborne 1994. Elsner 1996. Rutter – Sparkes 2000. Small 2003. Newby – Leader-Newby 2007.

130 Squire 2009.

131 Nöth 2000.

132 von Möllendorff 2006.

133 Während das Bild in seinen Elementen »simultan und holistisch« und demgemäß in kurzer Zeit wahrgenommen wird und mehr Informationen auf einmal speichert, kann der Text wie die gesprochene Sprache aufgrund seiner linearen Produktion nur sukzessiv rezipiert werden. Bilder eignen sich zur Wiedergabe des Räumlich-Visuellen, mit Sprache können Zeitpunkte, Zeiträume und Verläufe besser dargestellt werden. Bilder repräsentieren Visuelles, Texte können die Eindrücke aller Sinneswahrnehmungen wiedergeben. Der Inhalt von Bildern kann generell durch Sprache in Form von Bildbeschreibungen geschildert werden, umgekehrt lässt sich mit Bildmitteln nicht alles beschreiben, was in Texten geschildert wird. Die Möglichkeiten der Selbstreflexivität von Bildern sind begrenzt, vgl. Nöth 2000, 491.

134 Ebd. 492.

nach Formen der Bezugnahme aufeinander, nach semantischen Klassifizierungen sowie nach Dominanz- und Dependenzbeziehungen der Bild-Text-Relation gliedert. Nöth spricht sich für eine Abkehr von einem rein logozentrischen Blickwinkel aus. Anstatt sich damit zu beschäftigen, »was das Bild zum Verständnis von Texten beiträgt« sei zu untersuchen, »wie Texte das Verstehen von Bildern steuern« und ob sie dem Bild neue Informationen hinzufügen.¹³⁵ Auf diese Fragestellung soll in der vorliegenden Arbeit der Fokus gesetzt werden.

1.5 Gang der Untersuchung

Nach diesem kurzen Streifzug durch die Forschungslandschaft folgen zum Abschluss des Kapitels einige Worte zum Gang der Untersuchung. Im Gegensatz zu den meisten Arbeiten, die bestimmte Kunstgattungen beleuchten, zeichnet sich diese durch einen bewusst gewählten multiperspektivischen Ansatz aus. Es wird versucht, Antworten auf ein breiteres Spektrum von Fragen zu finden als die im vorigen Abschnitt genannten Forschungsarbeiten. Die Analyse der Monumente geht dabei tiefer und erfolgt weitaus gründlicher als z. B. in den Arbeiten von Corbier, Stramaglia, Notermans und Jenssen Tveit. Das Wechselspiel zwischen Bild und Text wird dabei in möglichst vielen Facetten eingefangen und weniger im großen Erzählbogen. Statistiken, aus denen die Beobachtungen zur Materialbasis (Kap. 1.1) und die Resultate im Schlussteil (Kap. 7) ablesbar sind, liefern die Tabellen 1–3 (Kap. 12) und die Diagramme Abb. A–H im Abbildungsanhang, die aus den Daten im Katalogteil und aus den Ergebnissen des Hauptteils generiert werden konnten.

Es wurde die Entscheidung getroffen, die einzelnen Objekte in kleine, thematisch eng gefasste Gruppen zu fassen und die Exemplare aus jeder Gruppe eingehend zu analysieren. In jedem einzelnen Fall haben wir es mit einer Neukonzeption aus Bild und Text zu tun. Diese Neukonzeptionen können zunächst nur schwer durch die Anwendung einer übergreifenden Methodik betrachtet werden. Noch in der Sammlungsphase stellte sich deshalb heraus, dass jedes Kapitel anders angegangen werden muss, um eine jeweils eigene Sichtweise entwickeln und das individuelle Zusammenwirken von Bild und Beischrift in jedem Fall möglichst umfassend ergründen zu können. Zum besseren Verständnis werden Vergleiche zu ähnlichen Phänomenen bei Szenen mit ›sprechenden‹ Beischriften auf Keramik, deutschen Hausinschriften, modernen Sportveranstaltungen und Wandmalereien aus dem Heidelberger Studentenkarzer herangezogen. Trotz dieser Arbeitsweise, die verschiedene Deutungsebenen miteinbezieht, sind die Ergebnisse vergleichbar, denn im Kern geht die Arbeit in jedem Teilkapitel der Frage nach, aus welchen Gründen man ›Stimmen‹ ins Bild geholt und für den Betrachter präsent gehalten hat. Auch ist jedes Kapitel in etwa gleich aufgebaut, wobei Wand- und Bodenbilder

135 Ebd.

meistens getrennt voneinander betrachtet werden. Diese Unterteilung erwies sich als praktikable Lösung, hat jedoch den Nachteil, dass etwaige thematische Parallelen auseinandergerissen werden. Das Schlusskapitel (Kap. 7) ist deshalb darauf ausgerichtet, die gewonnenen Teilergebnisse zusammenzuführen. Den allgemeinen Erkenntnissen zu Boden- und Wandbildern im abschließenden Teil liegt eine numerische Auswertung zugrunde (Kap. 12, Tabelle 3). Zusätzlich wurden die verschiedenen Funktionsweisen der ›Ikonotexte‹ bzw. der Schrift im Bild in wiederholt vorkommende, formale Kategorien zusammengefasst und ihre Verteilung in Diagrammen (Abb. A–H) visualisiert.

Am Anfang jeder Objektbeschreibung erfolgt eine Übersicht über den *architektonischen Befund* und die Anordnung der Bilder im Raum, sofern diese gesichert sind. Bei den viel diskutierten Stücken folgt zusätzlich eine Einführung in die *Forschungsdiskussion*. Anders als bei Notermans werden nicht die Beischriften, sondern die Bilder zuerst behandelt. Die *Bilder* lassen sich zunächst sehr grob in folgende Kategorien fassen¹³⁶:

- Darstellungen, die etwas erzählen
- Darstellungen, die ein bestimmtes Ereignis zeigen und daran erinnern
- Symbolische Darstellungen, die zeichenhaft für etwas Abstraktes stehen

Diese einfachen Kategorien sind von Notermans zurecht um allerlei sozial begründete Funktionen ergänzt worden.¹³⁷ Bei den Bildern wird auf die Themen, die Besonderheiten ihrer Gestaltung und, wo es sich anbietet, auf narrative Strategien und die Wahrnehmung im Raum verwiesen. Der nachfolgende Teil gilt jeweils den *Beischriften*, ihrer Zuordnung zu Sprechern und Angesprochenen, außerdem werden die sprachlichen und inhaltlichen Merkmale und Besonderheiten festgehalten. Dazu gehört auch der jeweilige Typus der Beischriften, z. B. literarisch tradiertes Zitat, Handlungsanweisung, Zuruf oder Parodie. Im abschließenden Teil beginnt jeweils eine *Zusammenschau von Bild und Text*, die sich beziehen kann auf folgende Aspekte, die im Schlussteil der gesamten Arbeit (Kap. 7) erneut aufgegriffen werden:

1. die akustische Ebene,
2. die inhaltliche Ebene,
3. die formale Ebene,
4. die Inszenierung und Funktionsweise im Raum.

Für die Form des Zusammenwirkens ist relevant, welchen Beitrag die Beischrift(en) zur Bildaussage leisten und wie diese durch die Beischrift(en) gesteuert wird. Von besonderer Wichtigkeit ist die Erzeugung einer akustischen Atmosphäre im Bild

136 Für Amphitheater-Mosaiken beispielhaft Dunbabin 1978, 88.

137 Notermans 2007, v. a. 254–276.

(akustische Ebene), z. B. durch geöffnete Münder, Redegesten, Blicke der Figuren, die auf eine Verständigung durch direkte Rede hindeuten, durch hinzugefügte wörtliche Rede und evtl. durch Imitation von bestimmten Geräuschen. Idealerweise kann ermittelt werden, ob sich bestimmte Parallelen oder Muster in der Codierung von Botschaften mit Hilfe der ›sprechenden‹ Beischriften in den Bildern entdecken lassen. Bei den antiken Autoren finden sich bereits diverse Hinweise auf den akustischen Aspekt der Schrift, ausgedrückt etwa in der Unverständlichkeit, im Schwatzen oder Schreien der Buchstaben, in der Stimme der Schreibtafeln.¹³⁸ Antike Quellen sollen aus diesem Grund ergänzend Erwähnung finden. Auf *inhaltlicher Ebene* treten dann die spezifischen Formen des Bezuges zwischen den beiden Medien hinzu. Eine Möglichkeit der Annäherung bieten die in der Dissertation von Katharina Lorenz vorgestellten Wirkungsweisen von Bild-Bild-Kombinationen an den Wänden eines Raumes, die genauso auf bebilderte Mosaiken und Bild-Text-Kombinationen übertragen werden können.¹³⁹ Demnach können Bilder und ihre ›sprechenden‹ Beischriften

- sich durch Kontraste oder Gemeinsamkeiten ergänzen,
- sich in ihrer Aussage bestärken oder ausschließen,
- eine narrative Abfolge bilden, etwa in Form einer kleinen Bildergeschichte.

Lorenz reißt noch weitere Fragen an, nach denen Bilder und Beischriften untersucht werden können, und die für die vorliegende Fragestellung von Interesse sind. Dazu gehören

- die Frage nach der Betonung und Stimulation des Dialogischen, denn die Lektüre der ›sprechenden‹ Beischrift kann als Dialog zwischen dem Betrachter und dem beschrifteten Bild beschrieben werden;
- die Frage nach erzählerischen, diskursiven und statusrepräsentierenden Elementen sowie
- die Frage nach dem Einfluss auf das Verhalten des Rezipienten im Raum.¹⁴⁰

Auf der formalen Ebene ist vor allem das räumliche Nebeneinander von Bild und Beischrift ausschlaggebend. Es bestimmt die Kongruenz, Komposition und Verflechtung oder die Verschmelzung von Bild- und Textkomponenten. Hier ist etwa zu fragen: Wie nahe stehen sich Mosaiken und Wandmalereien kompositorisch? Wie verhält sich der Text räumlich zum Bild? Stehen Bild und Text trotz gemeinsamer Aussage optisch gleichrangig nebeneinander bzw. untereinander (*Text und Bild*) oder sind beide Medien untrennbar miteinander verschränkt (*Text im Bild*)? Übernimmt der Text Funktionen oder Wesenszüge eines Bildelements und wie äu-

138 Christian 2015, 49.

139 Lorenz 2008, 272 f.

140 Ebd. passim.

ßern sich diese (*Text als Bild*)? Steuert der beigelegte Text die Aufmerksamkeit des Betrachters und wenn ja auf welche Weise? Aus all diesen Faktoren inklusive der Positionierung und Wahrnehmung im Raum lässt sich schließlich die Motivation oder Funktion des gesamten ›Ikonotexts‹ ermitteln. Trotz ihrer methodischen Vielfalt kann die Arbeit unmöglich das gesamte Spektrum denkbarer Fragen abdecken. Dennoch soll das Ziel sein, möglichst vielen Motivationen und Intentionen auf die Spur zu kommen und die unterschiedlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten ›sprechender‹ Bilder aufzuzeigen.

Wie eingangs erwähnt, ist der Hauptteil in insgesamt fünf thematische Blöcke unterteilt. Diese Blöcke ergaben sich basierend auf den hauptsächlichen Bildmotiven der gesammelten Objekte im Katalog: Im ersten Block (2. Kapitel) werden unter dem Überbegriff *παιδεία* Bildmotive aus den Bereichen ›Dichtung‹, ›Philosophie‹ und ›Theater‹ behandelt. Einen Sonderfall stellt die Jagd dar, da Jagdszenen nur sehr allgemein unter *paideia* zu fassen sind. Sie gehören nicht explizit zu den Manifestationen von Bildung, sondern sind allenfalls durch Bildungstraditionen autorisiert und reflektieren allgemein das Ideal herrschaftlicher Lebensführung. Das dritte Kapitel umfasst Monumente zum Spielewesen mit Darstellungen aus Gladiatorenkampf, Tierkampf und Wagenrennen. Im vierten Kapitel liegt der Schwerpunkt auf allen Darstellungen des geselligen Beisammenseins, seien es Gelagebilder, Kneipenszenen oder Mahlszenen aus stadtrömischen Katakomben. Motive mit unheil- und schadensabwehrender Funktion werden im fünften Kapitel behandelt. Sie reichen von Mosaikbildern gegen den Neid und den Bösen Blick in Wohngebäuden und Thermenanlagen über Grabmosaiken bis hin zu bemalten Wänden in Ladengeschäft und Kneipe. Das letzte Kapitel des Hauptteils ist schließlich einigen Objekten in kultisch genutzten Räumlichkeiten gewidmet.

Die Verbreitung der Lese- und Schreibfähigkeit in der antiken Bevölkerung und sich daraus ergebende zwingende Rückschlüsse auf die Kenntnisse und Fähigkeiten der Auftraggeber werden explizit nicht Gegenstand dieser Arbeit sein. Fest steht aus heutiger Sicht jedoch, dass zwischen einer alphabetisierten, gebildeten Elite und einer breiten Masse »Illiterater« nicht strikt unterschieden werden darf, sondern dass es in beiden sozialen Gruppen Menschen mit unterschiedlich ausgeprägten Kenntnissen im Lesen und Schreiben gegeben hat. Literalität sollte außerdem nicht verallgemeinernd einer bestimmten Gruppierung der antiken Gesellschaft zugesprochen werden, denn Orthographie und Stil, genauso wie die Länge oder Kürze und die Inhalte der Texte sagen nichts über den Status oder Intellekt ihrer Urheber aus.¹⁴¹ In gleicher Weise soll das Phänomen der ›Schriftbildlichkeit‹ weitgehend unbeachtet bleiben, welches in einigen jüngeren Arbeiten bewusst in

141 Notermans 2007, 250–252. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 92. 93. Neue Erkenntnisse und einige interessante Einblicke in die literarische Bildung der Einwohner und Besucher Pompejis vgl. ebd. 86–101.

den Vordergrund gerückt wurde, um sich von dem allgemein praktizierten Logo-
zentrismus zu lösen.¹⁴²

142 Mit dem Terminus ›Schriftbildlichkeit‹ soll zum Ausdruck kommen, dass Schriften nicht nur diskursive, sondern auch ikonische Eigenschaften besitzen und ähnlich zu Bildern »Experimentierräume der kognitiven wie der ästhetischen Erfahrung« bieten können, vgl. beispielsweise Cancik-Kirschbaum – Krämer – Totzke 2012. Für die attischen Vaseninschriften hebt Georg Gerleigner besonders die Doppelnatur der Schrift im Altgriechischen hervor, vgl. Gerleigner 2015, 209 f. Zur Schriftbildlichkeit ebd. 211 f. Zum logozentrischen Umgang mit Vaseninschriften vgl. 214–216.

2 γνῶθι σεαυτόν. Bild und Beischrift als Medien der Zurschaustellung von *paideia*

Im folgenden Abschnitt sind beschriftete Mosaikbilder und Wandmalereien zusammengetragen, die ihre Anregung aus den Wertvorstellungen wohlhabender Bevölkerungsschichten des Römischen Reiches bezogen haben. Zu dieser Gruppe gehören zum einen Motive aus der griechischen Literatur, die in aller Regel aus dem privaten Wohnbereich, seltener aus öffentlich zugänglichen Gebäuden (z. B. Thermen) stammen.¹⁴³ Berühmte Dichter, Philosophen, Weise, Redner und Musen (oft überliefert in Bildergalerien¹⁴⁴) sowie Darstellungen aus dem Mythos, in denen auf zivilisatorische Fähigkeiten¹⁴⁵ verwiesen wird, nehmen Bezug auf die literarische Bildung und die Vertrautheit mit den tradierten Kulturtechniken. Einige Bildträger zeigen Texte geschrieben auf Schriftrollen oder -tafeln¹⁴⁶ im Bild oder Passagen aus literarisch überlieferten Werken neben den Porträts berühmter Dichter. Andere Objekte präsentieren Personifikationen abstrakter Werte wie παιδεία, ἀρετή und σοφία.¹⁴⁷ Auf einigen Bildträgern sind sogar parodierende Inhalte fassbar. Eine zusätzliche Gruppe von Mosaiken zeigt Männer bei der Jagd. Alle Bilder geben Aufschluss über den Lebensstil aristokratischer Schichten, gehören aber

143 Für die Bodenmosaikien seien an dieser Stelle exemplarisch die Arbeiten von Janine Lancha (Lancha 1997) und Damaris Stefanou (Stefanou 2006) genannt. Mit der Rezeption griechischer Bildung und ihrer »visuellen Präsenz« in kleinformatigen Bildwerken aus dem Römischen Reich hat sich Jörn Lang in seiner Dissertation auseinandergesetzt: Lang 2012.

144 Musengalerien: Lancha 1997, Nr. 10 Taf. VI. Nr. 16 Taf. XI. Nr. 17 Taf. XIII. Nr. 18 Taf. XIV. Nr. 19 Taf. XVI. Nr. 20 Taf. XVII. Nr. 26 Taf. XIX. Nr. 32 Taf. XXIII–XXIV. Nr. 37–38 Taf. XXVI–XXVIII. Nr. 71–72 Taf. LXI–LXIV. Nr. 76 Taf. LXVII. Nr. 91 Taf. LXXXVII–LXXXIX. Nr. 116 Taf. CXVII. Dichter-, Redner- und Philosophengalerien: ebd. Nr. 68 Taf. LIV–LVI. Nr. 69 Taf. LVIII–LIX. Nr. 115 Taf. CXVI. Nr. 116 Taf. CXVII. Taf. CXXIVf. Vgl. auch Lorenz 1965.

145 z. B. Pegasos, der die Quelle Hippokrene zum Sprudeln bringt, Pegasos bei den Nymphen, Pegasos und die Musen, Apollon und Marsyas, Triumph des Bacchus etc., vgl. Lancha 1997, 303.

146 z. B. in der *exedra* an der Südseite des Peristyls der Casa del Menandro (Regio I 10, 4) auf dem geöffneten *volumen* in der Hand des thronenden Dichters Menander, dessen Beschriftung den Leser darüber informiert, dass er seine erste Komödie im Alter von 14 Jahren geschrieben hat (CIL IV 735ob.). Weitere Beispiele von beschrifteten Schriftrollen in der römischen Wandmalerei sind gesammelt bei Blum 2002.

147 Zu den Bildthemen auf Mosaiken, vgl. Kondoleon 2006, 59. Lancha 1997, 303 f. und 304–314 hat folgende literarische Gattungen als Grundlage für Motive auf weströmischen Mosaiken ausfindig gemacht: epische Zyklen (homerisch und posthomerisch), griechisches Theater (Tragödie, Komödie, Satyrspiel), moralphilosophische und politische Schriften der Zweiten Sophistik, Roman und idyllische Dichtung. Dabei war es üblich, verschiedene Bildmotive in einem Raum oder in benachbarten Räumen im Haus zu kombinieren (z. B. mythologische Szenen und Musengestalten oder Philosophen bzw. Dichtergalerien und Musen), vgl. ebd. 299.

nicht explizit zu den Manifestationen von Bildung per se, sondern können allenfalls durch Bildungstraditionen autorisiert sein. Zudem ist zwischen Objekten als Zeugnissen für Bildung und Objekten als Ausdruck oder Bezeugung von Bildung zu unterscheiden.

2.1 *paideia* als Konstrukt idealer Vorstellungen von griechischer Bildung

Die Rezeption griechischer Dichter und Denker und ihrer Werke in der römischen Kunst ist beeinflusst von den Idealen griechischer Bildung, die in der Forschung unter dem Schlagwort παιδεία (nachfolgend *paideia*) subsumiert werden. *paideia* bezeichnet zunächst die Erziehung und Ausbildung des jungen Menschen¹⁴⁸, die in römischer Zeit hauptsächlich die Förderung von Literaturkenntnissen und rhetorischen Fertigkeiten beinhaltete, da diese als wichtig für die spätere Laufbahn erachtet wurden. In der Erziehung und schulischen Ausbildung führender gesellschaftlicher Schichten wurde deshalb der Unterweisung in Sprache und Literatur ein hoher Stellenwert beigemessen.¹⁴⁹ Vor allem ist unter *paideia* aber auch das identitätsbildende Resultat dieser Ausbildung zu verstehen, das – einmal erworben – lebenslang Statuszeichen und Kommunikationsgrundlage führender Eliten war.¹⁵⁰ Da der Zeit- und Vermögensaufwand für eine solche Ausbildung fast ausschließlich durch die Vertreter der oberen Schichten erbracht werden konnte, galt *paideia* schlechthin als Marker aristokratischer Lebensform.¹⁵¹ Der private Grammatik- und Rhetorikunterricht zeichnete sich durch das gemeinsame Lesen eines mehr oder weniger festen, klassischen Lektürekansons aus, wozu griechischsprachige Werke aus Epos und Drama, aber auch rhetorische und seltener philosophische Schriften gehörten.¹⁵² Es ist davon auszugehen, dass die an den Rhetorikschulen erworbenen Kenntnisse von den oberen Ständen der Reichsbevölkerung durch

148 DNP παιδεία 150 f.

149 Vom täglichen Umgang mit der Sprache erwartete man für die Jugend einen Nutzen für eine spätere juristische und politische Karriere, vgl. Hadot 1997, 19–22. Vom Lob der Bildung geben z. B. auch kaiserzeitliche Kindersarkophage Aufschluss, auf denen kleine Jungen schon als »frühreife Literaten« in Erscheinung treten, vgl. Zanker 1995, 260 f.

150 Brown 1995, insb. 51–94.

151 Begrüßenswerte Eigenschaften waren neben einer erfolgreichen Überzeugungskunst z. B. Anmut und Höflichkeit, beherrschtes Auftreten und Präzision des Denkens, womit man seine Autorität legitimierte, vgl. ebd. 61. 63.

152 Im Elementarunterricht wurden Lesen und Schreiben eingeübt sowie kleine Textpassagen auswendig gelernt. Der höhere Unterricht verlangte von den Schülern das Schreiben von Aufsätzen, Texterklärung und das auswendige Vortragen, außerdem Grammatiktheorie und Stilübungen. Eine bündige Einführung zum Bildungsstand der führenden Schichten der mittleren und späten Kaiserzeit gibt Stefanou 2006, 3–10. Einen kurzen Abriss über die Geschichte der römischen Bildung bietet außerdem Hadot 1997. Zum steigenden Ansehen philosophischer Bildung auch DNP Bildung 668.

selbständige Lektüre permanent erweitert wurden.¹⁵³ Vor allem im Osten des Römischen Reiches wurde das Zusammengehörigkeitsgefühl der führenden Schichten von dem Bewusstsein einer gemeinsamen, griechisch geprägten kulturellen Wurzel getragen. Auch Angehörige der lokalen Eliten in den nicht-griechisch geprägten Provinzen, die mit einem hohen Bildungsstand ihren Führungsanspruch begründeten, teilten diese gemeinsame Kultur.¹⁵⁴ Einen erneuten Aufschwung erfuhr die *paideia* in der Epoche der Zweiten Sophistik des 2. Jahrhunderts n. Chr., in der insbesondere der literarischen Bildung in Gestalt der Kenntnis maßgebender Autoren der Vergangenheit ein hoher Stellenwert beigemessen wurde.¹⁵⁵ Seit dem 3. Jahrhundert n. Chr., einer Phase, aus der die meisten beschrifteten Mosaikböden stammen, kommt es im lateinischsprachigen Westen des Reiches zu einem zunehmenden Verfall der aktiven Griechischkenntnisse.¹⁵⁶ Die demonstrative Zurschaustellung der griechischen Kultur im hoch- und spätkaiserzeitlichen Wohnhaus scheint deshalb umso stärker auch als soziales Distinktionsmerkmal eingesetzt worden zu sein.¹⁵⁷

2.2 *paideia* in der antiken Flächenkunst

Ein weiterführender Ansatz könnte nun darin bestehen, die ›sprechenden‹ Beischriften auf Fußböden und Wänden hinzuzuziehen, um die intellektuellen Ambitionen seitens der Auftraggeber zu untersuchen und zu prüfen, ob die eigene Literaturkenntnis in jedem Fall als Grundlage vorausgesetzt werden kann.¹⁵⁸ Außerdem kann der Frage nachgegangen werden, ob Theateraufführungen direkte Anregungen für die Bilder geliefert haben könnten. Eine sehr unmittelbare Form von *paideia* vermitteln solche Darstellungen, die Porträts berühmter Männer des intellektuellen Lebens zeigen und gleichzeitig mit Namensbeischriften¹⁵⁹, wörtlichen Zitaten aus ihren Werken oder mit ihren bekannten Aussprüchen gekennzeichnet sind. Ebenfalls in diese Kategorie können Szenen aus dem Mythos bzw. Epos sowie Theaterszenen gerechnet werden, denen Benennungen handelnder Personen oder Personifikationen¹⁶⁰, Rollen, Titelüberschriften, Aktangaben oder Kommentare (in Form von literarischen Zitaten, Epigrammen oder freien Anmerkungen) bei-

153 Stefanou 2006, bes. 4 f. 8–10.

154 Zur Rolle der *paideia* in den Politik- und Machtstrukturen des spätrömischen Reiches, vgl. Brown 1995, 13. 14 und v. a. 52–58. Zanker 1995, 265.

155 Vgl. Borg 2004, passim.

156 Hadot 1997, 23. DNP Bildung 668. Marrou 1965, 382 f.

157 Brown 1995, 55.

158 So auch die Forderung von Katherine Dunbabin in der Rezension zu Stefanous Dissertation, vgl. Dunbabin 2007, 573. 576.

159 Der Name des Schriftstellers oder Philosophen erscheint oft in Form eines *titulus* auf der Bildunterseite oder auf einer Schriftrolle im Bild, vgl. Blanchard – Blanchard 1973, 276 Anm. 3.

160 Leader-Newby 2005.

geschrieben sind. Es gibt auch solche Szenen, deren Beschriftung auf einen freieren Umgang mit dem Bildungsgut hindeuten könnte, etwa Bilder mit vulgärsprachlichen Sprechtexten neben den Figuren oder dichterische Eigenkreationen. Bewusste Abwandlungen und Umformungen in parodistischer Absicht könnten auf eine ›Popularisierung‹ literarisch tradierter Stoffe hindeuten. Nachfolgend möchte ich die Formen der Inszenierung von Dichtung, Philosophie und Drama mit der Hilfe ›sprechender‹ Beischriften in der Mosaikkunst und der Wandmalerei aufzeigen. Theaterdarstellungen werden als eigener Komplex behandelt, da man Anregungen dort nicht allein aus der Literatur bezogen hat. Ein zusätzlicher Abschnitt ist dem Thema ›Jagd‹ gewidmet. Bei den Jagddarstellungen reflektieren die Beischriften *paideia* weniger als klassisches Bildungsideal im strengen Sinn, sondern eher allgemein als Ideal herrschaftlicher Lebensführung.

2.3 Mosaiken und Wandmalereien

Mosaiken und Wandmalereien sollen in diesem Kapitel noch gemeinsam besprochen werden, da es zu viele thematische Überschneidungspunkte zwischen den beiden Gattungen gibt, die ein Auseinanderhalten schwer möglich machen. Die größte Bandbreite an beschrifteten Szenen bieten die zahlreichen Bodenmosaiken aus den Repräsentations- und Durchgangsräumen der großzügigen Wohnsitze, die in allen Teilen des Römischen Reiches zu finden sind. Die allermeisten dieser Bilder waren mit einfachen ›Labels‹, also Benennungen der abgebildeten Figuren beschriftet. ›Sprechende‹ Beischriften finden wir insgesamt nur wenige, jedoch öfter in bemerkenswerter Ausführlichkeit und aus allen genannten Bereichen der *paideia*. Im Wesentlichen handelt es sich um philosophische Sentenzen, literarische Zitate, Epigrammfragmente oder auch um Rollentexte von Schauspielern, die in der Mehrzahl der Fälle eine ausgeprägte Textsicherheit nahelegen. Die Beispiele aus der Kategorie ›Wandmalerei‹ werden eingängig besprochen und dort, wo es sich anbietet, zu motivisch ähnlichen Mosaikbildern in Beziehung gesetzt. ›Sprechende‹ Beischriften in Wandbildern sind vor allem aufgrund der Überlieferungslage ein eher seltenes Phänomen, jedoch sind sie literarisch expliziter und ausführlicher als in Mosaikbildern. Ein starkes Gewicht haben die Themen ›Dichtung‹ und ›Philosophie‹ in Form von literarischen Zitaten, Epigrammtexten und philosophischen Leitsätzen. Sie geben dem Betrachter Anlass zur Diskussion und Spekulation. Die Erkenntnisse aus den ›Ikonotexten‹ beider Gattungen basieren unter anderem auf Gegenüberstellungen verschiedener Funde mit vergleichbarer Motivik.

2.3.1 Dichtung

In den wissenschaftlichen Arbeiten zur antiken Flächenkunst ging es immer wieder um die verschiedenen Ausprägungen des Zusammenspiels von Bild- und Dichtkunst. Stellvertretend für Mosaiken ist Louis Foucher bereits in den 1960er

Jahren der gegenseitigen Abhängigkeit von Bild und literarisch überliefertem Text nachgegangen und konnte drei Möglichkeiten des Zusammentretens einkreisen:

- die Wiedergabe literarischer Motive im Bild, welche ihrerseits von Kunstwerken früherer Epochen inspiriert worden sind (hellenistische Kunst);
- die Inspiration durch ein spezielles Werk (z. B. die Umsetzung von Textepisoden ins Bild) und
- das Porträtieren von Dichtern im Bild.¹⁶¹

Daneben ging es auch um die Frage, wie eng man sich bei der Umsetzung an den Originaltext gehalten hat bzw. aus welchen Gründen es zu Abweichungen kam. Oftmals sind es nicht wortwörtliche Umsetzungen literarischer Passagen ins Bild, sondern freie Übernahmen oder Abweichungen, um eigene Werte und Ideale zu vermitteln. Zuweilen hat man den Bildinhalt an die räumliche Umgebung angepasst, etwa durch die Abbildung von Weingenuß oder Gastfreundschaft in Gelageräumen.¹⁶² Im Hinblick auf die Funktion von Mosaikböden mit literarisch motivierten Bildthemen war die Annahme vorherrschend, der Auftraggeber habe persönliche Vorlieben für seine Gäste explizit machen und damit seine Bildung zur Schau stellen wollen. Vor dem Hintergrund des Lebens mit den Bildern im Raum sah man in den Mosaiken entweder pädagogisches Anschauungsmaterial für die Vermittlung von Bildungsidealen oder Zeugnisse für private Lektüregewohnheiten und kulturelle Aktivitäten des Hausherrn, zu denen etwa auch literarische Gesprächskreise in den eigenen vier Wänden gehört haben.¹⁶³ Nicht zu leugnen ist auch der Stellenwert privater Bibliotheken, die den entsprechenden Diskussionsstoff für anregende Gespräche beim gemeinsamen Mahl liefern konnten.¹⁶⁴

2.3.1.1 Einzelne Mosaiken

Im Jahre 1965 hat der Fund eines spätantiken Mosaiks innerhalb des Apsidenraumes einer Domus im französischen Autun Aufsehen erregt.¹⁶⁵ Ans Tageslicht kam ein fragmentarisches Bildfeld mit der Figur des Leier spielenden Dichters Anakreon, auf einem Stuhl mit halbkreisförmiger Lehne sitzend (Kat. M2; Rekonstruktion

161 Foucher 1964a.

162 Stefanou 2006, passim.

163 Gelage- und Empfangsräume beherbergten in den Wohnhäusern der Westprovinzen den größten Teil der literarischen Bildthemen, vgl. Lancha 1997, 372. Stefanou 2006, 170. 173 f. 343. Dunbabin 1978, 131. 134. 136. Kondoleon 2006, 59. 63. Lancha 1997, 300.

164 Scheibelreiter-Gail 2012, 142: »(...) papyri were obviously kept in private libraries that were part of noble dwellings and played an immensely important role in showing the patron's *paideia*.«.

165 Notermans 2007, Nr. M 167. Stern – Blanchard-Lemée 1975, 59–62 Nr. 213. Blanchard-Lemée 1975a, v. a. 304 und Taf. CXXXI, 2–3. Zu den ersten Publikationen ebd. 304 Anm. 25 und Blanchard – Blanchard 1973, 268 Anm. 3. Der Grundriss des Apsidenraumes C sowie die umliegenden Räumlichkeiten sind abgebildet ebd. Taf. X.

nach der neuzeitlichen Zerstörung Abb. 1a).¹⁶⁶ Seine Identität konnte aufgrund der Bruchstücke zweier griechischer Epigramme rekonstruiert werden, die im freien Bildraum angebracht waren. Eine genaue Abschrift der Buchstaben nach den zusammengesetzten Fragmenten kurz nach der Entdeckung findet sich bei Michèle Blanchard – Alain Blanchard¹⁶⁷ und Janine Lancha.¹⁶⁸ Der erste Teil der Beischrift konnte erfolgreich transkribiert und übersetzt werden:

φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ π[αῖ,
 φέρε δ' ἄν] θεμόεντας ἡμί[ν
 στεφά] | νους, <ἔννεικον,> ὡς μή
 πρ[ὸς Ἐρωτα] | πυκτ<α>λίσιζω.

»Bringe Wasser, bringe Wein heran, mein Junge,
 bringe uns Blumenkränze, damit ich nicht gegen den Eros ankämpfen
 muss.«¹⁶⁹

Das zweite Epigrammfragment setzte direkt darunter an und war durch ein Interpunktionszeichen abgetrennt. Ab hier ist die Beischrift nur noch sehr lückenhaft erhalten, konnte jedoch auf ein weiteres erhaltenes Fragment des Dichters zurückgeführt werden: ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, | πάρεστι γάρ, μαχέσθω (»Derjenige, der kämpfen will – es steht ihm ja frei – der soll kämpfen«).¹⁷⁰ Eine Anregung dafür, wie dieses Fragment mit Hilfe des *Poème anacréontique* (45 Bergk = 47 Preisendanz) auf dem Mosaik weiter ergänzt werden könnte, lieferten wiederum Michèle und Alain Blanchard: »Mir aber gib süßen Honigwein, damit ich auf die Gesundheit meiner Freunde trinken kann, mein Junge.«¹⁷¹ Eine Rettungsgrabung in den frühen 1990er Jahren hat neue Bruchstücke desselben Mosaiks zutage treten lassen.¹⁷² Sie gehörten zu zwei weiteren beschrifteten Bildfeldern, in denen der Philosoph Epikur (Abb. 1b) und sein Schüler Metrodor von Lampsakus (Abb. 1c)

166 Bei der Bergung ist das Mosaik bedauerlicherweise zu Bruch gegangen, vgl. ebd. 269. Fotografische Aufnahmen vor und nach der Bergung bzw. nach der Zusammensetzung der Fragmente finden sich ebd. Taf. XIa und b und bei Stern – Blanchard-Lemée 1975, Taf. XXVI. Zur Rekonstruktion der Beischrift, vgl. ebd. 273 Anm. 1.

167 Blanchard – Blanchard 1973, 273.

168 Lancha 1997, 127.

169 Transkription und Übersetzung nach Blanchard – Blanchard 1973, 273. Zur Vorlage des Epigramms, vgl. Page 1962, 198 Anacreon 396. Zu den weiteren Fragmenten des Anacreon-Epigramms ferner Blanchard-Lemée 1975a, 304.

170 Page 1962, 211 Anacreon 429. Zu diesem zweiten Fragment auch Blanchard-Lemée 1975a, 304.

171 Blanchard – Blanchard 1973, 274 f. »Mais moi, donne-moi à boire à la santé de mes amis du vin miellé, garçon.« (275). Beide Fragmente zusammengenommen hat Lancha 1997, 127 übersetzt. Eine vollständige Ergänzung der Beischrift (mit Übersetzung) liefern u. a. Stern – Blanchard-Lemée 1975, 61 und Notermans 2007, 41. Zu sprachlichen Eigenheiten der Anacreon-Fragmente siehe auch Blanchard – Blanchard 1973, 273–275.

172 Grabung, Bergung und Rekonstruktion sind beschrieben bei Blanchard-Lemée – Blanchard 1993, 970–972.

sitzend dargestellt waren.¹⁷³ Beide Male waren ihre Namen unter den Bildern angebracht¹⁷⁴ und – wie im Bild des Anakreon – Sentenzen in den freien Bildraum gesetzt, die von der Lebensfreude und der Kürze des Lebens handeln:

[Οὐκ ἔστιν ἡ]δέωζ ζ[ῆν] ἄνευ τοῦ φρο[νίμ]ω[ς κα]ὶ κ[αλῶς καὶ δικ]αί[ωζ ο]ὐδὲ φρο[ν]ί[μωζ καὶ κ]α[λῶς καὶ δικα]ίω[ζ ἄνε]υ [τοῦ ἡδέωζ.] Ἐ[π]ίκο[υροζ]

»Es ist weder möglich mit Vergnügen zu leben, ohne mit Weisheit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeit zu leben, noch ist es möglich, mit Weisheit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeit zu leben ohne Vergnügen.«¹⁷⁵
[Epikur]

Γ[εγ]όναμεν ἄ[παξ], δις δ' οὐκ ἐ[στι γ]ένεσθαι σὺ δὲ οὐκ ὦν τῆς αὔριον κύρι[οζ]
τὸ [χ]αῖρον <μή> ἀνα[βάλλ]η ὁ δὲ [βίοζ] μελ[λη]σμῶ παραπόλλυται καὶ
ἕκαστοζ [ῆμῶν ἀ]σχολο[ύμ]ενο[ζ] ἀπο[θ]νή[σκει] Μητ[ρόδ]ωροζ

»Wir werden nur einmal geboren, nicht ist es möglich, zweimal geboren zu werden. Und du, der nicht in der Hand hat, was morgen geschieht, schiebst auf, was dir Freude bringt.
Aber das Leben geht währenddessen verloren, und jeder von uns stirbt im Mangel an Verfügbarkeit.«¹⁷⁶ [Metrodor]

Es ist davon auszugehen, dass alle drei Bildfelder der berühmten Männer Anakreon, Epikur und Metrodor zu einem Mosaikboden gehörten, der eine Anthologie mit Konterfeis verschiedener Autoren wiedergab. Bei einer geschätzten Raumgröße von 6,20 × 10 bis 11 m und einer Seitenlänge der Bildfelder von 1,20 m waren wohl nicht mehr als acht Dichter- und Philosophenporträts im Hauptraum verlegt.¹⁷⁷ Alle rekonstruierbaren Textpassagen lassen eine bestimmte philosophisch geprägte Weltanschauung durchscheinen. Wir haben es mit einer Sammlung von ausgewählten Texten zu tun, die dazu aufrufen, alle Annehmlichkeiten zu genießen, anstatt sich dem Kampf und den Unwägbarkeiten des Lebens hinzugeben.

173 Epikur doziert mit einem Gegenstand in der Hand, während Metrodor mit einer Schriftrolle in Denkerpose verharrt, vgl. ebd. 974 Abb. 1 (Rekonstruktion des Epikur-Paneels). 977 Abb. 2. Lancha 1997, Taf. LII (Metrodor und Epikur). Der Fund lieferte die Antwort auf die zwanzig Jahre zuvor gestellten Fragen: »Ce tableau (i. e. d'Anacréon) était-il isolé au milieu d'un vaste décor géométrique? D'autres personnages, enfermés dans d'autres cadres carrés, l'accompagnaient-ils?«, vgl. Blanchard – Blanchard 1973, 279.

174 Lancha 1997, 127. Blanchard-Lemée – Blanchard 1993, 973.

175 Epik. Sent. Vat. V. Zu den Beischriften des Epikurporträts vgl. Blanchard-Lemée – Blanchard 1993, 974–976.

176 Epik. Sent. Vat. XIV. Zur Sentenz des Metrodorbildes, die unter dem Namen des Epikur überliefert ist, vgl. Notermans 2007, 44. Blanchard-Lemée – Blanchard 1993, 971f. Notermans 2007, Nr. M 167. Blanchard 1992.

177 Notermans 2007, Nr. M 167. Lancha 1997, 126. Stern – Blanchard-Lemée 1975, 59 f.

Dazu gehört neben den Sinnenfreuden des Gastmahles auch das Festhalten an bestimmten Werten wie Weisheit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeit. Nichts dürfte diesem Appell mehr Nachdruck verliehen haben, als die Abbilder der scharfsinnigen Weisen und feingeistigen Poeten aus der griechischen Frühzeit.¹⁷⁸

Ein weiteres Mosaik aus dem *tablinum* einer Domus in Sousse bildet den thronenden Dichter Vergil, flankiert von zwei stehenden Musen, ab (Kat. M54; Abb. 2). Die linke Muse wendet sich dem Dichter zu und hält ein aufgerolltes *volumen* vor sich; die Muse zu seiner Rechten hält eine tragische Maske in der Hand und stützt sich auf seiner Stuhllehne ab.¹⁷⁹ Die Identität des Dargestellten lässt sich aus dem Text auf der aufgerollten Papyrusrolle ableiten, die auf seinem Schoß liegt und an beschriebene Buchrollen erinnert, die man häufiger in der Hand von Schülern oder Lehrern auf attischen Vasen finden kann.¹⁸⁰ Erstaunlicherweise lesen wir darauf nicht die Anfangsworte des Proömiums der Aeneis¹⁸¹, der Text setzt vielmehr einige Verse danach an (Verg. Aen. I 8f.) und bricht dann ab: *Musa mihi causas memora, quo numine laeso / quidve (...)*.¹⁸² Bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass das Proömium des Werkes auf dem umgeschlagenen Teil der Rolle zu denken ist.¹⁸³ In der rechten Hand, die der Dichter zur Brust führt, hält er wahrscheinlich ein Schreibwerkzeug, welches zu belegen scheint, dass er sich gerade im Schreibprozess befindet. Der Bezug zwischen Bild und Text ist klar erkennbar: Der Dichter steht im geistigen Austausch mit den Musen. Er hat begonnen, die ersten Worte der Aeneis auf eine Schriftrolle zu notieren und bittet in seiner Rolle als *vates* eine der Musen um Eingebung.¹⁸⁴ Kalliope zur Linken¹⁸⁵ kommt seiner Bitte bereits nach, während Melpomene zur Rechten noch sinniert. Die Person des Vergil erinnert in ihrer Haltung an einen hohen Amtsträger. Sein Porträt weist eine Nähe zu den Bildnissen anderer Dichter auf Fußböden oder an Wänden von Wohnhäusern auf, deren Identität wie im Fall des Menanderbildes in einem *cubiculum* der Casa del Menandro in Pompeji nur in wenigen Fällen¹⁸⁶ durch Beschriftung gesichert ist.

178 Blanchard-Lemée – Blanchard 1993, 980.

179 Notermans 2007, Nr. M 335. Lancha 1997, Nr. 9 und Taf. A. Lancha nimmt als Vorlage für das Mosaikbild ein gemaltes Porträt des Dichters in einer Vergil-Handschrift an, vgl. ebd. 348. Dunbabin 1978, 131. 242.

180 Immerwahr 1990, 99 Anm. 6. Immerwahr 1964. Immerwahr 1973.

181 So wie auf der berühmten Schulschale des Douris, auf der ein Lehrer eine abgerollte Papyrusrolle mit den Anfangsworten der Odyssee in den Händen hält, vgl. Berlin F 2285. ARV 283/47. ARV2 431/48. CVA Berlin (2) Taf. 77, 1. 78, 1.

182 Ein Vergil-Zitat (Verg. Aen. II 234) ist auch auf einem anderen Mosaik aus Estada bezeugt, vgl. Notermans 2007, Nr. M 233. Lancha 1997, Nr. 86 Taf. LXXVI. Ein abgewandeltes Georgica-Zitat befindet sich auf einem Mosaik mit geometrischem Dekor aus Lamasba, vgl. Notermans 2007, Nr. M 276.

183 Pöhlmann 1978, 102.

184 Ebd. 106. Hingegen die Ansicht von F. Cumont, der Aeneis-Vers sei als ein Bekenntnis des Hausherrn zur Pythagoreischen Lehre zu werten, vgl. Lancha 1997, 348 Anm. 80.

185 Die Muse mit der Schriftrolle wurde auch als Klio gedeutet, vgl. ebd.

186 Ein Mosaik aus der Maison des Masques in Sousse zeigt die Person eines Tragödiendichters, neben ihm ein Schauspieler und eine tragische Maske, vgl. Dunbabin 1978, 131. Lancha 1997,

Die mit Zitaten angereicherten Porträts der *virī litterati* gewähren dem heutigen Betrachter einen Einblick in das literarisch tradierte Wissen der Spätantike. Die kurzen Texte waren aber auch performativ angelegt: Rezitierte ein Betrachter die Beischrift vor den versammelten Gästen im Raum¹⁸⁷, so schlüpfte er in die Rolle des allgemein bewunderten Philosophen oder Dichters im Bild, der quasi aus der Vergangenheit zu den Anwesenden spricht. Diesen Effekt sucht man beispielsweise vergeblich in einem Hausflur in Apameia, wo ein von einer *tabula ansata* umrahmtes, leicht modifiziertes Homerzitat (Hom. Od. I 123 f.) auf dem Fußboden verläuft, ohne mit einem Bildnis des Dichters kombiniert zu sein.¹⁸⁸ Der hohe Grad an Performanz des sprachlichen Unterrichts, der von Sprechakten zur Memorierung und Vertiefung des Stoffs gekennzeichnet war, scheint also in den häuslichen Gelageraum transferiert worden zu sein.¹⁸⁹ Daraus folgend stellt sich nun die Frage nach dem Zeugniswert der vorgestellten Mosaikbilder für *paideia*.

Den oben beschriebenen Bildern aus Autun können Darstellungen singender Zecher neben beigeschriebenen Liedauszügen gegenübergestellt werden, die seit dem späteren 6. Jahrhundert v. Chr. plötzlich häufiger auf attischen Vasen zu finden sind (Kap. 4. 2. 1. 1).¹⁹⁰ Bereits Paul Jacobsthal bemerkte dazu: »Beachtenswert erscheint es mir, dass der Schreiber (...) nicht etwa so viel von dem Gedicht hinsetzt, wie der verfügbare Raum fassen könnte, (...)«.¹⁹¹ Die Beischriften bilden nur ein paar Anfangsworte des Liedtextes ab, mögen also als Gedankenstütze für die eigene Darbietung der Trinkenden fungiert haben. Als Quelle für die Gesänge der Symposiasten hat man vor allem schriftlich fixierte Trinkliedersammlungen (*skolia*) rekonstruiert, welche beim nächtlichen Symposion in versammelter Runde rezitiert wurden.¹⁹² Mosaik- und Vasenbilder sind dahingehend vergleichbar, dass jeweils literarische Zitate neben Personen treten und als Äußerung derselben ange-

Nr. 14 Taf. IX. Aus Thuburbo Maius ist das Mosaikbild eines komischen Dichters in meditativem Dialog mit zwei komischen Masken erhalten, die vor ihm auf einer Säulenbasis liegen, vgl. ebd. Nr. 8 Taf. IV f. Auf einem Mosaikboden aus einer suburbanen Villa in der Region von Sfax sind acht kreisförmige Bildfelder mit kranzförmiger Umrahmung um ein zentrales Bildfeld gruppiert, darin eine Muse neben einem sitzenden Dichter, zu dessen Füßen ein Behälter mit Schriftrollen steht, vgl. Dunbabin 1978, Taf. LII Abb. 132. Lancha 1997, Nr. 26 Taf. XIX f.

187 Zur Konvention des lauten Lesens vgl. die Studie von Gavrillov 1997.

188 Notermans 2007, Nr. M 461 und Balty 1997, Taf. V, 2.

189 Stefanou 2006, 4 f.

190 Auf einem Kelchkrater des Euphronios, der aus mehreren Fragmenten zusammengesetzt werden konnte, vgl. Vermeule 1965, Taf. 11, 1, im Tondo einer Schale des Brygos-Malers in Florenz, vgl. CVA Italien (30) Taf. 91, 1, im Innenbild einer Schale des Antiphon-Malers, vgl. Lissarrague 1987, 128 Abb. 104, im Innenbild einer stark fragmentierten Schale aus Orvieto, vgl. Caskey-Beazley III, Taf. LXXI Abb. 136. Beispiele für beigeschriebene Liedanfänge auf Vasen sind aufgelistet bei Wegner 1949, 202 f. und Csapo – Miller 1991, 381 f.

191 Jacobsthal 1912, 63 Anm. 1.

192 Zu den Skolien Schäfer 1997, 28. Ein großer Teil der Dichtung in dieser Epoche ist Gelagepoesie. Ihre Vertreter gehören dem Kreis der frühen griechischen Dichter an, namentlich Alkman, Sappho und Alkaios, Theognis, Anakreon und seine Nachahmer. Athenaios erklärt den Begriff skolion und stellt im ganzen 25 Trinklieder und Trinksprüche vor, die von den Gästen beim

sehen werden können. In beiden Fällen bietet das Gelage die geeignete Umgebung für den Einsatz der beschriebenen Bilder; beide Male werden bei der Bildrezeption die Literaturkenntnisse des Betrachters aktiviert. Dennoch sind Unterschiede erkennbar: Auf den Vasen ist der Gelageteilnehmer und nicht der Urheber des beigeschriebenen Trinkliedes abgebildet, woraus hervorgeht, dass der Zecher sich in die singende Person hineinversetzen sollte. Die Beischriften hat man vornehmlich aus Gründen der Unterhaltung hinzugesetzt, um für die Trinkenden einen Anreiz zum Anstimmen zeitgenössischer Lieder zu schaffen. Bei den Mosaikbildern weist die Absicht in eine andere Richtung. Besonders im Vergil-Mosaik zeigt sich, dass die Person des Dichters als leibhaftiges Gegenüber gedacht ist, das vom Betrachter einen Ausweis seiner *paideia*, seiner faktischen Belesenheit abverlangt. Der Gast wurde gewissermaßen vom Hausherrn auf die Probe gestellt und dahingehend geprüft, ob er mit dem alten Dichter vertraut war. Auch wenn der Text geschrieben auf einer Schriftrolle erscheint, kann er gleichwohl als Sprechtext aus dem Mund des Dichters aufgefasst werden. Die durch das Mosaikbild evozierte leibhaftige Gegenwart Vergils ist womöglich ähnlich zu derjenigen des Dichters Aelius Aristides in den Briefen des Rhetors Libanios zu denken, wo dieser während der Lektüre eine Art Zwiegespräch mit einer Büste des Dichters führt.¹⁹³ Beim Anakreon-Zitat auf dem Mosaikboden aus Autun ist zu fragen, was der Hausherr konkret mit dessen Werk assoziiert hat. Einen Hinweis hierauf bietet die Art und Weise, wie man Anakreon dargestellt hat: der hoheitsvoll thronende, nachdenklich seine Leier zupfende Poet steht im Widerspruch zu dem beigefügten weinseligen Text.¹⁹⁴ Ein anderes Bild vermittelt die Darstellung des Anakreon in Vasenbildern des 6. Jahrhunderts v. Chr. Sie zeigen ihn als Komasten singend, tanzend und berauscht von seiner Inspiration.¹⁹⁵ Beide Visualisierungen des Poeten vermitteln jeweils ein anderes Lebensgefühl, welches in direktem Zusammenhang mit der Funktion der Bildträger steht.

Die beigeschriebenen Sprüche hat man in der Mehrheit der Fälle mit den Namen der Urheber versehen, so als ob es einer nachträglichen Verdeutlichung ihrer Identität bedurfte. Im Gegensatz zu den erwähnten archaischen Vasenbildern, die veranschaulichen, wie stark man damals noch in den literarischen Vorlagen ›gelebt‹ hat, ist in den Mosaikbildern der späten Kaiserzeit eine pragmatische Distanz zu den Werken spürbar. Hier offenbart sich, dass man zu diesem späten Zeitpunkt mehr über Literatur diskutiert hat, als tatsächlich noch in ihr zu leben. Ein profun-

Gelehrtenmahl rezitiert wurden, vgl. Athen. XV 693f–696a. Einige nennenswerte Auszüge aus griechischer Gelagepoesie zitiert Siedentopf 1990.

193 Lib. Ep. XI 1–5. Kondoleon 2006, 63 f.

194 Die »vision assez majestueuse« des ehrwürdig thronenden Dichters steht der »vision assez légère« des nackten Poeten entgegen, vgl. Blanchard – Blanchard 1973, 278.

195 Ebd. 272. Zanker 1995, 30. Auch das Ehrenbildnis von der Athener Akropolis zeigte Anakreon im Schema eines angetrunkenen Sängers, allerdings sind »Enthusiasmus und Trunkenheit (...) nur dezent angedeutet«, vgl. ebd. 32. Leonidas von Tarent (Anth. Pal. 306) beschreibt in seinem Epigramm ein ebensolches Bild des Dichters.

des literarischen Wissen des Villenbesitzers, der neben Homers Ilias zumindest die Gruppe der Sieben Weisen und Plutarchs ›Gastmahl der Sieben Weisen‹ gekannt haben dürfte, ist dennoch nicht ausgeschlossen. Konkrete Anhaltspunkte für das Anliegen, den eigenen Bildungsstand exklusiv demonstrieren zu wollen, können auch in anderen Mosaikbildern beobachtet werden, etwa in einem Fußboden aus einer privaten Therme des späten 3. Jahrhunderts n. Chr. in Althiburos, Tunesien. Er zeigte ursprünglich rund 40 verschiedene Schiffe segelnd auf dem Meer, umgeben von Oceanus, felsigen Landschaften und einem Flussgott. Die Schiffe sind mit technischen Bezeichnungen versehen, außerdem mit literarischen Zitaten, die Ennius, Lucilius, Cicero und Plautus zugeordnet werden können und auf Aktivitäten rund um die Schiffe anspielen.¹⁹⁶ Weitere Mosaiken zeigen Darstellungen, in denen selbst gedichtete Verse mit einer Darstellung kombiniert worden sind.¹⁹⁷ Solche Eigenkreationen finden sich beispielsweise in Kat. M8, M34 und M36, aber auch in der eigens entworfenen Beischrift *Sco[pa as]pra tessellam ledere noli uterif(elix)* unter einer Darstellung der neun Musen aus dem *tablinum* einer *villa rustica* des 4. Jahrhunderts n. Chr. Kat. M61, die den Rezipienten darauf hinweisen sollte, den Fußboden pfleglich zu behandeln.¹⁹⁸

In die Kategorie ›Dichtung‹ fallen zusätzlich zwei Wandmalereien aus privaten Wohnhäusern in Pompeji und Assisi. In einem Fall handelt es sich um Bild-Schrift-Kombinationen mit aufgemalten Epigrammtexten, die von vornherein zum Gesamtkonzept der Raumausstattung gehörten. Im anderen Fall sind die Beischriften während des Verweilens im Raum von den Besuchern unmittelbar neben den Szenen eingeritzt worden. Es handelt sich dabei um Kommentierungen zu den Bildern. Beide Fälle werden im nun folgenden Teil ausführlich diskutiert und im Zuge dessen einander gegenübergestellt, wobei sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede herausgearbeitet werden. Der jeweilige Zugang zu den dichterischen Motiven soll dabei die Hauptrolle spielen.

2.3.1.2 Die Malereien aus der Casa degli Epigrammi Greci, Pompeji V 1, 18

Wenn es um die Beschriftung figürlich dekoriertes Wände geht, darf die Casa degli Epigrammi in Pompeji nicht unerwähnt bleiben, gehört sie doch aufgrund der guten und umfangreichen Dokumentation ihres Erhaltungszustandes zu den prominenteren Beispielen für das Zusammentreten von Bild und Beischrift in der römischen Wandmalerei. Das Gebäude ist bereits im 18. Jahrhundert entdeckt und dann bis Ende des 19. Jahrhunderts freigelegt worden. Im Zweiten Weltkrieg hat es unter der Bombardierung der Siegermächte im Zweiten Weltkrieg stark gelitten. Die Raumdekoration des sogenannten ›Epigrammzimmers‹ (y) an der Nordostseite des dreiseitigen Peristyls soll im Zentrum der nachfolgenden Ausführungen

196 Notermans 2007, Nr. M 314. Dunbabin 1978, 248 Althiburus Nr. 1 (c). Taf. CXXII.

197 Notermans 2007, 50–53.

198 Ebd. Nr. M 205.

stehen (Plan des Gebäudes: Taf. IV).¹⁹⁹ Seine Wandmalereien Kat. W5 datieren in die Phase des Zweiten Stils (40/30 v. Chr.) und sind heute noch an Ort und Stelle sichtbar. Sie geben ein gutes Beispiel für *paideia* ab, da sie mit den kurzen aufgemalten Epigrammen unter den figürlichen Szenen durch eine literarisch überlieferte, selten anzutreffende Beischriften-Kategorie bereichert werden.

Zum hinteren erweiterten Teil des Hauses mit dem Peristylgarten führt der Weg sowohl durch das Tablinum (g) als auch durch einen schmalen Gang (h). Die Raumgruppe (m)–(p) besteht aus mehreren Räumen zum Verweilen, wovon Raum (m) allgemein als Sommertriclinium gedeutet wird. Die Räume (n) und (o) können seitlich über den benachbarten Gang (m¹) bzw. über den großen Raum (p) betreten werden. Raum (n) hat nach Süden eine Fensterfront anstelle eines Eingangs. Da sich Raum (o) in voller Breite zum Peristyl hin öffnet, wird er als Exedra bezeichnet. Raum (p), erneut ein *triclinium*, ist mit weiter Türöffnung zur Südseite zum Säulengang hin gelegen. Sehr ähnlich zu Raum (m) weist er eine große Tiefe auf, die eine Unterscheidung des Vorraums und des eigentlichen Klinenbereichs ermöglicht. Im nord-östlichen Teil, der durch einen langen Gang (q) erschlossen wird, befindet sich der Küchentrakt (t) mit Latrine (z). Rechts neben diesem Gang an der Außenseite des Gebäudes fügt sich das mit Malereien geschmückte Zimmer (y) in die Reihe der zum Säulenumgang hin offenen Räume ein.²⁰⁰

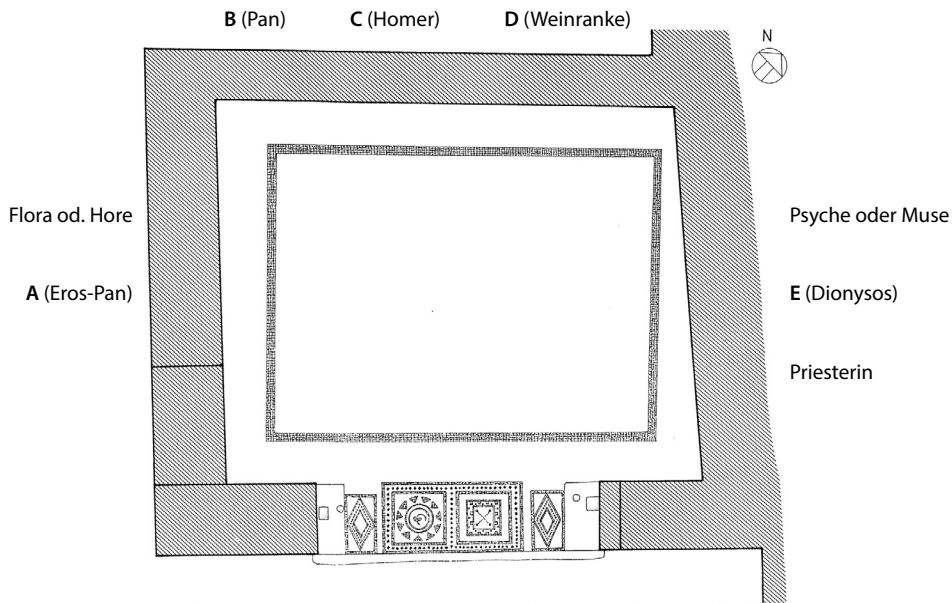
Ein Teil der Südwand dieses Raumes mit leicht trapezhafter Form (Textabb. 1) musste nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. restauriert werden: Die ursprünglichen Wandmalereien sind an einer Stelle im neuen Stil übermalt worden.²⁰¹ Die Türöffnung an der Südseite ist ungewöhnlich breit (ca. 1,32 m), der Raum selbst dagegen verhältnismäßig klein (N: 2,82 m; S: 2,91 m; O: 2,26 m; W: 2,30 m; Fläche: 6,54 m²). Auffällig ist das Schwarzweiß-Mosaik mit breiter Ornamentborte auf der Türschwelle und rechteckig umlaufendem schwarzen Streifen, der jedoch keine Rücksicht auf den schrägen Verlauf der Ostwand nimmt und auch nicht parallel zur Westwand verläuft. In der Westwand wurde nach der Anbringung der Malereien eine Türöffnung vermauert, die auf den schmalen Gang (q) daneben geführt hatte.²⁰² Die Reste der breiten Mittelfelder und schmaleren Seitenfelder befinden sich

199 Das im 18. Jahrhundert entdeckte Haus sowie die Malereien in der 1876/77 ausgegrabenen Exedra, die dem Gebäude seinen Rufnamen gaben, sind bis heute vielfach behandelt worden. Ein Überblick mit literarischen Angaben bis Ende der 80er Jahre findet sich bei M. de Vos, in: PPM III (1991) 541. Eine weitere Bibliographie hat Strocka 1995, 269 Anm. 2 zusammengestellt.

200 Zur grundlegenden Beschreibung der Baugeschichte, des Baubefundes und der Architektur, vgl. Neutsch 1955, 155–157 und Anhang 180–184. Beyen 1960, 200–203. Strocka 1995, 270–273. Bergmann 2007, 62 f. Untersuchungen zum Baubefund durch eine Forschergruppe unter schwedischer Ägide sind aufgearbeitet bei Staub Gierow 2005, Staub Gierow 2006–2007, 107 f. (Erkenntnisse zur Bautechnik) sowie Staub Gierow 2008.

201 Ebd. 98: »The wall paintings on the eastern part of the south wall of the Epigram room seem to be a Fourth style copy of the original Second style decoration, (...)«.

202 In einer ersten Phase gehörte Raum (y) in eine Reihe mit den kleinen Räumen (r) und (s), die sich auf den Gang (q) öffneten und welche ursprünglich, wie auch die Räume (n), (o) und (p), Teil des Nebengebäudes waren und erst nachträglich in die Casa eingegliedert wurden, vgl.



Textabb. 1 Pompeji, Casa degli Epigrammi (V 1, 18), Raum (y), schematischer Grundriss

mitsamt den spärlichen Fragmenten des ehemaligen Wandverputzes noch in situ. Sie waren in ein aufgemaltes architektonisches Gliederungssystem eingefügt, das aus Ädikula-Konstruktionen bestand, die sich über einer Sockelzone erheben.²⁰³ Die kleine Galerie zeigte unter anderem fünf prominente Mittelbilder²⁰⁴ mit aufgemalten griechischen Epigrammen, nach denen das Zimmer seinen Namen erhielt. Daneben sind drei schmale Bildfelder mit weiblichen Gewandfiguren erhalten, für die unterschiedliche Bezeichnungen gefunden wurden: an der Westwand im rechten Feld Flora, Hore, oder Pax bzw. die Personifikation des Reichtums oder des Herbstes; an der Ostwand links Psyche oder eine Muse, rechts eine Priesterin.²⁰⁵

Neutsch 1955, 157. Da die Bemalung auf den früheren Türrahmen Rücksicht zu nehmen scheint, muss die These von Neutsch widerlegt werden, dass es sich um eine nachträglich entstandene Bemalung handeln könnte. Dazu Strocka 1995, 273.

203 Erstmals als zeichnerische Aufnahme über alle vier Wände abgebildet bei Strocka ebd. Abb. 2–5. Zur illusionistischen Architekturmalerei, welche vor allem die Sockel- und Oberzone der Wände zierte, aber heute nahezu vollständig verloren ist, vgl. ebd. 273–276 und Caso 2006, 29 f. mit Abb. 2, 3.

204 Im Folgenden mit den Buchstaben A–E betitelt. Ein Überblick über alle Wände in der Rekonstruktionszeichnung bei Strocka.

205 Flora oder Hore, vgl. Strocka 1995, 278 bzw. Flora, Pax oder die Personifikation des Reichtums, vgl. Moormann 1988, 163. Die weibliche oder männliche Personifikation des Herbstes, vgl. u. a. Beyen 1960, 209, Schefold 1962, 44 und Caso 2006, 30, 34 sowie Bergmann 2007, 82 f. an der Ostwand links Psyche, vgl. Strocka 1995, 284 (u. a. wohl wegen der Kithara als Figur der Muse gedeutet von Bergmann 2007, die sich älteren Meinungen anschließt). Gegenargumente für

Die einmalige Anordnung von Sitzgelegenheiten oder Klinen ist aus der Strukturierung des Mosaikfußbodens nicht abzulesen und kann daher anhand der Ausmaße des Raumes nur vermutet werden. Es ist von jeweils einer Liege an Nord- und Westwand bzw. Nord- und Ostwand auszugehen. Für eine typische π -förmige Anordnung der Liegen hätte der Platz nicht ausgereicht. Schätzungsweise bot Raum (y) also Platz für höchstens zwei Klinen.²⁰⁶ Die ehemalige Nutzung des Raumes ist uneindeutig, weshalb auch seine Benennungen in unterschiedliche Richtungen weisen. Für einen herkömmlichen Gelageraum, in dem eine größere Anzahl von Gästen²⁰⁷ bewirtet werden konnte, sind seine Maße zu klein. Das kleine Zimmer wird daher als »conclave«, *oecus* oder Exedra, d. h. als nach außen geöffneter, nischenartiger Raum bezeichnet.²⁰⁸ Strocka schlug eine Nutzung als *cubiculum diurnum* vor, als Raum, der nicht nur zum Verweilen während des Tages, sondern auch zum Schlafen gedient habe. Margareta Staub Gierow hat diese Bezeichnung schließlich übernommen.²⁰⁹ Meiner Meinung nach dürften die Ausmaße des Zimmers (2,82 × 2,30 m²) für die Unterbringung von zwei bis drei Gästen plus Hausherrn ausreichend gewesen sein.

Die gewählte Reihenfolge der nun folgenden Beschreibung der Mittelbilder²¹⁰ C, D, B, A, E soll bereits die mögliche Reihenfolge der Bildwahrnehmung vorwegnehmen. Das zentrale *Bild C* (Abb. 3a) an der Nordwand ragte vor allem wegen seiner Höhe (knapp 15 cm höher als die Mittelbilder der Seitenwände) heraus. Es zeigt den alten Dichter Homer, nachdenklich sitzend an einer Bildsäule mit der Statue eines Gottes (evtl. Poseidon?), an der ein Ruder und andere Votive befestigt sind. Auch vor dem Sockel der Bildsäule lehnt eine längliche Votivtafel. Links im Hintergrund ist ein Schiff auf dem Meer zu sehen, darüber einige Säulen, welche die Architektur eines Tempels an einer Küste in der Ferne andeuten sollen. Von der linken Seite her nähern sich zwei männliche Personen, die aufgrund ihrer Bekleidung mit Exomis und Kopfbedeckung mit Nackenschutz und weil sie lange Angel-

die Deutung als Muse liefert Caso 2006, 36 f. an der Ostwand rechts eine Priesterin mit *patera* (Moormann interpretiert das Attribut fälschlicherweise als kleinen Globus und deutet die Figur daher als Muse Urania, vgl. Moormann 1988, 164).

206 Strocka nimmt an, dass in diesem Raum höchstens ein großes Ruhebett bzw. zwei bis drei Sitzgelegenheiten Platz gefunden haben, vgl. Strocka 1995, 271. Bergmann hingegen hält die Unterbringung von ein oder zwei Klinen mit höchstens drei Personen für plausibel, vgl. Bergmann 2007, 63.

207 Nach Var. Men. frg. 333 (Krenkel) [= Aul. Gell. 13, 11, 1 f.] lag die angemessene Zahl der Teilnehmer eines Gelages zwischen drei und neun Gästen.

208 So geschehen beispielsweise bei Fiorelli 1876, 14 [*oecus*] und M. de Vos, in PPM III (1991) 539–573 passim [Exedra]. Leach 2004, 135.

209 Strocka 1995, 271. Staub Gierow 2006–2007, 108. 115.

210 Da die einst leuchtenden Farben heute stark verblasst sind und keine frühen farbigen Dokumentationen existieren, sollen an dieser Stelle die oftmals reproduzierten Schwarzweiß-Rekonstruktionen Diltheys (MonInst 10, 1876, Taf. 35. 36) beschrieben werden. Beschreibungen der Wandbilder in Farbe nach Autopsie finden sich u. a. bei Beyen 1960, 203–214 und Strocka 1995, 277–285. Taf. 63–65. Eine ausführliche Beschreibung der Wandbilder samt qualitativen Abbildungen und zugehörigen Dipinti bei Prioux 2008, 30–42.

ruten bei sich tragen, als Fischer bezeichnet werden. Die Herannahenden und die Figur des Homer (ΟΜΗΡΟΣ) sind durch eine Beischrift benannt: ΑΛ[Ι]ΕΙΣ. Die Figur im Vordergrund hat die rechte Hand erhoben und wendet sich an den Dichter. Das Epigramm unter der Szene gibt ihren Sprechtext wieder:

(ὄσσ' ἔλο)μεν, λιπόμεσθα, ὄσσ' οὐκ (ἔλ)ο(μ)εν, (φερό)μεσθα

»Was wir gefangen, ließen wir zurück;
was wir nicht gefangen, bringen wir mit.«²¹¹

Es handelt sich um die bildliche Umsetzung einer Legende um Homer, in der zwei vom Meer kommende Fischer dem alten Dichter, der auf der Durchreise nach Athen ist, auf seine Frage nach ihrem Fang diese Rätselfrage entgegenhalten. Die Legende ist in den biographischen Quellen und unter anderem in einem anonymen Epigramm in der Anthologia Palatina überliefert (Anth. Pal. IX 448).²¹² Die Schwierigkeit des Denkspiels besteht darin, nicht von der Profession der beiden Fischer voreingenommen zu sein, was Homer allerdings nicht gelingt. Angeblich vor Gram findet er wenig später den Tod, da ihm das triviale Lösungswort ›Läuse‹ nicht einfällt.²¹³

Auf dem heute nahezu vollständig beschädigten *Bild D* rechts daneben (Abb. 3b) war zur Zeit der Ausgrabung eine Opferszene vor einem Säulenheiligtum zu sehen. Die Personen im Bild sind in den Proportionen im Vergleich zu Bild C kleiner gehalten. Um die Säule herum rankt ein Weinstock, an dem im rechten Teil des Bildes ein Ziegenbock mit langem, zottigem Fell knabbert. Links im Bild nähert sich ein bekränzter Knabe, vermutlich ein *camillus*, der einen weiteren gleich aussehenden Bock am Horn packt und ihn zu einer zu zwei Dritteln erhaltenen männlichen Figur in kurzem Gewand mit hohen Jagdstiefeln hinführt. Der Jäger mit Speer in der Linken hält eine Weinrebe über den Kopf des Tieres, um es mit ihrem Saft der Gottheit (vermutl. Dionysos) zu weihen, die auf der Säule als Bildnis zu ergänzen

211 Squire 2013, 175. Umschrift mit Ergänzungen nach Dilthey 1876, 302. Eine Nachzeichnung der Inschrift, wie Dilthey sie fand, vgl. ebd. Tav. d'agg. P II. Kaibel 1878 Nr. 1105. Zur biographischen Überlieferung des Rätselspruches, vgl. Gigante 1979, 50–53.

212 Weitere Bezugnahmen auf das Rätsel: Anth. Pal. VII 1. 7, 213, 14, 65 f. Das ›Läuserätsel‹ wird verschiedentlich in den *Vitae Homers* genannt und im ›Certamen Homeri et Hesiodi‹ (Certamen 315), einer anonym überlieferten Schrift, vgl. dazu Heldmann 1982, 9–14. Allgemein Ohlert 1912, 30 f.

213 Dieser Ausgang der Geschichte könnte der ältesten Version der Todeslegende entsprechen. Es gibt auch eine abweichende Version zum Tod Homers (Certamen 319 ff.): Homer hat in Delphi von der Pythia ein Orakel erhalten, in dem die unheilvolle Begegnung mit den Fischerjungen angekündigt wird (Paus. X, 24, 2 im Wortlaut gleich zu Anth. Pal. XIV 65 f.). An eben jenes Orakel erinnert sich der Dichter, nachdem ihm das Rätsel verkündet worden ist, und verfasst in Voraus-sicht seines Todes ein eigenes Grabepigramm. Als er sich danach zum Weggehen erhebt, kommt er zu Fall und stirbt am dritten Tag an seiner Verletzung. Auch Epigramme (z. B. Anth. Pal. VII 1. 7, 3) haben den Tod Homers auf Ios und sein Grabmal zum Thema, vgl. Skiadas 1965, 54–62.

ist. Aufmerksamen Betrachtern ist nicht entgangen, dass die Darstellung aus zwei aufeinanderfolgenden Szenen in einem Bild bestand, wobei sich die zeitlich frühere im rechten Bildteil abspielt: Zuerst vergeht sich der Ziegenbock an der heiligen Weinranke, danach wird er seiner gerechten Bestrafung, der Opferung an den Gott, zugeführt. Das Epigramm darunter enthielt die verschriftlichte Stimme der Weinranke, die sich an den Ziegenbock wendet:

Κἄν με φάγῃς ποτὶ ῥίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορήσω,
ὅσσον ἐπισπεῖσαι σοί, τράγε, θυομένῳ

»Auch wenn du mich bis zur Wurzel frisst:
Ich werde noch Trauben genügend tragen,
um dich zu besprengen, Ziegenbock, wenn du geopfert wirst.«²¹⁴

Es handelt sich um die Umsetzung eines Epigramms, das sich auf Euenos von Askalon (Anth. Pal. IX 75) zurückführen lässt. Der letzte Teil ist auch Bestandteil einer Fabel, welche ebenfalls in Epigrammform bei Leonidas von Tarent (Anth. Pal. IX 99) überliefert ist.

Bild B (Abb. 3c) auf der linken Seite der Nordwand zeigt eine Votivszene, wiederum an einer Säule in freier Natur, auf der eine etwa lebensgroße Statue des Gottes Pan zu sehen ist. Drei Männer in kurzen Gewändern umringen die Kultstätte, neben der ein Baum wächst. Von seinem knorrigen Stamm hängen aufgespannte Netze herab. Rechts im Bild steht ein dunkelhäutiger Jäger mit Speer, den rechten Arm erhoben und begleitet von einem freilaufenden Hund. Links von der Votivsäule ist ein Mann mit flacher Kappe in Rückenansicht zu sehen, weiter links eine weitere männliche Figur mit Eimer und Angelrute. Alle Personen im Bild sind in einem kleinen Maßstab wiedergegeben. Das Epigramm unterhalb der Szene war nur in einigen Buchstaben erhalten, aus denen man glücklicherweise den gesamten Text rekonstruieren konnte. Der Text wird Leonidas von Tarent zugeschrieben (Anth. Pal. VI 13). Von diesem gibt es zahlreiche literarische Imitationen.²¹⁵ Sein Inhalt besagt, dass es sich bei den Männern um drei Brüder namens Pigres, Damis und Kleitor, einen Vogelfänger, einen Jäger und einen Fischer bei der Verehrung des Gottes Pan handelt. Das Gedicht ist aus Sicht einer außenstehenden Person verfasst, die zu Pan betet und für die Brüder eine erfolgreiche Jagd erbittet:

(Οἱ τρισσοὶ τοι ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὄμαιμοι,
(ἀγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλος ἀπ' ἀγρεσίης)
(ὧν ἀπὸ μὲν πτανῶν Πίγρης τάδε ταῦτα δὲ) Δ(ᾶμις)

214 Squire 2013, 175. Umschrift nach Dilthey 1876, 309. Eine Nachzeichnung der Inschrift, wie Dilthey sie fand, vgl. ebd. Tav. d'agg. P III. Kaibel 1878 Nr. 1106. Übersetzung auch bei Strocka 1995, 283.

215 Anth. Pal. VI 11. 12. 14–16. 179–187. Parodie: Anth. Pal. VI 17.

τ(ετραπό)δ(ων Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος εἰναλίων.)
 ἀ(νθ' ὦν τῶ) (μὲν πέμπε δι' ἠέρος εὔστοχον ἄγρην),
 τῶ δὲ δι(ὰ δρυμῶν, τῶ δὲ δι' ἠίωνων)

»Die drei Brüder haben dir Netze geweiht, Jäger Pan, jedes für seine eigene Beute: von ihnen hat Pigres diese geweiht für das, was Flügel hat, diese hat Dams geweiht für Wesen mit vier Beinen und Kleitor, der Dritte für Seewesen. Gewähre im Gegenzug einen wohlplatzierten Fang – dem einen in der Luft, dem anderen im Dickicht (zu Lande) und dem Dritten im Meer (zu Wasser).«²¹⁶

Bild A (Abb. 3d) in der Mitte der Westwand gibt einen Ringkampf zwischen Eros und Pan im Beisein Aphrodites vor einem großen Rundtempel wieder.²¹⁷ Einzelne architektonische Elemente sind heute noch erkennbar, darunter ionische Säulenkapitelle und ein aufgemalter Fries mit Palmetten; ein flaches Zeltdach, an dessen Außenziegeln kleine Antefixe emporragen. Alle Figuren sind in großem Maßstab wiedergegeben und füllen gut die untere Hälfte des Bildes aus. Die rechts im Bild stehende Göttin in langem Chiton und mit Strahlenkrone, von der ein Schleier herabhängt, hat die Arme vor ihrem Körper verschränkt und hält einen Stab in der Linken. Überwiegend wird dieser als Rute gedeutet.²¹⁸ Sie verfolgt den Kampf, der direkt neben ihr stattfindet. Der geflügelte Eros, welcher links zu sehen ist, stemmt sich mit einem Halsgriff möglicherweise im Augenblick der Entscheidung gegen den heranspringenden Pan. Dieser ist mit einem mächtigen Rumpf in Bocksgestalt, einem bulligen menschlichen Oberkörper und einem großen Kopf mit Bart und Ziegenhörnern wiedergegeben. Er dringt von rechts kommend auf Eros ein. Sein Gesicht zeigt eine wilde Fratze. Aus dem heute schlecht erhaltenen Epigramm darunter geht ein Hinweis auf das Bangen der Göttin um ihren Schützling und den Ausgang des Kampfes hervor. Die Quelle des Epigramms ist nicht gesichert. Als wahrscheinlicher Autor gilt Leonidas von Tarent:

Ὁ θρασὺς(ς) ἀνθέστακεν Ἔρωσ(τ)ῶ Παν(ι παλαίων),
 χά Κύπρις ὠδίνει, τίς τίνα πρῶτος ἐλεῖ.
 (ι)σχυρὸς μὲν ὁ Πάν καὶ καρτερός ἀλλὰ (π)ανοῦργος
 (ὁ π)τανός, καὶ Ἔρωσ οἴχεται ἄ δύναμις

216 Squire 2013, 175. Dilthey 1876, 307 Kaibel 1878 Nr. 1104.

217 Der Mythos vom Zweikampf Pan vs. Eros ist als Bildthema bisweilen zu finden, vgl. Roscher Pan (mit Eros ringend) 1457. LIMC Eros/Amor, Cupido 984 f. Nr. 239–243. Mit der hier genannten Einzelszene, dem zugehörigen Epigramm und verwandten Szenen beschäftigt sich ausführlicher Bernhard Neutsch, vgl. Neutsch 1955, 164–175.

218 In einem Fall wurde der Stab als Pfeil gedeutet, mit dem die Göttin den bocksfüßigen Gegner ihres Schützlings ritzen will, vgl. Strocka 1995, 278 Anm. 24.

»Der freche Eros steht dem Pan im Ringkampf gegenüber, und Kypris bangt, wer wen als erster zu fassen bekommt. Stark ist Pan und kräftig, aber listig auch der Geflügelte, und das ist Eros: Es weicht seine Kraft.«²¹⁹

Auch im Bild in der Mitte der Ostwand (*Bild E*, Abb. 3e) spielt sich das Geschehen vor einem Heiligtum ab. Es wies bei seiner Auffindung im unteren Teil schon sehr starken Abrieb auf, so dass hier nur schemenhafte Umrisse zu erkennen waren.²²⁰ Im oberen Teil war eine hohe Rundbasis mit einer Statue des lagernden Dionysos dargestellt, erkennbar an Weinlaubkranz, Nebris, Thyrsosstab, Tympanon, Kantharos(?) und beinahe weiblichen Rundungen.²²¹ Zu Füßen der Statue sind Spuren eines Tieres in sitzender oder hockender Stellung zu sehen. Es scheint, als habe es den Kopf gedreht und blicke seinen Herrn an. Seine linke Tatze ist angehoben, womöglich handelt es sich um einen Panther, der als Begleiter des Dionysos zusammen mit der Statue des Gottes eine Figurengruppe bildet.²²² Im Vordergrund war nach Meinung von Karl Diltthey ein Fest oder ein Wettkampf im Trinken mit großen Weinschläuchen dargestellt.²²³ Farbreste deuten auf vier (?) Personen²²⁴ hin. Es ist keine Beischrift erhalten, so dass aufgrund des rekonstruierten Bildinhalts nur vermutet werden konnte, dass es sich um ein Epigramm des Leonidas von Tarent (Anth. Pal. VI 44) gehandelt haben könnte:

Γλευκοπόταις Σατύροισι καὶ ἀμπελοφύτορι Βάκχῳ
Ἡρώναξ πρώτης δράγματα φυταλιῆς
τρισῶν οἰνοπέδων τρισσοὺς ἱερώσατο τούσδε
ἐμπλήσας οἴνου πρωτοχύτοιο κάδου
ὧν ἡμεῖς σπείσαντες, ὅσον θέμις, οἴνοπι Βάκχῳ
καὶ Σατύροισι, Σατύρων πλείονα πόμεθα

219 Squire 2013, 175. Umschrift nach Diltthey 1876, 297. Die Nachzeichnung zeigt, dass Diltthey viele Buchstaben des Dipintos noch erkennen konnte, vgl. ebd. Tav. d'agg. P I. Kommentar bei Kaibel 1878 Nr. 1103. Übersetzung auch bei Neutsch 1955, 166.

220 Abbildungen des modernen Zustandes des Mittelbildes bei Neutsch 1955, 164 f. Abb. 9. 10, der gesamten Wand bei M. de Vos, in PPM III (1991) 566 Abb. 55 sowie eine zeichnerische Rekonstruktion der Ostwand bei Mau 1882, Taf. V.

221 Moormann 1988, 163 schlägt alternativ die Deutung als Ariadne, Gattin des Dionysos, vor. LIMC Dionysos Nr. 279 Taf. 325. Weibliche Merkmale sind bei Bildnissen des Dionysos besonders ab dem späten 4. Jahrhundert v. Chr. verbreitet, vgl. Cain – Kader 1997, 14.

222 Ein Panther in ebensolcher Haltung ist Teil einer frühkaiserzeitlichen Statuengruppe aus einem Nymphaeum bei Baiae, vgl. ebd. Taf. 7.

223 Diltthey 1876, 311–313.

224 Strocka 1995, 285. Die Reste von zwei bis drei männlichen Figuren wähen Diltthey und Beyen 1960, 206. Laut Diltthey soll sich rechts im Bild ein kahlköpfiger Silen befunden haben. Links soll ein Mann mit geschultertem Sack abgebildet gewesen sein.

»Den weintrinkenden Satyrn und dem weinpflanzenden Bacchus hat Heronax eine Handvoll der ersten Weinpflanzung von drei Weingärten diese Gefäße geweiht, indem er sie füllte mit erstmals fließendem Wein. Nachdem wir davon ein Trankopfer dargebracht haben, so viel wie dem Brauch entsprechend, für den weinfarbenen Bacchus und die Satyrn, trinken wir mehr als die Satyrn.«²²⁵

Unzweifelhaft hat auch diese Szene Adoranten abgebildet, wobei die Verehrung in diesem Fall Dionysos galt. An Strocks eigenwillig ergänztem Epigramm ist problematisch, dass im Epigrammtext – wie er selbst einräumt – keine Weinschläuche (ἄσκοι) vorkommen; stattdessen ist von festen Behältnissen (τούσδε [...] κάδους), also Fässern, Eimern oder Krügen die Rede.²²⁶ Dilthey will links im Bild noch einen Mann mit Sack oder Weinschlauch erkannt haben sowie weitere Weinschläuche daneben auf dem Boden. Es könnte sich um längliche Fässer gehandelt haben.

Die illusorische Architekturmalerei lässt den Besucher glauben, er blicke in einen kleinen Ausstellungsraum. Der architektonische Rahmen lässt realen Raum und Bildraum zusammenfallen und vermittelt den Eindruck einer kleinen Pinakothek mit abnehmbaren Bildtafeln in verschiedenen Größen.²²⁷ Die breite Eingangsöffnung ließ viel Licht in den Raum, was diese Wirkung noch verstärkt haben muss. Die Position der Epigramme war auf die Verweilenden ausgerichtet, denn diese waren verhältnismäßig tief angebracht, müssen sich also auf Augenhöhe lagernder oder sitzender Personen befunden haben.²²⁸ Die Staffelung der Bildmaße lässt auf eine bewusste hierarchische Anordnung schließen. Sowohl West- als auch Ostwand sind in ähnlicher Weise gegliedert gewesen: Die Mittelbilder mit den Hauptszenen wurden flankiert durch die schmaleren unbeschrifteten Nebenszenen mit Einzelfiguren: Auf der Ostseite links und rechts, auf der Westseite aufgrund der damaligen Türöffnung nur auf der rechten (nördlich gelegenen) Seite. Die Wand an der Nordseite zeigte als einzige drei Hauptszenen mit Beschriftung und war somit optisch am stärksten gewichtet. Der Blick eines Eintretenden mag zunächst auf das zentrale Bild C an der Nordwand gefallen sein; es zeichnete sich durch seine Höhe, aber auch durch seine Mittelposition aus.

Die Statuen der Nebenszenen in rechteckigen Nischen sind als Teil des architektonischen Rahmenwerks zu denken. Deshalb mag man ihnen zunächst wenig Bedeutung innerhalb des Dekorationssystems beimessen. Bei näherem Hinsehen stellt sich heraus, dass die Körperhaltung der Figuren den Blick auf die Bilder mit den Hauptszenen lenkt: Die als Autumnus, Flora oder Hore bezeichnete geflügelte

225 Anth. Pal. VI 44. Text und Übersetzung auch bei Strocka 1995, 286.

226 Ebd.: »Vielleicht waren die von K. Dilthey für Schläuche gehaltenen Gegenstände tatsächlich Krüge.«

227 Einen Blick in den Raum, wie er sich heute dem Besucher darbietet, liefert die Photographie bei Bergmann 2007, 65 Abb. 3.5. M. Squire überträgt eine Art virtuelle Realität auf den Raum, in der Wahres und Fiktives aufeinander bezogen ist, vgl. Squire 2013, 188–191.

228 Neutsch 1955, 159. Bergmann 2007, 63.

Figur an der Westwand hat ihren Kopf zur Seite Richtung Mittelbild geneigt.²²⁹ An der Ostwand gibt die zur rechten Seite hin ausschreitende Figur der Psyche einen stummen Verweis auf das Mittelbild. Die Priesterin rechts des Mittelbildes blickt hingegen in Richtung des Eingangs an der Südwand. Mit ihrer linken Hand, die eine *patera* hält, weist sie in dieselbe Richtung. Durch diese Geste entsteht der Eindruck, als wolle sie den Eintretenden empfangen oder dem Hinausgehenden den Weg zeigen.²³⁰

Seinen ersten Eindruck von dem kleinen Räumchen (γ) schildert Hendrik Gerard Beyen mit folgenden Worten: »Uns überfällt kein Schauern vor einer geheimnisvollen Zauberbühne, die entweder noch erdrückend still und leer ist und ihre magischen Spieler noch erwartet, oder schon – o Wunder! – von imposanten Gestalten belebt wird. Der Zauberkreis ist zerrissen. Es ist vielmehr als beträten wir einen heiteren Salotto, den das lustige Plaudern von Gastgeber und Gästen erfüllt. Und tatsächlich plaudert dieses Sälchen selbst, (...) nicht nur durch seine Bilder, sondern eben auch »buchstäblich« durch die ihnen hinzugefügten Epigramme.«²³¹ Beyens Schilderung zeigt, dass ihm vor allem vor allem das akustische Moment beim Lesen der Epigramme in Erinnerung geblieben ist.

Epigramme sind bis in die heutige Zeit Gegenstand der philologischen wie auch der archäologischen Forschung. Die frühesten Epigramme auf archäologischen Objekten finden sich als Graffiti auf Vasenkörpern. Seit dem 7. Jahrhundert v. Chr. kommen die Versinschriften zusätzlich auf Grabmonumenten und Weihdenkmälern vor. Im Kern handelt es sich in den vorhellenistischen Epigrammen um inszenierte Sprechakte mit fiktiven Sprecher- und Leserrollen²³², die eine kommunikative Situation imitieren sollten und darauf angelegt waren, an den Leser zu appellieren, ihn anzuleiten und zum lauten Vorlesen zu animieren. Außerhalb der gesprochenen Sprache gehört das Epigramm »zu den frühesten Kommunikationsformen« in Griechenland und war zunächst »an ein bestimmtes Material gebunden«, weshalb die Inschriften in der Regel aus kurzen Texten bestehen.²³³ Die meisten dieser Epigramme haben etwa seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. Eingang in Gedichtsammlungen gefunden²³⁴, von denen die *Anthologia Palatina* (*Anth. Pal.*) nur ein Beispiel darstellt. Allgemein wird Epigrammen die Funktion zugeschrieben, tiefen Emotionen Ausdruck zu verleihen. Dazu gehört Trauer und Schmerz

229 Vgl. die Detailabbildung bei M. de Vos, in PPM III (1991) 568 Abb. 59.

230 Für die Ostwand gut erkennbar mit Hilfe der zeichnerischen Rekonstruktion von Mau, vgl. Mau 1882, Taf. V. In einem Vorraum zu der unterirdisch gelegenen Badeanlage der Casa del Criptoportico (I 6, 2–4) ist eine Kombination aus Tafelbildern und Statuennischen im späteren 2. Stil aufgemalt worden, wobei auch hier die Statuenfiguren durch ihre Haltung als Betrachter der Mittelbilder gekennzeichnet sind, vgl. I. Bragantini, in PPM I (1990) 246 Abb. 94. 95.

231 Beyen 1960, 204.

232 Zur Definition des inschriftlichen Epigramms als Sprechakt siehe Meyer 2005, 1–22. bes. 23.

233 Nickel 2011, 4.

234 Zur Entstehungsgeschichte des literarischen Epigramms auch Squire 2013, 179 f.

ebenso wie Sehnsucht und Hoffnung auf die Erfüllung von Wünschen, Dankbarkeit, Stolz usw. Mit der Zeit wird der Umgang mit Sprache immer artistischer, der Dichter versucht mit kunstvoll gestalteter sprachlicher Schlichtheit die Fülle des Inhalts in der gebotenen Kürze unterzubringen. Gleichzeitig oszillieren die Texte zwischen literarischer und mündlicher Ausdrucksform, wobei textuelle Bezüge zu anderen Autoren hergestellt werden, die Epigramme aber in ihrer äußeren Form ein (Selbst-)Gespräch wiedergeben, also monologisch oder dialogisch aufgebaut sind – so etwa in den zahlreichen Grabepigrammen, in denen der Tote zu den Lebenden spricht.²³⁵ In ganz ähnlicher Weise wie ein Bild ist das Epigramm auf einen festgelegten Moment berechnet, der in ihm festgehalten wird.²³⁶ Es verlangt nach der Person des Lesers, wie das Bild nach der des Betrachters verlangt.

Die kurzen Texte in den Malereien aus Raum (y) besitzen einige Merkmale, die charakteristisch für die Gattung des inschriftlichen Epigramms sind:

- Die emotionale Vereinnahmung des Lesers (alle Epigramme, bes. Bild A)
- Die Namensnennung der/des Adoranten (Bild B, Bild E?)
- Die Ansprache einer Gottheit aus der Sicht einer nicht anwesenden Person (Bild A, Bild B)
- Die Verwendung von wörtlicher Rede (Bild C [Stimme des einen Fischers], Bild D [Stimme der Weinranke], Bild E [Stimme der Adoranten]?).²³⁷

Ein weiteres Merkmal des antiken Epigramms hat Gotthold Ephraim Lessing in seiner Zweiteiligkeit, also der Aufteilung in ›Erwartung‹ und ›Aufschluss‹ gesehen; allerdings ist seine Theorie recht eng gefasst, denn er macht seine Beobachtungen nur am lateinischen Epigramm Martials fest. Der erste Teil des Textes soll demnach eine Erwartung im Leser erzeugen, dadurch dass die Information, die ihm gegeben wird, für ein Verständnis noch nicht ausreicht. Die zusätzlichen Informationen im zweiten Teil lösen diese Erwartungshaltung auf und geben Aufschluss über die eigentliche Intention des Textes.²³⁸ Oft wurde behauptet, Lessings Strukturprinzip könne nur sehr eingeschränkt auf griechische Epigramme übertragen werden.²³⁹ Wir finden den Effekt, der beim Leser Spannung erzeugen soll, besonders ausgeprägt in Bild A und Bild D, weniger stark in Bild B und Bild E. Das Räselepigramm von Bild C fällt aus dieser Zweiteilung heraus, was darin begründet liegt, dass hier der zweite Teil, der den Aufschluss gibt, »erst während des Rezeptionsprozesses

235 Nickel 2011, 5f. 9. 10.

236 Definition des literarischen Epigramms mit den Worten von Willamowitz-Moellendorff 1924, 150 »(...) denn es wird nie ganz verleugnen, dass es aus der Aufschrift und dem Spruche entstanden ist. Daher drängt es auf die Kürze und die Pointe. Es bleibt (...) doch auf einen Moment berechnet.«.

237 Diese Merkmale sind auch festgehalten bei Meyer 2005.

238 Zu Lessings Definition des Strukturprinzips, vgl. u. a. Nickel 2011, 7. Kirstein 2008, 466 f.

239 Ebd. 469 f.

vom Leser selbst erbracht werden muß«²⁴⁰. Lessings Überlegungen galten außerdem der Verbindung zwischen der ursprünglichen Inschrift und dem späteren literarischen Sinngedicht. Er kommt zu dem Schluss, dass Epigramme ohne das zugehörige Denkmal unverständlich blieben und erst die Verbindung beider ein sinnvolles Ganzes ergeben könne. In der Casa degli Epigrammi verhalten sich Bilder und Beischriften also symbiotisch zueinander.

Frühe wissenschaftliche Arbeiten sahen die Quelle für die beschrifteten Wandmalereien in illustrierten Papyri. Diese Annahme kann jedoch inzwischen als überholt gelten.²⁴¹ Außerdem ist diskutiert worden, ob die Malereien als reine Illustrationen dessen gelten können, was in den griechischen Epigrammen erwähnt wird.²⁴² Spätere Forschungen legten den Schwerpunkt nicht auf die Texte, sondern auf die Bilder, deren Symbolik und übergreifende Programmatik. Von Interesse war z. B. die Frage, ob Bilder und Texte von Anfang an zusammen konzipiert worden sind oder ob die Szenen Kopien von Vorbildern aus der griechischen Malerei waren und erst später mit den Epigrammen kombiniert wurden. Welches der beiden Medien (Bild oder Text) zuerst da war, lässt sich im Nachhinein kaum sicher ermitteln. Die ganze Angelegenheit kommt also einem Henne-Ei-Problem gleich. Michael Squire hat die Malereien im Epigrammzimmer vor einigen Jahren erneut untersucht und hat versucht, diese Henne-Ei-Problematik zu lösen. Er interessierte sich vor allem für das Ineinandergreifen von Bild und Text vor dem Hintergrund literaturhistorischer Phänomene, das er mit den Worten »Picturing Words and Wording Pictures« umschreibt.²⁴³ Bettina Bergmann verwendet für die kleine Pinakothek das Bild einer Girlande, in der die Einzelszenen miteinander verwoben sind.²⁴⁴

Zunächst sind semantische Verwebungen zwischen den Bildern selbst feststellbar. Alle Bilder zeigen Ausblicke auf ländliche Heiligtümer in bukolischem Ambiente. Wiederholt eingesetzte Bildelemente und Motive verflechten die Malereien thematisch untereinander, jedoch ohne ein bestimmtes Bildprogramm erkennbar werden zu lassen. Zu diesen Wiederholungen gehören die Figur des Pan, die mal als Statue, mal als lebendiges Wesen im Zweikampf in Erscheinung tritt, die Figur des Dionysos, die uns als Statue oder als sprechende Weinranke begegnet, die Fischer, das Opfermotiv und das Agon-Motiv. Triumphierende und unterlegene Protagonisten (Eros/Weinranke; Homer/Pan/Ziegenbock), davon einige mit positiv und negativ behafteten Verhaltensweisen (Eros/Dionysos; Pan/Ziegenbock) sind in Verschränkung dargestellt.²⁴⁵ In der äußeren Form der dargestellten Kultstätt-

240 Ebd. 471.

241 Vgl. z. B. Diltthey 1876. Weitere Angaben bei Squire 2013, 178 Anm. 36. 179.

242 Neutsch 1955, 162. Zu diesen Fragen auch Beyen 1960, 229–231 und Strocka 1995, 288–290. Zuletzt Squire 2013, 178 f.

243 Squire 2009, 176–189. Squire 2013, 169.

244 Bergmann 2007, 68 f.

245 Zu den wichtigsten Bildparallelen Neutsch 1955, 160. Squire 2013, 187 f. Siehe auch die Beobachtungen bei Strocka 1995, 285–288 und Bergmann 2007, 90 f. Auch die Figuren in den Neben-

ten sind Übereinstimmungen festzustellen. An der Nordwand sehen wir schmale Säulenheiligtümer [für Pan (Bild B), für Poseidon(?) (Bild C) und für Dionysos (Bild D)], während der Rundtempel der Aphrodite (Bild A) an der Westwand sein Pendant in der breiten Rundbasis des Dionysos (Bild E) an der Ostwand findet.²⁴⁶ Lauro Caso nimmt die unverkennbaren Bezüge zum Dionysischen wahr, das in fast allen vorgestellten Hauptszenen eine Rolle spielt.²⁴⁷ Vor allem die Jagd (darunter Fischerei und Vogelfang) und der »sapere dionisiaco«²⁴⁸ der beiden Fischer wiesen seiner Ansicht nach auf den Einflussbereich des Weingottes und des Pan hin. Triumph und Niederlage lägen z. T. dicht beieinander, so im Homer-Bild und im Bild mit Eros und Pan, aber auch im Bild des Ziegenbocks, der nach der Besudelung der heiligen Pflanze als Blutopfer für Dionysos vorgesehen ist. Caso führt die enge Verbindung von Leben und Tod und die Betonung der (ungezügelter) Wildheit in den Bildern, die dem Dionysischen inhärent ist, auf die wirren politischen Verhältnisse am Ende der Republik zurück, also jener Phase, in welcher der kleine Raum erstmalig dekoriert worden ist. Die bewusste Auswahl der Texte, die der Hausherr vornehmen ließ, verführt den Leser zusätzlich zu Vergleichen und Assoziationen zwischen den aufgemalten Epigrammen.²⁴⁹ Ähnlich wie in den Bildern selbst, so sind auch in den Beischriften einige strukturelle Ähnlichkeiten zu finden: Beispielsweise wird Pan zweimal erwähnt (Bild A und B), die Ich/Wir-Perspektive wird ebenfalls doppelt angewendet (Bild C und D). Wir lesen von geflügelten Wesen und finden Anspielungen auf das Meer (Bild A und B); das Motiv des Fangens kommt dreimal vor (das Fangen im Zweikampf; das Fangen von Läusen; ein guter Fang bei der Jagd).²⁵⁰

Michael Squires Ausführungen legen nahe, dass einige der Texte unter den Bildern²⁵¹ einst unter dem Eindruck von Kunstwerken entworfen worden sein müssen und aus diesem Grund eng mit ihnen verquickt waren. Squire bemerkt hierzu, dass in den Epigrammtexten selbst zunächst nichts darauf hindeute, dass es sich bei diesen Kunstwerken um gemalte Bilder gehandelt habe, vielmehr konstatiert er eine Abhängigkeit von bestimmten Objekten, jedoch ohne diese näher zu spezifizieren.²⁵² Als Quelle für die Texte im Epigrammzimmer könnten in der Tat bestimmte

szenen sind mit dem Geschehen in den Hauptszenen verbunden: Die zwischen Flora, Hore und Reichtum oszillierende Gestalt an der Westwand könnte in Zusammenhang mit der Bitte um ertragreiche Ernte bzw. Beute in Bild B gesehen werden. bacchische Szenen, in denen Psyche erscheint, sind allgemein bekannt. Die Figur der Psyche ließe sich also mit der Dionysos-Verehrung (Bild D, E) in Verbindung bringen.

246 Caso 2006, 33.

247 Ebd. 32–37.

248 Ebd. 35.

249 Prioux 2008, 51.

250 Zu diesen Parallelen in den Beischriften vgl. Squire 2013, 187.

251 Mit Ausnahme von Bild C und E.

252 Ebd. 182: »Read the poems without the paintings, however, and we would not have imagined that they were designed to accompany pictures at all (...) the poems certainly do profess a connection to a specific series of objects. Here, though, those objects are transformed into *painted*

Gedichtsammlungen gedient haben, aus denen der Auftraggeber seine Anregung bezogen hat. Die genaueren Umstände der Entstehung dieser kleinen ›Ikonotexte‹ liegen jedoch im Dunkeln. Vermutet werden kann zumindest, dass die Beischriften selbst zunächst wohl nicht fest mit bestimmten Bildern verquickt waren, sondern erst zum Zeitpunkt der Gestaltung des Raumes mit den erhaltenen Wandbildern in Zusammenhang gebracht wurden. Das im Text enthaltene imaginierte ›Bild‹ wäre dann also transferiert worden in ein Bild, das nach dem Transfer in doppelter Hinsicht ›Text‹ enthielt: zum einen im übertragenen Sinn (Textgehalt) durch die Transformation (Text > Bild) und zum anderen real greifbar als Beischrift unter der Szene. Nach seiner Entwicklung von der Aufschrift auf Objekten zum Kleingedicht als Literaturgattung wäre das Epigramm damit wieder in seinen ursprünglich ange-dachten Zustand zurückgekehrt, nämlich dem einer In- bzw. Aufschrift auf einem Artefakt.²⁵³ Bild- und Textmedium hängen dabei wechselseitig voneinander ab, das heißt die beigeschriebenen Epigramme beeinflussen die Deutung der Bilder genau so wie die Malereien die Interpretation der Kurzgedichte. Für das genaue Bildverständnis sind die beigeschriebenen Epigramme jedenfalls unentbehrlich. Sie sind sehr offen gehalten, bieten also viel Raum für kreative Rezeption durch ihre Leserschaft. Bild und Text funktionieren nicht einfach komplementär zueinander, sondern gestalten die Bildbetrachtung komplex und spielerisch.²⁵⁴

Wie die oben besprochenen Mosaikbilder mit den Dichtern können auch die Wandmalereien aus der Casa degli Epigrammi als Stimulus für den intellektuellen Diskurs bezeichnet werden. Alle Szenen sind Teil einer ›Bildungslandschaft‹ und typisches Inventar einer römischen Villa, die nach den Worten von Harald Mielsch als »Stätte der Bildung, d. h. vor allem der griechischen Literatur und Kunst«²⁵⁵ wahrgenommen wurde. Bilder und Beischriften haben gleichermaßen den Charakter eines Denkspiels, das heißt sie fungieren als eine Art *brain-teaser*. Um die oben beobachteten Analogien und Verflechtungen zu entdecken, muss ein gewisser Bildungsgrad vorausgesetzt werden – ein Vorgang, den Squire mit »playful game of ›spot the difference‹« umschreibt.²⁵⁶

Die Gedichte selbst repräsentieren unterschiedliche Kategorien. In Bild C haben wir es mit einem typischen Räselepigramm zu tun, das Bild D zugeordnete Epigramm verkörpert ein Spottgedicht auf den Ziegenbock. Durch seine Aufteilung in ›Erwartung‹ und ›Aufschluss‹ nimmt es Bezug auf die Zweiteilung des darüberliegenden Bildes. Der rechte Bildteil zeigt den Bock, wie er noch an der sprechenden Wurzel nagt, im linken Bildteil ist er bereits zur Opferung auserkoren. In Bild B und E haben die Beischriften mehr Ähnlichkeit mit Weihepigrammen. Der Kommentar zu Bild A weist Züge einer Berichterstattung zu einem Boxkampf

representations.« Squire 2009, 165: »a new type of epigram, one that explicitly engaged with well-known paintings and sculptures as though physically attached to them.«

253 Siehe hierzu Squire 2013, 180–182.

254 Bergmann 2007, 62. Squire 2013, 184.

255 Mielsch 1989, 448.

256 Squire 2013, 188.

auf, die den Moment des Kampfauftaktes beschreibt, in dem die Gegner vorgestellt werden. Am Ende steht der glückliche Ausgang mit dem taktisch klugen Eros als Sieger gegen den kräftigen Pan. Auch hier haben wir es wahrscheinlich mit einem Wortspiel zu tun: Eros besiegt Pan. Daraus folgt: die leidenschaftliche Liebe besiegt alles!²⁵⁷ Die größte Herausforderung an die *paideia* des Raumbesuchers stellt das durch Größe und Position optisch herausgehobene Bild mit Homer und den Fischern dar (Bild C). Das beigeschriebene Räselepigramm bildet zusammen mit der Malerei in doppelter Hinsicht eine Denkaufgabe: einerseits zeigt es an, dass es sich um ein berühmtes Rätsel handelt; andererseits verweist es in Kombination mit dem Bild auf ein Wortspiel, denn das gängige Wort γρίφος für »Rätsel« kann auch mit »(Fischer)netz« oder »Korb« übersetzt werden. Der Leser sieht sich in diesem »Netz« gefangen. Die Rätselfrage des Fischers hebt die Intellektualität des Dichters aus, um diejenige des Lesers anzuregen. Gearbeitet wird, wie für Räselepigramme typisch, mit der bildhaften Umschreibung des gesuchten Begriffs, der durch Paradoxie verschlüsselt wird: die Angabe des Fischers widerspricht der Erwartung des Lesers, denn um Fische kann es sich nicht handeln.²⁵⁸

Es ist davon auszugehen, dass die meisten dieser Räselepigramme beim Gelage gedichtet wurden. Das Stellen von Rätselfragen hatte einen festen Platz im Symposion, wie neben literarischen Quellen²⁵⁹ auch Bilder auf Trinkgefäßen belegen, die Episoden aus dem Rätselwettbewerb der Sphinx gegen die Thebaner mit »sprechenden« Beischriften zeigen.²⁶⁰

Grundsätzlich sind in den »Ikonotexten« aus Raum (y) zwei Ebenen von Dichtung erkennbar:

- Zum Teil handelt es sich um erläuternde Epigramme, die zum vollen Verständnis der Szenen beitragen, etwa im Fall der Opferbilder B, D und E.
- In den Bildern A und C geben die Epigramme keine zufriedenstellenden Erläuterungen zum Bildverständnis. Sie sind vielmehr rein literarisch motiviert und verweisen auf bestimmte Episoden aus der Literatur, deren Kenntnis wichtig war, um die Szenen überhaupt zu verstehen.

Die einzelnen Szenen verleihen den Epigrammen eine ekphrastische Dimension, denn die Art und Weise, wie der Text formuliert ist, wird vom Leser direkt auf das zugehörige Bild bezogen. In der antiken Literatur wird die Ekphrasis auch als »beschreibende Rede« bezeichnet. Gemeint ist damit, dass durch das Vorlesen des

257 Ebd. 186 und Anm. 70.

258 Ebd. 185: »The image, it seems, is out to »catch« us, just like the riddling text: it serves as a *griphos* in its own right, as well as a figure for the *griphos* of the poem inscribed below.« Zum Räselepigramm ausführlich Christian 2015, 87–107 und Kirstein 2008, 473 f.

259 Athen. X 69 448e.

260 Eine schwarzfigurige Hydria in Basel (Basel Slg. Cahn 855) und eine Schale des Ödipus-Malers (Vatikan 16541. ARV2 451.1).

Textes vor dem inneren Auge ein Bild entsteht.²⁶¹ Der Text dient dazu, das Bild ›mit eigenen Worten‹ zu ›visualisieren‹. Besonders evident ist diese Wechselwirkung zwischen Bild und Text in den Bildern A und B, weniger beispielsweise in Bild D. Lukian hat dieses Verlangen nach verbalem Ausdruck bei der Betrachtung reich bemalter Wände in seiner Schrift Περὶ τοῦ Οἴκου sehr treffend beschrieben: »(...) ein Mann, dessen Geschäft ist, Vorträge zu halten, sollte, wenn er einen (...) mit Gemälden geschmückten Saal erblickt, nicht Lust bekommen, in diesem Saal sich hören zu lassen, in ihm Beifall und Ruhm einzuernten, ihn mit seiner Stimme zu erfüllen, und somit selbst auch ein Theil seines Schmuckes zu werden?«²⁶² »Wer aber mit gebildetem Geschmacke ein schönes Werk betrachtet, ist schwerlich zufrieden, den reizenden Anblick bloß mit den Augen zu genießen, und einen stummen Beschauer seiner Schönheit abzugeben; sondern er wird sich damit beschäftigen und sein ganzes Talent aufbieten, seinen Dank für den Genuß dieses Anblicks durch Worte abzutragen.«²⁶³

Der Leser unserer Epigramme stellt sich die folgenden Fragen: Wer spricht hier? Über welchen Gegenstand wird gesprochen? Wer wird angesprochen? Da Epigramme – wie oben erwähnt – bereits nach ihrer äußeren Form schriftlich fixierte Sprechakte sind, gilt die Bemerkung des Simonides, der Malerei als schweigende Dichtung und Dichtung als sprechende Malerei bezeichnet, für das Epigrammzimmer in besonderer Weise.²⁶⁴ In Räselepigrammen kann die Formulierung von wörtlicher Rede beispielsweise auf drei Arten erfolgen:

1. Der zu erratende Gegenstand spricht in der ersten Person.
2. Der Gegenstand wird durch einen fiktiven Beobachter in der ersten Person beschrieben.
3. Der Gegenstand wird in der dritten Person beschrieben.²⁶⁵

In unserem Räselepigramm aus Bild C liegt der dritte Fall vor.

Die konkrete Aufgabe der hier zu beobachtenden ›sprechenden‹ Beischriften äußert sich auf verschiedenen Ebenen. So fordert die Frage an Homer etwa dazu heraus, gegen den großen Dichter, seine seherischen Fähigkeiten und seine überragende Bildung anzutreten. Der antike Leser wird versucht haben, Homer mit seinen eigenen Fähigkeiten zu übertreffen. Der spöttische Spruch der Weinranke in Bild D zielt dagegen mehr auf einen moralphilosophischen Hintergrund ab, wendet sich also gegen das überhebliche Verhalten des Ziegenbocks, woraus der Leser – abermals unter dem Blickwinkel von *paideia* – seine eigene Lehre für das Leben ziehen

261 Squire 2013, 171. Gedanken zum ekphrastischen Epigramm in seinen verschiedenen Ausprägungen, vgl. Christian 2015, 229–254.

262 Lukian. Dom. I.

263 Lukian. Dom. II. Übersetzung aus: Lukian von Samosata: Lucian's Werke übers. von August Pauly (Stuttgart 1827–1832) 1483. 1484.

264 Squire 2013, 171.

265 Kirstein 2008, 474.

soll (›Hochmut kommt vor dem Fall.‹). Was der Leser hier gewissermaßen ex negativo ableiten konnte, waren zentrale Wertvorstellungen für vorbildliches Handeln der gebildeten *nobiles*. Der ›Ikonotext‹ aus einem *cubiculum* der Casa di Marco Lucrezio Frontone (Regio V 4, a) Kat. W8 wirbt in etwas expliziterer Weise für redliches Verhalten – hier innerhalb des engsten Familienkreises. Das kleine Bildfeld zeigt Pero, die ihren alten Vater Micon säugt. Die Szene ist ein Sinnbild für mütterliche Fürsorge, die durch das beigeschriebene Epigramm in lateinischer Sprache deutlich zum Ausdruck kommt und sich an Gäste und weibliche Nachkommen des Hauses gleichermaßen wendet.²⁶⁶ Auch die Beischriften in Bild A und Bild E der Casa degli Epigrammi vermitteln eine klare Botschaft an den gebildeten Leser: hier wird er in geselliger Runde dazu ermuntert, sich nach der intellektuellen Herausforderung den sinnlichen Genüssen der Liebe und des Weines hinzugeben. Die letzten Worte Σατύρων πλείονα πióμεθα (›Wir trinken mehr als die Satyrn!‹) im ergänzten Epigramm für Bild E können auf zweierlei Weise verstanden werden: Als Äußerung der Adoranten im Dialog mit dem Weingott oder als indirekte Handlungsaufforderung an die im Raum versammelten Gäste des Hausherrn.

Wie lassen sich die Malereien in Raum (y) abschließend einordnen? Sakral-idyllische Landschaften vermitteln Sehnsucht nach Idylle, nach Einfachheit des Seins in der Natur (vertreten durch Pan und Dionysos), nach schlichter Religiosität und Frieden in den politischen Wirren der späten Republik. Die Grenzen zwischen dem realen Hier und dem gemalten Dort scheinen in den Wandbildern zu verschwimmen. Der Raum strahlt eine beschauliche und bukolisch-heitere Atmosphäre aus, er diente mit großer Wahrscheinlichkeit als Refugium des Hausherrn mit befreundeten *nobiles* und bot mit seiner bunten Bilderpracht eine willkommene Abwechslung zwischen den Tagesgeschäften.

2.3.1.3 Die Malereien aus der sogenannten ›Domus Musae‹, Assisi

Ein vergleichbarer Befund trat in den Ruinen eines Wohnhauses aus der frühen Kaiserzeit (Mitte 1. Jahrhundert n. Chr.) unter einem Kirchenbau im heutigen Assisi zutage.²⁶⁷ In der Kryptoportikus sind an den beiden Längsseiten mit gelber Grundierung die Überreste von zehn kleinen aufgemalten, abwechselnd rechteckigen und quadratischen Bildfeldern in der mittleren Wandzone entdeckt worden. Sie wurden jeweils vertikal voneinander abgetrennt durch hohe Kandelaber.²⁶⁸ Der

266 *Quae parvis mater natis alimenta/parabat Fortuna in patrios vertit/iniqua cibos aevo dignum opus est/tenui cervice seniles asp[ice ia]m/venate lacte re[plente tument interto]q(ue) simul voltu fri(c)at ipsa Miconem Pero/tristis inest cum pietate pudor* (CIL IV, 6635c.).

267 Das Haus hat seinen Rufnamen aufgrund eines lateinischen Graffitos erhalten, in dem ein Gast des Hauses davon berichtet, im 8. Konsulatsjahr von Lupicinius und Iovinus an den Kalenden des März das Haus der Muse geküsst zu haben, vgl. Squire 2009, 267 Anm. 75. Zu den Hintergründen der Entdeckung, vgl. Guarducci 1979, 269–271.

268 Einen Grundriss und Fotografien aus dem Inneren der Kryptoportikus bei Squire 2009, 251 Abb. 4.3; 254 Abb. 4.7; 255 Abb. 4.8; 258 Abb. 4.12 und 4.13; 259 Abb. 4.14; 260 Abb. 4.15.

größte Teil der kleinen *pinakes* Kat. W2 ist vergangen, nur drei Bilder sind heute noch erkennbar. Die Motive lassen sich anhand von verschiedenen Schreibern eingetragten griechischen Inschriften im Nachhinein bestimmen. Die Funktion der langen Halle, die von Squire als »mural ›book‹ of poems«²⁶⁹ bezeichnet wurde, ist nicht geklärt. Auch kann nur spekuliert werden, bei welcher Gelegenheit die Beischriften gesetzt wurden.

Margherita Guarducci hat die einzelnen Graffiti übersetzt und die aufgemalten Szenen auf diese Weise erschlossen.²⁷⁰ Sie stellen hinzugesetzte Kommentierungen der damals anwesenden Gäste im Raum dar. In der folgenden Aufzählung sind die rekonstruierten Szenen an der Nordwand von Ost nach West jeweils in einem Satz beschrieben. Danach folgen die genannten griechischen Inschriften und die zugehörigen Übersetzungen.

Bild 1: Das erste Bild zeigte wohl Pentheus, den gerade die Herde der Mänaden tötet, weil er den Dionysoskult bekämpft hat:

ἀρκῶ(ν) νέβριον π<οί>μνήν ποτε κοῦρος

»Der junge Mann, den einst das junge Rudel (der Agaue?) abgewehrt hat.«

Bild 2: Das zweite Bild zeigte wohl eine bacchantische Szene unbekanntes Inhalts, in der ein Panther (?) zu sehen war:

Βάχχου θυμ[...]/πάρδαλις εννοσ ...²⁷¹

Keine Übersetzung

Bild 3: Im dritten Bild war Marsyas zu sehen, der gerade die Flöten der Athena findet, mit denen er beim musischen Wettkampf gegen Apollon antreten wird:

αὐλοὺς οὓς ἔρειψε θεὰ Τριτωνίδι λίμνη /
εὐρηκέν ποτε Φρύξ, κῆρα ἔριδος μεγάλης

»Die Flöten, die die Göttin in den Tritonischen See geworfen hat, fand einst ein Phrygier, der dazu verurteilt war, einen großen Streit zu verursachen.«

Bild 4: Im vierten Bild war Aias zu sehen, wie er im Wahn die Schafe im Lager der Griechen tötet:

269 Ebd. 290.

270 Guarducci 1979, 272–286. Aufführung und Übersetzung der Epigramme bei Squire 2009, 262–265.

271 Dazu ebd. 263 Anm. 59.

[Ο]μίρου = [Ο]μήρου ἀλλ' ἀναχασάμενος λίθον εἶλετο χειρὶ παχείῃ

»Von Homer: Beim Zurückweichen ergriff er einen Stein mit seiner kräftigen Hand.«

Bild 5: Das fünfte Bild zeigte den Säugling Iamus, wie er durch Apollon gesendete Schlangen aufgefunden wird, nachdem er von der Mutter Euadne ausgesetzt wurde:

Ἴταμε ἀγαδύσποτμε, τί(ς) σοι φίλος ἢ τί(ς) σύναιμος ;
ἄλκαρ ἀπολλυμένῳ Φοῖβος, ἰδοῦ, πόρε, παῖ

»Zutiefst erbärmlicher Iamus, was für ein Beistand ist ein Freund oder Verwandter für dich, während du dahinsiechst? Schau her, mein Kind, Phoebus schafft ihn herbei.«

Bild 6: Bild sechs zeigte eine Darstellung des Wagens von Apollon mit verschiedenen Gegenständen, von zwei Greifen gezogen:

Παιᾶνος κλυτὸν ἄρμα, βιὸς φόρμιγξ τε λίγια, γρῦπες καὶ τρίποδες, σήματα
μαντοσύνης

»Der berühmte Wagen des Apollo, der Bogen und die schrille Leier, die Greifen und die Dreifüße, Insignien der Weissagung.«

Bild 7: Das siebte Bild zeigte wohl Polyphem inmitten seiner grasenden Herde und Galateia auf dem Rücken eines Delphins:

ποιμαίν[ε]ι Πολύφημο[ς] ἀῖδων καὶ Γαλάτεια κυρτ[ὸ]ν ὑπὲρ σειμοῦ νῶτον
ἀγαλλομένη

»Polyphem hütet Schafe während er singt, und Galateia frohlockt über dem gekrümmten Rücken des flachnasigen (Delphins).«

Südwand, von West nach Ost:

Bild 8: Im achten Bild erschien Tereus, nachdem (?) er das Fleisch seines Sohnes Itys verspeist hat:

ἄ, δύσερωσ Τηρεῦ, λέχος εἰ μονόλεκτρον ἰαύες οὔποτ' ἂν ὁ σπείρας τύμβος
ἔφυσ Ἰτύλου

»Ach, Tereus, in Liebe verdammt, wenn du die Nacht in einem Einzelbett verbracht hättest, wärest du, Vater des Itylus, nicht zu seinem Grab geworden.«

Bild 9: In der neunten Szene war Narkissos zu sehen, der sich in sein Spiegelbild im Wasser verliebt:

καινόν, Ἔρωσ, καινὸν κραδίας ἄχος εἴκασας [ἄ]ρσαι. τῆς ἰδίας ὄδ' ἄκων
εἰκόνοσ ὕγρον ἐρᾶ

»Eine neue Herzensqual, Eros, eine neue Folter hast du zum Leben erweckt. Dieser Mann verliebt sich unwillentlich und wird schwach bei seinem eigenen Spiegelbild.«

Bild 10: Die letzte Szene gab ein Bild des Herakles beim Spinnen wieder, wie er der Lyderkönigin Omphale häusliche Sklavendienste leistet:

ὁ θρασὺς Ἡρακλῆσ Ὀνφάλην [ἄμ]φιπολ[_ εἶρια καὶ ταλάρω δμῶσ ἀλόχω
καταθρῖ

»Der tapferere Herakles dient Omphale. Als Hab und Gut seiner Ehefrau blickt er herab auf die Wolle und die zwei Körbe.«

Squire vermutet ein zusätzliches Bild an der Nordwand und rekonstruiert insgesamt zwölf Bilder an der Südwand. An der Südwand sind außerdem eine Karikatur ohne Inschrift (Gryllos?) sowie ein weiteres, heute verlorenes Bild ohne Inschrift entdeckt worden.²⁷²

Bei der Veröffentlichung war Guarducci in dem Glauben, die Graffiti könnten z. T. von Properz selbst stammen oder in seinem unmittelbaren Umkreis entstanden sein, was Michael Squire inzwischen widerlegt hat.²⁷³ In einem späteren Aufsatz behauptet sie, fünf verschiedene Schreiber seien am Werk gewesen und hätten die Graffiti später zu den Bildern hinzugefügt.²⁷⁴ Fast jedes Graffito ist unter die Bildfläche geschrieben; nur in einem Fall (Bild 5) wurde die Inschrift über das Bild gesetzt.²⁷⁵ Gelegentlich fehlen Buchstaben, teilweise sind Buchstaben kompensatorisch hinzugesetzt. In einem Fall ist der beigeschriebene Homer-Vers der Länge nach durchgestrichen und zweimal nachträglich von anderen Schreibern kor-

272 Squire 2009, 260.

273 Argumente dafür, vgl. Guarducci 1979, 287–293. Squire 2009, 261 f.

274 Guarducci 1986, 162.

275 Eine erste umfassende Revision der beschrifteten Bilder hat Margherita Guarducci in einem Aufsatz vorgenommen, vgl. Guarducci 1979 mit Abb. Weitere Ergänzungen und Nachbetrachtungen folgten, vgl. z. B. dies. 1985 und 1986. Eine weitere umfangreiche Behandlung bei Squire 2009, 248–293.

rigiert worden (Bild 4).²⁷⁶ Die textkritische Eliminierung und Verbesserung von Irrtümern finden wir auch in den Epigrammen Bild 7 und Bild 10.²⁷⁷ Neben dem Homerzitat finden sich weitere literarische Bezüge in den Inschriften, etwa Anspielungen an Kallimachos, Pindar, Theokrit, Apollodorus oder Ovid. Doch die Homerstelle in Bild 4 (Hom. Il. VII 264), in der Hektor im Zweikampf einen Fels auf Ajas wirft, ist das einzige wörtliche Zitat aus einer literarischen Quelle.²⁷⁸ Einem Schreiber muss aufgefallen sein, dass die Szene nicht den Zweikampf zwischen Ajas und Hektor, sondern Ajas' Raserei gegen die Herde des Odysseus und seinen Selbstmord dargestellt hat, weshalb der inschriftliche Zusatz wieder getilgt worden ist. Unverständlicherweise glaubt Squire nicht an einen Irrtum des Schreibers, sondern ist der Ansicht, das falsche Zitat sei absichtlich hinzugesetzt worden, um die Person des Ajas vor seinem Wahnzustand zu beschreiben.²⁷⁹ Das Spektrum der beigeschriebenen Graffiti reicht von einfachen Beschreibungen dessen, was die Besucher in den Bildern erkannt haben, bis hin zu kunstvollen Epigrammen. Der beigeschriebene Text für Bild 1 ist ein Beispiel für einen einfachen Kommentar zur dargestellten Szene, in dem der Protagonist aber nicht namentlich genannt wird. Ähnlich werden auch in Bild 3 weder die Göttin Athena noch Marsyas mit Namen genannt. Der Schreiber gibt in aller Kürze sein Wissen über den Pentheus-Mythos preis, der bei dem Versuch, ein Fest zu Ehren des Dionysos zu verhindern, von der eigenen Mutter und den Mänaden in bacchantischer Wut zerrissen wurde. Bei Bild 6 ist die Gottheit mit Namen erwähnt, jedoch besteht eine Diskrepanz zwischen den im Bild gezeigten Gegenständen im Greifenwagen und den genannten Objekten im beigefügten Epigrammtext: der im Text genannte Bogen und die Dreifüße fehlen im Bild; hingegen bleibt der Köcher, der im Bild zu sehen ist, im Text unerwähnt. Die Beischrift von Bild 7 schildert den Eindruck des Betrachters besonders anschaulich, da sie mit dem singenden Polyphem und der frohlockenden Galateia auf die Gefühlszustände der Dargestellten eingeht. In einigen Fällen hat sich der Schreiber zudem bemüht, die dichterische Sprache in seiner Wortwahl besonders hervortreten zu lassen.

Die Beischriften bei den Bildern 5, 8 und 9 zeigen interessanterweise einige für Epigramme typische Charakteristika, die bereits bei der Besprechung der Casa degli Epigrammi zur Sprache gekommen sind:

- exklusive Namensnennung der Protagonisten in vier Fällen
- emotionale Vereinnahmung des Lesers durch die Ansprache in drei Fällen, wobei der Schmerz und die innere Zerrissenheit des Iamus, des Tereus und des Narkissos eindringlich geschildert werden.

276 Ebd. 263 Anm. 61.

277 Ebd. 268 f.

278 Ebd. 273 f. 278.

279 Ebd. 282.

Die Epigramme in Bild 3 und Bild 10 stellen die abgebildete Handlung ganz nüchtern in erzählender Form dar und haben weniger die Aufgabe, die Seelenqualen der Personen in den Bildern zum Ausdruck zu bringen. Wenige Male lässt sich auch hier die Lessingsche Zweiteilung in einen Spannung erzeugenden und einen auflösenden Teil beobachten (Bilder 5, 8 und 9).

Ein Vergleich zwischen der Casa degli Epigrammi und der ›Domus Musae‹ ergibt, dass sie zeitlich nur ein paar Jahrzehnte auseinanderliegen. Beide Male handelt es sich um Bildergalerien, die durch wiederkehrende Elemente in Bild und Text motivisch miteinander verwoben sind.²⁸⁰ Zu den übergreifenden Motiven in der Kryptoportikus der ›Domus Musae‹ gehören ›Wasser‹ (Bilder 3, 7, 9, in der Casa degli Epigrammi das ›Meer‹), ›Knaben‹ (Bilder 1, 5, 9), ›Bacchus‹ (in der Casa degli Epigrammi ›Dionysos/Pan‹) und ›Apollo‹ (Bilder 1, 2, 5, 6). Die ›Liebe‹ ist in der ›Domus Musae‹ stärker gewichtet als in der Casa degli Epigrammi: wir erblicken unter anderem die elterliche Liebe (Iamos), die ungewöhnliche Liebe (Polyphem und Galateia), die Bestrafung triebhafter Liebe (Tereus), die Liebesqual (Narkissos), den Rollentausch aus Liebe (Herakles und Omphale). Einige Merkmale in den Graffiti sind uns bei den Dipinti in der Casa degli Epigrammi bereits begegnet: Die emotionale Vereinnahmung des Lesers (Bilder 3, 5, 8, 9), die Ansprache einer dargestellten Figur aus Sicht einer nicht anwesenden Person (Bilder 5, 8, 9) sowie das Festhalten eines bestimmten Augenblicks (Bilder 3, 4, 5, 9, 10).

Wie in der Casa degli Epigrammi spiegeln sich in den eingeritzten Epigrammen erneut zwei Ebenen von Dichtung:

- In den Bildern 1, 6, 7 und 10 haben die Beischriften rein erläuternde Funktion; sie beschreiben bzw. benennen das, was der Betrachter jeweils wahrgenommen hat.
- In den Bildern 3–5 sowie 8 und 9 zeigt sich unmittelbar die literarisch motivierte Reflexion des Schreibers. Entweder wird die zugrundeliegende Quelle direkt benannt (Bild 4), die Szene wird durch Ansprache an dargestellte und nicht dargestellte Protagonisten kommentiert (Bild 5, Bild 8, Bild 9) oder es wird eine spätere Handlung in der Quelle vorweggenommen (Bild 3).

Aber auch Unterschiede zwischen beiden Fällen konnten beobachtet werden. Die Verortung der Bilder in der langgestreckten Kryptoportikus unterscheidet sich signifikant von derjenigen in dem kleinen Refugium (γ). Die Wandbemalung ist dort öffentlich zugänglich gewesen und der Raum wirkte wie eine museale Wandelhalle, die von den Besuchern der Villa durchschritten werden musste, um zu den im Südosten angrenzenden Räumen zu gelangen. Im Gegensatz zu den Tafelbildern in Raum (γ) war die gewählte Ikonographie allgemein bekannt und die Motive waren auch ohne Inschriften verständlich. Doch anstelle einer heiter-verspielten Idylle in sakralen Landschaften erwarten den Betrachter emotional aufrührende Bildthe-

280 Zu den mannigfachen Assoziationsmöglichkeiten zwischen Bild und Text vgl. ebd. 291 f.

men. Wir erhalten Einblick in die Höhen und Tiefen menschlicher Existenz, sehen Kindesliebe, tragische Liebe, Raserei, Mitleid und Grausamkeiten. Viel mehr noch als in der Casa degli Epigrammi rückt in der ›Domus Musae‹ die belehrende oder erzieherische Funktion der Epigramme in den Vordergrund: »sie wollen den Menschen über den Menschen aufklären, ihn aber auch unterhalten – und manchmal schockieren, was nicht ausbleibt, wenn sie besonders stark nach Mensch schmecken.«²⁸¹

2.3.2 Philosophie

Über Leben und Wirken der sogenannten Sieben Weisen als Einzelpersönlichkeiten ist wenig bekannt.²⁸² Aufgrund der unsicheren Nachrichtenlage rankten sich volkstümliche Legenden bereits im Altertum um diese Gruppe, allerdings variiert die Anzahl der Weisen in den Quellen, weshalb diese nicht als institutionell geschlossene Gruppe gewirkt haben dürften.²⁸³ Ihre Sprüche sind sowohl direkt in Sammlungen bei anderen Autoren in ihrem Namen überliefert als auch indirekt in Anekdoten, Symposien und Briefen. Diese sogenannten Sentenzen (Gnomen) zeichnen sich in den meisten Fällen durch ihre pointierte Ausdrucksweise aus.²⁸⁴ Die Adressaten dieser Normen waren Adelscliquen; vieles spricht dafür, dass ihre Inhalte auf Machtsicherung in den labilen machtpolitischen Verhältnissen des archaischen Griechenlands ausgerichtet waren, weshalb die Weisen als Rat- und Gesetzgeber sowie als Vermittler in ihren Heimatpoleis fungiert haben dürften.²⁸⁵ Seit dem Hellenismus stieg das Interesse an den Sieben Weisen als Gruppe. Ihre Sprüche hat man gesammelt und gepflegt, was darauf hindeuten mag, dass die Intellektuellen und Schriftgelehrten deren Autorität für eigene Ambitionen beanspruchten.²⁸⁶ Mit den nachfolgend besprochenen Mosaiken werden Zeugnisse für diese besondere Wertschätzung der Sieben Weisen vorgestellt, die zugleich belegen, wie lange ihre Leitsätze maßgebend für das Selbstverständnis literarisch gebildeter Schichten waren, und wie lange man sich noch an ihnen orientiert hat. Die Kombination der Sieben Weisen und ihrer berühmten Sentenzen ist in der Bildkunst selten anzutreffen.²⁸⁷ Neben zwei beschrifteten Hermen des Bias und des Periander aus dem Vatikan, die jeweils eine Sentenz eingemeißelt tragen²⁸⁸, sind

281 Nickel 2011, 11 über die Epigramme Martials.

282 Quellentexte sind exemplarisch zusammengestellt bei Snell 1971, 16–29.

283 Die später kanonische Zahl von sieben Weisen ist erstmals bei Platon überliefert, vgl. Althoff – Zeller 2006, 90.

284 Plat. Prot. 343a–b. Eine Zusammenstellung dieser Sentenzen mit deutscher Übersetzung bei Althoff – Zeller 2006, bes. 1 f.

285 Ebd. 87–96. Snell 1971, 15. 30 f.

286 Althoff – Zeller 2006, 97–101.

287 Einen kurzen Überblick zu antiken Abbildungen bietet Engels 2010, 103–116.

288 Schefold 1943, 152 f. Die beiden Hermen gehören zu einer Gruppe von sechs Bildnishermen aus einer römischen Villa bei Tivoli, deren Köpfe bis auf den des Bias und des Periander nicht erhalten sind, vgl. Richter 1965, 81 Nr. 1 und Abb. 324. 329. 336. 350. 354. 368.

es vor allem Mosaiken und Mosaikfragmente aus dem Römischen Reich, welche die Weisen mit ihren Aussprüchen zeigen. Die Beischriften dienen dazu, sowohl den jeweiligen Weisen zu kennzeichnen als auch den Betrachter exemplarisch mit seiner vertretenen Maxime zu konfrontieren. Diese Art der Darstellung garantiert die Authentizität ihrer Weisungen, die Verhaltensregeln gleichkommen.

2.3.2.1 Einzelne Mosaiken

Drei Objekte Kat. M20, M27–M28 zeigen Figuren aus der Gruppe der Sieben Weisen mit Benennungen und ihren berühmten Leitsätzen in griechischer Sprache, die sich links und rechts im freien Raum des Bildfeldes verteilen.²⁸⁹ Das prominenteste, weil besterhaltene Beispiel ist das Mosaik Kat. M27 aus der Villa von Soueidié, Baalbek (Abb. 4). Auf dem Fußboden, der aus einer spätantiken extraurbanen Villenanlage des 3. oder 4. Jahrhunderts n. Chr. stammt, ist die Muse Kalliope mit Benennung und Künstlersignatur des Ampheion in der Mitte von Büsten der Sieben Weisen in kreisförmigen Bildfeldern umgeben.²⁹⁰ Name und Herkunftsort jedes Weisen sind direkt vor dessen Maxime gesetzt worden, möglicherweise, um diese als direkte Rede einzuleiten. Wir lesen: Σόλων Ἀθηναῖος μηδὲν ἄγαν (Solon von Athen: »Nichts im Übermaß.«); Θάλης Μιλήσιος ἐνγύα πάρα δ' ἅτα (Thales von Milet: »Bürge und der Ruin ist da.«); Βίας Πριηνεύς οἱ πλείστοι κακοί (Bias von Priene: »Die meisten (Menschen) sind schlecht.«); Κλεόβουλος Λίνδιος μέτρον ἄριστον (Kleoboulos von Lindos: »Das Maß ist das beste.«); Περίανδρος Κορίνθιος μελέτη ἔργον αὖξι (Periander aus Korinth: »Die Übung mehrt das Werk.«); Πίττακος Λέσβιος καιρὸν γείνωσκαί (Pittakos von Lesbos: »Erkenne den rechten Augenblick.«); Χείλων Λακεδαιμόνιος γνῶθι σεαυτὸν (Chilon von Sparta: »Erkenne dich selbst.«).²⁹¹ In Rom und Apameia sind Bruchstücke des Weisen Chilon von Sparta mit seinem Lehrsatz erhalten geblieben, die zu einer ähnlichen Galerie gehört haben dürften (Kat. M20, M28).²⁹² Ein Mosaik aus einem Grabbereich an

289 Notermans 2007, 43. Die Benennung der Weisen liegt im Wesentlichen dem bei Platon (Plat. Prot. 343a), Diogenes Laertius (Diog. Laert. I 13) und Plutarchs *septem sapientium convivium* (Plut. mor. 146b–164d) überlieferten Kanon zugrunde, mit der Einschränkung, dass Periander bei Plutarch durch Anarchasis und bei Platon durch Myson ersetzt wurde. Zu den Überlieferungsvariationen und Zuweisungen der Sprüche zu individuellen Weisen, vgl. Notermans 2007, 42 Anm. 72. Bei den Mosaiken aus Baalbek und Apameia ist die Herkunft aus Wohnhäusern gesichert, bei dem Mosaikfragment aus Rom kann dies immerhin vermutet werden.

290 Inklusiv Sokrates, der lediglich durch eine Benennung gekennzeichnet ist. Die Anwesenheit der Muse ist nicht zufällig, denn schon Platon (Plat. Phaidr. 259d) sieht in ihr die Schutzgestalt für die Männer, die ihr Leben mit dem Philosophieren verbringen. Notermans 2007, Nr. M 451. Olszewski 2000, Taf. V, 1. Chéhab 1958–1959, Taf. XV und Plan Nr. 3. Theophilidou 1984.

291 Zu einem Vergleich zwischen der Spruchsammlung der Sieben Weisen von Demetrios von Phaleron und dem Mosaik aus Baalbek, vgl. Notermans 2007, 43 Anm. 74.

292 Notermans 2007, Nr. M 97. M 454. Donderer 1983, Taf. LXVI.1–2. In Apameia hat zudem ein Bildnis mit dem Spruch des Thales (ἐνγύα πάρα δ' ἅτα) zu der Weisengalerie gehört, vgl. Balty 1977, 78 f. Balty 1997, bes. 85–88 und 87 Abb. 2.

der Via Appia Kat. M19 spielt mit dem Inhalt seines Lehrsatzes in humorvoller Absicht (Abb. 5). Es zeigt ein Skelett, das auf einem angedeuteten Klinenpolster lagert. Darunter in großen griechischen Kapitalen die Beischrift ΓΝΩΘΙ CAYTON (»Erkenne dich selbst!«), die als Ausspruch zu deuten ist. Entweder erkannte sich der Leser beim lauten Vorlesen selbst als Symposiast auf der Kline. Dann wurde er auf sein einfaches Menschsein zurückgeworfen und an die eigene Endlichkeit erinnert. Oder es könnte der Weise Chilon gemeint gewesen sein, der sich als längst verstorbener Ratgeber aus der Vergangenheit mahnend an alle Grabbesucher wendet. Es ist gut möglich, dass das Motiv einst zur Unterhaltung der Gäste in einem Gelageraum ausgelegt war und später in einem Grabraum wiederverwendet wurde.²⁹³

Einen späten Nachhall findet die Weisenthematik noch einmal auf einem bruchstückhaften Mosaikfußboden aus einer frühbyzantinischen Villa in Nerodimlje/Kosovo.²⁹⁴ An der südwestlichen Schmalseite des großen Apsidenraumes sind Reste erhalten, die Figuren der Weisen in Arkadenbögen zeigen, unter die in schmalen Kolumnen ihre Namen und Lehrsätze in lateinischer Sprache gesetzt worden sind: *Pitta/cus Les/bius agnos/ce te ip/sum* (»Erkenne dich selbst.«); *Solon/Athe/nien/sis ne/ quid ni/mis* (Solon von Athen: »Nichts im Übermaß.«); *Th(a)/les Mi/lesi/us ---*; *(Bi/as/ Pr)iel(nus) plu/res/ ma/li* (Thales von Milet: »Die Mehrheit [der Menschen] ist schlecht.«); *(Cleol)bul(us)/ Myn/(d)ius/ omnis men/sura u/tilis* (Kleoboulos von Lindos: »Das Maß ist in allem nützlich.«); *Perian/drus/ Coryn/thi-us s(po[n]d)el (...)ui/ ti(bi)l/ m(al)um* (Periandros von Korinth: »Bürgerschaft schadet dir.«); *Chilon Lace/demo/nius tem/pus/ agnos/ce* (Chilon von Sparta: »Erkenne den rechten Augenblick.«). Der *ludus septem sapientium* des Ausonius steht dem Mosaik chronologisch zwar am nächsten²⁹⁵, jedoch scheint eine Stelle bei Iulius Hyginus als literarische Vorlage in Frage zu kommen, da die Aussprüche der Philosophen dort inhaltsgetreu mit Zuordnungen zu denselben Weisen wie im Mosaik überliefert sind.²⁹⁶

Ein langrechteckiges Bildfeld aus einem außergewöhnlichen Mosaikfußboden einer Villa im spanischen Mérida (ca. Mitte 4. Jahrhundert n. Chr.) gibt ein Beispiel dafür ab, wie die genannten Bild-Text-Kombinationen eingeordnet werden können: Im Bildfeld erscheinen die mit Namen und Herkunftsort versehenen Sieben

293 Dunbabin 1986, 241 Abb. 50. Archäologische Funde und eine Stelle bei Petron. XXXIV 8–10, in der ein kleines Silberskelett den Teilnehmern an Trimalchios Gastmahl die Hinfalligkeit des Lebens vor Augen führt, stellen das Skelett-Motiv in den Kontext des römischen *convivium*, vgl. Dunbabin 1986, 191 Punkt 4. 193–212.

294 Notermans 2007, 43 f. Djurič 1994, besonders 123–129 und Abb. 3. 4.

295 Ebd. 124 Anm. 9: »Some of the proverbs from the play are reproduced in the mosaic (...)«. Olzewski 2000, 42.

296 Hyg. fab. CCXXI: *Optimus est, Cleobulus ait, modus, incola Lindi./ Ex Ephyra Periandre doces, cuncta ut meditanda./ Tempus nosce, inquit Mitylenis Pittacus ortus./ Plures esse malos, Bias autamat ille Prieneus./ Milesiusque Thales sponsori damna minatur./ Nosce, inquit, tete, Chilon Lacedaemone cretus./ Cecropiusque Solon, ne quid nimis, induperavit.* Zum Vergleich Auson. LII–LXXII: hier finden nur die Aussprüche von Bias und Kleoboulos eine inhaltliche Entsprechung in den Mosaikbeischriften.

Weisen sitzend und sinnierend ins Gespräch vertieft (Abb. 6). An der Schmalseite zu ihren Füßen ist quergelagert eine Szene aus der Ilias abgebildet. Es handelt sich um eine Darstellung aus der Briseis-Episode.²⁹⁷ An der gegenüberliegenden Seite neben Chilon von Sparta und Thales von Milet weisen zwei architektonische Elemente auf einen Raumzugang hin. Wegen der II-förmigen Sitzordnung der Weisen und ihrer Ausrichtung wurde vorgeschlagen, in der Szene ein philosophisches Symposium in einer Art *triclinium* zu sehen, als dessen Bodenmosaikbild wiederum die Briseis-Szene zu denken sei.²⁹⁸ Früh ist erkannt worden, dass die beiden Einzelszenen in einem kreativen Akt zusammengesetzt wurden.²⁹⁹ Die Verbindung beider Szenen wird mit der Figur des Kleoboulos von Lindos angedeutet, der gedankenversunken mit übereinandergeschlagenen Beinen das Briseis-Bild auf dem Boden betrachtet. Das Geschehen im realen Raum, der offensichtlich als Gelageraum diente, wird durch das Geschehen im Mosaikbild reflektiert. Die Gelageteilnehmer blicken auf die Weisen im Mosaikbild, die über das im Bild angedeutete Mosaikbild sprechen. Der gewünschte Effekt ist in etwa vergleichbar mit einem Bild, das einen Fotografen zeigt, der dabei fotografiert wird, wie er ein Foto macht.

Das ›Tischgespräch‹ der Sieben Weisen hat womöglich gerade den Disput der beiden Helden Achill und Agamemnon um Briseis zum Thema. Damaris Stefanou vertritt die Meinung, es handele sich um die Darstellung der Versöhnung Agamemnons nach dem Streit mit Achill, die von den versammelten Philosophen positiv bewertet wird.³⁰⁰ Dass eine rege Diskussion im Gange ist, wird durch den Blickkontakt der Weisen untereinander evident³⁰¹: es scheint, als seien den Figuren durch die Beischriften Äußerungen hinzugefügt worden. Es sind aber – anders als in den oben beschriebenen Stücken – lediglich ihre Namen in griechischer Schrift³⁰², die wie nah bei ihren Gesichtern positionierte kleine Spruchbänder wirken. Ihre Konversation wurde also nur angedeutet.³⁰³ Die prägnanten Lehrsätze der Weisen, wie wir sie aus der Überlieferung kennen, waren in römischer Zeit so stark im Gedächtnis der Menschen verankert, dass sie nicht unbedingt im Bild ab-

297 Lancha 1997, Nr. 106 und S. 351–354. Taf. J. K. Stefanou 2006, 77–87 (u. a. zur Befundlage, mit besonderem Gewicht auf der Szene aus dem Homer-Epos). Olszewski 2000, 38 Abb. 1 (schematische Zeichnung). Weitere Literatur zum Mosaik, vgl. Olszewski 2000, 37 Anm. 1.

298 Lancha 1997, 220. 352 Anm. 92. Stefanou 2006, 80. Olszewski 2000, 39.

299 Quet 1987, 50–53. Hierzu später auch Olszewski 2000, 40. 42–45. Stefanou 2006, 86.

300 Ebd. 84. Zum Gegenstand des Philosophengesprächs und zur Deutung der Szene im unteren Register zuletzt ebd. 84–86. Dass Episoden aus den homerischen Werken des Öfteren Gegenstand und Anlass philosophischer Diskurse bei Kynikern, Stoikern, Neuplatonikern und Sophisten waren, belegen z. B. die Traktate des Dion von Prusa oder des Epiktet, vgl. Olszewski 2000, 39 f., aber auch andere Quellen, vgl. Quet 1987, 51 und 55 Anm. 35.

301 Lancha 1997, 352. An der Stirnseite sind Chilon und Thales einander zugewandt, auf der rechten Seite wenden sich Bias von Priene (mit Redegestus?) und Periander von Korinth zu den beiden hin, auf der linken Solon von Athen und der fragmentarisch erhaltene Pittakos von Mytilene, vgl. Stefanou 2006, 79 Anm. 284.

302 Zu den Beischriften vgl. Olszewski 2000, 39. Quet 1987, 47.

303 Die Figur des Kleoboulos bildet eine Ausnahme, denn seine Namensbeischrift verläuft in die andere Richtung.

gebildet sein mussten, um vom Betrachter mit den Weisen assoziiert zu werden.³⁰⁴ Mit dieser Erwartung des Rezipienten hat man wohl bewusst gespielt. Der ins Bild übersetzte philosophische Diskurs lässt sich ohne Weiteres auf die Mosaikbilder mit den Sentenzen der Sieben Weisen übertragen. Der Hausherr hatte wahrscheinlich im Sinn, die *memoria* seiner Gäste herauszufordern, ihre moralischen Leitsätze ins Gedächtnis zu rufen und zu Gesprächen anzuregen.³⁰⁵ Die Weisen im Bild führen den Gästen ihre Lebensweisheiten und ihr Gespräch über eine Episode aus der Ilias vor Augen, wodurch diese ihrerseits zu Diskursen über verschiedene ethische Themen ermuntert wurden. Das Bestreben des Auftraggebers der Mosaiken kann dabei also in jedem Fall als didaktischer Apell an die *paideia* seiner Besucher bezeichnet werden.³⁰⁶ Dass Diskurse über Literatur tatsächlich von den Gastgebern vorausgesetzt wurden, legen unterschiedlich datierte Quellen nahe.³⁰⁷ Kleine Schreibfehler in den Beischriften aus Mérida und Nerodimlje³⁰⁸ vermitteln allerdings den Eindruck als sei die Kenntnis der einzelnen Werke zu diesem späten Zeitpunkt nicht mehr besonders tiefgehend gewesen. Die ›sprechenden‹ Beischriften könnten also mehr dazu gedient haben, die eigene Zugehörigkeit zur Honoratiorenschicht in Form von formalisierten Bildungszitaten auszudrücken.³⁰⁹ Es ist eine pragmatische Distanz zu den Werken der Vergangenheit spürbar, die zuweilen auch in groben inhaltlichen Fehlern bei der Beschriftung zum Ausdruck kommt, wie ein fragmentarisch erhaltenes Mosaik aus Santisteban del Puerto Kat. M69 beweist. Unter anderem erblicken wir dort die Reste von Personen in langen Gewändern in einem Frauengemach – erkennbar u. a. an Sitzmöbeln und einer auf dem Boden liegenden Spindel. Die Namensbeischriften verraten, dass es sich um den Aufenthalt des kleinen Achill, verkleidet als Pyrrha im Mädchengewand bei den Töchtern des Lykomedes von Skyros handelt. Die Namen *Medea* als Tochter des Königs Aietes und *Kirke*, ihrer Tante, passen jedoch nicht ins Bild. Offensichtlich hat der Autor verschiedene Sagenkreise durcheinandergeworfen. Im hinzugefügten Kommentar bezeichnet er alle weiblichen Gestalten fälschlicherweise als Töchter des Sonnengottes³¹⁰ und erwähnt unpassend Lysides, den Sohn des Pri-

304 Clarke 2007, 130 f. Umgekehrt konnte auch ein einzelner Spruch als verbaler Stellvertreter für einen der Weisen stehen.

305 Olszewski 2000, 45.

306 Lancha 1997, 352. Siehe hierzu auch Kondoleon 2006, 66. 69, die für den Osten des Reiches von privaten »learning halls« ausgeht, in denen z. B. über die Lehrsätze der Weisen diskutiert wurde.

307 Petron. XXXIX 3: *oportet enim inter cenandum philologiam nosse. Sidonius Apollinaris* (Ep. II 2, 3. Car. XX 17–19/204 ff., 142–43) beschreibt eine Zusammenkunft von Gästen in der Privatbibliothek des Tonantius Ferreolus vor dem Gelage. Einige Gäste debattieren über Origenes, während sich anderswo in der Bibliothek Gäste an Spieltischen amüsieren. Macrobius (Macr. Sat. I 7, 4) beschreibt eine ähnliche Szene mit einer Zusammenkunft in der Privatbibliothek des Hauses der Vettii in Rom am Fest der Saturnalia.

308 (*Cleol*)/*bul(us)*/ *Mynl(d)ius*, vgl. Olszewski 2000, 39. Quet 1987, 52. Notermans 2007, 43 Anm. 79.

309 Zu den Codes hoch formalisierter Rhetorik in der Spätantike, vgl. Brown 1995, 59 f.

310 Nur Kirke ist Tochter des Sonnengottes. Medea ist Enkelin des Sonnengottes.

mos, anstelle von Achilles.³¹¹ Der deutlichste Hinweis auf diesen schleichenden Niedergang von *paideia* findet sich im Mosaik aus Mérida, in dem der literarische Gegenstand nur noch durch die ›Brille‹ der versammelten Weisen geschildert wird.

In die Kategorie ›Philosophie‹ fallen außerdem Beispiele aus öffentlichen und privaten Latrinen im Westen und Osten des Römischen Reiches, denen Mosaikbilder aus Gelageräumen in Wohnhäusern gegenübergestellt werden können. Das Ergebnis ist eine muntere Sammlung von ›Ikonotexten‹ aus unterschiedlichen Raumkontexten des täglichen Lebens, in denen ähnliche bzw. vergleichbare Motive versammelt sind. Eine gemeinsame Besprechung aller vergleichbaren Zeugnisse kann für die Untersuchung neue Erkenntnisse liefern.

2.3.2.2 Die Malereien aus den Terme dei Sette Sapienti, Ostia Antica III X,2

Ein glücklicher Umstand hat dazu geführt, dass größere Teile einer Wandmalerei aus Ostia Kat. W3 erhalten geblieben sind, die bis heute als willkommenes Anschauungsmaterial in einschlägigen Publikationen dienen.³¹² Im Jahre 1936 entdeckte Guido Calza bei den Ausgrabungen in einem Raum, der in den Ruinen von Ostia Antica an der Schnittstelle zwischen einem Wohnblock und einer Thermenanlage lokalisiert ist, unter mehreren Schichten heller Tünche etwa 90 cm hohe³¹³ Darstellungen von sitzenden Philosophen und Spuren weiterer figürlicher Bemalung sowie einige auf den Putz gemalte Beischriften.³¹⁴ Der ganze Komplex, der aufgrund der Wandmalereien auch ›Thermen der Sieben Weisen‹ genannt wird, besteht im Ganzen eigentlich aus einer Thermenanlage, die eingekeilt zwischen zwei späteren Wohneinheiten [dem Caseggiato del Serapide (III, X, 3) und dem Caseggiato degli Aurighi (III, X, 1)] liegt (Plan des Gebäudekomplexes: Taf. I, nach Ricardo Mar Medina). Die Gestalt des Raumes (= Raum 5 bei Heres, T. L. 1992–1993, Abb. 1), in dem die Fresken gefunden wurden, unterlag im Laufe der Zeit baulichen Veränderungen.

Thea L. Heres hat in den Jahren 1991–92 eine vorläufige Studie über die Baugeschichte der gesamten Insula geliefert.³¹⁵ Für die Fertigstellung des Komplexes III, X, 1–3, wie er sich heute darstellt, scheint nach der Analyse von Ziegelstempeln und der Mauerwerkstruktur eine Bauphase zwischen ca. 126/27 und 140 n. Chr. in Frage zu kommen.³¹⁶ Im Abschnitt III, X, 2 werden außerdem noch ältere Vorgängerbau-

311 Gómez Pallarès 1997, 101–104.

312 Vgl. Beispielsweise zuletzt Koloski-Ostrow 2015, 111–122.

313 Mols 1999, 307.

314 Erste Berichte zu dieser Entdeckung u. a. bei Horn 1936, 464–466 sowie bei Calza 1938, 12–14 und Calza 1938a, 303. Grundrisspläne der Insula siehe Mols 1997, 337 Abb. 1. Heres 1992–1993, 77 Abb. 1 und Mar 1991, 106 Abb. 9. Grundrissplan des Thermengebäudes siehe Mar 1991, 105 Abb. 8 und Heres 1992–1993, 86 Abb. 8 (Detail). Eine Bibliographie bis zum Jahr 1995 zum Thermenkomplex und den Darstellungen der Sieben Weisen ist zu finden bei Mols 1997, 94–96.

315 Heres 1992–1993. Ein Projekt des Istituto Olandese in Rom und der Universität Amsterdam.

316 Ebd. 79.

ten, ein ›nucleo primitivo‹ der Thermen aus dem letzten Jahrzehnt des 1. Jahrhunderts n. Chr., vermutet. Ein Beleg hierfür ist unter anderem in der vergleichbaren Mauerwerktechnik der Räume 3–5 zu sehen.³¹⁷

Der Raum mit der Nummer 5 hat die Ausmaße $3 \times 4,30 \times 5,20$ m. Er besitzt heute einen Fußboden aus *opus spicatum*, der zur Südwand hin abbricht³¹⁸, und zwei Eingänge (Süd- und Westseite) sowie eine kleine vermauerte Nische an der linken Ecke der Nordwand.³¹⁹ Die Decke besteht aus einem Tonnengewölbe. In der frühesten Bauphase am Ende der flavischen Zeit muss er wohl Teil eines größeren, sich nach Westen erstreckenden, durchgängigen Raumes gewesen sein.³²⁰ Zugänglichkeit bestand wohl zunächst von der östlich gelegenen Via della Calca und durch die Nordwand. Der erste Eingriff in hadrianischer Zeit umfasste den Einzug einer Trennmauer zwischen Raum 4 und 5 im Zuge der Errichtung des großen Rundbaus Nr. 7 im Thermengebäude. Die Öffnung in der Südwand ist angeblich antik und soll spätestens in diese Phase gehören; der Eingang im Osten wurde gleichzeitig oder wenig später bis auf eine Fensteröffnung (ca. $1,20 \times 1,33$ m) vermauert (Ansicht von außen: Abb. 7).³²¹ Stephan Mols sieht es als erwiesen an, dass die Philosophenmalereien erst nach dieser Veränderung aufgetragen worden sind³²²; Ann Olga Koloski-Ostrow und Eric Moormann ordnen die Wandbemalung bereits früher in trajanische Zeit ein.³²³ Der Ausgräber Calza war der Meinung, der Raum habe zur Zeit der besagten Bemalung eine große Türöffnung an der Ostseite gehabt.³²⁴ Die frühere Öffnung auf der Ostseite nahm einen Großteil der Wandlänge ein, scheint also mehr ein Tor als eine Tür gewesen zu sein. Im Gegensatz zu Mols habe ich bei meiner Untersuchung der Ostwand außer Resten von Sockelverputz und umlaufender Bank aus der letzten Phase keine sicheren Bemalungsspuren feststellen können, halte es aber für möglich, dass auch diese Wand bemalt gewesen ist. Dass die Räume 3–5 in der Frühphase eine Einheit bildeten, scheint unbestritten; ihre frühe Funktion muss aber aufgrund der mangelhaften Befundlage unklar bleiben.

In der letzten fassbaren Bauphase (Anfang 3. Jahrhundert n. Chr.) begann man die umliegenden Bereiche, darunter auch Raum 5, durch eine Neugestaltung

317 Ebd. 78 f.

318 Die Abbruchkante geht bis auf den Grund des Bodens. Der Fußboden mag aufgrund einer früheren Untersuchung der Schichten ausgeschachtet worden sein.

319 Mols 1997, 89. Clarke 2003, 173.

320 Diese früheste Phase ist gut erkennbar in dem Grundrissplan der Phase A bei Mar 1991, 105 Abb. 8. Die Mauertechnik der Räume 3–5 ist diejenige, welche auch bei jüngeren Ausgrabungen in der Regio V, 2 festgestellt worden ist, vgl. Mols 1997, 90. Heres 1992–1993, 80. 110 Anm. 23.

321 Siehe den Grundrissplan der Phase B bei Mar 1991, 105 Abb. 8.

322 Mols 1997, 90: »l'intonaco con le pitture dei filosofi è ancora in situ dietro le panche in muratura lungo la parete Est e per di più nel muro Est tra finestra e porta tamponata. (...) non esisteva più la porta grande nel muro Est al momento in cui venne applicata la decorazione, ma solamente una finestra, che è stata chiusa dopo.«.

323 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 181.

324 Calza 1939, 100.

optisch in das Ensemble des Bades einzugliedern.³²⁵ Einige Wände im Gebäudekomplex wurden mit einem hohen rostroten Stucksockel versehen, in Raum 5 hat man zusätzlich eine gemauerte umlaufende Bank³²⁶ angebracht. Ein schmaler Zugang von Norden her, der schon für die zweite Bauphase fraglich ist, bestand zu dieser Zeit nicht mehr. Bei den Veränderungen hat man die Westwand in Raum 4 hinein erneut aufgebrochen und wohl auch die Fensteröffnung an der Ostwand vermauert.³²⁷ Der Aufbruch in der Westwand wird in der mittleren Zone breiter und unregelmäßiger und verjüngt sich nach oben hin. Fortan diene die Räumlichkeit möglicherweise als *apodyterium*³²⁸ oder *dstrictarium*³²⁹ mit indirektem Zugang in die Rotunde Nr. 7.

Die Wandmalerei ist heute bis auf eine Höhe von etwa 1,50 m über dem Bodenniveau erhalten. Sie ist grob in drei Zonen unterteilt. Reste davon haben sich fast ausschließlich nur noch an der Süd- und Westseite und im Tonnengewölbe erhalten. Im Tonnengewölbe sind an der Nordwestseite noch die Darstellungen von zwei großen Amphoren (eine bauchig, eine länglich) sowie links daneben die Figur einer schwebenden Gestalt mit einem Blatt oder Fisch(?) in der Linken sichtbar (Abb. 8a). Die Annahme, die tanzende oder schwebende Gestalt sei als Pan mit Kantharos im Gefolge des Bacchus zu erklären, muss strittig bleiben.³³⁰ Über beiden Amphoren sowie über der Figur sind verblasste oder abgeschabte (?) Dipinti zu sehen. Über dem länglichen Gefäß ist der Buchstabe M sichtbar. Zu dieser oberen Zone gehören auch Amphoren in dreibeinigen Ständern. Die Mittelzone der Wände an Süd-, West- und wohl auch Nordseite wurde einst von den Sitzfiguren der Weisen in Dreiviertelansicht mit beigeschriebenen Benennungen und Kommentaren dominiert.³³¹ In der untersten Zone sind nach der Beschneidung durch den späteren Sockel noch vier intakte männliche Köpfe mit Büsten³³² sowie deren Aussprüche auf eingeritzten Hilfslinien zu erkennen. Nach Autopsie könnten (sofern die Ostwand bereits zugesetzt war) an allen vier Wänden höchstens 18 solcher Figuren dargestellt gewesen sein.³³³ Die erhaltenen Figuren im Überblick (Positionen im Raum: Textabb. 2):

325 Calza 1940, 100. Mols 1997, 91. Mar 1991, 104/107.

326 Spuren dieser Bank sind noch zu sehen zwischen Nord und Ostwand sowie zwischen Fenster und zugesetzter Tür.

327 Die zeitliche Kohärenz ist umstritten. Mols und Heres datieren die Vermauerung in dieselbe Phase wie das Mauerwerk des Cassegiato del Serapide (126–126 n. Chr.).

328 Calza 1939, 100: »Umkleideraum«.

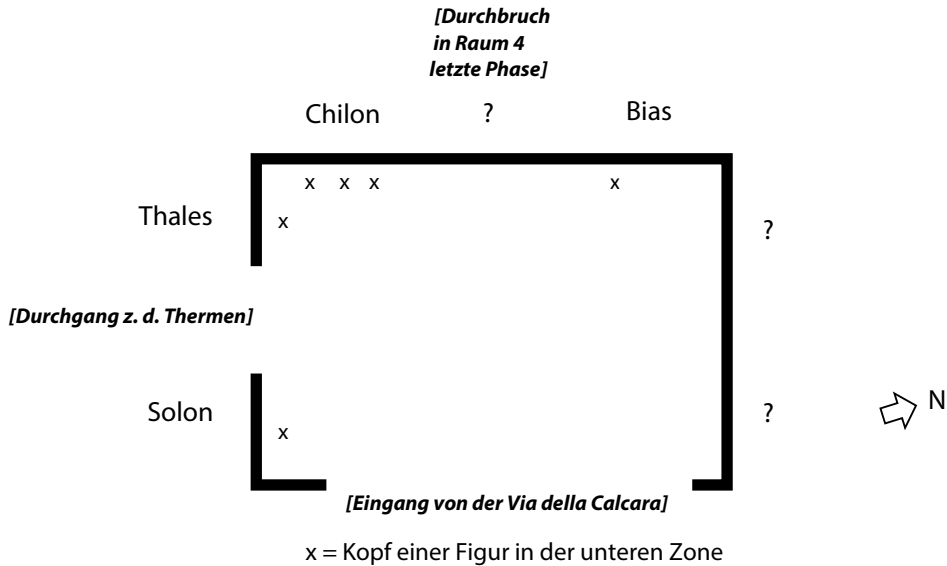
329 Mols 1997, 91.

330 Ebd. Parallelen für männliche und weibliche schwebende Figuren mit Attributen sind in der Caupona del Pavone gefunden worden, vgl. Gasparri 1970, Taf. 3, 1–2. 4, 2. 6, 3. 9, 3–4. Am ähnlichsten Taf. 12, 1. Weitere Parallelen existieren in der Casa delle Muse, vgl. Felletti Maj – Moreno 1967, Taf. 10, 1 (dort als Pan gedeutet).

331 Von den Weisen selbst sind nur noch drei und ein Rest des vierten erhalten.

332 Einer an der Südwand rechts, drei an der Westwand links. Abstände zueinander etwa zwischen 40 und 50 cm.

333 Westwand: ≈ 7. Südwand: 4. Nordwand: ≈ 3 (weg. Türöffnung). Ostwand: ≈ 4 (weg. Fenster-



Textabb. 2 Ostia, Terme dei Sette Sapienti, Grundriss von Raum 5 zur Zeit der Philosophenbemalung, schematische Rekonstruktion

- **Südwand gesamt** (Abb. 8b), linke Seite (Abb. 8c): Solon von Athen, sitzend auf einem Schemel mit Mantel, einen Stab haltend. Sein Beischriftenschema gilt auch für die anderen erhaltenen Weisen: Links und rechts der sitzenden Figur Bestandteile der Benennung in griechischer Schrift³³⁴ (hier: COΛΩΝ AΘHNAIOC), darüber ein Kommentar in lateinischer Schrift mit Trennpunkten zwischen den Wörtern: *Ut bene cacaret ventrem palpavit Solon* («Um gut zu kacken, streichelte Solon seinen Bauch.») Die Inschriften darunter sind in diesem Fall für eine untadelige Übersetzung zu schlecht erhalten (Abb. 8d). Eigene Lesung ergibt: ... *iudici; Vergilium legis(se?)* ... (?)*is* oder *us/(?)a*.³³⁵ Sehr schlecht erhaltene Fragmente eines Kopfes sind darunter erahnbar. Schräg links über Solon sind die Beine eines dreibeinigen Ständers sichtbar. Im Deckengewölbe auf der Südseite lassen sich ehemalige Darstellungen von bauchigen Gefäßen erahnen.
- **Südwand, rechte Seite** (Abb. 8e): Thales von Milet (ΘΑΛΗC MEIAHCIOC), bartlos, sitzend mit Mantel und Stab. Darüber ein weiterer Kommentar ähnlichen Inhalts: *Durum cacantes monuit ut nitant Thales* («Die hart Kackenden mahnte Thales, fest zu drücken»). In der unteren Zone befindet sich rechts eine

öffnung). Clarke 2003, 172 gelangt nach Schätzung zu einer Zahl von insgesamt 20 Personen in der Unterzone, die er später irrealerweise um weitere vier Figuren ergänzt: »... twenty-four men seated on a latrine bench running around three sides of the room.«, vgl. Clarke 2007, 128.

³³⁴ Zusammengesetzt aus Namen und Ethnikon des jeweiligen Philosophen.

³³⁵ Nach Calza 1940, 100 sei unter der Figur nur noch *Vergilium legisse* ... zu lesen gewesen. Weitere Ergänzungen bei Calza 1939, 100, Mols 1999, 307 und Clarke 2003, 311 Anm. 45: *iudici (?) Vergilium legis(se pue)ris (?)* / heute nicht mehr entzifferbar: *or(di)na (?)*.

- beschnittene Figur, auf einer Hilfslinie über Kopf und Schulterpartie die Worte *mulione sedes*, links daneben weitere Dipinti. Sie enthielten wohl Anweisungen für den Stuhlgang: *Verbose tibi / nemo / dicit d(u)m (Pr)iscianu(s) / ? (utar) is xylophongio nos (?)* (Abb. 8f, Abb. 8g). Die mögliche Übersetzung von *mulione sedes* mit Bezug auf einen zu störrischen Stuhlgang lautet: »Du sitzt auf einem Maultiertreiber [gemeint ist wohl der Sattel desjenigen]«. Auf Schulterhöhe der Person Reste einer durchlaufenden Bank(?). Rekonstruktion der Beischrift links daneben: *Verbose (t)ibi / nemo / dicit d(u)m (Pr)iscianus / ? (utar) is xylophongio nos / (a)quas (?)*³³⁶ ... »Niemand hält dir wortreiche Vorträge, Priscianus, solange du das Holz-Schwämmchen [gemeint ist das Holzstäbchen mit dem Schwamm] gebrauchst (...)«. Die meisten Buchstaben sind heute verblasst.
- **Westwand, linke Seite** (Abb. 8h, Nahansicht: Abb. 8i): Chilon von Sparta (XEIAON ΛAKEΔAIMONIOC), ebenfalls sitzend in Denkerpose mit Bart, Mantel und Schriftrolle in der Linken. Über ihm eine weitere Beischrift: *Vissire tacite Chilon docuit subdolos* (»Leise Flatulenzen zu haben, lehrte der listige Chilon.«) Links darüber Reste einer länglichen Amphore in einem dreibeinigen Ständer (ähnlich zu dem über der Figur des Solon); daneben ist weiter rechts das Wort *falernum* zu lesen. Unter der Figur des Chilon die wörtliche Rede von drei weiteren Personen, deren Köpfe gerade noch zu sehen sind (Abb. 8j). Neben Person 1: *propere* »Ich beeile mich.«; auf Hilfslinien über Person 2: *agita te celerius / pervenies* »Rühr' dich, dann wirst du schneller fertig!«; auf Hilfslinien über Person 3: *Amice fugit te proverbium / bene caca et irrima (= irruma) medicos* »Freund, du vergisst das Sprichwort: Kacke gut und scheiß' auf die Ärzte!«.³³⁷ Weiter rechts war eine weitere Inschrift auf den beiden vorgegebenen Hilfslinien angebracht. Von ihr sind nur die Buchstaben C (?) und CONC zu lesen.
 - **Westwand, rechte Seite** (Abb. 8k, Abb. 8l): Die Weisenfigur der Westwand ist durch den Wanddurchbruch nahezu völlig verloren; rechts davon das Fragment des Ethnikons des Bias von Priene: ΠΙΗΝΕΥC. Von dem lateinischen Zusatz ist noch der letzte Rest zu lesen: *(i)nvenib Bias*. In Angleichung an die anderen Kommentare ergibt sich (...) *invenit Bias*.³³⁸ In der rechten oberen Ecke kann man erneut eine Amphore in einem Ständer erkennen, diesmal das besterhaltene Beispiel. Die untere Zone gibt z. T. Rätsel auf: Ganz rechts ist ein Teil eines Kopfes in rotbrauner Farbe zu sehen. Von der Höhe her kann er in die Reihe der Figuren unter den anderen Philosophen eingeordnet werden. Und tatsächlich ist darüber auch der verwaschene Rest einer weiteren Beischrift zu sehen. Spuren einer rötlich-bräunlichen Bemalung sind weiter links zum Rest der Bias-Figur hin sichtbar. Sie könnten von der Form her zu einem weiteren

336 Calza 1940, 100 und Calza 1939, 100 f.

337 Siehe auch Calza 1940, 101 Anm. 3. 4. Auch hier ist auf Schulterhöhe der Personen die Spur einer durchlaufenden Bank(?) sichtbar.

338 Calza 1940, 101: ... *invenit Bias*. Nach H. Solins Lesung *invenib Bias*, welche durch Autopsie von J. R. Clarke nochmals bestätigt wurde, vgl. Clarke 2003, 311 f. Anm. 50. Mols 1999, 307: » ... *enis Bias*«.

Kopf passen, allerdings ist dieser ›Kopffrest‹ deutlich höher platziert, was dafür sprechen könnte, dass es sich um eine stehende Person gehandelt hat. Reste einer Beischrift fehlen.

- **Nordwand:** Farbspuren rechts neben der Nische beweisen, dass auch hier die Bemalung existiert hat. In der Nische selbst sind lediglich Spuren der späteren Kalktünche und der roten Sockelfarbe erkennbar, was beweisen könnte, dass die Nische erst während des Umbaus zum *apodyterium* in das Mauerwerk der zugesetzten Türöffnung eingetieft wurde.

Eigentümlich ist die Einteilung der Wandbemalung im gesamten Raum. Der obere Teil inklusive Deckengewölbe ist bestimmt durch die Atmosphäre des lukullischen Genusses. Die schwebende Figur über der Nordwand verweist auf eine himmelsähnliche Umgebung. Ob der obere Teil aus der Zeit vor den Philosophenmalereien stammt, ist unsicher. Alle Beischriften scheinen aber zur Zeit der Anbringung der Szenen gleichzeitig aufgetragen worden zu sein, wie der ähnliche, braunschwarze Farbton der Dipinti nahelegt. Der Mittelteil wird durch die Autorität der Weisenfiguren eingenommen, die in sinnierender Haltung majestätisch wie in einer Zwischenwelt verharren. In der unteren, beschädigten Zone waren einfache Besucher auf einer Latrinenbank abgebildet, die sich vulgäre Sprüche rund um das Defäkieren zuriefen. In die älteste nachweisbare Bauphase datieren also die Motive in der Oberzone, die Philosophen, die Beischriften und die Figuren in der unteren Zone.³³⁹

In allen einschlägigen Publikationen zu den Thermen stehen die Philosophenfiguren im Fokus des Interesses. Geht man von der literarischen Überlieferung aus, so müssten die Weisen Pittakos von Mytilene, Kleobulos von Lindos und Perianther von Korinth oder Myson von Chenai³⁴⁰ ergänzt werden. Bisher wurden unterschiedliche Modelle zu ihrer Verteilung im Raum genannt: John Clarke und Guido Calza sehen als plausibelste Rekonstruktion für die Westseite drei, für die Süd- und Nordseite je zwei Weisenfiguren vor (Textabb. 2), was jedoch voraussetzt, dass der Eingang an der Ostseite zu diesem Zeitpunkt noch nicht zugesetzt war.³⁴¹ Mols vertritt eine andere Form der Ergänzung, und zwar die Darstellung eines einzelnen Philosophen an der zugesetzten Ostwand sowie jeweils zwei auf Süd-, West- und

339 Während sich die meisten älteren Datierungen für die Philosophenmalereien grob in hadrianischer Zeit bzw. nicht vor hadrianischer Zeit bewegen, nennt Mols nach der Synopse von Bemalung und architektonischem Befund ein präziseres Datum und zwar wenig nach 126 n. Chr., vgl. Mols 1997a, 365 und Mols 1997, 90. nach Untersuchung der verwendeten Mauerziegel gehört die Errichtung des Caseggiato del Serapide in ebendiese Zeit, vgl. Heres 1992–1993, 79. Zur Datierung der Malereien nach stilistischen Kriterien, vgl. Mols 1997, 93 Anm. 18.

340 Clarke 2003, 312 Anm. 50 mit Quellenangaben. Die Meinungen, wer zu den Sieben Weisen gerechnet werden sollte, gingen schon im Altertum auseinander. Platon ersetzte den Namen des Perianther durch Myson, da er einen Tyrannen unter den Weisen für unpassend hielt, vgl. Snell 1971, 6–9. Als allgemein anerkannt gelten die vier Philosophen Thales, Bias, Pittakos und Solon. Die anderen Namen sind uneinheitlich überliefert.

341 Clarke 2003, 172. Siehe auch die hypothetische Anordnung bei von Salis 1947, 22.

Nordwand.³⁴² Ob die Ostwand zu dieser Zeit bemalt gewesen ist, muss unabhängig davon, ob die Türöffnung bereits zugesetzt war, offenbleiben. Jedoch erscheint nach Autopsie die Rekonstruktion von Mols plausibler, da für die symmetrische Ergänzung einer weiteren Figur in der Mitte der Westwand der Platz augenscheinlich nicht ausreicht. Der Durchbruch zu Raum 4 wurde nämlich nicht genau mittig, sondern nach rechts versetzt vorgenommen. Dass die Personen in der Unterzone höchstwahrscheinlich in der Latrine sitzend abgebildet waren, erklärt sich aus den aufgemalten Ausrufen über ihren Köpfen.³⁴³

Eine zweite Malschicht auf weißem Grund ist heute noch an der Südwand (s. Abb. 8b) und in Spuren an der Westwand sichtbar. Sie bestand im oberen Teil aus einer roten Netzzeichnung auf einer hellen Kalktünche. Diese Zeichnung war vom unteren Bereich abgetrennt durch eine gelbliche Faszie, unter der weitere abstrakte architektonische Elemente in rostroter Farbe angebracht waren.³⁴⁴ Sie wurde von Mols zunächst in die spätantoinische Phase (um 160 n. Chr.) datiert, was er jedoch später korrigierte und die Schicht in die Phase des Umbaus in severischer Zeit setzte.³⁴⁵ Einen Beleg für diese von den Philosophenporträts unabhängige Bemalungsphase will Mols in den faszienartigen roten Umrahmungen erkennen, die hinter den Sitzfiguren an der Südwand verlaufen (Abb. 8b).³⁴⁶ Obwohl diese Linien etwa dieselbe Farbfrische wie die jahrhundertlang verborgenen Philosophen aufweisen, erscheint es doch fraglich, ob sie auch zum Konzept der Philosophenmalereien dazugehörten. Vielmehr könnte es sich um farbliche Nachbesserungen der verblassten ›Faszien‹ aus der zweiten Bemalungsphase handeln. Plausibler wäre die Erklärung, dass diese spätere Schicht um die Figuren der Südseite herum durch die Ausgräber der Malerei mit Ausnahme des Bereichs neben den Philosophenköpfen nicht ausreichend entfernt worden ist. Bei der Figur des Chilon fehlen die Streifen, was dafür sprechen könnte, dass die Rahmen an der längeren Westwand weiter in

342 Mols 1997, 90. 93 Anm. 20.

343 Calza 1940, 101: »Si avrebbe così una teoria di clienti di una latrina rappresentanti nell'atto di mettere in pratica le sentenze attribuite ai filosofi.« R. Horn war nach erster Prüfung irrigerweise der Ansicht, hier seien Figuren beim Bankett dargestellt gewesen, vgl. Horn 1936, 465.

344 Eine schematische Rekonstruktion dieser Wandbemalung findet sich bei Mols 1997, 338 Abb. 2 und bei Mols 1999, 276 Abb. 32. Laut S. Mols verführte der schlechte Erhaltungszustand der Philosophenfiguren dazu, diese spätere Bemalungsschicht zu der ersten Phase hinzuzurechnen, vgl. Mols 1997, 89. Mols 1997a, 363.

345 Mols unterschied zunächst drei Phasen der Bemalung, vgl. Mols 1997, 89. Mols 1997a, 362–364. Hingegen Mols 1999, 296: »In altra sede ho proposto una datazione all'epoca antoniniana sulla base di confronti con pitture della Casa di Annio (...). Come vedremo, la datazione deve essere abbassata al periodo severiano.« (180–200) Mols 1999, 315: »Sembra che i filosofi siano rimasti visibili fino alla grande ristrutturazione e ridipintura del complesso termale in età severiana.« S. 383 Anm. 107: »Ora riteniamo più verosimile che la ridipintura sia contemporanea all'applicazione degli zoccoli con pittura di giardino, e dunque di età severiana.«

346 Mols 1997, 89. Mols hat sich in den Neunziger Jahren noch einmal genauer mit den Wandbemalungen in Raum 5 beschäftigt. Ihm fiel auf, dass diese »Rahmen« nachträglich aufgetragen worden sein müssen, da einer der Streifen unter der Standlinie der Figur des Solon fortgeführt wurde und über die Reste der Beischriften in der unteren Zone hinwegführte.

der Mitte verlaufen sind. Die Sockelzone ist wohl gleichzeitig entstanden³⁴⁷ und hat die untere Zone der Philosophenmalerei ringsum durchschnitten. Der Sockel ist auch in den Durchgängen zu Raum 4 und Raum 6 zu finden (Taf. I) und kann ebenso an anderen Stellen innerhalb des Thermengebäudes und im Caseggiato del Serapide nachgewiesen werden.³⁴⁸

Da Raum 5 architektonisch auf den ersten Blick keine stichhaltigen Anhaltspunkte liefert, hat man das Thema der Bemalung zur Bestimmung seiner Funktion in der frühen Bauphase herangezogen. Der Widerspruch zwischen den weinseligen Motiven der oberen Zone und den Aussagen über Defäkation der Mittel- und Unterzone hat dazu geführt, dass die Deutungen in unterschiedliche Richtungen wiesen. Da Vorrichtungen für Sitzgelegenheiten und Wasserleitungen im Boden vollständig fehlen³⁴⁹, kommt die Mehrzahl der Untersuchungen zu der klaren Entscheidung für eine Taberne, ein Lokal bzw. eine Kneipe, wozu dem Anschein nach die Bemalung des Tonnengewölbes und der Wände mit den Weinamphoren und dem Wörtchen *falernum* besser passt.³⁵⁰ Andere Autoren schließen eine Deutung als Taberne aus, aber bleiben vage.³⁵¹ Richard Neudecker zweifelt die Konzeption des Raumes als Lokal an, unter anderem da er hierfür keine Stütze im architektonischen Aufbau und im Grundriss des Raumes sieht.³⁵² In der Literatur finden sich weitere nicht zwingende Argumente für die Interpretation als Latrinenraum bzw. als Taberne. So wurden etwa die beiden roten Streifen hinter den Philosophenfiguren an der Südwand von Gemma Jansen als Andeutung von latrintypischer Wandbemalung erklärt, was wiederum von Mols entkräftet wurde.³⁵³ Der von Calza und Clarke zu

347 Datierung nach Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. Die Sockelzone weist u. a. rote Farbspuren sowie Reste von gelbgrünem vegetabilem Dekor auf, vgl. Mols 1997, 89. Zeitliche Einordnung der Sockelmotive nach stilistischen Kriterien, vgl. Baccini Leotardi 1978, 23–28.

348 Mols 1997, 89. Mols 1997a, 362. Mols 1999, 269 f. 281.

349 Calza ließ bei seiner Suche nach eigener Aussage vergeblich Sondagen durchführen, deren Gründlichkeit und Details allerdings nicht näher bekannt sind, vgl. Calza 1940, 102. Mögliches Indiz für seine Untersuchungen ist eine eckige Eintiefung in der Mitte des Raumes.

350 Neuerdings Romano 2008, 1–6, 36: »(...) questo ambiente (...) doveva (...) avere funzione di popina«. Als erster der Ausgräber Calza 1938a, 303: »Sembra trattarsi di una taverna di buon-temponi ostiensi o anche di una saletta riservata del palazzo signorile (...)« und Calza 1939, 104: »eine Kneipe nicht für alle, sondern exklusiv und besucht von den Bohemiens der Zeit«. Strocka: »Taverne der Sieben Weisen in Ostia«, vgl. FiE VIII 1 = Strocka 1977, 89. Auch Clarke hat die Deutung als Latrine verworfen, vgl. Clarke 2003, 170 f. Clarke 2006: »Tavern of the Seven Sages« und entwirft eine Phantasiegeschichte, die seine Vorstellung von der Funktion des Raumes untermauert, vgl. Clarke 2007a, 97 f. Mar 1991, 104 f.: »La Taberna degli Sette Sapienti«.

351 Heres 1992–1993, 110 Anm. 26. Mols 1997a, 365: »L'idea diventa ancora meno accettabile, ora che sappiamo che l'ambiente con i dipinti non aveva una porta lungo la Via della Calcara.« »Possiamo ipotizzare che la stanza avesse una funzione pubblica«.

352 Neudecker 1994, 37: »Denn der einfache rechteckige Grundriß mit einer Tür von der Straße paßt nicht zu derartigen Lokalen ...«. Calzas Deutung als exklusive Kneipe hält er für »zu offenkundig von den moralischen Vorstellungen und sozialen Gepflogenheiten einer Epoche der Herrenclubs beeinflusst«, vgl. ebd. 36.

353 Jansen 1993, 30. Mols 1997, 89 hält allerdings mit Recht dagegen, diese roten Streifen hätten nichts

dieser Zeit vermutete breite Eingang zur Straße hin käme außerdem sowohl für eine öffentliche Latrine als auch für eine Kneipe in Frage. Zwar ist es möglich, dass ein eventueller Fäkalgraben während der letzten Umbauarbeiten von Raum 5 gänzlich zerstört wurde. Allerdings reicht dies nicht als hinreichendes Kriterium für eine Latrinennutzung. Deshalb soll der architektonische Zusammenhang an dieser Stelle noch einmal auf seine Aussagefähigkeit hin überprüft werden.

Für eine funktionale Einordnung kann entscheidend sein, wo genau der Raum in der Phase der figürlichen Bemalung zugänglich gewesen ist und mit welchem Gebäude er seit der Frühphase in Verbindung stand. Aufgrund seiner geringen Grundfläche kommt zunächst eine intime Nutzung innerhalb des Gebäudes in Frage. Die Deckenhöhe und vor allem die Tonnengewölbe der Räume 3–5 lassen vermuten, dass es sich bereits vor der Abteilung um den Raum eines Bades gehandelt hat, auch wenn die ungewöhnlich breite Öffnung zur Straße eher nicht für einen Warm- oder Kaltbaderaum spricht. Daher ist vertretbar, dass der breite östliche Zugang der Anfangsphase während oder nach der Einziehung der Zwischenwände zugunsten eines Fensters zugemauert wurde, wie Mols behauptet.³⁵⁴ In der hadrianischen Phase konnte der Raum nach den jüngsten Untersuchungen nur vom Rundbau der Therme her und evtl. durch einen schmalen Zugang an der Nordseite betreten werden. Zum nördlich gelegenen Wohntrakt hat der Raum wohl zu keiner Zeit gehört³⁵⁵, da er keine Anbindung an die Räume des dortigen Innenhofes hat. Die schmale Öffnung an der Nordseite mündete bis zu ihrer Vermauerung in den Raum unter dem Treppenaufgang (s. Taf. I: Raum 5), was den Hausbewohnern des Cassegiato del Serapide lediglich eine Mitbenutzung ermöglicht haben dürfte.

Eine Funktion als Weinschänke, Taberne oder als Privatraum des Wohngebäudes erscheint nach dem oben Genannten wenig wahrscheinlich. Eine Möglichkeit des Ausschanks fehlt jedenfalls. Aufgrund der Nähe zu den Vorrichtungen für Fließwasser und Wasserspeicher ist eine Nutzung als sanitäre Einrichtung überzeugender, auch da andere Beispiele aus Pompeji und Ostia zeigen, dass öffentliche Latrinen sich häufiger nahe oder in einer Thermenanlage befunden haben.³⁵⁶ Und ein weiteres Indiz kommt hinzu: Thea Heres erwähnt eine zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. angebaute Latrine (Taf. I: Raum 13) an der Straße vor dem Gebäude in unmittelbarer Nachbarschaft zu Raum 5.³⁵⁷ Vieles spricht dafür, dass Raum 13

mit der latrintypischen Bemalung zu tun, denn die Figuren der Weisen säßen nicht auf Latrinensitzen.

354 Mols 1997, 92. Laut seiner Aussage war der Raum nach dieser Veränderung allein durch die verschmälerte Öffnung an der Nordseite sowie durch eine Tür an der Südseite erreichbar.

355 So die Mutmaßung von Schaal, der den Raum als »ein intimes Kneipzimmer für eine lockere Herrengesellschaft« beschreibt, vgl. Schaal 1957, 100. Mit dem Bau des Wohnhauses ist etwa zur Zeit der Anbringung der Malereien begonnen worden.

356 Neudecker 1994, 19–21 (am Beispiel Pompejis). 83–91. Beispiele aus Ostia: Terme delle Sei Colonne (IV, 5, 10–11). Terme del Filosofo (V, 2, 6–7): Latrine dort mit direkter Zugänglichkeit über einen Außenkorridor. Terme del Faro (IV, 2, 1).

357 Heres 1992–1993, 103: »È tuttavia chiaro che il vano 13 era una latrina delle misure modeste e che poteva al massimo offrire 3–4 sedie«.

die ehemalige Funktion von Raum 5 nach der Umwandlung in einen Umkleide-
raum übernehmen und dabei auch die ›Laufkundschaft‹ außerhalb der Thermen
ansprechen sollte. Trotz aller genannten Indizien, die eher für einen Latrinenraum
sprechen, bleibt eine einwandfreie architektonische Einordnung höchstwahrscheinlich
auch in Zukunft unmöglich.

Die Fresken aus den ›Thermen der Sieben Weisen‹ stellen ein Musterbeispiel
für direkte Rede im Bild dar. Ähnlich gut erhaltene figürliche Darstellungen mit
einem weitgehend vergleichbaren Bildsujet und ›sprechenden‹ Beischriften sind
außerordentlich selten. Einige weitere Funde aus urbanen Wohnhäusern im Osten
des Römischen Reiches bringen uns einer Antwort auf die Frage näher, was der
Anlass für die Wahl dieses eigentümlichen Bildthemas gewesen sein mag und wie
die Bildnisse der Weisen innerhalb der Örtlichkeit ihrer Anbringung verstanden
werden müssen. Die in den folgenden Abschnitten besprochenen Darstellungen
stammen aus Latrinen und Gelageräumen. Sie sollen mit den Malereien aus Ostia
in Verbindung gebracht werden.

2.3.2.3 Malereien aus Latrinen in Ephesos und Kos

Die ersten beiden Exemplare stammen aus der Wohneinheit 2 des Hanghauses 2 in
Ephesos und wurden nach den Ausgrabungen der Jahre 1967–69 erstmals von Volker
Michael Strocka näher beschrieben (Plan des Gebäudes: Taf. II).³⁵⁸ Es handelt
sich um ursprünglich drei grün, rot und schwarz umrahmte Bilder in einer Felder-
Lisenen-Malerei an Süd-, Nord- und Westwand der kleinen Latrine SR 29³⁵⁹ (1,95 ×
1,55 m ≈ 4 m²). Die beiden besser erhaltenen Bilder an Nord- und Südseite Kat. W21
zeigen je ein dünnes Männchen mit eiförmigem Schädel und Hakennase, das mit
einem über die linke Schulter gelegten hellen Manteltuch bekleidet ist und mit der
ausgestreckten Hand (Nordseite: Abb. 9a) bzw. mit einem Zweig (Südseite: Abb.
9b) auf eine Sonnenuhr in der linken Bildhälfte deutet.³⁶⁰ Die abgebildete Sonnen-
uhr ruht jeweils auf einer hohen Säule. Über dem Männchen an der Nordwand ver-
läuft sein Ausruf mit dem Wortlaut THN ΩΠΑΝ Η ΤΟΝ ΘΑΝΑ / ΤΟΝ – τὴν ὥραν
ἢ τὸν θάνατον (»Die Stunde oder den Tod!«). Über der südlichen Figur verläuft
ihr Gebot ΤΡΕΙΣ ΕΞ ΕΝΝΑΙΑ – τρεῖς ἐξ ἐνναία (»Drei aus Neun.«). Von der Dar-
stellung an der Westwand sind nur noch Spuren erkennbar: Man sieht den Schaft
der Sonnenuhr-Säule rechts im Bild, um den ein rotes Seil gelegt ist. Das Männ-
chen links daneben ist bis auf das linke Bein nicht erhalten. Im ursprünglichen Bild

358 FiE VIII 1, 87–89. Der gesamte Baubefund wurde wesentlich später monographisch mit neuen Ergebnissen in der Chronologie veröffentlicht in AF 7 = Krinzinger 2002. Die Aufarbeitung unter Einbeziehung des gesamten Fundmaterials in: FiE VIII 8.

359 Die Entdeckung wurde vorläufig im Anzeiger der Österreichischen Akademie der Wissenschaften publiziert, vgl. H. Vetters, AnzWien 110, 1973, 190 f. Zur Latrine FiE VIII 8, 449 f. Ansichten des Räumchens bei Strocka FiE VIII 1, Abb. 178, 179.

360 Bei dem Männchen auf der Nordseite ist der Zweig in der Hand des angewinkelten linken Armes dargestellt.

war es entweder an die Säule gefesselt oder wollte durch kräftiges Ziehen am Seil die Sonnenuhr zu Fall bringen.³⁶¹ Bereits Strocka hat an die Darstellung zweier Philosophen gedacht, denn schließlich waren Naturphilosophen die ersten gewesen, die sich mit dem Lauf der Himmelskörper beschäftigt und Verfahren zur Zeitmessung entwickelt haben.³⁶² Die Beschäftigung mit der Vergänglichkeit irdischen Daseins ist außerdem ein Schwerpunkt in philosophischen Schriften. Aufgrund der Tracht des den Handwerkern und Sklaven vorbehaltenen *Chiton exomis* liegt es jedoch nahe, dass sich der Maler über ihre Tätigkeit lustig machen wollte. Strocka setzte die Malereien an den Anfang des 5. nachchristlichen Jahrhunderts. David Parrish³⁶³ hat sich später gegen diese späte Zeitstellung ausgesprochen und vertrat eine Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr., worauf die Publikation von Friedrich Krinzinger aus dem Jahr 2002³⁶⁴ aufbaute. Später hat man die Philosophenmalereien aufgrund eines Graffitos bereits in die Zeit ab der zweiten Bauphase, also in traianische Zeit datiert.³⁶⁵

Raum SR 29 war bis zur zweiten Bauphase lediglich mit Tuffsteinplatten ausgelegt. Wegen seiner geringen Ausmaße ist er aber wohl von vornherein als Latrinerraum konzipiert worden.³⁶⁶ Die Anlage von Ringkanal, Rinne und Wandbildern ist noch vor der vierten Bauphase (vor dem zweiten Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr.) anzusetzen.³⁶⁷ Auch lässt sich nachweisen, dass die Philosophenmalerei einige Zeit nach dem Latrineneinbau mit einer einfachen Streifenbemalung überdeckt worden ist.³⁶⁸ Charakteristisch für den Erdgeschossgrundriss ist die Lage zweier größerer Empfangsräume (Empfangsraum SR 28, später mit Fenster, *triclinium* SR 24) hinter einer hallenartigen Portikus SR 23 an der Nordseite des Peristyls. Um zu den Empfangsräumen zu gelangen, durchschritten die Besucher von der Stieggasse kommend den kleineren Peristylhof SR 27, an den der langgestreckte Wirtschaftsraum SR 30 und die Latrine SR 29 grenzten. Lange nach Strockas Monographie hat die Studie von Parrish dekorative Ensembles und ihre räumliche Lage innerhalb der Insula ausgemacht und auf die soziale Funktion hin untersucht.³⁶⁹ Der Autor bemerkt einen motivischen Schwerpunkt auf den Bereichen der klassischen griechischen Bildung und erwähnt auch den humorvollen Hintergrund der Latrinomalerei SR 29 in WE 2, allerdings ohne näher auf die Beischriften einzugehen.

361 FiE VIII 1, 88. Abb. 181.

362 Zur Entwicklung der Sonnenuhr, vgl. RE Horologium. Sonnenuhren als Attribut von Philosophen in der Bildkunst, vgl. FiE VIII 1, 88 Anm. 286. Schefold 1997, 294 f. Abb. 172. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, Taf. 22 Abb. 57. Wilson 2006, 310 f.

363 Parrish 1997, 587 f.

364 Zimmermann 2002, 101–117. Strockas Stellungnahme hierzu, vgl. Strocka 2002.

365 FiE VIII 8, 433. 450.

366 Wiplinger 2002, 73. FiE VIII 8, 432.

367 Wiplinger 2002, 74. Literatur zu einer neueren Datierung bei Scheibelreiter-Gail 2012, 151 Anm. 79.

368 Ebd. 80.

369 Parrish 1997.

In einem anderen Wohnhaus (sog. Haus der Europa) auf der Insel Kos sind ähnliche Zeichnungen an den Wänden der Latrine (Raum II) in situ erhalten (Plan des Gebäudes: Taf. III, Kat. W1).³⁷⁰ Das Haus, welches nach einem Mosaikbild der Europa auf dem Stier in *cubiculum* XI benannt wurde, ist zwischen 1936 und 1940 von italienischen Archäologen freigelegt worden. Aufgrund der Befunde nimmt man an, dass es seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. bis ins dritte nachchristliche Jahrhundert hinein bewohnt worden ist.³⁷¹ Drei Bildfelder sind an der Ostwand von Raum II erhalten. Im linken Feld sieht man die Reste einer nach rechts schreitenden Figur im Profil, die eine Säule geschultert hat, auf der eine Sonnenuhr installiert ist (Abb. 10a). Die Gestalt trägt ein helles Gewand, welches über ihrer linken Schulter befestigt ist. Darüber ist ein zweizeiliger Spruch in dunkler Farbe aufgemalt TACΔΩΔΕ[K]A[C]ΩPACΑΠACAC / ΟΛACTPE[X]Ω – τὰς δώδεκας ὥρας ἅπασας ὅλας τρέχω («All die ganzen zwölf Stunden eile ich.«). Francesco Sirano schließt wegen des Attributes der Sonnenuhr auf eine Personifikation der Zeit in der Gestalt des Chronos.³⁷² Wahrscheinlich ist aber wie auf der Wand in Ephesos ein in die Exomis gewandeter Philosoph gemeint. Im mittleren Feld ist eine vergleichbare Figur mit länglichem Schädel sichtbar, die eine Keule(?) geschultert trägt und eine Kanne(?) in der Rechten hält (Abb. 10b). Auch hier könnte es ursprünglich eine Überschrift über dem Bild gegeben haben, von der jedoch keine Spur erhalten ist. Im rechten Bildfeld lehnt ein älterer Mann auf seinem Stab, neben ihm eine Art Stele.³⁷³ Über den grotesken Charakter der Figuren besteht nach Stročka kein Zweifel.

Der Grundriss des Hauses erinnert partiell an Wohneinheit 2 in Hanghaus 2 in Ephesos, obwohl es sich nicht um ein Peristylhaus, sondern um die Erweiterung eines Pastashauses handelt. Auch hier ist der nördliche Teil hinter den Säulen im Hof hallenartig erweitert (Raum VIII), dahinter schließen größere Räume mit direkten oder indirekten Zugängen an (Raum X, *oecus* IX, Raum VII). Die Latrine befindet sich ähnlich wie in Ephesos rechts neben dem Eingang.³⁷⁴ Sirano untersucht in seiner Studie zur Ausstattung des Hauses die gesamte Dekoration inklusive Fuß-

370 Bereits Stročka zieht eine Parallele zu diesen verblüffend ähnlichen Malereien, kann jedoch keine genaueren Angaben zum Fundkontext machen, da dieser zum Zeitpunkt seiner Publikation noch nicht veröffentlicht war, vgl. FiE VIII 1, 89.

371 Sirano 1996, 137. Sirano 2005, 145. Die etwa 60 Bilder von der Ausgrabung werden im Archiv der Scuola Archeologica Italiana di Atene aufbewahrt, vgl. auch die Ausführungen von Sirano. Eine umfassende Aufarbeitung in Form einer Monographie über das Wohnhaus steht noch aus. Ein vorläufiger Bericht bei Morricone 1950, bes. 236–239.

372 Sirano 2005, 153.

373 Die Angaben beziehen sich auf die Beschreibung der Bilder bei Sirano 2005, 153. Eine erste, von Sirano abweichende Beschreibung der Bilder unternahm Stročka. Ihm lagen zu diesem Zeitpunkt jedoch nur Fotografien vor. Zu Stročkas Schilderung bzw. zur ersten, heute teilweise korrigierten Lesung der Inschrift, vgl. FiE VIII 1, 89 und Anm. 300.

374 Der Eingang zur Wohneinheit 2 in Ephesos ist erst in Bauphase IV nach Norden hin verschoben worden, also zu einer Zeit, als die Philosophenbemalung der Latrine SR 29 bereits übertüncht war, vgl. Wiplinger 2002, 79.

böden, Wandmalereien und Statuen.³⁷⁵ Er konstatiert ein auf Wirkung ausgelegtes Zusammenspiel von Architektur und Dekor, welches unter anderem an der Lage des Europa-Mosaiks in Raum XI als gezieltem Blickfang in der Sichtachse des von der Portikus her nahenden Gastes ersichtlich sei.³⁷⁶ Die Ausstattung der Latrine in Raum II lässt er bei der abschließenden Diskussion bezüglich der repräsentativen Aussage jedoch unerwähnt³⁷⁷; vermutlich, weil diese abseits des Innenhofes gelegen ist und weil die außergewöhnlichen Motive ihrer Wandbemalung von der übrigen Gestaltung der Wände und Fußböden im Haus abweichen.³⁷⁸

2.3.2.4 Mosaiken aus Gelageräumen in Antiochia am Orontes

Zwei außergewöhnliche Fußbodenmosaiken aus Gelageräumen in Antiochia am Orontes enthalten Bilder, die den vorgestellten Latrinenmalereien sehr ähnlich sind. Das Mosaik Kat. M30 hat dem Wohnhaus, in dem es aufgefunden wurde, den Rufnamen ›House of the Sundial‹ eingebracht.³⁷⁹ Die erhaltenen Bestandteile des namengebenden Mosaiks aus der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. lassen auf die Raumform eines *triclinium* schließen (Textabb. 3).³⁸⁰ Auf der Südseite des Raumes befanden sich drei figürliche Paneele zwischen Feldern mit geometrischen Motiven. Im zentralen rechteckigen Innenbild (B) im Querformat sind sehr wahrscheinlich die Büsten von Dionysos und Ariadne zu erkennen. Das Bildfeld war derart auf dem Boden platziert, dass beide Büsten nach Süden blickten. An den Seiten links und rechts schlossen hochrechteckige Bilder an. Aus nördlicher Richtung betrachtet zeigt das linke Feld (C) einen bärtigen Mann vor einer Säule mit Sonnenuhr. Er schreitet nach rechts und trägt eine weiß-graue Tunika sowie einen gelb-braunen Mantel, der Hüfte und Beine bedeckt und über den linken Arm drapiert ist (Abb. 11a). Beide Fäuste sind in inbrünstiger Geste an die Brust geführt, darüber der Ausruf ENATHPIAPH/ΛΑΣΕΝ – ἐνάτη παρήλασεν (›Die neunte Stunde ist vorüber!‹). Vom rechten Feld (A) auf der anderen Seite ist die rechte untere Ecke und der obere Teil nicht erhalten; demzufolge fehlt eine Beischrift: Ein bartloser Mann steht breitbeinig vor einer Säule, deren Bekrönung fehlt (Abb. 11b). Er trägt eine hellgraue Tunika mit weiten Halbärmeln, darüber einen rötlichen Mantel und hat die Arme ausgebreitet, seine Rechte zur Faust geballt. Sein

375 Sirano 2005, 149–158, bes. 155–158.

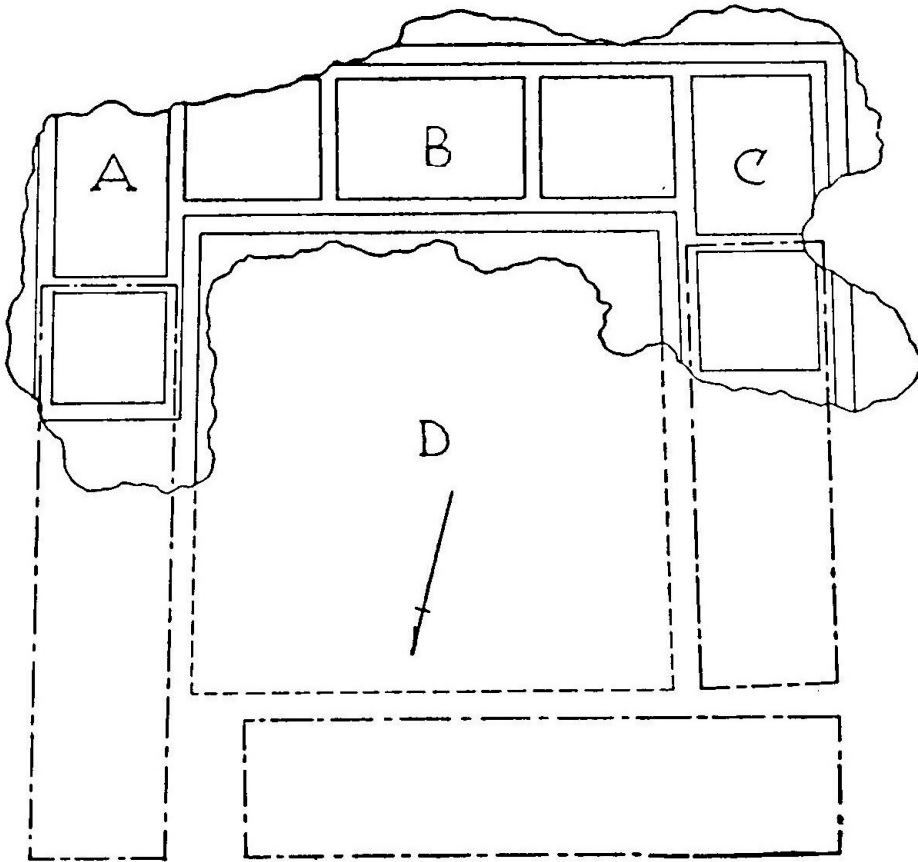
376 Ebd. 154 f.

377 Ebd. 148. In einer früheren Untersuchung zur Dekoration des Hauses lässt er die Latrinenmalerei gar gänzlich außen vor, vgl. Sirano 2004.

378 Wiedergegeben sind dionysische, auf Fortpflanzung und Fruchtbarkeit ausgerichtete Motive mit Verweisen auf die Familientradition und den lokalen Kult für Asklepios, vgl. Sirano 2005, 156–158.

379 Längere Beschreibung bei Levi 1947, 219–222. Kurzbeschreibung nach der Entdeckung bei Campbell 1938, 213. Stillwell 1938, 202 Nr. 93.

380 Kondoleon 2005, 186. Schematische Rekonstruktion des Raumgrundrisses bei Levi 1947, 220 Abb. 83. Das Mosaik bildete ursprünglich die Querhaste eines T-förmigen Mosaikbodens, der typisch für spätere triclinia ist, vgl. FiE VIII 2, Abb. 154.



Textabb. 3 Antiochia, sog. House of the Sundial, schematische Skizze des Gelageraums (um 180° gedreht)

Blick ist nach oben gerichtet. Beide Männer lesen die Zeit von der Sonnenuhr ab. Im Vergleich zu den Wandbildern in Ephesos und Kos fällt auf, dass es sich aufgrund der Gewandung und der fehlenden Verzerrungen in der Darstellung wohl nicht um Karikaturen handeln kann. Beide Männer sind eilig in Bewegung wiedergegeben und zeigen eine emotionalere Körpersprache als die Figuren in Ephesos und Kos, so dass man meinen könnte, es handle sich um Schauspieler in einem Bühnenstück. Die Bemerkung des einen legt nahe, dass die Zeit des Nachtmahls (ab der neunten Stunde) nun gekommen ist. Im Gegensatz zu den Latrinenmalereien erscheint eine gedankliche Verbindung zwischen der Raumfunktion und dem Bildinhalt plausibler, denn der Auftakt des Mahles zur neunten Stunde ist dem Bild beigeschrieben worden.

Bei einer Notgrabung in Antakya, Antiochia (İplik Pazarı) im Jahr 2013 ist ein Fußbodenmosaik Kat. M29 in einem Wohnhaus (3. Jahrhundert n. Chr.) entdeckt worden, dessen östlicher Teil in sehr gutem Zustand war. Eine später eingezogene Trennmauer hat dazu geführt, dass die gesamte Westseite des Raumes und damit

auch der Mosaikboden an dieser Stelle zerstört worden ist. An der Ostseite ist ein kleines quadratisches Wasserbecken erhalten, das wohl zu einem direkt angrenzenden Nymphaeum gehört hat. Zugänge zu dem kleinen *triclinium* Raum bestanden relativ sicher an der West- und Nordseite, auch wegen der Ausrichtung der Bildfelder im Mosaik. Die Ausgräber halten es für möglich, dass sich das erhaltene Mosaik entweder in einem von der Haupthalle abgetrennten Zwischenraum befunden hat oder zur Haupthalle eines mittelgroßen Gelageraumes gehörte.³⁸¹ Das erhaltene Mosaik hat die Maße 4,41 m (Nord-Süd) auf 2,62 m (Ost-West) und besteht aus drei unterschiedlichen Einzelszenen, die aufschlussreiche Hinweise zum Verständnis der anderen Bilder liefern können. Im Bildfeld auf der linken Seite ist ein lagerndes Skelett vor einer aufrecht gelagerten Weinamphore in einem Ständer und zwei Laiben Brot zu sehen, das eine kleine Trinkschale hält (Abb. 12a). Links und rechts von der Figur verläuft eine Benennung ΕΥΦΡΟ/ΣΥΝΟΣ – Εὐφρόσυνος, abgeleitet aus Εὐφροσύνη (»Frohsinn«). Die Ausrichtung des Skelettbildes verrät, dass es von der linken Seite her wahrgenommen werden sollte. Im Zentrum erblicken wir eine bartlose männliche Figur neben einer Säule mit Sonnenuhrbekrönung, darüber die Beischrift ΤΡΕΧΕΔ[Ε]ΠΙΝΟC – τρεχέδειπνος, die übersetzt »Der zum Nachtmahl eilt« bedeutet (Abb. 12b).³⁸² Über der Uhr steht ein Theta (θ), welches als neunter Buchstabe des griechischen Alphabets auf die neunte Stunde hinweist. Wenn der Mann das abendliche Gelage noch erreichen will, das nach Martial für gewöhnlich um die zehnte Stunde herum begann (Mart. IV 8), ist er also schon spät dran.³⁸³ Wohl deshalb weist er mit dem Finger ungeduldig auf die Uhr, die in Form eines Halbmondes wiedergegeben ist. Die eine Sandale hat er bereits angezogen, die andere steht noch neben seinem Fuß. Es hat den Anschein, als sei er im Aufbruch begriffen. Hinter ihm tritt eine kahlköpfige männliche Figur mit Spitzbart ins Bildfeld. Sie ist zum größten Teil durch die Rahmung abgeschnitten, so dass es für den Betrachter so aussieht, als komme sie seitlich durch eine Türöffnung. Mit ihrer rechten Hand hält sie den Mann neben der Sonnenuhr am Arm fest; über ihrem Kopf die Beischrift ΑΚΑΙ/ΡΟC – Ἄκαίρος, welche die Figur als Personifikation kennzeichnet und mit »der falsche Augenblick« oder »zur Unzeit« übersetzt werden kann. Das Bildfeld rechts neben dem Sonnenuhrbild ist zu großen Teilen zerstört. Sichtbar ist nur noch der obere Teil einer dunkelhäutigen Figur mit Kopfbedeckung und erhobener rechter Hand, die zwei kurze Stäbe hält. Bei zwei Beischriften handelt es sich nicht im eigentlichen Sinne um wörtliche Rede der Figuren im Bild. Vielmehr sind es Namen, welche die drei Bildfelder in bestimmte Zusammenhänge stellen und Hinweise auf das Verständnis der Bilder liefern, also

381 Eine ausführliche Behandlung der architektonischen Beunde bei Pamir – Sezgin 2016, 252–257. Der Grundriss des Hauses, vgl. ebd. 274 Abb. 4. Eine ikonographische Analyse der Motive, vgl. ebd. 257–266.

382 Die Säule ist nicht in voller Breite wiedergegeben, so dass es den Anschein hat als stünde sie vor einer Wand.

383 »When the sundial and θ are used together, it indicates that the ninth hour has already passed, and there is a very short time until the tenth hour.« (Pamir – Sezgin 2016, 259).

in diesem speziellen Sinn als ›sprechend‹ bezeichnet werden können. Τρεχέδειπνος ist in diesem speziellen Fall als Kommentierung der Figur zu werten.

2.3.2.5 Zusammenhänge zwischen Beischriften und Raumfunktion

Nachdem nun diese eigentümlichen Bilder beschrieben worden sind, drängt sich die Frage nach der Motivation für ihre Anbringung und ihre konkrete Aufgabe im Raum auf. Die folgenden Überlegungen gelten gleichermaßen für alle beschriebenen Befunde in Ostia, Ephesos, Kos und Antiochia, die aufeinander bezogen werden sollen. Literarische Quellen sollen bei der Argumentation unterstützend Erwähnung finden.

Bei den beschrifteten Bildern aus Ephesos, Kos und Antiochia sind fällt zunächst der allgemeine Zeit-Bezug auf. In allen erhaltenen Bildern ist eine Sonnenuhr Teil der Darstellung und der Faktor Zeit (ώρα) bzw. die Zahlworte Drei, Neun und Zwölf werden in den Beischriften genannt. Zudem kann man bei dem Ausdruck τρεῖς ἔξ ἑνναία an der Südwand von Raum SR 29 im Hanghaus 2 von Ephesos (Abb. 9b) von einem Wortspiel mit dem graphisch identischen Zahlwort ἕξ (Sechs) ausgehen.³⁸⁴ Alle Szenen haben außerdem eine Verbindung zu typisch philosophischen Themen, die aus den Schriftquellen bekannt sind. So gilt es, den richtigen Umgang mit der Zeit zu wahren (»Halte die rechte Zeit ein oder stirb!«), ansonsten drohen Hektik und Eile und man verpasst den richtigen Zeitpunkt (»All die ganzen zwölf Stunden eile ich!«, »Die neunte Stunde ist vorüber!« »Der zum Nachtmahl eilt« »der falsche Augenblick«). Die ›sprechenden‹ Beischriften in Ostias Therme der Sieben Weisen nehmen nur an einer Stelle explizit Bezug auf den Faktor Zeit, nämlich in den Aussprüchen in der unteren Zone der Westwand, wo es um die schnellere Erledigung des Geschäfts geht: *propero; agita te celerius/ pervenies* (Abb. 8j). Daneben spielt die allgemeine Lebensführung im Bereich der Selbstfürsorge eine Rolle: so dienen die Kommentare bei den Philosophenfiguren in Ostia beispielsweise dazu, den Folgen üppigen Schlemmens beim gemeinsamen *convivium* durch Empfehlungen der altherwürdigen Weisen zu begegnen, auch wenn sie trivialerweise zu einfachen Volksweisheiten stilisiert sind. Auch die Latrinengespräche im unteren Teil der Wandbemalung geben einen Einblick in die Alltagsgespräche, wie sie sich tagtäglich in den öffentlichen Latrinen zugetragen haben.

Im Gegensatz zu Raum 5 in Ostia ist die Funktion der Räume als Toiletten in Ephesos und Kos zur Zeit der Philosophenbemalung gesichert, was die Interpretation der in den Szenen verwendeten Beischriften erleichtern kann. Strocka hielt zu den Wandmalereien in der Epheser Latrine (Abb. 9a und Abb. 9b) fest: »Der Bezug auf die vermutlichen Philosophen-Karikaturen ist nur verständlich, wenn diese Sentenzen als quasi-philosophische Aussprüche zum besonderen Zweck des Raumes gelten können.«³⁸⁵ Er bezog den Inhalt der beiden Beischriften daher auf

384 FiE VIII 8, 472 GR 145.

385 FiE VIII 1, 89.

die Notwendigkeit des regelmäßigen Stuhlgangs (τὴν ὥραν ἢ τὸν θάνατον: »Halte die rechte Zeit ein oder stirb!«³⁸⁶) sowie auf die Anzahl der Latrinensitze, die zur gleichen Zeit nur von jeweils drei Gelageteilnehmern aus dem nahegelegenen *triclinium* SR 24 (aus der von Varro empfohlenen Höchstzahl von neun Gästen im *triclinium*³⁸⁷) besetzt werden konnten.³⁸⁸ Christoph Börker und Reinhold Merkelbach sehen in der zweiten Inschrift (»Drei aus Neun«) hingegen eine Ergänzung der ersten. Ihrer Meinung nach spielt diese nicht auf die Anzahl der Latrinensitze an, sondern auf »die für die Verrichtung der Notdurft günstigen ὥραι (...), etwa »morgens, mittags, abends«, also dreimal innerhalb von neun Stunden.³⁸⁹ Hingegen sieht Felix Preisshofen keine unmittelbare Verbindung zum Latrinengang, sondern zeigt einen klaren Bezug der ersten Beischrift zur Gelagepoesie auf. Die Jugend (ὥραι i. S. v. Lebenszeit) gelte darin als bewahrenswert, das drohende Alter als verabscheuungswürdig. Der Tod sei deshalb dem Verlust der Jugend vorzuziehen: »Die Jugend oder den Tod!«.³⁹⁰ Da die zweite Beischrift sentenzenhaft kurz ist, lässt sich nur mutmaßen, welche inhaltliche Nuance (der Bezug zu Abort und Stuhlpflege oder zur Vergänglichkeit der Lebenszeit) ursprünglich intendiert war. Deshalb erscheint der Vorschlag von Börker und Merkelbach insgesamt plausibler, in der kurzen Inschrift der Südwand eine zeitliche Präzisierung der Maxime an der Nordwand zu sehen (also die Aufforderung zur Notdurft in der dritten, sechsten und neunten Stunde vor dem abendlichen Gelage).³⁹¹ Einen weiteren Hinweis bietet ein Graffito unter der Standlinie des Männchens auf der Südwand. Es lautet ἀγαθὰ τῷ χέζο(ν)τι (»Wohl dem Scheißenden!«³⁹²). Hier hat sich der Benutzer der Latrine selbst eingeschaltet, indem er das, was er gesehen und gelesen hat, genauso kurz, aber ungeniert mit seinen eigenen Worten kommentierte.

Das Bild an der Ostwand in der Latrine im ›Haus der Europa‹ auf Kos lässt sich genauso interpretieren (Abb. 10a): Der Text τὰς δώδεκας ὥρας ἅπασας ὅλας τρέχω (»All die ganzen zwölf Stunden eile ich!«) wird von dem Mann mit der ge-

386 Siehe auch Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 59: »... these texts say, with gross exaggeration, that if a man does not have regular digestion, he will die.«.

387 Gell. XIII 11, 2: »Dicit autem convivarum numerum incipere oportere a Gratiarum numero et progredi ad Musarum, (...)«.

388 Siehe auch Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 59: »The latter refers to the number of seats and the minimum as well as maximum numbers of participants in a dinner party, going from the number of Graces to the number of Muses.«.

389 Diese Interpretation setzt die Transkription τρεῖς ἕξ ἑνναία »Drei, Sechs, Neun« voraus, vgl. IK 12 = Börker – Merkelbach 1979, 230 Nr. 561.

390 FiE VIII 1, 89 Anm. 293.

391 Demnach wurden die vier Abschnitte des griechischen Lichttages zugrunde gelegt, aus denen sich die römische Zeiteinteilung ableitete. Vorausgesetzt wurde ein Dreierschema, das sich nach dem Stand der Sonne richtete. Der frühe Morgen erstreckte sich demnach von Sonnenaufgang bis zur dritten Stunde einschließlich. der Vormittag von der vierten bis zur sechsten Stunde einschließlich. der Nachmittag umfasste die Zeitspanne von der siebten bis zum Ende neunten Stunde. Danach folgte der Abend mit Abendmahl bis zum Sonnenuntergang, vgl. RE Tageszeiten.

392 FiE VIII 8, 473 GR 147.

schulterten Sonnenuhr geäußert, der sich hier über die Häufigkeit seines Stuhlgangs beklagen mag. Wenig überzeugend erscheint die Vorstellung, die Sonnenuhr selbst spreche zum Betrachter und weise ihn auf die Notwendigkeit regelmäßiger Darmentleerung hin.³⁹³ Eine weitere Deutung der Beischrift legt den in der Antike bereits bekannten Umgang mit Zeit als kostbares Gut³⁹⁴ zugrunde: Dem Zeitdruck der zwölf Stunden während der Tagesgeschäfte kann man bei der Sorge um die Stuhlpflege entfliehen. Nimmt sich der Besucher bewusst Zeit für seinen Toilettengang, avanciert die Latrine zu einem gegenweltlichen Ort der Entspannung. Die Verbindung zum Gelage ist dabei jedoch auch gegeben, zum einen durch die erwähnte Referenz auf die Anzahl der Klinen im *triclinium* (Kos), zum anderen durch den klaren Verweis auf die neunte Stunde (Antiochia), die für gewöhnlich das Ende der Tagesgeschäfte und den Beginn des frühabendlichen Bades in den Thermen einläutete, bevor um die zehnte Stunde herum das gemeinsame Mahl eingenommen wurde.³⁹⁵

So wie das nächtliche *convivium* gehörte auch der Besuch der großen Prachtlatrinen und der öffentlichen Bäder zum kulturellen Leben der städtischen Bevölkerung im Römischen Reich. Im Kleinen ist man diesem Leben auch in den großzügig ausgestatteten Wohnhäusern nachgegangen, die mit einem Privatbad verbunden sein konnten. Das Mosaikbild aus Antiochia Kat. M29 bietet hier eine gute Quelle, da es alle Aspekte, die verteilt in den anderen Bildern anklingen, direkt nebeneinander vereint (Abb. 12a und Abb. 12b):

- Das Skelett im linken Bild spielt auf die Vergänglichkeit des irdischen Lebens an, die eng mit dem Aspekt der richtigen Zeitnutzung zusammenhängt, und die bereits bei dem Grabmosaik von der Via Appia Kat. M19 zur Sprache gekommen ist (vgl. Kap. 2.3.2.1), in dem ein lagerndes Skelett (Abb. 5) in der Rolle des Weisen Chilon von Sparta den Betrachter zur Selbsterkenntnis auffordert. Ganz im epikureischen Sinn wird der Besucher durch die beigeschriebene Benennung, die sich von einer der drei Chariten *Euphrosyne* herleitet, aufgefordert, das gemeinsame Mahl mit Freude zu genießen.³⁹⁶
- Das mittlere Bild konfrontiert den Betrachter wie die Mosaikbilder aus dem »House of the Sundial« (Abb. 9a und Abb. 9b) beispielhaft mit der Nutzung der Zeit in Zusammenhang mit der Teilnahme am Gelage. Der Mann mit dem Namen *Trechedipnos* verhält sich in doppelter Hinsicht falsch. Entweder übernimmt er sich und eilt viel zu früh zum Abendessen, obwohl er vielleicht dring-

393 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 60.

394 Sen. epist. I.

395 Pamir – Sezgin 2016, 259.

396 »While the skeleton reminds those who are alive about the inevitability of death, it also expresses the pleasures and beauty of life, despite the fact that it is short lived.« (ebd. 266). Dunbabin 1986, 206: »... the skeleton appears among the equipment for a good party, together with the sun-dial which also serves to remind diners of the fleeting passage of time and its inevitable end, as a spur to the enjoyment of the present.«

- lichere Dinge zu tun hat, oder er bricht verzögert auf und kommt zu spät.³⁹⁷ In beiden Fällen wird er von *Akairos*, der personifizierten Unzeit zurückgehalten.
- Die Gestalt im rechten Bildfeld ist relativ sicher in den Kontext der Thermen einzuordnen, denn sie hat Ähnlichkeit mit Darstellungen dunkelhäutiger Männer in Thermenmosaiken, die dort zu den Bildmotiven mit unheilabwehrender Funktion gehört haben (Kap. 5.2).³⁹⁸ Diese Aufgabe erfüllen auch die Stäbe, welche die Figur in den Händen trägt, und die bei einigen beschrifteten Mosaikbildern in Kap. 5.2.3.1 noch besprochen werden.

Bei den Fundorten aller Szenen handelt es sich um Latrinen in Thermen oder Wohnhäusern sowie um Gelageräume. Immer wieder gibt es Hinweise, dass Latrinen innerhalb von Wohnhäusern generell als Teil der Arbeitsräume (Küchentrakt, Werkstätten, Lagerräume etc.) angesehen wurden.³⁹⁹ Diese waren in den größeren Wohnhäusern gewöhnlich von den Haupträumen (Gelageräume, Kulträume etc.) separiert, denn nach Möglichkeit sollte die auf Sklavenarbeit beruhende Hauswirtschaft den Blicken der Besucher entzogen werden.⁴⁰⁰ Ihre Ausgestaltung bestand in der Regel aus schlichten monochromen (meist weißgrundigen) Flächen, die durch Streifen untergliedert waren und bei denen figürliche Darstellungen schon als auffallendes Qualitätsmerkmal galten.⁴⁰¹ Andrew Wallace-Hadrill stellt in seiner Monographie über soziale Strukturen im römischen Wohnhaus fest: »The presence of economic activity in a house by no means precludes decoration, but where decoration is found, it surely points to social activity alongside the economic.«⁴⁰² Die ungewöhnlich aufwendige Bemalung und Beschriftung in den vorgestellten Latrinen muss demnach auch hinsichtlich ihrer sozialen Implikationen bewertet werden.

Im Hanghaus in Ephesos gehört die Latrine SR 29 architektonisch zur Raumgruppe um den kleinen Peristylhof, inklusive seiner späteren Einbauten (Arbeitsräume, Nutzbrunnen) sowie dem Wirtschaftsraum SR 30 (Taf. II).⁴⁰³ Eine ähnliche Situation liegt im »Haus der Europa« auf Kos vor, wo der Zugang zu Raum II nach

397 Eine Debatte über die Bedeutung eines *τρεχέδειπνος* findet sich bei Plutarch (Plut. mor. II 726a) und bei Athenaios (Athen. I 4a, 6, 242c).

398 »Although African figures are placed in baths against genies or demons, it was widely believed in the Late Imperial period that the genies that lived in baths were African. Perhaps the protective apotropaic figures were depicted as African as a kind of personification against such a danger.« (ebd. 262).

399 Jansen 1993, 32.

400 Dickmann 1999, 270 f. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 140: »While it is impossible to know for sure if elites of the household (...) ever would have used these toilets, my hunch is that the richer the household the less likely it is that they did.«.

401 Strocka 1975, 102. differenzierender Liedtke 2003, 1 f. und 301–305. Jansen 1993, 30. Wallace-Hadrill 1994, 44: »The aim of such marginalisation, architectural and decorative, was to render the low-status areas »invisible« to the visitor.«. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 57.

402 Wallace-Hadrill 1994, 158.

403 FiE VIII 8, 695. Ein Hinweis sind auch die minderwertigeren Kalktuffplatten des Bodenbelags, vgl. ebd. 437. 438 Anm. 242.

Süden auf die vermuteten Neben- oder Funktionsräume blickt (Taf. III). Beiden Latrinen kam aufgrund ihrer figürlichen Bemalung wohl eine höhere Stellung in der Raumhierarchie zu als dies üblicherweise der Fall war. Die griechischen Lehrsätze ähneln denen in lateinischer Sprache in den Malereien von Ostia. Sie waren primär darauf ausgerichtet, Hausbesucher mit einem gewissen Bildungshorizont anzusprechen.⁴⁰⁴ Die Anspielung auf Zeit und Vergänglichkeit spiegelt eine beliebte Unterhaltungsthematik beim Gelage, was voraussetzt, dass die Gelageteilnehmer, welche das stille Örtchen aufsuchten, diese auch in der Wandbemalung des Aborts wiedererkennen sollten.⁴⁰⁵ Alle gewählten Motive an den Wänden der Latrinen von Ephesos und Kos und in den Fußbodenmosaiken der Gelageräume von Antiochia sind auffallend ähnlich, weshalb es in diesem Fall legitim ist, von einem Sonderstatus der Latrinenbilder für die Gelageunterhaltung auszugehen. Die Unterhaltung beim gemeinsamen Mahl bezieht neben den dafür vorgesehenen Räumen für die Gäste auch die einfache Latrine mit ihren humorvollen Wandbildern mit ein, die vor einem philosophisch-literarisch gebildeten Besucher nicht verborgen geblieben sein dürften. Ein Graffito gegenüber der Latrine in der Casa del Centenario (IX 8, 3, 6) in Pompeji scheint diese zusätzliche Funktion der Latrine als ›verlängerten Arm‹ des Gelageraumes zu bestätigen. Es lautet *Marthae hoc trichilinium / est, nam in trichilinio / cacat*. (»Das hier ist Marthas *trichilinium*, weil sie im *trichilinium* schießt.«).⁴⁰⁶ Hier zeigt sich, wie eng die Örtlichkeiten der Einnahme und der Ausscheidung von Speisen in den Köpfen der Hausbesucher miteinander verquickt sein konnten.

2.3.2.6 Bilder und Beischriften gemeinsam betrachtet

Die Abbildung der Weisen als sitzende Gruppe finden wir sowohl auf dem Mosaik in Mérida (Abb. 6) als auch in den ›Thermen der Sieben Weisen‹ von Ostia. Offensichtlich ist sie von den Statuen großer Dichter und Philosophen der Vergangenheit inspiriert worden. Bei der Suche nach ikonographischen Vorbildern hat man sich auf Statuen aus dem Griechenland des 4. Jahrhunderts v. Chr. berufen.⁴⁰⁷ Auch die Sitzfiguren von Philosophen aus Kalkstein, die aus dem Serapeion von Memphis

404 E. K. Gazda hat die Annahme, dass qualitativ geringerwertige oder fehlende Wandbemalung in bestimmten Zonen des Hauses ausschließlich auf die Nutzung durch Haushaltsbedienstete hindeutet, grundsätzlich in Frage gestellt, vgl. Gazda 2010, xv.

405 Auch Trimalchio hatte eine Sonnenuhr in seinem *trichilinium* (*ut subinde sciat quantum de vita perdiderit*: Petron. XXVI). Vergänglichkeit und Tod werden immer wieder in Gelagekunst und -poesie thematisiert, vgl. Kondoleon 2005, 188.

406 CIL IV 5244. Dazu *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 75.

407 Calza 1939, 107. Calza 1940, 103. Mols 1997, 91. Schefold 1997, 380: »Aber unverkennbar war eine Statuengruppe nachgeahmt.« »... das Wichtigste an diesem Zyklus (ist), dass er zeigt, wie man sich eine griechische Galerie berühmter Männer vorstellte, als vollständige Gestalten, nicht nur als Büsten oder Hermen.« Calza 1939, 108 vermutet ein heute verlorenes Gruppenbild mit Philosophen, wohingegen A. von Salis nicht an eine direkte Anlehnung an plastische Vorbilder glaubt, vgl. A. von Salis 1947, 23 f.

stammen und halbkreisförmig angeordnet waren, können zur Veranschaulichung dienen.⁴⁰⁸ Ungewöhnlich ist die Kombination von griechischen Namen und Herkunftszuweisungen mit längeren lateinischen Kommentaren, die in iambischen Senaren verfasst sind. Die sitzenden Philosophen sind als würdevoll sitzende Autoritätspersonen in Denkerpose stilisiert und strahlen Würde und Autorität aus. Ihre Statuenhaftigkeit rückt sie in eine längst vergangene Zeit. Die ›sprechenden‹ Beischriften sind als eigentlicher Motor für den humoristischen Effekt der Bilder anzusehen, da sie ihren durch die Bilder vermittelten Gelehrtenstatus *ad absurdum* führen. Der Betrachter der Wände wird zunächst im Glauben gelassen, er habe es mit einer Galerie von Männern der Vergangenheit zu tun, die aufgrund ihrer Weisheit bewundert wurden. Die Betitelung in griechischer Schrift war von vollplastischen Porträts her bekannt und ist auch auf dem oben genannten Mosaik aus dem *triclinium* der Villa in Mérida, Spanien umgesetzt worden.⁴⁰⁹ Liest er die beigeschriebenen Sentenzen, so wird dieser Glaube zunichte gemacht: Die bekannten Sentenzen wurden durch Kommentare ersetzt, die zwar aus kunstvollen Senaren bestehen, jedoch hinsichtlich der anstößigen Wortwahl den Aussprüchen der Latrinenhocker im unteren Teil gleichkommen. Durch die Verwendung der dritten Person können diese als kommentierende Zusätze der Klohocker verstanden werden, man denke etwa an eine Prachtlatrine mit Philosophenbildnissen, über die sich die Besucher unterhalten. Darin besteht die überraschende Wirkung und letztlich die Ironie der Darstellung.

Einige Toilettengänger im unteren Teil scheinen sich – ebenfalls sitzend – zu Weisen aufzuspielen, wenn sie ihren Nachbarn auf der Latrinbank Verhaltensregeln nennen: (*utar*)*is xylospungio, agita te celerius/pervenies, (...) / bene caca et irrima (= irruma) medicos*⁴¹⁰. An anderer Stelle beruft sich der Sprecher sogar auf die Autorität eines großen Dichters (*Vergilium legisse*), was dem Ganzen eine pseudoliterarische Aura verleiht. Noch zusätzlich tragen Bezüge zwischen den Philosophen und den Latrinenhockern zur Lebendigkeit bei. So interagiert der Latrinbesucher rechts an der Südwand mit dem unweit entfernten Kollegen ganz links an der Westwand, indem er ihn bei seinem mühsamen Geschäft beobachtet und witzelt: »Du sitzt auf einem Maultiertreiber.« Seine knappe Antwort (»Ich be-eile mich«) ist zugleich Beschwichtigung auf die ungeduldige Anweisung seines Nebenmannes auf der anderen Seite: »Rühr' dich, dann wirst du schneller fertig!«. Der Mann rechts daneben kommentiert den zu hastigen Stuhlgang seiner Nachbarn: »Kacke gut und ›scheiß' auf die Ärzte!«. In seiner Äußerung schwingt der Gedanke an heute noch bekannte Volksweisheiten mit, wie man den Gang zum Arzt vermeiden kann.⁴¹¹ Zwischen dem erhaltenen Kommentar zu Chilon und den

408 Kondoleon 2006, 65 Abb. 7.

409 Olszewski 2000, 38 Abb. 1.

410 Adams 1982, 130: »The hearer is not being instructed literally to *irrumare* the doctors. He is told to *bene caca*, which act will in effect constitute an *irrumatio*. *Irruma* is a non-sexual (metaphorical) expression of contempt. Its equivalent in English would be *fuck the doctors*.«.

411 An apple a day keeps the doctor away. Freude, Mäßigkeit und Ruh' schließt dem Arzt die Türe zu.

Bemerkungen der Latrinenhocker darunter lässt sich kein Bezug feststellen, allerdings liegt zwischen dem Kommentar zu Thales und der Bemerkung der genannten Figuren eine thematische Kohärenz nahe. Die Wendung *bene cacare* kommt sowohl in dem Kommentar zu Solon als auch im Ausruf des Mannes an der Westwand vor.⁴¹²

Aufgrund der Vielschichtigkeit der Darstellung ist unbestritten, dass es sich nicht nur um eine Philosophenparodie handeln kann. Clarke sieht in den Malereien den Ausdruck eines Ständekonfliktes, der sich in dieser humorvollen Ausprägung nur in einer Kneipe für Angehörige der unteren Stände manifestiert haben konnte. Er entwickelt ein Modell der körperhaften Zweiteilung von höherrangigem Kopf, elitären Werten und höherer Rhetorik (versinnbildlicht durch die Philosophen) und dem niederen Körper mit Gedärm, Genitalien und Anus (symbolisiert durch die Latrinenhocker).⁴¹³ Der Betrachter habe es mit einer verkehrten Welt zu tun, in der die Weisen durch die Verwendung von Fäkalsprache ihrer intellektuellen Machtstellung beraubt sind.⁴¹⁴ In der Tat ist die römische Gesellschaft seit jeher eine zweigeteilte gewesen. Die römischen Rechtsquellen sprechen von den *honestiores* und den *humiliores/tenuiores*. Auch waren diskriminierende Vorstellungen gegenüber bestimmten sozialen Gruppierungen Teil der römischen Gesellschaftsordnung.⁴¹⁵ Allerdings wird in den Quellen größtenteils aus der Sicht der angestammten Eliten heraus argumentiert. So wird z. B. der Freigelassene Trimalchio bei Petronius als Typus des Neureichen niedriger Herkunft stilisiert, zu dessen Schwächen es gehört, als Gastgeber unverhohlen von seinen Verdauungsproblemen zu berichten und an die Gäste zu appellieren: »Wenn also einer von euch sein Geschäft machen will, braucht er ja nicht genierlich sein! (...) Sogar falls es groß kommt, steht auswärts alles bereit: Wasser, Klosetter und die übrigen Requisiten.«⁴¹⁶ Clarkes Vorschlag erscheint daher zu weit hergeholt, insbesondere da echte soziale Konflikte ihren Ausdruck wohl kaum in Form einer lustigen Wandbemalung gefunden hätten. Stephan Mols hat wiederum Szenen aus einem Mimus vermutet, in dem wohlhabende Kreise der Bevölkerung parodiert worden seien⁴¹⁷, wofür es in den Bildern selbst jedoch keine unmittelbaren Anhaltspunkte gibt.

412 In ähnlicher Form hat sich der Besucher einer Wohnhauslatrine in Herculaneum verewigt, vgl. CIL IV Suppl. 3 10619: *hic cacavit bene*. Unter demselben Eintrag ist außerdem eine Inschrift verzeichnet, die von derselben Wand weiter oben stammt: *Apollinaris medicus Titi Imp(eratoris)*. Es könnte sich um den Leibarzt des Titus handeln, der hier zur Toilette ging (?). Womöglich hat eine zweite Hand später den Zusatz *hic cacavit bene* hinzugefügt.

413 Clarke 2006, 51f. Clarke 2007, 129. Der Wein komme (als Gabe des Bacchus) von oben herab und bringe die Weisheit Verkörpernden dazu, wenig substantielle Aussagen zur Verdauung zu tätigen. Beim einfachen Mann führe er lediglich zu Körperausscheidungen.

414 Clarke 2006, 54. Ein echter Rollentausch zwischen Philosophen und Klohockern (ebd. 56) ist jedoch m. E. nicht ersichtlich.

415 Alföldy 1984, 94. 99.

416 Petron. XLVII 4f. [Übers. nach Petronius, Satyrica. Schelmenszenen lat.-dt. (Darmstadt 1995) 89.]

417 Mols 1997, 92. Mols 1997a, 369. Obwohl zeitlich viel später einzuordnen, ist bei Ausonius (Auson.)

Die Fallstudie von Koloski-Ostrow und Moormann aus dem Jahr 2011⁴¹⁸ nimmt die spezielle Verbindung zwischen den drei übereinander liegenden Bildzonen nochmals in den Blick. Die Autoren glauben, dass die Kostbarkeiten im oberen Teil des Raumes auf ein üppiges Gelage nach Art der *cena Trimalchionis*⁴¹⁹ anspielen sollten, und sehen diese als Ausgangspunkt für die Verdauungsbeschwerden, die im mittleren und unteren Teil näher illustriert werden. Die ganze Szenerie sei nicht durch einen römischen Mimus, sondern durch einen bestimmten »literary trope« beeinflusst worden.⁴²⁰ Die Einflüsse aus der zirkulierenden Symposion-Literatur, in der Motive aus den Tischgesprächen beim gemeinsamen Mahl oder Trinkgelage zu finden sind, könnten demnach ein Vorbild gewesen sein. Die Quellen liegen unter anderem als zusammenhängende Reden oder fiktive Dialoge zwischen Gelehrten vor, in denen auch wissenschaftliche Themen abgehandelt worden sind.⁴²¹ Ein Werk, das der Kernaussage der Wandmalerei aus Ostia relativ nahe kommt, ist beispielsweise Plutarchs *convivium septem sapientium*, das wahrscheinlich nur wenig früher als die Malereien in Ostia entstanden ist und das Richard Neudecker bereits als mögliche Quelle in Betracht gezogen hat.⁴²² Darin liefert der Weise Solon ein Plädoyer für mehr Disziplin bei der Ernährung (Plut. mor. 159b–160b). Den Nutzen opulenter Speisen stuft er als gering ein, da sie dem Körper mehr Beschwerden bei ihrer Verdauung und daraus resultierende Krankheiten als dauerhaftes Vergnügen bringen. Als Vorbild dienen ihm die Götter, die aufgrund ihrer Enthaltensamkeit von irdischen Speisen unsterblich sind. Teilweise sind die Gespräche, die in den literarisch tradierten Gelehrtenmählern dokumentiert wurden, durchdrungen von Ernährungs- und Verdauungsfragen, welche wiederum eine Plattform für unverhohlene Parodien bieten.⁴²³ Die Überzeugung, die hinter diesen speziellen Ratsschlägen steht, ist derjenigen der Weisen-Gnomen aus der Frühzeit zwar ähnlich: Selbstkontrolle legitimiert die Herrschaft über andere.⁴²⁴ Die tradierten Vorschrif-

im gleichen Versmaß ein *Ludus* von den Sieben Weisen überliefert, bei dem der Autor vielleicht aus einer ähnlichen Quelle geschöpft hat. Hierzu siehe Palencia-Mérida 1990, 124 Anm. 9.

418 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 178–181.

419 Dass es mit einer hohen philosophischen Bildung nicht überall gleichermaßen gut bestellt war, zeigt etwa das Epitaphium für Trimalchio, das mit der Feststellung *nec umquam philosophum audivit* (»... nie hat er einen Philosophen gehört«) endet, vgl. Petron. LXXI 12.

420 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 181.

421 DNP Symposion-Literatur.

422 Plut. mor. 146b–164d. Neudecker 1994, 35 (Plut. mor. 159b). Mols' Ansicht nach war die Stelle bei Plutarch sicher nicht die literarische Vorlage für das Wandgemälde, da die Einzelcharaktere und nicht die Weisen als Gruppe dargestellt werden, vgl. Mols 1997, 91. Auch Clarke hält es nicht für wahrscheinlich, dass die Malereien eine bildliche Umsetzung der Äußerungen der Weisen bei Plutarch sind, vgl. Clarke 2006, 55. Zeitlich ist das Werk vor der von Mols angenommenen Datierung entstanden, was eine Anregung der Malereien durch Plutarch möglich erscheinen lässt.

423 Calza 1939, 112 f. Besonders Plut. mor. 160a–b. Athen. IV 43–50. 10, 1–19.

424 Ziel der männlichen Angehörigen gebildeter Schichten war die körperliche und geistige Vollkommenheit, die sich in einer standesgemäßen Bildung manifestieren sollte. Das Studium philosophischer Schriften der Vergangenheit sah man daher als grundlegend für einen vollkommenen Redner an, vgl. Hahn 2010, 425–450. Bieler 1972, 101 f.

ten verlassen jedoch alsbald den Bereich der rationalen Praktikabilität und schweifen ab in eine zwanghafte Kontrolle der körperlichen Bedürfnisse inklusive der Verdauung, die weit über den reinen Selbstzweck hinausgeht.⁴²⁵ Viele berühmte Ärzte in der Kaiserzeit waren selbst Philosophen, denen es weniger um die Heilung bestimmter Leiden ging als um die Bewahrung eines gesunden Geistes in einem maßgeregelten Körper.⁴²⁶ Typisch für das 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. ist eine fortschreitende regulative Einmischung der Philosophie in die körperliche Gesundheit der Bildungseliten. Plutarchs Schrift *de tuenda sanitate praecepta* (Plut. mor. 122b–137e), in der es an einigen Stellen auch um Essen und Verdauung geht, ist dafür ein frühes Beispiel.⁴²⁷ Die oben erwähnte »sprechende« Beischrift *bene caca et irruma medicos* richtet sich unverhohlen gegen diese Bevormundung.

Das jüngst aufgefundene Mosaik aus Antakya liefert mit der Beischrift *τρεχέδειπνος* ein zusätzliches Puzzlesteinchen für das Verständnis der kleinen Gestalten vor den Sonnenuhren in den Bildern. Durch den Neufund scheint sich die Verbindung zu einem Komödienstück zu bestätigen, welche Christine Kondoleon in ihrer Beschreibung der beiden Mosaikfelder aus dem »House of the Sundial« in Antiochia (Abb. 11a und Abb. 11b) erstmals hergestellt hat. Ein hungriger Schmarotzer namens *Trechedeipnus* erwartet darin ungeduldig den Beginn des Abendessens und verflucht den Schatten des Sonnenuhrzeigers, der nicht vorwärts rücken will.⁴²⁸ Die Annahme eines Schauspiels als Quelle ist aufgrund der bewegten Körperhaltung der Figuren in den Bildfeldern (Abb. 11a–12b) durchaus überzeugend, vor allem auch wegen der räumlichen Nähe der Bilder A und C zum Bildnis des Dionysos (Bild B, vgl. Textabb. 3). Die Handlung dieses Stücks, aus dem unterschiedliche Momentaufnahmen gezeigt werden, wäre somit rekonstruierbar: man könnte an einen Philosophen oder Pseudo-Gelehrten denken, der als Parasit mit einem sumptuösen Lebenswandel⁴²⁹ an einem nächtlichen Gelage teilnehmen will und daher die Sonnenuhr⁴³⁰ so oft wie möglich aufsucht, um die Zeit im Blick zu

425 Die Raumbemalung ist ein Indiz dafür, dass man die Ratschläge der Philosophen als bloße theoretische Konstrukte ohne konkreten Bezug zur praktischen Lebensführung nicht besonders ernst genommen hat. Zum Wandel von Stand und Ansehen der Philosophie in Rom seit der frühen Kaiserzeit, vgl. Calza 1940, 107 f.

426 Neudecker 1994, v. a. 29–34. Calza 1939, v. a. 109–115.

427 z. B. Plut. mor. 131c ff. 136f–137b.

428 »... If we throw down the whole column which supports this hateful sundial, or bend the pointer this way ...«, vgl. Kondoleon 2005, 187. Die Quelle ist überliefert bei dem Sophisten und Redner Alkiphron (2. oder 3. Jahrhundert n. Chr.), in seinem fiktiven Briefwechsel zwischen Parasiten. Die besondere Aufgabe von Sonnenuhren als Marker für Essenszeiten beleuchtet Brief I 3, 4 des *Trechedeipnus* an *Lopadecthambus*.

429 Die Rolle des Parasiten in der Mittleren und Neuen Komödie war darauf festgelegt, sich durch Unterhaltung, Liebedienerei etc. etwas vom üppigen Mahl anderer Leute zu ergattern. Parasiten konnten auch in der Rolle von Sophisten auftreten, vgl. DNP Parasit 325. Athenaios (Athen. VI 42, 243) berichtet von einem Parasiten bei Menander, der in seiner Dusseligkeit bei Mondschein die Sonnenuhr abliest, im Glauben er sei schon viel zu spät aufbricht und irrigerweise erst im Morgengrauen bei seinem Gastgeber erscheint. Siehe auch König 2012, 231–265.

430 Sonnenuhren beim Gelage in der antiken Literatur, vgl. Levi 1947, 220 f.

behalten. Offensichtlich ist er in diesem Fall nicht zu früh, sondern zu spät dran, denn laut des beigeschriebenen Ausrufs naht die zehnte Stunde bereits. In der neuen Szene wird er von *Akairos* aufgehalten, der hinter ihm die zu denkende ›Bühne‹ durch eine Tür betritt.

Es ist gut möglich, dass auch in den Latrinenmalereien aus Ephesos und Kos auf dieses bestimmte Stück in einer eher volkstümlichen Umsetzung angespielt wird, denn die Figuren sind in die *Exomis*, also die Tracht des niederen Standes, gekleidet und haben eine vom Wetter gegerbte Hautfarbe (Abb. 9a–10b). Die ›sprechende‹ Beischrift τὰς δώδεκας ὥρας ἅπασας ὅλας τρέχω aus der Latrine im ›Haus der Europa‹ lässt sich – wie oben bereits angeklungen ist – in verschiedene Richtungen interpretieren. Es kann das häufige Eilen zur Latrine ebenso gemeint sein wie die Eile und die Hektik des Alltags, der man nur in der Latrine entfliehen kann. Als zusätzliche Bedeutungskomponente kommt hinzu, dass der hier gezeigte Parasit (Abb. 10a) offensichtlich nicht »die ganzen zwölf Stunden« immer wieder zur Sonnenuhr eilen möchte, um die Zeit abzulesen. Da er das Gelage nicht verpassen will, hat er die sperrige Sonnenuhr mitsamt der Säule geschultert und trägt diese – so könnte man die Darstellung deuten – zum Gespött der Zuschauer wie eine ›Armbanduhr‹ permanent mit sich herum. Erst durch die gedankliche Verbindung von Darstellung und Handlung im Raum wird die Beischrift in eine bestimmte Verständnisrichtung gelenkt und die Situationskomik der Szenen wird ersichtlich. Für die ›sprechenden‹ Beischriften in den Bildern aus Ephesos (τὴν ὥραν ἢ τὸν θάνατον und τρεῖς ἔξ ἐνναία) hat sich der Hausherr inhaltlich sehr wahrscheinlich an den philosophischen Lehrsätzen aus der zirkulierenden philosophischen Gelageliteratur orientiert. Ähnlich wie in der Latrinenmalerei aus dem ›Haus der Europa‹ ist eine Mehrdeutigkeit der Textinhalte unverkennbar.

Die kreative Kombination von Bildern und Beischriften stellt in allen genannten Fällen aus Ephesos, Kos, Antiochia und Ostia eine intellektuelle Leistung dar. Beide Medien ergänzen sich dabei gegenseitig, denn das eine wäre ohne das andere für den Betrachter unverständlich. Alle beschriebenen Bilder nehmen auf den reichlichen Genuss von Speisen und Wein Bezug, in dessen Konsequenz die Latrine frequentiert wurde. Der Fäkalbezug lässt sich sowohl architektonisch (Ephesos, Kos, Ostia) als auch in der Ausgestaltung des Raumes (Ostia) fassen. Durch die Inhalte der beschrifteten Bilder und die Abfolge von Aktionen in den Räumen (Therme > Gelage > Latrine) entsteht ein Konnex zwischen Bild, Handlung und Raum, der in den Wohnhäusern von Ephesos und Kos aus der Raumhierarchie allein nicht ablesbar ist. Ob die ›sprechenden‹ Beischriften wortwörtlich aus bestimmten Schriften entnommen wurden, lässt sich rückblickend nur schwer nachvollziehen. Möglicherweise sind die Originaltexte inhaltlich heruntergebrochen und verfremdet worden. An den Wänden einer Latrine in den Hafenthermen von Ephesos lässt sich eine derartige Verfremdung nachvollziehen⁴³¹: Zwei gemalte Epigramme fordern

431 Es handelt sich um einen Seitenkorridor, der südlich der kleinen Palästra zu einem Abort umgewandelt wurde. Der Korridor liegt unmittelbar neben dem großen dreischiffigen Saal, der vom

den Nutzer auf, seinen Körper nach Herzenslust zu entleeren und das flüchtige Leben mit Trinken, Schwelgen und (ganz im Sinne einer Therme) mit Baden zu verbringen. Eines der beiden Epigramme ist ein abgewandeltes Palladas-Gedicht (Anth. Pal. X 87), was nahelegt, dass beide Gedichte ursprünglich in einem anderen Zusammenhang verfasst worden sind und einzelne Begriffe durch neue ersetzt wurden, um sie in ironischer Manier an das Umfeld des thermalen Aborts anzupassen.⁴³²

2.3.3 Theater

Anschließend an die Vermutungen zum Theaterbezug der ›Ikonotexte‹ aus Ephesos, Kos und Antiochia wird dieser Abschnitt explizit Theaterdarstellungen gewidmet sein. Denn kein anderes Medium der Antike bediente sich des visuellen Arrangements und des gesprochenen Wortes in so verfeinerter Weise wie das Bühnenschauspiel. Nirgendwo anders ist Imagination, Bildinszenierung und die angemessene Adaption einer Textvorlage so bemerkenswert umgesetzt wie auf der Schauspielbühne. So verwundert es nicht, dass archäologische Objekte in großer Zahl das antike Theaterwesen vor Augen führen, insbesondere zahlreiche bemalte Vasen aus dem griechischen Mutterland und Unteritalien, aber auch Reliefs und Terrakotten sowie Mosaikbilder und Wandmalereien.⁴³³ In den Theaterszenen hat man eine Möglichkeit für die Rekonstruktion verlorener oder fragmentarischer Stücke gesehen. Rekonstruktionsversuche überlieferter Dramen sind für die attischen Vasenbilder bereits früh problematisiert worden.⁴³⁴ Theaterszenen wurden auch herangezogen, um die antike Bühnenpraxis zu illustrieren, z. B. den Ablauf der Aufführungen, die Kostümierung und Bewegung der Schauspieler, die verkörperten Typen (Greise, Jünglinge, Sklaven, alte Frauen, junge Frauen) sowie

Südflügel her betretbar war, vgl. FiE XIV 1 = Steskal – La Torre 2008, Taf. 118 Abb. 1. Bezeichnung des Korridors mit *E1* in Heberdey 1898 Beibl. 73 f. Abb. 18.

432 Neudecker 1994, 38. Umschrift und Übersetzung bei E. Moormann, vgl. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 59. Weisshäuptl 1902 Beibl. 33 f.

433 Zuletzt Dunbabin 2016. Auch Graffitizeichnungen wurden in den letzten Jahren herangezogen, etwa aus dem römischen Theater von Ephesos. Sie zeigen Schauspieler und Bühnenszenen, die denjenigen auf Mosaiken sehr ähnlich sind. Einige von ihnen sind mit Beischriften zu Charakteren und Teilen der Szenerie versehen, vgl. Roueché 2002. Zum Einfluss des Theaters auf die antike Kunst u. a. Green 2007. Green – Handley 1995. Bieber 1920. Große Überblickswerke zur Theaterikonographie bieten Webster 1967. Webster 1978. Webster – Green – Seeberg 1995. In Vorbereitung zum Druck außerdem R. Krumeich, Theaterbilder. Zur Rezeption eines kulturellen Phänomens in der attischen und unteritalischen Vasenmalerei des 6.–4. Jahrhunderts v. Chr.

434 Robert 1881, 35: »Allein auch jetzt liegt natürlich der antiken Kunst nichts ferner, als eine genaue Illustration des Dramas (...)«. Robert 1919, 155: »Damit ist schon gesagt, daß sich die Kunst keineswegs an den Wortlaut des Gedichts bindet. Sie erlaubt sich ihm gegenüber dieselben Freiheiten wie gegenüber dem Rohstoff des Mythos.«. Krumeich 2004, 44. 45 mit Beispiel. Literatur hierzu seit den 1920er Jahren, vgl. ebd. 45 Anm. 14.

die Bühnenausstattung.⁴³⁵ Ein wichtiger Aspekt, den es bei der Interpretation von Theaterbildern zu klären gilt, ist die Frage, ob es sich um die Wiedergabe einer Szene im realen Theater oder um eine Verarbeitung der dramatischen Vorlage handelt. In vielen Fällen kann diese Frage nicht zufriedenstellend beantwortet werden. Vor allem auf Gefäßen, teilweise auf Fußböden und seltener auf bemalten Wänden sind Beischriften überliefert, die dem Leser Aufschluss geben über die zugrundeliegenden Stücke und deren Inhalte, über die Namen der Verfasser und der Protagonisten, über Bezeichnungen von Orten und Objekten im Stück sowie über Sprechtexte.

2.3.3.1 Exkurs: Theater auf Keramik

Von grundlegendem Interesse sind die Bilder auf griechischer und römischer Keramik, die Momente aus Theateraufführungen im Bild festhalten. Die Erkenntnisse aus dem nachfolgenden Exkurs sollen ein grundlegendes Verständnis für die Ikonographie und für die verschiedenen Spielarten ›sprechender‹ Beischriften in Theaterszenen vermitteln. In jedem Fall kann eruiert werden, inwiefern es sich um Abbilder der Realität von Vorführungen oder um bloße Konstruktionen handelt, die durch das Medium vermittelt werden. Die einzelnen Vasenbilder dienen dabei nicht nur als Grundlage für die spätere Argumentation, sondern bieten auch einen Überblick über die unterschiedlichen Kategorien von wörtlicher Rede in szenischen Darstellungen, die auch in den späteren Kapiteln eine Rolle spielen.

Ralf Krumeich unterscheidet bei den Theaterbildern auf Vasen zwischen Darstellungen, die den inhaltlichen Kern eines Dramas in einer einzelnen Bühnenszene zusammenfassen und solchen, die sich auf eine Momentaufnahme konzentrieren, indem sie z. B. schnappschussartig Akteure im Dialog wiedergeben.⁴³⁶ Man nimmt an, dass korinthische Gefäße und attische Komastenschalen, die Dickbauchtänzer in Aktion zeigen, zu den frühesten Darstellungen von Bühnendarbietungen gehören. Namensbeischriften geben dort z. T. bestimmte Charaktere an.⁴³⁷ Die ersten mit dem Theater in Verbindung gebrachten Chorszenen in der attischen Vasenmalerei datieren um die Wende des 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr.⁴³⁸ Ab der Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. tauchen als Tiere oder Personentypen verkleidete Choreuten auf, die sich zur Musik eines Flötenspielers bewegen.⁴³⁹ Seit der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. hat man Stoffe aus dem Mythos verarbeitet, die Theaterstücken als Vorlage gedient haben. Wunderlich ist, dass nur wenige Bilder Momentaufnahmen aus Aufführungen zu zeigen scheinen.⁴⁴⁰ Typisches Erkennungszeichen solcher realistischen Theaterdarstellungen kann die Anwesenheit

435 z. B. Hughes 2012, passim. Schörner 2002 und H. Froning, Masken und Kostüme, in: ebd. 70–95. Green 2002. Simon 1972, v. a. 15–48. Gebhard 1969, v. a. 252–269. Bieber 1920, 87–178. Green 2002.

436 Krumeich 2004, 41 f.

437 Green 2007, 165. Simon 1972, 41–44 und 42 Abb. 3. Siehe auch Steinhart 2004, v. a. 44 f. 56 f.

438 Green 1994, 17 f. Csapo 2010, 74.

439 Sifakis 1971, 73. Zu Bildern früher komischer Chöre auf Vasen z. B. Green 1985, v. a. 98–110.

440 Beispiele u. a. bei Green 1994, 17 Abb. 2.1; 25 Abb. 2.6; 40 Abb. 2.15.

von Musikern (z. B. Flötenspielern) oder Elementen der Bühnenarchitektur sein. Die Akteure sind vielfach durch ihre offensichtliche Kostümierung und Maskierung, z. T. mit der Angabe von zum Singen oder Sprechen geöffneten Mündern⁴⁴¹ sowie durch ausgeprägte Sprechgebärden gekennzeichnet.⁴⁴² Dramatische Chor-tänze, Kriegertänze oder Tierchöre erkennt man allgemein an der mehrfachen Wiederholung gleich oder ähnlich gekleideter, tanzender Figuren, die alle dieselbe Haltung einnehmen.⁴⁴³ Aufgrund der Darstellungsmittel, die es erlaubten, eine Szene zu verdichten oder zu manipulieren, sind die Theaterbilder hinsichtlich ihrer Wirklichkeitsnähe jedoch nicht aussagekräftig.⁴⁴⁴ Eine besondere, weil höchst seltene Zugabe sind beigefügte Sprechtexte der Darsteller. Überwiegend sind kurze Beischriften intuitiv ins Bild gesetzt; teilweise bestehen sie lediglich aus einer Lautmalerei. In ihnen spiegeln sich Klang und Melodie der singenden und sprechenden Schauspieler auf der Bühne.

Die Grenzen zwischen theater-realistischer Abbildung und Mythenbild scheinen in den Bildern des Öfteren verwischt zu sein, das heißt, es sind Handlungen aus Tragödienstücken oder Satyrspielen in die Vasenbilder übernommen worden, jedoch ohne die Protagonisten explizit als Schauspieler zu kennzeichnen. Dem Betrachter wird stattdessen vermittelt, es handele sich um eine Szene aus dem Mythos.⁴⁴⁵ Erika Simon hält dazu fest: »Die Phantasie der Maler war so stark, daß sie die Handlung auf der Bühne unmittelbar in den Mythos transponierten. Sie malten das, was die Zuschauer jener Zeit ohnehin in den Tragödien sahen: den Mythos selbst.«⁴⁴⁶ Seit dem letzten Viertel des 5. Jahrhunderts wurden auf westgriechischer Keramik vornehmlich die Klassiker der attischen Komödie und auch Tragödienstoffe verarbeitet.⁴⁴⁷ Viele Gefäße zeigen Momentaufnahmen der Darbietung auf der Bühne, in denen Schauspieler unverkennbar als solche charakterisiert sind.⁴⁴⁸ Seit dem frühen Hellenismus sind szenische Darstellungen auch Gegenstand der

441 Vgl. dazu Simon 1972, 18.

442 Sprech- und Redegesten auf unteritalischen Vasen behandelt Schulze 2000. Richard Green stellt einige Theaterszenen auf rotfigurigen Vasen und Terrakottafiguren zusammen, die Schauspieler in typischen Posen während des Spiels zeigen, vgl. Green 2002, 96–120 passim. Weiteres Anschauungsmaterial für typische, auch an das Publikum gerichtete Sprechgesten in Theaterszenen liefern Vasenbilder bei Green 2007, 176 Abb. 9; 178 Abb. 10 und Csapo 2010, 68 Abb. 2.7. Weitere Beispiele auf dem Fragment einer Phlyakenvase, vgl. Kunze 2006, 38 Abb. 57 sowie auf einem Relief, vgl. ebd. Abb. 58.

443 z. B. im Schulterbild einer Hydria bei Green 1994, 29 Abb. 2.8 oder im Bauchbild einer Amphora bei Boardman 2001, 221 Abb. 237. Darstellungen früher Chöre sind zusammengetragen bei Steinhart 2004, Taf. 1. 2. 8, 3–10, 2.

444 Siehe v. a. Krumeich 2004, 46–48.

445 Green 2007, 168 f. Csapo 2010, 6.

446 Simon 1972, 15.

447 Csapo 2010, 38.

448 Die Darstellung eines Komödienstückes mit tanzendem Schauspieler auf einer attisch-rotfigurigen Weinkanne um 420 v. Chr. ist einer der wenigen Vorläufer im griechischen Mutterland, vgl. Csapo 2010, 25 Abb. 1.10. Zu theater-realistischen Tragödienszenen auf westgriechischer Keramik, vgl. ebd. 67–70.

Tafelmalerei und werden später allgemein in der römischen Flächenkunst kopiert.⁴⁴⁹

Auf einer schwarzfigurigen Bauchamphora in Berlin (ca. 540–530 v. Chr.) sind drei Krieger in gleicher Haltung abgebildet, die auf Männern in Pferdekostümen reiten.⁴⁵⁰ Sie bewegen sich zur Musik eines Flötenspielers mit Doppelaulos, der sich den Reitern zuwendet. An seinem Körper entlang verläuft ein Dipinto nach unten, das von John Beazley mit EIOXEOXE (»Hü Hü!«) transkribiert wurde.⁴⁵¹ In diesem Fall handelt es sich nicht um einen Ton aus der Flöte, wie die Positionierung vermuten lässt, sondern um einen Ausruf des ersten Chorreiters, der den Takt vorgibt.⁴⁵² Ein rotfiguriger Kolonettenkrater aus dem frühen 5. Jahrhundert v. Chr. zeigt eine Gruppe von sechs paarweise angeordneten Choreuten in Kriegerkostümen und Masken mit Diademen.⁴⁵³ Die Krieger tanzen mit ausgestreckten Armen vor einem in der Orchestra zu denkenden Altar oder Grabmal, hinter dem sich eine kleine Gestalt erhebt.⁴⁵⁴ Vor den Mündern der Tänzerpaare hat der Maler einzelne Buchstabenreihungen angebracht, die vermutlich einen klanglichen Eindruck ihrer Gesänge vermitteln sollten: AOOIO⁴⁵⁵ (rückläufig), vor den Masken des ersten und dritten Paares: E, vor den Masken des mittleren Paares: IE. Vor dem geöffneten Mund der kleinen Gestalt erkennt man den Schatten eines Dipintos ΦΕ.ΣΕΟ – φησέω, eine Andeutung, dass diese den tanzenden Männern etwas entgegen will. Eine rotfigurige Halsamphora in London (Abb. 13) um 480 v. Chr. zeigt eine über das ganze Gefäß verteilte Szenerie: Ein bekränzter bärtiger Mann im Himation und mit Stock steht auf einem *bema* und singt. Sein Lied wird von dem Doppelflötenspieler mit *phorbeia* auf einem niedrigen Podest auf der anderen Seite des Gefäßes begleitet. Die Beischrift ΗΟΔΕΠΙΟΤΕΝΤΥΠΙΝΘΙ setzt am Mund des Sängers an und verläuft in einem leichten Bogen nach rechts unten. Auf dem *bema* steht καλὸς εἶ, wobei es sich um einen bewundernden Zuruf der Zuschauer

449 Green 2007, v. a. 174 f. 180. Krumeich 2004, 43 mit weiterführender Literatur in Anm. 9.

450 Berlin F 1697. ABV 297/17. Steinhart 2004, Taf. 2, 3.

451 Beazley 1929, 361: »The picture bears the inscription EIOXEOXE (Gee-up), which Poppelreuter amusingly describes as *sensu carens*. the horses doubtless understood it.«

452 Bieber 1920, 127 liest εἶ ὄχει ὄχει und interpretiert dies ebenfalls als antreibenden Zuruf der Reiter an ihre Pferde.

453 Basel BS 415. CVA Basel (3) Taf. 7, 3–4.

454 Csapo 2010, 7. Simon 1972, 16 versteht die Darstellung als »das früheste uns erhaltene bildliche Zeugnis für die Grundform der Tragödie, den Tanz des Chores in der Orchestra vor Altar und Statue des Dionysos«. Für eine Dionysosstatue ist diese allerdings zu wenig eindeutig als Götterbild markiert.

455 Die Beischriften sind auf den photographischen Abbildungen nicht sichtbar, vgl. CVA Basel (3) 22 und Abb. 3. An dieser Stelle möchte ich Krumeichs Vermutung widersprechen, dass es sich bei dieser Beischrift wohl um den Titel des Stückes αἰοδοί – »Die Sänger« handelt, vgl. Krumeich 2004, 52 Anm. 42. Neben der ungewöhnlichen Positionierung des Dipintos spricht dagegen, dass die Anbringung von Szenentiteln in der attischen Keramik unüblich war. Bei der Szene muss es sich vielmehr um Beschwörungslaute anstelle eines Chorgesangs handeln.

handeln könnte.⁴⁵⁶ Sie enthält die Anfangssequenz eines Liedes, für dessen Text es ganz unterschiedliche Transkriptionsansätze gab⁴⁵⁷, von denen der wahrscheinlichste derjenige von Kretschmer sein dürfte: ὠδέ ποτ' ἐν Τύρινθι (Τίρυνθι) (»So wie einst in Tiryns ...«).⁴⁵⁸ Wir haben es mit einer musikalischen Vorstellung zu tun, die vielleicht im Rahmen eines Schauspiels auf der Bühne oder bei einem Gelage stattgefunden hat.

Ein unteritalischer Kelchkrater aus der Zeit um 400–390 v. Chr. (Abb. 14) illustriert die Bestrafung eines Tagediebs.⁴⁵⁹ Es handelt sich um eine Szene aus einem literarisch nicht überlieferten Komödienstück. Oben ist eine satyrhafte Maske aufgehängt. Das Geschehen hat sich von der Bühne in die Orchestra verlagert. Als Perspektive hat der Vasenmaler eine Zuschauerposition seitlich von der Bühne gewählt. In der Mitte steht der Täter auf Zehenspitzen und streckt beide Arme über den Kopf. Wahrscheinlich sollte für die Zuschauer angedeutet werden, dass der Schauspieler am ›Marterpfahl‹ hängt, an dem er seine Prügelstrafe erdulden soll.⁴⁶⁰ Er blickt nach links zu seinem Peiniger, der mit dem Stock in der Hand darauf wartet, ihn verprügeln zu können. Beide Darsteller tragen einen langen Anzug, der Nacktheit andeuten soll. Für ein möglichst groteskes Aussehen dient das ausgestopfte Gesäß und der vorgebundene dicke künstliche Bauch mit übergroßem Phallos. Oben auf der Bühne erscheint die ›bestohlene Alte‹, gespielt von einem alten Mann in Frauenkleidern. Vor ihr liegt das *Corpus Delicti*: Eine tote Gans und eine junge Ziege im Korb. Die Gestalt streckt ihre Rechte nach dem Dieb aus. Jeder Schauspieler spricht seinen Text, jeweils ein kostbares Zitat aus dem vorliegenden Stück. Aufgrund der Kostüme und des Dialekts dürfte es sich um ein attisches Schauspiel des 5. Jahrhunderts gehandelt haben, das seinen Weg bis nach Italien gefunden hat.⁴⁶¹ Vom Kopf des Diebes geht eine rückläufige Inschrift ab: KATEΔΗΣΑΝΩΤΩΧΕΙΠΕ – κατέδης' ἄνω τῷ χαίρει [»(Er, i. e. der Nebenmann) hat mir die Hände hochgebunden.«]⁴⁶². Interessanterweise folgt das Schriftband dem Blick des Gepeinigten. Der Mann mit dem Stock sagt: NOPAPETTEBAO. Die

456 London E 270. ARV 122/13(13). ARV2 1632. Para 340. Add2 187. CVA Großbritannien (4) III Ic S. 5, Taf. 8, 2a–b. Mon. dell'Inst. V, 1849 Taf. 10.

457 z. B. Schmidt, Ann. d. I. 1849, 130–135. Welcker, Bull. d. I. 1851, 185. Gerhard, Bull. d. I. 1829, 143 f. Müller, Kleine Schriften II 441.

458 Kretschmer 1894, 90 § 64. Transkription bei H. B. Walters, CVA Großbritannien (4) 5: ὠδέ ποτ' ἐν Τύρινθι.

459 New York, Metropolitan Museum of Art 24.97.104.

460 Da sowohl der Pfahl als auch die Fesseln fehlen, schlägt Beazley einen Bindezauber vor, den der Peiniger über den Mann verhängt, vgl. Beazley 1952, 193. Die Haltung erinnert an den an den Mast gebundenen Odysseus auf einem unteritalischen Glockenkrater, vgl. Marshall 2001, 59 Anm. 19.

461 Webster 1948, 25. Mit dem Fortleben der Phlyakenstücke in der römischen Komödie beschäftigt sich Dumont 1984.

462 Beazley hatte mit der Übersetzung von M. Bieber Schwierigkeiten: »Du hast mir die Hände hochgebunden.«, vgl. Beazley 1952, 193.

Buchstaben sind entgegen früheren Auffassungen⁴⁶³ nicht in korrektes Griechisch übertragbar. Vermutlich sollte die Äußerung als scherzhafte Lautimitation einer fremden Sprache aufgefasst werden, wie sie auch bei Aristophanes zu finden ist.⁴⁶⁴ Das retrograde Schriftband spiegelt den Ausruf der alten Frau auf dem Bühnenpodest: ΕΓΩΠΙΑΡΕΞΩ – ἐγὼ παρέξω (»Ich will es dir besorgen!«). Da ein Objekt fehlt, sind weitere Bedeutungen möglich: »Ich werde (meinen Sklaven, Zeugen, die Gans und den Korb, mich selbst etc.) übergeben.«, »Ich übernehme (die Bürgerschaft/die Schläge)«. ⁴⁶⁵ Alle Beischriften sind Teil eines iambischen Versmaßes. Ein Dialog lässt sich nicht rekonstruieren, denn die Reihenfolge bleibt unklar.⁴⁶⁶ Es handelt sich weniger um eine echte »Momentaufnahme«, wie man ohne die beige-schiebenen Sprechtexte glauben könnte. Vielmehr hat der Maler verschiedene Augenblicke der Aufführung in einem Bild verschmolzen.⁴⁶⁷ Die Darstellung auf einem 30 Jahre später angefertigten Glockenkrater in Boston gibt sehr wahrscheinlich einen früheren Akt aus derselben Komödie wieder, da wichtige Merkmale (z. B. Gans und Ziege im Korb) übereinstimmen; allerdings fehlen die Spruchbänder zwischen den Figuren, die mehr Aufschluss über die Handlung geben könnten.⁴⁶⁸ Ein fragmentarisch erhaltener Mosaikboden aus Praeneste Kat. M17 erinnert in seiner Umsetzung an eine rotfigurige Vase aus Unteritalien. Er zeigt links ein kahlköpfiges Männchen, das auf eine unbedeckte weibliche Figur deutet, die auf einer höheren Ebene (einem Podium?) steht. Über dem Mann ist sein Ausspruch wiedergegeben: Καλή νή τὸν Δία τὸν Ὀλύμπιον! – »Schön, beim Olympischen Zeus!«. Ob hier ebenfalls ein Theaterstück wiedergegeben ist, bleibt fraglich.

Auf einem rotfigurigen Psykter (um 520–510 v. Chr.) (Abb. 15) sind sechs Hopliten auf Delphinen reitend um das Gefäß gruppiert.⁴⁶⁹ In ihrer Ausstattung und Körperhaltung gleichen sich die Männer und sind allein durch die Symbole auf ihren Schilden zu unterscheiden. Den Delphinreitern ist kein Flötenspieler gegenübergestellt. Eine retrograde Beischrift ΕΠΙΔΕΛΦΙΝΟΣ – ἐπὶ δελφίνος (»Auf einem Delphin ...«) ist jedem Krieger beigegeben. Sie kann als Titel des unbekannt

463 Webster 1948, 25. Oliver Taplin glaubt an einen Irrtum des Vasenmalers oder an eine absichtlich falsche Schreibweise, vgl. Taplin 1993, 31 Anm. 5.

464 Die Inschrift erinnert an Aristophanes' Parodien auf die skythische Polizei: Aristoph. Thesm. 1001–1225.

465 Beazley 1952, 193. Taplin 1993, 31 und Marshall 2001, 55 Anm. 8.

466 Trendall und Webster spielen verschiedene Möglichkeiten durch, vgl. Trendall – Webster 1971, IV, 13. Ausführlich widmet sich Marshall 2001, 56–59 der Rekonstruktion der ursprünglichen Handlung des Stückes anhand der beiden Vasenbilder.

467 »... the presence of the dialogue shows the viewer that it is not a specific moment being depicted. Instead the depiction is a visual conflation of several moments, presented in a deliberate pattern by the artist and intended to be read as such by the purchaser of the vase. The ways in which the illustrated scene is not a snapshot (...) everything that is on the vase is there as a result of a conscious decision by the painter. The indiscriminate recording made by a snapshot does not make such decisions.« (Marshall 2001, 60).

468 Boston 69.951 (RVAp 1, 100/251), vgl. Taplin 1993, Taf. 11, 3.

469 New York, Norbert Schimmel Collection L. 1979.17.1. ARV² 54/7(bis), 1622/7bis. Para 326. Add² 163. Schwarz 2002, 252 Abb. 1; 253 Abb. 2.

Stückes, als Kommentierung oder auch als Gesangsfetzen des Reiterchores aufgefasst werden.⁴⁷⁰ Für die letzte Interpretation spricht, dass die Beischriften vom Kopf jedes Kriegers ausgehen. Insgesamt bietet die Szene jedoch zu wenige Hinweise für eine Momentaufnahme aus dem Theater, weshalb davon auszugehen ist, dass der Maler hier eine Eigenkreation geschaffen hat, die sich allein an ästhetischen Vorlieben orientiert und weniger auf eine realistische Wiedergabe ausgerichtet ist. Erkennbar ist dies auch an der starken Dekorhaftigkeit der Bemalung, die durch die symmetrische Komposition und die Redundanz der Figuren und Beischriften (Inhalt und Verlauf) zur Geltung kommt.

Die sogenannte ›Eurymedon-Kanne‹ aus der Zeit zwischen 470 und 460 v. Chr. ist ein prominentes Beispiel, das uns zeigt, wie kreativ die Vasenmaler Bild und Text zusammengeführt haben. Auf dem Gefäß ist ein Mann mit Kinnbart, Umhang und erigiertem Phallos zu sehen, der einen Mann mit dichtem Vollbart in einem Hosentrikot mit Punktmuster und einer persischen Kopfbedeckung verfolgt (Umzeichnung: Abb. 16). Das schreckhaft verzogene Gesicht des Verfolgten ist in Frontalansicht dargestellt. Er hält beide Hände an seine Schläfen, als wolle er Ohren andeuten. Vom linken Arm hängt ein leerer Köcher herab, an dem ein Bogen befestigt ist. Die Identifikation der beiden Figuren als griechischer Soldat und als persischer Krieger ist bis heute akzeptiert.⁴⁷¹ Die beiden Personen sind durch eine längere, schwer lesbare Beischrift verbunden.⁴⁷² Diese erstreckt sich vom Kopf des Griechen bis hinter den rechten Fuß des gekrümmt stehenden Persers und kann als wörtliche Rede angesehen werden: ΕΥΡΥΜΕΔ[Ο]ΝΕΜ[Ι]ΚΥΒΑ[Δ]ΕΗΕΣΤΕΚΑ – Εὐρύμεδον εἰ(ῖ)μι κυβάδε ἔστεκα (»Ich bin Eurymedon. Ich stehe vornüber gebeugt«).⁴⁷³ Die zweifigurige Szene hat zweifelsohne einen politischen Hintergrund. Sie ist im Kontext des vernichtenden Sieges der Griechen über die Flotte der Perser am Fluss Eurymedon in Kleinasien zu verstehen.⁴⁷⁴ Offensichtlich muss die »verunglimpfende Tendenz«⁴⁷⁵ der Darstellung gegenüber dem persischen Gegner als metaphorischer Triumph verstanden werden.⁴⁷⁶ Das Opfer entzieht sich der ›Ver-

470 Sifakis 1971, 88 f.

471 Wannagat 2001, 53, 63, 67 f. Miller 2010, 316–327.

472 Der genaue Verlauf der Inschrift wird aus den gängigen photographischen Abbildungen der Kanne nicht ersichtlich, jedoch in der Umzeichnung bei Miller 2010, 337 Abb. 12, 18 und bei Gerleigner 2016, 172 Abb. 5.

473 Transkription von K. Schauenburg. Die Inschrift mit Übersetzung hat er in der Erstpublikation der Oinochoe vorgestellt, vgl. Schauenburg 1975, 103. Zu alternativen Lesarten oder Übersetzungen, vgl. ebd. 103 und Miller 2010, 335: Εὐρυμέδων εἰμί κυβάδε ἔστηκα (»I am stationed bending over« [Winkler]) bzw. Εὐρυμέδων εἰμί. κύβδα ἐφέστηκα (»I stand at the ready or I stand in position«).

474 Schauenburg 1975, 104. Die Datierung dieses Sieges ist umstritten. Am ehesten kommt wohl das Jahr 466 v. Chr. in Frage. Plutarch schildert in seiner Vita des Kimon den Hergang der Schlacht im Feindesgebiet, vgl. Miller 1997, 38. Pinney-Ferrari 1984 glaubt nicht an einen historischen Bezug der Darstellung.

475 Hölscher 1989, 42 Anm. 40.

476 Schauenburg 1975, 120. Zum erigierten Phallos als Waffe und Zeichen für sexuelle Bedrohung, vgl. Kilmer 1993, 107 f.

gewaltigung« nicht durch geschickte Flucht oder Gegenwehr, sondern lässt sich notgedrungen auf die Penetration seitens des Verfolgers ein.⁴⁷⁷ Es ist denkbar, dass der Sieg der Griechen am Eurymedon in einem zeitgenössischen Komödienstück verarbeitet worden ist, dessen Nachhall auf der Kanne manifest wird.⁴⁷⁸ Der sogenannte ›Grieche‹ ist entgegen der Idealvorstellung als zügelloser leichtbewaffneter Söldner in heroischer Halb-Nacktheit charakterisiert. Der Widersacher scheint alle Pfeile gegen seinen Gegner verschossen zu haben, denn sein Köcher ist leer.⁴⁷⁹ Er wird die Penetration mit dem Rammsporn⁴⁸⁰ oder Speer seines Gegners in »kaninchenartiger Duldungsstarre«⁴⁸¹ ertragen.

Einen wichtigen Beitrag zum Verständnis liefert der Text zwischen den Figuren. Der Ausspruch kann zunächst vollständig auf den ›Barbaren‹ bezogen werden, setzt aber ungewöhnlicherweise am Kopf des Griechen an, so dass dieser als sprechende Person markiert ist.⁴⁸² Inhaltlich ergibt sich ein Konflikt: zum einen ist der Fluss Eurymedon rein geographisch schlecht mit der Person des Griechen im Bild zu vereinbaren.⁴⁸³ Zum anderen ist die Person des Griechen nicht vornübergebeugt abgebildet und kann dies folglich auch nicht von sich behaupten.⁴⁸⁴ Als Lösung für die Zuordnung der zweiten Hälfte des Spruchs wurde vorgeschlagen, aus der langen Beischrift zwei Sätze zu bilden. Demnach lauten die Worte des Griechen »Ich bin Eurymedon« – triumphierend für die Zerschlagung der persischen Vorherrschaft – und die des Orientalen »Ich stehe vornüber gebeugt.«⁴⁸⁵ Dieser Vorschlag hat zwar Zuspruch erfahren⁴⁸⁶, doch kann man sich fragen, warum der Maler die beiden Inschriften überhaupt in einem einzigen fortlaufenden Strang geschrieben hat, wenn er doch zwei getrennte Sätze aufführen wollte.⁴⁸⁷ Auch ist es unwahrscheinlich, dass sich gerade der zweite Teil der Beischrift auf die Figur des Griechen bezogen haben soll, da die Figur des Persers diese Haltung im Bild ja unmissverständlich einnimmt. Bleibt man bei der von Schauenburg vorgeschla-

477 Hierzu zuletzt Miller 2010, 312–315 und Abb. 12.7. 12.8–9. Darüber hinaus Miller 2006/7.

478 Dieser Gedanke ist bereits von Smith 1999, 140 f. geäußert worden.

479 Das frontal zum Betrachter gewendete Gesicht verrät Hilflosigkeit und Kontrollverlust, vgl. ebd. 138.

480 Die Gleichsetzung des erigierten Phallos mit dem Rammsporn eines Kriegsschiffes war ein gängiges Motiv in der alten Komödie, vgl. Miller 2010, 326 f.

481 Ein Bonmot von Wannagat 2001, 71.

482 Schauenburg 1975, 104. Die Tatsache, dass die Beischrift am Kopf des Griechen ansetzt, führte Schauenburg auf den Umstand zurück, dass der Maler vor dem Kopf des Orientalen nicht ausreichend Platz für die relativ lange Inschrift gefunden hat.

483 Miller schlägt (Smith folgend) vor, die Bezeichnung des griechischen Siegers als Eurymedon lediglich symbolisch für das historische Schlachtereignis am Eurymedon zu deuten, vgl. Miller 2010, 337.

484 Allerdings sei diese Körperhaltung typisch für einen Ruderer in der Triere. Die Figur des Verfolgers habe sich außerdem nach vorne gebeugt, sobald das Gefäß zum Ausgießen geneigt worden sei, vgl. ebd.

485 Pinney-Ferrari 1984, 181. siehe auch Smith 1999, 135. 141.

486 Miller 2010, 335 Anm. 107.

487 Hölscher 1989, 42 Anm. 40.

genen Übersetzung, so ist der Gedanke überzeugender, dass der Grieche dem Perser beide Sätze im Lauf hinterherruft und seine lächerliche Haltung damit noch unterstreicht. Auch scheint es, als ob der Vasenmaler einen visuellen Effekt erzielen wollte. Die Beischrift fungiert ähnlich wie ein langes Band, das beide Figuren zusammenführt. Um die gesamte Szene nach und nach zu erfassen, musste der Betrachter das Gefäß drehen und mit dem Bildträger also gleichsam interagieren. Dabei konnte er sich an dem Spruchband ›entlanghangeln‹ und dieses endet nicht direkt hinter dem Fuß des Persers, wie Schauenburg es angegeben hat. Tatsächlich reicht es mit dem letzten Buchstaben noch ein wenig weiter, als ob es sich wie das Ende einer Peitsche oder eines Lassos um die Ferse des Verfolgten legen wollte.⁴⁸⁸ Mit dem gewählten Verlauf des Spruchbandes wollte der Maler den geflohenen Perser also wortwörtlich zu Fall bringen und möglicherweise auch die Richtung vorgeben, in der das Gefäß gelesen werden muss. Georg Gerleigner hat neuerdings eine andere Lesung der ›sprechenden‹ Beischrift vorgeschlagen. Er ergänzt die verbliebenen Buchstaben zu Εὐρύμεδ[ω]ν ε(ι)μι κνβ<δ>ά δὲ ἔστεκα[ς] und übersetzt diese mit »Ich bin Eurymedon, aber du stehst vornübergebeugt.« Den Ausspruch ordnet er allein der Figur des Griechen zu.⁴⁸⁹ Die neue Übersetzung unterstreicht das dominante Auftreten des Griechen vor seinem submissiven Gegner noch zusätzlich und zeigt, dass die ›peitschenartige‹ Beschaffenheit der Beischrift die gesamte Bildaussage stützen sollte.

Auch bei der letzten Vase aus dieser Gruppe ist ein Bezug zum Bühnenspiel aufgrund fehlender Hinweise im Bild nicht eindeutig. Es handelt sich um eine unteritalische Loutrophoros aus dem späten 4. Jahrhundert v. Chr.⁴⁹⁰ Wie auf zahlreichen anderen lukanisch-apulischen Vasen zeigt der Gefäßkörper ein Naiskosbild. In der Ädikula sitzt links ein junger Mann auf einem Schemel. Er hält einen Speer in der Linken, die rechte Hand hat er an die Brust geführt, sein Oberkörper ist frei. Rechts ist Hermes Psychopompos vor ihn hingetreten. Er fasst ihn am Handgelenk, um ihn in die Unterwelt zu geleiten. Über den Köpfen der Figuren sind waagrechte Dipinti aufgemalt worden, die ihre wörtliche Rede wiedergeben. Rechts die Aufforderung von Hermes: ΑΣΤΑΕΣΙ-ΑΙΔΑ – ἄστα ἐς ἠΑἶδα (»Mach dich auf in den Hades!«); links die Entgegnung des jungen Mannes: ΟΥΚΑΝ-ΙΣΤΑΜΑΙ – οὐκ ἀνῆίσταμαι (»Ich mache mich nicht auf/Ich stehe nicht auf.«).⁴⁹¹ Äußerlich ist die Darstellung auf dem Vasenkörper in hohem Maße beeinflusst von den Naiskostelen aus dem klassischen Athen, auf denen neben dem Verstorbenen eine oder mehrere Personen aus der Welt der Lebenden unter einer tempelartigen Einfassung erscheinen. Begleitet werden diese Reliefbilder durch Epigramme, die auf die Fläche des darüberliegenden Architravs gemeißelt sind und über das Leben des

488 Miller 2010, 336.

489 Gerleigner 2016, 183 f.

490 Basel BS 484. RVAp First Suppl. 174 f. Nr. 28/86 f. Die technischen Charakteristika zu Form und Funktion des Gefäßes beschreibt Schmidt 1984, 34. Das gesamte Gefäß ist fotografisch dokumentiert bei Schmidt ebd. Taf. 8–10.

491 Sprachliche Merkmale der beiden Dipinti diskutiert ausführlich Batschelet-Massini 1984.

Bestatteten oder die Umstände seines Todes unterrichten.⁴⁹² Anstelle eines Epigramms setzte der Maler auf der Vase einen kurzen Dialog in den freien Bildraum, in dem der Verstorbene im Augenblick des Todes selbst zu Wort kommt. Der Leser nimmt auf diese Weise an seiner Gefühlswelt teil. In der Aussage des dem Tode geweihten jungen Mannes schwingt bitterer Humor⁴⁹³ mit, der auf einen hoffnungslosen Todeskampf hindeutet. Die Beischriften rücken die Darstellung in die Sphäre des Theaters, indem sie gefühlsmäßige Vorgänge zum Ausdruck bringen.⁴⁹⁴ Es liegt daher nahe, eine gewisse Nähe zur Theaterkultur Unteritaliens anzunehmen, wie auch Andreas Hoffmann in seiner Dissertation über die Keramik aus Tarent bemerkt, wenn er auf die »diffuse Vielschichtigkeit der Theaterbezüge in der unteritalischen Vasenmalerei« referiert.⁴⁹⁵

Unverkennbare literarische Bezüge weisen die sogenannten ›Homerischen‹ Reliefbecher auf, deren Ikonographie auch Tragödienstoffe zum Gegenstand hat.⁴⁹⁶ Ihre Beischriften unterrichten den Betrachter über Figurennamen, Objekte und Orte, Dichternamen, Titelbezeichnungen und enthalten sogar wörtliche Textzitate oder Inhaltsangaben.⁴⁹⁷ Einige Reliefbecher zeigen eine direkte Verbindung zum Theater.⁴⁹⁸ Wir sehen Türen im Hintergrund, die an ein Bühnenbild erinnern⁴⁹⁹, Gesprächsszenen oder auch Personen, die wie von einer Bühne aus dem Bild he-

492 In den meisten Fällen identifizieren die Epigramme Personen im Bild, vgl. Clairmont 1970, 55–60.

493 Trendall 1990, 226.

494 Todisco 2012, 341: »Nella testimonianza, all'eccezionalità dell'apposizione di iscrizioni (in bianco sovraddipinto) all'interno dello spazio del naiskos si unisce l'inconsueta interazione immaginata tra i due personaggi, che traduce, in forma che si direbbe drammatica, la resistenza al precoce abbandono della vita da parte del giovane interlocutore del dio psicopompo, tutore degli stati di trascrizione.« Diesen Hinweis verdanke ich Ludovico Rebaudo.

495 Hoffmann 2002, 176 Anm. 1128.

496 Sinn 1979, 52 f. Siehe auch die Tabelle bei Hausmann 1959, 58.

497 Sinn 1979, 21. 94. Ein Index zu den Beischriften ebd. 163–165. Krumeich 2004, 44 Anm. 13.

498 Siehe Hausmann 1978–1980, 143–156. Hausmann 1996, 63–66 mit Beispielen.

499 Weitzmann – Turner 1981, 40: »The most conspicuous element, revealing that we are indeed dealing with a theater scene, is the door which, unconnected with a wall either of a house or of a city enclosure, is a typical theater prop.« Das Geschehen vor den Türen auf den Bechern kann sich im Innern oder auch außerhalb eines Hauses abspielen, vgl. Sinn 1979, 85 Abb. 4, 2 (MB 15): u. a. Szene mit Telemachos und Amme aus dem 1. Buch der Odyssee vor einer Tür mit Benennungen, vgl. Robert 1919, 366 Abb. 279. Sinn 1979, Taf. 18, 4 (MB 45): u. a. Botenszene aus Euripides' ›Phoinissen‹ vor einer geöffneten Tür mit Benennungen. ebd. Taf. 22, 1–3. Taf. 23, 1–9 (MB 52). S. 113 Abb. 9, 1–2 (MB 55, MB 56): verschiedene Szenen aus Euripides' ›Iphigenia in Aulis‹ mit Benennungen und erklärender Beschriftung, darunter Botenszene und verbale Interaktion. Gespräche in einer unbeschrifteten Theaterszene aus Euripides' ›Hekuba‹, vgl. Akamatis 1993, Kat. 314 Taf. 24. Sinn 1979, Taf. 24, 1–2 (MB 58, MB 59): Szenen aus dem Sisyphos-Mythos, u. a. mit einer Gelageszene in der Nähe einer geöffneten Tür und Gespräch zweier Frauen nahe einer geschlossenen Tür, vgl. auch Akamatis 1993, Kat. 307 Taf. 20. Sinn 1979, Taf. 28, 1–7 (MB 71): Szenen innerhalb eines Hauses aus einer nicht-homerischen Kirke-Episode mit zu Tieren verwandelten, inschriftlich benannten Gefährten des Odysseus. Zum Vergleich Theaterszenen auf anderen Bildträgern: Weitzmann – Turner 1981, Taf. 8, 1–3. Taf. 9, 2. Csapo 2010, 152 Abb. 5.8.

rausblicken⁵⁰⁰, seltener auch maskiert⁵⁰¹ oder in Tierkostüme geschlüpft⁵⁰² sind. Andere Becher tragen dionysische Szenen mit Thiasos und Reigen, die ebenfalls im Theater verortet werden können.⁵⁰³ Trotz stichhaltiger Anhaltspunkte fehlen bei Homerischen Bechern eindeutige Belege, die auf eine zweifelsfreie Wiedergabe realer Schauspielaufführungen schließen lassen. Zweifel lässt z. B. die Beobachtung, dass sich einige Szenen im Innern eines Raumes abspielen, obwohl Innenszenen während der Aufführung auf der Bühne für das Publikum für gewöhnlich nur nacherzählt worden sind.⁵⁰⁴ Auch scheint die schiere Textmenge in Form von Titeln, Autorennamen, Inhaltsangaben und längeren Textziten anzudeuten, dass nicht szenische Darbietungen, sondern allein literarische Werke die Vorlage gebildet haben.⁵⁰⁵

Als weiteres Beispiel kann ein fragmentarisch erhaltenes hohes Glasgefäß aus Ägypten dienen, dessen Dekor von der Neuen Komödie angeregt worden sein muss (Umzeichnung: Abb. 17). Es zeigt eine großflächig angebrachte figürliche Szene, deren Geschehen sich ebenfalls vor einer Tür abspielt.⁵⁰⁶ Kleine griechische Inschriften wurden unregelmäßig in den freien Raum zwischen die Figuren gesetzt und erlauben, das Gefäß paläographisch in einen Zeitraum zwischen dem 1. Jahrhundert v. Chr. und ca. 50 n. Chr. zu datieren.⁵⁰⁷ Im Zentrum sind ein junger Mann und eine Frau⁵⁰⁸ mit Kränzen im Haar zu sehen. Er stützt sie und schreitet auf eine geschlossene Tür zu. Zwei Jungen halten Laternen zur Beleuchtung des Weges oder Weinbehälter in den Händen.⁵⁰⁹ Als Vorlage erwog man eine Szene aus Menanders ›Phasma‹, worin eine Tür die Schlüsselrolle spielt.⁵¹⁰ Ein anderer Vorschlag zielte auf eine Komödie über den Lebenswandel von Antonius und Kleopatra in

500 Akamatis 1993, Kat. 305 Taf. 19.

501 Ebd. Kat. 314 Taf. 235. 236. 237. Kat. M4–M14 Taf. 279–281. Kat. M58–M65 Taf. 295–297.

502 Sinn 1979, Taf. 29, 1–3 (MB 71, MB 72): zu Tieren verwandelte Gefährten des Odysseus. Hausmann 1959, Taf. 38, 2. Taf. 39, 2.

503 Sinn 1979, Taf. 30, 1–5. Taf. 31, 8 (MB 113, MB 114). Akamatis 1993, Kat. 315 Taf. 25. Kat. 316 Taf. 26. Kat. 318 Taf. 27.

504 Dazu vor allem Stefanou 2006, 330 Anm. 1275.

505 Sadvrška 1964, 8 f. Die Hypothese der literarischen Herkunft sah man außerdem zusätzlich in der konzeptionellen Nähe der Becher zu den späteren *Tabulae Iliacae* aus Marmor bestätigt, deren Reliefbilder vor allem Szenen aus dem troianischen Sagenkreis umfassen, welche mit Benennungen von Figuren und Orten, Autoren- und Titelangaben sowie mit Inhaltsangaben kommentiert werden.

506 Abbildungen bei Weitzmann – Turner 1981, Taf. 6. 7.

507 Weitzmann – Turner 1981, 51. Paläographische Parallelen, vgl. ebd. 57. A. von Saldern hält diese Datierung für zu früh angesetzt, vgl. Von Saldern 1980, 46 Nr. 38.

508 Zum Geschlecht der rechten Figur, vgl. Weitzmann – Turner 1981, 54 f.

509 Ebd. 41. 55 f.

510 Ebd. 42.

Alexandria ab.⁵¹¹ Die Figuren tragen keine Theatermasken.⁵¹² Der wohl wichtigste Hinweis auf eine Vorlage in schriftlicher Form anstatt einer Bühnendarbietung ist die ungewöhnlich lange Textpassage, die zwischen den Protagonisten verläuft. Die flach eingeritzten Buchstaben sind nur im Streiflicht erkennbar.⁵¹³ Turner gelang es, Bruchstücke einer Konversation zu rekonstruieren, die seiner Meinung nach nicht unbedingt Teil des Dialoges zwischen den Figuren gewesen sein muss.⁵¹⁴ Augenscheinlich verdichten sich die Beischriften an bestimmten Stellen, was darauf hindeuten könnte, dass es sich um ein Gestaltungsmittel für die Andeutung von Gesprächen hinter der Tür oder von Unterhaltungen zwischen den Figuren handelt.⁵¹⁵ In den Buchstabenkanälen sind teilweise Spuren von Farbe erhalten, weshalb die Inschriften keine nachträglich angebrachten Sprechtexte sein können.⁵¹⁶ Ein grundsätzlicher Rückschluss auf die Illustration realer Theaterdialoge ist ungeklärt. Die Textpartien konnten auch keinem bekannten Komödienstück zugeordnet werden. Für die Homerischen Becher wie auch den emaillierten Glasbecher hat man daher eine Anlehnung an illustrierte Papyri vorgeschlagen.⁵¹⁷ Wahrscheinlich waren die Sphären des Performativen und des Literarischen zu diesem Zeitpunkt nicht mehr eindeutig zu trennen. Zu einer Zeit, in der Komödien und Tragödien sich zu Klassikern entwickelt hatten, fanden die Stücke, welche einstmalig explizit für die Bühne geschrieben worden waren, nun womöglich Eingang in den Lesekanon gebildeter Schichten. Diese neue Form der Rezeption antiker Bühnenstücke wirkte sich scheinbar wiederum auf die Gestaltung der Theaterbilder aus.

Auf der Jahrhunderte später im Westteil des Römischen Reiches im Umlauf befindlichen Rhônekeramik⁵¹⁸ ist erneut ein direkter Zugang zum Theater erkennbar.

511 Turner zieht für seine Interpretation eine Stelle aus Plutarchs Leben des Marcus Antonius heran, wo über den Lebensstil des berühmten Paares während des Aufenthalts in Alexandria berichtet wird, vgl. ebd. 62 f.

512 Ebd. 53.

513 Nachzeichnungen der Becherszene inklusive der Inschriften bei Von Saldern 1980, 46 und Weitzmann – Turner 1981, 58 Abb. 6.

514 Ebd. 61. Zur Deutung der Szene auch Stramaglia 2005, 22–24: »l'iconografia lascia intendere che abbiamo a che fare con una scena notturna, in cui agisce un gruppo di personaggi che tornano da un simposio, (...)«.

515 Hierzu Turner bei Weitzmann – Turner 1981, 57: »How they (i. e. the inscriptions) ran on the glass I have not yet been able to determine (...) Clearly the words are placed in the clear spaces between the figures, beginning from the top. But does the reader then read them off from left to right all around the beaker, or does he have to read them, as it were, panel by panel between the figures?«.

516 Ebd. 52.

517 z. B. ebd. 47 f. 56. 57. Hausmann 1959, 45. Bezüglich der Homerischen Becher sah Luca Giuliani keinerlei nähere Anhaltspunkte für eine derartige Verbindung, vgl. Giuliani 2003, 276–278. Auch für die *Tabulae Iliacae* wurde die Diskussion geführt, vgl. Valenzuela Montenegro 2004, 339–346.

518 In Lyon hat man bei Grabungen größere Mengen dieser Keramikform in terrassenartig angelegten Wohn- und Geschäftsquartieren entdeckt, die mindestens vom 1. bis zum Anfang des 3. Jahrhunderts n. Chr. bewohnt waren, vgl. Desbat 1984. Fotografien und Kurzbeschreibung eines Wohnkomplexes mit *atrium* bei Lancel 1975, 548 f.

Ihre applizierten Medaillons tragen häufig figürliche Szenen mit außergewöhnlichen Legenden.⁵¹⁹ Die Fundzusammenhänge deuten auf eine lokale Nutzung als Trinkgeschirr hin.⁵²⁰ Auf einigen Medaillons, die dem Theater zugeordnet werden können, sind »sprechende« Beischriften vertreten. Erkennbar sind Zurufe von Seiten des nicht sichtbaren Publikums. Ein Medaillontyp zeigt Darstellungen eines Mimen und eines Leierspielers während eines Wettbewerbs mit den Akklamationen NICA PAR[THEN]OPAEE (»Du sollst siegen, Parthenopaeus!«) bzw. NICA APOLLO (»Du sollst siegreich sein, Apollon!«).⁵²¹ Ein weiterer Typ ist ebenfalls mit einer außergewöhnlichen Legende versehen. Es handelt sich um die Beifallsbekundung CALOS CVPIDO (»Bravo Cupido!«) für einen Schauspieler.⁵²² Die hinzugesetzten Zurufe der Theaterzuschauer sollten dem Leser ebenso wie auf der bemalten Keramik einen authentischen Eindruck von der Atmosphäre in einem Theaterbau vermitteln, allerdings mit dem Unterschied, dass nicht die Geräuschkulisse auf der Bühne, sondern diejenige aus dem Zuschauerraum eingefangen und konserviert wurde.

Die Ergebnisse des Exkurses können folgendermaßen zusammengefasst werden: Es gibt realistische Theaterszenen, die viele realgetreue Details einer Theateraufführung zeigen (Abb. 13–14; Abb. 17) und scheinbare Eigenkreationen, bei denen ein Bezug zum Theater zwar nahe liegt, aber nur vermutet werden kann (Abb. 15–16). Auf der Bildebene standen dem Maler unterschiedliche Mittel zur Verfügung, um eine solche Verbindung herzustellen, etwa indem er die Szenerie bühnenhaft gestaltete⁵²³, die Protagonisten jedoch nicht von den Gestalten des Mythos unterschied, also gerade so beließ, wie sie von den Zuschauern im Theater auch verstanden wurden. Wenn ein Maler seine Figuren durch Masken und Kostümierung bewusst als Darsteller auf der Bühne markiert hat, so kann dies auf zweierlei Intention hindeuten. Entweder wollte er ein selbst gesehenes Stück im Bild verarbeiten oder einer bestimmten mündlich oder literarisch tradierten Vorlage den Anschein

519 Kreisrunde Innenmedaillons sind auf Metallgefäßen zu finden. Ein Beispiel bei Gehrige 1980, Taf. 3 (III). Ganz ähnlich erscheinen jedoch die Medaillons auf großen Bleiemern (sog. *situlae*), die in Pompeji und Herculaneum entdeckt wurden, vgl. Desbat 1980–1981, 172, mit Abbildungen. Direkte Vorläufer für die Rhônekeramik (evtl. aus Metall?) sind aber nicht auszumachen. Die Prototypen dieser Technik sind daher vermutlich in der griechischen Reliefkeramikproduktion des 4. Jahrhunderts v. Chr. zu suchen.

520 Entweder man setzte die Gefäße als Preise aus, z. B. beim Wagenrennen. Eine weitere Interpretation besteht in der Deutung als Weihgabe oder Geschenk zu bestimmten Anlässen im Jahresverlauf, vgl. Wuilleumier – Audin 1952, 12 f.

521 Ebd. 47 Nr. 57; 77 Nr. 108.

522 Ebd. 110. Desbat 1980–1981, 135 J.302.

523 Dies wird u. a. bei einer Reihe von Vasen mit Darstellungen aus Sophokles' Andromeda-Mythos vermutet, vgl. Green 1994, 18–23. Green 2007, 171 f. Zu diesem Phänomen auch Csapo 2010, 3 f. Ein attisches Vasenbild, das höchstwahrscheinlich den inhaltlichen Kern eines Satyrspiels des Euripides darstellt, behandelt Krumeich 2004, 46–48.

geben, als sei sie im Theater zur Aufführung gekommen. Die Gestaltung der Bilder war also oft zusätzlich von der Vorstellungswelt der Maler geprägt.

Verbale und lautliche Äußerungen auf der Bühne hat man durch Dipinti auf den betrachteten Vasen auf vier verschiedene Arten artikuliert:

- Durch Buchstaben in sinnloser Aneinanderreihung (Nonsensinschriften), die bestimmte Laute oder Töne wiedergeben sollen. Außerdem kann man bloße Buchstabenandeutungen finden, die Laute wiedergeben. Von dieser letzten Gruppe ist hier kein Beispiel genannt worden, da es sich um Pseudoinschriften handelt.
- Durch Beifallsbekundungen, die Bezug auf die Darbietung nehmen – so gesehen bei der Rhônekeramik.
- Durch einzelne Wörter oder Teilsätze, die Gesangsfetzen wiedergeben, so gesehen auf der Halsamphora (Abb. 13) und bedingt auch auf dem Psykter (Abb. 15).
- Durch ganze Sätze, die Sprechtexte einer oder mehrerer Figuren wiedergeben und dialogischen oder nicht dialogischen Charakter haben können, das beste Beispiel auf dem Kelchkrater (Abb. 14), auf der Eurymedon-Kanne (Abb. 16) und der besprochenen Loutrophoros.

Bei diesen Beischriften hat es den Anschein, als seien sie nicht von einer literarischen Vorlage abgeschrieben, sondern intuitiv-schöpferisch aufgetragen worden. Angeregt wurden die Bilder zweifelsohne durch Inszenierungen auf der Bühne. Aus den Beobachtungen ergibt sich, dass die Nähe der Vasenbilder zur Theaterkultur ganz unterschiedlich artikuliert wird. Während zum Beispiel auf dem Kelchkrater die Aufführung eines Schauspiels derb realistisch, nahezu handgreiflich geschildert wird (Abb. 14), ist auf der Eurymedon-Kanne oder auf der Loutrophoros aus Basel der Dramenstoff nur zu erahnen und darf als Quelle zurecht angezweifelt werden (Abb. 16). Der Delphinpsykter bildet sozusagen die Mitte zwischen beiden Polen (Abb. 15). Der Reigen der Krieger erinnert zwar an einen Chor auf der Bühne, jedoch ist die Darstellung mit ihren Beischriften nicht explizit genug, um als Theaterdarstellung gedeutet zu werden. Die ausgeprägte Reduktion der Darstellung auf das Wesentliche ist in diesem speziellen Fall der besonderen Beziehung zwischen Gefäßfunktion und Dekoration geschuldet.⁵²⁴

Bei den besprochenen Gefäßen werden zwei unterschiedliche Funktionsweisen von ›sprechenden‹ Beischriften offenbar: Die eine Gruppe gibt Lautmalereien oder wörtliche Rede wieder. Diese erwecken den Eindruck, als seien sie in einem spontanen kreativen Akt ins Bild gesetzt worden. Damit sollte wohl die Atmosphäre auf der Bühne oder im Zuschauerbereich evoziert werden. Die Beischriften der zweiten Gruppe scheinen nach einem durchdachten Schema angebracht worden zu sein. Sie umfassen Zitate aus der Literatur, Titelüberschriften und Benennungen,

524 Schwarz 2002, 251: »Durch das leise Schaukeln des Psykters im Wein schienen sich auch die Delphinreiter über die Wasseroberfläche zu bewegen.«.

so etwa auf den ›Homerischen‹ Reliefbechern, aber auch auf dem beschriebenen Glasbecher (Abb. 17). Mit diesen schriftlichen Zusätzen sollte möglicherweise eine bestimmte Vorliebe des Auftraggebers für Theater und Dichtung illustriert und mittels Bild und Text inszeniert werden. Diese Überlegungen können methodisch hilfreich sein, wenn wir uns im Folgenden den Theaterszenen im Wohnhaus zuwenden.

2.3.3.2 Theater im Wohnhaus

Vermehrt seit der späten Republik werden auch Wandmalereien und Mosaikbilder offensichtlich von Schauspieldarbietungen angeregt. Die Protagonisten in den Bildern tragen die für die Bühne typischen Gewänder, Masken, Kothurnen und Attribute. Wanddekoration in Innenräumen von Wohnhäusern, zuerst in Delos und später besonders in den Vesuvstädten, enthält eine Reihe von unbeschrifteten Tragödien- und Komödienszenen, deren Vorlagen oft im Dunkeln bleiben.⁵²⁵ Von besonderem Wert für die Forschung sind Funde wie die Fresken aus dem sogenannten Theaterzimmer (SR 6) in der Wohneinheit 1 des Hanghauses 2 von Ephesos. Vier von ehemals zehn Bildfeldern zeigen abwechselnd Szenen aus Komödien- und Tragödiestücken, die wohl alle mit aufgemalten Titeln beschriftet waren.⁵²⁶ Zu den frühesten Theaterbildern auf Fußböden gehören die beiden Mosaiken des Dioskourides von Samos in der sogenannten Villa des Cicero bei Pompeji, die Signaturen des Mosaiklegers aufweisen.⁵²⁷ Andere Darstellungen auf Mosaiken sind entweder gänzlich unbeschriftet und keiner eindeutigen Quelle zuzuordnen⁵²⁸ oder aber mittels Beschriftung mit wertvollen Informationen zur literarischen Vorlage versehen. Unter diesen Beischriften finden sich seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. gelegentlich Titel von Stücken⁵²⁹ sowie zusätzlich Benennungen der *dra-*

525 Auflistungen von Theaterbildern in der Wandmalerei sind u. a. zu finden bei Strocka 1977, 53 Anm. 85 sowie für die Malerei aus Kampanien bei Webster 1967, 85–91 und Webster/Green/Seeburg 1995, 409–411. An dieser Stelle sind besonders die Wandbilder aus der Casa dei Quadretti teatrali in Pompeji hervorzuheben, vgl. M. de Vos, in PPM I (1990) 373 Abb. 21, 22; 376 Abb. 26; 380 Abb. 33; 381 Abb. 35. Abbildungen von unbeschrifteten Bühnenszenen in der römischen Wandmalerei verzeichnen darüber hinaus Bieber 1920, 114 Abb. 112; 115 Abb. 113; Taf. 57, 58, 90, 91 und Neiiendam 1992, 75 Abb. 26; 79 Abb. 29; 81 Abb. 30; 88 Abb. 33; 90 Abb. 34. V. Sampaolo, in PPM IX (1999) 912 Abb. 14; 913 Abb. 16; 1049–1051 Abb. 277–279. I. Bragantini, in PPM IV (1993) 945 Abb. 166; 946 Abb. 167.

526 Die erhaltenen Titel verweisen auf Menanders ΣΙΚΥΩΝΙΟΙ (›Sikyonioi‹), Euripides' ΟΡΕΣΤΗΣ (›Orestes‹), Menanders ΠΕΡΙΚΕΙΡΟΜΕΝΗ (›Perikeiromene‹) sowie Euripides' [ΙΦΙΓΕ]ΝΕΙΑ (›Iphigenie in Tauris‹), vgl. Strocka 1977, 48 f. 53–56 und Abb. 62–69. FiE VIII 8 = Krinzinger 2010, 110.

527 Andraea, 2003, 219–227 und Abb. 220, 221. Dunbabin 1999, 44–47 und Abb. 44–45. zur Datierung um 100 v. Chr. u. a. Krumeich 2004, 62.

528 So etwa ein Mosaikbild aus Patras oder eine Theaterszene auf einem Fußboden aus Sousse, vgl. Charitonidis – Kahil – Ginouvès 1970, Taf. 28, 1–2. Theaterszenen ohne Beischriften: Lancha 1997, Nr. 15, 55, 67, 111, 114.

529 So auf Mosaiken mit Szenen aus Menanders Komödien: Neben den erhaltenen Bildfeldern mit

matis personae mit der genauen Angabe der Nummer des Aktes, wie im Fall der berühmten Menandermosaik im *triclinium* eines Wohnhauses in Mytilene auf Lesbos.⁵³⁰ Die Theaterszenen von Mytilene, die auf zwölf Bildfelder verteilt sind, erwiesen sich aufgrund ihres Inschriftenreichtums als wichtiger Schlüssel für die archäologische und philologische Forschung. Obwohl sie keine ›sprechenden‹ Beischriften abbilden, demonstrieren sie durch die eigenwillige Kombination von Bild und Text eine besondere Form der Inszenierung von *paideia*. Neben Porträtbüsten des Menander und der Muse Thalia enthält der Theaterzyklus sieben Szenenbilder aus den Komödien des Menander [›Plokion‹, ›Samia‹, ›Synaristosai‹, ›Epitrepon-tes‹, ›Theophoroumene‹, ›Encheiridion‹, ›Messenia‹] und eine Szene aus Platons Dialog ›Phaidon‹.⁵³¹ In den angrenzenden Säulenhallen des Atriums befanden sich insgesamt fünf quadratische Bildfelder, vier davon zeigten Theaterbilder aus Menanders Komödien [›Kybernetai‹, ›Leukadia‹, ›Misoumenos‹, ›Phasma‹],⁵³² zwei weitere Bildfelder Theatermasken.⁵³³ Alle Theaterbilder bilden drei Schauspieler in ihren Kostümen ab, von denen immer jeweils zwei miteinander kommunizieren bzw. interagieren, während der dritte in ihre Richtung blickt.⁵³⁴ Dem Betrachter wird auf diese Weise eine bestimmte Leserichtung für die Bilder vorgegeben, wenn er der Richtung folgt, in die die Mehrzahl der Figuren blickt.⁵³⁵ Die Beischriften in

- Szenentiteln aus dem *triclinium* und der Portikus von Mytilene seien hier genannt: Das Mosaik aus einer spätantiken Villa in Noheda, Cuenca, Spanien: Eine Schauspielszene mit der Beischrift MIMV(S) ZELOTIPI NVM/TI (›Mimus über den eifersüchtigen Ehemann‹). Ein jüngst entdecktes Mosaikbild aus dem türkischen Zeugma, auf dem der Titel CYNAPICTWCAC (Akk. zu ›Synaristosai‹) auf der Bühnenarchitektur hinter den maskenlosen Schauspielern verzeichnet ist, vgl. Abadie-Reynal – Darmon 2003, 93 Abb. 23. Ferner ein Mosaikpaneel aus einem Haus in Chania/Westkreta mit der Beischrift ΠΛΟ/ΚΙΟ/Ν (›Plokion‹), vgl. Stefanou 2006, 398 Abb. 77 und ein Mosaikfeld aus Ulpia Oescus in Bulgarien mit der Überschrift [M]ENANΔΡΟΥ·ΑΧΑΙΟΙ (››Achaioi‹ des Menander‹), vgl. Charitonidis – Kahil – Ginouvès 1970, Taf. 27, 1.
- 530 Zu den Menandermosaikern aus Mytilene ausführlich Csapo 2010, 140–167. Stefanou 2006, 268–334. Weitere Literatur zu den Menandermosaikern, vgl. Charitonidis – Kahil – Ginouvès 1970. Andrae 2003, 219–227. Csapo 1997. Krumeich 2004, 63 Anm. 88.
- 531 Eine Übersicht über Positionierung und Ausrichtung aller Bildfelder des Mosaikfußbodens im *triclinium* ist gegeben bei Csapo 1997, Abb. 55. Csapo 2010, 141 Abb. 5.1.
- 532 Eine Übersicht aller Bildfelder in der nördlichen Portikus bei Csapo 1997, Abb. 56. Csapo 2010, 142 Abb. 5.2.
- 533 Ein Grundrissplan des Atriums, der Portikus sowie der darum herumgruppierten Räume bei Stefanou 2006, Plan I.
- 534 Jede im Gelageraum und der Portikus freigelegte Szene ist in Detailaufnahme abgebildet bei Charitonidis – Kahil – Ginouvès 1970, Taf. 2–9.
- 535 Im *triclinium* wird der Blick des Betrachters nach rechts gelenkt, und zwar von der Szene aus Menanders ›Plokion‹ links oben bis hinunter zum ›Encheiridion‹ im mittleren Bildfeld in der untersten Reihe. Die Szene aus der Komödie ›Messenia‹ rechts daneben hält mit ihrer Ausrichtung zur linken Seite dagegen, so dass der von Szene zu Szene wandernde Blick des Betrachters hier zum Stillstand kommt. Bei den vier Bildern in der Portikus verhält es sich gerade umgekehrt. Immer zwei Figuren sehen nach links und lenken den Blick auf die nächste Szene links daneben. Ein Betrachter, der aus dem *triclinium* trat und weiter an den Bildern auf dem Mosaikteppich entlangschritt, wurde auf diesem Wege hinüber zum Eingang des Empfangsraums oder in den Westflügel der Portikus geleitet, vgl. Csapo 1997, 177. 179. Csapo 2010, 157.

den Komödienbildern sind nach keinem bestimmten Muster in den freien Raum gesetzt. Das weite Spektrum typengleicher Theaterszenen, das der Hausherr hier aufgeföhren hat, spricht für sein Ansinnen, den Gästen die allgemeine Bandbreite von Werken des Theaterdichters vor Augen zu führen. Die meisten Figuren aus Mytilene zeigen die typischen optischen Merkmale, die für das Bühnenschauspiel überliefert sind: Hinweis- und Affektgebärden, Gesten, die seelische Vorgänge kennzeichnen sowie neben der klassischen Kostümierung bestimmte rollentypische Attribute. Man hat versucht, die Bilder nicht nur im Hinblick auf die Zurschaustellung literarischer Bildung zu begreifen, sondern diese auch in die Tradition privater Aufföhhrungen zu stellen.⁵³⁶ Insbesondere Komödien des Menander, die in den Mosaikbildern überproportional häufig präsent sind, scheinen nach früheren Quellen ein klarer Favorit bei der Gelageunterhaltung gewesen zu sein.⁵³⁷ Um diese These zu untermauern, wurde aber auch das scheinbar unpassende Bild zu Platons ›Phaidon‹ mit Sokrates, Simmias und Kebes genannt. In seiner dialogischen Form zeigt es zwar die Nähe zum Massenphänomen Theater, illustriert aber einen philosophischen Inhalt, der Gegenstand des Diskurses beim privaten Gelage gewesen sein könnte.⁵³⁸

Trotz der vielen Hinweise auf kostümierte Schauspieler bieten die verwendeten Beischriftenkategorien und der schablonenhafte Bildaufbau Anhaltspunkte dafür, dass die Bilder aus Mytilene an starren literarischen Vorlagen orientiert waren. Es hat den Anschein, als wollte der Hausherr seinen Gästen plakativ vor Augen führen, dass er ein Kenner von Menanders umfangreichem literarischem Oeuvre war, da er aufgrund seiner *paideia* nicht nur die Rollen der Schauspieler, sondern auch den entsprechenden Akt des Stückes einzuordnen wusste.⁵³⁹ Dieses Anliegen ist in Zeiten nachlassender Vertrautheit mit griechischen Dramenstoffen durchaus nachvollziehbar. Wem die Stücke vertraut waren, der konnte in einen gemeinsamen Dialog mit dem Gastgeber einsteigen. Entgegen der Ansicht von Damaris Stefanou ging es möglicherweise auch nicht direkt um die tatsächliche Belesenheit, das heißt die Motive sind eher aus dem Drang einer »prétension culturelle« heraus angefertigt worden und stammten eigentlich aus Musterbüchern, aus denen je nach Geschmack ausgewählt wurde.⁵⁴⁰ In der heutigen Zeit wäre ein solcher Hausbesitzer mit jemandem vergleichbar, der sich teure antiquarische Ausgaben

536 Stefanou 2006, 294. 331. Csapo 1997, 168 f. Bei näherer Betrachtung der Köpfe stellte man Ähnlichkeiten zu den Masken der Figuren in den übrigen Bildern fest, woraus zu schließen wäre, dass es sich um die Wiedergabe leibhaftiger Schauspieler handeln muss, die aus Platons ›Phaidon‹ rezitieren.

537 Csapo 2010, 147. Plut. mor. 711b–d.

538 In dem Bild fehlt eine Titelbeischrift, wohl aber ist die Benennung der verkörperten Philosophen hinzugefügt.

539 Krumeich 2004, 62–64. Csapo 1997, 166 f.

540 Ebd. Hingegen Stefanou 2006, 332: »Dahinter lag allerdings nicht die Absicht, den Anschein von Bildung zu erwecken, sondern vorhandene Literaturkenntnisse dem Betrachter der Bilder demonstrativ vor Augen zu führen.«

von Shakespeare ins Wohnzimmerregal stellt, ohne eine davon wirklich gelesen zu haben.⁵⁴¹ Das Mosaik steht damit vielleicht in einer ähnlichen Tradition wie das oben genannte Philosophenmosaik aus Mérida (Abb. 6). Beide Bilder statuieren ein bewusstes ›Showing-Off‹ mit philosophisch-literarischer Bildung: In Mytilene sind Philosophie und Drama nebeneinandergestellt, in Mérida Philosophie und Epos.

Daneben gibt es auch einzelne Bilder, für die ein Theaterstück als Anregung nur vermutet werden kann. Eines davon Kat. M62 ist im privaten Bad einer römischen Villa in Portugal entdeckt worden. Der gesamte Fußboden zeigt mehrere Szenen, von denen die Mehrzahl aus dem Mythos stammt.⁵⁴² Eine weitere Darstellung zeigt einen Mann mit Lendenschurz, der einer nackten Frau nachstellt. In der Hand hält er ein Bündel Zweige (einen Besen?), mit dem er die Frau auszupeitschen scheint. Die eilende Frau krümmt sich nach vorne und bedeckt mit der Hand ihr Geschlecht. Hinter dem Paar sind ein großer Wassertrog und ein Paar Sandalen zu sehen, die das Motiv mit dem Baderaum verbinden. Links des Mannes ist im freien Raum ein Kommentar zu seinem Verhalten zu lesen: FELICIO TORRITATVS PEIOR EST QVA VT CIRDALVS – *Felicio, torritatus, peior est qua[m] ut cirdalus* (»Felicio, von Wut verbrannt, benimmt sich schlimmer als ein Karrenfahrer«). Zwischen seinen Beinen lesen wir FELICIONE MISSO – *Felicione misso* (»Felicio ... nach der Rase-rei«). Rechts neben der Frau steht eine schlecht erhaltene Beischrift, die vermutlich auf ein geleistetes Versprechen, das nicht eingehalten wurde, verweist.⁵⁴³ Die Szene hat in der Vergangenheit Rätsel aufgeworfen. Sie kann einen unheilabwehrenden Charakter haben, etwa dass mit der weiblichen Figur eine böse Macht vertrieben werden sollte. Möglich ist die Anspielung auf den Fruchtbarkeitskult während des römischen Festes der *Lupercalia*.⁵⁴⁴ Es handelt sich aber am wahrscheinlichsten um die Wiedergabe eines amüsanten Schauspiels, das während des Bades für Vergnügen und Abwechslung gesorgt hat.⁵⁴⁵ Eventuell ist der Sklave Felicio gerade dabei, einen weiblichen Badegast wutentbrannt davonzujagen, vermutlich weil die Frau verbotenerweise den Männerbereich für sexuelle Dienstleistungen betreten und damit ihr Ehegelübde (?) gebrochen hat. Alles deutet darauf hin, dass die gesamte Szene mit unterhaltsamen Kommentaren versehen war.

Ein besonderes Theaterverständnis vermittelt ein Mosaik aus einem Apsidenraum in der **Villenanlage von Fuente Alamo** bei Puente Genil (Provinz Cordoba). In den frühen 1980er Jahren wurde dort ein Fußboden Kat. M67 mit nilotischen Szenen

541 Siehe dazu Csapo 2010, 161 f., der eine Parallele zur amerikanischen Finanzelite der 1970er Jahre mit ihrer Leidenschaft für »derby paintings« zieht.

542 Darunter folgende Darstellungen: Odysseus und die Sirenen, der Raub der Europa, ein Meeresthiasos, die vier Jahreszeiten sowie die vier Winde.

543 Janssen Tveit 2007, 149 Nr. P–1a.

544 Zu den früheren Interpretationen Dunbabin 1989, 45. Gómez Pallarès 1997, 171. Neira Jiménez 1998, 908. 914.

545 Gómez Pallarès 1997, 171–175. 177–180. Janssen Tveit 2007, 149 Nr. P–1a.

in einem 6 × 6 m großen Raum freigelegt.⁵⁴⁶ Im Gegensatz zu den Theaterszenen aus Mytilene sind die Darstellungen sehr viel individueller gestaltet. Im Zentrum befand sich in einem quadratischen Bildfeld, dessen unterer Teil verloren ist, die Figur eines gelagerten Flussgottes. Seine Identität als *Nilus* lässt sich an den ihn umgebenden Tieren (Nilpferd, Krokodil, Ibis/Kraniche?) festmachen. An jeder Seite des Raumes wird eine Apsis rekonstruiert (Abb. 18a).⁵⁴⁷ Nur zwei Apsidenbilder sind vollständig erhalten, sie zeigen uns jeweils einen Ausschnitt aus einer Geranomachie (Apsis 1 und Apsis 2). Von den anderen beiden ist in einem Fall nur ein kleiner Teil einer Inschrift erhalten geblieben (Apsis 3), im anderen Fall konnte die Figur eines Pygmäen nicht mehr sinnvoll zusammengesetzt werden, was zum Verlust der gesamten Szene führte (Apsis 4).⁵⁴⁸ Der Dekor des Bodens und der eigentümliche Grundriss des Raumes legen eine funktionale Deutung als Empfangs-, Gelage- oder Thermenraum nahe.⁵⁴⁹ Zugleich bietet die Konzeption des Raumes als Apsidenraum einen Anhaltspunkt für die Datierung des Mosaiks nicht vor dem Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr.⁵⁵⁰

Das Thema der Geranomachie, also des Kampfes zwischen Pygmäen und Kranichen, war im Laufe der Jahrhunderte einem steten Wandel unterworfen.⁵⁵¹ Die

546 Zum Mosaik Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 13. Ergebnisse der älteren Ausgrabungsphase seit 1982 mit Plänen sind festgehalten bei López Palomo 1985. Die Architektur der Villenanlage sowie die Mosaikböden in den einzelnen Räumen beschreibt San Nicolás Pedraz 1994. Eine jüngere Publikation zu den Ausgrabungen bietet Esoja Aguilar 2000. Zusammenfassung der Ausgrabungen bei López Palomo 2013–2014. Der jüngste Plan der Villenanlage findet sich zusammen mit Berichten der letzten Jahre bei López Palomo 2005–2009, 271.

547 Die Form des vierseitigen Apsidenraumes (4-Konchen-Raum) ist ungewöhnlich. zur Form des dreiseitigen Apsidenraumes u. a. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 17 Anm. 7. San Nicolás Pedraz 1994, 1290. Zum Wandel der Gelagepraxis in der Spätantike, die mit der Verbreitung apsidialer Gelageräume einhergeht, sowie zur veränderten Wahrnehmung von Empfangsräumen dieser Art, vgl. Ellis 1997. Dunbabin 1991a.

548 Der gesamte Mosaikfußboden ist von Daviault – Lancha – López Palomo 1987 publiziert worden. Zum Befund des Raumes und zum Zustand des Mosaiks bei der Auffindung, vgl. ebd. 14 f. Eine aufschlussreiche Zusammenstellung von Fotografien der Fundsituation *in situ* ist auf der Website von L. A. López Palomo zu finden, darunter auch eine Abbildung einer versuchten Rekonstruktion von Apsis 4 nach ihrer Auffindung: <<http://www.lopezpalomo.blogspot.de/p/fuente-alamo.html>> (31.03.2021).

549 Dazu zuletzt Vargas Vázquez 2016 (»el mosaico nilótico, asociado al balneum de la villa«). Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 18. Lancha 1997, 206 (»*Triclinium* ? salle des thermes privés ?«). Cappel 1994, 90.

550 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 18.

551 Das Thema leitet sich vermutlich aus der mit Vorliebe praktizierten Vogeljagd der ägyptischen Bevölkerung in den Sumpfbereichen des Nils her, wie sie von den griechischen Einwanderern und Siedlern immer wieder beobachtet werden konnte. Über Umwege fand diese schließlich Eingang in die Sagen der Griechen, in denen sich fantastische Elemente mit Bestandteilen aus ethnographischen Berichten mischen, vgl. dazu Bajard 2010, 142. Versluys 2002, 275. Dasen 2009, 216. Vom Zwergenvolk der Pygmäen berichten bereits Homer (Il. III 1–7) und Herodot (Hdt. II 32 f.), vgl. Bajard 2010, 141. Versluys 2002, 275. Zur Vogeljagd der einheimischen Ägypter, vgl. ebd. 281. Zu den mythologischen Hintergründen des Kampfes zwischen Pygmäen und Kranichen, vgl. Dasen 2009, 215.

frühesten Bilder zeigen die Pygmäenfiguren mit kleiner Körpergröße aber ohne körperliche Deformitäten; seit der klassischen Zeit erhält das Motiv des Kranichkampfes immer öfter antiheroische und parodistische Züge. Die Zwerge bekommen Merkmale von Grotesken mit einem überdimensionalen Kopf, Unebenheiten in der Physiognomie, kurzen Extremitäten und übergroßem Geschlechtsorgan.⁵⁵² In der Folge kommt es zu absurden Darstellungen, die in römischer Zeit auf weitere Tiere Ägyptens wie Krokodile, Nilpferde oder Enten ausgeweitet werden. Seit der späten Republik fächert sich das Spektrum der von den Pygmäen ausgeübten Tätigkeiten weiter auf. Zusätzlich zu Tierkämpfen bzw. der Jagd auf Tiere, die viel größer sind als sie selbst, werden verschiedene andere Aktivitäten gezeigt, z. B. sexuelle Handlungen, Bootsfahrten, Gelage oder Tanz, und zwar größtenteils innerhalb nilotischer Landschaften, also in ihrer angestammten Umgebung.⁵⁵³ Ab dem 3. Jahrhundert n. Chr. verwischt sich der Gegensatz zwischen Grotesken- und Menschengestalt in den Pygmäenbildern zusehends.⁵⁵⁴ Die Jagd der Pygmäen auf die Fauna des Niltals bleibt bis in das 5. Jahrhundert n. Chr. vor allem in den westlichen Provinzen (Afrika und Spanien) ein gängiges Motiv⁵⁵⁵, wohingegen man in den Provinzen des Nahen Ostens insbesondere die Landschaftsmotive in die pastorale, christlich geprägte Ikonographie übernommen hat.⁵⁵⁶

Die erhaltenen Apsiden bzw. Apsidenreste zeigen folgendes Geschehen: In Apsis 1 ist links eine auf dem Rücken liegende Zwergengestalt mit kurzen Beinen, einem massigen Oberkörper sowie übergroßem Kopf und Phallos zu sehen (Abb. 18b). Sie stützt sich mit der rechten Hand am Boden ab, als ob sie sich aufrichten will. Von einem Kranich mit ausgestreckten Flügeln wird sie daran gehindert. Der Vogel bekommt ihr linkes Handgelenk mit dem Schnabel zu fassen; sein Bein wickelt sich um ihr Bein. Der Figur sind die folgenden Worte beigeschrieben: SV / CERBIO. E FILI GERIO / VALE⁵⁵⁷ – *Su(m) Cerviu(s). Ei fili Gerio vale* (»Ich bin Cervius. Ach, Gerion, mein Sohn, lebe wohl!«). Weiter rechts nähert sich in eiligem Lauf ein zweiter Pygmäe mit zwei langen Stangen in den Händen und ist kurz davor in den Kampf einzugreifen. Er ruft dem am Boden Liegenden zu: SUBDUC / TE PATER – *Subduc te pater* (»Komm da unten heraus/Hilf dir von unten heraus,

552 Cappel 1994, 12 f. Bajard 2010, 142. Dasen 2009, 215. 216.

553 Versluys 2002, 281 f. Vor allem in der Wandmalerei und auf Mosaiken ist eine größere Anzahl von nilotischen Landschaftsbildern mit integrierten Pygmäenfiguren zu finden, vgl. Cappel 1994, 17–20. 26–29. Zu den Elementen dieser Landschaftsbilder in den Nilmosaiken Versluys 2002, 262–269. Bajard 2010, 142 f. Zur Herkunft und Entwicklung nilotischer Szenen in der römischen Kunst, vgl. Versluys 2002, 285–293. Zur generellen Bedeutung von Zwergenfiguren innerhalb nilotischer Szenen, vgl. Meyboom – Versluys 2007 mit einer umfangreichen Zusammenstellung neuerer Literatur (170 f. Anm. 1).

554 Cappel 1994, 45.

555 Bajard 2010, 143.

556 Meyboom – Versluys 2007, 207.

557 Der zweite Teil der Inschrift ist vermutlich aus Platzgründen über der Figur des Kranichs angebracht, gehört jedoch inhaltlich zur Gestalt des Pygmäen. Gómez Pallarès 1997, 83: E(I) FILI GERIO VALE. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 56: (H)E(M) FILI GERIO VALE.

Vater!«). Vom rechten Rand eilt eine weitere Figur heran. Sie ist deutlich größer als die beiden anderen und als weiblich gekennzeichnet mit struppigem, langem Haar und einer dominanten Nase. Ein langärmeliges Gewand gibt den Blick auf ihre großen Brüste frei. Ihre ausgestreckten Arme deuten hilflose Verzweiflung an. Rechts neben und über ihr steht der Ausruf: AI MISE/RA/DECOLLATA/SO/VXOR/MASTA/LE⁵⁵⁸ – *ei misera, decollata su(m) uxor Mastale* («Ach, ich Arme, ich bin die kopflose/enthaupete Ehefrau Mastale!«). Die beigeschriebenen Aussprüche und die Benennung der weiblichen Figur verraten, dass es sich hier um eine Familientragödie handelt. Der Vater, der auch an seinem schütterten Haar und Bartwuchs zu erkennen ist, wird durch den Kranich angegriffen und will sich bereits von seinem Sohn verabschieden, der ihm zu Hilfe eilt. Die Ehefrau und Mutter läuft auf ihren Mann zu und verfällt in lautes Wehklagen. In Apsis 2 (Abb. 18c) ist das Unterfangen, den Angriff des Kranichs abzuwehren, offensichtlich gelungen. Das Bild wird von zwei dünnen Palmenbäumchen gesäumt, – wie im Mittelbild – ein Verweis auf den Schauplatz Ägypten.⁵⁵⁹ Drei junge Pygmäen sind gerade dabei, einen toten Kranich fortzuschaffen. Links hat ein stämmiger Zwerg ein Seil um den Hals des Tieres gebunden, trägt es über der Schulter und zieht kräftig, um den leblosen Körper nach links zu bewegen. Offensichtlich wünscht er Unterstützung für sein Tun, denn ihm ist der Ausruf ET TV ERE SVMA⁵⁶⁰ – *et tu ere suma* («Auch du, Meister, packe mit an!«) beigeschrieben. Sein Kamerad rechts daneben hält zwei kurze Stangen in den Händen und versucht, einen Ansatzpunkt zu finden, um das Gewicht des Kranichs per Hebelwirkung zu verlagern. Er ist offensichtlich wenig begeistert von der Aktion, denn er ruft E IMPOR/TVNA⁵⁶¹ – *e(i) importuna* («Ach, beschwerlich/lästig!«). Sein Kollege auf der rechten Seite scheint den richtigen Ansatzpunkt zwar gefunden zu haben, denn er stützt sich mit aller Kraft gegen seine Stange. Dennoch befürchtet er, diese aufgrund des massiven Gewichtes

558 Gómez Pallarès 1997, 83. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 56. Den Ausdruck *decollare*, der auch die übertragene Bedeutung »zunichte machen« oder »zugrunde gehen« besitzt, behandeln Caballer González 2001, 116. Schmidt 2000, 248f. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 62. Die beiden letzten Worte VXOR MASTALE können, anstatt in den Ausruf integriert zu werden, auch als einfache Benennung verstanden werden, vor allem, da sie deutlich vom Rest der Beschriftung abgesetzt sind, vgl. Gómez Pallarès 1989, 108: »su esposa es simplemente identificada con un letrero – VXOR MASTALE –, práctica esta muy frecuente en cierto tipo de inscripciones musivas«. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 57: »l'identité de l'*uxor Mastale* (...) est donnée à part comme un renseignement supplémentaire.«. Notermans 2007, 66.

559 Versluys 2002, 264: »The most prevalent tree in Nilotic landscapes is the palm tree (...)«.

560 Verschiedene andere Lesarten besprechen Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 65f. Anm. 101. Caballer González 2001, 119: ET TV ERE SUMA(S). Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 66 Anm. 101. Caballer González 2001, 112. 120: ET TVERE SUM(M)A(M) (»¡También ten cuidado con la boca!«). Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 65 Anm. 101 (»et (tu) protège(s) la plus grande« »et (tu) regarde(s) la plus grande«). Caballer González 2001, 119 und Anm. 50: ET TV ERAS SUM(M)A(M) (»Und du warst der größte (Kranich).«) [Lesart von José d'Encarnação].

561 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 66: (H)E(M) IMPORTVNA. Gómez Pallarès 1997, 83: E(I) IMPORTVNA.

des Kranich-Kadavers zu zerbrechen: TIMIO NE VECTI / FRANGA⁵⁶² – *timeo ne vecte(m) franga(m)* (»Ich habe Angst, meinen Hebel zu zerbrechen.«). Von Apsis 3 ist bedauerlicherweise nur ein kleines Stück einer Beischrift erhalten (Abb. 18d), das von André Daviault zu SELVAM / [G]RAVE – *silvam [g]rave(m)* (»(...) den schweren (...) in den Wald?«) ergänzt wurde.⁵⁶³ Es ist zu vermuten, dass auch diese beiden Worte zum Ausspruch einer Pygmäenfigur gehört haben. Die dritte Apsis könnte wiederum die Fortsetzung dessen gezeigt haben, was sich in der zweiten Apsis ereignet: Den drei Gefährten ist es nun gelungen, den schweren Kranich von der Stelle zu bewegen und sie wollen ihn in den Wald bringen.⁵⁶⁴

Alle Mosaikinschriften zeichnen sich durch vulgärlateinische sprachliche Merkmale aus, die sich im spätantiken Sprachgebrauch mehr und mehr herausgebildet haben und in Inschriften dieser Zeit, aber auch in der Literatur nachgewiesen werden können. Hierzu gehören auf phonetischer Ebene beispielsweise der Wegfall der Konsonanten –m und –s in finaler Position, die Verwendung von B anstelle von V (z. B. *Cerbius* statt *Cervius*), der Ersatz des Y durch I (*Gerio*), die uneinheitliche Verwendung von U und O (z. B. bei *sum/som* und *Cerbio(s)*) sowie der Verschluss des Lautes –e zu –i vor dem offenen Vokal O. Auf idiomatischer Ebene sind die umgangssprachlichen Ausdrücke *subduc te* und *decollata sum* zu finden.⁵⁶⁵

Wie oben angedeutet gingen die Ausgräber des Mosaiks von einer chronologischen Abfolge der Apsidenbilder aus. Die Geschichte sollte im Uhrzeigersinn gelesen werden, wobei die Protagonisten in den Bildern mehrfach dargestellt sind.⁵⁶⁶ Der Kranich, der noch in Apsis 1 den Vater aufs Heftigste attackiert (Abb. 18b), wäre demnach in Apsis 2 zur Strecke gebracht worden (Abb. 18c), und zwar von der Figur des Sohnes Gerion, der in der zweiten Szene mit »Meister« angedredet wird, und dessen Gefährten, die sich nun zu dritt an dem erlegten Vogel zu schaffen machen.⁵⁶⁷ Janine Lancha vermutete, dass in der verlorenen Apsis 4 die letzte Episode dieses kleinen Pygmäenzyklus zu suchen ist und setzte die Türöffnung an diese Seite.⁵⁶⁸ Allerdings wäre es einleuchtender, den Zugang zu dem Raum an die

562 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 31. 66: TIMIO NE VECTI FRANGA. Gómez Pallarès 1997, 83 und Caballer González 2001, 112 und Anm. 3: TIMIO NE VECTE FRANGA.

563 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 68. Caballer González 2001, 112. Gómez Pallarès 1997, 83 schlägt eine andere Lesart vor: [---]SELVAM / [---]RAVE. Vor der Buchstabenreihe *selvam* kann aufgrund der Platzverhältnisse an dieser Stelle kaum mehr als z. B. *IN* (?) gestanden haben.

564 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 68 f.

565 Zur sprachlichen Gestaltung der Beischriften in den Apsiden besonders Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 56 Anm. 67–71. S. 57. 65–68. Gómez Pallarès 1997, 84–86. Die wichtigsten sprachwissenschaftlich relevanten Eigenheiten der Beischriften listet Caballer González 2001, 112–114. 119–121 auf.

566 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 17 Anm. 9. S. 18.

567 Bajard 2010, 147: »Sur la seconde scène, un autre Pygmée tire avec difficulté la grue terrassée et s'adresse à son maître, sans doute Géryon, en l'appelant non pas *dominus* mais *erus*, (...).« Lancha (Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 31) meint hingegen in der Figur in der Mitte *Cervius* zu erkennen, der sich von der Attacke des Kranichs erholt habe, worin allerdings Gómez Pallarès zurecht Einwände erhebt, vgl. Gómez Pallarès 1989, 108.

568 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 17. Wie dieser Eingang sich in die Architektur des Rau-

Apsis 3 zu setzen, da das zentrale Bild mit der Nilandschaft, das die Aufgabe eines »Aushängeschildes« erfüllt zu haben scheint⁵⁶⁹, nach dorthin ausgerichtet war. Die erhaltenen Fragmente aus Apsis 4 (Abb. 18d)⁵⁷⁰ könnten einen stehenden Pygmäen gezeigt haben, der einen großen Gegenstand vor sich hält. Einige pflanzliche Elemente und eine unregelmäßige blaue Linie deuten an, dass sich das Geschehen am Rande eines Gewässers abgespielt hat. Außerdem war wohl ein Kranich oder Ibis nahe der nach unten hin abschließenden Randborte dargestellt. Bei Apsis 4 könnte es sich um die Eingangsszene zu Apsis 1, also die Vorgeschichte zur Attacke auf den Vater Cervius, handeln⁵⁷¹ oder aber um die Abschlusszene der gesamten Episode. Das Fragment mit der Figur eines lebendigen Kranichs würde für eine Einordnung von Apsis 4 vor Apsis 2 sprechen.⁵⁷² In diesem Fall könnte man davon ausgehen, dass in Apsis 4 vielleicht eine Kranichjagd in freier Natur dargestellt war, in der Vater und Sohn ihr Opfer auf tun. Zu dieser Vermutung passt allerdings nicht der einführende Charakter der Beischriften in Apsis 1, die den Bildbetrachter mit den Namen der Akteure der Geschichte vertraut machen.⁵⁷³ Für Apsis 1 als Eingangsbild würde sprechen, dass es die gleiche Ausrichtung wie das zentrale Nilbild besitzt. Für den Eintretenden wäre es am komfortabelsten gewesen, hier den Startpunkt der Pygmäengeschichte auszumachen. Da weitere Reste von Apsis 4 verloren sind und dort jegliche Spuren von Beischriften fehlen, muss ihre Einordnung in den Gesamtzyklus offenbleiben.

Angesichts der Unsicherheit in der Reihenfolge vertreten einige Autoren die Ansicht, dass es sich nicht um einen geschlossenen Bilderzyklus als fortlaufende Bildergeschichte, sondern um willkürlich nebeneinandergesetzte Einzelszenen mit

mes eingefügt haben soll, lassen die Ausgräber offen. Im Baubefund selbst ist der Zugang des Raumes jedenfalls nicht mehr auszumachen gewesen, da kein Bestandteil des aufgehenden Mauerwerks mehr erhalten war, vgl. ebd. 14 f.

569 Lancha in ebd. 39: »une sorte de vignette, illustrant, en première page du codex, le contexte géographique de la pièce qui suivait.«. Gómez Pallarès 1989, 107: »el cuadro central (...) sirve como de »aperitivo« para la verdadera acción, que se desarrolla en los ábsides«.

570 Die Fragmente befinden sich in den Magazinen des provinzialarchäologischen Museums von Cordoba.

571 So auch die Annahme von L. A. López Palomo in seinem Blog <<http://lopezpalomo.blogspot.com/p/fuente-alamo.html>> (31.03.2021).

572 Lancha äußert hingegen die Vermutung, Apsis 3 habe den Anfang der Geschichte gezeigt, also das Zusammentreffen zwischen Pygmäen und Kranich, vgl. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 43. Diese Lösung ist eher unwahrscheinlich, denn der Betrachter der Bilder hätte – wäre er Lanchas vorgeschlagener Reihenfolge (3–1–2–4) gefolgt – während des Betrachtungsvorganges auf die andere Seite des Raumes wechseln müssen.

573 Wäre z. B. die Figur des Vaters bereits in Apsis 4 abgebildet worden, so erschiene es unplausibel, dass dieser erst in der darauffolgenden Apsis seinen Namen *su(m) Cerbio(s)* nennt. Die einzige Ausweichmöglichkeit aus diesem »Dilemma« besteht aus einer abweichenden Auffassung von SV CERBIO, und zwar nicht im Sinne einer Eigenidentifikation (»Ich bin Cervius«), sondern im Sinne eines Hilferufs an den herbeieilenden Sohn, mit dem er sich ihm gegenüber zu erkennen gibt: »Ich bin's, Cervius!« Fraglich bliebe bei dieser Annahme aber zurecht, warum sich der angegriffene Pygmäe gegenüber seinem Sohn mit dem Vornamen meldet.

typischen Motiven aus der Geranomachie gehandelt haben muss.⁵⁷⁴ Die beige-schriebenen Dialoge sprechen allerdings gegen diese These, denn sie zeigen einen Zusammenhang zwischen den Szenen an. Die Sprechtexte bringen ein dramatisches Moment in die Handlung der Figuren ein, denn der Betrachter wird emotional in das Bildgeschehen involviert. Er möchte wissen, wie es mit den Protagonisten weitergeht. Die Ausrufe der Figuren gleichen denen in einem modernen Comic. Sie lassen den Betrachter an den Affekten der handelnden Figuren teilhaben. Auch die Wiederholungen einzelner Bildelemente zeigen an, dass wir es mit einer frühen Form des Seriellen zu tun haben. Eine Grabmalerei aus Kertsch erzielt einen ähnlichen Effekt ohne Beischriften. Sie zeigt wie auf dem Ausschnitt eines Filmstreifens ein aus inkohärenten Einzelszenen zusammengesetztes Duell zwischen einem nackten Pygmäen und einem Kranich.⁵⁷⁵ Bereits durch die ständige Wiederholung beider Protagonisten bei exakt derselben Tätigkeit entsteht der Eindruck einer fortlaufenden Bilderzählung, quasi wie in einem ablaufenden Film. Aus diesen Beobachtungen wird auch im Vergleich zu den weiter oben betrachteten Vasenbildern deutlich, dass das Verständnis von Theater bzw. der Zugang zum Theater ähnlich wie heute bereits in der Antike sehr weit gefasst gewesen sein muss.

Viele Mosaiken und auch Wandmalereien, in denen Pygmäen sich gegen Kraniche oder wilde Tiere zur Wehr setzen, sind von einer unverhohlenen Situationskomik geprägt. Anders als in den traditionellen Jagddarstellungen wird der Pygmäe dabei selbst zum Gejagten.⁵⁷⁶ Typische Verletzungen, die die Zwerge durch ihre Gegner erfahren, sind das Picken in Phallos, Auge oder Hinterteil. Gelegentlich werden sie auch schmerzhaft an ihrem Phallos festgehalten oder verschlungen. Ihre Reittiere sind Enten oder animalische Gegner, z. B. Krokodile. Ihre Waffen bestehen zum Teil aus nutzlosen Gegenständen, etwa aus Bestandteilen von Blumen, *lagobola* oder Amphorenscherben, die den ungleichen Kampf verniedlichen und die Zwerge wie hilflose kleine Kinder erscheinen lassen. Hinzu kommen unkonventionelle Arten der Verteidigung, z. B. die unvermittelte Defäkation oder Ejakulation auf den Gegner. Anklänge an wehrhafte Hopliten oder Tierkämpfer sowie Anspielungen auf Götter- und Heroenkämpfe verleihen den Bildern zusätzliche Skurrilität.⁵⁷⁷

574 Gómez Pallarès 1997, 87. Cappel 1994, 92. Ähnliche Szenen vgl. Gómez Pallarès 1997, 86 f. Szenen des Angriffs auf einen Pygmäen in unterlegener Position bzw. Verletzen des Pygmäen am Phallos: LIMC Pygmaioi Nr. 2. 3. 8. 15–17. 31. 52a Taf. 467–469. 471. 473. 480. Dasen 2009, 220 Abb. 4a; 221 Abb. 5a. Szenen, die den Transport eines erlegten Kranichs zeigen: LIMC Pygmaioi Nr. 2 Taf. 467. 596 f. Nr. 23. 37–39 Taf. 472. 474.

575 LIMC Pygmaioi Nr. 21 und Abbildung.

576 Dasen 2009, 216.

577 Verletzungsarten, Angriffsweisen und Verteidigungswaffen der Pygmäen werden beschrieben ebd. 217–225 mit den entsprechenden Illustrationen. Beispiele für Pygmäenfiguren, die von Kranichen in den Phallos oder in das Gesäß gepickt werden bzw. an ihrem Phallos nach oben gezogen werden, vgl. Cappel 1994, 15 und Nr. W 1. W 5. M 15. Auf einigen Kabirenbechern begegnen wir Pygmäen in einer Geranomachie, die ihren Gegnern in den Hals beißen, vgl. Mackowiak 2008, 295 Abb. 3. 4.

Was die Apsidenbilder von Fuente Alamo von diesen Kampfszenen unterscheidet, sind speziell die beigeschriebenen Aussprüche, die den Bildern eine zusätzliche humorvolle Note verleihen. In Apsis 1 sind die Eigennamen für den humorigen Unterton der Darstellung verantwortlich. Die Bezeichnung *Gerion* spielt auf die monströse Gestalt des dreileibigen Riesen Geryon an, der mit seiner Rinderherde jenseits der Säulen des Herakles auf der Insel Erytheia weilte. Der Namensvetter des Riesen in unserer Darstellung hat allerdings bis auf seine Missgestalt gar nichts mit der ungeheuren Kreatur aus der Sage gemeinsam.⁵⁷⁸ Der Frauenname *Mastale* fällt in dieselbe Kategorie, da er sich aus der Transkription des griechischen Wortes *μαστός* herleitet. Der Begriff *μασταλή* entspricht also dem lateinischen *mammeata*, was angesichts der auffälligen Geschlechtsmerkmale der Dargestellten auch nicht verwunderlich scheint.⁵⁷⁹ Beim Namen *Cervius* kommen schließlich diverse unpassende Assoziationen in den Sinn.⁵⁸⁰ Beispielsweise lässt er an einen stattlichen Hirsch (*cervus*) denken, dessen anmutige Gestalt mit der plumpen und unförmigen Gedrungenheit des Pygmäen unvereinbar ist.⁵⁸¹ Vielleicht war mit dem Zusatz *Cervius sum* in diesem speziellen Fall auch die Verspottung einer Person aus dem Umfeld des Villenbesitzers gemeint.⁵⁸² Auch hat man zunächst ein Wortspiel zwischen *Cervius* und dem ähnlich klingenden *cervix* (»Hals, Nacken«) vermutet. Der Ausruf der Mutter (»Ich bin kopflos/enthauptet«) stellt einen sinnvollen gedanklichen Bezug her, denn Kopf und Nacken gehören untrennbar zusammen. Laut André Daviault sei der eigentliche Wortwitz aus der Gleichung *Cervius = caput* abzuleiten, wobei die Tötung des *Cervius* für die Ehefrau einem Verlust ihres Hauptes, also des Familienoberhauptes gleichkomme. Bei einigen lateinischen Autoren bezieht sich *caput* auf das Geschlechtsorgan des Mannes, was die Wehklage der kopflos umherirrenden Ehefrau *ei misera, decollata sum* in eine derb-komische Richtung lenkt.⁵⁸³

Der Bilderwitz in Apsis 2 wird allein durch den Dialog zwischen den drei Akteuren gesteuert, denn durch die »sprechenden« Beischriften wird klar, dass die An-

578 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 58 f. Caballer González 2001, 115. Cappel 1994, 91. Die literarischen Quellen schildern den Riesen dreigestaltig. Hesiod schildert ihn als Gestalt mit drei Köpfen. Stesichoros beschreibt ihn als geflügeltes Ungeheuer mit sechs Händen und zehn Füßen. Die bildliche Überlieferung zeigt ihn »mehr oder weniger vollständig gerüstet«, vgl. Roscher Geryoneus 1630. 1632.

579 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 59. Caballer González 2001, 115. Cappel 1994, 91. Gómez Pallarés 1989, 114.

580 Die Assoziationen, die mit dem Namen des *Cervius* verbunden sind, fasst Caballer González 2001, 116 f. zusammen.

581 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 60. Cappel 1994, 91.

582 An dieser Stelle kann es interessant sein, einen Blick auf das Vorkommen des Eigennamens *Cervius* in der lateinischen Literatur und in den römischen Inschriften Hispaniens und anderer Provinzen zu werfen. Hierzu Gómez Pallarés 1989, 114 Anm. 14. Caballer González 2001, 114 Anm. 19–21. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 57 f.

583 Caballer González 2001, 117 f. (117: »Con esto está intentando sugerir que la cabeza, a la que nos referiríamos, sería la cabeza del pene, el bálano, o con terminología más grotesca lo que podría definirse como el »capullo.«).

strebungen, den Kranich aus dem Weg zu räumen, keineswegs so erfolgreich sind, wie es die Szene suggeriert. Der hinzugesetzte Dialog zeigt, dass der Transportversuch zu misslingen droht. Die Hauptlast scheint bei dem Pygmäen auf der linken Seite zu liegen, der größte Mühe hat, den Kranichkörper in Bewegung zu setzen. Er tut seinen Verdruss gegenüber seinem Nebenmann (Gerion) kund, indem er ihn auffordert, doch einmal mitanzupacken, während dieser an dem Leichnam herumstochert und sich beklagt, dass ihm diese Arbeit zu beschwerlich ist. Auch sein Kamerad auf der rechten Seite scheint die Aufforderung des Seilziehers auf sich zu beziehen, denn er antwortet fast entschuldigend, dass auch er Probleme hat das Tier anzuschieben. Daviault hat vermutet, dass der Künstler in dieser Szene wohl überspitzt die Kraftlosigkeit und die Ungeschicklichkeit der Pygmäen zum Ausdruck bringen wollte.⁵⁸⁴ Die *vis comica* der Szene könnte sich aber auch darin geäußert haben, dass die beiden Pygmäen ihren Freund die ganze Arbeit machen lassen und nur vorgeben, sie seien außer Stande ihn zu unterstützen. Das Bild selbst eröffnet allerdings keine Deutungsspielräume dieser Art. Dennoch legen die Beischriften die subtilen Feinheiten in der Kommunikation der agierenden Figuren offen und tragen so zur Situationskomik der Darstellung bei.⁵⁸⁵

Das Motiv ›Pygmäe gegen Kranich‹ ist auch auf anderen beschrifteten Bildträgern vertreten, etwa auf der Außenseite eines Aryballos des Nearchos (Mitte 6. Jahrhundert v. Chr.).⁵⁸⁶ Wir sehen in diesem kleinen umlaufenden Fries unter anderem einen hilflos am Boden liegenden Pygmäen, auf den ein Kranich losgeht. Das aggressive Tier wird von einem anderen Pygmäen am Hals festgehalten. Ein weiterer Kranich wird von einem Pygmäen attackiert und erhält Hilfe von einem Gefährten mit Keule. In den freien Raum zwischen die Figuren hat der Maler Dipinti gesetzt, die eventuell Anfangs- oder Endsilben wiedergeben sollten: ριφ, θ (oder φ?), αλας, κρο, καλ, σοχ, αρυς, πορυ, θεν, ακι, φε, θοι, βαυς, πυ, οαι.⁵⁸⁷ Es ist denkbar, dass der Maler mit diesen Wortfetzen für den Betrachter eine Kulisse mit den verschiedenen verstörenden Kampfgeräuschen aufbauen wollte. Dieses Phänomen könnte man frei vergleichen mit dem berühmten *Crash Boom Bang* aus modernen Comics.⁵⁸⁸

Ein Mosaikbild unbekannter Herkunft mit rechteckiger Umrahmung Kat. M72, welches sich heute in einer Privatsammlung befinden dürfte, weist durch eine spezielle Beischrift ebenfalls eine spezielle akustische Untermalung auf. Es zeigt einen kahlköpfigen ithyphallischen Pygmäen und einen Kranich, der versucht,

584 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 67 f. Von Cappel 1994, 92 übernommen.

585 In den Pygmäenbildern wird der Beseitigungsvorgang eines getöteten Kranichs in der Regel durch einen einzelnen Pygmäen übernommen und geht in den wenigen erhaltenen Beispielen ohne größere Theatralik vonstatten, vgl. Dasen 2009, 225.

586 ABV 83/4 (682). Para 30. Add2 23. Richter 1932, Taf. XIa.

587 Ebd. 273.

588 Roland Hampe hat die Nonsensinschriften in einem Aufsatz bereits früh als »Geschrei der Kraniche« oder »Kampfgeschrei der Pygmäen« gedeutet, was jedoch ohne Resonanz blieb, vgl. Sparckes 2000, 86 Anm. 18.

ihm in den Phallos zu picken. Der Zwerg hält sich mit einer Hand am Hals des Tieres fest. Was er mit der anderen Hand tut, gibt die Darstellung nicht preis.⁵⁸⁹ Wahrscheinlich war das Bildfeld Teil eines größeren Ensembles von Einzelszenen, die Ausschnitte aus einer Geranomachie gezeigt haben. Rechts oben im Bildfeld neben dem Kopf des Pygmäen steht ΚΟΤΡΑΣ (ΚΟΠΡΑΣ?); zwischen dem Zwerg und dem Kranich direkt vor dem Schnabel des Kranichs ist ΚΡΑ zu lesen. Direkt unter der Darstellung verläuft ein längeres Buchstabenband: ΚΡΑ ΚΡΑΚΡΟΥΚΡΕ ΚΑΝΘΕΙΠΗΧΟΥΚΑΦΩ / ΣΕ. Allgemein anerkannt wurde die Deutung der Beischrift am Kopf des Pygmäen als Namenszusatz für die Identifikation des Zwergen.⁵⁹⁰ Verschiedentlich hat man die Buchstabenfolge am Kopf des Kranichs und den ersten Teil der unteren Beischrift als lautmalerische Zusätze interpretiert, die das Geschrei des Vogels wiedergeben sollten, und zwar ganz ähnlich zu den Monodien verschiedener Vogelarten bei Aristophanes: Κρα, κρα, κρακρουκρε.⁵⁹¹ Bezeichnend ist allerdings, dass der zweite Teil der unteren Beischrift zunächst als unverständlich abgetan wurde.⁵⁹² Eine Transkription dieses zweiten Teils ergibt folgenden Ausruf: κὰν θέηι πεσοῦ καφῶ (= καψῶ) σε; («Auch wenn du läufst, falle (πεσημα / πεσος = Fall, Sturz)! Ich werde dich schnappen!«). Mit ziemlicher Sicherheit handelt es sich nicht um eine weitere Äußerung des Kranichs, der sein Opfer einschüchtern und von der Flucht abhalten will, sondern um eine Äußerung des Pygmäen, um seine Superiorität gegenüber dem Kranich zu demonstrieren.

Auf dem kaiserzeitlichen Mosaikfeld aus einem römischen Wohnhaus in Byblos Kat. M26 trifft ein mit Rundschild und Speer gerüsteter Pygmäe auf einen Kranich und bedroht ihn mit der Spitze seiner Waffe.⁵⁹³ Der Vogel hat den Schnabel geöffnet und kann unter dem Ansturm des Zwergs nur noch ein Bein in dessen Richtung ausfahren, um ihn abzuwehren. Der Angreifer ist als massiger muskulöser Kämpfer mit Lendenschurz und freiem Oberkörper mit Kugelbauch definiert. Sein schütteres Haar ist am Hinterkopf zu einem festen Knoten gebunden, aus dem eine Haarsträhne herausragt. In seinem Gesicht prangt eine auffällig lange Pinocchio-Nase, sein Inkarnat ist dunkel. Über der Kampfszene verläuft die Beischrift, mit der sich der Kämpfer an den Kranich wendet: ΚΑΛΟCEΓΩΟΥΝEIKHΘHΣOMAI

589 Christie's New York, *Antiquities*, Friday, 30 May 1997, 90 Nr. 210 und Abb. Das Bild wurde im Auktionskatalog fälschlicherweise als humorvolle Interpretation des Leda-Mythos bezeichnet: »The scene may be a humorous interpretation of the story of Leda and the swan.« Ein Relief aus El Djem, heute im Bordo Museum von Tunis, zeigt eine ähnlich komische Begegnung zwischen Pygmäe und Phallos pickendem Kranich, vgl. Versluys 2002, Appendix Nr. 29 Abb. 166.

590 SEG 47, 1997, 2226. SEG 52, 2002, 1876. Versluys 2002, 477 Appendix Nr. 54: »The not understandable inscription probably also mentions the name of the dwarf: *kopras*«.

591 Aristoph. Av. 1314: εἰεἰεἰεἰεἰεἰλίσσεται. Aristoph. Av. 1348: εἰεἰεἰλίσσουσα. Die Kraniche selbst sind bei Aristophanes (Aristoph. Av. 710) durch das Partizip des Verbs κρῶζω («krächzen, schreien») charakterisiert, welches seinerseits von einer Lautmalerei herrührt, vgl. Martin 2002, 387. Tybout 2003, 508 Anm. 12.

592 Ebd.: »note that only part of the inscription is understandable«. Martin 2002, 387: »une séquence inintelligible, au bas du panneau«. SEG 47, 1997, 2226.

593 Saïdah 1976, 93–105 bes. 94 Abb. ebd.

– καλὸς ἔγω οὐ νείκη θήσομαι («Ich bin schön. Ich werde nicht besiegt werden.«). Die Kämpferfigur sollte wohl durch die stark verkürzten Gliedmaßen, den Bauch und die lange Nase als pointiert unschön und unsportlich gekennzeichnet werden. Mit der selbstbewussten Eigenbezeichnung als »schön« und deshalb »unbesiegbar« stilisiert sich das Männchen als Prototyp des umschwärmten Gladiators, was die wunderliche Ausstrahlung der Figur noch unterstreicht. Der eigenwillige ›Ikono-
text‹ lässt sich damit auch sehr gut in die unten aufgeführten Amphitheaterparodien einreihen (Kap. 3.3.3.1).

Das letzte Mosaikbild dieser Gruppe Kat. M4 stammt aus einer *domus* bei Amphissa in Zentralgriechenland (Themelis 1977, 253 Zeichnung 2 [nach Vorlage von S. 252 Abb. 8]). Es zeigt einen flüchtenden Pygmäen mit zwei Stäben in den Händen, der von einem Kranich verfolgt wird, welcher sich anschickt, ihm in den zurückschwingenden dicken Phallos zu picken. Der Pygmäe dreht auf seiner Flucht den Kopf um zu prüfen, wie nah der Kranich bereits herangerückt ist. Über der gesamten Szene verlaufen zwei Buchstabenbänder. Das untere, welches etwa auf der Höhe des Pygmäengesäßes ansetzt und über den Rücken des Vogels hinweg verläuft, kann von links nach rechts gelesen werden. Es lautet CXOΛHMHT[O]ΔPEIΛON, was transkribiert werden kann zu σχολῆ, μὴ τὸ δρεῖλον («Gemach, nicht den Phallos!»⁵⁹⁴). Ein zweites Schriftband verläuft in spiegelverkehrter Richtung und auf dem Kopf stehend direkt darüber: BOIΘEIIΠAΠA – βοίθει παπᾶ («Hilf (mir), Vater!»).⁵⁹⁵ Dahinter ist das Mosaik beschädigt. Zu dem Befund wurde bemerkt, dass die obere Inschrift wohl einer weiteren Pygmäenszene mit gegenüberliegender Ansichtsseite zugeordnet gewesen sei.⁵⁹⁶ Der Fußboden aus Amphissa steht dem Apsidenmosaik aus Fuente Alamo wohl thematisch am nächsten, da auch hier eine familiäre Beziehung zwischen den Figuren nahegelegt wird. In dem ›Familiendrama‹ aus Amphissa soll allerdings nicht der Sohn dem Vater, sondern der Vater dem Sohn aus der Misere helfen. Auch in diesem Fall ist eine mit dem Mosaik von Fuente Alamo vergleichbare Serie von Szenen denkbar, die verschiedene Stationen einer Auseinandersetzung festgehalten haben könnten, z. B. das Aufscheuchen des Kranichs durch den Pygmäen, die Verfolgung des Pygmäen durch den Kranich, das Picken in den Phallos, den Sturz des Pygmäen usw.

Das jahrhundertlang rezipierte Motiv der Schlacht zwischen Pygmäen und Kranichen bildet die Grundlage für die Handlung in allen oben beschriebenen Geranomachien. Die Bildkompositionen selbst wurden wahrscheinlich jeweils zunächst nach variationsreichen Musterbuchvorlagen entworfen. In Fuente Alamo müssen die Beischriften in einem separaten Arbeitsschritt hinzugesetzt worden sein, denn die Schrift arrangiert sich (in Apsis 1 etwas stärker) um die Figuren herum, scheint also mehr Rücksicht auf die Bilder zu nehmen als umgekehrt. Auch

594 Dasen 2009, 217: »Attention, ne me donne pas de coups de bec sur le phallus!«.

595 Notermans 2007, Nr. M 107. Bajard 2010, 147. 150 Abb. 6. Dasen 2009, 219 Abb. 3. Themelis 1977, 253 f. 252 Abb; 253 Zeichnung 2.

596 Ebd. 258.

der Umbruch des Schriftbandes an manchen Stellen mag andeuten, dass die Bilder zeitlich vor den schriftlichen Zusätzen entstanden sind bzw. die Beischriften ohne feste Vorlage gesetzt wurden, welche im Voraus definiert hätte, wie genau die Schriftbänder verlaufen sollten.⁵⁹⁷ Dieselbe Beobachtung kann auf dem Mosaik Kat. M4 gemacht werden, wobei die skizzenhaft hingeworfene Zeichnung diesen Eindruck verstärkt. Zudem hat es den Anschein, als entstammten die kurzen Dialoge einem dramaturgisch aufbereiteten Stück.

Die Autoren der Publikation des Mosaiks von Fuente Alamo wollen in den Pygmäendarstellungen eine Nähe zum Schauspiel, insbesondere zur volkstümlichen Posse ausmachen. Diese Nähe führen sie vor allem auf folgende Merkmale und Faktoren zurück:

- Bezüge der Wortwahl zur lateinischen Komödie bzw. Tragödie und umgangssprachliche Wendungen in den Rollentexten⁵⁹⁸,
- Komposition der Dialoge in kurzer Rede und Gegenrede,
- Auswahl ›sprechender‹ Benennungen für die Charaktere mit Bezug auf deren groteskes Aussehen und Verhalten (Mastale, Gerion),
- Indizien in den Bildern, die für die Umsetzung eines volkstümlichen Komödienstücks sprechen, etwa:
 - der Auftritt mit nur wenigen Rollen,
 - die hervorstechenden äußeren Eigenschaften der Mutter Mastale in Apsis 1, die an die Rolle der *matrona* aus der lateinischen Tragödie (Kopfputz, Ärmeltunika, pathetische Gesten) bzw. der Ehefrau in der Komödie (übergroße Nase, übergroße Brüste) angelehnt sind,
 - die Ungleichheit des Ehepaars Cervius/Mastale,
 - die Gefährten des Sohnes aus Apsis 2 erinnern an den Typus des bei Terenz und Plautus verkörperten Sklaven.

597 Eine solche Dominanz des Bildes über den Text ist zumindest in einer Handschrift über die Komödien des Terenz nicht vorzufinden, vgl. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 38. Lancha vermutete auch, dass die Inschriften wohl nicht durch dieselben Mosaizisten ausgeführt wurden wie die Bilder, vgl. ebd. 28.

598 Ebd. 33. 47–49. 52. Für die sprachlichen Merkmale und Bezüge zur Gattung des Mimus besonders ebd. 56–63. 65–73. Als literarische Quellen ziehen die Autoren u. a. Plautus, Terenz, Afranius, Martial und Horaz' Satiren heran. Außerdem in Erwägung gezogen wird die Nähe zu dem nur äußerst fragmentarisch erhaltenen Stück *Alexandrea* des Mimenschreibers Decimus Laberius, in dem möglicherweise Pygmäen und Kraniche agiert haben, vgl. ebd. 53 Anm. 64. 71–73. siehe auch der Vergleich mit Fragmenten der Stücke *Anna Perenna* und *Alexandrea* durch Caballer González 2001, 122 f., der jedoch keine Indizien für eine Abhängigkeit des Mosaiks zu diesen Stücken sieht. Zur possenhaften Dimension der Darstellungen selbst, vgl. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 74–78. Lancha ist aufgrund der sprachlichen Mischung aus *sermo cottidianus* und Archaismen geneigt anzunehmen, dass es sich um die Wiedergabe eines Stückes der Zeit des Plautus handelt, vgl. Lancha 1997, 343.

Ein weiteres Merkmal kann zu den genannten Punkten hinzugezählt werden, das allerdings nicht in den Szenen aus Fuente Alamo auftritt, nämlich die Wiedergabe von Geräuschen oder Lauten zusätzlich zu den Sprechtexten, die das akustische Ambiente jeglicher Art von Darbietung (etwa auch musikalische Aufführungen⁵⁹⁹) noch authentischer machen können. Als Beispiel können die Nonsensinschriften genannt werden, so auf dem erwähnten Aryballos des Nearchos oder auf dem Mosaik in Privatbesitz (Kat. M72).

Nach allen im Kapitel ›Theater‹ betrachteten Objekten können die folgenden Darstellungsmerkmale als Indizien für eine Schauspieldarbietung ergänzt werden:

- charakteristische Gebärden und Gesten (Hinweis- und Affekt- bzw. Emotionsgebärden)
- Hinweise auf Kostümierung
- bestimmte rollentypische Attribute
- Hinweise auf Bühnenarchitektur

Die im Kap. 2.3.2 ›Philosophie‹ behandelten Mosaikbilder aus den Wohnhäusern in Antiochia, Ephesos und Kos weisen einige dieser Indizien auf. Wir finden Hinweis- und Affektgebärden in den Bildern aus Antiochia und Ephesos, in denen der Protagonist sich entweder bangend mit beiden Händen an die Brust greift (Abb. 11a), wütend die Faust zu ballen scheint (Abb. 11b), in großer Aufregung auf die Sonnenuhr zeigt (Abb. 9a–9b), eine ausgreifende Zeigebewegung macht, während er dabei ist, sich den Schuh anzuziehen (Abb. 12b). Außerdem gibt es ›sprechende‹ Benennungen für *Trechedeipnus* als eine Person, die in letzter Sekunde zum Nachtmahl eilen will, und *Akairos* als eine Personifikation, die den Mann an der Sonnenuhr durch ihre Erscheinung auf der Bühne auf den zeitlich unpassenden Augenblick – nämlich ihre große Verspätung – hinweist (Abb. 12b). Im Falle von *Akairos* ist klar erkennbar, dass dieser gerade dabei ist, die Räumlichkeit mit der Sonnenuhr durch eine Türöffnung an der Seitenwand zu betreten, womit ein Verweis auf eine Art Bühnenarchitektur ähnlich zu der Darstellung auf dem Glasbecher (Abb. 17) gegeben ist. Ferner können die Sonnenuhren in allen Bildern als rollentypische Attribute der einzelnen Schauspieler bezeichnet werden. Sie stehen stellvertretend für den unsachgemäßen Umgang mit der Zeit und das mangelnde Zeitgefühl. In den Bildern aus Kos wird dieser Attributcharakter am ehesten offenbar. Der Mann im Bild (Abb. 10a) schultert die Sonnenuhr in derselben Weise wie Herakles seine Keule, auf den in der Abbildung daneben (Abb. 10b) angespielt wird. Eine besondere Kostümierung ist in den Bildern zwar nicht erkennbar, jedoch gibt es hervorstechende

599 Auf den Fragmenten der Strickhenkelamphora ist das Einzelbild eines Satyrs zu sehen, der einen Doppelaulos bläst. Vorne an der Flötenspitze setzt eine unübersetzbare Inschrift an, die dann senkrecht parallel zum Körper des Satyrs abwärts verläuft: NETENARENENETENETO. Hier könnte ein Ton schriftlich umgesetzt worden sein, den die Flöte von sich gibt, oder aber der Maler wollte eine Melodie in verschiedenen Tonarten nachahmen: Berlin 1966.19. Para 323/3bis. Add² 154. Immerwahr 1990, 69 Nr. 404.

chende körperliche Eigenschaften der Personen in den Wandbildern aus Ephesos und Kos, darunter die wettergegerbte braune Haut, die eiförmige Kopfform und die dünnen Beinchen, die auf einen Bilderwitz hinweisen könnten (Abb. 9a–10b). Den verschiedenen Darstellungen liegt möglicherweise ein unbekanntes Komödienstück zugrunde, in dem eine literarische Quelle verarbeitet wurde.⁶⁰⁰

Die meisten Autoren sehen auch in den Pygmäenfiguren von Fuente Alamo Abbilder von Schauspielern mit Sprechtexten und bringen die Bildgeschichte mit einem bestimmten Stück in Verbindung.⁶⁰¹ Prinzipiell spricht nichts ausdrücklich dagegen, denn aus den Quellen ist ersichtlich, dass derartige Darbietungen ein Bestandteil des nächtlichen Beisammenseins in Gelageräumen waren.⁶⁰² Auch an diesem Mosaik ist verwirrend, dass die Figur der Mastale zwar eine gewisse Bühnennähe signalisiert, aber weder die männlichen Pygmäen noch der Kranich in ausreichend deutlichem Maße als Schauspieler charakterisiert sind, etwa durch umgebundene Phalloi, Masken oder Kostüme. Zum Teil hegte man deshalb berechnete Zweifel an der Deutung als Schauspielerszene.⁶⁰³ Man kann sich daher zurecht fragen, ob anhand der beigeschriebenen Dialoge bereits zwingend angenommen werden kann, dass es sich um die Darstellung eines Theaterstücks handelt.⁶⁰⁴ Einige führen das Mosaik deshalb auf die Kopie einer handschriftlich verfassten Quelle in Form eines illustrierten Kodex zurück, der in ähnlicher Weise vorgelegen habe wie die bebilderten Handschriften zu den Stücken des Menander oder Terenz.⁶⁰⁵ Mehrheitlich wird zumindest ein literarisch motivierter Hintergrund vermutet, der

600 Siehe den fiktiven Brief I 3, 4 des Alkiphron, vgl. u. a. Kondoleon 2005, 187.

601 Lancha 1990, 101 f. Die Pygmäen könnten durch zwergwüchsige Schauspieler verkörpert worden sein, vgl. Cappel 1994, 92. Bajard 2010, 147. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 73 Anm. 120. Gegen diese These wendet sich Rawson 1988. Einschränkend Lancha: »Peut-être cette pièce n'a-t-elle pas été représentée sur scène, mais le public connaissait pour l'avoir lue ou l'avoir vue figurée sur des murs, des sols ou des *uolumina*.« (Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 49 f.).

602 Vgl. Jones 1991, passim. So war etwa das Wegräumen der transportablen Tische nach dem Mahl eine gängige Praxis, um eine Art Bühne für den Auftritt von Künstlern zu schaffen (Xen. symp. II 1–2). In der römischen Kaiserzeit sind in den *quaestiones convivales* des Plutarch und vor allem bei Petron zahlreiche Anspielungen auf die Atmosphäre während eines Schauspiels greifbar. Seit der römischen Republik wurden bekannte Lesungen und Schauspiele häufig in das heimische Unterhaltungsprogramm reicher Aristokraten überführt, vgl. dazu Leach 2004, 100 f.

603 Rawson 1988. Lavagne 1992, 243. Zögernd auch Lancha, vgl. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 49 f. siehe auch Lancha 1997, 343.

604 Caballer González 2001, 121.

605 Lancha setzt dies voraus aufgrund äußerer Merkmale des Bild-Schrift-Bezugs und aufgrund paläographischer Besonderheiten, die auf eine enge Anlehnung an die Schreibschrift dieser Zeit hinweisen, vgl. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 34–39. 43 f. Lancha 1997, 208: »Nous avons ici la copie d'un manuscrit, en capitales rustiques de 6 à 7 cm de haut, d'un texte de comédie populaire inspirée par une scène de la vie alexandrine.« Von diesem Ursprungstext können dann aber nur sehr kleine Teile der Dialoge überhaupt übernommen worden sein. Während Lancha davon ausging, dass es sich um einen Prosatext gehandelt haben könnte (Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 39), unternahm Daviault einen Versuch, aus den Beischriften trochäische Septenare zu konstruieren, vgl. ebd. 76 Anm. 135. Weiterhin Lavagne 1992, 243. Zweifel an Lanchas Vermutung äußern Gómez Pallarés 1989, 109 f. und Dunbabin 1999a, 646 f.

das Geschehen in den Einzelszenen thematisch ›ummantelt‹ und gleichzeitig eine Erklärung für die spezielle Verzahnung von Bild und Text liefert.⁶⁰⁶

André Daviault stellt in seiner differenzierten Analyse fest, dass die beigeschriebenen Dialoge von verschiedenartigen komischen Gattungen durchdrungen sind, und auch, dass der Mosaizist die bühnenhafte Inszenierung nach Art der Komödie gezielt für den besonderen parodistischen Effekt eingesetzt hat.⁶⁰⁷ Jesús Caballer González beobachtet erotisches Latein, Komödiensprache, Züge der Tragödienparodie sowie Züge der kleinen Gattungen wie Mimus, Pantomimus, Atellane und Togata.⁶⁰⁸ Wie Daviault glaubt auch er weniger an die Vorlage eines einzigen literarischen Werkes. Stattdessen vertritt er die Ansicht, dass sowohl Ikonographie als auch Beischriften eine Art ›Collage‹ aus den Vorlagen des Mosaizisten und den eigenen Ideen des Hausherrn gebildet haben. Eine direkte Kopie aus einer Sammelhandschrift schließt er aus und schreibt das außergewöhnliche Mosaik der Kreativität und Vorstellungskraft des Villenbesitzers zu.⁶⁰⁹ Gómez Pallarès führt seine Ideen zu dem Mosaik nicht weiter aus, er beschreibt den Auftraggeber zusammenfassend als eine Person »con capacidad e intereses literarios y una amplia cultura«⁶¹⁰ bzw. als »amante del género teatral y de la comicidad«⁶¹¹. Für die Interpretation gibt diese Beobachtung einen wichtigen Denkanstoß, denn man kann davon ausgehen, dass der Villenbesitzer nicht wie derjenige in Mytilene seine literarische Bildung bewusst demonstrieren oder einen Auszug aus seiner Privatbibliothek präsentieren wollte. Ebenso wenig ging es ihm darum, Szenen aus einem ganz bestimmten Stück zu zeigen.

Bedeutender als eine fassbare Vorlage, die sich ohnehin nur schwerlich rekonstruieren lässt, ist die große Wandelbarkeit des Pygmäenmotivs, die bei allen Beispielen zum Vorschein kommt. So hat man im Mosaik von Byblos Kat. M26 auch Elemente der Amphitheaterspiele (*venationes* und Gladiatorenkämpfe) mit dem Motiv verbunden, was nicht verwunderlich ist, war es doch in der Arena gängige Praxis, Kämpfe in nilotischen Landschaften zu inszenieren.⁶¹² Pygmäen findet man ebenso in der Rolle von Boxern, Faustkämpfern, Schauspielern, als Akrobaten auf Stelzen, Jägern, Heroen oder Soldaten.⁶¹³ Um die imaginäre Lebenswelt der Pygmäen in die eigene Lebenswirklichkeit zu transferieren, hat der Hausherr von Fuente Alamo Entlehnungen aus dem Medium ›Theater‹ vornehmen und die Epi-

606 z. B. Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 52. Caballer González 2001, 122.

607 Daviault – Lancha – López Palomo 1987, 77.

608 Caballer González 2001, 126. 127.

609 Gómez Pallarès 1989, 112 f. Ein zweites Mal bekräftigt er seine Ansicht in Gómez Pallarès 1997, 86: »Parece más razonable ver en este pavimento la representación de una clásica geranomaquia, que ve reforzada su expresividad y fuerza cómicas (...) gracias a la inclusión de textos.«

610 »mit literarischen Kenntnissen und Interessen und einer breit angelegten kulturellen Bildung«, vgl. Gómez Pallarès 1989, 110.

611 »Liebhaber der Gattung Theater und der Komik«, vgl. ebd. 112.

612 Bajard 2010, 144–146. Eine Malerei aus dem Garten der Casa del Scultore in Pompeji zeigt z. B. eine in die Pygmäensphäre versetzte *venatio*-Szene, vgl. Cappel 1994, Kat.-Nr. W 1.

613 Ebd. 16. 32–45 v. a. Kat.-Nr. W 1. W 12. W 31.

soden mittels beigeschriebenen Dialogen gleichsam ›vertönen‹ lassen. In das Motiv der Begegnung zwischen Pygmäen und Kranich projizierte er sodann eine kleine Familiengeschichte – vielleicht auch mit Hinweis auf sein eigenes Umfeld –, die von einem volkstümlichen Schauspiel inspiriert worden sein mag. Für seine Gäste hat der Hausherr eine Art ›kontrollierte Illusion‹ geschaffen, indem er die Handlung in einer exotischen Nillandschaft stattfinden ließ.⁶¹⁴

Zusammenfassend haben wir es mit einer Sonderanfertigung zu tun, die sich die Wandelbarkeit des Pygmäenmotivs zunutze macht. Weder können wir von einem ausschließlichen Bezug zum realen Theater, noch von einer rein literarischen Vorlage sprechen. Obwohl Kostümierungen fehlen, zeigen alle Pygmäenmosaiken Gesten, die emotionale Vorgänge kennzeichnen. Die Beischriften weisen eine sprachliche Rohheit auf, der wir bereits auf dem unteritalischen Kelchkrater (Abb. 14) und auf der Eurymedonkanne (Abb. 16) begegnet sind. Wir finden kurze Teilsätze und ganze Sätze, daneben Ausrufe und Lautimitationen, hingegen fehlen längere Textpassagen, Titel oder Namenslabels. Alle Bilder stellen einen freien Gegenentwurf zu den typengleichen Theaterszenen aus dem Haus von Mytilene dar. Um seiner Phantasie Leben einzuhauchen, hat der Hausherr offensichtlich aus unterschiedlichen Quellen seiner Zeit Anregungen bezogen. Das Mosaik fungiert als eine Art intermedialer Reflex verschiedenartiger Unterhaltungsformen. Die gewählte Verarbeitung des Pygmäen-Mythos kann medienwissenschaftlich als ›Format‹ bezeichnet werden. Entsprechend lassen sich alle vorgestellten Objekte – um einen von Eric Csapo geprägten Ausdruck zu verwenden – als »Slices from the Ancient Home Entertainment Industry«⁶¹⁵, d. h. als kostbare Ausschnitte privater Unterhaltungsindustrie beschreiben.

2.3.4 Sonderfall Jagd

Eine weitere standesgemäße Betätigung der Eliten im Römischen Reich bestand im gemeinsamen Jagen.⁶¹⁶ Die Ausübung des Weidwerks war eingebettet in ein schichtenspezifisches Wertesystem, welches vor allem in den Tierkämpfen der großen Helden des Mythos begründet war. Die Identifikationsfigur des Heros, dessen Ideal die jungen Männer vor Augen haben sollten, zeichnete sich vor allem durch

614 Die möglichen Funktionen solcher Nillandschaften u. a. im Kontext des privaten Wohnens erläutert Versluys 2002, 28–34.

615 Csapo 2010, 140.

616 Es ist davon auszugehen, dass sich das Jagen seit der späten Republik zu einer standesgemäßen Beschäftigung der römischen Nobilität entwickelt hat, welche unter dem Einfluss der Art des Jagens in den hellenistischen Monarchien stand, vgl. Raeck 1997, 31. Wolter-von dem Knesebeck 2000, 43. Die Jagd in freier Natur ist als Motiv vom 2. bis ins 5. Jahrhundert n. Chr. Ausdruck des gehobenen Status der Eliten, vgl. Nevett 2010, 131. Quellen hierzu trägt Anderson 1985, 87–100 zusammen. Nur selten wurde die Jagd von Vertretern der gebildeten Oberschichten kritisiert oder als Knechtsarbeit abgelehnt, vgl. Varro Men. CLXI 293 ff. Sall. Catil. IV 1.

Kraft, Mut und Durchhaltevermögen aus.⁶¹⁷ Mythologische Jagddarstellungen beinhalteten nicht nur eine Aussage zum sozialen Stand ihrer Auftraggeber, sondern verrieten auch etwas über die Charaktereigenschaften desjenigen, der sich mit ihnen umgab.⁶¹⁸ Im Alten Orient und später in den hellenistischen Königreichen war die heroische Jagd ein zentraler Bestandteil der Herrscherikonographie.⁶¹⁹ Jagdszenen sind deshalb bevorzugt in der Hofkunst und in der Ausstattung nobler Domizile des hellenistischen Ostens zu finden⁶²⁰; im italischen Raum sind Jagddarstellungen erst ab der mittleren Kaiserzeit in der Repräsentationskunst verbreitet, und zwar vor allem auf Sarkophagen⁶²¹, in der Wandmalerei⁶²² sowie seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. auch als Fußbodendekor⁶²³ in den Häusern der wohlhabenden Reichsbewohner. Die Übernahme des Jagdmotivs in die private Domäne⁶²⁴ war mit hoher Wahrscheinlichkeit mitbeeinflusst durch die imperiale Bildprogrammatische in hadrianischer Zeit. Während sich frühere Kaiser in der Rolle des Feldherrn abbilden ließen, bevorzugte Hadrian die Selbstdarstellung als Jäger. Hiervon zeugen unter anderem die monumentalen Relieftondi des Konstantinsbogens, in denen der Kaiser vor dem Aufbruch zur Jagd, bei der Opferung an verschiedene Götter sowie in wildem Ritt beim Erlegen der Beute und stehend im Kreis seiner Gefährten nach der Jagd zu sehen ist.⁶²⁵ Hadrian setzte nicht nur seine überragenden Jagdqualitäten ins rechte Licht, sondern passte sich durch die Auswahl der Beutetiere (Löwe, Eber, Bär) z. T. an bekannte heroische Tierkämpfe aus dem My-

617 Zu den Heldenfiguren des Mythos, die sich durch die Jagd auf wilde Tiere auszeichneten, gehören traditionellerweise u. a. Herakles, Theseus, Meleager, Adonis, Hippolytos und Bellerophon. Zanker 1995, 267: »Jagdszenen, das traditionelle Zeichen für Kraft, Mut und Tapferkeit.«

618 Raeck 1997, 33. Die Ausstellung der Bezähmung von Wildheit kann auch als erzieherisches Ideal angesehen werden, vgl. Darmon 1990, 147 f.

619 Berühmte Beispiele sind der Jagdfries an der Fassade des sogenannten Philippsgrabs von Vergina sowie die Jagdszenen des Alexandersarkophags aus der Nekropole von Sidon, vgl. Andronicos 1984, 101–105 Abb. 57–63. von Graeve 1970, Taf. 24 f. 36–45. Zur Vorstellung der Jagd im Hellenismus, vgl. Raeck 1997, 31. Das Motiv der heroischen Jagd behandelt Anderson 1985, 1–16. Zu den Ursprüngen der Jagdikonographie und zur Tradition des Jagens in der Antike, vgl. u. a. ebd. passim. Aymard 1951, 25–41. 43–57. Außerdem Martini – Schernig 2000, 131.

620 Ein Beispiel geben hier die Kieselmosaiken von Pella ab, vgl. Salzmann 1982, Taf. 29 f.

621 Anderson 1985, 126–129. Raeck 1997, 31–33. Martini – Schernig 2000, 152. Warland 2000, 176. Wolter-von dem Knesebeck 2000, 45.

622 Hier ist insbesondere die namengebende Malerei aus der Casa della Caccia antica in Pompeji zu nennen, vgl. Allison – Sear 2002, 74 f. und Abb. 198–204. PPM VII (1997) 28 Abb. 36; 32 f. Abb. 45.

623 Dunbabin 1978, v. a. 47 f. 52 (Jagdmosaiken Nordafrikas). Dunbabin 1999, 142 Abb. 147; 156 Abb. 160; 165 Abb. 170; 183 Abb. 196 (Beispiele für Jagdmosaiken aus den nicht-afrikanischen Provinzen).

624 Das Jagdthema war zudem auch auf anderen Bildträgern im Wohnhaus verbreitet, z. B. auf Wänden, Wandbehängen aus Stoff, auf Möbeln oder Geschirr sowie in der Skulpturenausstattung, vgl. Warland 2000, 177.

625 Zu den Jagdtondi, die ursprünglich entweder ein Staatsdenkmal geschmückt haben oder von einem kaiserlichen Privatbau stammen, vgl. Martini – Schernig 2000. Warland 2000, 171–175 und Gutsfeld 2000, 89.

thos an.⁶²⁶ Einzelne Szenen aus den Tondi können bestimmten Darstellungsschemata auf den römischen Staatsreliefs gegenübergestellt werden: a) der Aufbruch des Kaisers in den Krieg (*profectio*), b) der Opferung am Altar, c) der auf den Feind losstürmende Kaiser zu Pferd nach dem Ideal des heldenhaften Vorkämpfers.⁶²⁷ Diese Angleichung in der Ikonographie charakterisiert die kaiserliche Jagd nicht wie die traditionellen Hofjagden als reines Freizeitvergnügen in einem Tiergehege⁶²⁸, sondern setzt neben die Anlehnung an den Mythos auch bewusste Akzente der Kriegsführung und religiösen Pflichterfüllung (*pietas* gegenüber den Göttern), die der Herrschaftslegitimation dienen.⁶²⁹ Eng verbunden ist die Vorstellung der Jagd als »Prüfstein von *virtus*«⁶³⁰, die dem Akteur körperlich und strategisch das Äußerste abverlangt und ihn für den militärischen Ernstfall schult.⁶³¹ Wolfram Martini und Eva Schernig differenzieren allerdings zwischen der jägerhaften *virtus* und der traditionellen Vorstellung von militärischer *virtus*. Sie sehen in der *virtus* des Jägers vielmehr einen »Komplex charakterlicher Qualitäten, in dessen Zentrum *ponos* und *andreia* stehen.«⁶³² Hier zeigt sich, dass Jagdbilder auf ein weites System aristokratischer Wertideale bezogen sind. Obwohl auch das Streben nach umfassender Bildung dem Menschen Entbehrungen abverlangt, sind Jagdbilder nur sehr allgemein unter *paideia* zu fassen und gehören im eigentlichen Sinn nicht zum klassischen Bildungsrepertoire. Dennoch lohnt sich im Anschluss die Betrachtung einiger Jagdszenen, deren Beischriften die Aussagekraft bedeutsam erweitern.

626 z. B. Herakles' Jagd auf den Nemeischen Löwen oder die Kalydonische Eberjagd, an der u. a. Meleager und Theseus mitgewirkt haben. Einen mythologischen Bezug zwischen einem Jagderfolg des Hadrian und einer Heraklestat stellte möglicherweise der alexandrinische Dichter Pankrates her: Dem Kaiser gelingt es darin, auf einem seiner Jagdzüge einen gefährlichen Löwen in der Wüste Libyens zu erlegen und so die Anwohnerschaft von Furcht und Schrecken zu befreien, vgl. Martini – Schernig 2000, 136 f. Gutsfeld 2000, 83. 88. Die dargestellten Jagdtiere haben jedoch noch eine weitere symbolische Funktion, indem sie auf verschiedene Regionen des kaiserlichen Imperiums anspielen, vgl. Martini – Schernig 2000, 145 f.

627 Vgl. Andreae 1982, Abb. 523 (*profectio* des Marc Aurel). Abb. 528; 533 (Opferung durch Marc Aurel am Altar). Abb. 421–424 (sog. Großer Traianischer Fries vom Konstatinsbogen in Rom: der Kaiser stürmt an der Spitze des Heeres auf die Feinde los).

628 Gutsfeld 2000, 86. zu den Kennzeichen der hellenistischen Hofjagden innerhalb der Grenzen eines Tiergeheges (*paradeisos*), vgl. Martini – Schernig 2000, 142.

629 Einem Herrscher, der Mut bewies und gefährliche Tiere zur Strecke brachte, traute man auch zu, Feinde von außen abzuwehren und zu unterwerfen, vgl. Gutsfeld 2000, 87 f. Von Hadrian ist überliefert, dass er sich auf seinen Jagdexpeditionen tatsächlich immer wieder einem hohen Risiko ausgesetzt hat, vgl. Martini – Schernig 2000, 145. Gutsfeld 2000, 86 f.

630 Raeck 1997, 31.

631 Gutsfeld 2000, 88 f. Erste Versuche einer Neudefinition von *virtus* außerhalb des traditionellen Modells der Bewährung auf dem Schlachtfeld sieht Tuck bereits in der Selbstdarstellung der Kaiser Caligula und Nero, vgl. Tuck 2005, 240 f.

632 Martini – Schernig 2000, 142. Siehe auch Gutsfeld 2000, 85: »Er präsentierte die Jagd als Ereignis, bei dem sich all seine Tugenden offenbarten. Allen voran standen das Pflichtgefühl gegenüber den Göttern, die Bescheidenheit und die Tapferkeit.«

Während die Zurschaustellung von *virtus* und die Betonung der militärischen Führungsqualitäten bei den Jagdsarkophagen konstant bleibt⁶³³, unterliegt das Thema in der Mosaikkunst einer Art Transformationsprozess. Katherine Dunbabin beleuchtet diese Entwicklung beispielhaft für die nichtmythologischen Jagdmosaiken Nordafrikas.⁶³⁴ Die ersten Mosaiken des 2. und frühen 3. Jahrhunderts n. Chr. scheinen allein die alltägliche Lieblingsbeschäftigung von Aristokraten zu illustrieren. Gezeigt sind naturalistische Treibjagden auf Kleinwild wie Hasen, Eber, Hirsche, Füchse oder Vögel, wobei mehrere Jäger ihre Beute mit Netzen oder zu Pferd mit Hunden fangen. Die Jagddarstellungen sind zunächst in übereinander verlaufenden Registern angeordnet und zeigen aufeinanderfolgende Stadien einer einzelnen Jagd.⁶³⁵ Namensbeischriften für Jäger, Pferde oder Hunde erhöhen den Realitätsgehalt der Szenen.⁶³⁶ Daneben werden Jagdszenen mit landwirtschaftlichen und sonstigen Aktivitäten kombiniert, die rund um die Villenanlage des Hausherrn stattgefunden haben. Eine besondere Überhöhung oder Zurschaustellung der eigenen *virtus* ist nicht erkennbar.⁶³⁷ Vielmehr soll durch die Vielfalt der Jagdtechniken, die kostspielige Ausrüstung und die Präsentation der prachtvollen Villa und florierenden Ländereien die Zugehörigkeit des Villenbesitzers zur begüterten Gesellschaftsschicht herausgestellt werden.⁶³⁸

Daneben prägen bis in das frühe 4. Jahrhundert n. Chr. hinein großformatige Jagdpanoramen in freier Natur das Bild, in denen Einzelkämpfe mit gefährlichen Raubtieren und exotischen bzw. fantastischen Tieren in großer Zahl nebeneinandergesetzt sind, oft auch neben den Abbildungen großer ummauerter Landgüter (*fundi*).⁶³⁹ Diese Jagdszenen sind offensichtlich angeregt von den Tierkampfbildern in Amphitheatermosaik⁶⁴⁰ und sollten die Jäger mit einem hohen Status belegen⁶⁴¹ Bis auf wenige Ausnahmen, in denen der gemeinschaftliche Fang von

633 In den Sarkophagreliefs seit spätereiverischer Zeit befinden sich Darstellungen der personifizierten *Virtus*, vgl. B. Andreae, Die römischen Jagdsarkophage. Die antiken Sarkophagreliefs 1, 2 (Berlin 1980) 135 und passim. Zu den Entwicklungsphasen der nichtmythologischen Jagdsarkophage, die sich seit severischer Zeit aus den mythologischen Jagdsarkophagen entwickelt haben, vgl. ebd. 139 f.

634 Dunbabin 1978, 46–64.

635 Ebd. 48–52. Daneben gibt es Jagdmosaiken, bei denen verschiedene Jagdexpeditionen überganglos über den ganzen Bildraum verteilt sind.

636 Dunbabin 1978, 60 f. Ebenso Notermans 2007, 83.

637 An die Stelle des mythologisch überhöhten heroischen Jägers, der sich als Einzelner in Mut und Stärke auszeichnet, tritt der lebensnahe, technisch überlegene Jagdherr, der über mehrere Jagdhelfer verfügt, vgl. Warland 2000, 171.

638 Raeck 1992, 29. 31 f.

639 Dunbabin 1978, 53–55. Raeck 1992, 32 f.

640 Ebenso ist eine Anregung aus dem östlichen Mittelmeerraum denkbar, wo die Mosaiken blutrünstige Jagden auf wilde Raubtiere und exotische Tiere zeigen, vgl. Warland 2000, 179.

641 Raeck 1992, 33. 38. Die Zweikämpfe stellen eine Allegorie für den heroischen Kampf gegen die übermenschliche Kraft der wilden Kreatur oder auch einen Verweis auf fürstliche Jagden in einem Raubtiergehege dar. Zur Befriedigung der Sensationslust der Betrachter ebd. 48. 60.

Tieren festgehalten wurde⁶⁴², haben diese Bilder wohl nichts mit wirklichen Jagdexpeditionen des *dominus* zu tun, auch wenn sie regelmäßig mit der Darstellung seines Landsitzes verbunden sind. Mit der Illustration von materiell und personell aufwendigen Tierfangexpeditionen für die Spiele sollte am ehesten das hohe Einkommen des Hausherrn und sein außergewöhnliches organisatorisches Geschick veranschaulicht werden.⁶⁴³ Seit dem späten 4. Jahrhundert n. Chr. zeigen die Mosaikbilder zusammenhanglos übereinander gestaffelte Einzelszenen ohne organische Einheit, die den Anschein erwecken, als hätten sich die Hersteller wahllos an einem etablierten Bildrepertoire bedient. Auch die Namensbeischriften gehen nun zurück.⁶⁴⁴ Die Jagdbilder scheinen noch die Funktion inhaltsleerer Abzeichen für die hohe gesellschaftliche Position ihrer Auftraggeber zu erfüllen und jeglichen narrativen Gehalt eingebüßt zu haben.

Der kurze Überblick hat gezeigt, dass das Leitbild des Jägers einer gewissen Akzentverschiebung hin zu einer reinen Zurschaustellung des materiellen Wohlstandes unterworfen war.⁶⁴⁵ Welchen Aspekt seines Status' der Auftraggeber mit dem Mosaik zum Ausdruck bringen wollte, hing auch von der Kombination mit anderen Bildmotiven ab. Das generische Thema der Jagd konnte dabei nicht nur mit Villen- und Ackerbauszenen, sondern auch mit einem Gelage unter freiem Himmel, einer Opferszene, mit Wagenfahrern, Circusspielen oder Jahreszeitmotiven verknüpft werden.⁶⁴⁶ Von der Vorstellung einer militärisch inspirierten, auf *πόνοσ* und *ἀνδρεία* basierenden *virtus*, die die Jagd als heldenhafte Tat feiert, hat sich die Aussage der Jagdbilder in der Spätantike weit entfernt.

Jagdmosaikern weisen in der Hauptsache Benennungen von Tieren und Jägern⁶⁴⁷ auf. Daneben existieren gelegentlich außergewöhnliche Benennungen für Orte im Bild z. B. für ein Gebäude (?) (*saltuarii ianus* = Tür/Tor des Forstaufsehers)⁶⁴⁸ und ein umzäuntes Jagdterrain (*septum [= saeptum] venationis*)⁶⁴⁹. Eine herausragende Ortsbezeichnung bietet auch ein Mosaik aus Tunesien mit einer Fischerszene

642 Ebd. 58. 60.

643 Ebd. 61.

644 Dunbabin 1978, 56–59. 61. Ein Beispiel für diese Entwicklung ist ein Mosaik aus Djemila, das um die Wende vom 4. zum 5. Jahrhundert n. Chr. datiert wird, vgl. Raeck 1992, Abb. 22. Hier gibt es einen fließenden Übergang zwischen realistischen Jagdszenen vor der Kulisse einer Villenanlage und Raubtierkämpfen im Amphitheaterstil.

645 Als Merkmale dieses Repräsentationsbedürfnisses identifiziert Wulf Raeck u. a. die Vielfalt der wiedergegebenen Jagdarten, der Aufwand an Personal, Ausstattung und Kleidung, die Andeutung der Jagd im Gebiet der eigenen Villa, vgl. Raeck 1992, 29.

646 Notermans 2007, 81 f. Die Illustration eines Gastmahls unter freiem Himmel kann z. B. darauf hinweisen, dass dem Betrachter mehr die gastfreundliche Bewirtung auf dem Landgut vor Augen geführt werden sollte als die *virtus* des Hausherrn, vgl. Raeck 1997, 35. Raeck 1992, 26 f.

647 Warland 2000, 178. Beispiele für beigeschriebene Namen von Jagdhunden und Pferden auf nordafrikanischen Mosaiken finden sich bei Dunbabin 1978, 61. Dunbabin 1999, 113 f. Abb. 115. 116.

648 Notermans 2007, Nr. M 283. *ianus* könnte hier als *pars pro toto* für ein Gebäude gebraucht worden sein.

649 Ebd. Nr. M 284.

vor einem Landgut an der Küste Kat. M50 aus dem 4. oder 5. Jahrhundert n. Chr. Die längere Beischrift nimmt auf die private Thermenanlage in dem Baukomplex Bezug. Voller Stolz hat ihr der Besitzer den Beinamen *Baiae* gegeben und spielt so auf den prachtvollen und luxuriösen Badeort in Kampanien an. In der Spätantike war es in der Tat nicht unüblich, die großen *fundi* bis hin zu stadähnlichen Komplexen auszubauen.⁶⁵⁰ Andere Beischriften scheinen vor allem die Figur des Jagdhundes aufgrund seiner symbolischen Aussage zu akzentuieren.⁶⁵¹ Der Zusatz *Festus cum Torquato* (»Festus mit Torquatus«) auf einem pompejanischen Jagdmosaik Kat. M15 kennzeichnet die Zusammengehörigkeit zwischen dem Tier und seinem Herrn.⁶⁵² Ähnlich belegt der längere Zusatz *Sagitta pernicies leporum* (»Pfeil, das Unheil für die Hasen!«) auf einem Fußboden aus Thuburbo Maius/Nordafrika Kat. M58 nicht nur die besondere Bindung zwischen dem Jäger und seinem Haustier, sondern auch den Stolz des Hausherrn auf die waffenähnliche Jagdgeschwindigkeit seines Hundes, dessen bevorzugte Beute anscheinend Hasen waren. Damit verrät die Beischrift in diesem Fall mehr als eine einfache Bezeichnung der Figur. Geschickt gewählt ist auch der Name *Zefyrus* für den Jagdhund auf einem Mosaikbild aus Baños de Valdearados (Burgos), der dem Tier Windgeschwindigkeit zuschreibt.⁶⁵³ Die ungewöhnliche Beischrift ΦΗΡΙΑ ΚΑΛΗ stammt von einem Fußboden aus dem Privatbad einer römischen Villa in Mansoura/Zypern.⁶⁵⁴ Das Mosaikfeld zeigt einen Hund, der gerade ein Perlhuhn (?) gefangen hat und es mit der Pfote am Boden festhält. Er wendet den Kopf, als warte er auf ein Zeichen seines außerhalb des Bildfeldes zu denkenden Herrn. Für die Beischrift gibt es zwei Interpretationen: 1. die Übersetzung als Eigenname der Hündin i. S. v. »Pheria ist schön«/ »schöne Pheria«⁶⁵⁵; 2. die Betitelung der gesamten Szene mit den Worten θήρια καλή (»schöne Jagd«), wobei davon ausgegangen wird, dass der Buchstabe Φ anstelle eines Θ eingesetzt wurde.⁶⁵⁶ Überlegenswert ist vielleicht auch eine dritte Lösung, die voraussetzt, dass man eine Transkription des lateinischen Wortes *feriae* (auch *feria*) vorgenommen hat, die allerdings mit dem griechischen *kalos*-Attribut kombiniert wurde. In der »schönen freien Zeit« dem Jagen in freier Natur nachzugehen, liegt indes auch nicht so fern.

Ein andermal ist der Jagdherr selbst mit einer Beischrift betitelt (Kat. M66), jedoch nicht mit einer einfachen Namensbeischrift⁶⁵⁷, sondern mit einem Zusatz, der

650 Raeck 1992, 33 f.

651 »The hunting dog, of course, is another creature with strong symbolic associations, much favoured in the Late Roman period, often deployed to denote status, power and control of the environment.« (Mitchell 2007, 294).

652 Notermans 2007, Nr. M 71.

653 Blázquez 1992, Taf. XVII.

654 Notermans 2007, Nr. M 422. Mitford 1950, 47 f. Nr. 25 Abb. 27. Michaelides 1992, 76 Abb.

655 Michaelides 1993 bei Notermans 2007, 167.

656 Mitford plädierte für ein vor-hellenistisches dialektales Relikt aus der äolisch sprechenden Koine in dieser Region, welches sich auch in dem für Bacchus verwendeten Epitheton φηρομανής statt θηρομανής in der Anthologia Palatina äußert, vgl. Mitford 1950, 48 und Anm. 2.

657 z. B. Notermans 2007, Nr. M 283.

noch einmal explizit auf die Rolle des Villenbesitzers als Jäger und damit auf seine Zugehörigkeit zu den Kreisen der *potentiores* verweist: THALAS/SIVS/QVIVENATOR – *Thalassius qui venator* (»Thalassius, der als Jäger ... / der ein Jäger (ist)«). Die kleine Jagdszene in einem viereckigen Bildfeld aus einer spätantiken Villa bei Cordoba (3./4. Jahrhundert n. Chr.), das von einer Flechtbandborte, geometrischen Rahmenmotiven und kleinen fensterartigen Ausschnitten mit Vögeln umgeben ist, zeigt zwei Jagdhunde, die einem Hasen nachstellen (Abb. 19).⁶⁵⁸ Hinter ihnen reitet der Jäger Thalassius in wildem Galopp, seine Namensbeischrift verläuft unter dem Pferdekörper; zwei weitere Worte LATERAS und NIMBVS folgen versetzt voneinander den davongestrebenden Hunden und scheinen deren Bewegung zu unterstreichen. Mireille Corbier interpretiert die beiden Inschriften als Hundennamen.⁶⁵⁹ Bemerkenswert ist allerdings, dass LATERAS nicht in der Nähe des zweiten Hundes angebracht wurde, wie es für eine Benennung üblich gewesen wäre. Joan Gómez Pallarès (und im Anschluss Angélique Notermans) möchte in der Beischrift LATERAS die zweite Person Singular des Verbes *latrare* erkennen (= *latras* / »du bellst«).⁶⁶⁰ Beide sagen jedoch nichts über die Zuordnung dieser wörtlichen Rede aus. Am wahrscheinlichsten wäre die Beischrift als kommentierenden Zusatz zu einem der Hunde zu denken. In Verbindung mit NIMBVS kann sie aber wohl nicht gestanden haben, da der Name im Vokativ hätte stehen müssen: »*Latras, Nimbe!*« (»Du bellst, Nimbus«). Weiterhin möglich wäre eine Ergänzung zu *latebras* (von *latebra*, ae f. = »der Schlupfwinkel«) mit einer Ligatur aus den Buchstaben B und R.⁶⁶¹ Da es sich dabei um eine Akkusativform handelt, kann mit dem Wort kaum eine Benennung gemeint sein. Es liegt aber nahe, *latebras* als Objekt zu *Thalassius qui venator* aufzufassen und ein Prädikat vervollständigend hinzuzudenken, welches durch die nachträglichen Ergänzungen an dieser Stelle verlorengegangen sein könnte, z. B. »Thalassius, der als Jäger den Unterschlupf (entdeckt hat)« o. Ä. Das Resultat wäre ein kurzer Kommentar, der den Jagderfolg des Hausherrn preist, und der auch die felsartige Struktur in der rechten unteren Ecke des Bildes sinnvoll erscheinen lässt.⁶⁶²

Die eingangs erwähnten Beischriften haben alle einen mehr oder weniger direkten Bezug zur dargestellten Handlung. In wenigen Fällen sind besondere »sprechende«

658 Notermans 2007, Nr. M 220. Corbier – Guilhembet 2011, 44 Abb. 8. Aus der Abbildung ist ersichtlich, dass das Mosaik (antike?) Flickungsstellen aufweist, die offensichtlich von einem anderen Mosaikboden entnommen wurden und daher motivisch nicht in die Lücken passen.

659 Corbier – Guilhembet 2011, 23.

660 Gómez Pallarès 1997, 11.

661 Inhaltlich unwahrscheinlicher, obwohl vom Befund her passender, ist die Lesart *latebas* (»du warst verborgen«).

662 Der Hausherr selbst lässt sich hier wohl in der dritten Person ansprechen. Ein Dritter informiert den Besucher darüber, wer der Jäger im Bild ist. Bei der Struktur am rechten unteren Bildrand handelt es sich höchstwahrscheinlich um einen bewachsenen Felsen o. ä., der dem im Bild dargestellten Hasen als Unterschlupf gedient haben mag, bevor ihn die Jagdhunde aufspürten.

Beischriften belegt, welche die Jagdszenen in einen ganz neuen Kontext stellen. Sie können z. B. Aufschluss darüber geben, in welcher Weise ein Jagdbild zu verstehen ist, und »den gedanklichen Zugang des Betrachters zum Bild« neu definieren.⁶⁶³ Werden etwa – wie auf einem Paviment aus der sog. Villa des Maternus in Carranque – Hundefiguren in einer mythologischen Jagddarstellung mit Namen versehen, so wird die Darstellung aus ihrem mythologischen Zusammenhang herausgelöst. Auf der Folie des gezeigten Heldenmythos offenbart sich die Freizeitgestaltung eines ranghohen Jagdherrn mit seinen Lieblingshunden, was seine Persönlichkeit wiederum mit der des Heros gleichsetzt.⁶⁶⁴

Ein weiteres Beispiel für die bewusste Beeinflussung der Bildaussage durch »sprechende« Beischriften ist ein spätantiker Mosaikboden aus Sheikh Zouède an der Grenze zwischen Israel und Ägypten (Kat. M35). Darauf im obersten Register eine Szene aus dem Mythos von Hippolytos und Phaidra, deren Akteure mit Benennungen versehen sind (Abb. 20).⁶⁶⁵ Links in einer *aedicula*, die den Palast darstellen soll, sitzt die sinnende Phaidra, wie aus der Namensbeischrift über dem Gebäude ersichtlich wird; weiter rechts ist Hippolytos mit seinen Jagdgefährten (ΚΥΝΑΓΟΙ) abgebildet, der von Phaidras Amme ein Diptychon mit der Aufschrift ΦΕΔΡΑ überreicht bekommt. Nach dem Mythos handelt es sich um die schriftlich fixierte Liebeserklärung der Phaidra. Der über der Amme schwebende Eros weist den Weg zum Adressaten. Die Lesung der Beischrift über der Szene, die als *tabula ansata* von zwei Eroten gehalten wird, lautet ΝΑΟΙΣΝΕΣΤΟΡΑΤΟΝΦΙΛΟΚΑΛΟΝΚΤΙΣΤΗΝ. Hieraus ergibt sich zunächst folgende Transkription: (ἐν) ναοῖς Νέστορα τὸν φιλόκαλον κτίστην. Notermans übersetzt den Vers wie folgt: »In den Tempeln Nestor, der Erbauer, Liebhaber von Schönheit«⁶⁶⁶. Allgemeine Akzeptanz fand die These, dass mit Nestor der Erbauer und Besitzer des Hauses gemeint sei. Jedoch sucht man vergeblich einen Bezug zur darunter abgebildeten Szene. Wohl deshalb und auch aufgrund der Substantive »Nestor« und »Erbauer« im Akkusativ gab es die Tendenz, (ἐν) ναοῖς durch [ἴδ]οις zu ersetzen, um so den Satz folgendermaßen zu ergänzen: [ἴδ]οις Νέστορα τὸν φιλόκαλον κτίστην (»Du kannst [hier] Nestor, den Hausherrn, sehen, den Freund des Schönen.«⁶⁶⁷). Demnach wäre das Mosaikbild in der Absicht konzipiert worden, der Figur des Protagonisten Hippolytos den Erbauer des Hauses und Hausbesitzer Nestor gegenüberzustellen. Die

663 Raeck 1992, 144.

664 Notermans 2007, Nr. M 216 und S. 82 f. Gómez Pallarès 1997, 152–154 und 274 Taf. 63. Zur Veränderbarkeit von spätantiken Mythendarstellungen, die mit einem Wandel der Bildsprache zum Zweck einer neuen Aussageintention einhergeht, vgl. auch Raeck 1997, v. a. 33–35.

665 Notermans 2007, Nr. M 436. Das in drei Register unterteilte Mosaik stammt aus einer rechteckigen Halle in einem großen Bau, der am wahrscheinlichsten mit einem privaten Wohnbau in Verbindung gebracht werden kann. Es ist ein wertvolles Zeugnis für die kulturelle Bildung des Hausherrn. Es wird ausführlich besprochen bei Stefanou 2006, 199–204. Zu Abbildungen ebd. 389 Abb. 57 (Gesamtansicht); 390 Abb. 58 (Hippolytos-Mythos). Warland 2000, 182 Abb. 4.

666 »In de tempels Nestor, de bouwer, liefhebber van schoonheid«, vgl. Notermans 2007, Nr. M 436.

667 P. Perdrizet (Stefanou 2006, 200 Anm. 766) und R. und A. Ovadiah (Ovadiah – Ovadiah 1987, 51–53 Nr. 69) lesen ἴδοις statt ναοῖς. Zur Übersetzung, vgl. Warland 2000, 181.

Ergänzung wäre grammatikalisch in sich schlüssig, bereitet jedoch Probleme angesichts des einwandfrei lesbaren ΝΑΟΙΣ am Anfang des Verses.⁶⁶⁸ Allerdings wäre es möglich, dass man den Inhalt des Mythos zu diesem späten Zeitpunkt nicht mehr genau kannte und lediglich nach einer passenden Vorlage gesucht hat, um den Hausherrn Nestor als verehrungswürdigen φιλόκαλος κτίστης in Szene zu setzen. Timo Christian hat die Beischrift mit »In die Tempel mit Nestor, dem das Schöne liebenden Gründer!« übersetzt.⁶⁶⁹ Diese Deutung würde implizieren, dass mit der Wahl des Bildthemas mehr die Kommunikation idealer Werte im Zentrum stand, welche das Selbstbild von *dominus* und *domina* bestimmt und den verehrungswürdigen Status des Nestor legitimiert haben.⁶⁷⁰ Nicht nur die Beischrift, sondern auch die Darstellung könnte gewählt worden sein, um die Schönheit der Hausherrin (als Phaidra) und die Tapferkeit des Hausherrn in Gestalt des Jägers herauszustellen.

Die beiden anderen Bilder vermitteln Fruchtbarkeit, Glückseligkeit und Heiterkeit: Die Mittelszene zeigt einen Thiasos unter Führung des Dionysos mit seinem Gefolge; die untere Szene besteht aus aufgereihten Vögeln vor einem liegenden Gefäß und einer Blume, dazwischen sind Schlangen eingefügt. Interessanterweise spricht der Erbauer des Gebäudes in den beiden längeren Beischriften unter den Szenen direkt zu seinen Gästen. Im mittleren Text handelt es sich um eine apotropäische Beischrift. Der Hausbesitzer lädt den Gast zum wohlwollenden Betrachten ein; gleichzeitig versucht er ihn für sich einzunehmen, indem er ihn als ›Freund‹ bezeichnet und so neidvolle Gefühle (φθόνος, τὰ ὄμματα βασκανίης) von sich fernhält. Im unteren Text, der wiederum in einer *tabula ansata* erscheint, vergleicht er das Fußbodenmosaik mit einem Textilgewebe, das Aphrodite einst höchst selbst für die Chariten genäht habe, und an dem sich der Beschauer erfreuen soll.⁶⁷¹ Das Mosaik wird in die Sphäre eines göttlichen Kunstwerks gestellt, es kommt im Aussehen und in der geduldrigen Herstellung einem Teppich gleich, der neben prunkvollen Gewändern ein beliebtes Motiv berühmter ekphrastischer Epigramme ist, in denen die Dichtung kunstvoller Verse mit dem Weben verglichen wird.⁶⁷² Wir finden an dieser Stelle drei wesentliche Funktionen der ›sprechenden‹ Beischriften vor:

668 Auch Denis Feissel hat seine Auffassung der Beischrift an der deutlichen Lesbarkeit von ΝΑΟΙΣ orientiert, vgl. Notermans 2007, 398 Anm. 27 und Feissel 1992, 504 f. Nr. 432. Die Ergänzung von Ovadah – Ovadh und Perdrizet muss daher mehr als fragwürdig erscheinen.

669 Christian 2015, 356.

670 Die Merkmale der Entwicklung hin zu einer ›neuen Deutlichkeit‹ im Umgang mit Bildthemen in der Spätantike nennt Raeck 1992, v. a. 160–163. Siehe auch Warland 2000, 181/183.

671 Eine vollständige Transkription und Übersetzung aller Texte bei Notermans 2007, Nr. M 436. Ovadah – Ovadh 1987, 51–53 Nr. 69. Die Beischriften sind auch behandelt bei Stefanou 2006, 200–203 und bei Notermans 2007, 398.

672 Christian 2015, 356–359.

- Eine Lobpreisung des Stifters Nestor ähnlich wie auch im ›Mageriusmosaik‹ in Kap. 3. 3. 1. 1 in Form einer Akklamation, in der evtl. die Aufstellung einer Statue gefordert wird (»In die Tempel mit Nestor ...«);
- Die Abwehr von Unheil durch die Vereinnahmung des Lesers zugunsten des Hausherrn (Kap. 5. 2);
- Die Betonung der vorzüglichen Kunstfertigkeit des Mosaikbildes, welche bereits in der mittleren Beischrift anklingt.

Ein anderer Mosaikboden aus Antiochia zeigt unter anderem Kampfgruppierungen mit wilden Tieren, in denen die Jäger Namen berühmter Protagonisten tragen: Narkissos, Hippolytos, Meleagros, Adonis, Akteon und Teresias.⁶⁷³ Zunächst könnte man meinen, es sollte sich um berühmte Jagdgestalten aus dem Mythos handeln. Doch die im Zentrum befindliche Personifikation der μεγαλοψυχία, der Seelengröße, die durch eine Benennung gekennzeichnet ist, verweist vermutlich auf die eigentliche Intention des Auftraggebers: Angespielt wird eventuell auf seine Rolle als freigebiger Stifter von *venationes*, deren Paarungen im Mosaikbild festgehalten wurden.⁶⁷⁴ Die eigentümlichen Namen der Tierkämpfer entspringen wahrscheinlich der Phantasie des Auftraggebers und seiner Absicht, die Spiele im Nachhinein in eine herausragende, heldenhafte Sphäre zu heben.

Der von Dunbabin skizzierten stilistischen Entwicklung nordafrikanischer Mosaikbilder seit dem späten 4. Jahrhundert n. Chr. entspricht ein kleines Paneel aus einem Thermengebäude in Orléansville (Castellum Tingitanum/bei El Asnam, Algerien) (Kat. M39). Es zeigt zwei nicht zusammenhängende Jagdszenen, die ohne rahmende Trennung übereinandergesetzt sind (Abb. 21).⁶⁷⁵ Oben sind zwei Jagdgefährten mit ihrem Hund zu Fuß in freier Natur unterwegs. Mit gezücktem Speer⁶⁷⁶ überraschen sie einen Eber, der aus einem Gebüsch auftaucht. Im unteren Teil ist die Begegnung zwischen einem einzelnen Jäger zu Pferd und einem Leopard festgehalten, der vor einer Baumgruppe zum Sprung ansetzt. Den rechten Arm hat der Reiter in einer triumphierenden Geste von sich gestreckt. Die in der Flanke des Tieres steckende Lanze könnte eine Auseinandersetzung zwischen Jäger und Bestie anzeigen.⁶⁷⁷ Am oberen Rand des Bildfeldes verläuft die Beischrift SILIQVAFREQVENSFOVEASMEAMEMBRA/LA/VACRO – *siliqua frequens foveas mea membra lavacro*. Für ihre Übersetzung ist vor allem die Bedeutung des Wor-

673 Notermans 2007, Nr. M 511. Raeck 1992, 50 Abb. 5.

674 Notermans 2007, 82. Dunbabin 1978, 228. u. a. Mögliche Einwände gegen diese Auslegung äußert Raeck 1992, 143 f.

675 Notermans 2007, Nr. M 260. Dunbabin 1978, Taf. XV Abb. 30. Gómez Pallarès 2000, Taf. VIII, 3.

676 Nur einer der Männer ist mit dem Speer bewaffnet, der andere hält einen eckigen Schild.

677 Nach der Meinung von Dunbabin kann die Lanze wegen der Stellung der Figuren zueinander nicht vom Reiter geworfen worden sein, vgl. Dunbabin 1978, 56. Hierzu die Ausführungen von Raeck 1992, 39: »Der Gefeierte stellt (...) seine Leistung nicht im anstrengenden Nahkampf unter Beweis, sondern steht von vornherein als Sieger über die Bestie fest, ohne daß die Tat der eigentlichen Ausführung bedürfte.«.

tes *siliqua* ausschlaggebend.⁶⁷⁸ Manfred G. Schmidt hat sich epigraphisch mit dem Mosaik auseinandergesetzt. Er identifiziert die Beischrift als »vollständige(n) Hexam, wenn auch prosodisch unglücklich mit *siliqua* beginnend«⁶⁷⁹, und deutet sie als einen vom Badenden an den *balneator* gerichteten Satz: »Erquick' wiederholt mir die Glieder im Bade mit Hornklee.«⁶⁸⁰ Franz Bücheler ging davon aus, dass mit *lavacro siliqua membra fovere* entweder die wiederholte Anreicherung des Wassers mit dem Kraut (z. B. in Form eines Kleiebades) gemeint gewesen sei, oder *siliqua* eine Quelle bezeichnet, mit deren Wasser das Bad bereitet wurde.⁶⁸¹ Joan Gómez Pallarès will darin eine pflanzliche Speise erkennen, die nach dem Bade verzehrt worden ist.⁶⁸² Weitere Interpretationen zielten auf die Verwendung von *siliqua* als Heizmaterial in den Thermen⁶⁸³ bzw. als Angabe für den Preis des Bades⁶⁸⁴ ab. Die genaue Bedeutung des Badewunsches in der Jagddarstellung ist bis heute nicht zufriedenstellend geklärt worden. In der Literatur gibt es jedenfalls keine Bestrebungen, die bildliche Darstellung und die Beischrift zu einer gemeinsamen Aussage zusammenzuführen. Wulf Raeck behauptete in seiner Habilitationsschrift sogar, Bild und Beischrift hätten auf keinen Fall etwas miteinander zu tun⁶⁸⁵, was wohl Gómez Pallarès' kurze Notiz über das Mosaik⁶⁸⁶ beeinflusst hat und zuletzt auch Angelique Notermans dazu bewogen hat, diese in ihrer Dissertation getrennt voneinander zu behandeln.⁶⁸⁷ Allen Bedenken zum Trotz erscheint es dennoch nicht abwegig, eine Beziehung zwischen dem Jagdbild und seiner ungewöhnlichen Beschriftung ausmachen zu wollen, wie nachfolgend erläutert wird.

Zunächst einmal gilt es festzuhalten, dass das Jagdthema auf Fußbodenmosaiken in öffentlichen Thermen zwar kaum vorkommt, in Baderäumen privater Wohnhäuser aber durchaus vertreten war.⁶⁸⁸ Ob das Mosaik in einem Privatbad verortet gewesen ist, muss unklar bleiben, ist jedoch immerhin denkbar.⁶⁸⁹ Setzen wir einen Raum in einem Villenbad voraus, so mag sich hier einerseits der reine

678 H. Bianchi hielt das Wort einst – nach M. G. Schmidt »unnötigerweise« – für eine Zusammensetzung aus *si liqueat*, vgl. Bianchi 1910, 52 f. Schmidt 2000, 249 Anm. 8.

679 Ebd. 249.

680 Ebd. nach einer Übersetzung von Bücheler und Lommatzsch.

681 Bücheler 1895, 162 Nr. 335.

682 Entsprechend seine Übersetzung: »(tu, siliqua) legume, potresti riscaldare (internamente) il mio corpo dopo del bagno, frequentemente.« (Gómez Pallarès 2000, 309).

683 CIL VIII 21518.

684 Stowasser 1903, 265 f. Hieran orientierte sich wohl auch Notermans 2007, 179 für ihre Übersetzung: »Talrijke siliquae (= soort munt), koester mijn ledematen met een bad«. Stößt bei Schmidt (Schmidt 2000, 249 Anm. 8) auf wenig Zuspruch.

685 Raeck 1992, 39 Anm. 55.

686 Gómez Pallarès 2000, 309: »Comunque non mi sembra che abbia relazione diretta con l' iconografia«.

687 Notermans 2007, 81. 179.

688 Hierzu die tabellarische Aufstellung der Bildthemen in ihren Fundkontexten im Katalog bei Notermans 2007, 201.

689 Gómez Pallarès 2000, 309. Die genaue Situierung innerhalb des Thermengebäudes ist unbekannt.

Repräsentationswille des Hausherrn widerspiegeln, der in alle Bereiche seines Anwesens ausstrahlte. Andererseits kann unser Bild aber besonders mit einem Aspekt zusammengebracht werden, den Raeck mit »Jagd und glückliches Leben« betitelt hat.⁶⁹⁰ Darin erläutert er, wie das Bild der Jagd seit jeher sowohl durch Mühsal und Entbehrung als auch durch Vergnügen und Erholung geprägt wurde. Die Anstrengungen der Verfolgung und Tötung des Beutetieres seien durch das Leben in der Natur und den reichlichen Genuss ihrer Gaben entlohnt worden. Nach einem Bericht Oppians habe unter anderem auch ein Bad in der Quelle zu den Sinnenfreuden während eines Beutezugs gehört.⁶⁹¹ Die bei Raeck zitierten Denkmäler haben alle eine »Verknüpfung (...) mit Bildinhalten (...)« gemeinsam, »die für Annehmlichkeit und Glückszustände stehen«⁶⁹². Unser Mosaikbild aus Orléansville lässt er dabei außen vor, obwohl es sich meines Erachtens sehr gut in diese Gruppe einreihen lässt. Die Aufgabe der Beischrift wäre in diesem Fall beispielsweise darin zu sehen, dem Gast des Hauses die angenehme Seite der Jagd mit dem Hausherrn näherzubringen und nach deren Ende einen Anreiz für ein wohltuendes warmes Bad zu geben oder ihn in die entsprechende wohlige Stimmung zu versetzen. Gleichzeitig schafft sie in dem Raum ein angenehmes Ambiente. Ebenso denkbar, aber weniger wahrscheinlich ist die Andeutung eines Gesprächs zwischen den beiden im oberen Register abgebildeten Jägern. Hierzu würde zumindest nach den modernen Sehgewohnheiten passen, dass der hintere Jäger seinen Kopf in Richtung des Gefährten wendet. Wohl weniger ist in der Beischrift die medizinische Empfehlung eines Thermenarztes zu sehen.⁶⁹³

Für die Vergesellschaftung der Jagd mit »Lebensglück und Genuss« spricht in ähnlicher Weise auch der Mosaikboden im Speisesaal des Theoderich-Palastes von Ravenna (Kat. M18). Die Gestalt des Bellerophon im Kampf mit der Chimaira, eine der großen Jagdepisoden des Mythos, ist darin kombiniert mit Jahreszeitensymbolik und einer *tabula ansata*, die von zwei Putten gehalten wird. Auf ihr ist zu lesen: *Sume quod autumnus quod ver quod bruma quod estas / alternis reparant et toto creantur in orbe* (»Nimm, was der Herbst, was der Frühling, was der Winter, was der Sommer im Wechsel bereiten und was auf dem ganzen Erdkreis hervorgebracht wird.«).⁶⁹⁴ Auch hier scheint die Beischrift dem Betrachter wie in allen genannten Fällen vorzugeben, wie das Thema der Jagd zu verstehen ist, nämlich in diesem Fall als Wegbereiter für den Genuss von Speisen im Bankettsaal.

690 Raeck 1992, 42–48.

691 Opp. cyn. II 34 ff.

692 Raeck 1992, 48.

693 Vgl. Gómez Pallarès 2000, 310 und Anm. 18. Scheibelreiter-Gail 2012, 150 f. deutet den Text als Selbsterhöhung des Hausbesitzers, der dem Besucher mitteilt: *sum e quod autumnus, quod ver, quod bruma, quod estas alternis reparant* (»I am (he) through whom autumn, spring, winter, and summer are in turn restored.«).

694 Notermans 2007, Nr. M 79. Raeck 1992, 105–107. 106 Abb. 12. Raeck 1997, 35.

2.4 Fazit

Mit den Mosaikbildern der Dichter und Philosophen war ein gewisser Grad an performativer Interaktion intendiert. Las ein Gast des Hauses den Text der Beischrift vor, so sah er sich aufgefordert, gegen den verehrten Dichter anzutreten und seine literarischen Kenntnisse im Kreis der Besucher zum Besten zu geben oder sein eigenes Verhalten gegen die philosophischen Maximen der großen Weisen abzugleichen und über deren ›Sitz im Leben‹ zu diskutieren. Hier wie dort appelliert der Hausherr an die *memoria* seiner Gäste und fordert sie damit zu Gesprächen auf. In allen besprochenen Objekten aus Kap. 2 dienen Sprechakte der Unterhaltung der geladenen Gäste: in einem Fall zur Demonstration der eigenen höheren Bildung (Kenntnis literarischer Stücke/Kenntnis von philosophischen Traktaten mit einer Anleitung zum guten Leben). Im anderen Fall mischen sich unterschiedliche Quellen und Einflüsse aus bekannten Bühnenstücken, um auf originelle Weise Gäste zum Lachen zu bringen. Der Ausweis der eigenen *paideia* ist dort nur bedingt gegeben.

In der Casa degli Epigrammi entfalten die Epigramme ebenso wie in der Kryptoportikus der ›Domus Musae‹ ihre Wirkung in enger Verbindung mit einem Bildobjekt.⁶⁹⁵ Der größte Unterschied besteht darin, dass die Beischriften in der Kryptoportikus nicht beim Entwurf der Bilder bereits feststanden, sondern von zweiter Hand eingeritzt worden sind, weshalb sie Rezeptionsprozesse der Gäste im Raum direkt abbilden, ein Phänomen, das uns im Laufe der Untersuchung nochmals begegnen wird, wenn es um beschriftete Wandmalereien in Gelage- und Kneipenräumen geht (Kap. 4. 2. 1 und 4. 2. 2). Im Epigrammzimmer (y) in Pompeji sind die beschrifteten Bilder Aushängeschilder vom exklusiven Literaturgeschmack des Hausherrn. In der ›Domus Musae‹ hingegen stießen die Besucher zunächst nur auf die kleinen *pinakes* mit ausgewählten Episoden aus den griechischen Sagen: ›stumme‹ Zeugen für die *paideia* ihres Gastgebers. Als Antwort darauf nutzten sie diese als Projektionsfläche für ihren eignen Bildungshorizont und stellten ihr literarisches Wissen durch die Zufügung kurzer Zitate zur Schau. Karl Schefold verweist hier zurecht auf eine alte Tradition von Bildergalerien, die von Epigrammen begleitet wurden. Die Schreiber könnten vielleicht auf derartige Epigramme Bezug genommen und solche alten Galerien mit ihren Beischriften bewusst nachgeahmt haben.⁶⁹⁶ Der Schwellenstatus der Epigramme zwischen ekphrastischem Artefakt, mit dem ein Werk der bildenden Kunst dem Betrachter plastisch vor Augen geführt wird, und literarischem Sinngedicht tritt sowohl in der Casa degli Epigrammi als auch in der ›Domus Musae‹ hervor. Allerdings stammen die eingeritzten Verse mit Ausnahme des Graffitos in Bild 4 (S. 74 f.) nicht aus der literarischen Überlieferung, sondern gelten als kreative Schöpfungen. Ihre Urheber haben hier ihre Kenntnisse

695 Squire 2009, 275.

696 Schefold 1962, 46.

aus Epos, Lyrik, Tragödie, Komödie, Bukolischer Dichtung, Mythographie und Philosophie⁶⁹⁷ nicht nur präsentiert, sondern diese auch weitergesponnen.

Ohne die genaue Kenntnis der Quellen hätten die vorgestellten Szenen aus Ostia, Ephesos, Kos und Antiochia, aber auch das Philosophenmosaik aus Mérida kaum geschaffen werden können. Dennoch sind Bilder und Beischriften keine explizite Bezeugung von Bildung, sondern können allenfalls als Zeugnis für *paideia* gewertet werden, und zwar in unterschiedlicher Ausprägung: Hinter den Beispielen aus dem Westteil des Reiches (Ostia, Mérida) lassen sich als direkte Quellen literarisch tradierte Vorlagen vermuten. In Mérida fehlt die verbale Unterstützung durch die Weisenfiguren, die die gekoppelte Szene aus Homers Ilias nach ihren moralischen Maximen beurteilen. Die wörtliche Rede muss vom Betrachter hinzugedacht werden. In Ostia sind die Lehrsätze zwar vorhanden, jedoch in anderer Form als erwartet, da sie sich auf die Probleme der Latrinengänger im unteren Teil beziehen. Dennoch werden in beiden Fällen ähnliche Sichtweisen von *paideia* vermittelt. Ausgangspunkt sind die gängigen Gespräche beim gemeinsamen Bad in den Thermen und beim anschließenden Gelage, die z. T. über die Symposion-Literatur verbreitet worden sind. Dazu gehören Moraldebatten ebenso wie Diskussionen über den sinnvollen Umgang mit der Zeit, den Tafelluxus und die Regulierung der daraus resultierenden Verdauungsbeschwerden. In Ostia sind die Gesprächsthemen sehr direkt in den längeren Beischriften artikuliert, in Mérida hingegen indirekt in einer dem Philosophenbild beigeordneten Homer-Szene. Hinter den Beispielen aus dem Ostteil des Reiches (Ephesos, Kos, Antiochia) ist eine repräsentative Sichtweise von *paideia* erkennbar. Auch hier lagen höchstwahrscheinlich philosophische Schriftquellen und auch fiktionale Literatur zugrunde, deren Inhalt jedoch in den Bildern anders umgesetzt ist. Im Gegensatz zu den Figuren in Mérida und Ostia sind die Philosophen nicht sinnierend, sondern in emotional-bewegter Haltung wiedergegeben, was auf die Umsetzung eines bestimmten Schauspiels schließen lässt. Gegenstand des Stücks war womöglich die Duldung von Parasiten beim häuslichen Gelage, unter denen sich auch von Haus zu Haus ziehende ›Wanderphilosophen‹ befunden haben.⁶⁹⁸ Bei den Beischriften handelt es sich um prononcierte Wortspiele, die mehrere Interpretationen zulassen. In den Geranomachie-Szenen aus Fuente Alamo sind möglicherweise ganz verschiedene Einflüsse zu beobachten. Es handelt sich sehr wahrscheinlich um eine Spezialanfertigung nach dem Geschmack des Hausherrn, mit der versucht wurde, die imaginäre Lebenswelt der Pygmäen in die Lebenswirklichkeit der eigenen Familie zu projizieren. Eine ähnliche Art der Inszenierung als Familiengeschichte weist das Mosaikbild Kat. M4 aus Amphissa auf.

697 Squire 2009, 274.

698 Cynthia Damon zitiert hierzu Epiktet: »Does it seem right to us that the philosopher should leave his home hoping and expecting that others will provide for him? Should he not attend to his own needs himself? Or is he to be weaker and more abject than the unreasoning beasts, who are able to provide for themselves? (...)« [Damon 1997, 247].

Die betrachteten Jagdmosaiken stehen etwas abseits zu den anderen Szenen, da es hier mehr um *paideia* als Lebensform und Habitus geht, welche in enger Verbindung mit körperlicher Geschicklichkeit und auch strategischer Begabung stehen. Ihre Beischriften haben entweder einen direkten Bezug zum dargestellten Jagdgeschehen, etwa in Form von originellen Benennungen und Kommentaren oder sie bereichern diese auf ungewöhnliche Weise. Im Mosaik aus Sheikh Zouède setzt der Text den Hausherrn lobpreisend mit dem Jäger Hippolytos aus dem Mythos gleich; in einem anderen Mosaik aus Orléansville (Algerien) ist der Text im Bad des Hausbesitzers dazu gedacht gewesen, den Gast nach den Anstrengungen der Jagd zum gemeinsamen Entspannen anzuregen. Die Jagd wird durch die Hinzufügung der Beischriften nicht nur als Ausweis der eigenen heroischen *virtus* und elitären Lebensführung, sondern auch als Wegbereiter für Lebensglück und Genuss verstanden.

3 *Astyanax vicit*. Bild und Beischrift konservieren die Geräuschkulisse der *spectacula*

Wie gegenwärtige Massenveranstaltungen so waren auch die Spiele in den großen Anlagen der kaiserzeitlichen Unterhaltungsarchitektur geprägt von einer Vielzahl an Sinneseindrücken. Dessen ungeachtet verrät die metonymische Bezeichnung *spectacula*, dass dem Publikum bei *munera* und *ludi*⁶⁹⁹ in erster Linie etwas zum Anschauen dargeboten wurde. Die Attraktivität beruhte also hauptsächlich auf der visuellen Dimension. In den antiken Quellen wird immer wieder auf die prachtvolle und aufwendige Inszenierung dieser ›Schau-Spiele‹ Bezug genommen. Auch die zu Hunderten überlieferten Darstellungen auf einer Vielzahl von Bildträgern zeugen davon, dass man vor allem Gesehenes festhalten wollte.

Abgesehen von den Bildzeugnissen gibt es auch immer wieder Angaben über die akustische Dimension der Spiele, die nicht von der visuellen Dimension abgekoppelt werden sollte.⁷⁰⁰ Die Geräuschkulisse spielte mit Sicherheit eine beträchtliche Rolle in der Wahrnehmung der Zuschauer, weshalb man Amphitheaterverspiele und Circusspiele auch in der Antike als eine Art ›Spektakel für alle Sinne‹ begreifen kann.⁷⁰¹ Antike Autoren spielen immer wieder auf die Multisensualität der Spiele an, so etwa Tertullian, wenn er die Wagenrennen im Circus als *tanta solacia extrinsecus oculorum vel aurium*⁷⁰² bezeichnet oder schildert, wie die Zuschauer im Circus das, was sie sahen, für die Umstehenden zusätzlich durch Ausrufe unterteilt haben: *misit, dicunt et nuntiant invicem quod simul ab omnibus visum est*⁷⁰³ (»Er hat sie [i. e. die *mappa*] geworfen!« rufen sie und melden sich gegenseitig, was

699 Wiedemann 2001, 12: »Wagenrennen im Circus und schauspielerische Aufführungen wurden *ludi* genannt (...), während die Aktivitäten, die im Amphitheater stattfanden, *munera* genannt wurden.«

700 Bergmann 2008, 361: »For events to be understood within these immense spaces, systems of visual magnification and acoustic amplification were devised, with sounds enhanced through specially-designed structures and echoing-devices, and heralds explicating the proceedings by carrying placards and gesturing or shouting across wide distances.«

701 So auch die Beobachtung von Bergmann in ihrem Aufsatz über Circusbilder: »Romans use vivid vocabulary to describe the overwhelming sensory stimulation of being at the circus. But it was, above all, the *visual experience* of the circus that survived the events and seems to have actually changed the way people saw.« »Hundreds of ›circus images‹ survive across the empire. (...) For persons distant in space or time, these concrete images must have played a vital role in summoning memories or stories of the crowded, multi-sensory spectacles.« (Bergmann 2008, 361). »Witnessing spectacles was more than an optical engagement; it involved all the senses.« (ebd. 372).

702 »(...) so große äußerliche Ergötzungen von Augen und Ohren.« (Tert. de spect. I 3).

703 Tert. de spect. XVI 3.

zur gleichen Zeit von allen gesehen worden ist.«). Auch Dion Chrysostomos vereint beide Sinneseindrücke, wenn er in einer seiner Reden die Auswirkungen von Theaterspiel und Pferderennen auf das Volk von Alexandria beschreibt: »Aber von allem das Heftigste: Ganz aufs Sehen aus, sehen sie nicht, und obwohl sie hören wollen, hören sie nicht. Sehr offensichtlich sind sie außer sich und von Sinnen, nicht nur Männer, auch Kinder und Frauen.«⁷⁰⁴ Eine weitere Quelle für dieses Wechselspiel von Sehen und Hören ist Silius Italicus, wenn er die Reaktionen der Zuschauer im Circus von Karthago beschreibt.⁷⁰⁵ Und an anderer Stelle scheint das sichtbare Geschehen sogar von den Lautäußerungen des Publikums überlagert zu werden, wenn das Schreien und Toben der Menge mehr Schauspiel zu bieten hat als das Rennen selbst.⁷⁰⁶ Besonders Wagenrennen waren nicht nur als »mass viewing experience«⁷⁰⁷ im Gedächtnis der Besucher verankert. Zahlreiche Quellen zeugen davon, dass sie ähnlich wie der Besuch eines Fußballspiels im Stadion auch ein außergewöhnliches ›Erlebnis für die Ohren‹ gewesen sein müssen. So beschreibt im 5. Jahrhundert n. Chr. etwa Rutilius Namatianus in seinem Gedicht *de reditu suo*, wie er bei seiner Ausfahrt aus dem Hafen Roms noch immer die Beifallsstürme im Circus zu hören glaubt.⁷⁰⁸ Martial hebt in seinem Epigramm über den Wagenlenker Scorpus die hörbare Seite der Spiele besonders hervor: *clamosi gloria Circi, plausus, Roma, tui deliciaeque breves*⁷⁰⁹ und auch an anderer Stelle hält er das laute Geschrei der Menge fest.⁷¹⁰ Die nachfolgend besprochenen Mosaiken gehören zu drei verschiedenen Kategorien:

1. Tierkampf und Gladiatorenkampf (*venationes* und *munera gladiatoria*) im Amphitheater,
2. Wagenrennen (*ludi circenses*) im Circus sowie
3. Spieleparodien, die durch Tiere verkörpert werden.

Das Bühnenschauspiel, das noch zu den klassischen Gattungen der *spectacula* hinzugerechnet werden kann⁷¹¹, ist in Kap. 2.3.3 ausführlich behandelt worden.

704 Dion Chrys. or. XXXII 42: τὸ δὲ πάντων χαλεπώτατον, σπουδακότες περὶ τὴν θεάν οὐχ ὁρῶσι καὶ ἀκούειν ἐθέλοντες οὐκ ἀκούουσι, σαφῶς ἐξεστηκότες καὶ παρανοοῦντες, οὐκ ἄνδρες μόνον, ἀλλὰ καὶ παῖδες καὶ γυναῖκα.

705 Sil. XVI 303–456.

706 Mart. VIII 11, 5–6. Lact. inst. VI 20, 32–33. Siehe hierzu auch Biville 1996, 317: »Le spectateur devient acteur, le public se donne lui-même en spectacle: (...)«.

707 Bergmann 2008, 371.

708 Rut. Nam. I 780.

709 Mart. X 53.

710 Mart. IX 68. 77. Mart. VIII 11, 5–6. Tert. de spect. XVI 1–2. Plin. epist. IV 9, 22. Dion Chrys. XXXII 74. Iuv. XI 193–204. Zu den Aktivitäten und Verlautbarungen der Zuschauer bei den Circusspielen z. B. Bergmann 2008, 371: »Anecdotes abound about circus spectators' active engagement, their shouting and gesticulating, casting curses, rioting, gambling, even intervening to stop the proceedings if charioteers were *remissi* or *revocati*.«.

711 z. B. bei Puk 2014, 2.

3.1 Bilder der *spectacula*

Kämpfe im Amphitheater und Rennen im Circus waren seit der römischen Republik integraler Bestandteil der politischen und sozialen Ordnung des Römischen Reiches.⁷¹² Darstellungen von Spielen in den privaten Wohnhäusern verkörpern eine bis in die Spätantike aufs Engste mit der römischen Kultur verflochtene gesellschaftliche Konvention. Mosaiken, die Situationen aus Arena und Circus zeigen, sind seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. verbreitet⁷¹³ und lassen den Betrachter aus unterschiedlichen Perspektiven am Geschehen teilhaben:

- aus der Vogelperspektive mit Angabe der umgebenden Architektur⁷¹⁴
- großformatig und in Nahaufnahme (›Close Up‹), als wäre man mitten unter den Kämpfenden⁷¹⁵
- friesförmig, zum ›Spazieren schauen‹ in kontinuierlicher Szenenfolge⁷¹⁶ oder
- ausschnittshaft wie durch das Objektiv einer Fotokamera in isolierten Einzelszenen.⁷¹⁷

Die Stimmung bei den Spielen wurde ganz wesentlich durch die Menge der Zuschauer geprägt, die allerdings in den Bildern üblicherweise nicht abgebildet wurden.⁷¹⁸ Erscheinen Zuschauer im Bild, folgt ihre Wiedergabe keiner bestimmten Darstellungskonvention. In den Mosaikbildern treten sie in homogenen Gruppen auf: mal regungslos und in separaten rechteckigen Rahmen büstenförmig aufge-

712 Seit der frühen Kaiserzeit galt der Gladiatorenkampf als das *munus par excellence* für das Volk. Im 1. Jahrhundert n. Chr. wurde auch der Tierkampf (*venatio*) Teil der *munera*, der zunächst separiert von den Gladiatorenkämpfen stattgefunden hatte, vgl. Dunkle 2008, 6. 9. Hinrichtungen in der Arena waren ein dritter Bestandteil römischer *munera* in der Kaiserzeit, vgl. Müller 2006, 37. Zur Rolle der Spiele im sozialen und politischen Leben der kaiserzeitlichen Gesellschaft, vgl. Brown 1992, 184. Clavel-Levêque 1980, 51–62 hebt u. a. die Bedeutung der Spiele (Gladiatorenspiele, Theaterspiele, Circusspiele) als eines regulativen und Einheit stiftenden Faktors für die römische Gesellschaft hervor.

713 Brown 1992, 181.

714 Blick in den Circus: z. B. auf einem Mosaik aus Karthago (Kondoleon 1999, 322 Abb. 1), auf zwei Mosaiken aus dem Museum von Barcelona (Guardia Pons 1992, Abb. 4 und 12). Blick in das Amphitheater: z. B. auf einem Mosaik aus Köln (Parlasca 1959, Taf. 83, 1), auf einem Mosaik aus Le Kef, Sicca Veneria (Dunbabin 1978a, Taf. XXII Abb. 54), auf einem Mosaik aus Thelepte (Dunbabin 1978, Taf. XXIII Abb. 55).

715 Sousse (Dunbabin 1978, Taf. XXV), Thelepte (ebd. Taf. XXIII Abb. 55). Weitere Bildbeispiele auch bei Hönle – Henze 1981, passim.

716 Diesen Typus findet man v. a. in Italien und Nordafrika als Umrahmung eines Mittelbildes und in Gängen, so z. B. auf Mosaiken aus Tusculum (ursprünglich in der Säulenhalle einer römischen Villa verlegt, heute in der Eingangshalle der Villa Borghese), Castelporziano, Zliten/Nordafrika und Paphos/Zypern (Kondoleon 1995, passim).

717 Nennig (Parlasca 1959, Taf. 37–39). Bad-Kreuznach. Augst. Reims (weitere Beispiele siehe Damon 1990, 147).

718 Dazu Lim 1999, 343.

reih⁷¹⁹, mal stillstehend⁷²⁰, mal untereinander kommunizierend und gestikulierend wie im großen Circusmosaik in der Villa von Piazza Armerina.⁷²¹ In diesen Fällen wird die Geräuschkulisse während der Spiele zwar angedeutet, das Bild selbst bleibt für den modernen Betrachter aber in der Regel stumm.

Bei den nachfolgend besprochenen Spielemosaiken ist bereits die Bildkonzeption eine eigenwillige und einzigartige Kreation mit einer sehr individuellen Semantik. Die Motive, mit denen ein visuelles Panorama entfaltet wird, hat man durch beigeschriebene Akklamationen um eine auditive Dimension erweitert. Das Kapitel geht nun der Frage nach, welches Ziel ein Hausherr verfolgt haben mag, wenn er eine solche Veranstaltung aus dem öffentlichen Raum *en miniature*⁷²² im eigenen Haus konservieren ließ. Zunächst ging es ihm sicherlich darum, die Veranstaltung möglichst präzise zu dokumentieren. Die Zugabe von »sprechenden« Beischriften lässt allerdings noch weitere Funktionen hervortreten. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Akklamation (*acclamatio*) ein.

3.2 Die *acclamatio*: Definition und sprachliche Merkmale

Das Publikum im Theater, im Amphitheater und im Circus, aber auch bei Ansprachen auf dem Forum war nie eine stille und disziplinierte Zuhörerschaft. Die Veranstaltungen wurden immer von lauten Zwischenrufen, Klatschen und Gesang begleitet.⁷²³ Die *acclamatio* beinhaltet grundsätzlich jede Art von Zuruf, ob Beifallsbezeugung (Begrüßung, Lobpreisung, Glückwunsch, agonistischer Zuruf/Siegeswunsch) oder Bekundung des Missfallens (Tadel, Beschwerde, Verwünschung, Forderung). Übliche Anlässe, zu denen im Römischen Reich akklamiert wurde, waren Einzüge in Städte, Ansprachen, Kaiserproklamationen, Konsulatsantritte sowie der Besuch von Spielen.⁷²⁴ Akklamationen erfüllten eine Vielzahl von Funktionen, auf die an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden kann.⁷²⁵ Seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. hat man Akklamationen, die bei öffentlichen Ver-

719 Ebd. 347 Abb. 8. Dunbabin 1978, Taf. XXIII Abb. 55.

720 Ein Zwickelteil eines spätantiken Mosaiks aus Köln zeigt Gladiatorenkampfgruppen in einem Bildstreifen. Die im freien Raum des Zwickels abgebildeten, in Mäntel gehüllten Personen sollen vermutlich Zuschauer darstellen, vgl. Parlasca 1959, 83 und Taf. 83, 1.

721 Gentili 1957, Taf. Ia und S. 18 Abb. 16. Weitere Zuschauerdarstellungen bei Lim 1999, 348 Abb. 9; 349. Abb. 10. 11; 357 Abb. 20. Dunbabin 1978, Abb. 78. Blázquez 2001, 204 f. Abb. 4. 5.

722 »The miniaturization of the public and monumental within the Roman house has been studied in terms of the architectural plan, the gardens, and even the frescoes, but not in terms of the mosaics.« (Kondoleon 1999).

723 Aldrete 1999, 77. Das Verhalten der Zuschauer bei Wettkämpfen war in der Vergangenheit gelegentlich Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Eine gute Einführung bietet das Quellenarchiv *Spectatores* an der Universität Graz <<http://www-gewi.uni-graz.at/spectatores/>> (31.03.2021) sowie Weiler 1987. Weiler 1987a.

724 Wiemer 2004, 51.

725 Zu den mannigfachen Funktionen der Akklamationen äußern sich z. B. Roueché 1984, 181–188. Wiemer 2004, 56–66 und Biville 1996, 317 f.

sammlungen geäußert wurden, mitunter wortgetreu aufgezeichnet.⁷²⁶ Sie konnten unterschiedliche Formen annehmen: vom einfachen Applaus und rhythmischen Beifall über laute Zurufe von Einzelworten, Ehrennamen und kurzen formelhaften Phrasen bis hin zu längeren, oft rhythmisch skandierten Sätzen sowie Sprechchören und Gesängen. Durch häufiges Akklamieren bildete sich ein standardisiertes Repertoire mit einheitlicher Formelsprache heraus.⁷²⁷ Frédérique Biville unterscheidet mehrere Ausdrucksformen der Akklamation in den literarischen Quellen: die Nacherzählung, in der lediglich ihr lautlicher Eindruck beschrieben ist, außerdem die indirekte Rede (»discours rapporté«, gebildet z. B. aus einem einleitenden Verb) sowie zusätzlich die direkte Akklamation (auf Schrifträgern).⁷²⁸ Heute sind Inschriften oft die einzige Quelle, um sich ein Bild von dem authentischen Wortlaut der Rufe zu machen. Die epigraphisch überlieferten Akklamationen können als eigene Gattung definiert werden, die es erlaubt, mit ähnlichen Phänomenen der Gegenwart verglichen zu werden.⁷²⁹

Zu den Kennzeichen längerer Akklamationen⁷³⁰, wie sie uns literarisch und epigraphisch überliefert sind, gehörte eine quasi-rhythmische Struktur, die eine flexible Anpassung ihres Inhalts möglich macht. Die formelhaften ritualisierten Akklamationen in der Spätantike weisen Wiederholungen von ganzen Sätzen oder Einzelworten auf. Typisch ist der Gebrauch desselben Wortes am Anfang aufeinanderfolgender Teilsätze. Verschiedene Aktionen (z. B. Handlungsursache und Handlungsausgang) werden oft gleichungsartig ins Verhältnis gesetzt.⁷³¹ Daneben ist auch die aufeinanderfolgende Wiederkehr grammatikalischer Endungen sowie die Verwendung ähnlicher Worte und Klänge charakteristisch. Darüber hinaus sind kurze Interjektionsformeln ein weiteres Kennzeichen von Akklamationen.⁷³² Man muss davon ausgehen, dass das Wesen der Akklamation in der Praxis dialogisch war, d. h. bei großen Veranstaltungen herrschte eine interaktive, partizipatorische Form der Kommunikation. Herolde und Publikum, Kaiser und Volk, Zuschauer und Protagonisten der Spiele verständigten sich in vielfacher Rede und Gegenrede.⁷³³

726 Roueché 1984, 184–188. über die Protokollführung von Akklamationen in epigraphisch überlieferten Listen, vgl. Wiemer 2004, 57 f. Ein Beispiel ist die einzigartige Sammlung von Akklamationen für den lokalen Stifter Albinus auf den Säulen der Westportikus auf der Agora von Aphrodisias, vgl. Roueché 1984, 190–196.

727 Aldrete 1999, 101–103. Wiemer 2004, 49. 54 f. Biville 1996, 313 f. Roueché 1984, bes. 194–196. RAC Akklamation 216 f. RE Acclamatio 147–149. Eine große Anzahl von Akklamationsformeln ist zusammengestellt bei de Ruggiero 1895, 73–76. Vgl. auch Kirsch 1897, 2–3.

728 Biville 1996, 311.

729 Feissel 1999, 584.

730 Vgl. Aldrete 1999, 133–135. 138–140. Biville 1996, v. a. 314–317.

731 z. B. ... *tu voluisti quod licebat, nos fecimus quod decebat* ... , vgl. Aldrete 1999, 139.

732 Ebd. 143.

733 Ebd. 117 f. 124 f. und passim.

3.3 Mosaiken

Im Rahmen dieses Teilkapitels werden in Detailstudien einzelne Mosaikbilder aus den oben genannten Kategorien ›Kampfszenen im Amphitheater‹, ›Wagenrennen im Circus‹ und ›Spieleparodien‹ behandelt, die in der Vergangenheit z. T. Gegenstand intensiver Diskussion gewesen sind. Drei davon gehören in die erwähnte Kategorie des ›Close-Ups‹ und stehen aufgrund ihrer Kombination mit ›sprechenden‹ Beischriften im Vergleich zu anderen Darstellungen in besonderem Maße heraus. Keines der Mosaiken liefert eine objektive Dokumentation des Geschehens, vielmehr erweist sich jedes Bild als klug konstruiertes Kunstwerk, das durch die fein abgestimmte Kombination von Bild und Text eine sehr spezifische Botschaft kommuniziert.⁷³⁴ Anschauliche exkurshafte Vergleiche mit parallelen Phänomenen werden vorgenommen, um einen frischen Blick auf die vielfach interpretierten Objekte werfen zu können. In den anschließend besprochenen Mosaikbildern werden Akklamationen gezielt eingesetzt. Zum einen, um verschiedene akustische Phänomene festzuhalten und zum anderen für zusätzliche Informationen, die alleine aus den Bildern nicht deutlich werden. Zentrale Aufgabe dieses Kapitels wird es sein, Deutungsmöglichkeiten für die spezielle Leistung der Kombination von Bild und Beischrift in Spielemosaiken zu entwickeln. Der Fokus der Betrachtung liegt im Speziellen auf der Frage, wo sich Bild- und Schriftmedium ergänzen und welchen Anteil die ›sprechenden‹ Beischriften an einer solchen erweiterten Bildbotschaft haben.

3.3.1 Tierkampf und Gladiatorenkampf

Tierkämpfe (*venationes*) haben ihren Ursprung in den Sieges-Feiern militärischer Triumphe, die zunächst im Rahmen staatlich anberaumter Spiele begangen worden sind und seit der späten Republik zunehmend im Amphitheater beheimatet waren. Die römischen Eroberer Afrikas wurden inspiriert von den lokalen Eliten, zu deren Aktivitäten die Jagd auf wilde Tiere gehörte. Gladiatorenspiele wurden zu Beginn als Bestandteil der Begräbnisfeiern hochrangiger Männer Roms als obligatorische Gaben (*munera*) gehandelt, um dem Prestigegewinn der einflussreichen Familien zu dienen.⁷³⁵ Im gesamten Reich finden wir Szenen aus den *munera* und *venationes* häufig auf großformatigen Bildträgern wie Mosaiken, Reliefs und Wänden. Entsprechende Szenen waren ob der reichsweiten Popularität der Spiele in der Kaiserzeit außerdem auf figürlich verzierter Massenware wie Gefäßen, Medaillons

734 So auch die Feststellung von Sparreboom 2016, 124.

735 Erst später hat man Tierkämpfe und Gladiatorenspiele in den meisten Amphitheatern des Römischen Reiches kombiniert. In einigen Reichsteilen wurde jedoch immer strikter zwischen beiden Gattungen unterschieden. Zu Ursprung und Entwicklung der Tier- und Gladiatorenkämpfe in Rom und Nordafrika, vgl. ebd. 41–65.

und Lampen verbreitet.⁷³⁶ Wurden Kampfszenen im Mosaik festgehalten, so sind diese Bilder größtenteils auf die Wiedergabe der Gefechte im Sand der Arena fokussiert. Der Betrachter sieht Ausschnitte von Zweikämpfen oder den Ablauf des Kampfgeschehens in detailreicher Großaufnahme. Unter den Beischriften finden sich Benennungen, kurze Kommentierungen oder Angaben über die Anzahl der Tiere, aber auch längere Texte, die z. B. auf die Freigebigkeit des Spielestifters Bezug nehmen.

3.3.1.1 Das sogenannte ›Mageriusmosaik‹ aus Smirat

Das Mosaik datiert ins 3. Jahrhundert n. Chr., stammt aus einer Villenanlage nahe der heutigen Ortschaft Smirat in Tunesien⁷³⁷ Kat. M53 und wird im archäologischen Museum von Sousse aufbewahrt (Abb. 22). Sein genauer Fundkontext ist nicht gesichert, aufgrund seiner bidirektionalen Ausrichtung lag es jedoch wahrscheinlich nicht in einem *triclinium*. Bei der Auffindung im Jahr 1966 war das Mosaik in mehrere Teile zerbrochen, wie eine Fotografie beweist.⁷³⁸ Die 4,20 x 2,20 m große Tierkampfszene war in einen Boden mit geometrischem Dekor aus Kreisen und Ellipsen eingelassen, der sich auf einer Fläche von 6,80 x 5,30 m erstreckt.⁷³⁹ Unter den bis heute überlieferten Tierkampfmosaiken Nordafrikas sticht sie als ungewöhnliche Spezialanfertigung heraus.

Auf der rechteckigen Fläche sind vier *venatores* im Kampf gegen Leoparden zu sehen, die rechte obere Ecke ist verloren. Jeder von ihnen ist mit einer Lanze bewaffnet, die er in den Körper des gegnerischen Tieres stößt, sodass Blut hervorquillt. Kämpfer und Tiere sind gleichermaßen mit Namen versehen. Der *venator* SPITTARA links unten mit freiem Oberkörper steht auf kleinen Stelzen.⁷⁴⁰ Er macht einen Ausfallschritt und trifft VICTOR in die Brust. Über SPITTARA schreitet eine kleine weiblich konnotierte Figur, bekleidet mit Tunika, kurzen Jagdstiefeln und kurzem wehenden Manteltuch. Hinter ihrem Rücken ist die Spitze eines Köchers zu sehen. Im Arm hält sie einen langen Hirsehalm.⁷⁴¹ Links neben ihr ist MAGERI zu lesen. Wen sie darstellen soll, ist umstritten. Die Deutung als Göttin Diana findet in der Literatur die meiste Akzeptanz.⁷⁴² Roger Hanoune beschreibt die Person als kostümierten *venator*⁷⁴³, während Antonio Ibba und Alessandro Tea-

736 Brown 1992, 180. 209 Anm. 4. Wiedemann 2001, 24–29. Junkelmann 2000 hat eine große Sammlung von Bildzeugnissen für den Gladiatorenkampf zusammengestellt.

737 In der Gegend zwischen Sousse und El Djem gelegen, vgl. die Übersichtskarte bei Beschouch 1966, 138 Taf. II. Der Fundort selbst heißt Oglat Beni Khira, vgl. ebd. 134 Anm. 3.

738 Ebd. 137 Taf. I. Eine jüngere Bibliographie zum Mosaik bei Hanoune 2000, 1568 Anm. 13. Anhaltspunkte zur Datierung behandelt Beschouch 1966, 147–150.

739 Eine Zeichnung bei Ibba – Teatini 2016, 4 Abb. 2.


740 Zu dieser akrobatischen Einlage vgl. Hanoune 2000, 1571.

741 Beschreibung bei Beschouch 1966, 135 Anm. 3.

742 z. B. bei Vismara 2007, 105. 109.

743 Hanoune 2000, 1576.

tini die Deutung als verkleideten Schauspieler für wahrscheinlich halten, der Diana vor den Zuschauern verkörpern soll.⁷⁴⁴ Weiter rechts versucht HILARINVS den am Boden hockenden Leopard CRISPINVS zu erlegen. BVLLARIVS eilt ihm zu Hilfe. HILARINVS ist in Rückenansicht mit entblößtem Hinterteil dargestellt. Auf dem Kragen und den beiden Armbündchen seiner Tunika sind je vier Hirsehalme sichtbar. Beide Raubtiere im unteren Bildteil sind mit Hirse umwunden.

Eine weitere Kampfgruppe im oberen Drittel des Bildfeldes ist auf dem Kopf stehend positioniert, so dass man um das Mosaik herumgehen muss, um sie zu betrachten. Der *venator* MAMERTINVS bohrt seine Lanze in den Leopard ROMANVS, der ihn von rechts angreifen will. Weiter links hinter ihm sitzt ein zweiter Leopard LVXVRIVS, der bereits schwer verwundet ist. Von der männlichen Person daneben ist nur ein Teil des Oberkörpers mit Kopf, der obere Teil des linken Arms sowie die Spitze eines Stabes oder einer Lanze erhalten geblieben. Ihr Gewand ist mit Efeu verziert, darüber ist das Wort MAGERI zu lesen, das von einem in Inschriften häufig als Trennmaler eingesetzten Efeublatt  (*hedera*) begrenzt wird.⁷⁴⁵ Die Identität ist zunächst unklar, denn eine echte Namensbeischrift ist nicht erhalten, allerdings ist die Figur in größerem Maßstab wiedergegeben als die umstehenden Kämpfer, was für ihren hochrangigen Status spricht. Rechts dahinter ist eine kleine nackte männliche Figur mit Mantel und Stiefeln zu sehen. In der Rechten hält sie eine *patra*, in der Linken einen langen Stab mit sichelförmiger Bekrönung.⁷⁴⁶ Die Deutung als männliche Gottheit, vornehmlich Bacchus, Apollo oder Merkur ist denkbar. Im Allgemeinen wird die Figur als Dionysos/Bacchus oder Liber Pater bezeichnet, wohl auch, da dieser wie auch die Göttin Diana öfter im Kontext der Spiele als Schutzgottheit erscheint.⁷⁴⁷ Die fehlenden dionysischen Attribute lassen Zweifel an dieser Interpretation.⁷⁴⁸ Ibba und Teatini identifizieren die Figur deshalb mit Apollo, der aufgrund seiner verringerten Bedeutungsgröße ebenfalls verkörpert durch einen Schauspieler zu denken wäre.⁷⁴⁹

In der Mitte des Bildes steht ein junger Diener in einer weiten Tunika mit vertikalen *clavi* und langem Haar, der ein Tablett vor sich hält, auf dem vier Geldsäckchen liegen. Jedes Säckchen ist mit einer liegenden Acht (∞) markiert, welche

744 Ibba – Teatini 2016, 6.

745 *hederae* sind auch im Bildraum zweier Tierkampfmosaiken aus Djemila und El Djem angegeben, vgl. Dunbabin 1978, Taf. XXVI Abb. 66. Taf. XXVII Abb. 68.

746 Beschreibung siehe Beschaoouch 1966, 135 Anm. 4. zum Gegenstand in der Rechten, vgl. Dunbabin 1978, 67 Anm. 13.

747 Beschaoouch 1966, 135 Anm. 4. Dunbabin 1978, 67. 75. Notermans 1996, 12. Notermans 2001, 460. Dionysos inmitten von Tierkämpfen auf einem Mosaik aus El Djem, vgl. Dunbabin 1978, Taf. XXVII Abb. 68. LIMC Dionysos/Bacchus (in peripharia occidentali) Nr. 178. Diana auf einem Mosaik aus Thuburbo Maius, vgl. Yacoub, Musée du Bardo, 120 f. Inv. 2816 Abb. 129. Diana inmitten kämpfender Gruppen von Männern und Tieren auf einem Mosaik aus El Djem, vgl. Dunbabin 1978, Taf. XXIII Abb. 56.

748 Hanoune 2000, 1575 f.

749 Als Bildparallele nennen sie ein Mosaik aus Karthago, auf dem Apollo neben Diana in einer Ädikula steht, vgl. Ibba – Teatini 2016, 8 Abb. 6.

die darin enthaltene Geldsumme (1.000 Denare) bezeichnet. Zu beiden Seiten der Figur verläuft je eine Textkolumne (10 Zeilen links, 17 Zeilen rechts; hier in Transkription wiedergegeben):

Linke Kolumne:

Per curionem / dictum ›domi/ni mei ut / Telegen(i) / pro leopardo / meritum habeant vestri / favoris dona/te eis denarios / quingentos.

»Vom Herold ist gesagt worden: »Meine Herren, damit die *Telegenii* eine Entlohnung eurer Gunst für einen Leoparden erhalten, gebt ihnen 500 Denare.« / ...

Rechte Kolumne:

Adclamatum est / › Exemplo tuo mu/nus sic discant / futuri! Audiant / praeteriti! Unde / tale? quando tale? / exemplo quaesto/rum munus edes, / de re tua mu/nus edes, / (i)sta dies.‹ Magerius do/nat› Hoc est habe/re, hoc est posse, / hoc est ia(m)!·Nox est / ia(m)·munere tuo / saccis missos.‹⁷⁵⁰

... Es erhob sich Beifall. »Mögen nach deinem Beispiel zukünftige (Spielestifter) auf diese Weise lernen, ein *munus* abzuhalten, mögen die Vergangenen (= *munerarii* der Vergangenheit) davon hören. Von wem und wann (haben wir je solche Spiele) gehabt? Du wirst nach dem Beispiel der Quaestoren solche Spiele geben, du wirst die Spiele aus eigener Tasche ausrichten. Dieser ist (dein) Tag.‹ Magerius bezahlt. »Dies bedeutet reich zu sein, dies bedeutet, ein Vermögen/Macht zu haben. Das ist es schließlich! Bald ist es Nacht. Bald (werden die *Telegenii*) nach deinem *munus* mit den Geldsäcken nach Hause geschickt.«

Der längere Haupttext zu beiden Seiten der Figur im Zentrum setzt sich inhaltlich wie folgt zusammen:

- Die **linke Kolumne** enthält einen Aufruf des Herolds (*curio*) an vermögende Zuschauer im Amphitheater: er appelliert an die Gewogenheit (*favor*) des Publikums. Für jeden der vier getöteten Leoparden soll als Unkostenbeitrag für die *venatio* eine Summe von 500 Denaren an die *Telegenii* gezahlt werden. Unterstützt wird die Aufforderung des Wortführers vielleicht durch Diana und Apollon. Bei den *Telegenii* handelt es sich um eine sogenannte *sodalitas*, also eine bruderschaftsartige Tierkämpfervereinigung, die rund um die Spiele operierte. Solche Vereinigungen waren wohl ähnlich wie andere *collegia* organisiert, sie besaßen Schutzgottheiten, Ehrenmitglieder und waren in Sektionen unter-

750 AE 1967, 549 = AE 2000, 1597–8 = AE 2007, 1684. Transkription nach Dunbabin 1978, 67f. Ibba – Teatini 2016, 13f. 17. Sprachliche und inhaltliche Besonderheiten der Inschrift mit allerlei Parallelbeispielen und Erklärungen hat Beschtauch 1966, 135–146 zusammengetragen.

teilt, deren Vorsitz *magistri* innehatten. Zu ihrem Kompetenzbereich gehörte es vermutlich, ähnlich wie in *familiae gladiatoriae*, das Personal (darunter Herolde), die Ausrüstung und gefangene wilde Tiere für die Vorführungen zu stellen, aber auch Bankette auszurichten und Bestattungen zu organisieren. Außerdem waren sie in Handelsgeschäfte involviert, auch wenn umstritten ist, in welchem Ausmaß.⁷⁵¹

- Die **rechte Kolumne** trägt Züge einer ›Live-Reportage‹ und beginnt mit Beifallsrufen für eine Person, welche die Rolle des Veranstalters (*editor, munerarius*) innehat. Gelobt wird die Einzigartigkeit des *munus*: *unde tale quando tale?* Die Veranstaltung wird aus der Retrospektive geschildert. Demnach steht die monetäre Verpflichtung an. Der Stifter wird *coram publico* zur Zahlung aufgefordert und soll ein Beispiel für seine Großzügigkeit abliefern. Zukünftige Spielestifter sollen sich daran orientieren und Veranstalter vergangener Spiele mögen davon hören. Weder aus dem Bild noch aus dem Text wird für den Betrachter zunächst auf Anhieb begreiflich, um wen es sich handelt. Eventuell könnte die fragmentarische Figur im rechten oberen Bildteil gemeint sein. Im zweiten Teil werden zwei Unklarheiten bereinigt: einerseits wird der Name des Zahlers genannt (Magerius). Dieser wird als *munerarius par excellence*⁷⁵² gepriesen und sein Reichtum bewundert, der ihn zu einer solchen Aufgabe ermächtigt (*hoc est habere, hoc est posse*). Andererseits wird ersichtlich, welchen Zeitpunkt die Szene wiedergibt: Magerius hat bereits gezahlt, denn auf dem Tablett liegen vier Geldsäckchen, eines für jeden Leopard. Aber er hat nicht einfach den vom Herold vorgeschlagenen Preis beglichen, sondern gleich das Doppelte, wie die Zahlzeichen auf den Säcken erkennen lassen: 1000 statt 500 Denare pro Leopard.⁷⁵³ Im letzten Satz ist von der hereinbrechenden Nacht die Rede, woraus zu schließen ist, dass nach der Zahlung das unmittelbare Ende der Kämpfe bevorsteht.⁷⁵⁴ Der Gebrauch des Futurs in der Lobrede auf den Stifter deutet hingegen auf einen Zeitpunkt vor dem Beginn der Spiele hin: *exemplo quaestorum munus edes de re tua munus edes*.⁷⁵⁵ Ein solcher chronologischer

751 Die *sodalitates*, die auch als *familiae venatorum* bezeichnet werden, waren nach neuerer Erkenntnis nicht exklusiv mit den *venatores* verbunden, vgl. dazu neuerdings Ibba – Teatini 2016, 3 Anm. 6. Allgemein nimmt man an, dass sie quasi-religiöse Strukturen besaßen, vgl. Bomgardner 2007, 20 f. Notermans 1996, 13. Dunbabin 1978, 67. Organisation, Kompetenzen und Tätigkeitsfelder dieser Gruppierungen fassen Vismara 2007, 116–129, Bomgardner 2009, 169 f. und zuletzt Sparreboom 2016, 180–183 nach heutigem Wissensstand zusammen.

752 Der in der Beischrift erwähnte Stifter Magerius ist zugleich als *editor* anzusehen.

753 Notermans 1996, 13. Der Ablauf der Zahlung hatte womöglich etwas mit einer Auktion gemeinsam, wie Kathleen Coleman vorgeschlagen hat, vgl. Bomgardner 2007, 18. Bomgardner 2009, 169.

754 Beschaouch 1966, 136: »Nous sommes ici à la fin du combat (...). Il ne reste plus qu'à payer les frais du spectacle.« Dunbabin 1978, 67: »(...) an appeal made by the herald to the audience at the end of the spectacle, shortly after the moment illustrated on the mosaic, (...)«. Bomgardner 2009, 169. 175.

755 Sofern es sich nicht um einen Übertragungsfehler (»e« statt »i«) des Mosaizisten handelt, ist

Widerspruch tritt aber nicht nur innerhalb des Textes auf, auch Bild und Text verhalten sich in gewisser Weise asynchron zueinander, da derjenige Moment für die Mittelszene gewählt wurde, der inhaltlich dem Geschehen entspricht, das im zweiten Teil der rechten Kolumne geschildert wird.

- Die beiden Vokative *MAGERI MAGERI* an den Rändern links und rechts sind wahrscheinlich als wiederholte laute Zurufe von Seiten des Publikums zu denken, die etwa mit *homo felix* ergänzt werden müssen.⁷⁵⁶ Es mag sich um Beifallsbekundungen handeln, mit denen die Zuschauermenge den im Text erwähnten Magerius zur Finanzierung der Spiele bewegen will oder ihn für seine Großzügigkeit preist.

Beachtenswert ist, dass die lange Beischrift kurze Kommentierungen enthält, die einerseits das Geschehen in der Arena beschreiben und andererseits unterschiedliche Sprecher indizieren:

- Die **Erzählerstimme** führt den Leser durch den Text, indem sie zweimal eine direkte Rede einleitet (*per curionem dictum [est]; adclamatum est*), und in einem Fall eine Handlung kommentiert (*Magerius donat*).
- Die **Stimme des Herolds** ist nur im Text der linken Kolumne auszumachen, da die Erzählerstimme dort entsprechend einleitet: »Vom Ausrufer ist gesagt worden ...«. Im Text der rechten Kolumne fehlt eine präzise Sprecherangabe; stattdessen steht der unpersönliche Ausdruck *adclamatum est*.
- Die Wendung *adclamatum est* kann entweder als eine Art Zwischenkommentar (i. S. v. »Applaus kam auf«) oder aber parallel zu *dictum (est)* als Einleitung der wörtlichen Rede aufgefasst werden. Obwohl die rechte Kolumne als fortgesetztes Dictum des Herolds gedacht werden kann, macht es die Struktur dieses Abschnitts wahrscheinlicher, hierin die **Stimme der Zuschauer** zu sehen, die nicht im Bild erscheinen. Länge und Komplexität der Beischrift erschweren diese Vorstellung allerdings, da Zurufe, die von einer großen Menschenmenge skandiert werden, in der Regel kurz und eingängig sind. Zumindest Teile der Beischrift lassen sich aber mit den Sprechchören einer großen Menschenmasse vereinbaren. So erinnern etwa die durch *brevitas* ausgezeichneten, elliptischen Konstruktionen *unde tale quando tale; munus edes ... munus edes ...; hoc est ... hoc est ... hoc est ...* an Rufe aus den Rängen der Zuschauer. Die beiden Vokative *MAGERI MAGERI* stehen als begleitende Akklamationen am Rand.

zumindest David Bomgardner kein Präzedenzfall bekannt, dass es im Römischen Reich Praxis gewesen wäre, die Kosten erst nach der Veranstaltung von Spielen auf Zuruf einzutreiben, vgl. Bomgardner 2007, 16. ebd. 18: »Does this inscription provide evidence for a new type of munus, perhaps unique to North Africa (...)?».

756 Dunbabin 1978, 68. Wiedemann 2001, 28. Ibba – Teatini 2016, 11 deuten die Beischriften fälschlich als Besitzgenitive und die beiden als Gottheiten verkleideten Komparsen als Mitglieder der Gefolgschaft des Magerius. Bomgardner bezeichnet die beiden Inschriften irrtümlich als »labels«, vgl. Bomgardner 2007, 16.

- Zusätzlich hat man noch die **Stimme des Magerius** erkennen wollen, der sich zu den Beifallsbekundungen äußert: *hoc est habere, hoc est posse ... tuo saccis missos.*⁷⁵⁷ Diese Überlegung ist aber nicht stichhaltig, da der Satz gegen Ende an den *munerarius* selbst gerichtet ist.

In der langen zentralen Beischrift sind menschliche Stimmen dokumentiert, darunter diejenige des Herolds und Rufe aus dem Zuschauerraum. Interessanterweise sind aber weder dieser noch die Zuschauer selbst im Bild vertreten, was die Vorstellungskraft des Betrachters anregt. Bei den Beischriften können weitere Merkmale von Akklamationen nachgewiesen werden. Ein derartiger Nachweis ist in dieser Form noch nicht erfolgt:

- **Wiederholte Wortkombinationen**, die sich rhythmisch skandieren lassen. Typisch ist auch hier der Gebrauch desselben Wortes am Anfang aufeinanderfolgender Teilsätze, im ›Mageriusmosaik‹ etwa *munus edes ... munus edes ...; hoc est ... hoc est ... hoc est ...*, aber auch *unde tale quando tale*. Solche Wiederholungen wirken bekräftigend und machen die Akklamation für die Zuschauermenge leichter memorierbar.⁷⁵⁸
- **Zwei unterschiedliche Handlungen** werden sprachlich zueinander in Beziehung gesetzt. Die entsprechende Stelle im ›Mageriusmosaik‹ lautet: *discant futuri audiant praeteriti ...*
- **Rede und Gegenrede** unterschiedlicher Sprecherstimmen ist festgehalten.
- **Einleitende Phrasen** wie *Per curionem dictum ...* und *Adclamatum est ...* In den epigraphisch bezeugten Kaiserakklamationen heißt es analog dazu *adclamatum est ... / adclamaverunt ...*⁷⁵⁹
- Der **Gebrauch des Konjunktivs** drückt einen Wunsch oder eine Aufforderung aus, z. B. *exemplo tuo munus sic discant futuri audiant praeteriti* im ›Mageriusmosaik‹. Äquivalent dazu eine inschriftliche Kaiserakklamation: *saepe de nostr(is) ann(is) augeat tibi Iup[iter] annos! ...*⁷⁶⁰
- Übereinstimmungen im Wortlaut zwischen den Akklamationen im ›Mageriusmosaik‹ und literarisch bzw. inschriftlich überlieferten Akklamationen sprechen für eine gewisse Authentizität der Ausrufe.⁷⁶¹

Besonders die Beischriften in der rechten Kolumne folgen einem bestimmten Muster, das auch in anderen Akklamationen belegt ist.⁷⁶² Sie erwecken den Anschein

757 Futrell 1997, 122: ›Magerius' response to all this acclaim‹.

758 de Ruggiero 1895, 75.

759 Ebd. 73 f.

760 Ebd.

761 Parallelen in Grabinschriften: *viator, quod tu, et ego: quod ego, et omnes. non fui, fui, memini, non sum, non curo*, vgl. ebd. 75. Parallele auf einer Inschrift aus Theveste (CIL VIII 1884): *Sadunti ob merita missos sacco*.

762 Biville 1996, 314–317 und Roueché 1984, 188–190 stellen einige der oben genannten Merkmale

eines schriftlich fixierten Protokolls.⁷⁶³ Ob die Ähnlichkeit zu einem solchen Protokoll im ›Mageriusmosaik‹ bewusst eingesetzt wurde, kann nicht befriedigend geklärt werden. Der Dialog zwischen dem Herold und der Zuschauermenge wurde aber wohl in Anlehnung an Akklamationen dieser Zeit verfasst bzw. hatte diese zum Vorbild. Obwohl Zuschauer im Bild selbst nicht dargestellt sind, dürfte allein der durch das Lesen der Beischriften evozierte ›Nachhalleffekt‹ für die Besucher des Hauses eindrücklich gewesen sein. Dem Planer des Mosaiks ist es gelungen, Bild und Text zielgerichtet aufeinander abzustimmen. Bevor seine Strategie näher ergründet wird, ist zuerst eine Beschäftigung mit dem historischen und kulturellen Hintergrund angebracht.

Um der eigentlichen Intention des Auftraggebers näher zu kommen, hilft zunächst ein Blick in die Literatur. Katherine Dunbabin unterscheidet in ihrem Buch über nordafrikanische Mosaiken zwischen einer dekorativen und einer informativen Bestimmung von Mosaiken, die wilde Tiere zeigen.⁷⁶⁴ Anna Sparreboom fügt diesen beiden Funktionen in ihrer Dissertation noch ein weiteres Element hinzu, für das sie die Bezeichnung ›entertainment value‹ wählt.⁷⁶⁵ Alle drei genannten Funktionsbereiche (dekorativ, informativ und unterhaltend) gelten jedoch nicht nur für Tierkampfmosaiken, sondern sind genauso gut auch auf Circusmosaiken oder Mosaiken mit Theaterdarstellungen übertragbar. Wir werden sehen, dass sich eine strikte Trennung der beiden von Dunbabin identifizierten Funktionen für das ›Mageriusmosaik‹ kaum aufrechterhalten lässt.⁷⁶⁶

Für die Wertschätzung von *venationes* als Bildmotiv im privaten Wohnbereich wurden zunächst drei hauptsächliche Beweggründe genannt⁷⁶⁷:

- die persönliche Vorliebe des Hausherrn für exotische wilde Tiere und für blutige Kämpfe,
- sein Wunsch nach Zurschaustellung von und die Erinnerung an selbst veranstaltete Spiele, sowie
- eine symbolische und religiöse Bedeutung für den Hausherrn und Auftraggeber.

von Akklamationen mit Beispielen zusammen: rhythmische Sequenzen, Gebrauch des Konjunktivs, Wortwiederholungen und Doppelungen.

763 Aldrete 1999, 115 f. Aus einer Senatssitzung des 5. Jahrhunderts hat man in ähnlicher Form 43 verschiedene Akklamationen des versammelten Gremiums (Lobpreisungen, Wunschäußerungen) sowie die Anzahl ihrer Wiederholungen unter der Rubrik *adclamatum est* im handschriftlich verfassten Protokoll vermerkt, vgl. Wiemer 2004, 29–31.

764 Dunbabin 1978, 7.

765 Sparreboom 2016, 122.

766 Auch Sparreboom bezeichnet die Unterscheidung zwischen dekorativ und informativ als ›somewhat artificial‹ (ebd.).

767 Dunbabin 1978, 84 f.

Sparreboom zählt weitere Gründe auf, etwa die Bewunderung eines speziellen Tierkämpfers oder Venatorenteams oder der Wunsch nach einer Re-Inszenierung des *munus* nicht nur als Andenken an die eigene Leistung, sondern auch als Entwurf und Untermauerung der eigenen sozialen Identität.⁷⁶⁸ Bei der Wahl des Kampfmotivs mögen neben dem Unterhaltungswert nicht zuletzt auch erzieherische Ideale eine Rolle gespielt haben, und zwar insbesondere in Form der ostentativ herausgestellten Fähigkeit zur Bezwingung von Wildheit. Begründet ist dies in der allgemeinen Vorbildfunktion der Kämpfer in der Arena.⁷⁶⁹

Die Beischriften im ›Mageriusmosaik‹ liefern einen unmissverständlichen Hinweis, dass der Hausherr die Ausrichtung einer ganz bestimmten Veranstaltung in Erinnerung rufen wollte.⁷⁷⁰ Benennungen der Figuren erhöhen den dokumentarischen Wert der Darstellung; zusätzlich vermitteln sie durch ihre Semantik bestimmte Wertvorstellungen und Botschaften an das Besucherpublikum⁷⁷¹: Raubkatzennamen können auf ihre schöne Gestalt hindeuten, auf ihre weit entfernte Herkunft, auf ihren stolzen Charakter oder ihre Sieghaftigkeit. Durch diese Symbolträchtigkeit sind sie auf ihre Art auch als ›sprechend‹ zu bezeichnen. Unter den Namen der Leoparden im Mosaik von Smirat finden wir ROMANVS [Römer], LVXVRIVS [Prächtiger], CRISPINVS [> *crispus*: Krauskopf] und VICTOR [Sieger]. *Romanus* will auf römische Tugenden hindeuten und ist generelles Sinnbild für den Romanisierungsgrad des Hausherrn, *Luxurius* verweist auf die geschmeidige Bewegung des Tieres oder auf die Prachtliebe des Auftraggebers, der als *editor* keine Kosten gescheut hat. *Crispinus* hingegen mag ein Hinweis auf die afrikanische Herkunft des Tieres oder die Beschaffenheit seines Fells sein. *Victor* steht wiederum für Durchsetzungskraft und Stärke.⁷⁷² Auch die Tierkämpferfiguren haben eine bestimmte Aussagekraft: Dem aufmerksamen Betrachter der Szene entgeht nicht, dass der Habitus des *Spittara* mit freiem Oberkörper und Stelzen, dessen Name an einen Sklaven oder Freigelassenen denken lässt, mehr zu einem Akrobaten als zu einem Kämpfer passt. Auch *Hilarinus*, der von *Bullarius* unterstützt werden muss, zieht den Tierkampf mit seinem blanken Gesäß ins Lächerliche.⁷⁷³ Möglicherweise war die Szene als Seitenhieb gegen Anhänger einer anderen *soda-*

768 Sparreboom 2016, 123.

769 Dunbabin 1978, 148.

770 In der Literatur wird an verschiedenen Stellen darauf referiert e. g. bei Bomgardner 2009, 174 f. Leader-Newby 2007, 183. Wiedemann 2001, 23 f. Notermans 1996, 15. Kondoleon 1991, 109. Darmon 1990, 148.

771 Leader-Newby 2007, 181 f. 183 f. Brown 1992, 207. Darmon 1990, 148. Zur Etymologie der Namen *Ibba* – *Teatini* 2016, 11 f. Roger Hanoune kommt sehr knapp auf die Etymologie dreier Kämpfernamen zu sprechen, zu den Namensbeischriften der Raubkatzen nennt er weiterführende Angaben, vgl. Hanoune 2000, 1569 Anm. 14–16. Die Herkunft des Namens *Magerius* behandelt er ausführlicher (ebd. 1570).

772 Zu den Namen der Raubkatzen v. a. Bomgardner 2009, 168. *Ibba* – *Teatini* 2016, 11 f. Allgemein s. Kajanto 1965, 223 (*Crispinus*). 270 (*Luxurius*).

773 *Ibba* – *Teatini* 2016, 12: »*Hilarinus* ›che ride‹ o ›che fa ridere‹«. »*Spittara*, il cui abbiglia mento potrebbe far pensare a uno schiavo o a un liberto«.

litas gedacht. Die vier Hirsehalme auf dem Gewand des Hilarinus legen nahe, dass es sich um die *Leontii* gehandelt haben muss⁷⁷⁴, deren Gegnerschaft mit den in der Beischrift erwähnten *Telegenii* im Raum von El Djem auf verschiedenen Monumenten zum Ausdruck kommt (Kap. 3.3.1.2 und vor allem 3.3.1.3).

Auch politische und finanzielle Macht wird mit unserem Mosaik zum Ausdruck gebracht: Der Text in der rechten Kolumne beweist, dass Magerius nach dem Beispiel der Quaestoren gehandelt hat, was wiederum als Indikator für seine starke Orientierung an den stadtrömischen Magistraten zu werten ist.⁷⁷⁵ Als ironischer Fingerzeig könnte eventuell die Entscheidung gewertet werden, den Kämpfer *Mamertinus*, also den ›Mann des Gottes Mars‹ gegen *Romanus* antreten zu lassen.⁷⁷⁶ Im Gegensatz zu den staatlichen, sakral verankerten *ludi* oder *circenses* sind *munera* stets durch Privatpersonen finanziert worden: in Rom seit der Kaiserzeit zunächst nur vom Kaiser selbst, in den Provinzen von den lokalen Magistraten.⁷⁷⁷ Ihre Veranstaltung hing zum größten Teil von freiwilligen Geldgebern ab.⁷⁷⁸ Unaufgefordert finanzierte Spiele haben wegen ihrer Seltenheit besonderes Aufsehen erregt, wie Ehreninschriften für die *munerarii* bekunden.⁷⁷⁹ Das Mosaik von Smirat ist Zeugnis für die Entwicklung, die das Spielewesen in den nordafrikanischen Provinzen seit der Spätantike genommen hat. Die *venationes* treten immer prominenter hervor, zum einen aufgrund der größeren Vertrautheit der ansässigen Bevölkerung mit dem Tierkampf, zum anderen da die Kosten für die Ausrichtung von Gladiatorenspielen seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. angestiegen sind. Personen aus der finanzstarken Bevölkerungsschicht sind bei der Ausrichtung von Spielen zunehmend für die *decuriones*, die kaiserlichen Priester oder lokalen Municipalbeamten eingesprungen.⁷⁸⁰ In Nordafrika ist die Involvierung der urbanen Eliten in

774 Ebd. 20: »*Leontii*, devoti di Venere e caratterizzati appunto dal miglio e dalla cifra *IIII*«.

775 Thébert 1987, 329. Ein Mosaik aus einem Wohnhaus in Karthago zeigt einen Katalog verschiedener Tiere, die der Hausherr vermutlich für die Ausrichtung von Spielen gestiftet hat. Zwischen zwei Leoparden ist die Beischrift *Mel Quaestura* angebracht, die als *melior quaesturae* gelesen werden muss. Auch hier ein Vergleich der eigenen Leistung mit derjenigen der stadtrömischen Quaestoren, vgl. Sparreboom 2016, 128.

776 Ibba – Teatini 2016, 12. Bomgardner 2009, 168.

777 Müller 2006, 41. Junkelmann 2000a, 39.

778 Wiedemann 2001, 18: »Gladiatorenkämpfe galten (...) als persönliche Geschenke derer, die sie veranstalteten, und nicht als Verpflichtungen, die formell von Magistraten verlangt wurden.« »*Ludi* wurden regelmäßig durch Zuschüsse aus dem *aerarium*, der Staatskasse des römischen Volkes finanziert.« 18 f.: »Den gladiatorischen *munera* aber wurden keine öffentlichen Gelder zugewiesen: (...)«. Zusammenfassend Bomgardner 2009, 169. DNP Munus, Munera 486 f.

779 Zeugnisse hierzu bei Vismara 2007, 110 Anm. 103–105. 111 f. Ehreninschriften für Veranstalter (öffentliche Beamte): CIL X 1074. AE 1982.681. CIL VIII 5276 (= 17454) Allgemein zu Ehreninschriften für Spielestifter in Nordafrika, vgl. Sparreboom 2016, 106–113.

780 Zusammenfassend Sparreboom 2016, 59–61. Die Situation, die S. Ellis vor allem für das ausgehende 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. skizziert (Ellis 1991, 123: »During the later fourth and fifth centuries A. C., this elite became the main power in cities with declining local government«), dürfte bereits in früheren Jahrhunderten einen Vorlauf gehabt haben, siehe auch Puk 2014, 120–122. Junkelmann 2000a, 41 beschreibt den immensen finanziellen Aufwand für die Inszenierung

die Förderung von Spielen bis in das 6. Jahrhundert n. Chr. anzunehmen.⁷⁸¹ Unser Stifter Magerius ist beim Volk gerade wegen seiner finanziellen Potenz beliebt: *hoc est habere, hoc est posse*. Dass die Spielestifter bemüht waren, sich für einen Prestigeerwerb gegenseitig zu übertrumpfen, wird zum einen in der großzügigen Spende des doppelten Betrages offenbar, der in den Geldbeuteln und in der Beischrift selbst Erwähnung findet, und zum anderen zusätzlich in der Wendung *audiant praeteriti*.⁷⁸²

Für die Übersetzung der zentralen Beischrift schlägt David Bomgardner zwei Lösungswege vor: entweder handele es sich um einen spontanen Wortwechsel zwischen den Kämpfern und dem Publikum oder um eine gezielte Inszenierungsaktion der *Telegenii* zugunsten ihres großzügigen Sponsors. In beiden Fällen geht er von der Überlieferung authentischer Äußerungen aus.⁷⁸³ Die Deutung als inszenierter Dialog ist überzeugend und wurde kürzlich auch von Ibba und Teatini wieder vertreten.⁷⁸⁴ Der Wortlaut dieses Dialoges dürfte allerdings nicht wiedergegeben worden sein, sondern der Text wurde erst im Nachhinein entworfen. Es ist anzunehmen, dass das Ansinnen des Magerius, sich selbst für seine Gäste als finanzstark, angesehen und mächtig zu stilisieren, die Auswahl des Motivs maßgeblich beeinflusst hat. Seine Selbstinszenierung, die detailgetreue Erfassung des Ereignisses im Amphitheater und die Absicht, auch die akustische Atmosphäre am Ort der Tierkämpfe einzufangen, fließen ineinander und formen Bild- und Textkomponenten entsprechend.

Das Mosaik ist Zeugnis für eine Entwicklung, die etwa seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. im Norden Afrikas die Tendenz zu einer Personalisierung von Mosaikbildern in Privathäusern fassbar werden lässt.⁷⁸⁵ Der Hausherr und Auftraggeber drückt der Darstellung seinen persönlichen Stempel auf, indem er Aspekte seines Lebens ins Bild setzt und beispielsweise Tiere oder Personen mit Namen versehen lässt.⁷⁸⁶ Ein Mosaik, das beispielhaft Merkmale dieser Entwicklung zeigt, ist das sogenannte ›Dominus Iulius-Mosaik‹ aus Karthago, das über drei Register verschiedene Szenen inmitten einer fruchtbaren Landschaft um eine große Villenanlage gruppiert.⁷⁸⁷ In den Einzelszenen sind der *dominus* und seine Ehefrau bei verschiedenen Tätigkeiten abgebildet, die ihre gesellschaftliche Stellung unter-

eines *munus* und schildert, dass sich die kostengünstigeren Tierkämpfe im Gegensatz zur Gladiatur noch lange halten konnten.

781 Puk 2014, 141 f. Zum Euergetismus unter den bürgerlichen Eliten vgl. Sparreboom 2016, 99–103.

782 In ähnlicher Form in einer Ehreninschrift des 3. Jahrhunderts n. Chr. für den Ritter L. Postumius Felix Celerinus aus Hippo Regius: CIL VIII 5276 (= 17454): *omnes priorum memorias supergressus est*, vgl. Beschtaouch 1966, 140 f.

783 Bomgardner 2007, 16. 18 f.

784 Ibba – Teatini 2016, 14.

785 Dunbabin 1978, 24 f. Brown 1992, 187. Nevett 2010, 127 f.

786 Nur wenige Mosaiken nennen auch ihren Auftraggeber namentlich, z. T. ist dieser auch im Bild dargestellt, vgl. Dunbabin 1978, 25 und Anm. 47.

787 Ebd. Taf. XLIII Abb. 109. Notermans 1996, 14 f. Nevett 2010, 127–137.

streichen. In jeder Szene sind sie umgeben von dienstfertigem Personal.⁷⁸⁸ Übergreifende Motive werden kombiniert und zu einer neuen Bildbotschaft zusammengesetzt – es geht um die Glückseligkeit des Gutsbesitzers, versinnbildlicht durch idealisiertes Landleben, durch reiche Ernte und Jagd im Verlauf der Jahreszeiten⁷⁸⁹ sowie durch die Überbringung von Gaben.

Auch im ›Mageriusmosaik‹ aus Smirat hat man verschiedene Einzelmotive zusammengebracht, allerdings weicht die Konzeption nicht nur thematisch deutlich vom ›Dominus Iulius-Mosaik‹ ab: allen liegt nur ein singuläres Ereignis zugrunde und keine Person ist doppelt dargestellt. Auf den ersten Blick scheint es, als sei ein einziger Augenblick der *venatio* in einem Bild festgehalten. Tatsächlich hat der Mosaikleger aber unterschiedliche Zeitpunkte des Geschehens mittels Bild und Text synoptisch zusammengeführt:

- Den Augenblick der Leopardentötung durch die *venatores*.
- Den Moment des Werbens um einen Sponsor, der aufgrund der Lebensgefahr für die Beteiligten nicht während der Kämpfe stattgefunden haben kann. Dieser ist nicht bildlich, sondern nur in der linken Kolumne der Beischrift festgehalten.
- Den Zeitpunkt, da der Geldgeber das Geld bereits gezahlt hat und für seine Großzügigkeit gepriesen wird. Dieser ist sowohl im Bild (Mitte) als auch in der rechten Textspalte abzulesen.

Der Bildaufbau weist noch weitere kompositorische Feinessen auf. So sind etwa die meisten Figuren zum Rand des Bildes hin ausgerichtet, was beim Betrachter den Eindruck erweckt, als sähe er die kämpfenden Gruppen im Rund der Arena.⁷⁹⁰ Die kurzen Beischriften reihen sich wie Perlen einer Kette um die Paarungen in denen sich Mensch und Tier abwechseln. Durch die Ausrichtung der Figuren, der Namensbeischriften und der Vokative zerfällt das Mosaik in einen oberen und einen unteren Bildteil. Neben der Ausrichtung der Figuren dienen auch einzelne Bildelemente zur Markierung der beiden Bildhälften: Die Leoparden Luxurius und Romanus tragen Efeugirlanden. Auch das *plastron* des vermeintlichen Selbstporträts des Magerius ist mit Efeublättern verziert. Die Körper von Victor und Crispinus sind

788 Im mittleren Register ist die Ankunft des *dominus* auf seinem Landgut sowie sein Auszug zur erfolgreichen Jagd wiedergegeben. Im oberen Teil lagert seine Ehefrau mit Fächer auf einer Bank inmitten eines Hains; im unteren Teil lehnt sie an einer Säule und blickt in einen Spiegel, während ihr eine Dienerin eine Kette reicht. Daneben erscheint erneut ihr Mann, wie er thronend von einem Boten eine Schriftrolle entgegennimmt, Dunbabin 1978, 119. Die Identität des Hausherrn Iulius ist durch die Buchstaben *IV(lius) DOM(inus)* auf einer Schriftrolle gesichert, vgl. Nevett 2010, 128. Hingegen Warland 2000, 180 Anm. 39: »Der Eigenname auf dem Rotulus, der dem Mosaik den Namen gab, erweist sich am Original als offene, nicht lesbare Steinsetzung.«.

789 Blumenernte (Frühling), Traubenernte und Hasenjagd (Herbst), Olivenernte und Entenjagd (Winter), Kornernte und Schafweiden (Sommer).

790 Beschouch 1966, 134. Beschouch 1987, 678. Dunbabin 1978, 67. Notermans 1996, 12. Vismara 2007, 108.

mit Hirse umwunden, die Figur der Diana trägt einen Hirsehalm und auch auf dem Gewand des Hilarinus erscheinen Hirsehalme. Beide Längsseiten sind Schauseiten und komplementär aufgebaut. Die Hauptansichtsseite ist durch die Orientierung der langen Beischrift und die Stellung des Tablethalters festgelegt.⁷⁹¹ Der Bildaufbau erlaubt wiederum Aussagen über die ehemalige Lage des Mosaiks. So ist die Situierung in einem Apsidenraum denkbar, ebenso wie die Positionierung innerhalb eines Durchgangsraumes mit Zutritt an der Längsseite.⁷⁹² Das Mosaikbild ist durch die Figur des Tablethalters und die Textkolumnen zudem in eine rechte und eine linke Hälfte geteilt. Diana steht links, gehört durch ihre Ausrichtung aber zum unteren Teil; Apollo steht rechts, gehört durch seine Orientierung jedoch zur oberen Hälfte. Ferner können Bezüge zwischen Figuren ausgemacht werden, z. B. leitet Shelby Brown aus den Blickrichtungen der Protagonisten (zueinander oder aus dem Bild heraus) eine gewollte Hierarchisierung ab.⁷⁹³

Legt man den Fokus der Betrachtung auf die Beischriften, so besteht ihre formale Funktion vor allem darin, als rahmendes Element oder als Trennmäker zu dienen. Beispielsweise wird der Diener mit dem Tablett durch die beiden Spaltenregelrecht eingekapselt, zugleich scheint sich der ›Fließtext‹ aber auch an die Figur anzuschmiegen und diese hervorzuheben. Die Namensbeischriften ›umfrieden‹ die Darstellung ringsum und grenzen diese nach außen hin ab. Sie stehen gewissermaßen stellvertretend für die Abtrennung der Arena von den Zuschauern. Die beiden Vokative stehen nicht horizontal zum Zentrum des Bildes wie die Namensbeischriften, sondern stoßen von den gedachten Zuschauerrängen her in das Innere der Szene vor, wodurch ihre sprachliche Bedeutung als eindringliche und permanente Zurufe von außen unterstrichen wird. Auch die Gestalt der Buchstaben erfüllt eine semantische Funktion. Die Bildunterschriften sind in annähernd quadratischen Kapitalbuchstaben angegeben. Dass sie sich damit an monumentale Inschriften anlehnen, ist womöglich ein beabsichtigter Effekt. Die Buchstaben in den beiden Spalten sind hingegen schmaler und eleganter gehalten⁷⁹⁴ und vermitteln den Eindruck einer weniger offiziellen ›Gebrauchsschrift‹, was die Protokollform der zentralen Beischrift nochmals bestätigt. Interpunktionszeichen erleichtern den Lesefluss und gliedern die *scriptio continua* in narrative Einheiten. Die *hedera* hinter MAGERI interpretieren Ibba und Teatini nicht als Trennelement, sondern als glückbringendes Zeichen.⁷⁹⁵

791 Brown 1992, 199 f.

792 Ibba – Teatini 2016, 3 halten einen privaten Baderaum für möglich. Bomgardner plädiert für ein *frigidarium* und gegen einen apsidialen Bankettraum in Trikonchos-Form, vgl. Bomgardner 2009, 167.

793 Brown wollte z. B. eine Verbindung zwischen dem Tablethalter und der Person rechts oben durch ihre Blickrichtung erkennen. Die beiden Figuren werden von den beiden Gottheiten angeblickt, welche sich außerdem auf die jeweils anvisierte Figur zubewegen, vgl. Brown 1992, 198 f.

794 Ibba – Teatini 2016, 9: »una capitale allungata ›africana«.

795 Ebd. 11. Dunbabin führt ihre Funktion auf eine Schutzsymbolik zurück, vgl. Dunbabin 1978, 76 f.

3.3.1.2 Das sogenannte »Banquet Costumé« aus El Djem

In einem zweiten Mosaik vereinigen sich Bild und Beschriftung zu einer eigenwilligen Schöpfung (Abb. 23). Das Mosaik Kat. M46 ist auch unter den Namen »Banquet Costumé« oder »Fancy Dress Banquet« bekannt und wurde 1954 eher zufällig einige hundert Meter westlich des Amphitheaters von El Djem (antikes Thysdrus) gefunden. Der Fußboden aus dem 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. schmückte einen rechteckig zugeschnittenen Raum, dessen Funktion ungeklärt bleibt. Das Bildfeld mit den Ausmaßen 1,40 × 1,25 m wird heute im Bardo Museum getrennt von einem ehemals umgebenden geometrischen Rahmendekor aufbewahrt.⁷⁹⁶

Das Bild ist umrahmt von vier großen Hirsehalmen und zeigt fünf Männer in Tunika, lebhaft ins Gespräch vertieft an einem niedrigen Tisch sitzend, welcher eine sigmaförmige Krümmung aufweist.⁷⁹⁷ Ein kleiner Mann im hellen Gewand lagert am linken Rand des Bildes. Seinen rechten Arm hat er lasziv über den Kopf gelegt, in der zugehörigen Hand hält er einen Halm mit Efeublatt, in der linken Hand eine Schale. Rechts von ihm schließt ein auffälliges Paar an. Der Mann rechts trägt eine dreizackige Kopfbedeckung. Die mittlere Spitze hat eine kurze Querhaste, auf der ein s-förmiger Aufsatz befestigt ist. Sein Nachbar in ähnlicher Gewandung trägt eine fünfzackige Krone, auf deren Mittelzacken ein kleiner Fisch sitzt. Beide blicken und gestikulieren in Richtung einer männlichen Figur am rechten äußeren Rand, auf die auch die Blicke der übrigen Bankettteilnehmer gerichtet sind. Diese trägt eine gelbe Tunika und einen langen Stab mit mondsichelförmiger Spitze. Der Mann streckt den Arm in Richtung des Paares. Zwischen ihm und den drei Personen links sitzt ein Mann im roten Gewand, dessen Arme auf der Auflage ruhen. Er hält einen großen Hirsehalm. Die Beischriften über den Köpfen aller Gäste sind als Äußerungen zu denken (v. l. n. r.)⁷⁹⁸: [N]OS NVDI/[F]IEMVS – [*n*]os nudi [*f*]iemus (wörtl.: »Lasst uns/wir werden nackt werden«); BIBERE VE/NIMVS – *bibere venimus* (»Wir sind gekommen, um zu trinken«); IAM MVLTVM LOQVIMINI – *ia(m) multu(m) loquimini* (»Ihr sprecht schon lange« oder »Ihr sprecht (zu) viel«); AVOCEMVR – *avocemur* (»Vergnügen wir uns!«, oder »Wir sollen weggerufen werden«); NOS TRES TENEMVS – *nos tres tenemus* (»Wir haben/halten drei«).

Etwa in der Mitte des Bildes sind zwei kleine Männer in kurzer Tunika – vermutlich zwei Gelagediener – zu sehen, die vor der Konstruktion stehen, die den Männern als *stibadium* dient und von ihrem Aufbau her an ein Amphitheater erinnert. Die Konstruktion reicht an beiden Seiten weiter als ein gewöhnliches *stibadium*.⁷⁹⁹ Vor den beiden Dienern steht ein niedriger Tisch auf freier Fläche; darauf

796 Tunis, Musée National du Bardo 3361. Informationen zum Mosaik bieten Salomonson 1960, 25. Vismara 2007, 102/104. Zur Datierung ausführlich Salomonson 1960, 29–31. Picard 1954, 423: 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

797 Gilbert Picard deutete zwei der Figuren als weiblich (Picard 1954, 419. Picard 1957, 108), was auch Maria Floriani Squarciapino noch zu übernehmen scheint (Floriani Squarciapino 1957, 248 f.).

798 Zu den Beischriften v. a. Salomonson 1960, 27 f. Anm. 13–16. Gómez Pallarès 2000, 304 f.

799 Vismara 2007, 106 und Anm. 74 fasst die an eine Arena angelehnten Bildelemente zusammen.

zwei kleine Weinkannen, links am Boden ein großer Krater. Der Diener rechts offeriert den Männern am Tisch einen Becher, ein weiteres Gefäß steht bereits auf der Tischfläche. Der linke eilt heran und legt einen Finger an seinen Mund. Sein beigeschriebener Ausruf lautet SILENT[I]V(M) DORMIANT TAVRI – *Silent[i]u(m) dormiant tauri*⁸⁰⁰ (»Ruhe! Die Stiere sollen schlafen!«). Worauf sich diese Mahnung bezieht, erschließt sich durch die kleine Herde von fünf verschiedenfarbigen ruhenden Zebus am unteren Rand des Bildfeldes. Auf ihren Hinterläufen sind unterschiedliche Brandzeichen⁸⁰¹ angebracht (v. l. n. r.): ein Efeublatt (*hedera*)⁸⁰², ein Fisch, ein Hirsehalm; auf den beiden Stieren rechts im Vordergrund ein kleiner Gladiator, sowie ein *sistrum*⁸⁰³ auf dem dunklen Stier rechts.

Die Szene ist in drei Bildebenen aufgeteilt. Die fünf Gelageteilnehmer bilden die obere Ebene: Sie thronen quasi auf dem *podium* (in der ersten Reihe der ›Zuschauerränge‹) und sind weder über ihre Gestik noch über Inhalt und Gestalt der Beischriften mit dem übrigen Teil der Szene verbunden. Die Ebene darunter gehört inhaltlich noch zur Gelageszene; eine Anbindung wird durch Bild und Text über die Handlungen des Dienstpersonals (Reichen eines Bechers mit Wein, Ermahnung der Zecher) ersichtlich. Zur unteren Ebene gehören allein die schlafenden Stiere in der Arena. Durch die Beischrift, in der die Stiere genannt werden, sind die unterste und die mittlere Ebene miteinander verbunden. Durch die Parallelität einzelner Symbole auf den Flanken der Stiere (Efeu, Fisch und Hirsehalm) zu den Attributen der Gelageteilnehmer ist auch eine Verbindung zur obersten Ebene gegeben. Die mittlere Szene hängt thematisch mit dem oberen Bildteil (›Gelage‹) zusammen. Beide Szenen haben auch Anbindung an den unteren Bildteil (›schlafende Stiere im Amphitheater‹), was sich sowohl im Inhalt der Beischrift als auch in der jeweils gleichen Anzahl der Gelageteilnehmer und der Stierfiguren äußert.⁸⁰⁴ Anders als im ›Mageriusmosaik‹ sind in diesem Fall nicht aufeinanderfolgende Augenblicke eines singulären Ereignisses verschmolzen, sondern es werden zwei unterschiedliche Aktionen, die zur selben Zeit an verschiedenen Orten stattgefunden haben könnten, durch darstellerische Mittel und eine ›sprechende Beischrift‹ gleichsam miteinander verwoben, um eine spezifische Bildaussage zu kreieren.

800 Cinzia Vismara hegt Zweifel daran, dass zwischen der Buchstabengruppe SILENT und V überhaupt ein Buchstabe zu ergänzen ist. Sie will in Übereinstimmung mit der Anzahl der Stiere und Gelageteilnehmer in dem Buchstaben V eine römische Fünf erkennen und ergänzt entsprechend *silent quinque* oder *sile(a)nt quinque*, vgl. Vismara 2007, 107 und Anm. 83. Auf der von Picard erstmals veröffentlichten Fotografie ist aber eindeutig ein I erkennbar, vgl. Picard 1954, 420 Abb.

801 Salomonson 1960, 28. Dunbabin 1978, 78. Vismara 2007, 105f. Einige der Brandzeichen sind bei Picard 1954, 420 Abb. noch deutlicher sichtbar.

802 Picard erwähnt in einer älteren Publikation das Motiv einer Leiter, das auch heute noch auf dem Hinterteil des linken Stieres zu sehen ist, vgl. Picard 1957, 109.

803 Salomonson 1960, 28 Anm. 18. In älteren Publikationen als griechische Buchstaben gedeutet, vgl. Picard 1954, 419 Anm. 1. Picard 1957, 109.

804 Seyrig 1955, 525. Vismara 2007, 107.

Eine schlüssige Deutung des Mosaiks erwies sich als heikles Unterfangen: entweder plädierte man für eine Kombination zweier separater Schauplätze in einem Bildfeld, die grundsätzlich nichts miteinander zu tun haben⁸⁰⁵ oder man schenkte dem unteren Bildteil bei der Interpretation schlicht nicht ausreichend Beachtung. In den frühesten Aufsätzen wird die Darstellung entweder als improvisierte Gelageszene (etwa in Form eines scherzhaft-fiktiven Göttermahls, einer Gelageparodie o. ä.)⁸⁰⁶ oder als rituell bedeutsames Mahl⁸⁰⁷ verstanden. Der augenfällige Zusammenhang zwischen Gelage und Amphitheater wird bei diesen Interpretationen allerdings nicht ausreichend betont. Gilbert Picard hat daher bereits drei Jahre nach der Entdeckung des Fußbodens einen wichtigen Vorstoß unternommen, indem er beide Schauplätze miteinander vereinigt hat. Nach einer Stelle bei Tertullian über die öffentlichen Gelage während der *Liberalia* folgerte er, dass die Lagernden als Tierkämpfer zu denken seien, die sich am Abend vor dem gefährlichen Kampf zum gemeinsamen Mahl (*comissatio* oder *cena libera*) zusammengefunden haben. Sein Vorschlag fand allgemeine Akzeptanz.⁸⁰⁸ Ihre Attribute, so Picard, zeichneten sie als Angehörige unterschiedlicher *sodalitates* aus. Untermauert wird seine Behauptung durch den Vergleich mit einem anderen Mosaik aus El Djem Kat. M48, das im unteren Teil fünf kreisförmige Felder mit verschiedenen Symbolen und kurzen Akklamationen (*haec vos soli*; ISAONA [lateinische Transkription für den Zuruf bei Spielen (πρῶτος καὶ μόνος) εἰς αἰῶνα⁸⁰⁹]) zeigt (Abb. 24; im Folgenden: ›ISAONA-Mosaik‹).⁸¹⁰ Picard bringt die Objekte in den Feldern mit den Abzeichen der Faktionen im Amphitheater in Verbindung und erkennt in einigen eine Übereinstimmung mit den Brandzeichen und Attributen im Stiermosaik.⁸¹¹ Zu den Übereinstimmungen im ›ISAONA-Mosaik‹ gehören das herzförmige Efeublatt (rechts), der Stab mit der mondsichelförmigen Bekrönung (Mitte), die fünfzackige Krone mit dem Fischsymbol (unten) sowie der Hirsehalm (oben).

805 Nebeneinanderstellung einer Gelageszene und einer ländlichen Szene mit Stierherde, vgl. Jérôme Carcopino bei Picard 1954, 424. Floriani Squarciapino 1957, 247 f.

806 Picard 1954, 421. Bousquet 1954 sah in der Szene eine Parodie eines Gelages mit dionysischen Einflüssen.

807 Zechende Viehhirten in der Rolle ihrer Herren am Fest der *Saturnalia*, Kultmahl verkleideter Personen im Fruchtbarkeitskult für ländliche Schutzgottheiten oder ein gemeinsames Mahl im Mysterienkult. Seyrig 1955, 524: »Saturnales«. Picard 1957, 107: »une fête rituelle«. 111: »Banquet des Liberalia«. Floriani Squarciapino 1957, 246–249. 246: »banchetto sacro«. 248: »una cerimonia rustica inerente alla fertilità«. Vgl. den frühen Vorschlag Jérôme Carcopinos (Picard 1954, 424).

808 Picard 1957, 111 f. Zuletzt Sparreboom 2016, 148 f. Den möglichen Tod vor Augen hätten die Beteiligten (verurteilte Kriminelle, Christen oder professionelle *bestiarii*) den Willen, das Gelage noch einmal als Ablenkung vor dem Kampf zu genießen und sich zu amüsieren. Zur Definition der *comissatio*, vgl. Dunkle 2008, 74 f.

809 Versnel 1981, 61.

810 Ibba – Teatini 2016, 23 Abb. 10. Dunbabin 1978, 79 f. Anm. 62 und Taf. 28 Abb. 70. Picard 1956. Einzelheiten zur Akklamationsformel εἰς αἰῶνα für die Unsterblichkeit des Kaisers bei Klauser in RAC Akklamation 228 f.

811 Picard 1957, 109 f. aufbauend auf Picard 1956.

Im Jahr 1960 veröffentlichte Jan Willem Salomonson einen grundlegenden Aufsatz, in dem er die Erkenntnisse Picards weiterentwickelte und neue Quellen hinzuzog.⁸¹² Er fand einen Weg, die beiden Handlungssphären zu arrangieren, indem er das Mosaikbild einer sehr ähnlichen Kontorniatdarstellung gegenüberstellte.⁸¹³ Im Gegensatz zu Picard⁸¹⁴ behauptet er, die Dargestellten seien professionelle Vertreter verschiedener *sodalitates* und keine *damnati ad bestias*. Obwohl sein Artikel eine Reihe von Problemen zu lösen schien, musste auch Salomonson die Frage unbeantwortet lassen, warum die Männer im Amphitheater ausgerechnet den Tieren gegenüber sitzen, gegen die sie am nächsten Tag antreten sollen. Auch auf eine eindeutige Identifizierung der von den Männern mitgeführten Objekte konnte man sich zunächst nicht einigen.⁸¹⁵ Salomonson interpretiert sie als glückbringende Symbole der *venatores* und als Abzeichen rivalisierender Venatorenteams, die sich jeweils aus einer Zahl und einem charakteristischen Symbol zusammensetzen: Stab mit Halbmondbekrönung: *Telegenii*; Hirsehalm: *Leontii*; fünfzackige Krone und Fisch: *Pentasii*; Dreizackige Krone mit Buchstabe S: *Sinematii*; Efeublatt und Nummer II oder III: *Taurisci* oder *Crescentii*.⁸¹⁶ Auffallend ist in der Tat die Ähnlichkeit des Mondsichelstabes, des Efeus und des Hirsehalmes zu den Symbolen im oben behandelten ›Mageriusmosaik‹. Dort ist jeweils ein Abzeichen mit einer Zahl kombiniert, ersichtlich etwa in den vier Hirsehalmen auf der Kleidung des Hilarinus, die erneut in der Rahmung des »Banquet Costumé« auftauchen. Es ist gut möglich, dass die Zahlen auf die festgelegte Reihenfolge Bezug nehmen, in der die Teams im Amphitheater aufgetreten sind.

Anders als im ›Mageriusmosaik‹ sind die Äußerungen im Mosaikbild aus El Djem einzelnen Figuren zugewiesen. Dabei stellt sich die Frage, in welcher Reihenfolge die Aussprüche der Männer zu lesen sind und wie sie mit ihrer Körperhaltung vereinbart werden könnten. Da der obere Teil ein Trinkgelage wiedergibt, sind auch alle Beischriften auf dieses Gelage bezogen worden. In frühen Besprechungen des Mosaiks teilte man die Gelageteilnehmer anhand ihrer Aussprüche in zwei Gruppen ein: diejenigen Personen, die sich bereits amüsieren und jene, die sich in Mäßigung üben bzw. noch nicht mit dem ausgelassenen Feiern begonnen haben. Dabei ergab sich jeweils eine etwas andere Konstellation, je nachdem, wie

812 Salomonson 1960, v. a. 35–55.

813 Andreas und Elisabeth Alföldi haben wiederholt auf die Ähnlichkeit mit Kontorniatmedaillons hingewiesen, die Zuschauer (oder Spielgeber?) während einer *venatio* im Rund des Amphitheaters mit Akklamationsgestus »wie zum Bankett gelagert« zeigen, vgl. Alföldi – Alföldi 1990, 217 Rs. Nr. 209. 210 Taf. 273, 3 u. 1.

814 Picard 1957, 112 f.

815 Eine jüngere Zusammenstellung aller bisherigen Interpretationen bei Vismara, vgl. Vismara 2007, 102–107. Außerdem Salomonson 1960, 28 f.

816 »We have no certain knowledge of the existence in any other part of the Roman Empire of rivaling teams of *venatores*, comparable in a way with the *factiones* of the circus.«, vgl. ebd. 51. Zusammenfassend zuletzt Sparreboom 2016, 180–184. Vismara 2007, 100–102 listet eine umfangreiche Zusammenstellung von *sodalitates* auf, deren Glückszahlen und Embleme aus verschiedenen Quellen rekonstruiert werden konnten.

die Beischriften übersetzt worden sind. Die bis heute bekannten Lösungsvorschläge sind jedenfalls mannigfaltig:

- Picard betrachtete die Person links außen als diejenige, die dem Feiern stärker zugeneigt ist. Sie fordere die anderen auf ihre Kleidung abzulegen, also es sich im übertragenden Sinn bequem zu machen: *Nos nudi fiemus*.⁸¹⁷ Die Personen auf der rechten Seite wollten dieser Einladung und auch der Einladung zum Trinken dagegen nicht nachkommen. Bei der Lesung der Beischriften unterließ ihm ein folgenschwerer Fehler, er entzifferte und ergänzte nicht nur falsch, sondern verband die drei folgenden Beischriften irrtümlich zu einem Satz: *iam udulo avocemur quimini[m]os tres tenemus* (»Wenden wir uns ab vom Trinken, die wir schon das Mindestmaß von drei Bechern (getrunken) haben«).⁸¹⁸ Wer genau diesen längeren Satz im Bild äußern soll, ließ Picard unbeantwortet. Vermutlich verstand er ihn als Ausspruch mehrerer Personen. Er schrieb den Protagonisten außerdem Gefühlsregungen zu, die er an ihrer Haltung festmachte: Benommenheit der Figur links außen, Erregtheit der Männer mit den erhobenen Armen, Langeweile oder Verhaltenheit der zweiten Figur von rechts, die er ohne näheren Anhaltspunkt als Hausherrn interpretierte.⁸¹⁹ Gänzlich abwegig ist seine obszöne Interpretation des unteren Teils, wenn er das Wort *taurus* mit *mentula* gleichsetzt.⁸²⁰ In einer späteren Publikation teilte er die Trinkenden nicht mehr in unterschiedliche Gruppen ein. In dem Ausruf im mittleren Bildteil sah er dann eine finstere Ironie (»Silence! que les taureaux puissent dormir pour que demain ils aient toute leur force et puissent mieux vous déchirer.«)⁸²¹. Zu den anderen Beischriften fand aber keine neuen Erklärungen.
- J. Bousquet (vgl. Referenz bei H. Seyrig) erkannte, dass es sich um fünf einzelne Aussprüche handelt und unterteilte die Geladenen in zwei Gruppen: Während die Männer links zum ausgelassenen Feiern aufriefen (*nos nudi fiemus; bibere venimus*), präsentierten sich die Männer zur Rechten zurückhaltend (*avocemur; nos tres tenemus* = »Wenden wir uns ab! Wir drei halten uns zurück/verhalten uns gut.«).⁸²² Die Person in der Mitte deutete Bousquet als einen, der den Plaudereien ein Ende bereiten möchte (*iam multum loquimini*).

817 »... il s'agissait d'une exhortation à se mettre à l'aise« (Picard 1954, 420).

818 Ebd. 419–421. *iamudulo-avocemur/quimini [m]os tres tenemus*. Ebd 421: »détournons-nous de l'ivrogne, nous qui tenons déjà trois petits verres«. Erstmals korrigiert von Bousquet, vgl. Seyrig 1955, 526. Floriani Squarciapino 1957, 245 f.

819 Picard 1954, 421. 422.

820 Angeregt durch einen Kommentar bei Petron, vgl. ebd. 423 f. Floriani Squarciapino 1957, 246: »basato sul doppio senso della parola *taurus*, quale è documentato anche dal *Satyricon*«. Ein obszöner Sinn der Stierfiguren scheidet (auch nach Meinung von Vismara) aus, vgl. Vismara 2007, 107.

821 Picard 1957, 111.

822 »Nous trois, nous tenons bon. détournons-nous«, vgl. Seyrig 1955, 526.

- Nach der Meinung von Henri Seyrig spricht sich eine Mehrheit der Männer für den Beginn der Feier aus: *nos nudi fiemus*⁸²³; *bibere venimus; iam multum loquimini* (»Ihr sprecht schon (viel zu) lange«); *avoce mur* (»Vergnügen wir uns«⁸²⁴). Die Worte *nos tres tenemus* konnte Seyrig nicht in den Kontext einordnen. An der Haltung der beiden Männer rechts las er ein Streitgespräch ab.⁸²⁵
- Maria Floriani Squarciarapino schlug für den Ausspruch der zweiten Person von rechts, die ihr unter den Beteiligten die wichtigste zu sein scheint, unter anderem folgende, leider falsche Übersetzungen vor: »siamo chiamati altrove = Wir sind anderswohin gerufen worden« oder »allontaniamoci = Entfernen wir uns!«⁸²⁶ Für sie schien die Haltung des Mannes in der roten Tunika also weniger für seine Abstinenz vom ausgelassenen Feiern (wie von Seyrig behauptet) als vielmehr für seinen bevorstehenden Abschied zu stehen.⁸²⁷
- Salomonson bezog die Aussage *nos tres tenemus* des Mannes rechts außen zunächst auf die Anzahl der Becher, die getrunken werden sollten.⁸²⁸ Später stellte er aufgrund von Bildparallelen einen Bezug zwischen der Zahl Drei (*tres*) und dem halbmondförmigen Attribut fest. Die Drei führte er dementsprechend auf die Glücks-Zahl im Abzeichen der *sodalitas* mit dem Halbmondstab zurück.⁸²⁹

Es bleibt die Frage, wie die drei Bildebenen, die Figuren und die »sprechenden« Beischriften zu einer sinnvollen Bildaussage zusammengeführt werden können. Eine genaue Zuordnung der Männer beim Gelage ist womöglich weniger wichtig. Es ist aber wahrscheinlich, dass hier nicht die *bestiarii* selbst, sondern führende Persönlichkeiten aus den Tierkampfvereinigungen gezeigt sind. Es könnte sich beispielsweise um »Manager« oder um Besitzer der Tiere handeln. Einige grundlegende Beobachtungen können bei der Entschlüsselung der Szene helfen:

Aufgrund seiner herausgehobenen Position am rechten Bildrand und aufgrund der Größe seines Attributs richten sich die Blicke der Bildbetrachter automatisch auf den Mann im gelben Gewand. Am Habitus des Mannes in der roten Tunika ist abzulesen, dass man auch diese Figur akzentuieren wollte, denn er nimmt mehr Raum ein als seine Trinkgefährten. Der große Hirsehalm in seiner Hand erscheint noch einmal als rahmendes Motiv des gesamten Bildfelds. Seine Arme liegen ruhig und kontrolliert auf der Tischfläche, während die der anderen Gelageteilnehmer

823 Ebd. 523: »... de toute manière, c'est de nudité que nous parle ce personnage déjà légèrement vêtu«.

824 Siehe auch Picard 1957, 112.

825 Seyrig 1955, 525. Zuletzt hierzu Dunkle 2008, 75: »there is no satisfactory explanation of this comment.«.

826 Floriani Squarciarapino 1957, 246. 247.

827 »l'avoce mur (...) parrebbe ricordare agli altri commensali che altri doveri li attendono oltre il bere.« (ebd. 247).

828 Salomonson 1960, 27 f. Anm. 16: »(...) in addition to the numeral ›TRES‹ a word like *cyathos* should be borne in mind«.

829 Ebd. 45 f.

aufgeregt in die Luft weisen. Es sieht so aus, als würde er im Namen der hinter ihm sitzenden Zecher sprechen. Zwei von ihnen beklagen sich bereits, dass die Feier nach langen Gesprächen endlich starten soll: »Ihr habt bereits zu viel gesprochen!«, »Wir sind zum Trinken hergekommen!«. Der Mann im roten Gewand fordert seinen Nebenmann also auf, sich dem unverfänglichen Genuss des gemeinschaftlichen Zechens hinzugeben: »Vergnügen wir uns!«. Doch dieser trumpft mit seiner Teamzugehörigkeit vor den Kollegen auf. Sein Schlachtruf könnte als einziger aus den Rängen der Zuschauer in der Arena stammen, hätte damit also den Charakter einer Akklamation. Er lautet nach Salomonsons Beobachtung: »Wir haben die Drei (im Abzeichen)!«. Erst im Zusammenspiel mit dieser Akklamation tritt die Intention der restlichen vier Beischriften zutage: sehr wahrscheinlich sind sie vor dem Hintergrund einer ausgeprägten Rivalität unter den unterschiedlichen *sodalitates* zu verstehen, welche durch die wirtschaftlichen Aktivitäten der Gruppen und dem damit verbundenen Wettbewerb angefacht worden sein mag.⁸³⁰ Es hat den Anschein, als würden im Scherz versteckte Invektiven zum Ausdruck gebracht.⁸³¹ Aus der Gelageszene allein kann wohl keine besondere Vorliebe des Auftraggebers für eine bestimmte *sodalitas* herausgelesen werden. Die Mehrheit der Autoren sprach sich allerdings für eine herausragende Stellung der beiden Männer in Rot und Gelb aus, auch wenn damit noch nicht geklärt ist, um welche Vereinigungen es sich handelt.⁸³² Den einzigen Hinweis dürften die Attribute der Männer geben, die nach einem Vergleich mit dem ›Mageriusmosaik‹ und anderen Quellen auf die Gruppierungen der *Leontii* (Mann im roten Gewand) *Telegenii* (Mann im gelben Gewand), *Taurisci* (Mann ganz links), *Sinematii* (Zweiter von links) und *Pentasioi* (Mann in der Mitte) hinweisen.⁸³³

An diesem Punkt kommt die lagernde Stiergruppe im unteren Bildteil ins Spiel. Die Brandzeichen auf den Flanken der Tiere sind ein unmissverständliches Indiz für ihre Zugehörigkeit zu den *venationes*. Dennoch sind die Tiere wohl nicht als Kampfstiere zu denken, sondern haben eher einen sinnbildhaften Charakter. Zentraler Schlüssel zur Interpretation der gesamten Szene ist der Ausruf »Ruhe! Die Stiere sollen schlafen!« im mittleren Bildteil, der durch die Größe der Buchstaben besonderes Gewicht erhält und den oberen Teil mit dem unteren verklammert. Die

830 Zwischen den Venatorenfamilien in der Region muss wohl ein ausgeprägter Wettbewerb bestanden haben, vergleichbar mit der kompetitiven Stimmung unter den *factiones* im Circus, vgl. Salomonson 1960, 50 f. 53. Beschtaouch 1966, 140 f. Dunbabin 1978, 70–79.

831 Bomgardner 2009, 170. Ibba – Teatini 2016, 25: »frasi di scherno che i membri delle diverse fazioni sembra si indirizzassero a vicenda.«.

832 Picard 1954, 421. Seyrig 1955, 525. Salomonson 1960, 27. Floriani Squarciapino 1957, 248.

833 Vgl. Salomonson 1960, 53. Eine Figur mit Mondsichelstab und vergleichbarer Kleidung ist auch auf dem ›ISAONA-Mosaik‹ im großen runden Medaillon in einer herausgehobenen Mittelposition zu sehen. In der Rechten hält sie ein Bouquet mit drei Blumen (Abb. 24). Ibba und Teatini erklären den von Efeu begleiteten Halbmondstab und die Ziffer Drei zu den Abzeichen der *Telegenii* Ibba – Teatini 2016, 17. Die gesonderte Abbildung dieser Attribute im »Banquet Costumé« und im ›ISAONA-Mosaik‹ indiziert jedoch, dass beide Symbole jeweils zu einer eigenen *sodalitas* gehören.

Stiere aus dem Schlaf zu reißen bedeutete vielleicht in etwa dasselbe wie die sprichwörtlichen ›schlafenden Hunde‹ zu wecken. Das Wecken der Stiere könnte hier also wie in einem Voodoo-Ritual metaphorisch für das Wecken destruktiver Mächte stehen.⁸³⁴ Bild und Beischrift haben nicht zum Ziel, wie im ›Mageriusmosaik‹ das Geschehen wie ein in einem Schriftdokument quasi protokollarisch zu dokumentieren und die Erinnerung an ein bestimmtes *munus* zu materialisieren. Wahrscheinlich wirken sie zusammen in einer magisch-protektiven Symbolik⁸³⁵, in etwa wie auf einem Fluchtäfelchen. Viele *defixiones* können thematisch in den Spielekontext eingeordnet werden und ihre Inhalte zielen dann vor allem auf Wagenlenker oder deren Pferde ab. Aus Karthago sind lateinische Fluchtäfelchen bekannt, die sich explizit auf die *venatores* beziehen. In den Texten wird der verhassten Konkurrenz neben Krankheit und Verwundung oder Tod auch Schlaflosigkeit gewünscht.⁸³⁶ Zu den Äußerungen der lagernden Männer bleibt festzuhalten, dass diese weder in den Kontext der Veranstaltungen im Amphitheater passen noch zu hundert Prozent typische Äußerungen beim Trinkgelage wiedergeben. Höchstwahrscheinlich sind sie daher vom Hausherrn entworfen worden, um vermutlich noch eine zweite Bestimmung des Bildes deutlich zu machen: Das Mosaik ruft alle Raumbesucher vermutlich dazu auf, ihre offene Konkurrenz für einen Abend zu vergessen und ihre Streitigkeiten – so wie die Stiere – ruhen zu lassen. Die Hoffnung auf eine heitere Zusammenkunft drückt sich auch darin aus, dass die wörtliche Rede der Männer zum Teil in die unmittelbare Zukunft gerichtet ist: »Wir werden nackt sein (= Wir werden ausgelassen feiern!)«, »Wir sind gekommen, um zu trinken!«, »Amüsieren wir uns!«.

3.3.1.3 Weitere Mosaikbilder aus Nordafrika

Der Wettbewerb zwischen den Venatorenfamilien spiegelt sich auch in anderen beschrifteten Mosaikbildern aus dem römischen Nordafrika, die einen symbolischen Bezug zu verschiedenen *sodalitates* haben. Nachfolgend sollen drei Objekte diskutiert werden:

1. Die Darstellung zweier schlummernder Zebus mit zwei beigefügten Efeublättern als Trennmarker Kat. M59 aus einem Wohnhaus in Uzitta,
2. das Mosaikbild eines schreitenden Löwen mit vier Hirsehalmen Kat. M60, das aus demselben Haus stammt, sowie
3. ein Bild aus Thysdrus mit einer Eule Kat. M47, das im *frigidarium* einer Therme gefunden wurde.

834 Dunbabin 1978, 81.

835 Kampf- und Wettkampfszenen verweisen aus sich heraus bereits auf den Sieg als solchen, aus dem eine protektive Funktion für das Haus abgeleitet werden kann, vgl. Dunbabin 1978, 76 f. Anm. 49. Darmon 1990, 147 f.

836 Lafer 2009, 181. Sparreboom 2016, 142–144 spricht von »sport curses«.

ad 1. Das Mosaik war im Peristyl des Wohnhauses platziert und trägt die Überschrift AT DORMIANT/TAVRI – *At dormant tauri*.⁸³⁷ Hinter DORMIANT und hinter TAVRI ist jeweils ein herzförmiges Efeublatt platziert. Es könnte sich um eine Anspielung auf die *sodalitas* der *Taurisci* handeln. Folgende Übersetzungsvarianten der Beischrift sind denkbar: 1. »Aber schlafen sollen die Stiere« 2. »Aber hoffentlich schlafen die Stiere / Aber schlafen mögen die Stiere!«. Aus dem Bild wird ersichtlich, dass die Zahl Zwei in enger Verbindung mit dem Efeu stehen könnte, so wie es auch im ›ISAONA-Mosaik‹ angedeutet ist (Abb. 24, rechtes Bild). Auf dem Fußboden im Vestibül desselben Hauses war zu lesen: ET HOC/FACTVM/EST – *et hoc factum est* (»Und dies ist vollbracht worden/geschehen.«).⁸³⁸ Die räumliche Nähe beider Inschriften, die einander gegenüber diesseits und jenseits des Peristylzugangs aufgefunden wurden, verleitet dazu, diese als zusammengehörig zu begreifen.⁸³⁹ Zunächst erscheint es logisch, die Angabe über den Schlaf der Stiere an den Anfang zu stellen und die Information über die Erfüllung dieses Wunsches nachzustellen: *At dormant tauri. Et hoc factum est*.⁸⁴⁰ Allerdings steht diese Abfolge entgegen der Wahrnehmung eines eintretenden Besuchers, der das *vestibulum* (Beischrift: *et hoc factum est*) noch vor dem Peristyl (Beischrift: *at dormant tauri*) durchschritten haben muss. Die Botschaft im Eingangsbereich konnte also durch den eintretenden Besucher zunächst noch gar nicht mit der Beischrift im Peristyl in Verbindung gebracht werden, weshalb es sinnvoller erscheint, die ›Leserichtung‹ umzudrehen und die Wirkung der beschrifteten Mosaiken sozusagen aus dem Inneren des Hauses kommend zu denken. Das Stierbild zeigt unverkennbar eine starke Ähnlichkeit zum unteren Bildteil des »Banquet Costumé«. Genauso wie dort besteht hier der ausdrückliche Wunsch, die Stiere schlafen zu lassen. Die Darstellung sollte hier sehr wahrscheinlich die Konkurrenz ›schlafen lassen‹, also vielleicht den *Taurisci* Misserfolg garantieren. Das nachfolgend beschriebene Mosaik des schreitenden Löwen in einem Baderaum desselben Hauses (s. u. ad 2.) ist jedenfalls ein Hinweis, dass der Hausherr sich den *Leontii* verbunden fühlte. Im Gegensatz zum »Banquet Costumé« stehen die Stiere hier vermutlich direkt für die entsprechende Sodalität, welche das Tier im Namen trägt.

ad 2. Die Beischrift zum Löwenmosaik lautet OLEO•PRAE•SUM(P)SISTI•/EXPEDISTI•DEDICASTI• – *O Leo prae sum(p)sisti / expedisti dedicasti* (Abb. 25). Salomonson hat sie auf den Hausbesitzer Leo bezogen, der sich selbst für die Planung, Errichtung und Einweihung seines Bades gefeiert habe.⁸⁴¹ Aufgrund der vier

837 Salomonson 1964, 50 Nr. 39 Abb. 17.

838 Abbildung bei Corbier – Guilhembet 2011, 327 Abb. 7.

839 So auch Salomonson 1964, 50 Nr. 39. Bedauerlicherweise ist nicht genau überliefert, in welcher Ausrichtung die Mosaikinschrift im Vestibül verlegt war.

840 Anders als bei Dunbabin 1978, 81 angedeutet.

841 Salomonson 1964, 50 Nr. 38. Zu der Inschrift auch Schmidt 2000, 250, der mit ›Leo‹ ebenfalls eine Person verbunden hat: »M. E. sind hier drei Schritte kognitiver Bemühung vorgestellt, beginnend mit der Hypothese (*praesumpsisti*), der Entwicklung oder Darlegung (*expedisti*), schließlich des Beweises (*dedicasti*). Ohne Kenntnis der persönlichen Hintergründe des genannten Leo

Hirsehalme, die das Löwenbild zu beiden Seiten begrenzen, ist Dunbabins These naheliegender, dass hier nicht eine Person mit dem Namen Leo, sondern die *sodalitas* der *Leontii* – versinnbildlicht durch den Löwen – für ihre Leistungen gepriesen werden sollte.⁸⁴² Auch hier ist wieder die Zahl Vier mit dem Hirsehalme verbunden, so wie im ›ISAONA-Mosaik‹ (Abb. 24, oberes Medaillon), im ›Mageriusmosaik‹ und in der Umrahmung des »Banquet Costumé«. Der Inhalt der Beischrift muss sich jedoch nicht zwangsläufig auf die Stiftung eines Bauwerks beziehen. Anlass für die Huldigung kann auch die Ausrichtung von Spielen gewesen sein. Da der Hausbesitzer sich offen zu den *Leontii* zu bekennen scheint, handelt es sich wohl um eine Diffamierung der *Taurisci* und das Stierbild im Peristyl diene vielleicht als überdimensioniertes ›inoffizielles Fluchtäfelchen‹ gegen die nicht schlafende Konkurrenz: Die ruhenden Stiere sollten womöglich mit einem Schadenszauber eine Niederlage der *Taurisci* heraufbeschwören.⁸⁴³ Beim Verlassen des Hauses durch das Vestibül konnte sich jeder Gast vergewissern: *et hoc factum est*. Damit kommen der Mosaikinschrift zwei Aufgaben zu: 1. Den Eintretenden durch ihre anfängliche Unverständlichkeit neugierig zu machen, da sie Möglichkeiten der Ergänzung offenlässt. 2. Dem austretenden Besucher das Resümee für die Intention der beiden Tierbilder im Innern des Hauses zu liefern. Mit ähnlichen Hintergedanken haben Anhänger und Gegenspieler der *Leontii* vermutlich auch andere beschriftete Mosaikbilder verlegen lassen, in denen von *Leo* oder *Leontius* die Rede ist. Ein Fußbodenbild aus Sullectum zeigt etwa zwei Löwen, die einen Eber fressen und die Beischrift (N)ICA (LE)O(NTI) – *Nica Leontii*.⁸⁴⁴ Ein Mosaik aus Karthago verspottet alle Anhänger der *Leontii* mit dem Bild eines Vogelkäfigs, in dem ein Rebhuhn sitzt, das nach Angabe von Notermans mit den Worten HIC EST LEO QVEM NEMO VINCIT – *hic est leo quem nemo vincit* (»Dies ist der Löwe, den niemand bezwingt.«) beschrieben wird.⁸⁴⁵ Die Bilder machen deutlich, wie stark selbst der private Wohnbereich vom Konkurrenzdenken der einzelnen Faktionen durchdrungen war.

ad 3. Das Mosaikbild aus Thysdrus präsentiert eine Eule in *toga contabulata*, die zwischen zwei Olivenbäumen steht.⁸⁴⁶ Der Fußboden stammt aus dem *frigidarium* einer Thermenanlage. Zu beiden Seiten fallen kleine Vögel kopfüber oder aufrecht vom Himmel herab ins Gras. Zwei liegen bereits leblos auf dem Boden; zwei scheinen an den Bäumen aufgespießt worden zu sein. Ein weiterer fliegt noch halbwegs

wird man allerdings vergeblich rätseln, ob damit ein juristischer, philosophischer oder gar religiöser ›Erfolg‹ zu verbinden ist.«.

842 Dunbabin 1978, 82. Gómez Pallarès 2000, 310 Nr. 7 Taf. VIII 4.

843 Vismara 2007, 107 und Anm. 85.

844 Dunbabin 1978, 82. Notermans 2007, Nr. M 378. Weitere Funde sind aus benachbarten Häusern belegt, vgl. ebd. 126 f.

845 Der Vergleich mit einem Rebhuhn, das als Speisevogel diene, ist ein ungewöhnlicher Affront gegen die Anhänger der *Leontii*, vgl. ebd. Nr. M 334 mit weiteren Angaben. Die genaue Position der Beischrift ist nicht ermittelbar.

846 Lavagne, H. – de Balanda, E. – Uribe Echeverría, A. 2000, Abb. 20.

unversehrt über ihrem Kopf. Zu beiden Seiten ihres Kopfes ist jeweils ein Vogel nur schemenhaft angedeutet. Rechts und links hinter den Bäumen ist jeweils das Abzeichen der *Telegenii* zu sehen: drei vertikale Hasten, von denen die mittlere verlängert ist und einen mondsichelförmigen Aufsatz trägt.⁸⁴⁷ Über der gesamten Szene, die durch ein Zackenmuster gerahmt ist, verläuft die hexametrische Inschrift INVIDIARVMPVNTVRAVESNEQVENOCTVACVRAT – *invidia rumpuntur aves neque noctua curat* (»Die Vögel bersten vor Neid, aber dieachteule kümmert sich nicht darum«). Darüber war laut der Beschreibung bei Cinzia Vismara ursprünglich eine weiße Faszie mit Efeuzweigen zu sehen.⁸⁴⁸ Nur die hinzugesetzte Beischrift gibt einen Hinweis darauf, wie die Darstellung zu verstehen ist: Die sterbenden Vögel stehen für Neider, deren Untergang die Eule stoisch hinnimmt. Die Wahl der *toga contabulata* ist wohl ein Hinweis darauf, dass der Mosaikleger die Szene im Sinne des Auftraggebers abgewandelt hat und damit auf dessen *romanitas* und seinen gesellschaftlichen Status abheben wollte.

Es fällt auf, dass die Vögel im Bild nicht berstend – wie in der Beischrift zu lesen – sondern fallend, an den Baum geheftet oder einfach leblos liegend abgebildet sind. Dies ist wohl einer Darstellungskonvention geschuldet. Der Mosaikleger hätte die toten Vögel in Einzelteilen darstellen können, um die wörtliche Bedeutung von *rumpere* bildhaft zu unterstreichen. Sehr wahrscheinlich muss *rumpere* aber in der übertragenen Bedeutung »zugrunde gehen« verstanden werden. Der Ausdruck *rumpuntur aves* in der Beischrift scheint bisher einmalig zu sein. Eine sinngemäße Parallele bietet eine Mosaikinschrift aus Ain-Témouchent/Sétif (Kat. M36): *Invida sidereo rumpantur pectora visu ■ cedat in nostris / lingua proterva locis hoc studio superamus avos gratumque / renidet aedibus in nostris summus apex operis ■ feliciter*.⁸⁴⁹ Die Rede ist von Brustkörben oder Herzen (*pectora*) der Neider, die beim Anblick (der großartigen Thermenräume) bersten sollen. Eine direkte Vorlage für beide Inschriften lässt sich zwar nicht eindeutig festmachen, jedoch finden sich Hinweise für thematische Anregungen aus der Literatur.⁸⁵⁰ Trotz ihres ungleichen Ursprungs sind Bild und Beischrift im Eulenmosaik augenscheinlich in gegenseitiger Abhängigkeit konzipiert und inhaltlich aufeinander abgestimmt worden. Es sieht ganz danach aus, als habe das Bildmotiv seine Wurzel in einem in der Natur beobachteten aggressiven Verhalten von Kleinvögeln gegenüber Eulenvögeln, welches die moderne Ornithologie als »Mobbing« beschreibt.⁸⁵¹ Auf der

847 Parallelbeispiele bei Salomonson 1960, 46 Abb. 16. 17. Vismara 2007, 112–114.

848 Ebd. 112: »Al di sopra del pannello figurato è una fascia bianca con tralci d'edera.«.

849 Die gesamte Mosaikbeischrift bei Notermans 2007, Nr. M 287. Dunbabin 1978, 151 f.

850 Prop. I 8b: (...) *rumpantur iniqui!* (...) *falsa licet cupidus deponat gaudia livor*. Mart. IX 97: [*quidam*] *rumpitur invidia quod amamus quodque probamur: rumpatur quisquis rumpitur invidia*.

851 Bereits bei Aristoteles ist dieses Verhalten dokumentiert, vgl. Schnieders 2013, 15 f. Die Feindschaft zwischen Kleinvögeln und Eule wird z. B. auch bei Plin. nat. X 39 [*noctuarum contra aves sollers dimicatio*] und bei Ov. met. XI 24 f. [*et coeunt, ut aves, si quando luce vagantem noctis avem cernunt*] angesprochen.

Suche nach ähnlichen Szenen wird man in der attischen Vasenmalerei fündig.⁸⁵² Auf einer schwarzfigurigen Halsamphora ist eine Vogelfangszene dargestellt. Links und rechts lauert jeweils ein Vogelfänger und beobachtet, wie an einem kahlen, mit Leim bestrichenen Baum in der Mitte einige Vögel festkleben. Viele Vögel fallen von den Ästen auf den Boden herab. Einige wenige sitzen auf dem Boden, um die als Lockmittel verstreuten Samenkörner aufzupicken. Eine auf einem Stab sitzende Eule neben dem Baum erfüllt die Funktion eines Lockvogels, ein Beleg dafür, dass die Jäger sich das Verhalten der Kleinvögel für ihre Jagdtaktik zunutze gemacht haben.⁸⁵³ Die Wahl der Eule im Mosaik aus Thysdrus spricht dafür, dass man sich unter Umständen eine apotropäische Wirkung gegen eventuelle Neider erhofft hat. Die Eule als unheilabwehrendes Motiv wird beispielsweise auch auf einem apotropäischen Mosaik Kat. M21 aus der *Basilica Hilariana*⁸⁵⁴ in Rom eingesetzt, das in Kap. 5. 2. 3. 1 noch einmal Erwähnung finden soll.

Angehörige der Venatorenfamilien konnten es zu einigem Reichtum bringen und waren auch wirtschaftlich aktiv. Am wahrscheinlichsten ist das Mosaikbild mit der Eule als Abbild für den Triumph der *Telegenii* zu deuten, die als Stifter der Thermen alle verspotten, die ihnen ihr gelungenes Bauprojekt missgönnen.⁸⁵⁵ Direkt erwähnt ist das Bauwerk in der Beischrift allerdings nicht. So könnte sich das Eulenbild auch gegen andere Formen des Neids richten.⁸⁵⁶ Die genaue Botschaft des ›Ikonotexts‹ bleibt jedenfalls spekulativ. Zusammenfassend kann dennoch festgehalten werden:

- Die Abzeichen hinter den beiden Olivenbäumen markieren das Terrain der *Telegenii*, auf dem die Eule steht.
- Mit ihrer Toga symbolisiert die Eule einen ranghohen Magistrat, an dem jeglicher Neid von außen abzurallen scheint. Bild und Beischrift demonstrieren Erhabenheit.

852 Vismara 2007, 114. Böhr 1992.

853 Abbildungen und Beschreibungen dieser Vase finden sich bei Boardman 1993, 71 Nr. 67 und zugehörige Abb. v. Bothmer 1990, 139 Nr. 106 und Abb. Zum Einsatz des Eulenvogels beim Vogelfang, vgl. Schnieders 2013, 16. Thompson 1966, 78 f. Ähnliche Vogelfangszene können auch auf anderen Gefäßen ausgemacht werden. Im Halsbild einer Amphora, vgl. Schauenburg 1969, Taf. 23. auf einem attisch-rotfigurigen Skyphos, vgl. Shefton 1969–70, 60 Abb. 15 [hier handelt es sich um die Darstellung eines Strauches, in dem die Vögel wie festgeklebt sitzen. Die Eule sitzt ebenfalls rechts außen auf einem Zweig des Strauches].

854 Engemann 1975 28 f. und Taf. 11b. Meisen 1950, 155.

855 Vismara 2007, 113. Es bleibt unklar, ob die *Telegenii* tatsächlich in vollem Besitz der gesamten Badeanlage gewesen sind. Da sie aber über ihre Ausgestaltung mitentscheiden durften, kann man davon ausgehen, dass sie durch ihre wirtschaftliche Handlungsfähigkeit an ihrer Finanzierung zumindest mitbeteiligt waren.

856 Ebd.

- Die metrische Komposition der Beischrift spricht für ein literarisches Vorbild, was weiterhin den Schluss zulässt, dass der Auftraggeber des Mosaiks Zugang zu höherer Bildung besaß.

3.3.1.4 Zwei Gladiatorenmosaiken aus Rom

Die folgenden beiden Mosaiken geben den Gladiatorenkampf im Amphitheater wieder; es handelt sich um ein Ensemble aus zwei gleich großen quadratischen Bildfeldern mit Zahnschnittumrandung (0,58 x 0,58 m), die wahrscheinlich in die Wände eines am Fuße des Celio gelegenen Gebäudes eingelassen waren.⁸⁵⁷ Über die Umstände der Entdeckung und den exakten Fundort ist nichts Genaueres bekannt.⁸⁵⁸ Lediglich eine kurze Notiz ist erhalten, worin über das Jahr der Auffindung (1670) und die Befunde (Baderäume mit darin befindlichen Wasserleitungen und Mosaiken) berichtet wird.⁸⁵⁹ Die beiden Paneele Kat. M22, auf denen Paarungen aus Gladiatorenkämpfen zu sehen sind, gelangten zunächst in Privatbesitz und von dort nach Madrid, wo man sie in der Nationalbibliothek und schließlich im dortigen Nationalmuseum ausgestellt hat.⁸⁶⁰ Zeitlich sind sie zwischen dem 2. und dem Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. eingeordnet worden.⁸⁶¹

Auf dem Mosaik mit der Inventarnummer 3600 erblicken wir zwei Kampfszenen zwischen einem *retiarius* rechts und einem *secutor* links, die auf übereinanderliegende Bildebenen verteilt sind (Abb. 26a).⁸⁶² An den Namensbeischriften ist erkennbar, dass es sich jeweils um dieselben Personen handelt. Im unteren Bildteil ist der Kampf noch in vollem Gange. Dem *retiarius* KALENDIO ist es gelungen, dem *secutor* ASTYANAX sein Netz überzuwerfen. Er verharret in Schrittstellung, während KALENDIO mit dem Dreizack auf ihn einstürmt. Einer der beiden Schiedsrichter (*summa rudis*) ist rechts im Bild zu sehen. Er trägt eine weite Tunika mit

857 Colini 1944, 218. Werner 1994, 139. Papini 2004, 165 (»due emblemata parietali«). Brown 1992, 204 ist jedoch der Meinung, die Mosaiken hätten ursprünglich auf dem Boden gelegen.

858 Gregori 2000, 443 Nr. 29. 30: »fuori Porta Capena, alla sinistra dell'antica Via Appia«. Sabbatini Tumolesi 1988, 103 Nr. 114: »sulla via Appia nell'orto detto del carciofolo«. Blanco Freijeiro 1950, 134 Nr. 1: »en la Vía Appia«.

859 Der Inhalt dieser Notiz von Bartoli ist beschrieben und erwähnt bei Colini 1944, 218 und bei Lanciani 1994, 256 f. Abb. 168. Die Vermutung, die Mosaiken hätten zu einer reichen Villa gehört, ist durch Massimiliano Papini entkräftet worden, vgl. Papini 2004, 169.

860 Blake 1940, 112.h.

861 Mitte 3. – Anfang 4. Jahrhundert n. Chr.: Sabbatini Tumolesi 1988, 107. Gregori 2000, 443 Nr. 30. Köhne 2007, 535. Papini 2004, 165 (»intorno al 300 d. C.«). 2. Jahrhundert n. Chr.: Werner 1994, 139 f. 3. Jahrhundert n. Chr.: Blanco Freijeiro 1950, 141. Oliver 1957, 15.

862 Einige Autoren waren sich bei der Zuordnung der Gladiatorentypen (*armaturae*) unsicher. Während KALENDIO als *retiarius* von den meisten richtig zugeordnet wurde, hat man die *armatura* des ASTYANAX z. T. umschrieben: »contrareziario« (Sabbatini Tumolesi 1988). »more heavily armed gladiator« (Brown 1992). »heavy gladiator« (Oliver 1957). Als Fehldeutungen erwiesen sich: Winckelmann 1767, 258 (ASTYANAX: *retiarius*. KALENDIO: *murmillo*). Hübner 1862, 196 f. (ASTYANAX: *retiarius*. KALENDIO: *retiarius*). Werner 1994, 139 (vertauscht *retiarius* und *secutor*). Junkelmann 2000, 125.

vertikalen *clavi* und hält einen langen Stock.⁸⁶³ Emphatisch hat er den rechten Arm erhoben und macht dem *editor* der Spiele, der links außerhalb des Bildes zu denken ist, ein Zeichen, um dem *retarius* den Punkt zusprechen zu lassen.

Im oberen Bildteil steht der Kampf kurz vor seinem Ende. Die Aktion von KALENDIO war nicht hilfreich, denn er hat seinen Dreizack verloren und wurde vom *secutor* ASTYANAX zu Boden geworfen. Mit einer Hand stützt er sich auf dem Boden ab und reicht ihm sein Kurzschwert für den Todesstoß.⁸⁶⁴ Vielleicht handelt es sich auch um eine letzte Verteidigungsaktion.⁸⁶⁵ Über dem siegreichen Gladiator steht ASTYANAX ♡ VICIT – *Astyanax vicit* (»Astyanax hat gesiegt.«), beide Worte getrennt durch eine *hedera*. Im oberen Bildteil sind zwei Kampfrichter abgebildet, links der *summa rudis*, rechts der *secunda rudis*. Beide haben ihren rechten Arm erhoben. Der *secunda rudis* gibt dem *summa rudis* ein Zeichen. Dessen Blickrichtung und die erhobene Hand verraten, dass er auf ein Urteil des *munerarius* wartet.⁸⁶⁶ Durch das sogenannte *theta nigrum* hinter KALENDIO Ø auf beiden Bildebenen wird klargestellt, wer sein Leben lassen wird.⁸⁶⁷

Das zweite Paneel mit der Inventarnummer 3601 (Abb. 26b) wirkt durch die Position der Beischriften weniger strikt gegliedert als sein Pendant. Der unruhige Eindruck entsteht auch dadurch, dass die Beischriften häufig von Bildelementen in zwei oder mehr Teile zergliedert werden. Auch das Mosaik Nr. 3601 zerfällt in zwei Bildebenen. In der unteren Ebene stehen sich zwei Kämpfer der gleichen Gattung gegenüber. Sie tragen kurze Tuniken, Helme mit seitlicher Befiederung, kurze Schwerter, Beinbinden und mittelgroße Rundschilde. In der Vergangenheit wurden sie oft mit *murmillones* verwechselt. Tatsächlich handelt es sich jedoch um *equites*, die sich in der zweiten Phase ihres Kampfes befinden, da sie von ihren Pferden abgestiegen sind und ihre Lanzen gegen kurze Schwerter eingetauscht haben.⁸⁶⁸ Das Gefecht ist zu diesem Zeitpunkt noch unentschieden. Rechts und links

863 Die Bezeichnungen dieser Figur reichen von Herold oder Aufseher (Hübner 1862, 196 f. Nr. 399. 400) bis hin zu speziellen Begriffen wie *lanista* [Winckelmann 21821. Ashby 1914. Blanco Freijeiro 1950. Millin 1813. Blake 1940], *summa/secunda rudis* (Kampfrichter und sein Assistent) [erstmal Robert 1948, 84–86. Oliver 1957. Sabbatini Tumolesi 1988. Werner 1994. Junkelmann 2000. Köhne 2007. Gregori 2000] oder *rudarius*, vgl. vor allem Junkelmann 2000, 135. Zu den *rudarii*, vgl. Ville 1981, 367–372 und jüngst Dunkle 2008, 71 f. Zu den Schiedsrichtern, die in vielen Gladiatorenkampfdarstellungen eine prominente Rolle einnehmen, vgl. Junkelmann 2000, 135. Ville 1981, v. a. 367–369.

864 Ville 1981, 442: »Mais c'est surtout à la fin des combats, au moment où l'éditeur accorde ou refuse la missio, (...) que les interventions du public se faisaient plus pressantes.». Gregori 2000, 443 Nr. 29. Junkelmann 2000, 136.

865 Dunkle 2008, 109. Blake 1940, 112.

866 Blanco Freijeiro 1950, 134. Winckelmann 1767 21821, 258 missdeutete die Figur des *secunda rudis* in der oberen Szene als Zuschauer, der in die Arena geeilt ist, um für das Leben des Geschlagenen zu votieren.

867 Von Winckelmann noch beschrieben als »un Φ greco inclinato«, »un segno di clausola finale«, vgl. Winckelmann 1767 21821, 258. Erst etwa 30 Jahre später ist das Zeichen als *Theta nigrum* identifiziert worden, vgl. Marini 1795, 165.

868 Blanco Freijeiro 1950, 135. Junkelmann 2000, 123. Paralleldarstellungen finden sich ebd. 96 Abb.

außen sind erneut die Kampfrichter abgebildet. Über beiden *equites* stehen ihre Namen geschrieben, hinter MATERNVS das *theta nigrum*: MATERNVS Ø HABILIS. Die Namen sind sehr dicht über den Figuren angebracht und gehen quasi ineinander über, so dass ein horizontales Schriftband entsteht, das durch die Köpfe der Gladiatoren sowie durch die Waffe des rechts Stehenden unterbrochen wird. Direkt darüber verläuft ein weiteres Schriftband QVI/BUSPVG/NANTIBVS SY/MMA/CHIVS FERRV/M MISIT – *Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit*, das mehrmals durch die Köpfe der Kampfrichter, durch die Helmfedern und die Waffe des rechten Kämpfers unterbrochen wird. Um den ganzen Satz im Bildfeld unterzubringen, hat man die Beischrift am Ende nach oben und unten ausscheren lassen: Das Schluss-m von *ferrum* wurde über das Schriftband gesetzt; das Wort *misit* darunter angebracht. Die Beischrift kann auf zweierlei Weise verstanden werden. In beiden Fällen spricht die Stimme eines Kommentators zum Betrachter, und zwar

- in der Form eines Kommentars zum Kampf (»Während (die Gladiatoren) kämpften, hat Symmachius das Eisen gestoßen.«)⁸⁶⁹ oder
- in der Form einer wichtigen Anmerkung zu den Spielen insgesamt (»Diesen Kämpfenden hat Symmachius das Eisen gegeben.«)⁸⁷⁰

In der oberen Ebene sind dieselben Gladiatoren nochmals dargestellt. Der rechte liegt bereits tot am Boden, über seinem Kopf liegt ein Tuch. Der Sand ist mit Blut getränkt, neben dem leblosen Körper liegt ein Helm. Von links beugt sich der andere Gladiator über den am Boden Liegenden und scheint seine Hand nach dem Helm auszustrecken. Da er selbst keinen trägt, ist es wohl sein eigener, den er im Kampf verloren hat. Direkt darüber verläuft erneut ein Schriftband HABILIS MATERNVS Ø. Die Bestandteile des Schriftbandes sind diesmal weiter auseinandergezogen. Im Hintergrund liegen die Schilde der beiden *equites* im Sand der Arena. Am linken Bildrand ist erneut ein *summa rudis* zu sehen, der in seiner Körperhaltung an den Kampfrichter im Mosaikbild Nr. 3600 oben links erinnert. Offenkundig ist der Moment, in dem er hier erfasst ist, ein wenig früher als derjenige im anderen Bild einzuordnen, denn er blickt prüfend auf das Kämpferpaar neben

133; 98 Abb. 138. Die *equites* zu Pferd hat man seltener abgebildet, vgl. ebd. 76 Abb. 108 Fig I (ganz links).

869 Blake 1940, 112. Oliver 1957, 15: »In the fight between these two gladiators it was Symmachius who delivered the iron«. Brown 1992, 205.

870 Millin 1813, 37 Anm. 73: »il est probable que ce Symmachius (...) envoya le fer, c'est à dire l'épée, dont l'un des deux gladiateurs devoit frapper l'autre«. Junkelmann, 2000, 136 f.: »den Kämpfenden, den Symmachius das Eisen gab«. Köhne 2007, 354: »diesen Kämpfenden ließ Symmachius das Eisen geben«. Gregori 2000, 443 Nr. 30: »fornì le armi ai combattenti«. Ville betonte, dass man mit dieser Formulierung womöglich einen besonderen Akzent auf die Verwendung von scharfen Waffen aus Eisen legen wollte, was er jedoch später relativierte, vgl. Sabbatini Tumolesi 1988, 105: il vocabolo *ferrum* non sembrerebbe indicare semplicemente l'arma di cui era dotato il gladiatore (...), ma piuttosto un particolare tipo di arma »affilata e mortale«.

sich und seine rechte Hand zögert noch, dem *editor* das Ende des Kampfes anzukündigen.⁸⁷¹ Über dem Kampfrichter ist die Beischrift NE/CO (wörtl. »Ich töte«) zu lesen, die getrennt durch seinen Kopf in zwei Silben zerfällt. Über dem Kopf des vornübergebeugten Gladiators steht HAECVIDEMVS – *haec videmus* (»Dies sehen wir/bekommen wir zu sehen.«) sowie in der rechten oberen Ecke SYMMACHI/HOMOFELIX ♡ – *Symmachi homo felix*⁸⁷² (»Symmachius, glücklicher Mann!«), wiederum gefolgt von *hedera* als glückbringendes, schützendes Zeichen. Auch hier sprechen verschiedene Stimmen zum Bildbetrachter. Das Geschehen in der oberen Szene wurde in der Vergangenheit zum Teil falsch eingeordnet, zum Beispiel glaubten manche Autoren, es handele sich um den Augenblick der Tötung.⁸⁷³

Irrtümer bei der Interpretation des Mosaiks Nr. 3601 waren vor allem durch eine falsche Zuordnung der Beischriften begründet. Uneinigkeit bestand vornehmlich über die Zuordnung der Namen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lag lediglich eine unbeschriftete Zeichnung des Mosaikfeldes vor. Thomas Ashby hat die Beischriften aus einer anderen Quelle bezogen und deshalb falsch mit den Personen verknüpft. Die linke und die mittlere Figur im oberen Teil interpretierte er als *lanista* mit den Namen NECO und HABILIS, den am Boden Liegenden als Kämpfer MATERNVS. Im unteren Teil identifizierte er hingegen sowohl HABILIS als auch MATERNVS als Kämpfende. Offensichtlich hat er den Zusammenhang zwischen der unteren und der oberen Teilszene übersehen.⁸⁷⁴ Rund ein Jahrhundert früher nahm Aubin Millin an, es sei die Flucht des Kampfrichters links oben vor dem blutrünstigen Kampf zwischen HABILIS und MATERNVS wiedergegeben, da er in der Figur einen *lanista* mit Namen SYMMACHIVS vermutete.⁸⁷⁵ Marion Blake hielt aufgrund der Akklamation für SYMMACHIVS diesen für den siegreichen Gladiator, der jedoch im Bild nicht vertreten sei. NECO interpretierte sie als dessen *lanista* und in HABILIS sah sie den *lanista* des unterlegenen MATERNVS.⁸⁷⁶ Antonio Blanco Freijeiro glaubte, dass der über den Helm gebeugte HABILIS aufgrund seiner Kleidungsmerkmale nur der überlebende *eques* sein konnte. Die Akklamation für SYMMACHIVS hielt er für ein Versehen des Mosaiklegers.⁸⁷⁷ James Oliver schlug eine neue Lösung vor, indem er behauptete, dass das herzförmige Efeublatt in beiden Bildern als Markierungssymbol für den siegreichen Gladiator fungiere.⁸⁷⁸ HABILIS interpretierte er nicht als Name, sondern als »modifying adjective«

871 Brown behauptet irrigerweise, der Blick des Mannes sei nach außerhalb des Bildes in Richtung des *editor* gewendet, vgl. Brown 1992, 205.

872 CIL VI, 10205 = 33979 = ILS, 5140.

873 Brown 1992, 204–207.

874 Ashby 1914, 17.

875 Millin 1813, 37 Anm. 73.

876 Blake 1940. Vgl. Oliver 1957, 12: »MATERNVS (...) and HABILIS placed below seem to designate the contestants, but inasmuch as Habilis is the trainer in the upper part of the picture, the mosaicist apparently made a mistake in naming his characters.«

877 Blanco Freijeiro 1950, 136.

878 Oliver 1957, 13: »Since the leaf after the name of Astyanax was obviously not there as punctuation, it should not be interpreted as punctuation after the phrase *Symmachi homo felix*.«

zu MATERNVS.⁸⁷⁹ Diese Lösung schien ein geschickter Ausweg aus der Benennungsmisere zu sein. Allerdings hat Oliver einem wichtigen Detail nicht genügend Beachtung geschenkt: Wenn MATERNVS und HABILIS zusammengenommen nur eine Person bezeichnen, warum wurde im unteren Bildteil das *theta nigrum* zwischen MATERNVS und HABILIS platziert und nicht hinter HABILIS? Wohl deshalb ist es logischer, die Beischriften HABILIS und MATERNVS jeweils einem Gladiatoren beizuordnen.

Es bleibt die Frage, wie die Person des Symmachius einzuordnen ist. Hier können nur die beiden ›sprechenden‹ Beischriften, in denen Symmachius erwähnt wird, Hinweise liefern. Die erste Übersetzungsvariante von *Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit* setzt voraus, dass Symmachius einer der Kämpfenden ist, der das Eisen in den Körper seines Gegners gestoßen hat: »Während (die Gladiatoren) kämpften, hat Symmachius das Eisen gestoßen.« Die zweite Variante beschreibt Symmachius als einen, der nicht selbst kämpft, aber die Waffe den Kämpfenden gegeben hat: »Diesen Kämpfenden hat Symmachius das Eisen gegeben.« Entscheidend ist, wie der Ausdruck *ferrum mittere* verstanden wird. Zunächst hat man versucht, Entsprechungen in den literarischen Quellen zu finden. Blake zog das bei Tacitus verwendete *ferrum parare* (›das Eisen bereiten = töten‹)⁸⁸⁰ als Parallele heran. Überzeugender ist die Argumentation von Oliver, der die Wendung *ferrum mittere* gegensätzlich zum bei Tertullian belegten *ferrum recipere* (›das Eisen empfangen = den Todesstoß erhalten‹)⁸⁸¹ begreift. Patrizia Sabbatini Tumolesi ordnet sie in die Nähe des Ausdrucks *exhibuit (...) ad ferrum* in der *Nerovita* bei Sueton ein, wo erklärt wird, wie der Kaiser als Spielestifter Senatoren und Ritter in der Arena vor die Klinge liefert.⁸⁸² Vergleichbare Äußerungen in der antiken Literatur können zur Einordnung der Beischrift zwar aufschlussreiche Erkenntnisse liefern, doch die entscheidenden Informationen über die Identität des Symmachius liefert uns schlussendlich das Monument selbst: Es handelt sich um ein Denkmal, das vermutlich aus einer (öffentlich zugänglichen) Badeeinrichtung stammt und repräsentative Zwecke erfüllt hat. Zudem ist bekannt, dass die Paarung der *equites* in der Regel die Gladiatorenkämpfe eröffnet hat⁸⁸³, weshalb das Mosaikbild Nr. 3601 als Eingangsbild eines ganzen Bilderzyklus mit unbekannter Anzahl von Einzelpanelen fungiert haben könnte. Die lange Beischrift könnte dem Betrachter sehr wahrscheinlich eine Art Einführung zu einer Bildersequenz mit unterschiedlichen

879 Ebd. 13 f.

880 Tac. ann. I 23, 6.

881 Tert. de spect. XXI. Vgl. Oliver 1957, 15.

882 Suet. Nero XII 1. Siehe auch den Wortlaut *mulieres [a]d ferrum dedit* in der Inschrift für einen *curator lusus Iuvenalis* aus Ostia, vgl. EAOR 4, 1996, 64 Nr. 29.

883 Sabbatini Tumolesi 1988, 106 f. Junkelmann 2000, 123 nennt zyklische Darstellungen, in denen die *equites* als erste Paarung abgebildet sind, und zitiert eine Stelle bei Isidor von Sevilla (Origines XVIII 53 ff.): »Es gab mehrere Galdiatorengattungen, von denen die *equites* den ersten Kampf bestritten.«

Kampfformationen gegeben haben, was für die erste Übersetzungsvariante spricht. Von dieser Bildersequenz sind demnach heute nur noch zwei Stationen erhalten.

Die Akklamation *Symmachi homo felix* im oberen Bildteil bringt uns einer Lösung in der Klärung der Identität des Symmachius näher. Eine inschriftliche Analogie findet sich in der Eingangsformel auf einer *tabula patronatus* aus frühchristlicher Zeit für einen gewissen Helpidius aus Paestum: *Helpidi homo felix / deus te servet* (»Helpidius, glücklicher Mann, möge Gott dich bewahren!«).⁸⁸⁴ Eine weitere Entsprechung findet sich in den beiden Vokativen MAGERI auf dem oben besprochenen »Mageriusmosaik«, die in derselben Weise mit *homo felix* ergänzt werden können, also eine stark abgekürzte Version einer solchen Akklamation darstellen (Abb. 22). Eine Reihe von *edicta munerum* aus Pompeji enthält Beifallsbekundungen für den Spielgeber in Kombination mit *feliciter*, z. B. *Maio / principi coloniae / feliciter!* oder *Cn(aeo) Alleio Maio / principi munerarior[um] / feliciter!*⁸⁸⁵ Auch wenn die Zurufe nicht deckungsgleich sind, wird ersichtlich, dass Persönlichkeiten angesprochen werden, denen aufgrund einer Zuwendung eine Ehrung zuteilwird. Es erscheint plausibel, das auch unser Symmachius aus den Beischriften in der Funktion des *editor* oder *munerarius* als Förderer der Spiele hervorgetreten ist und in der Bildersequenz entsprechend verewigt wurde.⁸⁸⁶ Dass diese Identität naheliegt, zeigt bereits der frühe Vorschlag von Millin, in Symmachius keinen Gladiator, sondern den Anführer einer Gladiatorentruppe zu sehen, der den Sieger mit der Waffe versorgt hat.⁸⁸⁷ Auch viel später noch will man in der Beischrift eine Akklamation für den Spielestifter erkannt haben.⁸⁸⁸

Ihren Ursprung haben die beiden Wandmosaiken vermutlich in großen Gladiatorengemälden, die durch finanzstarke *munerarii* in Auftrag gegeben wurden und denen eine jahrhundertealte Tradition zugrunde liegt. Plinius überliefert den Fall eines Freigelassenen unter Nero, der Malereien im Anschluss an von ihm finanzierte Spiele in den städtischen Säulenhallen von Antium aufstellen ließ und somit die Erinnerung an seine Großzügigkeit lebendig hielt.⁸⁸⁹ Bei Symmachius könnte es sich jedoch um einen hochrangigen Amtsinhaber aus dem Umfeld des Kaisers

884 Mello – Voza 1968, 176 f. Nr. 108. Die Bitte um die göttliche Gunst für den Gepriesenen war typischerweise auch mit Akklamationen an die Kaiser verbunden, vgl. Aldrete 1999, 109.

885 Sabbatini Tumolesi 1980, 38 Nr. 11. 43 Nr. 16. Zur Akklamation *feliciter* auch Aldrete 1999, 108.

886 Epigraphische Zeugnisse von Spielestiftern sind in der Reihe EAOR in der Sektion »Munera e venationes« zusammengetragen worden.

887 Millin 1813, 36 f. Anm. 73: »il est probable que ce Symmachius étoit le chef de la troupe, et qu'il envoya le fer, c'est à dire l'épée, dont l'un des deux gladiateurs devoit frapper l'autre«.

888 Ville 1960, 299: »le munéraire se fait acclamer parce qu'il a fourni aux combattants des armes de fer, c'est-à-dire des armes réelles.« Ville 1981, S. 406 f. Anm. 117: »L'expression *ferrum dare* signifie banalement que Symmachius est l'editor du munus.«

889 Plin. nat. XXXV 51–52. Dunkle 2008, 152.

gehandelt haben.⁸⁹⁰ Kommentierende Beschriftung war in solchen Malereien nicht unüblich, wie Fragmente eines Villenfreskos aus Liégaud bezeugen.⁸⁹¹

Für das Bildverständnis von Nr. 3601 sind noch die beiden verbleibenden Beischriften *neco* und *haec videmus* relevant, mit denen ebenfalls Stimmen konserviert wurden. Frühere Autoren haben *neco* als Namensbeischrift oder als Abkürzung für *ne co(ram)* gedeutet.⁸⁹² Die Mehrheit sieht darin die direkte Rede einer Person, die am Tod des unterlegenen Maternus direkt oder indirekt beteiligt ist, z. B. diejenige des siegreichen Habis (»Ich töte«) oder diejenige des *summa rudis* links im Bild (»Ich töte« i. S. v. »Ich lasse töten«). Das Mosaikbild zeigt allerdings einen leblosen Gladiator mit bedecktem Gesicht, der einen Todesstoß nicht mehr nötig zu haben scheint, wodurch eine chronologische Inkongruenz zwischen Bild und Beischrift entsteht.⁸⁹³ Eine freiere Übersetzung von *neco* mit »ich bin im Begriff ihn zu töten« wäre also nicht überzeugend.⁸⁹⁴ Obwohl die Beischrift direkt über seinem Kopf angebracht wurde, kommt der *summa rudis* nicht als Sprecher in Frage, denn er besaß keine eigentliche Entscheidungsgewalt über Leben und Tod.⁸⁹⁵ Als aktiv Tötender im Bild kann daher nur Habis selbst gedeutet werden. Der Griff nach seinem verlorenen Helm verrät, dass er sich in voller Montur vor dem Publikum positionieren möchte, wenn er offiziell zum Sieger erklärt wird. Offensichtlich ist jedoch gerade HAECVIDEMVS und nicht NECO in der Nähe von Habis' Kopf angebracht worden, was darauf hinweisen könnte, dass der Mosaikleger die Beischriften nach der inhaltlichen Vorgabe zwar berücksichtigt, aber eben nur dort platziert hat, wo gerade Platz war.

In *haec videmus* haben einige einen einführenden Kommentar zum gesamten Bildprogramm erkennen wollen, der gut zu der oben vermuteten Anfangsstellung des Bildfelds innerhalb einer Bildersequenz passen würde: »Dies (alles) bekommen wir zu sehen.«⁸⁹⁶ Genauso gut können *neco* und *haec videmus* als Rede und Gegenrede zwischen dem Sieger Habis und seinen Anhängern im Publikum aufeinander bezogen werden. Die Verwendung des Gegenwartstempus bekräftigt den erfolgreichen Ausgang für den Sieger und die Dauerhaftigkeit seines Erfolgs. Nicht

890 Sabbatini Tumolesi 1988, 107 schlägt den *comes intra Palatio* des Konstantin M. Aurelius Nerius Symmachius als Auftraggeber vor, was Gregori 2000, 443f. mit der Begründung ablehnt, dass nur Senatsmitgliedern und ab dem 1. Jahrhundert n. Chr. Quaestoren die Ausrichtung von Spielen vorbehalten war.

891 Dumasy 1990, v. a. 158–163.

892 Millin 1813, 37 Anm. 73 setzte die beiden Inschriften zusammen: *ne co(ram) haec videmus*.

893 Der Geste des Kampfrichters nach zu urteilen hat der unterlegene Kämpfer bereits während der Auseinandersetzung tödliche Stichwunden erlitten. Papini 2004, 166 hingegen deutet die Szene so, als mache sich Habis gerade daran, seinen Gegner zu töten, um an den Helm zu kommen.

894 Junkelmann 2000, 135.

895 Die Freigabe des Todesstoßes wurde durch den anwesenden *editor* nach dem Kampf an die Kampfrichter signalisiert, die den Sieger solange von einer eigenmächtigen Tötung des unterlegenen Gegners abhalten sollten, vgl. Junkelmann 2000, 137f. Köhne 2007, 354.

896 Junkelmann 2000, 137. Köhne 2007, 354. Blake 1940 kann die Beischrift nicht einordnen: »HAEC VIDEMUS in the center of the top seems quite superfluous«, vgl. Oliver 1957, 12.

zuletzt kann *neco* auch als Äußerung des Stifters Symmachius begriffen werden, der links außerhalb der Szene zu denken ist. Auch wenn es nur schwer vorstellbar ist, dass sich dieser mit einer Bluttat gebrüstet hat, so war er doch derjenige, der letztlich über den Tod des unterlegenen Gladiators zu entscheiden hatte. Die zentrale Stellung von *haec videmus* zwischen *neco* und *Symmachi homo felix* mag in diesem Fall anzeigen, dass es sich um einen inszenierten Ausruf handelt, mit dem die Zuschauer sowohl auf die Äußerung des Symmachius (»ich töte«) als auch auf die Akklamation seiner Anhänger (»Symmachius, (du) glücklicher Mann!«) reagiert haben. Auch hier stünde die Bildaussage wieder ganz im Zeichen des Auftragebers, der seine Leistung in Erinnerung halten und von der Nachwelt gewürdigt wissen wollte.

Beide Gladiatorenbilder verzeichnen ähnlich wie das ›Mageriusmosaik‹ unterschiedliche Sprecherstimmen, allerdings können diese nicht ohne weiteres zugeordnet werden:

- Die Stimme eines Herolds oder die Erzählerstimme ist im unteren Teil des Eingangsbildes Nr. 3601 vertreten. Sie unterrichtet die Zuschauer darüber, dass der Spielgeber Symmachius die Gladiatorenspiele ermöglicht und die Kämpfer mit Waffen ausgestattet hat. Bei der Verkündigung des Siegers ASTYANAX VICIT im Bild Nr. 3600 könnte es sich um eine offizielle Ansage des darunter befindlichen *summa rudis*, des Herolds, des Erzählers oder sogar um einen Ruf der Zuschauermenge handeln, die in die Siegerverkündigung miteingestimmt hat. Eine Analogie hierzu findet sich auf einem Mosaikbodenfragment aus Hadrumentum (Sousse) Kat. M55, auf dem ein *venator* nach einem erfolgreichen Bärenkampf mit dem Zuruf NEOTERIVS/OCCIDIT – *Neoterius occidit* (»Neoterius hat (den Bären) getötet.«) triumphierend zwischen den verletzten Tieren steht.⁸⁹⁷
- In NECO ist entweder die Stimme des Gladiators Habilis oder noch wahrscheinlicher die Stimme des Spielestifters auszumachen.
- Bei HAECVIDEMVS könnte es sich um die Äußerung eines ›Erzählers‹ handeln, der den Betrachter mit den Worten »Diese (*munera*) bekommen wir zu sehen« in den Bildzyklus einführen will. Eventuell ist auch die Stimme der Zuschauermenge (»Das sehen wir«) gemeint, die als Entgegnung auf *neco* gewertet werden kann.
- Eine weitere Akklamation an den Spielestifter SYMMACHI/HOMOFELIX ist ebenfalls vertreten. Diese wird höchstwahrscheinlich von den Zuschauern (i. e. Anhängern des Symmachius) geäußert.

Wie das oben besprochene ›Mageriusmosaik‹ und das »Banquet Costumé« sind auch die beiden Gladiatorenbilder in Bildebenen aufgeteilt. Die Ebenen in den Gladiatorenmosaiken sind weder spiegelbildlich aufgebaut noch sind einzelne Momen-

897 Notermans 2007, Nr. M 349. Dunbabin 1978, Taf. XXVI Abb. 64.

te der Kämpfe synoptisch miteinander verschmolzen. Es handelt sich vielmehr um eine Staffelnung von Szenen, die aufeinanderfolgende Zeitpunkte festhalten. Wie im ›Mageriusmosaik‹ präsentieren die Szenen das unmittelbare Ende der Kämpfe. Im Gegensatz zum »Banquet Costumé« sind nicht zwei verschiedene Schauplätze zu einem bestimmten Zeitpunkt wiedergegeben. Ähnlich wie im »Banquet Costumé« sind die Ebenen allerdings durch Bild- und Textelemente aufeinander bezogen. In den Gladiatorenmosaiken wird diese Aufgabe von den wiederholten Kämpferfiguren, den Bestandteilen ihrer Rüstung und den zugehörigen Namensbeischriften (in Nr. 3601 zusätzlich von den Beischriften mit SYMMACHIVS) übernommen. Im »Banquet Costumé« mischen sich Gelage und Amphitheater in der architektonischen Gestalt des *stibadium*. Zudem stellen die Abzeichen in den Attributen der Zecher und die Brandzeichen auf den Flanken der Stiere einen Zusammenhang her und auch die Beischrift im Mittelteil verknüpft die obere und die untere Bildebene.

Mosaik Nr. 3601 (Abb. 26b) weist eine größere Dichte an Bildelementen auf als sein Folgebild. Die einzelnen Akteure im Bild nehmen insgesamt mehr Raum ein. Vier Personen sind im unteren Teil dargestellt, während in der oberen Szene nur drei zu sehen sind. Im Mosaik Nr. 3600 (Abb. 26a) verhält es sich genau umgekehrt. Im Bild Nr. 3601 weisen die Waffen beider Gladiatoren zur rechten Seite hin, während die Ruten der Kampfrichter nach links zeigen. Im Folgebild verhält es sich wiederum umgekehrt. In beiden Mosaiken hat man die aufeinanderfolgenden Kampfszenen nicht durch eine Rahmung voneinander getrennt. Hier übernehmen die Bestandteile der Szenen selbst diese Funktion. Die Beischrift *Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit* über den Köpfen des Maternus und des Habilis wirkt wie ein Trennband zwischen den Szenen, das durch die Namensbeischriften darunter noch einmal verdichtet zu sein scheint (Abb. 26b). In der oberen Szene sind die Beischriften blockartig zwischen den Schilden wiedergegeben. Über Astyanax und Kalendio übernimmt der im Sand liegende Dreizack aus der Szene darüber die Funktion eines Trennmarkers zwischen den Szenen (Abb. 26a). Diese ›Trennlinie‹ besteht in diesem Fall aus einem Bildelement.

3.3.1.5 Parallelen zu modernen Sportveranstaltungen

Abschließend soll der Versuch unternommen werden, die akustische Kulisse der Amphitheaterspiele derjenigen in modernen Stadien gegenüberzustellen. Damals wie heute tobte die Menge, es gellten Schreie und Rufe aus unzähligen Kehlen. In den meisten Fällen dürften dies unkoordinierte Anfeuerungen und Rufe der Enttäuschung gewesen sein, die sich unmittelbar auf den Kampf bezogen. Eine typische Situation dieser Art schildert Seneca, wenn er einzelne artikulierte Schreie aus den Reihen der Zuschauer im Amphitheater notiert: »*Occide, verbera, ure! Quare tam timide incurrit in ferrum? Quare parum audacter occidit? Quare parum libenter moritur?* (...)«.⁸⁹⁸ In Petrons *Cena Trimalchionis* berichtet Echion von der Anwei-

898 Sen. epist. VII 5.

sung *adhibete* («Haut drauf!») durch die »große Menge«, die zögerliche Gladiatoren antreiben sollte.⁸⁹⁹ Der Wortlaut dieser Akklamation erinnert an Fangesänge der Gegenwart: »Haut drauf, Kameraden, haut drauf, haut drauf!«. ⁹⁰⁰ Bestimmte kurze Formeln, z. B. Huldigungen der Kaiser oder Spielestifter beim Einzug in die Arena (... *felicitet*, ... *felicitissime*, ἐπ' ἀγαθῶ) oder Siegeswünsche für die Athleten [... *vinces*, ... *νικᾶ(ς)*], zählten zum Repertoire der Standardparolen, die vor allem in der Gruppe gerufen wurden.⁹⁰¹ Viele antike Akklamationen besaßen auf natürliche Weise wohl bereits rhythmische Qualität und bauten auf Gesängen auf.⁹⁰² Ein Vergleich mit den Sprechchören moderner Fußballfans erscheint Aldrete zunächst als »useful analogy«, auch wenn moderne Fanchöre dem dialogischen Charakter antiker Akklamationen nicht im selben Ausmaß gerecht werden könnten.⁹⁰³ Dem mag man entgegensetzen, dass zumindest der im ›Mageriusmosaik‹ beobachtete Dialog zwischen dem *praeco* und der versammelten *plebs* dem eines modernen Stadionsprechers und heutigen Fans ähnelt.

Die Sporthistoriker Reinhard Kopiez und Guido Brink vertreten die Ansicht, dass Zuschaueräußerungen im Kollektiv sowie rhythmisches Klatschen und Publikumsgesang in der Antike unbekannt, oder zumindest sehr unüblich waren.⁹⁰⁴ Um ihre These zu untermauern, nennen sie mehrere Voraussetzungen, die für die Entstehung von Publikumsgesängen bei sportlichen Wettkämpfen gegeben sein müssen: unter anderem gehöre dazu eine angemessene Gruppengröße von Zuschauern und die Formierung von Fan-Gruppen mit eigener Subkultur. Eine weitere Bedingung sei der Mannschaftssport, in dem verschiedene feste Teams regelmäßig gegeneinander antreten. Bei den oben behandelten Mosaiken wurde deutlich, dass es auch bei den Veranstaltungen der Antike Fan-Gruppierungen gab, z. B. die bereits erwähnten Venatorenfamilien (*sodalitates*) für Tierkampfanstaltungen. Für die Wagenrennen wissen wir von den *factiones*, die im nachfolgenden Kap. 3.3.2 Erwähnung finden.⁹⁰⁵ Eng mit den Gesängen verbunden sei nach Kopiez und

899 Petron. XLV 12–13.

900 Als Fangesang belegt bei Kopiez – Brink 1998, 88 f.

901 Bollinger 1969, 33. Quellen: Cass. Dio LXXIX 8,1–2. Suet. Claud. VII. Suet. Dom. XIII. Cass. Dio LXXIII 20, 1–2.

902 Eine Quelle hierfür ist Tac. ann. XVI 4, wo davon die Rede ist, dass die Akklamationen in einem bestimmten Takt abgesungen wurden (*»personabat certis modis plausuque composito«*).

903 Aldrete 1999, 142: *»(...) these modern analogies do not reflect the interactive, participatory nature of these ancient acclamations as two-way dialogues between ruler and people. Footballers may respond in some fashion to the shouts of a crowd, but they do not usually conduct a back-and-forth exchange of messages.«*

904 Kopiez – Brink 1998, v. a. 33 f. 36 und 38. Den Einsatz optischer Zeichen zur Willensbekundung der Zuschauer und ein Bericht des Cassius Dio über einen sonderbaren einstudierten Chor der Menge bei einem Pferderennen, über den er große Verwunderung ausdrückt, nehmen die Autoren zum Anlass dafür, die Existenz von Sprechchören für die Antike generell zu bezweifeln.

905 Zur Organisation der Faktionen im Circus, vgl. Cameron 1976, 5–23. Bekannterweise bei den Wagenrennen, aber wohl auch bei Gladiatorenspielen und im Theater existierten außerdem feste Teams, die sich durch verschiedene Farben voneinander absetzten. Es gibt auch Hinweise, dass bestimmte Areale im Zuschauerraum verschiedenen Farben vorbehalten waren (ähnlich

Brink ein ausgewogenes Verhältnis von Anspannung und Entspannung (beispielsweise nach einem Tor) im Spielverlauf. Bei antiken Wettkämpfen hingegen habe eine Dauerspannung bis zur Entscheidung geherrscht, die beim Publikum lediglich Primärreaktionen wie Schreien, Stöhnen, Klatschen und Rufen ausgelöst habe, jedoch keine Sprechchöre oder Gesänge.⁹⁰⁶ Auch dieses Argument kann entkräftet werden, denn Momente der Entspannung konnten auch anderweitig herbeigeführt werden, etwa durch Prozessionen, durch Kundgebungen vor dem Kaiser und Begrüßungen beliebter Protagonisten oder durch Ehrungen der Stifter während der Spiele.

Typisch für die Struktur von Fangesängen sind nach Kopiez und Brink kurze Texte in periodisch gebundenen, homophonen Liedern mit rhythmisch prägnanten Melodien. Die Existenz von mehrstrophigen Stadiongesängen, die seit den 1960er Jahren vor allem unter dem Einfluss der massenmedialen Popmusik, der Schlagermusik und Stimmungsmusik entstanden sind⁹⁰⁷, darf für die Antike zu recht bezweifelt werden. Hin und wieder ist in der antiken Literatur von Zuschauer-ergesang die Rede, allerdings wird er dort z. B. als politisch motiviertes Protestmittel eingesetzt.⁹⁰⁸ Daneben gibt es Anhaltspunkte für einstudierte Sprechchöre, bei denen große Menschenmengen simultan bestimmte Schlachtrufe in fortwährender Wiederholung skandiert haben.⁹⁰⁹ Das Akklamieren eingeübter Textpassagen

wie in Fankurven in einem Fußballstadion), vgl. Cameron 1976, 79. Aus Pompeji sind *collegia* und Jugendverbände mit Nähe zu den Spielen im Amphitheater bekannt, die ihre Parolen in Häuserwände ritzen, vgl. CIL IV 2183: *Puteolanis feliciter, omnibus Nucherinis felicia, et uncu(m) Pompeianis, Pet(h)ecusanis* CIL IV 29: *Nucerinis infelicia*. Langner 2001, Taf. 46 Nr. 927: *Campani victoria una / cum Nucerinis peristis*.

906 Kopiez – Brink 1998, 40–43.

907 Ebd. 44. 65. 170.

908 Cass. Dio LXXIV 2, 3: »Alle Heilrufe, die sie in den Amphitheatern zu Commodus' Ehren mit einem gewissen Rhythmus gewohnheitsmäßig hatten ertönen lassen, die sangen sie nunmehr mit gewissen Veränderungen, wodurch sie höchst lächerlich wurden.« Suet. Gal. XIII erwähnt den Zuschauerergesang im Theater als ungewöhnliches Mittel zur Brüskierung des Galba: »Das war auch der Grund dafür, daß man über seine Ankunft nicht gerade außer sich vor Freude war. Dies wurde gleich bei der nächsten Theateraufführung deutlich. Als nämlich bei einer Aufführung einer Atellane das sehr bekannte Lied angestimmt wurde: ›Es kommt Onesimus von seinem Landgut‹, da stimmten alle Zuschauer im Chor in den Rest des Liedes ein und wiederholten es ein und das andere Mal. immer wieder setzten sie mit diesem Vers ein.« Die Spielstätten stellten eine Plattform für die Bekundung des politischen Willens dar und sind als Barometer für die Stimmung in der Bevölkerung zu werten, wie eine Stelle bei Cassius Dio belegt, in der das Publikum wie in einem Flashmob seinem Kriegsverdruss durch eine Anzahl einstudierter Fragen Luft macht: »Wie lange sollen wir solche Dinge noch hinnehmen?« »Wie lange führen wir denn noch Krieg?« (Cass. Dio LXXVI 4, 2–6).

909 Cass. Dio LXXIII 20, 2: »Denn unter anderem, was wir da taten, mussten wir in all die anbefohlenen Rufe ausbrechen und besonders folgende Worte immer wiederholen: ›Der Herr bist du und der Erste bist du und der Allerglücklichste. Du siegst und wirst siegen! Von Ewigkeit an, Amazonier, bist du Sieger!« Siehe auch Cass. Dio LXXIX 8, 1–2. LXXIV 2, 3.

muss wesentlich von den anstimmenden Personen abhängig gewesen sein, wie dies auch bei den heutigen Fangesängen im Fußballstadion beobachtet werden kann. Das Ergebnis eines Kampfes wurde dem Publikum z. B. entweder durch Ausruf der Kampfrichter mitgeteilt oder durch den Einsatz visueller Zeichen – dem Schwenken von Tüchern⁹¹⁰ oder Hochhalten beschrifteter *tabellae* mit den Kampfergebnissen⁹¹¹ – bekanntgemacht. Dieses Phänomen wäre wiederum vergleichbar mit der Moderation moderner Sportveranstaltungen. Die genannten Hilfsmittel sind kein Argument gegen die Existenz von Sprechchören; sie sind vielmehr zusätzlich zu den Akklamationen eingesetzt worden – beispielsweise zugunsten der besseren Verständigung zwischen Spielgeber und Publikum, etwa wenn eine Entscheidung über Leben oder Tod eines Gladiators getroffen werden sollte.

3.3.2 Wagenrennen

Motive des Circus sind auf einer Vielzahl archäologischer Objekte vertreten. Hierzu gehören in den repräsentativen Gattungen vor allem Reliefs von Sarkophagen, Wandmalereien und Mosaikfußböden, daneben aber auch Reliefplatten aus Terrakotta (Campanareliefs) und portable Bildträger wie Lampen, Gefäße aus Ton und Glas, Kontorniaten, Spielmarken, Münzen oder Gemmen.⁹¹² Der folgende Teilabschnitt ist nach einem kurzen Forschungsüberblick zunächst den unterschiedlichen Visualisierungsformen von Wagenrennen auf Mosaikböden gewidmet. Der erste Teil liefert also einen summarischen Überblick über die Darstellungskonventionen. Daran anschließend werden in Kürze die Beischriftengruppen vorgestellt, die sich in Circusszenen auf Mosaiken finden lassen, wobei die ›sprechenden‹ Beischriften in Gestalt der Akklamation eindeutig im Vordergrund stehen. Im Gegensatz zum vorhergehenden Abschnitt werden die Circusmosaiken nicht als Einzelstücke, sondern im Kollektiv besprochen. Eine exkurshafte Gegenüberstellung mit Siegesakklamationen auf Keramik soll Einsichten in Beschaffenheit und Wirkweise

910 Man denke hier vor allem an die beschrifteten Transparente und Fahnen auf den Rängen moderner Fußballstadien.

911 Beischriften in Gladiatorendarstellungen weisen standardisierte Abkürzungen auf, welche die Anzahl der bestrittenen Kämpfe und Siege oder den Ausgang des jeweiligen Kampfes angeben, so z. B. V für *vicit*, M für *missus (est)*, P für *perit*. Die genannten Abkürzungen klären den Betrachter retrospektiv über Sieger, Begnadigte und Verlierer auf. In Sonderfällen steht ST.M für *stans missus* bzw. *stantes missi*, wenn beide Gladiatoren unentschieden gekämpft haben also ›aufrechtstehend‹ entlassen wurden sowie M.P für *missus perit*, wenn ein Gladiator entlassen wurde, aber seinen Verletzungen erlegen ist, vgl. Junkelmann 2000, 140. Auch andere Abkürzungen wie VIC und NEI sind belegt, vgl. Dunbabin 1978, 75. Ungewöhnliche Kampfausgänge sind in zwei Graffiti aus Pompeji festgehalten: *Polycarpus fugit* (CIL IV 2351), *Officiosus fugit* VII (CIL IV 5214), vgl. Langner 2001, 51 Anm. 310. Die Abkürzungen Θ für *thanatos* und M.P für *missus perit* müssen davon ausgenommen werden.

912 Dunbabin 1978, 90. Junkelmann 1990, passim. Hönle-Henze 1981, 86/88 Abb. passim. Humphrey 1986, 138–151. 176–254.

von ›sprechenden‹ Beischriften auf Circusmosaiken im Vergleich zu den kleinformatigen, mobilen Bildträgern liefern.

3.3.2.1 Tendenzen in der Forschung

Die Forschung zum römischen Circus umfasst zum einen historische und soziologische Studien zu den Protagonisten (*factiones* und Wagenlenker) und zu verschiedenen, auch organisatorischen Aspekten des Sports.⁹¹³ Zum anderen hat man sich dem Phänomen aus archäologischer Sicht angenähert: Darstellungen aus dem Repertoire der Wagenrennen im Circus wurden bisher zum größten Teil für die Rekonstruktion der Architektur und des Ablaufs der Rennen herangezogen. Durch die Bilder wollte man Rückschlüsse auf äußere Merkmale der Spielstätten und den Wandel ihres Erscheinungsbildes ziehen. Zudem fragte man nach Authentizität und Funktion der in den Bildern dargestellten Architekturbestandteile bzw. nach Bauten, die den Abbildungen als Vorbild gedient haben könnten.⁹¹⁴ Arbeiten mit ikonographischem Schwerpunkt haben sich unter anderem mit Typologien, Darstellungskonventionen und der symbolischen bzw. religiösen Funktion von Circusdarstellungen auf Sarkophagen, in der Repräsentationskunst oder im römischen Haus beschäftigt.⁹¹⁵ Der Blick der Wissenschaftler richtete sich auf die Aussageabsichten der Auftraggeber oder (bei Mosaiken) auf die Rolle von Raumkontext und Betrachter. Die Bildfunktionen von Circusdarstellungen sind zuletzt von Alexander Puk in eine neue Systematik transferiert worden. Aufbauend auf Katherine Dunbabin, die zwischen einer »illustrative«, einer »symbolic« und einer »commemorative attitude« differenziert, beschreibt er drei konzentrisch angeordnete Interpretationsebenen, die sich gegenseitig ergänzen bzw. überlagern können.⁹¹⁶

Der auditiven Atmosphäre im Circus hat sich Jocelyne Nelis-Clément gewidmet. Unter Zuhilfenahme literarischer und inschriftlicher Quellen entwirft sie eine Art akustisches ›Panorama‹ des römischen Circus, in das sie alle Formen verbaler und non-verbaler Kommunikation integriert: alle Lautbekundungen, Rufe, Geräusche, Töne und Laute von Wagenlenkern, Tieren, Wagen(rädern) und Zuschauern, von Ziel- und Startrichtern, Ausrufern, Musikanten und sonstigem Personal, sowie von den hohen Funktionären der Spiele (Kaiser, Magistrat, *editor*).⁹¹⁷ Zusätzlich bezog sie schriftliche Kommunikation und Gesten bzw. Zeichen ein.⁹¹⁸ Dabei orientierte sich die Autorin am Verlauf der Wagenrennen im Circus, von der öffentli-

913 z. B. Horsmann 1998. Cameron 1976. Literaturangaben zu den Circusparteien nennt außerdem İplikçioğlu 2010, 162 Anm. 7. 8.

914 Von den zahlreichen Beispielen aus der Literatur kann hier nur eine beschränkte Auswahl genannt werden: Golvin 2012. Fauquet 2008. Golvin 2008. Golvin 2001. Storch de Gracia y Asensio 2001. Humphrey 1986, v. a. 138–151. 176–254.

915 Weiterführende Literatur zitiert Bergmann 2008, 361 Anm. 2.

916 Puk 2014, 194–205.

917 Nelis-Clément 2008.

918 Ebd. 431. 434.

chen Ankündigung und dem Aufbruch der Volksmenge zum Circus über die feierliche Eröffnung mit *pompa circensis* bis hin zum eigentlichen Rennen mit Start und Zieleinlauf. Ihr Ergebnis ist ein mannigfaltiges sonores Bild vom Circus, das sich aus zwei untrennbaren Ebenen zusammensetzt: aus der allgemeinen Geräuschkulisse mit Klatschen, Pfeifen und Lachen oder Raunen und aus den menschlichen Stimmen, die sich in rhythmischen oder unskandierten, einstudierten oder spontanen, gellenden Ausrufen oder Zurufen äußern.⁹¹⁹ Sie zählt eine Vielzahl derartiger Äußerungen auf, darunter Applaudieren, Geheule, rhythmische oder gesungene Slogans, Ovationen, Hymnen usw.⁹²⁰ Außerhalb Nelis-Cléments Ansatz fand bisher vergleichsweise wenig Beachtung, was die Wagenfahrerszenen über das individuelle sinnliche Erleben eines Zuschauers verraten können. Ein derartiger Zugang zu Mosaiken schließt nicht nur die Bildperspektive mit ein, aus der das Geschehen im Circus wiedergegeben ist, sondern auch etwaige ›sprechende‹ Beischriften in den Bildern.

3.3.2.2 Akklamationen im Circus

Im vorangegangenen Abschnitt über die *munera* wurde festgestellt, dass die *acclamatio* ein großes Spektrum von Äußerungen abdeckt. Für die Wagenrennen im Circus lassen sich diese inhaltlich grob einteilen in:

- Heilsrufe für Kaiser und Spielestifter⁹²¹
- Äußerungen mit bestimmten Forderungen/Absichten⁹²²
- anfeuernde Zurufe, Beschimpfungen, Jubelrufe und Siegesakklamationen für Wagenlenker, Pferde und *factiones*
- Verkündigungen des Siegers durch Herold oder Publikum⁹²³.

919 Hierzu auch Biville 1996, 316: »La voix, de surcroît, n'est pas seule en jeu. Elle s'accompagne de toute une gestuelle de l'acclamation, qui en augmente le niveau sonore. Les acclamations ne vont pas sans les applaudissements: (...)«.

920 »applaudissements«, »hurlements«, »mots scandés«, »sentences mélodieuses«, »slogans rythmés ou chantés«, »voix et (...) cris vifs«, »hymnes«, »ovations«, »patriotiques«, »injonction(s)«, »jurons«, »chuchotements«, »commentaires«, »critiques«, »moqueries«, »insultes«, »injures«, »provocations«, »encouragements« und schließlich »acclamations (codifiés)«, vgl. Nelis-Clément 2008, 435–453 passim.

921 Mart. VIII 11. Suet. Claud. VII. Cass. Dio LXXIII 20, 1–2. Hierzu auch Meijer 2010, 96 f.

922 Cic. Sest. CVI–CXXVII. Cass. Dio. LIX 13, 3 f. Ios. Ant. Iud. XIX 1, 4 = XIX 24–26 (Josephus): »Dabei drängt sich alles nach dem Circus, und wenn das Volk etwas vom Cäsar erbitten will, rottet es sich zusammen und bringt dort sein Begehren vor. Derartige Bitten gelten als besonders bevorzugt und finden stets Erhörung.« Vgl. auch Meijer 2010, 97 f.

923 Iuv. VIII 56–58: »Denn so bezeichnen wir lobend das flüchtige/ Rennpferd, dem zu Ehren sehr oft nach leicht gewonnener Palme/ der Siegeschrei aufbraust und aufjubelt im dröhnenden Zirkus.« Anth. Gr. XVI 354.

Die literarische Quellenlage für Akklamationen ist keineswegs dürftig. Über den genauen Wortlaut lassen die meisten antiken Autoren den Leser allerdings im Unklaren.⁹²⁴ Ziel dieser wiederholten Beifallsrufe war es, ganze Chöre zu bilden, um das kreischende Durcheinander der großen Volksmasse zu übertönen.⁹²⁵ Die Siegesakklamation für die favorisierte Partei oder einen bestimmten Wagenfahrer ist also genuin gemeinschaftlich geprägt und höchst emotional, was sich auch in den Quellentexten niederschlägt, in denen oft die Menschenmenge als Kollektiv mit Akklamationen in Verbindung gebracht wird.⁹²⁶ Mit den im Circus üblichen Akklamationen hat eine Passage bei Ovid, in der ein Zuruf an einen Läufer wiedergegeben ist, wohl die meiste Ähnlichkeit: *nunc, nunc incumbere tempus! Hippomene, propera! nunc viribus utere totis! pelle moram: vinces!* (»Jetzt ist die Zeit, dich ins Zeug zu legen! Hippomenes, lauf! Gib jetzt alles, was du hast! Zögere nicht: du wirst siegen!«).⁹²⁷ Auch andere Stellen belegen, dass die Wagenfahrer und zuweilen auch deren Pferde von den Zuschauern beim Namen gerufen wurden.⁹²⁸

Neben literarischen Quellen liefern auch archäologische Objekte ein akustisches Bild der Stimmung im Circus. Monumentale Inschriften für die Faktionen der Grünen und der Blauen, die Akklamationen ihrer Claqueure beinhalten, stammen aus verschiedenen Städten des östlichen Reiches.⁹²⁹ Auf einigen Spielbrettern, die zum Zeitvertreib während der Wagenrennen genutzt wurden, ist zu lesen: *circus plenus, clamor populi, gaudia civium*⁹³⁰, *circus plenus, clamor magnus, [A]erius vince[t]*⁹³¹ oder *[E]ugene Eugeni decies milies facies beneto*⁹³². Kontorniaten, Gefäße, Lampen oder Mosaiken präsentieren des Öfteren Rufe und Siegeswünsche neben Darstellungen der Wagenlenker. Dabei handelt es sich im Allgemeinen um lateinische Transliterationen des griechischen Imperativs νικά (»Siege!« [*nica, nika, nicha*], auch gelegentlich ins Lateinische übersetzt [*vincas*]) bzw. um Transliterationen der dritten Person νικά (Indikativ: »Er siegt! Konjunktiv: Er möge/soll siegen!«) / νικάς (»Du siegst!«) [*nicas*]. Kombiniert wird der Ausruf mit dem Namen des Favoriten im Vokativ oder Nominativ oder der Farbe der Faktion, für die er fuhr (i. d. R. die grüne oder die blaue Partei: *factio prasina* oder *factio veneta*).⁹³³ Je

924 Biville 1996, 311.

925 Canetti bei Horsmann 1998, 97 Anm. 23.

926 Biville 1996, 312.

927 Ov. met. X 656–659.

928 Plin. epist. IX 6, 2. Anth. Gr. XVI 349.

929 İplikçioğlu 2010, 164 Anm. 17–26. Die Praxis der protokollarischen Aufzeichnung von Akklamationen für die Faktionen der Grünen und der Blauen im Hippodrom von Konstantinopel begann im 5. Jahrhundert n. Chr., vgl. Cameron 1976, 245 f.

930 CIL IX, 4907. Biville 1996, 310: »Der Circus ist voll, das Geschrei des Volkes, die Freuden der Bürger!«.

931 Horsmann 1998, 176 f. Nr. 5 ergänzt falsch: *[A]erius vince[s]* (»Der Circus ist voll, das Geschrei ist groß, Aerius, wird siegen!«).

932 Ebd. 206 f. Nr. 56: »Wohlgeborener Eugenius, du wirst 10.000 (Siege) für die blaue Partei machen!«.

933 Ebd. 96 f. Anm. 21. Der Gebrauch der *nica*-Formel wie auch anderer griechisch-stämmiger Ak-

nachdem, ob der Eigenname des Wagenlenkers im Vokativ oder Nominativ steht, wird der Imperativ oder der Indikativ verwendet, es handelt sich also entweder um einen hinzugesetzten direkten Zuruf während des Rennens oder Zieleinlaufs (z. B. *Vincenti nika* = »Siege, Vincentus!«, *Aelinane nica* = »Siege, Aelianus!«; *Aerius vincet* = »Aerius wird siegen!«) oder um einen Kommentar zum Ergebnis des Rennens (z. B. *Marcianus nicha* = »Marcianus ist Sieger.«; *Paulus nica* = »Paulus siegt!«).⁹³⁴ Zu den eindeutigsten Zeugnissen gehört die kurze Inschrift im unteren Bildregister einer Statuenbasis für den Wagenlenker Porphyrius von Konstantinopel.⁹³⁵ Über einer von sieben aufgereihten Zuschauerfiguren, die windgeblähte Tücher oder Mäntel über ihren Köpfen schwingen, sind folgende Worte in die rechte obere Ecke des freien Bildraums gemeißelt worden: ΔΑΖΙΣΛΕΓΩ / ΝΝΙΚΑΗΤΥΧ / ΗΤΩΝΠΙΡΑ / ΣΙΝΩΝ. Δάζις λέγω. {ν}νικῆ⁹³⁶ ἡ τύχη τῶν Πρασίνων »Ich, Dazius, sage: Das Glück der Grünen siegt!«.⁹³⁷ Es wäre denkbar, dass sich ein Anhänger der Grünen als Zuschauer im Bild kenntlich machen wollte und seine Akklamation aus dem Circus hier verewigt hat. Die Basis aus Konstantinopel ist nicht das einzige Beispiel für Akklamationen auf Steinmonumenten. Auch auf der Prozessionsstraße in Ephesos und auf Säulen aus Gortyn (Kreta) dokumentieren eingemeißelte Inschriften Rufe für den Kaiser und die Circusparteien während der *ludi circenses*.⁹³⁸ Graffiti mit Wagenlenkern aus dem Theater von Alexandria sind mit beigeschriebenen Zurufen bereichert worden. Dargestellt ist in einem Fall Doros, der sich nach der Siegerehrung vom Volk bejubeln lässt. Er trägt ein langes Gewand, in der erhobenen Rechten hält er einen Palmzweig, die Linke hat er in die Hüfte gestemmt. Darüber ist die Akklamation νικῆ ἡ [τύ]χη / τοῦ Δόρου (»Das Glück des

klamationen ist für Gladiatoren bereits in der frühen Kaiserzeit gebräuchlich gewesen, vgl. Cameron 1973, 79.

934 Notermans 2007, 71 f. hat eine Reihe derartiger Akklamationen auf Mosaiken zusammengestellt. Beispiele für Siegesakklamationen auf unterschiedlichen Schrift- und Bildträgern (hauptsächlich Kontorniaten) in der Prosopographie von Horsmann 1998, Nr. 2. 4. 5. 12. 14. 26. 42. 66. 73. 115. 126. 145. 181. 209. *Nica*-Formeln auf römischen Gläsern, vgl. CIL VI 10070. CIL X 8059. 177. CIL VI 10058 etc. zahlreiche Beispiele auf Glas: RIB II 2, 2419.1–19.

935 Die Basis datiert in das frühe 6. Jahrhundert. Sie war wohl zusammen mit einem motivisch sehr ähnlichen Gegenstück auf der *spina* des Hippodroms aufgestellt. Jede der beiden Basen ist mit zwei bis drei übereinanderliegenden Bildregistern geschmückt sowie mit Epigrammen und Akklamationen im Prosatext beschriftet, vgl. Cameron 1973.

936 Der Buchstabe N (»Ny«) von νικῆ ist als Ligatur in der Inschrift doppelt geschrieben.

937 Junkelmann 1993, 135 Abb. 132. Zur oben erwähnten Inschrift vgl. Cameron 1973, 74–80 und Taf. 6 mit ausführlicher Diskussion der Akklamation νικῆ ἡ τύχη. Mehrfach sind auf den korrespondierenden Basen das Motiv des siegreichen Wagenlenkers sowie akklamierende Zuschauerfiguren zu sehen, vgl. ebd. Taf. 1–8. 12–14. In dem oben anschließenden, abgetrennten Feld wurde eine Akklamation für Porphyrius angebracht, die sich auf den von Tyche geleiteten Wagenlenker im darüberliegenden Bildfeld beziehen muss: »Keinen größeren Sieg als diesen hast du für die Menschen zum Ruhm der Grünen erlangt. Durch deine Fahrt hast du deine Rivalen erniedrigt und diejenigen ausgeliefert, Prophyrus, die dich hassen!«, vgl. ebd. 66 f. Zur Besprechung und Lokalisierung aller Inschriften, vgl. ebd. 65–95 und 118 Abb. 1.

938 Puk 2014, 178 und Anm. 133 beschreibt die Zeugnisse als »steinerne Abbilder von performativen Akten«.

Doros siegt/möge siegen!«) zu lesen.⁹³⁹ Eine weitere Zeichnung zeigt denselben Doros in Profilansicht mit seinem Gespann galoppierend in der Rennbahn. Darunter ist sein Kollege Kalotychos mit einem Zweigespann in Frontalansicht zu sehen. Auch hier hat der Schreiber die Rufe der Volksmenge direkt im Bild verewigt: νικᾷ ἡ τύχη τοῦ / Δόρου und νικᾷ ἡ τύχη Καλο/τύχου.⁹⁴⁰ Auf Circusbechern aus Glas finden sich in umlaufenden Registern Rufe für die Wagenlenker nach einem anderen Schema: hinter dem jeweiligen Namen ist mit AV(e) oder VA(le)/VA(de?) verzeichnet, wer der Gewinner oder Verlierer des Rennens ist.⁹⁴¹ Verfluchungen sind ferner auf kleinen Fluchtäfelchen (*defixiones*) festgehalten, allerdings ohne figürliche Darstellungen.⁹⁴²

3.3.2.3 Circusmosaiken im Wohnhaus

Beschriftete Circusdarstellungen wurden bislang hauptsächlich in Bezug auf den Beischrifftext behandelt, und zwar entweder aus prosopographischer Sicht oder im Hinblick auf die sprachlichen Besonderheiten.⁹⁴³ Die folgende Betrachtung ausgewählter Mosaiken hat zum Ziel, die beschrifteten Darstellungen unter gleichwertiger Berücksichtigung von Bild und Text in einen Gesamtzusammenhang zu stellen und die konkrete Rolle der Akklamationen im Bildkontext herauszuarbeiten. Im Fokus der Betrachtung stehen zunächst Circusmosaiken im Kontext des privaten Wohnens.

Auf Mosaikböden lassen sich drei hauptsächliche Darstellungsmodi unterscheiden:

1. Szenen, die das gesamte Wagenrennen in seinem Verlauf aus der Vogelperspektive zeigen (etwa seit traianischer Zeit)⁹⁴⁴,
2. Szenen, die nur ein Detail des Rennens abbilden, z. B. den in seinem Wagen stehenden, siegreichen Wagenlenker mit Palmzweig und Siegeskranz (*corona*)⁹⁴⁵,

939 Borkowski 1981, 79 Nr. 4 und Abb. 48. Zur Zeichnung ebd. 98. 99 Fig. 3.

940 Ebd. 79 Nr. 7. 9 und Abb. 49. Zu den Zeichnungen ebd. 100–110 mit Fig. 4. 5.

941 Humphrey 1986, 190 Abb. 91. 92b. Horsmann 1998, Nr. 8b. 99a. Derselbe Akklamationstyp findet sich auch auf einer Tonlampe aus Byblos, die einen unterlegenen Gladiator zeigt, vgl. M.-C. Hellmann, in: Landes 1990, 245 Nr. 36; 249 Abb. 36.

942 Junkelmann 1993, 130 f.

943 Für die Grab- und Ehreninschriften für Wagenlenker darf ein Zusammenhang zwischen Text und Darstellung vorausgesetzt werden, vgl. Horsmann 1998, 119 und Anm. 110. Grabinschrift für Florus CIL VI 10078, siehe auch CIL VI, 10098 große Tatenberichte: Grab- und Ehreninschriften für Wagenfahrer: CIL VI 10048. CIL VI 10058. 10052. CIL VI 10060.

944 Humphrey 1986, 177: »It was probably only under Trajan (AD 98–117) that artists began to experiment with designs that attempted to depict the Circus structure as a unified whole (...)«. Diese Art der Darstellung fand in der Folge vor allem im Westteil des Reiches und dann zumeist außerhalb Italiens Verbreitung, vgl. ebd. 208. Amphitheaterszenen mit perspektivischen Ansichten liefert Dunbabin 1978, Taf. XXI Abb. 50 und Taf. XXII Abb. 54.

945 Notermans 2007, 88 f. Eine andere Detailszene, die wie die mit dem Fernglas beobachtete Nahaufnahme eines Wagenrennens wirkt, lässt sich z. B. auf einem Mosaikpaneel aus Barcelona be-

3. Szenen, in denen siegreiche Rennpferde zu sehen sind und/oder eindeutige Bildbezüge zu bestimmten Stallungen hergestellt werden.⁹⁴⁶

ad 1. In denjenigen Szenen, die eine Gesamtschau des Wagenrennens von einem erhöhten und entfernten Blickpunkt aus wiedergeben, sind oft generische Bestandteile der Circusarchitektur abgebildet. In der Regel gehören hierzu die Trennmauer der Rennbahn mit Wasserbecken und Skulpturenschmuck (*spina, euripus*), die Wendemarken (*metae*) und Startvorrichtungen (*carceres*), die das Schema bis in die Spätantike prägen.⁹⁴⁷ Mit einem Panoramaüberblick über die Rennbahn verfolgte man eine möglichst synoptische Wiedergabe des Gesamteindrucks während eines Rennens.⁹⁴⁸ Die Circusszenen unterscheiden sich von den Amphitheaterbildern, in denen Gladiatoren zumeist unabhängig von der sie umgebenden Architektur kämpfen. Man kombinierte dort unterschiedliche Blickwinkel im Bild, wohl um die voneinander abweichenden sinnlichen Wahrnehmungen des Publikums in Einklang zu bringen.⁹⁴⁹ Die verschiedenen Perspektiven wurden im Wesentlichen durch die Aufteilung und Ausmaße der Räumlichkeiten bestimmt, in denen die Fußböden verlegt waren.⁹⁵⁰ In vielen Fällen handelt es sich nicht um einen ›Schnappschuss‹ des Geschehens, sondern um eine Zusammenführung unterschiedlicher Stadien eines Rennens. Die Handlung wurde wie in einem Zeitrafferverfahren auf einige isolierte Figurengruppen heruntergebrochen und somit ver-

obachten. Gezeigt ist nur ein Ausschnitt auf der unteren Bahn direkt am rechten äußeren Abschnitt der Trennmauer, vgl. Bergmann 2008, 368 Abb. 9. Humphrey 1986, 236 Abb. 119. Blanco Freijeiro 1950, Abb. 11. Storch de Gracia y Asensio 2001, 236 Abb. 1; 248 Abb. 18. Gómez Pallarès 1997, 226 f. Taf. 7–9. Die beiden äußeren Extremitäten der Bahn und der Bereich hinter der Trennmauer sind weggelassen. Einen ähnlichen Ausschnitt zeigt ein Mosaikfeld in Chalon-sur-Saône, in dem vier *bigae* neben wenigen Architekturelementen des Circus zu sehen sind, vgl. Stern – Blanchard-Lemée 1975, Taf. LIX.

946 Siehe u. a. Notermans 2007, 90 f. und Anm. 64.

947 In manchen Fällen sind auch die Loge für die kaiserliche Familie (*pulvinar*), die Zuschauerreihen, das Tribunal, in dem der *editor* Platz nahm, die *porta principalis*, der monumentale Durchgangsbogen am halbrunden Ende des Circus, sowie die Außenfassade dargestellt, vgl. die Abbildungen bei Humphrey 1986, passim. Hönle-Henze 1981, passim. Bergmann 2008, 367.

948 Ebd. 371: »most of the chariot contests depicted in mosaics (...) distill the myriad attractions of an actual race into a few crucial views and moments.«.

949 Dunbabin 1978, 89: »multiplication of viewpoints«. Ein Beispiel für diese Darstellungsform ist ein kleines Mosaikbild aus Karthago (3. Jahrhundert n. Chr.), das Circusspiele in einem Amphitheater zeigt und dabei verschiedene Sichtachsen im Bild vereinigt, vgl. hierzu Bergmann 2008, 367: »we see the water-filled barrier (...) from an oblique, overhead angle. In contrast, the (...) starting-gates (...) lie entirely flat (...) facing down the length of the arena.« und Humphrey 1986, 209. Abbildungen ebd. 142 Abb. 63. Dunbabin 1978, Taf. XXX Abb. 77. Auch Mosaiken aus Geroña und Lyon können hinzugerechnet werden, vgl. u. a. Humphrey 1986, 239 Abb. 120. Bergmann 2008, 370 Abb. 10.

950 In besonderer Weise gilt dies für das ca. 20 x 6 m große Circusmosaik aus einem Durchgangsraum in den Thermen der Villa von Piazza Armerina, welches aufgrund seiner Größe regelrecht ›abgeschritten‹ werden konnte, vgl. ebd. 373/375. 376 Abb. 377 f. Humphrey 1986, 224 Abb. 112.

dichtet.⁹⁵¹ Oberflächlich betrachtet erzielen die hintereinander gestaffelten Wagen den flüchtigen Eindruck einer kontinuierlichen Vorwärtsbewegung, bringen also ein kinematographisches Element mit hinein.⁹⁵²

ad 2. Dunbabin hat zusammengefasst, in welchen Ausprägungen der siegreiche Wagenlenker auftritt, wobei sie sich nicht nur auf Mosaikbilder beschränkt hat. In Szenen, die das Rennen in seinem Verlauf zeigen, ist der siegreiche Wagenlenker (sozusagen im Vorgriff auf das Ende des Rennens) in dreierlei Weise wiedergegeben:

- Er bringt seinen Wagen in Erwartung der Ehrung durch den Magistrat mitten auf der Rennbahn zum Stehen.⁹⁵³
- Er fährt mit seinen Siegesattributen seinen Mitstreitern entgegen.⁹⁵⁴
- Er steht mit seinem Gespann inmitten seiner Gegner, die noch im Wettstreit begriffen sind, und blickt frontal aus dem Bild.⁹⁵⁵

Bei Szenen, die den Sieger in einem Bildfeld zeigen, können folgende Varianten differenziert werden:

- Wagenlenker und Gespann sind in Profilansicht dargestellt.⁹⁵⁶
- Der Wagenlenker dreht sich frontal zum Betrachter, sein Gespann erscheint in Profilansicht.⁹⁵⁷
- Wagenlenker und Quadriga sind gleichermaßen in Frontalansicht wiedergegeben.⁹⁵⁸

951 Dazu Bergmann 2008, 369. Beispiele für dieses darstellerische Mittel sind das Mosaik aus der maritimen Villa von Silin westlich von Lepcis Magna, vgl. Humphrey 1986, 212 Abb. 107 sowie das große Circusmosaik der Villa von Piazza Armerina, vgl. ebd. 224 Abb. 112. »The mosaic shows several different stages of a race in a kind of continuous narration, where one passes from one moment to the next with only slight dividers between scenes.« (ebd. 228).

952 Bergmann 2008, 370 f.

953 So auf dem großen Circusmosaik von Piazza Armerina, vgl. Junkelmann 1993, 123 Abb. 124. Dunbabin 1982, Taf. 5 Abb. 1.

954 So beispielsweise auf dem kleinen Mosaikbild aus Karthago, vgl. ebd. Taf. 5 Abb. 2.

955 Gentili 1959, Taf. 40. Eine Kombination aus den Kategorien b. und c. findet sich auf dem Mosaik aus der Villa von Silin, vgl. Humphrey 1986, 212 Abb. 107.

956 Zur Bedeutung dieses Darstellungsschemas, vgl. Dunbabin 1982, 68. Ein Beispiel findet sich bei Blanco Freijeiro 1950, Abb. 12. Siehe auch Notermans 2007, Nr. M 152 und Kankeleit 1994, Taf. 103.

957 Auf einem Mosaik aus Sainte-Colombe, vgl. Inv. Gaule I, 217 und Taf. sowie auf Mosaiken aus Thurburbo Maius, vgl. Salomonson 1964, Nr. 22 Abb. 24 und Rom, vgl. Blanco Freijeiro 1950, Abb. 13. Dunbabin 1982 Taf. 7 Abb. 12.

958 Dieser Typus ist der gebräuchlichste auf Mosaiken, vgl. Dunbabin 1982, 66. 70–76. Einige Beispiele bei Dunbabin 1982, Taf. 6 Abb. 8; Taf. 7 Abb. 10. 11; Taf. 8 Abb. 15–18 und Ennaifer 1983, 857 Abb. 29. Ein Mosaik aus Trier zeigt eine Zusammenstellung von siegreichen Wagenlenkern im Frontalschema und Variationen des Profilschemas, vgl. Parlasca 1959, 27 Taf. 25, 1.

- Der siegreiche Wagenlenker reitet auf einem einzelnen Pferd.
- Der Wagenlenker ist alleine stehend ohne Gespann und Pferde abgebildet.⁹⁵⁹

In allen Fällen sollte entweder der Moment der Siegerehrung oder die anschließende Ehrenrunde des siegreichen Wagenfahrers in der Arena (mit Quadriga oder Leitpferd) gezeigt werden. Diese Form des ›Close Ups‹ erlaubte es gewissermaßen, die Publikumsliebblinge aus nächster Nähe zu betrachten, wie es bereits im ›Mageriusmosaik‹ und in den beiden Gladiatorenmosaikern beobachtet werden konnte.

ad 3. Gelegentlich erscheinen auch die mit Palmzweigen geschmückten Rennpferde auf Mosaikfußböden. Neben die Pferde treten Motive wie Preiszylinder, Palmbäume, Kratere, Kränze, Girlanden, Efeublätter oder Hirsezwige. Mongi Ennaifer liefert eine Typisierung und Beschreibung von Rennpferd-Darstellungen auf afrikanischen Mosaiken des 3. bis 6. Jahrhunderts n. Chr.⁹⁶⁰ Es handelt sich um Figurationen persönlicher Lieblingssperde des Auftraggebers, sofern die Tiere namentlich ausgezeichnet sind. Die Rennpferde sind aus dem Kontext des Rennens herausgelöst, wenn Motive hinzutreten, die mit den Spielen nichts zu tun haben. Die Pferdefiguren erfüllen dann eher die Funktion graphischer Symbole mit erweiterter zeichenhafter Bedeutungskomponente, wie im Fall des Pferdemosaiks aus der ›Maison des Chevaux‹ in Karthago. Das Mosaik ist schachbrettartig unterteilt in 198 Felder, 62 davon mit der Abbildung eines Rennpferdes, das begleitet ist von einem Repräsentanten der Wagenrennen im Circus (*auriga*, *hortator*, *sparsor*) und mit einer kleinen Szene aus der Alltagswelt, Götterwelt oder dem Mythos kombiniert ist. Jede der beigefügten Szenen ist eine Anspielung auf den Namen des zugehörigen Rennpferdes; wir haben es also vermutlich mit einer katalogartigen Auflistung der Pferde eines bestimmten Rennstalls zu tun.⁹⁶¹

Die größte Gruppe von Beischriften auf Circusmosaikern besteht aus Benennungen bzw. Namensbeischriften für die Wagenlenker (*aurigae*) oder Pferde, welche die Historizität der benannten Figuren zumindest wahrscheinlich machen, und zwar in Gestalt von Einzelnamen in griechischer und lateinischer Sprache, die sich von der Herkunft, von körperlichen Kennzeichen, von außergewöhnlichen Fähigkeiten der Pferde oder aus der Mythologie herleiten lassen und teilweise Erfolg

959 Die letzten beiden Varianten sind auf Mosaikböden selten anzutreffen, vgl. Dunbabin 1982, 66. 69. Taf. 6 Abb. 6 (einzeln stehender Wagenlenker). Dunbabin 1982, Taf. 6 Abb. 7 (Wagenlenker zu Pferd).

960 Ennaifer 1983, bes. 825–843. Beliebte war das Motiv der sich heraldisch gegenüberstehenden Pferde, vgl. Yacoub 1994, Taf. CLXVI–CLXIX. Zu den beigefügten Symbolen siehe auch ebd. 249–261 passim.

961 Nicolet – Beschaouch 1991, 475 Anm. 14. Notermans 2007, Nr. M 336. Dunbabin 1978, 93–95. Ein Mosaik aus einem Haus in Sorothus zeigt vier Lieblingssperde (PVPILLVS, CVPIDO, AMATOR, AVRA) mit jeweils einem Begleiter aus einer Faktion, vgl. ebd. 95 (siehe auch 99). Notermans 2007, Nr. M 354. Ein weiteres Beispiel aus Torre de Palma, vgl. Notermans 2007, Nr. M 206. Gómez Pallarès 1997, 289–291 Taf. 86–90.

und Glück evozieren.⁹⁶² Daneben gibt es vereinzelt Kurzkommentare, in denen sowohl der Wagenfahrer als auch sein Leitpferd erwähnt sind (*Ilarinus Oly[m]pio* – »Hilarinus mit Olympius«, *L(iber) Romano* – »Liber mit Romanus«, *Polydus Compressore* – »Polydus mit Compressor«, *Scorpianus in Adamatu* – »Scorpianus mit Adamatus«⁹⁶³). Gerade für die Pferdenamen ist eine Tendenz zu Musternamen festzustellen, denen eine siegverheißende Bedeutung zugrunde liegt. Laut Dunbabin könnten diese Namen z. T. bei der Konzeption eines Mosaikbildes einfach erfunden worden sein, um den symbolischen Gehalt noch stärker herauszustellen.⁹⁶⁴ Eine weitere Gruppe von Beischriften umfasst Zurufe in Kombination mit den Namen von einzelnen Wagenlenkern, *factiones* und Rennpferden. Die Ansprache bestimmter Wagenlenker, Faktionen und Pferde per Akklamation deutet allgemein auf eine stärkere persönliche Identifikation mit dem Rennsport hin. Auf diese Gruppe wird weiter unten ausführlicher einzugehen sein. Zu den seltenen Fällen von Beschriftung in Circusbildern gehören Künstlersignaturen⁹⁶⁵ sowie Brandmarken der Besitzer oder Züchter⁹⁶⁶ (Symbole, Buchstaben oder Namen), die auf den Läufen der Tiere zu sehen sind. Auf Lampen wurde außerdem gelegentlich die Anzahl der errungenen Siege festgehalten.⁹⁶⁷

Eine kleinere Anzahl von Mosaiken zeigt einfache Siegesakklamationen neben Wagenfahrerdarstellungen. Die Bilder sind in der Regel durch die folgenden Merkmale gekennzeichnet: Der siegreiche Wagenlenker ist frontal wiedergegeben und hält einen Palmzweig/eine *corona* in den Händen. Er führt eine Geste des Triumphs aus und blickt den Betrachter an; stehende Wagenfahrer werden mit

962 Pferde: *Dominator, Gratulator, Triumphator, Regnator, Adorandus, Crinitus, Ferox, Pegasus, Patricius, Ipparchus, Dilectus, Aura, Cupido, Amator, Amor, Aureus, Famosus, Lucxuriosus, Narcissus, Delf(icus?)*, *Inluminator, Generosus, Gloriosus, Amandus, Frunitus, Eupropes, Eustolus, Euf-rata, Italus, Anatolicus*, Χάνθος, Δράκων, Πρωτεύς. Wagenlenker: *Superstes, Aerijs, Polystefanus, Eutatus, Euprepes, Fortunatus, Calimorfus, Filoromus, Limenius, Torax, Marcianus, Paulus, Priscianus, Victoriosus, Peculiaris*, Εὔφριμος, Δομνίνος, Ευθύμις, Κεφάλων. Diese Namen sind neben weiteren zu finden bei Dunbabin 1982, Nr. 1. 2. 3. 9. 18. 26. 27. Dunbabin 1978, 93. 95. 99. Yacoub 1994, Taf. CLXVI Abb. 2. Taf. CLXVII Abb. 1–2. Taf. CLXVIII Abb. 2. Notermans 2007, Nr. M 110. M 158. M 166. M 211. M 212. M 230. M 231. M 328. M 350. M 351. M 354. M 366. M 389. M 390. M 392. Auch Grabinschriften bezeugen gelegentlich die Namen von Rennpferden, z. T. auch in Kombination mit der Darstellung der Tiere, vgl. CIL VI 10052. Junkelmann 1993, 137 Abb. 134. 135. Zu den Benennungen von Circuspferden außerdem Notermans 2007, 33. Junkelmann 1993, 61. Toynbee 1973, 178–183. Darder 1948. u. a. Namen von Wagenfahrern behandelt Blázquez 1992, bes. Taf. I–V. Eine Prosopographie zu Wagenlenkernamen liefert Horsmann 1998, 172–306.

963 Dunbabin 1982, Nr. 5. 15. 25. Notermans 2007, Nr. M 1. M 155. M 325. Horsmann 1998, 95. Siehe auch Dunbabin 1982, Nr. 18 und Notermans 2007, Nr. M 82. Ganz ähnlich der seltene Hinweis auf die *factio* (DOMNINVS IN VENETO. EVSTORGIVS IN PRASINO) auf Kontorniaten, vgl. Horsmann 1998, Nr. 42. 68.

964 Dunbabin schließt nicht aus, dass die Namen auch in der Realität vergeben worden sein könnten, um ihren Besitzern Siege einzubringen, vgl. Dunbabin 1982, 82 Anm. 115. Zur Entwicklung der Pferdenamen, vgl. Dunbabin 1978, 103.

965 CECILIANVS FICET, vgl. Notermans 2007, Nr. M 212. Humphrey 1986, 239 Abb. 120.

966 Gómez Pallarès 1997, 234 Taf. 16a. 16b. Dunbabin 1982, Taf. 8 Abb. 15.

967 Humphrey 1986, 186.

der corona bekränzt. Auf dem 15 × 5,50 m großen Mosaikboden aus dem Apsidenraum eines Wohnhauses in Mérida Kat. M68 sind zwei kleine Bildfelder mit je einem frontalansichtigen Viergespann erhalten. Im freien Bildraum über den beiden Wagenlenkern mit schwingender Peitsche und Palmzweig, lesen wir die Beischriften PAVLVSNICA – *Paulus nica* (»Paulus gewinnt!«) und MARCIANVS-NIC{H}A – *Marcianus nica* (»Marcianus gewinnt!«) (Abb. 27a–27b).⁹⁶⁸ Es handelt sich anscheinend um Akklamationen, die den Siegern während des Rennens oder im Augenblick der Entscheidung zugerufen wurden. Interessanterweise ist das Bild des Marcianus aufwendiger gestaltet: Alle Pferde tragen eine Halskette. Das Leitpferd ist mit ILLVMI/NATOR benannt. Auf seinem Körper ist GET/VLI zu lesen, offenbar eine zusätzliche Angabe der Stallung des Besitzers. Das nebenstehende Pferd trägt eine Brandmarke und zu beiden Seiten des Gespanns ragen zwei große Palmzweige vom Boden auf.⁹⁶⁹ Bemerkenswert ist, dass beide Wagenfahrer bereits den bei der Siegerehrung verliehenen Palmzweig tragen, obwohl dessen Überreichung noch gar nicht stattgefunden haben kann, da das gewählte Tempus der Beischriften eigentlich den Augenblick des Sieges beim Rennen anzeigt. Offensichtlich wurden hier bewusst zwei Zeitstufen des Rennens zum Zweck einer allgemeinen Aussage vermischt: sowohl Palmzweige als auch Beischriften kennzeichnen dann eher die generelle und dauerhafte Sieghaftigkeit bestimmter Faktionen, für die die Wagenlenker fahren. Eventuell könnte hier aber auch Bezug auf eine Ehrenrunde im Circus genommen worden sein. Puk konstatiert bei den Wagenlenkern eine Färbung der Bekleidung (Grün bei Marcianus, Blau bei Paulus), die auf ihre Zugehörigkeit zu den Faktionen hinweist, und er stellt die beiden Szenen ganz generell »in einen Zusammenhang mit der Rivalität der Circusparteien«⁹⁷⁰.

Ein Apsismosaik aus Prima Porta (Kat. M23, Abb. 28) zeigt im unteren Teil den Moment der Entscheidung eines Rennens in einem Zweigespann, bei der der Wagenlenker LIBER mit dem Leitpferd ROMANVS gegenüber seinem Widersacher HILARINVS in Führung liegt.⁹⁷¹ Wir erinnern uns an den Leopard Romanus auf dem »Mageriusmosaik« und an das erwähnte Wagenlenkermosaik mit der Beischrift *L(iber) Romano*. Im oberen Teil verkündet der *hortator* mit erhobener Hand und Peitsche den offiziellen Sieger mit den Worten LIBER NICA⁹⁷² (»Liber gewinnt!«), während Liber auf seinem Leitpferd mit den errungenen Insignien eine Ehrenrunde durch die Arena reitet. Auch in diesem Fall ist eine zeitliche Divergenz zwischen der Darstellung des Wagenfahrers bei der Ehrenrunde in der Rennbahn

968 Notermans 2007, Nr. M 230. López Monteagudo 1994, 351 Abb. 7. 8. Dunbabin 1982, Taf. 8 Abb. 15, 16. Gómez Pallarès 1997, Taf. 20a–b. Blanco Freijeiro 1978, 45 f. Die beiden Wagenfahrer sind je in ein kleines, von pflanzlichen Bordüren gerahmtes Feld eingebettet, vgl. die Abbildung ebd. 1230 Abb. 4.

969 Vgl. Alvarez Martínez – Nogales Basarrate 2005, 1231–1234 und Abb. 5. 6.

970 Puk 2014, 204.

971 Notermans 2007, Nr. M 1. Dunbabin 1982, 69. 88 Nr. 15. Taf. 6. Abb. 7. Blake 1940, 96 Taf. 17–1.

972 Toynbee deutete den Reiter in der oberen Szene als Zuschauer. Das Wort *nica* interpretierte Theodor Mommsen seinerzeit als Pferdename, vgl. Toynbee 1948, 31.

und dem Ausruf, der den Augenblick des Sieges proklamiert, ersichtlich.⁹⁷³ Die beigeschriebene Akklamation im oberen Teil könnte folglich ähnlich wie die Palmzweige in Abb. 27a und 27b als Chiffre für den gewohnten Erfolg des Liber gedient haben. Wie die beiden Gladiatorenmosaiken aus Rom (Abb. 26a–26b) ist auch hier der spätere Moment der Veranstaltung im oberen Teil abgebildet. Im Falle der besprochenen Gladiatorenmosaiken hat man versucht, eine Erklärung für diese, den modernen ›Lesegewohnheiten‹ zuwiderlaufende Anordnung zu finden. Sabbatini Tumolesi vermutete, der Moment der Entscheidung am Ende sei durch die Positionierung im oberen Teil besonders in den Vordergrund gerückt worden.⁹⁷⁴ Meiner Meinung nach bestimmte letztlich die Position des Betrachters vor den Bildern deren Konzeption. Der Betrachter näherte sich dem Fußbodenmosaik vom Zentrum des Raumes her und erblickte beim Betreten der Apsis natürlicherweise zunächst die Wagenfahrer im unteren Teil und anschließend den siegreichen Reiter darüber. Die Anordnung der Szenen ist in diesem Fall also allein durch die Abfolge der Bildwahrnehmung bedingt. Die beiden Wandmosaiken (Abb. 26a–26b) wurden von einem Betrachter hingegen natürlicherweise andersherum, also von oben nach unten, erschlossen. Folglich kann man davon ausgehen, dass der Aufbau der Szenen hier anders motiviert war und die oberen Szenen wohl tatsächlich ein besonderes Gewicht haben sollten. Die Ergebnisse der Kämpfe und die Akklamation für den *editor* Symmachius sollten dem Betrachter zuerst ins Auge fallen. Dadurch wird klar, dass in den oberen Szenen Beischriften mit höherem Informationswert konzentriert sind.

Ein weiteres Schwarz-Weiß-Mosaik Kat. M24 aus Rom zeigt acht verschiedene Wagenlenker mit Viergespannen entlang der zwei Längsseiten des Mosaikbodens, welche wie auch ihre Leitpferde fast alle jeweils namentlich benannt sind.⁹⁷⁵ Einige Gespanne sind im Profil schreitend angegeben, andere galoppieren, wieder andere stehen in Seitenansicht oder Frontalansicht zum Betrachter. Der siegreiche Wagenlenker ist nicht nur durch einen großen Palmzweig in seinen Händen gekennzeichnet, sondern auch durch die von den anderen abweichende Beischrift AERI·NIK(A) ITALO (›Aerius, siege mit Italus!‹). Auch in diesem Fall stimmt der Inhalt der Akklamation von der logischen Folge her nicht mit dem Gezeigten überein, da der Gewinner bereits mit einem Siegesattribut dekoriert ist. Wie ein Schwellenmosaik aus Hippo Regius beweist, hat man einfache Siegesakklamationen auch ohne figürliche Darstellung in Mosaik setzen lassen.⁹⁷⁶

973 Cameron 1973, 45 vermerkt hierzu: »The *nica* acclamation is often in fact used to address someone who has already won rather than someone who is still racing.«.

974 Sabbatini Tumolesi 1988, 107. Papini ist der Ansicht, die Anordnung der Szenen im Gladiatorenmosaik habe dem Wunsch des Auftraggebers entsprochen, die Akklamation für Symmachius in bequemer Sichthöhe anzubringen, vgl. Papini 2004, 170.

975 Polistefanus Euticu, Er[...]us Myri, Eutatus [...]esilao, Eupropes Anatolico, Kalimorfus Ra[...], Ebentius, vgl. Notermans 2007, Nr. M 82. ebd. 311 Anm. 8 und andere halten es für möglich, dass das Mosaik aus dem Atrium einer *domus* stammt. Dunbabin 1982, 88 Nr. 18. Taf. 7 Abb. 13. 14.

976 Notermans 2007, Nr. M 267: ISGV/NTEN/ICA *Isgunte nica* (›Isguntus, gewinne!‹) in einem na-

Ein Vergleich zwischen den Circus- und den Amphitheater-Bildern verrät etwas über die Aussageabsicht der Zuschauerakklamationen im Bild: Bei den Wagenfahrerdarstellungen überwiegen diejenigen Akklamationen, die mit *nica* und *nika* bzw. *vincas* und *vinces* gebildet werden, also auf den Sieg des Fahrers im Moment des Rennens hindeuten.⁹⁷⁷ Hingegen wird bei den Gladiatorenkämpfen mit den Beischriften (z. B. *vic(it)* [notabene: nicht *vincit!*], *occidit* oder *theta nigrum* = *obiit*) öfter retrospektiv auf den Ausgang des Kampfes hingewiesen.⁹⁷⁸ Aus der Zeitstellung – Präsens und Futur für die Wagenlenker; Perfekt für die Gladiatoren – ließen sich für die Mosaikbilder bestimmte Absichten ableiten: Die Wagenfahrerdarstellungen scheinen in der Tendenz stärker darauf angelegt gewesen zu sein, eine Momentaufnahme des Bangens für den favorisierten Fahrer wiederzugeben bzw. den Augenblick des Sieges zu herauszustellen (»Sieg!«, »Er siegt (in diesem Augenblick)/Er möge siegen!«, »Er wird siegen!«). Bei Gladiatoren darstellungen scheint man tendenziell mehr Wert darauf gelegt zu haben, das Ergebnis des Gladiatorenkampfes vorwegzunehmen bzw. den Ausgang erinnernd zu kommentieren (»Er hat gesiegt.«⁹⁷⁹, »Er hat getötet«, »Er ist gestorben« usw.). Diese Annahme erschließt sich nicht aus den Bildern allein, sondern erst aus den hinzutretenden »sprechenden« Beischriften.

Neben den genannten Standardakklamationen treten auch komplexere Beischriften auf, die in kein festes Schema passen. Ein fragmentarisch erhaltenes Mosaikbild aus Dougga/Tunesien Kat. M44 (4. Jahrhundert n. Chr.), das heute im Nationalmuseum von Bardo aufbewahrt wird, zeigt einen frontalansichtigen Wagenlenker der Grünen mit Peitsche, Kranz und Palmzweig vor den *carceres* mit den vergitterten Starttoren und dem aufragenden Tribunal im Hintergrund (Abb. 29).⁹⁸⁰ Alles deutet darauf hin, dass man hier eine Nahaufnahme von seiner Ehrenrunde darstellen wollte. Neben den Namen der *iugales* AMANDVS und FRVNITVS ist eine weitere Beischrift links neben dem Kopf des Wagenfahrers angebracht worden: EROS/OMNIAPERTE – *Eros, omnia per te* (»Eros, alles durch dich!«). In der Literatur sind im Wesentlichen zwei Interpretationsmöglichkeiten vertreten. Die erste besteht darin, den Namen Eros als den des Wagenfahrers und folglich die Akklamation als Lobeshymne der Zuschauer über die Unschlagbarkeit des Vorbei-

hezu quadratischen Schriftfeld, vgl. Schulten 1910, 278 Abb. 10. Weitere Zurufe bei Preller 1846, 157 Anm. **.

977 Hier gibt es Ausnahmen, z. B. ein Wagenlenker mit Siegeskranz und der Beischrift PERIX VIC(IT) auf einem Circusbecher aus Glas, vgl. Horsmann 1998, Nr. 153a).

978 Notermans 2007, Nr. M 99. Ausnahme ist z. B. ein Amphitheatermosaik mit griechischen Beischriften – darunter ΤΥΔΕΥΣ ΝΕΙ(ΚΑΙ) und ΠΑΚΤΩΛΟΣ ΝΕΙ(ΚΑΙ) – aus Kos, vgl. Notermans 2007, Nr. M 128. Akklamation für einen Gladiator, vgl. CIL IV 1664. 3950 (*Nicanor nica*). NIKA-Akklamation auch in Theaterwettbewerben, vgl. Dunbabin 1978, 132.

979 Ausnahme: Die Parodie einer Rennpferd-/Circusdarstellung mit der Beischrift *Cexa vicit* Kat. M63 (Abb. 33).

980 Dunbabin 1978, 97 Anm. 37. Notermans 2007, Nr. M 389. Junkelmann 1993, 118 Abb. 114. Blanchard-Lemée – Slim – Slim – Ennaïfer – Mermet 1995, 199 Abb. 146 (Detail) weiterführende Literatur bei Horsmann 1998, 204 Nr. 52 und Ennaïfer 1983, 817 Anm. 3.

fahrenden aufzufassen: »Eros, alles (wird) durch dich (gewonnen)!«⁹⁸¹ Die zweite favorisiert Eros als adressierte Gottheit, dem der Wagenlenker seinen Sieg zu verdanken hat: »Eros, alles (habe ich) durch dich (erlangt)!«⁹⁸², was jedoch weniger wahrscheinlich ist. Der Eigenname Eros scheint unter den überlieferten Namen gängig gewesen zu sein⁹⁸³ und in einem Epigramm bei Martial ist eine ähnliche Akklamation für einen Gladiator überliefert, in der der Protagonist den Namen einer Gottheit trägt und mit den abschließenden Worten *Hermes, omnia solus et ter unus* (»Hermes, alles allein und dreimal einzigartig!«) gefeiert wird.⁹⁸⁴ Namen von Gottheiten als Spitznamen für bestimmte Protagonisten der Spiele scheinen also gängig gewesen zu sein. Die Hypothese von Alfred Merlin und Louis Poinssot, die hinter dem Mosaik eine kosmologische Symbolik vermutet und den Wagenfahrer Eros als Verkörperung der Sonne aufgefasst haben⁹⁸⁵, ist von Dunbabin zurecht in Frage gestellt und glaubhaft verworfen worden.⁹⁸⁶

Eine fast 800 m² große Villenanlage bei Oued Athménia westlich von Cirta (Algerien) beherbergte eine Reihe von Mosaiken, die heute zerstört und nur noch in Zeichnungen überliefert sind.⁹⁸⁷ Im *frigidarium* der privaten Thermen war ein Registerbild des Hauses und seiner angrenzenden Ländereien zu sehen, in denen der Hausherr Pompeianus mit einigen Gefährten bei der Jagd gezeigt wurde.⁹⁸⁸ Der Mosaikboden im *laconicum* präsentierte im obersten Register die Stallungen des Pompeianus von außen. Der untere Teil (Kat. M40, Abb. 30) gewährte dem Betrachter einen Einblick in das Innere des Gestüts. In zwei übereinanderliegenden Bildstreifen waren sechs an Futterkrippen festgebundene Rennpferde mit originellen Beischriften abgebildet. Alle Pferde waren mit kreativen Namen versehen (*Altus* [Erhabener], *Pullentianus* [Rappe], *Polidoxus* [Ruhmreicher], *Delicatus* [Eleganter], *Titas* [Titan], *Scholasticus* [Gelehrsamer]); zwei Tiere sind durch liebevolle Epitheta als Lieblingspferde des Hausherrn gekennzeichnet worden: *ALTVS VNVS ES VT / MONS EXVL/TAS* – *Altus, unus es, ut mons exultas* (»Altus, du bist einzig, wie du dich wie ein Berg aufbäumst!«); *VINCAS NON VI/NCAS TE AMA/ MVS POLIDOXE* – *Vincas non vincas te amamus, Polidoxe* (»Magst du siegen oder nicht siegen, wir lieben dich, Polidoxus!«).⁹⁸⁹ Es hat den Anschein, als habe der Besitzer des Gestüts Pompeianus die beiden »sprechenden« Beischriften für seine persönlichen Lieblingspferde eigens entworfen. Bemerkenswert ist ihre sprachli-

981 »O Eros, all things are won by thee!«, vgl. Grant 1921, 111. Schulten 1902, 53: »Sie (i. e. die Inschrift) wird sich auf ihn, auf den ja in der That alles ankam (...), und nicht auf das dritte oder vierte Pferd beziehen.«.

982 Corbier 1995, 135.

983 Horsmann 1998, 204 Nr. 52.

984 Mart. V 24, 15.

985 Merlin – Poinssot 1949, 732–737.

986 Dunbabin 1978, 97 f.

987 Beschreibungen der Mosaiken bei Grant 1921, 95–98.

988 Notermans 2007, Nr. M 283. Raeck 1992, 41 Abb. 4. Das obere Bildfeld enthielt eine größere Anzahl von Benennungen von Personen und einem Gebäudeteil.

989 Notermans 2007, Nr. M 285. Junkelmann 1993, 50. Tissot 1884, 360 f. Taf. 1.

che Struktur, die authentischen Akklamationen sehr nahekommt: Die Ansprachen sind in der zweiten Person formuliert⁹⁹⁰ und rhythmisch konstruiert. Gleichzeitig lassen die Wiederholung der *vincas*-Formeln⁹⁹¹ sowie die Herausstellung der einzigartigen Fähigkeit des Tieres (*unus es*)⁹⁹² an eine beabsichtigte Anspielung auf dokumentierte Rufe einzelner Zuschauer während der Rennen denken. Bei einer genaueren Betrachtung der Quellen wird ersichtlich, dass Akklamationen für Rennpferde im Gegensatz zu denjenigen für Faktionen und Wagenlenker nur selten bezeugt sind.⁹⁹³

3.3.2.4 Vergleich mit Fanartikeln aus Keramik

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, figürlich verzierte Keramik vergleichend hinzuzuziehen, um auf diese Weise das Wesen von ›sprechenden‹ Beischriften im Spielekontext besser zu erfassen. Der Vergleich ist ausgerichtet an Siegesakklamationen für Wagenfahrer auf zwei ausgewählten Gefäßgattungen aus den westlichen Provinzen des Römischen Reiches: der Rhônekeramik, deren Fundstätten sich mehrheitlich auf das Rhônetal beschränken und der nordafrikanischen Terra Sigillata. Beide Gattungen besitzen eine motivische Verbindung und haben die charakteristischen Merkmale einer Massenware: Als mobile Bildträger wurden sie in Serie gefertigt, um an eine breite ›Fangemeinde‹ verkauft oder verschenkt zu werden. Damit stehen sie im Gegensatz zu den statischen Mosaikfußböden, die als Unikate in der Regel einem sehr viel kleineren Publikum zugänglich waren, i. e. der Familie, engen Freunden und Anhängern des *patronus*.

Die applizierten Medaillons der Rhônekeramik tragen figürliche Szenen mit teilweise außergewöhnlichen Legenden.⁹⁹⁴ Die Datierung der Gefäße in die mittlere bis späte Kaiserzeit erfolgte über Kleinfunde aus denselben Fundkontexten sowie anhand ikonographischer Indizien. Einige Funde aus den weiter nördlich gelegenen Provinzen sprechen außerdem für ihre Beliebtheit als Exportartikel.⁹⁹⁵ Wagenfahrerszenen mit beigeschriebenen Akklamationen sind ein beredtes Zeugnis für die Popularität von Wagenrennen in den Städten entlang der Rhône, für die auch bauliche Überreste von Circusbauten⁹⁹⁶ sprechen. Bei den standardisierten Szenen

990 Biville 1996, 314.

991 Ebd. 314, 316.

992 Ebd. 315.

993 z. B. bei Cass. Dio LXXIII 4.

994 Zu dieser Keramikgattung sind u. a. erschienen: Desbat – Savay-Guerraz 2011. Marquié 1999–2000. Desbat 1980–1981. Vertet 1969. Wuilleumier – Audin 1952. Der Bilddekor von großen Bleiemern (sog. *situlae*), Lampen, Spiegeln, Phalerae oder Oscilla könnte direktes Vorbild für diese Form der Gefäßverzierung gewesen sein, vgl. Desbat 1980–1981, 172 (mit Abbildungen). 185. Desbat 2011, 12.

995 Eine Karte mit den wichtigsten Fundstellen der Rhônekeramik befindet sich ebd. 13 Abb. 6.

996 Zeugnisse für eine Rennbahn in Lyon versammelt Humphrey 1986, 398–401. 86 Abb. 36. Vermutungen für mögliche Standorte des Circus äußert Audin 1956, 120 f. In Vienne ist die Anlage eines Circus archäologisch nachweisbar, vgl. Humphrey 1986, 406. Auguet 1994, 200 f. Im 4.

handelt es sich mehrheitlich um Wagenlenker in der Quadriga bei ihrer Ehrenrunde über die Rennbahn.⁹⁹⁷ Die Szenen gleichen sich in wesentlichen Bildelementen, woraus man schließen kann, dass die Hersteller bestimmten Darstellungsmustern gefolgt sind und Hohlformen für die massenweise Abformung benutzt haben. Die Wagenlenkerfiguren sind mit Lederkappe und Tunika bekleidet. Ihr Gewand wird durch breite, um die Brust gewickelte Lederriemen (*fasciae*) zusammengehalten. Ihre Pferdegespanne bewegen sich entweder zur linken oder zur rechten Seite hin. Jedes Mal ist der Wagenfahrer durch einen Palmzweig und einen erhobenen Kranz als Gewinner gekennzeichnet. In manchen Fällen ist im Bildhintergrund ein perspektivisch verkleinerter Reiter (*agitor* bzw. *hortator*) sichtbar, der sich in dieselbe Richtung wie die Quadriga bewegt.⁹⁹⁸ Bei fast allen Appliken fehlt die Angabe der Circusarchitektur.⁹⁹⁹ Für eine Serienproduktion der Gefäße mit Tonmedaillons sprechen die Beischriften im freien Bildraum, die als Zurufe der Zuschauer gedeutet werden können und nur in wenigen Varianten verbreitet sind: 1. »NICA PRASINE (Abb. 31a)¹⁰⁰⁰ bzw. PRASINE VINCAS¹⁰⁰¹ – »Sieg, Grüner! / Grüner, du sollst siegen!« 2. ORTE PRASINVS EST, ORTE VENETVS EST (Abb. 31b)¹⁰⁰² – »Wahrhaftig, es ist ein Grüner/ Blauer!«, CALOS VENETE – »Bravo, Blauer!«¹⁰⁰³. Die Bezeichnungen *Prasinus* und *Venetus* liefern den Beweis, dass auch in den gallischen Provinzen das Hauptinteresse den beiden *factiones* der ›Blauen‹ und der ›Grünen‹ gegolten hat, die seit der Kaiserzeit in Rom über die älteren Gruppen der ›Roten‹ und der ›Weißen‹ dominierten.¹⁰⁰⁴

Ähnlich wie die Rhônekeramik ist auch die spätantike El Aouja-Sigillata aus lokalen Produktionsstätten im heutigen Tunesien mit standardisierten Bildmotiven

und 5. Jahrhundert n. Chr. scheint der Circus von Arles diejenigen in Lyon und Vienne an Bedeutung übertroffen zu haben, vgl. Humphrey 1986, 390–398.

997 In einigen Fällen sind stehende Sieger dargestellt, die ein einzelnes Pferd am Zügel halten, vgl. Savay-Guerraz 2011, 113 Abb. 17. Desbat 1990, 80 Abb. 5.

998 Humphrey 1986, 413. Savay-Guerraz 2011, 110. Desbat 1980–1981, 115 Anm. 2. Die Abbildung verkleinerter Reiter diente wohl dazu, die weite Rennbahn eines Circus anzudeuten, vgl. die Umzeichnungen bei Desbat ebd. 114 Abb. 5. J 103. S. 118 Abb. J 101 sowie bei Wuilleumier – Audin 1952, 82 Abb. 118. Abb. 120; 84 Abb. 121.

999 Hier gibt es nur in seltenen Fällen Ausnahmen, vgl. Humphrey 1986, 414. Savay-Guerraz 2011, 108 Abb. 4.

1000 Desbat – Savay-Guerraz 2011, 105 Abb. 5; 112 Abb. 15. Desbat 1980–1981, 121 J.105. ähnlich J.106. 107. 108. 109. 113. Ein Medaillon mit gleichem Motiv bei Wuilleumier – Audin 1952, 83 Nr. 122.

1001 Wuilleumier – Audin 1952, Nr. 124. S. 139 Nr. 255 Taf. VI. Déchelette 1904, 300, 122.

1002 Ein Fragment mit ähnlichem Motiv bei Desbat 1980–1981, J.112 und Wuilleumier – Audin 1952, 83 Nr. 124: [OR]TE PRASIN/VS EST. Taillard 1998 ergänzt zu: [OR]TE PRASIN[E SCVT]VS EST.

1003 Desbat 1980–1981, 119 J.101. Ein Medaillon mit der gleichen Inschrift ist in Nijmegen gefunden worden, vgl. Lehner, *Germania Romana* V, 2, 1930, 27, Abb. 7. Desbat 1980–1981, 115. Humphrey 1986, 413.

1004 Gegen Ende des 2. Jahrhunderts. n. Chr. hatte sich die allgemeine Bevorzugung der beiden *factiones* bei den Massen durchgesetzt, was wahrscheinlich mit der Vorliebe der kaiserlichen Familie zusammenhing, vgl. DNP *Factiones* 391. Auguet 1994, 135.

dekoriert worden. Auf den schlanken, flaschenförmigen Gefäßkörpern hat man großflächige Tierkampffiguren und Symbole appliziert. Wir sehen Kränze, Palmzweige und *venatores* im Kampf mit Tieren. In einigen Fällen wurden neben Abzeichen einzelner *sodalitates* Siegesrufe in kleinen *tabulae ansatae* angebracht. Wir lesen: TELEGE/NINIKA (*Telegeni nika*), PENTASI/NIKA (*Pentasi nika*), TAURISCI/NIKA (*Taurisci nika*), SINEMA/TINIKA (*Sinemati nika*). Bei dem Namen der jeweiligen Sodalität handelt es sich offensichtlich um eine Genitivform, die von der hinzugedachten Faktion abhängt, man übersetzt also beispielsweise »(Die Faktion) der *Telegenii* siegt/möge siegen!«. ¹⁰⁰⁵

Auf den beschriebenen Gefäßen begegnen uns griechisch stämmige Akklamationen in lateinischer Umschrift wie die Formel NICA (*vika*) bzw. NIKA (*vikā*), als deren Äquivalent das lateinische *vincas* anzusehen ist. ¹⁰⁰⁶ ORTE lässt sich ebenfalls nicht aus dem Lateinischen herleiten, denn *orte* ist höchstwahrscheinlich die Umschrift der adverbialen Form ὀρθῆ des griechischen Wortes ὀρθός. Es mag zu *orte* geworden sein, indem man es in Analogie zum lateinischen *recte* (»richtig, wirklich, wahrhaftig«) der Aussprache nach ins Lateinische übertragen hat. ¹⁰⁰⁷ Die Akklamation CALOS erinnert schließlich an die *καλός*-Inschriften auf attischen Vasen. Auf den Medaillons wird *calos* adverbial wie *καλώς* synonym zum lateinischen *pulchre* verwendet. ¹⁰⁰⁸ Wie andere Transliterationen aus dem Griechischen lösen die Beischriften die »alten« lateinischen Formeln ab, die zum größten Teil in der lateinischen Komödie, in Briefen, Fabeln oder Satiren überliefert sind. ¹⁰⁰⁹ Für die Häufung von Gräzismen im südgallischen Raum spricht vor allem die lange bestehende Kolonisation ionisch- und dorisch stämmiger Griechen. ¹⁰¹⁰ Der Einfluss der griechischen Kultur in Mittelitalien seit dem frühen 2. Jahrhundert v. Chr. mag sich vor allem unter Hadrian begünstigend für das Auftreten von Gräzismen in allen romanisierten Gebieten im Westteil des Römischen Reiches ausgewirkt haben. ¹⁰¹¹

1005 CIL VIII, 10479, 51. Salomonson 1960, 50 Anm. 149. 51 Anm. 158. 51 Anm. 160. 51 Anm. 163. Sparreboom 2016, 183 f. mit offensichtlich falscher Übersetzung »Telegenius, be victorious!« und ebd. App. ill. 48.

1006 Taillard 1998, 89 Anm. 9.

1007 Biville 1989, 107. Biville 1996, 315. Taillard 1998, 92 Anm. 16. 17. Vgl. auch Thüry 2001, 574.

1008 Biville 1996, 314 f. Alle drei genannten Formeln des Zurufs sind noch anderweitig belegt, z. B. in Graffiti (*Paris calos*: CIL XIII, 10024, 463. *Calos Paris. Paris invicte nica*: CIL IV 1294) oder in einer Beischrift auf einer Tonlampe aus Rom (*Aquilo calos*, CIL XV 624) vgl. Biville 1996, 311. Die Inschrift *Taurisci nika* in der griechischen Form mit Kappa ist auf einer Sigillataflasche in Köln zu lesen, vgl. Junkelmann 2000, 76 Abb. 64.

1009 Anstelle von *io, babae babae, bene, optime, va(le), vivas, feliciter* werden *eu(ge), calos, sophos, nica, zeses* oder *orte* zunehmend gebräuchlich. Griechische Lehnwörter in Akklamationen kommen sowohl im öffentlichen Bereich (gerichtet an Wagenlenker und Gladiatoren, Musiker und Schauspieler, Redner, Amtsträger und die kaiserliche Familie) als auch im Privatleben (für den Gastherrn beim *convivium*) vor. Sie sind u. a. bei Plautus, Petron und Martial überliefert, vgl. Biville 1996, passim. Biville 1989, 108.

1010 Thüry 2001, 575.

1011 Desbat 1980–1981, 185. Biville 1989, 103.

Die Motive auf beiden Keramikgattungen weisen motivische Ähnlichkeiten zu entsprechenden Szenen auf Mosaikfußböden auf.¹⁰¹² Ein Vergleich der Siegesakklationen zeigt hingegen Abweichungen: Die Ansprache der Wagenlenker auf den Rhönemedallions erfolgt allein über ihre *factio* (Grüner, Blauer) und nicht über die Nennung ihres Namens. Ähnlich verhält es sich mit den Akklamationen auf der El Aouja-Ware, in denen statt den Einzelkämpfern das Kollektiv der *familia venatorum* angerufen wird. Auf Mosaiken finden sich vergleichbare Inschriften selten.¹⁰¹³ Für die beiden Keramikgattungen, die in Serie hergestellt wurden, ist eine Funktion als Preis oder Geschenk denkbar.¹⁰¹⁴ Mit ihrer abstrahierten, stereotypen Bebilderung und der normierten Beschriftung waren sie möglicherweise auch Teil eines regen ›Fanartikel-Handels. Vor einem solchen Hintergrund mögen die beigeschriebenen Akklamationen nicht (nur) eine Projektionsfläche für die akustische Atmosphäre bei den Spielen geboten haben. Ihre Funktion mag zusätzlich darin bestanden haben, die mit den Protagonisten verbundenen Vereinigungen mit plakativen Slogans massentauglich zu vermarkten.¹⁰¹⁵ Dazu gehört auch, dass die ursprünglich persönlich gehaltene Akklamation der Zuschauer nach ihrer Übertragung auf die Vasen den Charakter eines Zurufs verliert und sich zu einer Art Code für den Erfolg eines bestimmten Teams wandelt. Die beigeschriebene Akklamation erhält damit ähnlich wie das in Serie wiederholte Bildschema des triumphierenden Wagenlenkers mit Palmzweig und *corona* einen symbolhaften Zeichenwert.

Im Gegensatz zu den in großer Stückzahl ausgeformten Keramikobjekten mit weitestgehend identischem Erscheinungsbild sind Mosaiken stets unverwechselbare Einzelprodukte. Innerhalb des Spektrums erhaltener Mosaikbilder sind sie in Form und Ausführung einmalig. Bei der Konzeption der Szenen spielte daher der persönliche Wunsch des Auftraggebers eine besondere Rolle, weshalb auf Mosaiken Beischriften überliefert sind, die von dem Akklamationsmuster in der kleinformatigen Kunst abweichen. Eine interessante ›Grauzone‹ stellen die Siegesakklationen für Lieblingsfahrer dar, die zu den wohl gängigsten Zurufen während der Rennen zählten.¹⁰¹⁶ Diese Akklamationen scheinen sich in Kombination mit

1012 Zur Inspiration der Tierkampfszenen auf El Aouja-Keramik, vgl. Salomonson 1960, 50 Anm. 152. Bildliche Parallelen zu den Rhönemedallions in Mosaikbildern, vgl. z. B. bei Duval 1990, 144 Abb. 10. Savay-Guerraz 2011, 114 Abb. 21.

1013 z. B. die Akklamation FELIX/POPVLVS/VENETI in einem achteckigen Feld in der Mitte eines Mosaikfußbodens aus einem Gewölberaum, vgl. Nicolet – Beschououch 1991, 482 Abb. 6b. Mit *populus* ist hier nicht die Faktion gemeint, sondern das Publikum, oder genauer, die Liebhaber des Pferdesports, die sich für die Blauen begeistern: »un cercle, un club des fans... ou, pour mieux expliciter, le siège, à Carthage, des partisans de la formation hippique des ›Bleus‹, vgl. ebd. 486.

1014 Humphrey 1986, 193. Horsmann 1998, 115. Desbat 2011, 37.

1015 Siehe auch die in den feuchten Ton gekerbte Inschrift *Aepagatus Factionae Venetae* auf einer undekorierten Lampe, vgl. Landes 1990, 245 Nr. 35.

1016 Diese kommen sowohl auf Mosaiken als auch auf mobilen Bildträgern vor: Tonlampen [Landes 1990, 244 f. Nr. 34 (νικᾶ ἡ τύχη Εὐτοκίου)]. Horsmann 1998, Nr. 113 (*C. Annius Lacerta nica*), Kontorniat-Medaillons [Horsmann 1998, z. B. Nr. 2 (*Aelinae nica*). Nr. 12 (*Artemi vincas*). Nr.

wechselnden Namen zu einer Art Standardbeschriftung entwickelt zu haben, die vermutlich von der Kleinkunst auf die Mosaikkunst übertragen wurde. Umgekehrt scheint es, als sei die symbolhafte Abstraktheit der Vasenbilder auch im Mosaikbild übernommen worden, so z. B. in den beiden Bildfeldern von Marcianus und Paulus Kat. M68 (Abb. 27a–27b).

3.3.3 Spieleparodien

Im letzten Abschnitt des Kapitels über das Spielwesen soll es um Strategien der verspottenden Darstellung gehen. In einigen Fällen fließen verschiedene Tierkampf-, Gladiatorenkampf- und Circus-Elemente ineinander und formen eine frische Bildbotschaft. Zum Teil wird der parodistische Gehalt erst durch die Beschriftung im Bild erlangt. Bild und Text wirken dann zusammen und rücken die Darstellung in einen neuen semantischen Kontext, auch wenn die Bildmotive ursprünglich in eine andere Richtung weisen. Neben Mosaikbildern eignet sich erneut die Rhônekeramik zur Veranschaulichung.

3.3.3.1 Amphitheaterparodien

Ein Mosaik aus dem *triclinium* einer Villa in Volubilis Kat. M43 zeigt einen Zweikampf zwischen domestizierten Tieren: Eine Katze mit Halsband ergreift mit ihren Vordertatzen eine Maus und ist kurz davor sie zu beißen.¹⁰¹⁷ Aus den Beischriften über den Tierkörpern ist zu entnehmen, dass die Katze *Vincentius* und die Maus *[L]uxurius* (hier: ›Prasser‹, ›Schwelger‹) heißt. Unter jedem Tier ist jeweils ein zweites Wort angebracht, das mit dem darüberstehenden Namen eine Akklamation formt: *VINCENTIVS ENICESAS* – *Vincentius enicesas* (»Vincentius, du hast gesiegt!«), *LVXVRIVS CV[LL(?)]AS* – *Luxurius cullas*. Die ergänzende Beischrift zur Maus ist nicht sicher lesbar, ein zufriedenstellender Übersetzungsvorschlag existiert nicht.¹⁰¹⁸ Es ist anzunehmen, dass beide unter den Tierkörpern angebrachten Beischriften Verben sind, die das Verhältnis zwischen siegreichem Jäger und unterlegenen Beutetier widerspiegeln sollten. Eine naheliegende Interpretation der genreartigen Kampfszene rührt aus der symbolischen Bedeutung der beiden Tierarten her. Als Feldschädlinge und Überträger von Krankheiten waren Mäuse oder Ratten mit einer zerstörerischen Kraft behaftet, während die Hauskatze z. B. im Alten Ägypten als heiliges und nutzbringendes Tier galt, das Ungeziefer

14 (*Asturi nika*). Nr. 26 (*Callimorfe nika*). Nr. 42 (*Domnine nica*). Nr. 66 (*Eustacci nica*) und Circusbecher [s. o.].

1017 Notermans 2007, Nr. M 313. Aymard 1961, Taf. 1 Abb. 1. Dunbabin 1978, 277 Volubilis Nr. 2 (e).

1018 Zwei weitere Lesarten lauten *CVILS* oder *CVPIAS*. Jacques Aymard liefert weder eine alternative Lesung noch eine Übersetzung, vgl. Aymard 1961, 51. Denkbar wären z. B. auch *CUBAS* - du liegst krank. *CURAS* - du machst dir Sorgen. *CUPIAS* - du sollst es wünschen. *CUPLAS* = *copulas* - du verknüpfst, verbindest.

auf eine naturgegebene Weise bekämpfte.¹⁰¹⁹ Es nimmt daher nicht wunder, dass der Kampf zwischen Katze und Maus als pittoreske Genreszene gegen böse Mächte gedeutet wurde.¹⁰²⁰ Das kleine Tierkampf bild kann aber ikonographisch genauso gut auch in den Bereich der Spiele gerückt werden, worauf vor allem die Herkunft der beiden Tiernamen hindeutet. Die Benennung *Luxurius* ist bereits auf dem ›Mageriusmosaik‹ für einen Leoparden bezeugt (Kat. M53; Abb. 22). Während sie dort Aufwand und Prachtentfaltung der vom Auftraggeber veranstalteten Tierkämpfe versinnbildlicht, wird sie im Mosaikbild aus *Volubilis* wohl pejorativ gebraucht, das heißt sie spielt auf die Verfressenheit des Tieres an.¹⁰²¹ Der Name des dominierenden Gegners *Vincentius* (abgeleitet von *vincens*) erinnert an den Leoparden *Victor* im ›Mageriusmosaik‹ und ist auch für Gladiatoren überliefert.¹⁰²² Unzweifelhaft werden Elemente aus Tierkampf und Gladiatorenkampf vereinigt¹⁰²³, doch an die Stelle einer gefährlichen Raubkatze tritt unerwarteterweise ein gezähmtes Haustier, das sich über einen Kleinsäuger hermacht und so einen parodistischen Effekt erzeugt. Entgegen der Mutmaßung Raymond Thouvenots¹⁰²⁴ handelt es sich nicht um die Karikatur einer *venatio*. Eher fühlt man sich an eine Gladiatorenkampfdarstellung erinnert, die den finalen Moment der Begegnung festhält: *Vincentius* holt zum letzten Schlag aus, der seinem Kontrahenten *Luxurius* die sichere Niederlage bescheren wird.¹⁰²⁵ Die Beischriften nehmen – wie oben bei den Akklamationen beobachtet werden konnte – das Ergebnis des Zweikampfes unmittelbar vorweg. Sie sind als Zurufe eines fiktiven Publikums integriert worden. Dem genrehaften Motiv mag eine spontane Erfindung oder ein reales Ereignis zugrunde gelegen haben, z. B. ein von den Bewohnern (Kindern?) der Villa spaßeshalber inszenierter ›Miniaturkampf‹ zwischen der Hauskatze und einer gefangenen Maus in einem abgegrenzten Bereich des Hauses.¹⁰²⁶ Zwei spätrömische zusammengehörige Tondi aus dem Kunsthandel¹⁰²⁷ sind womöglich ein ähnlicher Reflex solcher privat inszenierter Spaßkämpfe. In dem einen Mosaikfeld sind drei kleine Füchse beim Wildern gezeigt. Sie stehlen Eier aus einem Korb und reißen zwei Taubenvögel,

1019 Zahlreiche Quellen zum Charakter und Stellenwert von Ratten/Mäusen und Katzen in der antiken Kultur hat Aymard (ebd. 54–65) zusammengetragen.

1020 Ebd. 66.

1021 Ebd. 66 Anm. 3 vergleicht den Namen *Luxurius* mit dem Gladiatorennamen *Licentiosus* auf einem Mosaik, vgl. Blake 1940, 114 Nr. 230. Siehe auch den ›sprechenden‹ Namen *Hilarinus* im ›Mageriusmosaik‹.

1022 Die Varianten *Victoricus* und *Victoriosus* finden sich im Repertoire der Wagenlenkernamen, vgl. Horsmann 1998, 303 Nr. 216. 217.

1023 Aymard 1961, 66.

1024 Thouvenot 1958, 78.

1025 Aymard 1961, 70: »L'animal est un *miles*, un hoplite, un athlète ou très précisément un gladiateur.« Vgl. auch Toynbee 1973, 361 Anm. 148: »This could be a parody of a gladiator's victory over a rival, since *enicesas* (...) is written below the cat.«

1026 Siehe hierzu die Ausführungen bei Aymard 1961, 69 f.

1027 Christies, New York, Antiquities, Thursday, 18 December 1997, 96 Nr. 221: »good wrestling, go fight each other«, inkl. Abb.

von denen einer bereits in Stücke gerissen am Boden liegt. Im anderen Tondo ist ein weiterer Fuchs zu sehen, der als Richter über einen Hahnenkampf wacht. Die hinzugesetzten griechischen Beischriften sind ebenfalls als Zurufe zu deuten.

Die bereits in Kap. 2.3.3.2 beschriebene Kampfszene in einem Mosaikfeld aus einem römischen Wohnhaus in Byblos Kat. M26 bedient sich des weitverbreiteten Mythos von den Pygmäen und Kranichen, um eine Parodie des Kampfgeschehens im Amphitheater zum Ausdruck zu bringen. Die Szene lässt sich damit gut unter den hier aufgeführten Beispielen einordnen.

3.3.3.2 Circusparodien

Zu den bekanntesten Circusparodien in Mosaikbildern gehören Gespanne, die von ungewöhnlichen Zugtieren gezogen werden. Einige Exemplare bilden Vogelrennen mit Enten, Gänsen oder Pfauen ab.¹⁰²⁸ Dass derartige Miniaturrennen auch in der Realität zum allgemeinen Amusement in den Gärten römischer Villenanlagen durchgeführt wurden¹⁰²⁹, ist kaum vorstellbar. Zwei Wagenfahrerszenen auf einem griechischen Mosaik zeigen vor die Wagen gespannte Leoparden und Panther. Sie vermitteln eine ikonographische Nähe zum dionysischen Thiasos.¹⁰³⁰ Noch besonderlicher sind Mosaikbilder mit vier von Delphinen gezogenen Zweigespannen sowie Eroten, die stehend auf Fischen reiten und Schals in den Farben der Circusfaktionen tragen.¹⁰³¹ Diesen Bildern, bei denen der humoristische Effekt allein durch darstellerische Mittel erzielt wurde, sollen die nun folgenden beschrifteten Mosaikbilder gegenübergestellt werden.

Auf einem großen teppichartig konzipierten Mosaik Kat. M37 aus dem *frigida-rium* eines Privathausbades im Zentrum von Djemila (Cuicul, Nordafrika) ist in der Mitte jeder Schmalseite ein Krater zu sehen. Die Weinranken, die aus beiden Gefäßen wachsen, formen 73 runde Bildfelder. In diese Medaillons hat der Mosaikleger einzelne ›piktogrammatische‹ Motive gesetzt: vegetabile Elemente (u. a. Efeu, Weinlaub und Rosen), menschliche Figuren, Figuren des Mythos (tanzende oder eilende Putten mit Weintrauben, Genien, geflügelte Fabelwesen) und Tiere (viele Vogelarten, Jagdhunde, Wildtiere und einige große Vierfüßler [an Preiszylindern festgebundene Pferde, Elefanten, Stiere, ein Eber]).¹⁰³² Die Ausrichtung der Ein-

1028 Ein Mosaik aus dem Peristyl einer Villa in Volubilis zeigt Wagenfahrer, die von Vögeln gezogen werden, vgl. Humphrey 1986, 218 Abb. 108. Ein spätantikes Mosaik aus einem Wohnhaus in Karthago zeigt ein Rennen mit Vogelgespannen (*bigae*), vgl. ebd. 220 Abb. 109. Dunbabin 1978, Taf. XXXI Abb. 79. 80. Zu nordafrikanischen Vogelrennen-Mosaiken, vgl. Dunbabin 1978, 91 f.

1029 Aymard 1961, 69 f. Zu den Nachbildungen von Miniatur-Circusanlagen in den Gärten römischer Privatvillen, vgl. Bergmann 2008, 378.

1030 Notermans 2007, Nr. M 108 und S. 89. Zum Vergleich ein Mosaikbild aus dem Museum von Sousse, das den triumphierenden Dionysos in einer Quadriga mit vier Tigern zeigt, vgl. Dunbabin 1978, Taf. LXXI Abb. 182.

1031 Dunbabin 1978, 105 f. Taf. XXXVI Abb. 93. 94. Weitere ähnliche Motive mit Eroten, vgl. Baratte 1974, 28 Abb. 19–20.

1032 Notermans 2007, Nr. M 262. IMA III Nr. 291. Blanchard-Lemée 1975, Taf. XVI.

zelfiguren variiert; in einigen Fällen sind zwei nebeneinanderliegende Medaillons scherzhaft aufeinander bezogen.¹⁰³³ Die Tondi auf der Mittelachse fallen durch ihre Größe und außergewöhnlichen Motive auf: Hierzu zählt besonders die Figur, die gleich neben einem Krater situiert ist. Es handelt sich um einen Esel in Profilansicht, über dem in roten *tesserae* die Beischrift ASINVS NICA gesetzt wurde (Abb. 32).¹⁰³⁴ In den anderen Tondi sehen wir weitere Figuren, die – wie Michèle Blanchard-Lemée richtig bemerkt hat – auf das Leben eines reichen Villenbesitzers verweisen: Es geht um Jagd, Gelage, Spielewesen, Landbau (Weinlese) und Badeluxus.¹⁰³⁵ Interessanterweise werden viele Figuren durch pflanzliche Elemente in den Bildfeldern in bestimmte Zusammenhänge gestellt. Weinblätter und stilisierte Trauben zeigen Genuss und Luxus an, Palmzweige stehen für einen Zusammenhang mit dem Spielewesen.

An das *frigidarium* schließt auf der Nordseite ein kleines Räumchen an, das als *tepidarium* oder *caldarium* bezeichnet wird.¹⁰³⁶ Der heute nur teilweise erhaltene Mosaikboden Kat. M38 war geometrisch verziert. In den Dekor fügt sich das quadratische Bild eines Esels mit Palmzweig ein. Über dem Tier ist in einer Leiste, an der girlandenartige Binden befestigt sind, ebenfalls die Beischrift ASINUS NICA zu lesen.¹⁰³⁷ Nicht nur durch die Siegesakklamation, sondern auch durch die Girlanden und den Palmzweig wird klar, dass der Esel, ebenso wie derjenige auf dem Mosaik im *frigidarium* (Abb. 32) explizit auf die Sphäre der Wagenrennen verweist. Zudem besteht eine Parallele zu Mosaikbildern, die mit Siegesgirlanden geschmückte Rennpferde zeigen.¹⁰³⁸ Blanchard-Lemée sieht in dem Esel einen Verweis auf das römische Theater oder auf die Eselgestalt im Metamorphosen-Roman des Apu-

1033 In vier Fällen formieren sich kleine Jagdszenen zwischen Hunden und Tieren bzw. einer menschlichen Figur sowie eine Verfolgungsszene zwischen einem geflügelten Fabeltier und einem geflügelten Cupido, vgl. bei Blanchard-Lemée ebd. Taf. XVII: A 12 und A 13. D 13 und E 13. D 8 und D 9. B 9 und B 10.

1034 Ebd. Taf. XVIIIa. Einige kleine Zweige wachsen aus dem darunterliegenden Krater heraus in das Medaillon hinein und formen die Bodengräser, auf denen das Tier steht.

1035 Eine unbekleidete männliche Person mit zwei Eimern, sowie eine weitere männliche Person, vermutlich ein Gelagediener, die in der Rechten ein Kästchen mit Stellfüßen und in der Linken einen Laib Brot(?) trägt. Über verschiedene Interpretationsmöglichkeiten (Laterne, Heizgerät oder Duftspender) spekuliert Blanchard-Lemée, ebd. 87. 94. ebenso Notermans 2007, Nr. 262. (nach Vermutung von Blanchard-Lemée 1975, 94 zum Thermenpersonal gehörig). In den anschließenden Medaillons stehen zwei in lange Gewänder gekleidete Männer, der eine mit kurz geschnittenem Haar, der andere mit langen, in Wellen gelegten Haaren. Der Kurzhaarige hält die Arme angewinkelt vor dem Körper, während der Langhaarige mit der Linken eine ausgreifende Geste ausführt. In der Rechten hält er eine Art Schaltuch. Im Fall des reichgekleideten kurzhaarigen Mannes scheinen zwei Rosenzweige anzudeuten, dass es sich um das Abbild einer bedeutenden Person – womöglich des Hausherrn selbst – handeln könnte (ebd. 87. 94). Im nächsten Tondo ist ein Stier dargestellt. Neben dem Stier-Tondo ist wiederum eine nackte geflügelte Gestalt zu sehen, die eine Eidechse an einer Schnur mit sich führt.

1036 IMA III Nr. 292.

1037 Notermans 2007, Nr. 263. Blanchard-Lemée 1975, Taf. XXIII. XXIV. XXVa.

1038 Ein Beispiel findet sich bei Duval 1990, 146 Abb. 14.

leius. Außerdem wird eine Karikatur in der pompejanischen Wandmalerei herangezogen, in der Nike einen ityphallischen Esel bekrönt.¹⁰³⁹ Die vorgeschlagenen Deutungen liefern keine zufriedenstellende Antwort, da sie den offenkundigen Bezug zum Circus nicht würdigen. Als Vorschläge werden genannt: apotropäische Symbole für die Thermenbesucher, Symbole für den vermuteten Namen des Hausherrn (z. B. *Asinius*) sowie Symbole des Spotts gegen die Christen.¹⁰⁴⁰ Bedeutsamer ist hingegen die Anregung, dass beide Esel in humorvoller Absicht konzipiert worden sind. Die Eselfiguren lassen sich vielleicht auch als Sinnbilder für den Namen eines erfolgreichen Rennpferdes verstehen. Für diese Lösung spricht auch ein eng verwandtes Mosaikbild aus Utica mit einem Adler, der einen Hasen ergreift.¹⁰⁴¹ Der darunter stehende Zuruf AQVILA NIKA, für den es einige Parallelen gibt¹⁰⁴² kann sinnbildlich verstanden werden, sofern mit *Aquila* ein real existentes Rennpferd gemeint war. Diese Annahme ist gar nicht so ungewöhnlich, da Rennpferde die Namen anderer Tiere annehmen konnten, neben *Aquila* sind etwa *Leo*, *Catta* (Katze), *Taurus* oder *Lupus* bezeugt.¹⁰⁴³ Der Hase ist zwar ein schneller Läufer, jedoch wird er leicht von dem über ihm schwebenden Adler eingeholt. Die scherzhaft verpackte Botschaft der Szene spielt also mit dem Namen des Rennpferdes, das über seine hasenfüßigen Gegner triumphiert. Weniger wahrscheinlich ist die Interpretation von Angélique Notermans, es gehe um ein Haustier, das seinem Herrn bei der Jagd helfe¹⁰⁴⁴; nahezu unwahrscheinlich die Erklärung von Gilbert Picard, der Hase sei als dressiertes Tier mit dem Namen *Aquila* zu denken, welches unter den Akklamationen der Zuschauer durch das Amphitheater gelaufen sei.¹⁰⁴⁵ Dass ein Rennpferd anstelle von *Aquila* auch den Namen *Asinus* getragen haben könnte, ist vor dem Hintergrund der positiven Besetzung des Esels in der Antike¹⁰⁴⁶ also vertretbar. Der konkrete Bezug zum Wagenrennen wird sowohl im Adlerbild als auch im Eselbild erst durch die beigeschriebene *nika*-Akklamation deutlich. Daraus ergibt sich eine weitere Interpretationsmöglichkeit für die beiden Eselbilder, die bislang noch nicht in Betracht gezogen worden zu sein scheint: eine humorvoll verschlüsselte Parodie, die mit dem ähnlichen Klang der Wörter PRASINVS und ASINVS spielt. Anhänger des grünen Rennstalls scheinen also durch die Beischrift ASINVS NICA (»Der Esel siegt/möge siegen!«) anstelle von PRASINVS NICA (»Der Anhänger der Grünen siegt/möge siegen!«) bewusst verunglimpft worden

1039 Vgl. Blanchard-Lemée 1975, 99. 100 Anm. 325.

1040 Zu diesen und anderen Deutungsansätzen sowie zu den verschiedenen Bedeutungen des Esels in der antiken Kultur, vgl. ebd. 99 f.

1041 Von der Figur des Adlers waren im Museum von Utica nur noch die Krallen zu sehen, vgl. IMA II Suppl. 90 f. Nr. 929 f.

1042 Notermans 2007, Nr. M 408: AQVILA NIKA. Picard 1956, 311: AQVILA NICA.

1043 Junkelmann 1993, 61.

1044 Notermans 2007, Nr. M 408: »dat het hier gaat om een huisdier van de heer des huizes, dat hem helpt bij de jacht.«.

1045 Picard 1956, 311.

1046 Blanchard-Lemée 1975, 98. Picard 1956, 311.

zu sein (vgl. Abb. 31a–31b). Die dahinterliegende Semantik muss allerdings als ambivalent gelten, je nachdem, ob die Eselsfigur, die ja eigentlich ein bedächtiges Arbeits- und Lasttier darstellt, im Kontext der Wagenrennen als angemessen oder unangemessen empfunden wurde.

Eine weitere, sehr freie Circusparodie Kat. M63 ist auf einem Fußboden aus Oberweningen in der Schweiz erhalten, der heute im Züricher Nationalmuseum aufbewahrt wird. In einem oktogonalen Bildfeld sind zwei laufende Hunde abgebildet. Der Hund im Vordergrund ist etwas größer als der andere, der im Hintergrund zu denken ist. Er sieht sich im Lauf nach dem kleineren Hund um. Zwischen beiden ist die Beischrift CEXA VICIT (»Cexa hat gesiegt!«) angebracht (Abb. 33). Der Künstler mischt hier verschiedene Elemente neu zusammen: die bildlichen Anteile kennzeichnen den Hundewettlauf als Anspielung auf die Rennen im Circus, die Wahl der Textkomponente erinnert hingegen an die Beischriften in den oben behandelten Gladiatorenarstellungen, die auf das Ergebnis des Kampfes hin orientiert sind.¹⁰⁴⁷

3.3.3.3 Erotische Spieleparodien

Das Bildmotiv der *munera* wird manchmal auch in erotischen Darstellungen mit metaphorngleichen Anspielungen verarbeitet. Eine unbeschriftete Karikatur der *venatio* ist z. B. auf einem Bronzespiegeldeckel erhalten: im Vordergrund eine Liebeszene, im Hintergrund ein Klapptürbild, auf dem ein *venator* gegen einen Löwen kämpft.¹⁰⁴⁸ Noch expliziter sind Amphitheaterparodien auf Rhônekeramik zu finden, wie die folgenden Beispiele demonstrieren. Ein nur teilweise erhaltenes Medaillon zeigt z. B. folgende Szene: die Frau hat sich auf dem Schoß ihres Partners niedergelassen, der mit halb aufgerichtetem Oberkörper auf der Kline liegt. Die Protagonistin ist mit kurzem Schwert und rechteckigem Armschild bewaffnet. Sie lehnt sich in überzogener Siegerpose nach hinten und stößt dabei mit dem um den erhobenen Arm gebogenen Schild in Richtung des Mannes (Abb. 34a). In ihrer Haltung gleicht sie dem Gladiator Hibernus auf einem anderen Medaillon mit beinahe identischem Bildaufbau¹⁰⁴⁹. Der Liebhaber unter ihr zeigt mit der Rechten eine abwehrende Gebärde, die als *la corna*, eine typische, noch heute in Italien gebräuchliche Geste zur Abwehr von Unheil beschrieben wird.¹⁰⁵⁰ Über dem Paar die Worte: »[...] SCVTVS EST. Die Beischrift kann aufgrund eines vollständig erhal-

1047 Auffallend häufig begegnet *vicit* allerdings in Grabinschriften für Wagenlenker, die in großen Tatenberichten die gloria circi der Verstorbenen rühmen, vgl. Horsmann 1998, 138 und beispielsweise CIL VI 10048. CIL VI 10052.

1048 Jacobelli 2011, 121 Abb. 5.

1049 In besagter Szene ist Hibernus gerade dabei, seinen Gegner Anthrax mithilfe seines dominierend erhobenen Armschildes zu Fall zu bringen, vgl. Teyssier 2011, 92 Abb. 23. 24.

1050 Thüry 2001, 573. hingegen Teyssier 2011, 98.

tenen identischen Medaillons aus Vienne zu (*Orte*) *scutus est* ergänzt werden.¹⁰⁵¹ Bei dem Wort *scutus* handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine vulgäre Nebenform zu *scutum*.¹⁰⁵² Die Konstruktion mit ORTE erinnert an die Legende *orte Prasinus est* des oben beschriebenen Wagenlenkermedaillons (Abb. 31b), weshalb man den Ausruf folgendermaßen übersetzt hat: »Wahrhaftig, das ist ja ein Schild!« bzw. »Das ist ein wahrhaftiger Schild!«. ¹⁰⁵³ Der Gladiatorschild als Defensivwaffe stand möglicherweise für das weibliche primäre Geschlechtsorgan und bildete somit ein Gegenstück zum männlichen Phallus als Angriffswaffe, wodurch der Respekt des Mannes vor dem ›Schild‹ der Frau einen »zusätzlichen Bedeutungshintergrund« gewinnt.¹⁰⁵⁴ Ein anderes Medaillon mit erotischer Szene präsentiert ein ganz ähnliches Wortspiel. Seine Beischrift lautet ORTE VENE (= BENE) EST (»Wahrlich, das ist gut!«), was im Wortlaut der oben genannten Akklamation für die blaue Faktion ORTE VENETVS EST nahekommt.¹⁰⁵⁵ Annähernd ehrfurchtsvoll äußerte sich der Mann auf einem heute verschollenen Fragment aus Orange, das die Frau in dominanter Position mit Kurzschwert zeigte. In der beschädigten Rechten hat sie vielleicht einen Schild gehalten. Die Legende bestand aus den Worten VICISTI DOMINA (»Du hast gesiegt, Herrin!«).¹⁰⁵⁶ Die Szene besaß zusätzlich eine besondere Nähe zu brutalen Gladiatorenkampfdarstellungen auf Mosaiken, denn am erhobenen Arm des Liebhabers klaffte eine große Wunde, aus der sich ein größerer Schwall Blut ergoss. Alle genannten Akklamationen kennzeichnen den Liebhaber als ergebenen Anhänger seiner Geliebten.

Zwei weitere Medaillonreste mit erotischem Sujet runden das Spektrum beschrifteter Circusparodien ab. Das eine Objekt zeigt ein nacktes Paar beim Liebespiel auf einem Liegesofa (Abb. 34b). Die Frau sitzt rücklings auf den Oberschenkeln ihres zurückgelehnten Partners und hält einen Handspiegel. Ihr Liebhaber ist mit einem Umhang bekleidet und hält einen Palmzweig in der Linken und einen Kranz in der erhobenen Rechten. Diese scheint sich jedoch im Augenblick mehr für ihr Spiegelbild zu interessieren. Zwischen dem Kranz und dem Gesicht des Mannes

1051 CIL XII 5687, 33. Wuilleumier – Audin 1952, 56 Nr. 74. Zu einem weiteren Fragment aus Lyon, vgl. Desbat 1980–1981, 101 E.006.

1052 Taillard 1998, 87 Anm. 2 und S. 92 verwirft diese Hypothese allerdings, da er sich keinen Reim darauf machen kann, was das Wort ›Schild‹ im Bildkontext bedeuten könnte. Er plädiert für eine abgekürzte Form von *e(x)-secutus* (»Fonce tout droit! Tu le serres de près!«), womit er die Szene allerdings ungerechtfertigterweise in die Nähe der Wagenrennen rückt.

1053 Thüry 2001, 574. Die Verbindung zu den Siegesakklamationen wollen jedoch nicht alle Autoren gelten lassen: Clarke deutet *orte* nach Todd als eine synkopierte Form von *oro te* (umgangssprachlich für »Nun mach mal halblang!«, »Lass das!« oder »Was ist das?«), vgl. Clarke 1998, 324 f. Anm. 45. Er entscheidet sich für die Übersetzung: »Was ist das? Es ist ein Schild!«.

1054 Thüry 2001, 574. 576 Anm. 13.

1055 CIL XII, 5687, 28. Wuilleumier – Audin 1952, 54 Nr. 70. Zum Vergleich Desbat 1980–1981, 119 J.103.

1056 CIL XII 5687, 37. Jacobelli 2011, 126 Abb. 19. Wuilleumier – Audin 1952, 181 Nr. 371. Thüry 2001, 576 Anm. 15. Eine zweite Inschrift hinter dem Rücken der Frau ist sehr schlecht erhalten. A. Héron de Villefosse ergänzte sie unzutreffend: D[A MER]CE[DEM], vgl. Thüry 2001, 576 Anm. 15. Jacobelli 2011, 145 Anm. 45 interpretiert sie als Künstlersignatur.

verläuft die zweizeilige Inschrift TV SOLA/NICA (»Du allein sollst siegen«).¹⁰⁵⁷ Sie ist als bewundernder Ausruf des Mannes an seine Geliebte zu verstehen. Spätestens jetzt wird deutlich, worauf der Hintersinn dieser Szene abzielt. Der Mann ist als erfolgreicher Wagenlenker zu denken. In Liebesdingen muss aber wohl die Frau über ihn triumphiert haben, denn er will ihr zumindest eines der Siegesattribute, die *corona*, überreichen. Durch diese Aktion und durch das Motiv der *mulier equitans*, die den Wagenlenker reitet, erhält die Szene eine parodistische Note.¹⁰⁵⁸ Der Siegeskranz, der Palmzweig und die Akklamation sind motivische »Zitate« aus den Darstellungen siegreicher Wagenlenker und stellen zugleich die optischen Verbindungsglieder zu den oben erwähnten Wagenfahrermedaillons dar. Das andere Objekt spielt nur indirekt auf das Spielewesen an. Die Frau trägt einen Helm und sitzt mit gespreizten Beinen auf ihrem Partner. Im Hintergrund ist ein Klapptürbild angebracht, auf dem eine Wagenfahrerszene (Quadriga?) abgebildet ist. Euphorisch und lobend ruft sie ihrem Liebhaber zu, als wäre er ein Reitpferd: VA[---] VIDES QUAM BENE CHALAS (»Va[...], schau, wie gut du in der Liebe bist!«).¹⁰⁵⁹

Wie beobachtet wurde, sind Spieleparodien auf den Rhönemedailles (Abb. 34a–34b) in erotische Szenen eingebunden. Gängige Motive und Akklamationen aus Gladiatoren- und Circusbildern fließen ineinander und vermischen sich inhaltlich mit den *symplegmata*. Der Betrachter wird dazu angeregt, Gemeinsamkeiten zwischen der Welt der Spiele und der Welt der Liebe herauszulesen. Die Beschriften sind nicht unbedingt nötig, um die Szenen als Bilderwitze zu verstehen, tragen aber erheblich zur Verdeutlichung bei. Man muss davon ausgehen, dass in den Köpfen der Gefäßbenutzer bestimmte erotische Bilder und Symbole präsent waren. Dass das Thema »Kampf« auch in der Welt der Liebe eine große Rolle spielt, beweist die römische Liebeselegie. Bestimmte Wendungen und Metaphern, welche bei den Elegikern zum Einsatz kommen, sind verbunden mit einem männlichen Masochismus, den die Bilder auf den Rhönemedailles spielerisch in Szene setzen. Hierzu gehört die Anrede der Partnerin mit *domina* als Kennzeichen geschlechtlicher Hörigkeit (*servitium amoris*). Die Liebesdichtung vermittelt also das Bild des sklavisch den Launen seiner Geliebten unterworfenen Mannes.¹⁰⁶⁰ Immer wieder wird auch das Bild der *militia amoris* entworfen, des Kriegsdienstes an der Liebe, für die der Liebhaber sich als junger Soldat vor eventuellen Kontrahenten in Acht

1057 CIL XIII 10013, 30. Wuilleumier – Audin 1952, 54 Nr. 71. Taillard 1998, 91. Thüry 2001, 575. Zu mehreren Fragmenten desselben Typs: Wuilleumier – Audin 1952, 54.

1058 Thüry 2001, 575. Clarke 1998, 260. Jacobelli 2011, 123. Für die sexuelle Metaphorik des Reitens und Wagenrennens bei Aristophanes, vgl. Henderson 1991, 170.

1059 Wörtlich: »Va[...], schau, wie gut du mich öffnest!«, vgl. Jacobelli 2011, 124 Abb. 15. Wuilleumier – Audin 1952, 56 Nr. 73. Nîmes, Musée Archéologique.

1060 Tibull lässt den gepeinigten Liebhaber allerhand Flüche über die *domina rapax* aussprechen: *illa cava pretium flagitat usque manu* (Tib. II 4, 14). Das übersteigerte Maß an geschlechtlicher Hörigkeit, das sich in den Elegien äußert, führt Niklas Holzberg auf die Einflüsse der schönen und zugleich gebildeten Kurtisane zurück, welche es verstand, sogar dem verheirateten Mann über einen längeren Zeitraum eine geistige Partnerin zu sein, vgl. Holzberg 1990, bes. 13 f.

nehmen und sogar Verschmähung und Niederlage in Kauf nehmen muss.¹⁰⁶¹ In diesem Zusammenhang ist auch von Siegespalmen, den *victrices palmae*, die Rede, die der Mann im Wettkampf um die Frau erringen kann.¹⁰⁶² All diese literarischen Topoi spiegeln sich in den Szenen auf den Medaillons: obwohl er der Frau körperlich überlegen ist, lässt sich der Liebhaber wie ein unterlegener Gladiator von den Waffen der Frau einschüchtern und gesteht seine Niederlage ein. Sein ›Phallus‹ zeigt sich machtlos gegen den metaphorisch zu verstehenden ›Schild‹ seiner Geliebten. In den Legenden finden wir sowohl das agonistische *nica* als auch das erotische *vincere*.¹⁰⁶³ Der Liebhaber hat Palmzweig und *corona* errungen, da er das Wettrennen um die Erhöhung der Angebeteten gemeistert hat. Im gleichen Augenblick zeigt er Schwäche, denn er will die Siegeszeichen sogleich an seine Partnerin zurückgeben. Sein Verhalten steht damit im Gegensatz zu den siegreichen Wagenlenkern, die ihren Triumph auskosten und sich bejubeln lassen. Die Bilder führen dem Betrachter also auf humorvolle und geistreiche Weise vor Augen, dass im Liebespiel oftmals andere Regeln herrschen als in der Welt der *munera* und *circenses*.

3.4 Fazit

Wir haben gesehen, dass die Akklamation die häufigste Form der ›sprechenden Beischrift bei den Spielemosaiken darstellt. Akklamationen werden gezielt eingesetzt, um verschiedene akustische Phänomene festzuhalten und zusätzliche Informationen zu vermitteln, die aus den Bildern alleine nicht ersichtlich sind. Bild und Text greifen dabei sowohl inhaltlich als auch formal ineinander, um den beabsichtigten Effekt beim Betrachter zu erzielen. Zu den Highlights der Untersuchung gehören drei reich beschriftete Exemplare mit Bildmotiven aus ›Tierkampf‹ und ›Gladiatorenkampf‹. Daneben finden wir Zurufe der Zuschauermenge auf Mosaiken mit Szenen aus dem Circus. Exkurse zu entsprechenden Szenen auf römischer Keramik runden die Argumentation ab.

Das ›Mageriusmosaik‹ und die beiden Gladiatorenmosaiken aus Rom scheinen vorrangig auf die offene Selbstdarstellung bezogen zu sein. Im ›Mageriusmosaik‹ sind zwei wichtige Zeitpunkte der *venatio* in einem Bild miteinander verschmolzen. Dabei handelt es sich um den Augenblick der Leopardentötung durch die *venatores* und den Moment der Präsentation des vom Geldgeber (*Magerius*) gestifteten Betrags auf einem Tablett. Die lange Beischrift im Zentrum klärt den Leser zusätzlich darüber auf, dass zuerst um den Sponsor geworben wurde, bevor er –

1061 So wird denn auch Properz beim Anblick Cynthias von Amor in die Knie gezwungen (Prop. I 1, 3 f.) und glaubt, ihm sei der Kriegsdienst in der Liebe von den Göttern vorherbestimmt (Prop. I 6, 29 f.). vgl. auch Tib. I 1, 73–75. Zum Kriegsdienst des Liebenden, vgl. Ov. ars I 35 f. Zur Auffassung der Liebe als Kriegsdienst, bzw. Sklavendienst, vgl. Holzberg 1990, 10 f.

1062 Zu Siegespalmen in der Liebe, vgl. Prop. IV 1, 139 f.

1063 Weitere Beispiele für die Verbindung zwischen Liebesakt und Gladiatorenkampf in der Kunst und Literatur finden sich bei Jacobelli 2011, 125. 145 Anm. 50.

wie im Bild dargestellt – das Geld bezahlt hat. Die Gladiatorenmosaiken zeigen ebenfalls Kämpfe im Sand der Arena, allerdings ist dort eine zeitliche Abfolge in jeweils zwei Teilszenen ablesbar (entscheidender Moment des Kampfes, Ausgang des Kampfes). Das ›Mageriusmosaik‹ konserviert ›sprechende‹ Namensbeischriften, die etwas über die Intention des Hausherrn verraten. Die längere Beischrift in der Mitte erinnert an eine Art inszenierten Dialog mit verschiedenen Sprecherrollen, sehr wahrscheinlich aus realen Akklamationen im Amphitheater zusammengesetzt. Auch in den Gladiatorenkampfildern gibt es Namen für die Protagonisten und wörtliche Rede. Sie klärt den Leser darüber auf, wer der Stifter der Spiele ist (*Symmachius*) oder welcher Gladiator jeweils gesiegt hat (*vicit, neco*). Außerdem sind – wie im ›Mageriusmosaik‹ – die euphorischen Zurufe der Zuschauer für die Person des Stifters konserviert (*Symmachi homo felix*).

Das Stiermosaik (›Banquet Costumé‹) weist semantisch in eine andere Richtung und ist anders aufgebaut. Es zerfällt in zwei unterschiedliche Teilszenen, die weder ein typisches Kampfgeschehen darstellen noch thematisch zusammenhängen. Die Gelageszene im oberen Teil zeigt fünf Männer als Vertreter unterschiedlicher Tierkampfgruppen beim gemeinsamen Mahl. Im unteren Teil sind fünf schlafende Stiere in der Arena zu sehen. Darüber zwei Gelagediener, die beide Teilszenen verklammern und durch Körperhaltung und Beischrift auf die obere Szene bezogen sind. Die konstruierten Sprechtexte im ›Banquet Costumé‹ beweisen, dass dem Auftraggeber des Mosaiks daran gelegen war, die Konkurrenz zwischen seinen Gästen, die Anhänger verschiedener *sodalitates* waren, ruhen zu lassen. Zusätzlich hält der frei übersetzte Ausruf »Ruhe, lasst die Stiere schlafen!«, der die untere Szene mit dem oberen Teil verbindet, die Gegner der von ihm favorisierten Tierkampfgruppierung in Schach. Drei weitere Mosaikbilder Kat. M47, M59–M60 unterstützen diese Argumentation. Das Mosaik bringt seine Botschaft an die anwesenden Betrachter im Raum entgegen der anderen beiden Beispiele eher indirekt, ja beinahe verschlüsselt zum Ausdruck.

In allen genannten Fällen sind die Beischriften sorgfältig ins Bild gesetzt worden und verlaufen größtenteils bandförmig bzw. etikettartig über, unter oder neben den Figuren. Zum Teil werden sie auch von diesen zerschnitten oder sie werden selbst zu Bildelementen. Die Circusmosaiken unterscheiden sich dabei in mehrfacher Hinsicht von den Tierkampf- und Gladiatorenkampfmosaiken. Zwar gibt es auch hier ›sprechende‹ Namensbeischriften bei den Tieren, jedoch scheinen die Akklamationen insgesamt kürzer und schematisch aufgebaut zu sein. Es gibt nicht im selben Maß eine Verflechtung zwischen Bild und Text, wie es in den anderen Mosaiken der Fall ist. Die Beischriften konzentrieren sich allein auf den Triumph des siegreichen Wagenlenkers oder des Rennpferdes. Teilweise stellen sie eine Verbindung zwischen beiden her. Dabei verraten sie eine tiefe Verehrung für die Dargestellten. Der Stifter des Wagenrennens wird hingegen in keinem Fall angesprochen oder gelobt. Die Siegeszurufe adressieren den Sieg des Fahrers im Moment des Rennens, während die Akklamationen in den Kampfmosaiken den zurückliegenden Sieg der Gladiatoren in Erinnerung rufen.

Das Kapitel endet mit einer Reihe von Spieleparodien, in denen verschiedene Protagonisten (Esel, Hund, Katze, Maus sowie Paare beim Sex) die Hauptrolle spielen, die per se nicht in den Kontext der *munera* eingeordnet werden können. Hier wurde insbesondere auf die starke Rolle der Beischriften Bezug genommen, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu den bekannten Akklamationen zu einer Verbindung der jeweiligen Szene mit dem Geschehen bei den Spielen beigetragen und auf diese Weise den Bildern jeweils eine humorvolle Note verliehen haben.

4 *Facitis vobis suaviter*. Bild und Beischrift als Zeugnis für ›konviviale‹ Kommunikation

Die Teilnahme an geselligen Tisch- oder Trinkgemeinschaften gehört zu den zentralen sozialen Handlungen des Menschen. Wer einmal die Räumlichkeiten des Studentenkarzers in der Heidelberger Augustinergasse besucht hat, wird sich an die farbenfroh bemalten und beschrifteten Wände erinnern können, die von den Insassen in den letzten Jahrzehnten vor seiner Schließung angebracht wurden. Die Zeugnisse aus ihrer Haftzeit sind noch heute in zahlreichen Wandsprüchen erhalten, die in vielen Fällen mit Bildern kombiniert worden sind. In einem sechsstrophigen Gedicht im Treppenhaus wird die »Schreckensthat« zweier Studenten nacherzählt, die mit einer nächtlichen Knallfrosch-Aktion die Bewohnerchaft eines Mädchenpensionats in Aufruhr versetzt haben. Die letzte Strophe¹⁰⁶⁴ verweist auf eine am darüber liegenden Treppenabsatz dargestellte Szene, die die Täter mit beigeschriebenen Nachnamen zeigt, wie sie in einem munteren Wagentrupp mit ihren Burschenschaftsbrüdern ins Gefängnis einziehen. Eine weitere Zeichnung am Ausgang zum Karzer zeigt einen Herrn mit Monokel und Handschuhen, der sich einladend vor dem Betrachter verbeugt. Gleich darunter sind unter anderem die Worte *Treten Sie näher!* und *Go in!!* zu lesen.¹⁰⁶⁵ Eine andere Wand zeigt Porträts zweier singender Männer (einer davon trägt Zylinder) mit beigeschriebenem Gesangstext, der heute nur noch in Teilen erkennbar ist. *Man liest (...) so froh in den Carcer hinein (...); (...) frohe Genossen (...); (...) eingeschlossen an der Tür (...)*. Die Wandverzierungen evozieren eine heitere Atmosphäre des Wohlergehens, und das, obwohl sie eigentlich während der Haft entstanden sind, in der die Studenten ihre Strafe absaßen.¹⁰⁶⁶ Vieles spricht dafür, dass die meisten dieser beschrifteten Bilder in Gemeinschaft entworfen worden sind. Überall, wo freier Raum war, wurde eigenmächtig auf Wände und Inventar gemalt oder geritzt. Die Aufgabe von Bildern und Inschriften in den Karzerzellen bestand vor allem

1064 »Acht Tage drauf die beiden zieht/Wie man's 'ne Stiege höher sieht – /Ein Eselspaar mit frohem Sinn/Zum Heidelberger Karcer hin!!«.

1065 Die Beischrift links daneben verrät, dass es sich um den Amtmann handelt, der alle ›Neuinsassen‹ wie in einem Grand Hotel willkommen heißt.

1066 Die Benennung der spartanisch eingerichteten Karzerstuben mit Bezeichnungen wie *Sans-Souci* oder *Palais Royal* spielen auf diese Absicht an. Ein Wandspruch lautet: »O tempora, o mores! In diesem schrecklichen Kerker seufzte ein Opfer moderner Barbarei bei Bordeaux und Sect!!! O 19tes Jahrhundert, es ist eine Lust, in dir zu leben!«, vgl. Bechert 1995, 36. 44.

darin, ihre Urheber zu verewigen¹⁰⁶⁷ und ihre Rezipienten mit direkter Ansprache zu unterhalten.

Anders als die versatzstückartige spontane Bemalung im Heidelberger Karzer ist der Dekor in antiken Innenräumen in der Regel von Anfang an als geschlossenes Bildprogramm konzipiert worden. Die Beschriftung von Wänden und Fußböden konnte im Wohnhaus speziell auf die geladenen Gäste ausgerichtet sein, z. B. durch Willkommenswünsche¹⁰⁶⁸ (in Bild und Text siehe Kat. M65) oder auch durch Abschiedsformeln¹⁰⁶⁹ an der Schwelle. Im Idealfall ging man gleich beim Eintritt des Gastes schon auf dessen Bedürfnisse ein.¹⁰⁷⁰ Im Inneren von Gelage- oder Kneipenräumen sind andere Formen von Beschriftung erhalten, z. B. Aufforderungen (zum Trinken)¹⁰⁷¹ oder allgemeine Verhaltensregeln für die Gäste¹⁰⁷². Zu diesen vordefinierten Beschriftungen können nachträglich angebrachte Graffitizeichnungen an den Wänden hinzutreten, die im Laufe der Zeit von den Besuchern hinzugefügt worden sind. Diese sind ein direkter Spiegel für die Gedankenwelt und Gespräche der Besucher und können sogar dialogischen Charakter annehmen.¹⁰⁷³ Alle Darstellungen, die im folgenden Kapitel diskutiert werden, haben einen starken Bezug zur Alltagswirklichkeit, der durch die beigeschriebenen Sentenzen noch unterstrichen wird. Die Beischriften geben in allen Fällen die wörtliche Rede abgebildeter Personen wieder. Diese besondere Form von Bildbeschriftung scheint hauptsächlich bei Wandmalereien vorzuliegen, die in der Vergangenheit generalisierend dem Konzept der ›arte plebea‹ unterstellt worden sind.¹⁰⁷⁴ Um dieses besser begreifbar zu machen, sollen zunächst einmal nähere Erläuterungen folgen.

1067 Ein Zelleninsasse notierte: »Seh' ich hier die Wände an, denke ich beruhigt doch: Ist der Leib zu Staub zerfallen, lebt der große Name noch«, vgl. ebd. 33. Andere Texte schildern die Vergehen der Studentengruppen und lesen sich wie glorreiche »Tatenberichte«, vgl. ebd. 15 Abb. 14; 22 Abb. 20; 44 Abb. 48. Bestimmte Elemente wie die Zirkel und Wappen der Studentenverbindungen oder Schattenbilder der Insassen hatten darüber hinaus einen hohen Wiedererkennungswert.

1068 Vgl. eine Schwelleninschrift vor einem spätantiken Empfangsraum: Balty 1997, 100 und Taf. V, 2. Notermans 2007, Nr. S 9, S 11, S 13.

1069 Kondoleon 1994, Kondoleon 1995.

1070 »Sei willkommen, Fremder, finde Willkommen bei uns. Aber später, wenn du mit dem Essen fertig bist, sollst du sagen, was du wünschst.« (Notermans 2007, Nr. M 461).

1071 Trinkspruch auf einem Mosaik aus Dougga, vgl. ebd. Nr. M 393. Gruß, Aufforderung zum Trinken und Wohlbefinden auf einem Mosaik in *opus signinum* aus Sizilien, vgl. ebd. Nr. S 3. Aufforderung an den Gast neben der Abbildung eines Kraters auf dem Bodenmosaik Kat. M50 in der Caupona di Fortunato in Ostia (II 1, 6): (*hospes inquit*) *Fortunatus, (vinum e cr)atera, quod sitis, bibe* od. (*dicit*) *Fortunatus: (vinum cr)atera, quod ...*, vgl. Becatti 1961, 63 Nr. 80. = Notermans 2007, Nr. M 41. Außerdem Kat. M25 und ebd. Nr. M 74, M 424, M. 461.

1072 Etwa an den Wänden des Sommertricliniums in der Casa del Moralista in Pompeji (III 4, 2–3), siehe dazu unten Kap. 4.2.2.1. Ermahnung der Hausbesucher oder des Dienstpersonals unter einem Mosenmosaik im *tablinum* einer Villa in Torre de Palma Kat. M61, beim Fegen die Steinen des Bodens nicht zu beschädigen.

1073 Dazu zuletzt Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018, 108.

1074 Vgl. die Ausführungen bei Fröhlich 1991, bes. 15–19 und 189–210.

4.1 Begriff und Konzept der ›arte plebea‹

Die Begriffe ›Volkskunst‹ und ›arte plebea‹ gelten heute im eigentlichen Sinne als überholt, wurden jedoch vor einigen Jahren wieder in den Blickpunkt der Forschung gerückt.¹⁰⁷⁵ Seit der republikanischen Zeit ist zunächst in der Region um Rom eine Gegenströmung zur klassizistisch beeinflussten Hochkunst festzustellen, die später auch die Denkmäler der römischen Provinzen beeinflusste. Otto Jahn war einer der Ersten, die sich kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts dieser bescheideneren Darstellungsweise zuwandten und bereits ihren kunsthistorischen Wert erkannten.¹⁰⁷⁶ Geraume Zeit später hielt Gerhart Rodenwaldt einige formale Kennzeichen dieses Stils fest, den er mit dem Begriff ›Volkskunst‹ belegte, und der für ihn etwas »Handwerksmäßiges«, und »naiv Unbeholfenes« hatte. Zu diesen Kennzeichen gehörten unter anderem Zentralkomposition, Proportionierung nach der Bedeutung der Personen und Ausbreitung in die Fläche.¹⁰⁷⁷ Merkmale des sogenannten ›Reliefstils‹ lassen sich auch in den in diesem Kapitel betrachteten Malereien entdecken: neutraler Hintergrund, Flächenparallelität, parataktische oder hierarchische Anordnung sowie axialsymmetrische Komposition und Frontalität. Damit einher gehen eine zeichenhafte Isolierung von Bildmotiven, die Aufgabe der räumlichen Perspektive und der natürlichen Proportionen (Bedeutungsgröße) sowie ein Detailrealismus.¹⁰⁷⁸ Die historische Entwicklung der zugrundeliegenden Theoriediskussion lässt sich in drei Phasen beschreiben:

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich in der römischen Kunstgeschichte vor dem Hintergrund nationalistischer Ideologien eine klassifikatorische Differenzierung zwischen der ›Hochkunst‹ und der ›Volkskunst‹ durch. Als ›Volkskunst‹ wurden von nun an anonym produzierte Bildwerke bezeichnet, die sich nicht an den Stilformen der Hochkunst orientierten, in denen sich also – wie man glaubte – das Kollektiv der Volksseele unmittelbar manifestierte.¹⁰⁷⁹ Die ›völkisch-nationalistische‹ Aufladung des Begriffes sollte allerdings nach dem Zweiten Weltkrieg auf ein zunehmendes Missfallen stoßen. In den 1960er Jahren entwarf Ranuccio Bianchi Bandinelli ein von »marxistisch gefärbter Kulturtheorie«¹⁰⁸⁰ beeinflusstes terminologisches Konzept, mit dem er Darstellungen aus der römischen Volkskunst

1075 de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012. Darin insb. Hölscher 2012, 29–44.

1076 Jahn sprach seinerzeit von einer »genremäßigen Kunstrichtung«, vgl. Jahn 1861.

1077 Rodenwaldt 1940, 20. 32.

1078 Zu den stilistischen Besonderheiten u. a. Fröhlich 1991, 193 f. Hölscher 2012, 34–44. de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff, R., in: de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012, 7. Einige Kennzeichen fasst Torelli 2012, 61 zusammen.

1079 Zuvor hatten nahezu ausschließlich die Werke der Hochkunst das allgemeine Forschungsinteresse auf sich gezogen. Zur Entstehung und Genese des Phänomens zusammenfassend Hölscher 2012, 29 f. Weitere Literatur ebd. 29 Anm. 9. Zum gedanklichen Konzept der ›Volkskunst‹ und zum Unterschied zwischen ›Volkskunst‹ und ›volkstümlicher Kunst‹ in Kürze Fröhlich 1991, 200–202. Außerdem Bianchi Bandinelli 1970, 63.

1080 Steuernagel 2013, 1195.

mit Szenen des täglichen Lebens in ein neues Licht rückte.¹⁰⁸¹ Die realistischen Szenen aus dem Alltagsleben bilden in der römischen Kunst keine geschlossene Gruppe. Unter anderem gehören Berufsszenen aus Handwerk, Landwirtschaft und Handel, Szenen des religiösen Lebens (Schutzgötter, Opferszenen, sakrale Prozessionen und Lararienbilder), Kneipenszenen, Gelageszenen oder erotische Szenen in Bordellen dazu.¹⁰⁸²

Aufgrund der simplen Plakativität in Komposition und Ausführung drohte die Volkskunst allgemein als primitiv im Sinne eines gesunkenen Kulturguts abgestempelt zu werden.¹⁰⁸³ Dies ist im digitalen Zeitalter etwa auch bei den sogenannten *Memes* der Fall, die im Internet massenweise verbreitet werden und neue Kommunikationsformen der Vereinfachung und Polarisierung etablieren, jedoch erst zögerlich als moderne ›Volkskunst‹ Eingang in wissenschaftliche Analysen finden.¹⁰⁸⁴ Bianchi Bandinelli wirkte dieser Abwertung entgegen, indem er erstmals auf die Ebenbürtigkeit und die Eigenständigkeit dieser Stilrichtung hinwies. Die Begriffe ›Volkskunst‹ oder ›volkstümliche Kunst‹ (›arte popolare‹) lehnte er ab.¹⁰⁸⁵ Stattdessen führte er die Bezeichnung ›arte plebea‹ (›Plebejerkunst‹) ein und hob diese von der ›arte aulica‹, der höfischen Kunst gebildeter *nobiles* ab.¹⁰⁸⁶ Bianchi Bandinelli sah die ›arte plebea‹ als einen eigenständigen Entwicklungsstrang, der eine »völlig andere (...) Auffassung von Kunst« wiedergebe. Diese Kunstform komme »in Stil, Ikonographie und Ausdruck zu ganz andersartigen Lösungen (...)«. ¹⁰⁸⁷ Er verstand ›arte aulica‹ und ›arte plebea‹ gleichwertig als »Ausdruck der Identität von sozialen Schichten«¹⁰⁸⁸ mit einer jeweils eigenen Bildsprache. Während sich die ›arte aulica‹ durch die Aneignung griechisch-klassizistischer Stilformen ausgezeichnet habe, sei die ›arte plebea‹ von der Individualität italischer Stilformen geprägt gewesen; vor allem reich gewordene Freigelassene hätten über die ›Plebejerkunst‹ ihren gesellschaftlichen Habitus mitgeteilt.¹⁰⁸⁹ Wie angeregt zum damaligen Zeitpunkt in der Forschung über dieses Thema verhandelt wurde, zeigt einmal mehr die Arbeit von Bianca Maria Felletti Maj, worin sie wiederum die Begriffe ›arte popolare‹ und ›arte plebea‹ verwirft und stattdessen die Benennung »italisch«

1081 Bianchi Bandinelli 1967. Bianchi Bandinelli 1970, 63 f.

1082 vgl. Helbig, 356 ff. Nr. 1477 ff. (s. v. »römisch-campanisches Genre«). Fröhlich 1991, 169–188. Fröhlich 1991, 169–188 (zu den realistischen Szenen). Weitere Beispiele bei Zevi 1991, 267–273.

1083 Vgl. Bianchi Bandinelli 1967, 18. Bianchi Bandinelli 1970, 63. z. B. sieht A. Hauser in den Herstellern und Konsumenten der Volkskunst ungebildete städtische Unterschichten, denen das Kunstverständnis der gebildeten Eliten nahezu fremd gewesen sei, vgl. Hauser 1958, 307 f. Siehe auch Bianchi Bandinelli 1970, 63.

1084 z. B. bei von Gehlen 2020.

1085 Bianchi Bandinelli 1967, bes. 7 und 17 f. Zum ›Problem der Volkstümlichkeit‹ vgl. ebenso Fröhlich 1991, 189–210. Ruth Meyer hatte Schwierigkeiten mit der Unbestimmtheit dieses Begriffes und rief gar dazu auf, »das Wort ›Volkskunst‹ zumindest aus dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch zu eliminieren«, vgl. Meyer 1977, 53.

1086 Bianchi Bandinelli 1967, 7.

1087 Bianchi Bandinelli 1970, 63 f.

1088 Hölscher 2012, 27.

1089 Fröhlich 1991, 16. Hölscher 2012, 27 f.

verwendet.¹⁰⁹⁰ Bianchi Bandinellis Sicht auf die römische Kunst war von einem strengen Dualismus geprägt, der zwei antithetische Denkmuster zusammenbrachte. Neuere Forschungsbeiträge teilen diese Sichtweise nicht. Weder sei Stil an soziale Herkunft gebunden noch könne man in der römischen Bildkunst so streng zwischen einem von den Griechen übernommenen Formenrepertoire und einer genuin italischen Gestaltungsweise unterscheiden.¹⁰⁹¹ In der vorläufig letzten Phase ist die Trennschärfe und auch die schichtspezifische Dimension aufgehoben. Es wird dafür plädiert, die realistischen Szenen römischer Alltagskultur unter anderen Vorzeichen zu lesen.

Thomas Fröhlich stellte in seiner Untersuchung zu den Lararien- und Fassadenmalereien aus den Vesuvstädten fest, dass die Einfachheit des Stils und der geringe Kunstwert der ›arte plebea‹ in erster Linie durch die praktische Aufgabe der Bilder bedingt waren. Es handele sich demnach um eine sich direkt mitteilende ›Gebrauchskunst‹.¹⁰⁹² Weitere Wissenschaftler konstatieren, dass in erster Linie der Umgang mit den Bildern entscheidend gewesen sei und weniger deren künstlerische Ausdrucksform, zumal die formalen Eigenschaften, die der ›arte plebea‹ zugewiesen wurden, auch in anderen Bereichen zu finden seien.¹⁰⁹³ Deshalb sollten eher die konkreten lebensweltlichen Situationen sowie die gesellschaftlichen und räumlichen Kontexte betrachtet werden, in denen die Darstellungen gewirkt haben. Darüber hinaus sollten Bildthemen und Motive im Vordergrund stehen und weniger stilistische Fragen.¹⁰⁹⁴ Den Szenen liege ein breit angelegtes und anspruchsloses System der bildlichen Kommunikation zugrunde, das auf eine leichte ›Lesbarkeit‹ hin ausgelegt gewesen sei, sich jedoch nicht auf die Plebs beschränkt habe.¹⁰⁹⁵

Die Ausführungen für dieses wie auch die folgenden Kapitel, in denen vermehrt Malereien behandelt werden, sind an diesem Zugang orientiert. Besonderes Gewicht wird auf der pragmatischen Funktion der Bildbeschriftung liegen. Alle Bilder werden zunächst getrennt voneinander in ihre Raumkontexte gestellt und die jeweils spezifische Aufgabe der Kombination von Bild und Beischrift herausgearbei-

1090 Felletti Maj 1977.

1091 de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012, passim. Hölscher 2012, 28 f. Fröhlich 1991, S. 190–194. 197 f. Fröhlich 1991, 201 Anm. 1170 übt Kritik an der soziologischen Klassifikation und der Undifferenziertheit von Bianchi Bandinellis *arte plebea*-Begriff.

1092 Fröhlich 1991, 198–200.

1093 z. B. Hölscher 2012, 44. von Hesberg, 2012, 166.

1094 Hölscher 2012, 29: »Die Bildkunst (...) kann zunächst nicht nach den Stilformen, sondern muss nach den Bildthemen und Bildmotiven, und darüber hinaus vor allem nach den sozialen und räumlichen Kontexten ihrer Herstellung, Benutzung und Wahrnehmung bestimmt werden.«

1095 von Hesberg 2012, 157: »Denn wie Martin Langner (...) nachweist, handelt es sich nicht um ein schichtenspezifisches Phänomen, sondern um eine Form von bildlicher Kommunikation, die eine Facette unter den vorhandenen Möglichkeiten darstellt. Sie geht mit einem Mangel an Anspruch in den Ausdrucksformen (...) einher, ist damit aber nicht linear den unteren Volkgruppen vorbehalten.«. Coarelli 2012, 130: »Per realizzazioni del genere, la qualità non costituisce l'elemento determinante: l'essenziale è la leggibilità.«.

tet. Daneben wird erörtert, welchen Stellenwert die ›sprechenden‹ Beischriften in der Kommunikation mit dem Bildbetrachter eingenommen haben könnten.

4.2 Wandmalereien

Nachfolgend werden beschriftete Wandbilder aus unterschiedlichen Zusammenhängen untersucht: drei Gelagebilder aus einem Wohnhaus in Pompeji, Malereien aus pompejanischen Kneipen sowie Mahlszenen aus einer spätrömischen Katakombe. Der gemeinsame hermeneutische Zugang zu allen Bildern erschließt sich durch das soziologische Phänomen der Geselligkeit. Bislang sind die Malereien noch nicht zusammen betrachtet worden, was vor allem auf die Disparität ihrer Funktionskontexte zurückzuführen ist. Dennoch weisen die Bilder Berührungspunkte auf, die eine gemeinsame Betrachtung lohnenswert erscheinen lassen.

4.2.1 Gelage

Bankett- und Gelageszenen sind ein gängiges Motiv in der römischen Wandmalerei, wobei auf Pompeji und dem Vesuvgebiet ein besonderer Schwerpunkt liegt. Alltagsrealistische Darstellungen sind unter den erhaltenen Exemplaren in der Mehrzahl, darunter befinden sich Gelage im Freien und in Innenräumen. Die eine Gruppe der Szenen betont einen explizit römischen Lebensstil mit reinen Männergelagen in Tunika, Mantel und Toga im *triclinium* oder im halbkreisförmigen *stibadium*. Die andere Gruppe betont die »lässig-elegante Haltung der (männlichen und weiblichen) Protagonisten und ihre beschwingten Gesten«. Die Bekleidung ist in diesen Szenen locker drapiert und betont die Körperlichkeit. Die Szenen nehmen dann nicht Bezug auf das Alltagsleben, sondern auf den speziellen Habitus der Geladenen. Luxusleben und Reichtum werden durch teure Stoffe und Möbel, wertvolles Geschirr sowie durch Körper- und Blütenschmuck zum Ausdruck gebracht.¹⁰⁹⁶ Die Bilder aus der Casa del Triclinio in Pompeji sind der Gruppe der Genreszenen zuzuordnen und fallen aufgrund ihrer teilweisen Beschriftung mit wörtlicher Rede besonders ins Auge, weshalb sie hier als einziges Beispiel aus der Kategorie ›Gelage‹ besprochen werden.

4.2.1.1 Die Malereien aus der Casa del Triclinio, Pompeji V 2,4

Die drei Mittelbilder Kat. W6, die heute im Nationalmuseum Neapel aufbewahrt werden, waren Teil der Ausstattung eines Gelageraumes im Vierten Stil. Sowohl

¹⁰⁹⁶ Gelage in der Welt der Pygmäen und Eroten sind nur in wenigen Malereien vertreten. Außerdem fallen Gastmähler in sakral-idyllischen Landschaften sowie mythologische, dionysische und bukolische Gelage unter die seltenen Darstellungen, vgl. Massoth 2016, bes. 83–88 und 89–96.

die Räumlichkeit als auch der Raumdekor sind in ihrer Gesamtheit überliefert und bieten somit einen sinnvollen Ausgangspunkt für eine tiefere Analyse.

Das schmale Haus weist aufgrund des schrittweisen Ausbaus der *insula* eine unregelmäßige Gliederung der Räume auf (Plan des Gebäudes: Taf. V).¹⁰⁹⁷ Es verfügte im Erdgeschoss über einige Wohn- und Aufenthaltsräume, darunter mehrere *cubicula* und zwei *triclinia*. Den Garten im hinteren Teil hat man vermutlich im Laufe der Geschichte des Hauses zu einem dreiseitigen (Pseudo)peristyl mit begrünter Innenfläche umgestaltet. Daran angrenzend im Nordwesten liegt eine auffällige Raumgruppierung¹⁰⁹⁸ mit einem größeren Zimmer (r) im Westen und einem kleinen *cubiculum* (u) östlich sowie einem als Küche oder Kochstelle gedeuteten Raum (v), der über einen Gang (t) zugänglich ist. Raum (r) wird aufgrund des Sujets der Wandbemalung und der Markierung im Fußbodenbelag¹⁰⁹⁹ als *triclinium* gedeutet (Textabb. 4). Eine nachträglich zugemauerte Türöffnung im südlichen Teil der Ostwand wird durch die ursprüngliche Bemalung noch berücksichtigt. Auf der späteren Vermauerung hat man die Malerei durch zweite Hand nachahmend ergänzt.¹¹⁰⁰ In die Nordwand hat man später rechts einen Durchbruch in das Nebenräumchen (s) vorgenommen.¹¹⁰¹ In der Südwand befand sich der Zugang zum Raum sowie zwei größere Fenster, die auf das Peristyl blickten.¹¹⁰² Die Hauptbilder des Raumes in den Feldern der Mittelzone zeigen Gelageszenen. In den Seitenfeldern auf der Westwand und im westlichen Teil der Nord- und Süd- wand erscheinen Personifikationen der Jahreszeiten (Horen). Die Dekorierung des Raumes fand wohl noch vor dem Erdbeben 62 n. Chr. statt.¹¹⁰³

Das ›Tanz-Bild‹* (Abb. 35a) war bei der Auffindung auf der linken Seite der Westwand¹¹⁰⁴ am schlechtesten erhalten. Es zeigt drei π -förmig angeordnete Kli-

1097 Die Bautechnik des Mauerwerks lässt eine Datierung der Anfangsphase des Gebäudes in das 2. Jahrhundert v. Chr. zu, vgl. Clarke 2003, 240. Die folgenden Daten zur Baugeschichte und architektonischen Struktur des Hauses sind im Wesentlichen entnommen aus: Varone – De Carolis 1989, 132 f. V. Sampaolo, in PPM III (1991) 797 f. Fröhlich 1991, 222 f. Eschbach 1993, 130 f. Clarke 2003, 240 f. Ritter 2005, 304 f. Ein übersichtlicher Plan des Hauses befindet sich neben dem Plan der *insula* in PPM III (1991) 797 auch in CTP IIIA, 73. 75.

1098 Die Buchstaben für die Raumbezeichnungen sind aus der Reihe ›Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale« (PPM) übernommen.

1099 Die Angabe des Standplatzes für einen Tisch in der Mitte hat man mit einzelnen weißen *tesse- rae* im dunklen Stampfboden aus Lavabröckchen vorgenommen, vgl. V. Sampaolo, in PPM III (1991) 811 Abb. 34. Außerdem ist an der Südwand des Raumes eine Aussparung für das Fußende der Mittelkline sichtbar, vgl. ebd. 816 Abb. 43.

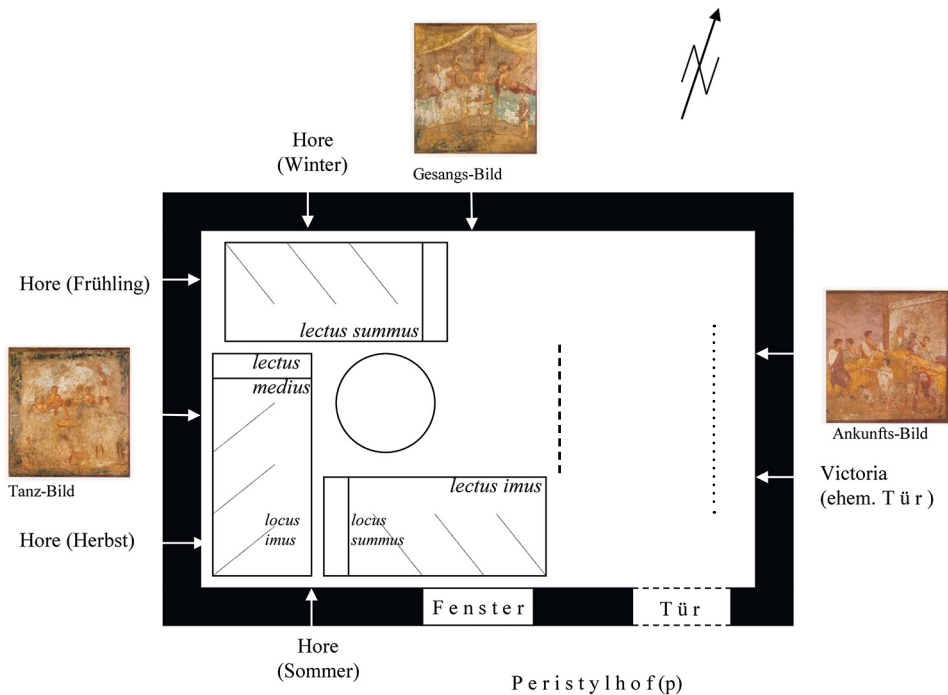
1100 Ebd. 814 Abb. 39.

1101 Im Einzelnen nachzulesen bei Ritter 2005, 306 Anm. 18.

1102 Zu diesen größten Fensteröffnungen im Raum vgl. V. Sampaolo, in PPM III (1991) 816 Abb. 43.

1103 Dazu Fröhlich 1991, 222. Ritter führt als Anhaltspunkt für die Ausgestaltung zwischen 50 und 60 n. Chr. die stilistische Parallele einer Wanddekoration in der Casa delle Nozze d'argento an, vgl. Ritter 2005, 307 Anm. 19.

* Die nachfolgend verwendeten Begriffe ›Tanz-Bild‹, ›Gesangs-Bild‹, ›Ankunfts-Bild‹ sind von Stefan Ritter der Vereinfachung halber eingeführt worden, um eine schnellere Identifizierung



Textabb. 4 Pompeji, Casa del Triclinio (V 2,4), Raum (r), schematischer Grundriss mit nachträglich hinzugefügten Ergänzungen

nen¹¹⁰⁵, auf denen acht Personen Platz gefunden haben, davor einen dreibeinigen runden Tisch, vor dem sich eine tanzende unbekleidete Frau¹¹⁰⁶ abzeichnet. Am linken Bildrand sitzen zwei Flötenspieler auf einer Bank. Bei allen drei Figuren ist die geringe Größe bemerkenswert. Rechts im Vordergrund steht eine bronzefarbene Statue auf einer flachen Basis, ein sogenannter ›Stummer Diener‹¹¹⁰⁷ mit einem Tablett in den Händen. Direkt rechts neben dem Tisch ist ein Sklave in Tunika zu sehen, der einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand hält. Auf der linken Kline sind folgende Personen zu erkennen: Vorne die heute stark verblasste Figur eines Mannes, von dem nur der zur Bildmitte gerichtete Kopf erkennbar ist. Dahinter

zu gewährleisten. Die Bezeichnungen sind jedoch nicht in der Weise zu verstehen, dass mit ihnen die zentrale Darstellungsabsicht des Malers vorweggenommen werden soll, siehe dazu die Anmerkung von Ritter 2005, 307 Anm. 20. Zu den Beischriften in den Bildern Blum 2002, 31 Nr. 21.

1104 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 120030.

1105 Clarke 2003, 244 ist der Ansicht, die Trinkenden würden auf nur zwei Klingen lagern.

1106 Nicht jeder erkannte in der Figur eine eindeutig weibliche Person, vgl. Fröhlich 1991, 225.

1107 Wichtige Überblicksliteratur zu dieser Art von Bronzen, die aus römischen Wohnhäusern des Öfteren bezeugt sind, und die als Leuchter- oder Tablett-Träger dienen bei Ritter 2005, 310 Anm. 27. Siehe auch Clarke 2003, 327 Anm. 56. Dunbabin 2003, 220 Anm. 50. Ein Beispiel für den Fund einer solchen Bronzestatue in Pompeji wird beschrieben bei Amelung 1927.

ein weiterer Mann mit entblößtem Oberkörper, aufgestützt auf den Ellenbogen, mit Schale in der Linken und zurückgeworfenem Kopf.¹¹⁰⁸ Auf der Kline hinten im Raum lagern wohl drei weitere Männer: Links eine Person mit entblößtem Körper und rotem Gewand, die in die Hände klatscht; rechts davon ein über die Kline hängender, wohl berauschter Mann; wiederum rechts daneben sind die schemenhaften Umrisse einer weiteren Figur sichtbar. Rechts außen erscheint eine männliche(?) Figur in Profilansicht, mit aufgestütztem Ellenbogen und herabgeglittenem blauen Gewand. Man kann nicht genau erkennen, ob diese Figur schon zur Kline ganz rechts gehört.¹¹⁰⁹ Rechts neben der Kline steht eine Frau, ihr Haar ist zum Knoten hochgebunden. Vorne auf der Kline im rechten Teil des Bildes ist ein weiblicher Körper in Rückenansicht erkennbar. Die Frau blickt zur Bildmitte, stützt sich auf das Polster und legt den rechten Arm über den Kopf. Nur ihr Unterkörper ist bedeckt. Im Bildhintergrund sind noch sehr schwach die Reste eines grünen Vorhangs zu erkennen, der zu den Seiten abfällt. Die Bildfläche enthält keine Beschriftung.

Das ›Gesangs-Bild‹ (Abb. 35b) in der Mitte der Nordwand¹¹¹⁰ zeigt drei(?) Klinen und in der Bildmitte einen dreibeinigen runden Tisch, auf dem kostbares Metallgeschirr steht. Auf Tischfläche und Boden liegen rote Blüten verstreut. Am rechten Bildrand steht im Vordergrund ein kleiner Diener in Tunika mit einer Kanne in jeder Hand. Ganz links steht hinter der Kline eine Dienerin mit einem Kästchen in den Händen. Die linke Kline wird von einem lagernden Paar eingenommen: einer Frau mit entblößtem Oberkörper, die in der weit ausgreifenden Linken ein Trinkhorn hält¹¹¹¹ und ihrem Partner, der sich mit seinem linken Arm und einer Schale in der linken Hand auf das Polster stützt. Er legt ihr seinen freien Arm um die Schulter; den Kopf hat er gedreht und er blickt den Betrachter an. Sein entblößter Oberkörper ist lediglich mit einer roten Blumengirlande umschlungen. Daneben auf der Mittelkline(?) ist ein einzelner Zecher in Profilansicht zu sehen. Er legt einen Arm über den Kopf, eine Geste, die schon im Tanzbild zu sehen war und die in der Gelage-Ikonographie oft als Geste des Zuhörens oder Singens be-

1108 Sein freier rechter Arm scheint nach oben geführt gewesen zu sein, weshalb u. a. Sogliano 1884, 49 und Mau 1885, 244 rekonstruiert haben, dass der Mann ein Trinkhorn emporgehalten haben muss, um sich Wein in den Mund laufen zu lassen. Dieser Rekonstruktion leisten Fröhlich 1991, 224 f. und Clarke 2003, 244 Folge.

1109 Die genauen Grenzen zwischen den Liegen sind nicht erkennbar, allerdings lassen die verschieden gewählten Ansichten der Körper und Blickrichtungen der Figuren nähere Aussagen zur Positionierung zu.

1110 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 120031. Der nachträgliche Durchbruch in das Nebenräumchen (s) zerstörte vermutlich ein weiteres Bild, das sich weiter rechts befunden haben muss.

1111 Entgegen der immer wieder geäußerten Beobachtung früherer Autoren (z. B. bereits Sogliano 1884, 47. Mau 1885, 245 aber zuletzt auch Ritter 2005, 312) ist meiner Ansicht nach aus dem Bild nicht ersichtlich, dass sich die Frau aus dem Horn Wein in den Mund laufen lässt, besonders, da sie das Trinkhorn verkehrtherum hält, nämlich mit der sich verjüngenden (geschlossenen) Seite nach unten zeigend.

obachtet werden kann.¹¹¹² Auf der rechten Kline lagert wiederum ein Paar. Die weibliche Figur trägt ein gelbes Gewand und wird von ihrem entblößten Partner mit schütterem Haar in Rückenansicht nahezu vollständig verdeckt. Um seine Beine ist ein rotes Tuch geschlungen; er hält einen Becher in der Linken, reckt sich empor und streckt den rechten Arm nach oben. Sein rechter Zeigefinger ist abgespreizt.¹¹¹³ Im Hintergrund hängt ein heller Baldachin, der an einer Säule befestigt ist. Auf der rechten Seite erahnt man im Hintergrund eine architektonische Struktur (Mauer oder Türrahmen?).¹¹¹⁴ Über den Figuren sind mit weißer Farbe auf einer gemeinsamen Zeilenhöhe vulgärsprachliche Aussprüche aufgemalt: FACITIS VOBIS SVAVITER, EGO CANTO, EST ITA VALEA.¹¹¹⁵ Zu der Frage, weshalb der Maler beim Entwurf des ›Gesangs-Bildes‹ Dipinti vorgesehen hat, gab es zunächst keine befriedigenden Antworten. Reinhard Herbig vermutete etwa »Was (...) seine Kunst allein nicht zuwege brachte, hat er (i. e. der Maler) nach uralter Gewohnheit durch beigeschriebene Ausrufe seiner Personen zu ersetzen versucht.«¹¹¹⁶

Wie viele und welche Personen genau als Sprecher der beiden ersten Sätze aufzufassen sind, geht aus ihrer Positionierung allein nicht klar hervor. Katherine Dunbabin weist allen drei Sätzen unterschiedliche Sprecher zu, allerdings ohne die jeweiligen Figuren zuzuweisen.¹¹¹⁷ John Clarke schreibt die Ausrufe *facitis vobis suaviter, ego canto* allein dem Mann auf der rechten Kline zu; *est ita valea* hält er für einen möglichen Nachsatz des Mannes oder einen Zuruf von Seiten eines anderen Teilnehmers.¹¹¹⁸ Auch Thomas Fröhlich erkannte in den beiden ersten Beischriften einen zusammengehörenden Ausspruch, nämlich entweder denjenigen des Gelagerten in der Mitte oder denjenigen der Partnerin des Mannes auf der linken Seite. Auch Herbig deutete die beiden ersten Sätze einst als verdrießliche Worte des Mannes in der Mitte des Bildes: »Macht's euch gemütlich« und »ich meines-

1112 Hirschmann 1985, 37 Anm. 104. DNP Gebärden 826. Die Haltung ist allerdings nicht identisch zu Darstellungen von singenden Symposiasten auf attischem Trinkgeschirr, da der Mann weder seinen Kopf nach hinten wirft, noch seinen Mund zum Gesang öffnet. Ohne direkte Parallele und in diesem Zusammenhang nicht überzeugend die These von Clarke, dass diese entspannte Pose des Mannes sexuelle Willigkeit signalisiere, vgl. Clarke 1998, 68. 104. 165. 181. Ritter 2005, 314 Anm. 33 führt diese entrückte Haltung des Zechers auf ein bestimmtes Darstellungsmotiv für Dionysos zurück. Anders Herbig, der in dieser Person den Gastgeber vermutet, vgl. Herbig 1939, 24.

1113 Clarke folgert aufgrund der optischen Hervorhebung des Mannes, dass dieser den Hausherrn und Ausrichter des Gelages dargestellt haben muss, vgl. Clarke 2003, 243.

1114 Ritter deutet die Struktur als »von einem Gesims abgeschlossene Mauer« eines unbekanntes Baus im Hintergrund, vgl. Ritter 2005, 313.

1115 CIL IV Suppl. 2 Nr. 3442. Zwei ähnliche Stellen bei Petron scheinen die Redewendung *facitis vobis suaviter* in der Umgangssprache zu belegen, vgl. Petron. LXXI 10 (*Facias et totum populum sibi suaviter facientem*). LXXV 8 (*Vos rogo, amici, ut vobis suaviter sit*).

1116 Herbig 1939, 24.

1117 Dunbabin 2003, 58: »Above their heads, however, are written their words in Latin: one says ›Have a good time‹, another ›I am singing‹, a third ›That's it, cheers!‹.

1118 Clarke 2003, 243: »That's right! To your health!«.

teils sing mir eins«. ¹¹¹⁹ Den dritten Satz ordnet Fröhlich eindeutig dem zechenden Mann auf der rechten Kline zu. ¹¹²⁰ Stefan Ritter legt sich bei der Zuordnung eindeutig fest: Der linke Satz *faci(a)tis vobis suaviter*¹¹²¹ (»Macht es euch gemütlich!«) sei aufgrund seiner beschäftigten Partnerin allein dem aus dem Bild blickenden Mann zuzuordnen, der sich damit an den außerhalb stehenden Betrachter wende. *Ego canto* (»Ich singe«) äußere passend zu seinem Gestus der Mann in der Mitte. Und die Äußerung rechts müsse von dem Mann mit schütterem Haar stammen, da die Worte direkt über seinem Haupt ansetzen: *Est ita, valea(s)*¹¹²² (»So ist es. Zum Wohl!«). Die von Ritter vorgeschlagene Verteilung der Sprecher erscheint nach reiflicher Prüfung am plausibelsten. Seine Ergänzungen der Beischriften sind hingegen nicht vollkommen alternativlos. Würde man das erste Wort *facitis* nicht zu *faciatis* ergänzen¹¹²³, könnte es sich auch um einen einfachen Aussagesatz handeln: »Ihr macht es euch gemütlich.« Es wäre aber auch ein Fragesatz denkbar, etwa »Ihr lasst es euch angenehm ergehen?«. Bei dem Wörtchen *valea* ließe sich außerdem statt eines Schluss-*s* auch ein Schluss-*m* ergänzen: *valea(m)* (»So ist es. Mir möge es wohl ergehen!«).¹¹²⁴ Die Ergänzung zu *est ita valea(t)* (»So ist es. Es möge (für etwas) gut sein!«) ist ebenso möglich.¹¹²⁵

Das ›Ankunfts-Bild‹ (Abb. 35c) auf der östlichen Wand¹¹²⁶ gibt erneut den Blick auf eine gesellige Runde frei. Der Bildvordergrund ist mit roten Blüten bestreut. Ein Tisch fehlt. Auf der linken Kline sitzt ein bekränzter Mann mit Tunika und rotem Mantel, der sich an seinen Partner neben ihm wendet. Ein auffällig kleiner Sklave¹¹²⁷ macht sich an seinem Schuh zu schaffen und ein Diener im weißen Gewand reicht ihm einen Kantharos. Direkt daneben lagert ein zweiter Mann und legt seinem sitzenden Gefährten den Arm um die Schulter. Seine Gestik zeigt an, dass er mit ihm in ein vertrauliches Gespräch vertieft ist: Die linke Hand ist ausgestreckt und weist mit der Handfläche nach oben.¹¹²⁸ Sein grüner Mantel gibt den Blick auf die nackte linke Schulter frei. Die mittlere Kline zeigt einen Mann in Rückenansicht mit dunkelgelber Tunika und weißem Mantel am linken Ende. Er rafft mit

1119 Herbig 1939, 24.

1120 Fröhlich 1991, 226

1121 Ritter 2005, 313.

1122 Ebd. Mau 1885, 246 folgend.

1123 Das ergänzte -a ist eigentlich betont und so wäre sein Wegfall eher unwahrscheinlich.

1124 Neben dem auslautenden -s wurde auch auslautendes -m in der Vulgärsprache häufig weggelassen, vgl. Pfister – Sommer 1977, 220: »Jüngere vulgäre Inschriften zeigen wiederum häufig Vernachlässigung des -m unterschiedslos vor konsonantischem wie vor vokalischem Auslaut.«.

1125 Vorgeschlagen von Sogliano 1884, 48.

1126 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 120029.

1127 Vgl. die Proportionen der beiden Flötenspieler und der tanzenden Frau im ›Tanz-Bild‹.

1128 Evtl. ist darin eine Gesprächsgebärde erkennbar, ähnlich wie sie bereits in der unteritalischen Vasenmalerei Verwendung findet, vgl. Schulze 2000, 141 Abb. 7, 126: »Die geöffnete Hand hat in der modernen Gestik eine hinweisend einladende Konnotation, die auch in der antiken Geste intendiert zu sein scheint.«.

der rechten Hand das Gewand und blickt auf einen *togatus capite velato* mit schütterem Haar und roter Binde um den Kopf¹¹²⁹, der hinter der Klinengruppe steht und der sich, eingehüllt in seinen grünen Mantel, an einem kleinen dunkelhäutigen Diener festhält.¹¹³⁰ Dieser weist ihn an seinen Platz oder stützt ihn. Im Rücken des Mannes ist eine große Türöffnung¹¹³¹ sichtbar. Auf dem Polster der mittleren Kline liegt ein Gewinde aus roten Blüten(?). Der ankommende Gast ist aus der Szene herausgehoben, worauf eine Reihe von Merkmalen hindeutet, so vor allem seine Bekleidung (Toga), das verhüllte Haupt und der Kopfschmuck.¹¹³² Aus dem Habitus des verhüllten Hauptes auf die Person eines Priesters zu schließen, ist aber problematisch, da eine rituell ausgerichtete Handlung (etwa ein Opfer) fehlt.¹¹³³ Der über den Kopf gezogene Mantel hat hier vielleicht eher eine praktische Komponente und soll anzeigen, dass der Mann sich vor dem Betreten des Raumes vor der Witterung schützen musste.¹¹³⁴ Auf der rechten Kline lagert ein Mann mit kurzem Haar in grüner Gewandung und rotem Mantel. Er ist dem Betrachter zugewandt und hält einen Becher in der Rechten, in der Linken ein undefinierbares längliches Objekt¹¹³⁵ in roter Farbe. Im Vordergrund rechts stützt ein kleiner Diener einen vornübergebeugten Mann mit leuchtend rotem Mantel, der bis auf den Boden herabhängt. Weibliche Figuren fehlen.

Über die Köpfe der Anwesenden sind Inschriften nachträglich in den Putz eingeritzt worden: SCIO (»Ich weiß.«) über dem Kopf des Sitzenden auf der linken Kline, VALETIS über dem Haupt des Verhüllten und BIBO (»Ich trinke.«) über dem Mann auf der rechten Kline. Angeblich war über dem dunkelhäutigen Sklavenjungen noch ein weiteres Graffito eingeritzt: ISISA.¹¹³⁶ Die Graffiti sind erst aus

1129 Aufgrund dieser besonderen Merkmale möchte ich den Mann für einen Amtsträger in herausragender Funktion halten.

1130 Heute übereinstimmend als Sklavenjunge gedeutet. Herbig 1939, 23 fragte hingegen noch: »Ist es der Gastgeber mit seinem Kind? Der Kleine beteiligt sich jedenfalls munter am Gespräch.«

1131 Obwohl die Struktur im Hintergrund für eine Türöffnung recht breit erscheint, ist sie wohl am ehesten mit einer solchen zu verbinden. Ein Mauervorsprung, etwa in einem Gartenperistyl, wäre zwar denkbar, stellt jedoch perspektivisch ein ebensolches Problem dar. Eine Fensteröffnung, vgl. Clarke 2003, 242 ist m. E. aufgrund eines fehlenden Rahmenteils im unteren Bereich ausgeschlossen.

1132 Weitere Indizien sind das Verhalten des nahe zu ihm sitzenden Gastes (es scheint, als wolle er ihm Platz machen), die Tatsache, dass sein Diener Tunika und Mantel trägt, was in Kontrast zu den anderen Sklaven im Raum steht, denn diese tragen Tuniken mit *angusticlavi*. Das Blumenbinde vor ihm liegt zudem an der Stelle des Ehrenplatzes *imus in medio* (d. h. Platz Drei der mittleren Kline, *locus consularis*), der traditionell der Person des Konsuls oder anderen hohen Magistraten vorbehalten war, vgl. DNP Triclinium 808 [mit Schema der Klinen].

1133 Keine der Handlungen, in denen das *caput velatum* üblich war, lässt sich auf die Szene beim Gelage anwenden, vgl. Freier 1963, 39–101.

1134 Ritter 2005, 318.

1135 Hierzu bemerken andere Autoren in ihrer Beschreibung nichts. Ward-Perkins – Claridge 1978, 198 Nr. 244 halten die rechte Kline irrtümlicherweise für unbesetzt.

1136 CIL IV Suppl. 2 Nr. 4123. Zum Graffito Varone – De Carolis 1989, 133 Nr. 11: »Non chiaro è invece ciò che è graffito sul capo dello schiavetto«. Am ehesten ist es wohl als Namensbeischrift zu denken, vgl. Blum 2002, 31 Nr. 21.

einer geringen Entfernung zum Bild lesbar. Die Inschrift *scio* interpretiert Ritter als einen Gesprächsfetzen, der sich auf eine zuvor getätigte Äußerung bezieht.¹¹³⁷ Das Wörtchen *valetis* kann sowohl mit »Auf euer Wohl!« (erg. zu *vale[a]tis*)¹¹³⁸ als auch mit »Lebt wohl!« (*valetis* = *valete*) übersetzt werden.¹¹³⁹ Aufgrund der Beobachtungen ist ein Abschiedsgruß aber unwahrscheinlich. Vielleicht wollte der Schreiber eine Begrüßungsformel setzen, in der zwei Botschaften an die Gelagerunde – diejenige des Willkommens und diejenige des Wohlergehens – verschmolzen sind.¹¹⁴⁰

In der Vergangenheit hat man die drei Tafelbilder oft als banale und schmucklose Abbildungen der Wirklichkeit ohne die stilistischen Eigenheiten eines hellenistischen Vorbildes abgetan. Aus diesem Grund sind sie selten eingehender interpretiert worden¹¹⁴¹, sondern dienten immer wieder gerne zur Illustration.¹¹⁴² Waren sie Gegenstand archäologischer Forschung, so wurde ihre künstlerische Qualität nicht immer ausreichend gewürdigt.¹¹⁴³ Erst die Dissertation von Fröhlich über die Lararien- und Fassadenmalereien in den Vesuvstädten räumte ihnen entsprechende Anerkennung ein.¹¹⁴⁴

Man hat verschiedene Einzelaspekte zur Ikonographie diskutiert, worunter auch die Frage der Zuweisung des in den Bildern gezeigten Handlungsraumes fällt.¹¹⁴⁵ Während eine nähere Spezifizierung der Hintergrundarchitektur im ›Tanz-Bild‹ und im ›Gesangs-Bild‹ fehlt, ist die Szenerie im ›Ankunfts-Bild‹ allgemein als Innenraum für Gelage charakterisiert. Die widersprüchlichen Einzelszenen im ›Ankunfts-Bild‹ ließen die Frage offen, ob es sich um den Anfangs- oder Endpunkt eines Gelages handelt.¹¹⁴⁶ Einige Indizien wie die Ankunft des verhüllten Mannes,

1137 Ritter 2005, 319: »Mit der Äußerung *scio* (...) bekundet der Sprecher, dass ihm das, was ihm sein Gegenüber zuvor mitgeteilt hat, bereits bekannt ist.« Lohmann 2018 (Materiale Textkulturen 16, 303 Anm. 1135) notiert hierzu: »Ich würde diesen Ausspruch deswegen nicht, wie Ritter 2005, 367, als zwangsläufig selbstbezogen verstehen, nur weil die vorangegangene Aussage nicht mit angeführt ist.«

1138 *valetis* zu *vale(a)tis* ergänzt bei Ritter ebd.

1139 Das Graffito ist falsch zugeordnet bei Lohmann 2018 (Materiale Textkulturen 16, 303): »der Mann in dem weißen Mantel, der dem Betrachter den Rücken zukehrt, wünscht den anderen Anwesenden: ›Auf euer Wohl‹.«

1140 Am Abend war *vale* als Begrüßungsformel gebräuchlich, vgl. DNP Gruß 5.

1141 Andere Gelageszenen erfuhren von jeher eine höhere Bewertung, sofern sie eine höhere stilistische Qualität aufwiesen und man in ihnen ein (vermeintliches) hellenistisches Original ausmachen konnte, vgl. Ritter 2005, 303 Anm. 10. 11. In dieser klassischen Tradition stehen beispielsweise die Gelagebilder in der Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6).

1142 Ebd. 303 Anm. 11.

1143 Einen Forschungsüberblick zu den Bildern hat zuletzt Ritter in seinem Aufsatz zusammengestellt, vgl. ebd. 302. 303 bes. Anm. 8–10.

1144 Fröhlich 1991, 222–229.

1145 Ritter 2005, 342 f.

1146 Hierzu gibt es in der Literatur unterschiedliche Ansichten, vgl. Fröhlich 1991, 224. Ausführlicher Ritter 2005, 317 f., beide mit entsprechenden Anmerkungen.

das Reichen des Begrüßungstrunks und das Ablegen des Schuhs im linken Bildteil scheinen für eine Ankunftsszene zu sprechen.¹¹⁴⁷ Als Aufbruchsszene deuten Antonio Varone und Ernesto De Carolis das Bild¹¹⁴⁸ und interpretieren die Inschrift *valetis* entsprechend als Ersatz für *valete* (»Lebt wohl!«), wofür besonders der vom zurückliegenden Weinkonsum volltrunkene Gast im Vordergrund spricht. Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme Ritters, dass das Bild keinen bestimmten Zeitpunkt eines Gelages wiedergeben sollte, sondern unterschiedliche Momentaufnahmen eines Gelages synoptisch vereinigt. So werden etwa verschiedene Stadien von Trunkenheit festgehalten – vom Offerieren des Weines über das Trinken in geselliger Runde bis hin zu den körperlichen Auswirkungen¹¹⁴⁹ – oder gar typische Handlungen beim Gelage additiv zu einer einzigen Szene verschmolzen (intimes Zwiegespräch, Abnehmen der Schuhe, Servieren von Getränken).¹¹⁵⁰ Auffallend ist die starke Individualisierung einiger männlicher Protagonisten, die sich in Gesten, Kopfwendungen sowie verschiedenen Körperansichten und Posituren ausdrückt, so z. B. der Klatschende im ›Tanz-Bild‹, die Frau mit dem Trinkhorn und der Mann mit der ekstatischen Gebärde im ›Gesangs-Bild‹ sowie der vorübergebeugte Mann im ›Ankunfts-Bild‹. Zentral war die Frage, ob und wie der Gastgeber und Hausherr selbst in den Bildern wiedergegeben ist.¹¹⁵¹ Es gab die eher unwahrscheinliche Vermutung, dass die beiden Männer mit dem schütterten Haar im ›Gesangs-‹ und im ›Ankunfts-Bild‹ jeweils mit der Person des Hausbesitzers in Verbindung zu bringen seien. Auch wenn es sich hier um zwei in ihrem Charakter ganz verschiedene Gelageformen handelt, so ist es doch ziemlich unwahrscheinlich, dass sich der Hausherr gleichermaßen mit der Rolle des ausschweifenden Zechers und der des passiven würdevollen älteren Mannes identifizieren wollte. Der Mann im ›Ankunfts-Bild‹ kann außerdem schwerlich der Gastgeber sein, da er zu einem Zeitpunkt einzutreffen scheint, als das Gelage schon im Gange ist.¹¹⁵² Zuletzt hat man den aus dem Bild blickenden Zecher im ›Gesangs-Bild‹ und den Mann mit dem grünen Gewand auf der linken Kline im ›Ankunfts-Bild‹ mit der Person des Gastgebers verbunden, da beide in besonderer Weise um das Wohlbefinden ihrer Gäste

1147 Das Ausziehen der Schuhe gehörte zu den Dienstfertigkeiten, die Sklaven vor dem *convivium* an den geladenen Gästen verrichteten, vgl. Förtsch 1993, 114 Anm. 1440. Ritter 2005, 339 Anm. 101.

1148 Varone – De Carolis 1989, 133 f. Nr. 11. Die Autoren interpretieren die Inschrift *valetis* entsprechend als Ersatz für *valete* (»Lebt wohl!«).

1149 Ritter 2005, 318 f.

1150 Ebd. 347.

1151 Man hat versucht, Figuren mit besonders individuellen oder porträthaften Zügen als Gastgeber oder Ehrengast zu deuten. Dazu ausführlich die Zusammenfassung von Ritter ebd. 344 f. mit Anm. 121. 122.

1152 z. B. Fröhlich 1991, 227: »Man wird am ehesten an den Hausherrn selbst denken, der sich im Kreis seiner Freunde und Gäste bei Gelagen unterschiedlicher Art hat darstellen lassen.«. Clarke 2003, 243 zu dem Mann im ›Gesangs-Bild‹: »... here a viewer would have recognized his host again in the nearly bald man.«.

bemüht sind.¹¹⁵³ Daneben wurde angeregt, nicht nur aus dem Habitus, sondern auch aus der Position der Lagernden auf eine absichtsvolle Rollenzuweisung zu schließen.¹¹⁵⁴

Zum bildübergreifenden Gestaltungskonzept gab es verschiedene Vorschläge. Man hat versucht, die Szenen als saisonale Gelage zu verstehen, indem man die Jahreszeitenfiguren im Westteil des Raumes auf die Gelagebilder bezogen hat.¹¹⁵⁵ Diese Interpretation bleibt jedoch zweifelhaft.¹¹⁵⁶ Außerdem sind die drei Tafelbilder als kontinuierliche Schilderung verschiedener Stadien eines einzigen Gelages gedeutet worden. Den Beginn hat man z. B. aus dem ›Tanz-Bild‹ an der Westwand herauszulesen versucht; als Endpunkt wollte man mehrheitlich das sogenannte ›Ankunfts-Bild‹ an der Ostwand verstehen.¹¹⁵⁷ Dass es dem Maler jedoch nicht darauf ankam, Zeitpunkte einer bestimmten Feier festzuhalten, muss bereits aufgrund der bewussten Variation von Szenenhintergrund und Habitus der Personen im Bild angenommen werden. Ebenso spricht dagegen, dass sich die Teilszenen im ›Ankunfts-Bild‹ nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt des Gelages konzentrieren lassen.¹¹⁵⁸

In der jüngeren Forschung interessierte man sich vor allem für die Verbindung von Bild- und Raumkonzept. Zur Architektur des Gelageraumes gibt es in den Bildern keinen eindeutigen Bezug. Es ist also nicht möglich, direkte Parallelen zur realen Raumsituation im *triclinium* zu ziehen. Wie andere Gelagebilder auch entwerfen die Szenen in der Casa del Triclinio »ihre eigene Wirklichkeit«¹¹⁵⁹, die mit der Realität der Gelage, die in Raum (r) stattgefunden haben, nur bedingt Berührungspunkte aufweist.¹¹⁶⁰ Aufgrund dessen dürften die Malereien trotz ihres zum Teil unverhohlenen Realismus kaum die Aufgabe gehabt haben, die Erinnerung an drei bestimmte Gastmähler wachzuhalten, die sich im Haus zugetragen haben. Entscheidend ist vielmehr ihre programmatische Aussage als Bildgruppe für den Raum. Ritter hat die Malereien daher einer umfassenden Neubetrachtung unterzogen. Er behandelt unter anderem die motivische und typologische Tradition, in der die Gelagebilder stehen. Auch widmet er den oft vernachlässigten Beischriften

1153 Der eine, indem er sich körperlich und verbal an den Betrachter wendet, der andere, indem er vertraulich mit seinem Nachbarn kommuniziert, vgl. Ritter 2005, 346–348.

1154 Ebd. 345 f.: »Angesichts der hohen Wertigkeit, die der Zuweisung des Klinenplatzes beim römischen *convivium* zukam, liegt es also nahe zu prüfen, ob nicht bei einigen Figuren die Platzierung auf den Klinen als darstellerisches Mittel eingesetzt wurde, um sie in ihrer Rolle zu spezifizieren.«

1155 Vorschlag von Ward-Perkins – Claridge 1978, 198 Nr. 244.

1156 Eine ausführliche Widerlegung der These von Ward-Perkins und Claridge bei Ritter 2005, 349.

1157 Sogliano 1884, 50. Ihm folgen Mau 1885, 246 und weitere Autoren, vgl. Fröhlich 1991, 223 Anm. 1266 und Ritter 2005, 348 Anm. 132.

1158 Ebd. 348 f.

1159 Ebd. 362.

1160 Ebd. Besonders deutlich wird dies im ›Gesangs-Bild‹, in dem die Entblößung der Gelagerten von den Gepflogenheiten beim *convivium* abweicht.

einen eigenen Abschnitt und stellt diese in ihrer Bedeutung für den Bildbetrachter auf eine Stufe mit der Malerei.¹¹⁶¹ In seine Ausführungen integriert er außerdem die Komponente des Raumes. Ritters Arbeit hat damit erstmals die Formen des Zusammenspiels von Handlungsraum im Bild, Bildbestandteilen und Beischriften unter Berücksichtigung des realen Geschehens ergründet und so einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Funktionsweise der Tafelbilder geleistet. Ritters Zugang folgend soll an dieser Stelle erläutert werden, wie die Lage der Bilder, die Inszenierung des Gelages in den Bildern und die Position des Betrachters im Raum zusammenwirken können.

Ritter erkennt ein Bezugssystem hinter der Anordnung der Bilder im Raum, welches voraussetzt, dass der Betrachter Parallelen zwischen der imaginierten Wirklichkeit im Bild und der realen Raumsituation gezogen hat.¹¹⁶² Dieses System ist von seinem Standpunkt im Raum abhängig, was an dieser Stelle näher erläutert werden soll: Das ›Tanz-Bild‹ (Abb. 35a) gibt den Blick auf eine lagernde Gruppe frei. Dieser Anblick mag sich auch in der Realität einem Besucher geboten haben, wenn er – z. B. kurz nach dem Betreten des Raumes – von der Ostwand aus auf die Klinen blickte (Textabb. 4, Punktlinie): Die abgebildeten Lagernden nehmen den eingetretenen Gast (noch) nicht wahr, da er ein Stück von der Klinengruppe entfernt ist. Der Maler hat das Geschehen aus dem Blickwinkel des vor der Klinengruppe stehenden Gastes festgehalten. Ein Kennzeichen hierfür ist neben den entfernt abgebildeten Lagernden die in Rückenansicht abgebildete Tänzerin, die die Szene als »optische(r) Bezugspunkt« nach außen hin abschließt.¹¹⁶³ Die beiden anderen Bilder sind hingegen perspektivisch zum Betrachter hin geöffnet. Das Fehlen von ›sprechenden‹ Beischriften im ›Tanz-Bild‹ erklärt Ritter sowohl mit der geschlossenen Bildkonzeption als auch mit der Lokalisierung des Wandbildes hinter dem Klinenbereich, die während des Gelages das »genaue Betrachten« des Bildes »erschwert« habe.¹¹⁶⁴ Er lässt jedoch außer acht, dass eine nachträgliche Beschriftung aufgrund der Nähe zur Wand auch von einem Gelagerten auf dem *lectus medius* hätte vorgenommen werden können, wie z. B. der Befund im *oecus* 14 der Casa IX 14, 2.4 zu belegen scheint.¹¹⁶⁵ Warum das ›Tanz-Bild‹ unbeschriftet blieb, muss also offen bleiben.

Das ›Gesangs-Bild‹ (Abb. 35b) war dasjenige Bild, das mit seinen klar umrissenen, großen und hellen Lettern von einem eintretenden Besucher als erstes wahrgenommen wurde.¹¹⁶⁶ Die Figuren sind hier in einem größeren Maßstab wiedergegeben, gerade so wie ein Besucher die versammelten Gäste wahrgenommen haben muss, der sich der Klinengruppe bereits genähert hatte (Textabb. 4, Strichlinie).

1161 v. a. ebd. 365–368.

1162 Ebd. 350 f.

1163 Ebd. 350.

1164 Ebd.

1165 Langner 2001, 102 f. Abb. 52. 53.

1166 Ritter 2005, 350. Eher unwahrscheinlich Clarke 2003, 242, der angibt, das erste Gemälde, das ein eintreffender Gast bemerkt habe, sei das ›Ankunfts-Bild‹ an der Ostwand gewesen.

Der Effekt wird noch verstärkt, da sich einer der Anwesenden aus dem Bild heraus wendet und den Betrachter registriert.¹¹⁶⁷ Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die tatsächliche Raumsituation in den beiden Bildern spiegelt, aber eben nur mittelbar durch den Blickwinkel, den der Gast auf den Klinenbereich eingenommen hat.

Im ›Ankunfts-Bild‹ hat sich der Maler nicht um eine originalgetreue Wiedergabe der Raumsituation bemüht. Hierfür spricht vor allem die ungewöhnliche Breite des Türrahmens im Bild und die sperrige Positionierung der Klinen direkt vor dem Türrahmen. Die Raumsituation im Bild hat nichts mit dem tatsächlichen Befund in Raum (r) zu tun. Zu vermuten wäre, ob man das Geschehen am Eingang und die Vorgänge im hinteren Raumteil simultan in einem Bild dokumentieren wollte. Von der Klinengruppe aus hatte man sowohl das ›Gesangs-Bild‹ als auch das ›Ankunfts-Bild‹ permanent im Blick, so dass man davon ausgehen kann, dass der Inhalt beider Bilder sehr wahrscheinlich Teil des Gesprächsstoffs war bzw. in Gespräche beim gemeinsamen Gelage eingeflossen ist. Die Position des ›Ankunfts-Bildes‹ im Raum bot den Gästen zudem die Möglichkeit, abseits von der Klinengruppe ihre Ideen für eine Beschriftung umzusetzen, womöglich auch kurz vor ihrem Aufbruch nach Hause.

Bilder und Beischriften müssen den antiken Betrachter unwillkürlich dazu angeregt haben, das, was im Bild passiert, auf das reale Raugeschehen zu projizieren. Ritter spricht von einer kommunikativen Aufgabe der Bildbeschriftung. Ihr kommt sowohl eine aktive als auch eine passive Rolle zu, das heißt sie kann sowohl als ›Movens‹ für Kommunikation als auch als ›Resultat‹ aus Kommunikation bezeichnet werden. Wir haben bereits ›Ikonotexte‹ kennengelernt, die Kommunikation entweder fördern sollten (Dichtung und Philosophie Kap. 2) oder im weiteren Sinn aus Kommunikation (in Zuschauerräumen) angeregt wurden (Theater: Kap. 2; Spiele: Kap. 3). Besonders plastisch wird dieser Unterschied anhand der Wandmalereien, denn auch hier ist ein Teil der ›Ikonotexte‹ aus der Casa degli Epigrammi dazu gedacht gewesen, Kommunikation zu fördern, während der andere Teil aus der ›Domus Musae‹ rezeptiv das Wissen aus dem schulischen Unterricht wiedergibt, dem die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler zugrunde liegt.

Im ›Gesangs-Bild‹ animieren die Dipinti den Bildbetrachter zunächst zur Konstruktion von Dialogen zwischen den abgebildeten Personen, etwa in Form eines Austauschs zwischen den beiden Männern auf der linken und rechten Kline: »(Ihr) macht es euch gemütlich! – So ist es. Zum Wohl!«. Ein solches Zwiegespräch findet jedoch keinen Widerhall in der Darstellung, da der Mann auf der linken Kline keinen Kontakt zu den Personen im Bild sucht. Die Aufforderung es sich bequem zu machen ist daher – wie Ritter festgestellt hat – an ein »unbestimmtes Kollektiv« gerichtet und nicht an die im Bildraum versammelten Gäste.¹¹⁶⁸ Ritter hat auch die Körperhaltung des Singenden und des Mannes auf der rechten Kline bemerkt

1167 Ritter 2005, 350 f.

1168 Ebd. 315.

und leitet daraus ein Gespräch ab: »Ich singe. – So ist es, zum Wohl!«¹¹⁶⁹ Die Beischriften legen nahe, dass sowohl Sänger als auch Zecher auf den Ausspruch des Mannes auf der linken Kline reagieren. Seine Bemerkung richtet sich an den Gast und kann als Aufforderung (»Macht es euch gemütlich!«) und Frage (»Ihr lasst es euch angenehm ergehen?«) zugleich verstanden werden. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Körperhaltung der Protagonisten im Bild der Beobachtung Ritters widerspricht, der in der Szene eine intensive Kommunikation¹¹⁷⁰ und eine lebhaft Interaktion¹¹⁷¹ ausmachen will. Vielmehr entsteht der Eindruck, als bliebe jeder Akteur im Bild auf sich selbst bezogen, auch wenn die beiden Paare jeweils in einer Umarmung vereint sind. Die Gestik der Figuren ist zwar ausgreifend, aber nicht dialogisch; ihre Blicke treffen sich nicht, sondern weichen nach oben aus bzw. wandern aus dem Bild heraus. Daraus ließe sich folgern, dass jeder mit seinem Habitus eine typische Rolle in der Gelagerunde verkörpern soll: Wir haben es mit einem jovialen Gastgeber, einem entrückten Sänger und einem ekstatischen Genießer zu tun. Die aufgemalten Beischriften beschreiben diese stereotypen Charaktere, sie hatten also wohl eher die Aufgabe, deren Eigenschaften für den Betrachter zu verdeutlichen als eine verbale Interaktion im Bild wiederzugeben. Die Bildbotschaft wird durch die Textbotschaft, die plakativ wie ein hinzugesetztes ›Label‹ fungiert, lediglich untermauert. In der Kommunikation mit dem Betrachter nehmen die Beischriften eine explizit aktivierende Rolle ein. Sie sprechen den geladenen Gast an, indem sie eine heitere Atmosphäre des Wohlbefindens nach außen tragen und ihn dazu ermuntern, es den Protagonisten im Bild gleichzutun und über das Gesehene zu sprechen.

Im ›Ankunfts-Bild‹ finden wir eine andere Situation vor: Alle Personen bis auf den Mann auf der rechten Kline interagieren in irgendeiner Form, was sich aus ihrer Körperhaltung und Gestik ablesen lässt. Mehrheitlich lassen sich Zweiergruppen ausmachen, die direkt miteinander kommunizieren, sei es durch eine Kopfwendung zum Gesprächspartner, durch das Abstützen des Körpers, durch eine einladende Handbewegung, durch das Reichen eines Gegenstandes oder durch freundschaftliche Umarmung. Eine oder mehrere im Raum anwesende Personen haben sich aufgefordert gefühlt, diese Stimmung im Bild mit selbst angebrachten Beischriften zu kommentieren, wobei auch ihre eigenen Erfahrungswerte eine große Rolle gespielt haben dürften. Ihre Graffiti geben somit einen Einblick in das Verständnis der Bilder aus der Sicht der Gäste. Ihre kommunikative Funktion oszilliert zwischen passiv (Abbildung von Kommunikation) und aktiv (Anregung zur Kommunikation). Die Beischriften, die jeweils nur aus einem Wort bestehen, reflektieren schlagwortartig Gegenstände der Unterhaltung vor dem Wandbild, z. B. Äußerungen über die gastliche Atmosphäre (»Zum Wohl!«), das vertrauliche Gespräch unter vier Augen (»... Ich weiß ...«) oder das Lob auf den hochwertigen Wein

1169 Ebd. 314f.

1170 Ebd. 315.

1171 Ebd. 348.

bzw. eine Entgegnung auf das Prosit des Ankommenden (»Ich trinke ...«). Polly Lohmann bemerkt in ihrer Dissertation, dass die schriftlichen Zusätze »für das Verständnis der bildlichen Darstellungen« nicht unbedingt vonnöten waren, »aber sie machten das Bild lebendiger, indem sie die unmittelbare Situation, die gleichzeitig stattfindenden Kommunikationsmomente während des Gastmahls wiedergaben.«¹¹⁷² Zugleich geben sie Stichworte, die zu geselligen Tätigkeiten aufrufen – zum Gesang, zum gemeinsamen Weingenuss, zum vertrauensvollen Gespräch. Die Vorstellungen von einem gelungenen Gastmahl wurden den im Bild anwesenden Personen von den Gästen bruchstückhaft in den Mund gelegt, wodurch für den Betrachter Raum zur eigenen Vervollständigung blieb. Bildbotschaft und Textbotschaft ergänzen sich nicht solitär stehend wie im ›Gesangs-Bild‹, sondern sind narrativ ineinander verschränkt, und zwar in derselben Weise wie auch das Erleben im Bild und das Erleben im Raum verschränkt sind.

Darüber hinaus lassen sich bildübergreifende Zusammenhänge zwischen den Beischriften in beiden Bildern beobachten, die darauf hindeuten, dass man die im ›Gesangs-Bild‹ vorgefundene Beschriftung im ›Ankunfts-Bild‹ verarbeitet hat. So entsprechen sich die Beischriften *facitis vobis suaviter* und *valetis* sinngemäß, wobei sowohl die Personen im Bildraum als auch diejenigen im Gelageraum Empfänger sein können.¹¹⁷³ Der Zusatz *valea* im ›Gesangs-Bild‹ vermittelt Wohlergehen. Je nach Ergänzung gibt er entweder die Perspektive der Person auf der rechten Kline wieder (*valeam*), ist an eine der anderen Figuren im Bild gerichtet (*valeas*) oder beschreibt einen allgemeinen Zustand (*valeat*). Auch zwischen den Beischriften *est ita* im ›Gesangs-Bild‹ und *scio* im ›Ankunfts-Bild‹ ist ein verbindendes Element zu beobachten: beide sind als Entgegnung auf etwas zuvor Geäußertes zu verstehen, sollten also ein dialogisches Moment hervorheben. Mit dem Zusatz *scio* hat der Schreiber wohl seine Beobachtung der beiden ins Gespräch vertieften Männer im Bild kenntlich machen wollen.¹¹⁷⁴ Durch *ego canto* im ›Gesangs-Bild‹ und *bibo* im ›Ankunfts-Bild‹ geben die Sprecher Auskunft über ihre momentane Tätigkeit, was die Gäste unmittelbar zur Imitation der dargestellten Tätigkeiten anregen sollte.

Trinkgefäße aus dem archaischen und klassischen Griechenland illustrieren ebenfalls die Tradition des Gelages, denn auch auf attischem Trinkgeschirr des späten 6. Jahrhunderts v. Chr. sind zahlreiche Motive bezeugt, die sich rund um das Symposion abspielen. Zum Teil zeigen sie die Teilnehmer selbst bei ihren »konvivialen« Handlungen.¹¹⁷⁵ Dargestellt werden etwa Symposiaten, die entweder Kottabos

1172 Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018, 304.

1173 Vgl. auch ebd.

1174 Ebd. 320. 367. Mit dem Ausspruch *bibo* über dem frontal aus dem Bild blickenden Mann auf der rechten Kline wollte sich der Schreiber wahrscheinlich an die Gäste im Raum wenden.

1175 Die Vasenbilder spiegeln eine spielerische Vertrautheit mit dem Bildungsgut, der Ethik im athletischen, erotischen oder musischen Wettbewerb und den Konventionen der gehobenen Symposionskultur des alten Adels wieder, wie es sie ohne einen intensiveren Einblick seitens der Vasenmaler wohl nicht gegeben hätte. Alfred Schäfer konstatiert vorsichtig Veränderungen, die

spielen oder sich gegenseitig zuprosten sowie einsame Zecher beim Singen und Musizieren.¹¹⁷⁶ Enthalten die Szenen wörtliche Rede im Bild, so ist der Text genauso verkürzt bzw. ellipsenhaft wiedergegeben wie in den beiden Wandmalereien aus der Casa del Triclinio. In beiden Fällen werden Stichworte als Anregung für Unterhaltung gegeben. Dennoch erfüllen die ›Ikonotexte‹ in beiden Fällen nicht dieselbe Funktion im Raumkontext. Die Intention der Vasenbeschriftung speist sich nämlich in erster Linie durch die Selbstdarstellung der Vasenmaler und ihren Wettbewerb untereinander. Es gab zeitweise die Tendenz, sich selbst als Gelageteilnehmer zu kennzeichnen, die Kollegen aus dem Töpfergewerbe zu grüßen oder durch spielerische Neckereien aufeinander Bezug zu nehmen.¹¹⁷⁷ Dennoch war den Herstellern der Gefäße auch daran gelegen, dass der Gelageteilnehmer in die Szenen eintaucht. In den Gelagebildern finden sich daher im Wortlaut wiedergegebene Trinksprüche (z. T. dialogisch) und Ausschnitte von Gesang sowie Musikdarbietungen mit Beischriften, die Laute nachahmen. Gleichzeitig enthalten die Beischriften konkrete Information zu realen Unterhaltungen beim Gelage, die sich in Namen damals lebender Personen oder im Wortlaut gängiger Trinklieder¹¹⁷⁸ äußert:

Auf einer rotfigurigen Hydria möchte eine Hetäre beim Kottabos-Spiel ihren Weinrest für einen Angebeteten schleudern und ruft ihrer Nachbarin zu ΣΟΙΤΕΝΑΙ ΕΥΘΥΜΙΔΕΙ ΚΑΛΟΙ – τοὶ τῆδε, Εὐθυμίδηι καλοὶ (»Dir widme ich die Neige, schöner Euthymides!«).¹¹⁷⁹ Beide Frauen lassen einen Skyphos um ihren Zeigefinger kreisen. Die Inschrift enthüllt die erotische Komponente des Spiels, bei dem auch Liebesdienste als Preis vergeben werden konnten.¹¹⁸⁰ Auf einer rotfigurigen Schale prostet eine Hetäre ihrer flötenspielenden Nachbarin mit einer gefüllten Schale zu und animiert sie so zum Trinken: ΠΙΝΕ ΚΑΙ ΣΥ – πῖνε καὶ σὺ (»Trink auch du!«) (Abb. 36).¹¹⁸¹

sich in den Vasenbildern ab 530 v. Chr. abzeichnen und auf eine »neue Aktivität« des Symposiasten schließen lassen, vgl. Schäfer 1997, 42 f.

1176 Ebd. 26. Daneben existieren Brettspielszenen, Tänze von Komasten, dichterische und musikalische Darbietungen sowie mythologische Szenen, die über die Sphäre des Mythos auf den Gelagekontext anspielen, so z. B. Wesen aus dem Gefolge des Dionysos bei typischen Tätigkeiten von Symposiasten, vgl. Krause 2005, passim.

1177 Beispielsweise auf einer Hydria im Louvre G 41 (ARV2 33/8). Auch auf anderen Vasen beziehen sich die Pioniere aufeinander, vgl. Immerwahr 1990, 72, mit Beispielen.

1178 Die Beischriften weisen wortwörtliche Übereinstimmungen oder ungefähre Parallelen zur erhaltenen Gelagepoesie auf.

1179 München, Antikensammlungen 2421. Immerwahr 1990, 67 Nr. 389 Taf. 21 Abb. 90. ARV 22/5. ARV² 23/7. Para 323. Add2 155. Vergleichbar ist ΤΙΝΤΑΝΔΕΛΑΤΑΣΣΟ ΛΕΑΓΡ – τὴν τάνδε λατάσσω, Λέαγρ[ε] (»Dir schleudere ich die Neige, Leagros!«) auf einem fragmentarischen Gefäß mit vier Hetären beim Gelage, vgl. Immerwahr 1990, 63 Nr. 361. ARV2 16/15, 1619. Para 509; Add 73; Add2 153.

1180 Hoesch 1990, 274 f.

1181 Madrid, Museo Arqueologico Nacional 11267. Immerwahr 1990, 61 Nr. 338. ARV 38/46. ARV² 58/53, 1622; Add 80. Add² 164.

Unter der Randornamentik eines Kelchkraters des Euphronios erscheint die Sequenz eines Liedtextes: ΟΠΟΛΛΟΝΣΕΤΕΚΑΙΜΑΚΑΙ – ὦι Ἀπολλων σέ τε καὶ μάκα[ραν] ... («Oh Apollon, dich und die selige ...») ¹¹⁸², welches am angewinkelten Arm eines bärtigen Sängers mit zurückgeworfenem Kopf entspringt. Sein Lied, ein Hymnos oder hymnisches *skolion* auf Apollon ¹¹⁸³, ist bedauerlicherweise nicht überliefert, muss jedoch berühmt gewesen sein, denn die ersten beiden Worte hat der Brygos-Maler später erneut auf einer seiner Schalen beigeschrieben. ¹¹⁸⁴ Ein bärtiger Zecher im Tondo einer rotfigurigen Schale hat den Kopf in den Nacken geworfen und singt voller Sehnsucht sein Liebeslied: ΟΠΑΙΔΟΝΚΑΛΛΙΣΤΕ – ὦ παιδῶν κάλλιστε («Oh schönster aller Knaben ...»). Das Lied kann sicher zum pentametrischen Zweizeiler rekonstruiert werden, der im zweiten Buch der Elegiensammlung des Theognis (Thgn. 1365 f.) erhalten ist. ¹¹⁸⁵ Ein weiteres Beispiel für die schriftliche Umsetzung eines Liedbeginns im Vasenbild ist das Innenbild einer rotfigurigen Schale. Die Szene besteht aus zwei Figuren: einem auf einer Kline lagernden Symposiasten, der in der Linken eine Schale hält und den Kopf ekstatisch singend emporwendet, und einem jungen Knaben neben der Kline, der ihn auf der Doppelflöte begleitet. Seinem Mund entströmen die rückläufigen Buchstaben: ΟΥΔΥΝΑΜΟΥ – οὐ δύναμ οὐ («Nein, ich kann nicht ...»). ¹¹⁸⁶ Der Betrachter würde gerne wissen, wozu sich der Zecher nicht oder nicht mehr imstande fühlt. Die Verskunst liefert hier die passende Antwort, denn die Ergänzung findet sich wiederum bei Theognis (Thgn. I 939 ff.). Eine kleine Schale aus Theben zeigt beschriftete Gelageszenen sowohl im Innenbild als auch am Gefäßkörper. ¹¹⁸⁷ Im Innenbild hat ein bärtiger Zecher seinen Kopf in den Nacken gelegt und singt, wobei er seine Hand an den Hinterkopf führt, Ο ΔΙΑΤΕΣΘΥΡΙΑΔΟΣ – ὦ διὰ τῆς θυρίδος («Oh durch das Fenster ...») (Abb. 37a). ¹¹⁸⁸ Seite A zeigt drei Männer auf längs ge-

1182 München, Antikensammlungen 8935. 8945. 9235. 9236. 9400. 9403. 9404. Immerwahr 1990, 64 Nr. 363. Vermeule 1965, 35. Beazley schlug eine andere Ergänzung vor, vgl. ARV² 1619/3bis.

1183 Zum Metrum, das wohl nach demjenigen der Götterhymnen bei Anakreon zu ergänzen ist, vgl. Vermeule 1965, 38 f. mit ganz ähnlichen Anrufformeln aus dem Werk des Dichters sowie eigenen Ergänzungsvorschlägen für die Inschrift.

1184 Ebd. Taf. 13, 4. Hurwit 1990, 196.

1185 Athen NM 1357, CC 1158. CVA Griechenland (1) III Ic Taf. 3, 1. Siehe auch Köhler 1884, 1–4. Taf. 1.

1186 München, Antikensammlungen 2646. Lissarrague 1987, 126 Abb. 101. Kretschmer 1894, 87 § 56. Für weitere Gesangsbeispiele existieren Parallelen in den literarisch überlieferten Elegikerfragmenten der archaischen Zeit: Louvre G 30 = Immerwahr 1990, 63 Nr. 360. ARV² 15/9, 1619. Para 322. Add2 152: ΜΑΜΕΚΑΠΟΤΕΟ – μα με καὶ ποθήω. Eine verballhornte Form von Sapphos καὶ ποθήω καὶ μάομαι (überliefert bei Etym. m. 485, 43 (= Fr. 6 App./36 Lobel – Page 1963, 34 fr. 36) kann bei der Sängerdarstellung im Halsbild einer Strickhenkelamphora in Paris ausgemacht werden, vgl. Lissarrague 1987, 127 Abb. 103. Vgl. auch zwei Fragmente eines Rhytons oder Kantharos' (Rom, Villa Giulia 50329. ARV² 872/26), vgl. Beazley 1954, Taf. 31 Abb. 5, auf denen eine Verssequenz von Theognis (ΣΟΙΚΙΕΜ = Thgn. 1058: σοὶ καὶ ἐμοί ...) verzeichnet ist.

1187 London, British Museum 95.10–27.2. Csapo – Miller 1991, Taf. 97a–c.

1188 Eine ganz ähnliche Stelle ist bei Hephaistion zu finden, der möglicherweise dieses Lied noch kannte, vgl. Page 1962, 390 Praxilla 8 fr. 752. 754.

richteten Klinen (Abb. 37b). Der Zecher auf der linken Seite hat sein Gesicht frontal zum Betrachter gerichtet und setzt eine Trinkschale an den Mund. Der Mann in der Mitte trägt eine fremdartige Mütze. Er wendet sich seinem Trinkgefährten rechts zu. Dieser ist gerade dabei, eine Trinkschale am Henkel um seinen Finger kreisen zu lassen. Bei den Beischriften handelt es sich im Gegensatz zu dem vermeintlichen Gespräch zwischen den beiden Zechern im ›Gesangs-Bild‹ um einen echten Dialog zwischen dem Mann in der Mitte und dem Kottabos spielenden Mann auf der rechten Seite: ΤΟΙ – τοῖ [τήδε λάταγα ἴημι] (»Für wen [soll ich die Neige schleudern]?«) ΛΑΧΕΤΙ – Λάχετι (»Für Laches!«). Auf Seite B sind drei auf Klinen gebettete Zecher zu sehen (Abb. 37c). Der Mann links im Bild stimmt die Saiten seines Barbitons. Die beiden Zecher rechts im Bild sind ins Gespräch vertieft. Einer von beiden fasst sich mit der rechten Hand an die Schulter, vielleicht ein seltener Konversationsgestus. Der Mann in Rückenansicht hält ein Gefäß in der Hand. Die aus drei Worten bestehende Beischrift zwischen ihren Köpfen lässt den Betrachter an den einleitenden Worten ihrer Konversation teilhaben: ΦΑΣΙΝ ΑΛΕΘΕ ΤΑΥΤΑ – φασὶν ἀληθῆ ταῦτα ...

Alle Beispiele illustrieren durch Gesten und Beischriften eine lebensnahe Interaktion zwischen den Figuren, wie sie im ›Gesangs-Bild‹ aus der Casa del Triclinio nicht in derselben Form beobachtet werden kann. Im Falle der Vasen handelt es sich also eher um authentische Momentaufnahmen vom Gelage. Das Wandbild verweist hingegen mehr exemplarisch auf idealtypische Situationen beim Gelage, und zwar mit dem Schwerpunkt auf dem Wohlfühlambiente. Im ›Ankunfts-Bild‹ sind die verschiedenen typischen Zeitpunkte eines Gelages zunächst nicht auf die unmittelbare Animation der Gäste im Raum ausgerichtet. Gleichwohl haben sich die Besucher offensichtlich animiert gefühlt, den Figuren im Bild durch die Beifügung der Graffiti eine Stimme zu geben.

Die verschiedenen Funktionen der ›Ikonotexte‹ auf Wänden und Vasen sind durch ihre jeweilige Aufgabe im Raum bedingt: Bemaltes Trinkgeschirr, das von den Trinkenden in die Hand genommen wird, erfüllt seinen ›Sitz im Leben‹ unmittelbar als Gegenstand der Unterhaltung beim Symposion und zwar sowohl in seiner Funktion als Trinkgefäß als auch durch den ›Ikonotext‹ auf seiner Oberfläche. Die ›sprechenden‹ Beischriften sollten den Betrachter somit unvermittelt zu verschiedenen Tätigkeiten beim Symposion animieren, in denen das Gefäß oft selbst eingesetzt wurde (Mut antrinken für Gesangsdarbietungen, Zuprosten, Kottabos spielen), wofür die Bild-Text-Kombinationen anschauliche Beispiele liefern. Die bemalten Wände fungieren hingegen mehr als Rahmenschmuck des Gelages, der lediglich eine bestimmte Atmosphäre im Raum hervorrufen soll. Die Beischriften rufen dabei ebenfalls zu verschiedenen Tätigkeiten (Trinken, Gesang, gute Gespräche) auf, sind allerdings viel pauschaler und offener formuliert als auf den genannten Vasen. Vergleicht man nun diese beiden Wirkweisen der ›Ikonotexte‹ mit der Gelageszene im oben behandelten »Banquet Costumé«-Mosaik (Kat. M46, Kap. 3. 3. 1. 2), so wird deutlich, dass der Fokus dort gänzlich anders gelagert

ist. Er liegt auf der Versöhnung der Rivalität zwischen den Anhängern der Tierkampfvereinigungen, wofür das Gelage lediglich als Projektionsfläche verwendet wird. Die Beischriften waren also nicht dazu gedacht, den Betrachter zu konkreten Aktionen der Unterhaltung beim gemeinsamen Gelage zu animieren, sondern sollten auch hier eher eine bestimmte Stimmung für die bevorstehende Feier hervorrufen: Ausgelassenheit (*nos nudi fiemus*) und zwangloses Vergnügen (*avocemur*) beim gemeinsamen Zechen (*bibere venimus*). Die wörtliche Rede der Männer im Bild ist deshalb auch nicht nach außen gerichtet, sondern bildet ein konstruiertes Gespräch unter den Figuren ab, die als Vertreter der beliebten *sodalitates* charakterisiert sind. Charakteristisch sind in diesem Fall die Verwendung des Futurs und die Betonung des Wir-Gefühls unter den Anwesenden (lasst uns ... wir werden ... wir sind gekommen ...).

Obwohl sie in das Themenspektrum passen und ebenfalls zur Volkskunst hinzugerechnet werden können, sollen die beiden Malereien mit erotischen Szenen (vgl. Kat. W11, W13) hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Sexuelle Handlungen mit Beschriftung sind zwar auf Trinkgeschirr abgebildet, was darauf hinweist, dass diese zumindest Gegenstand von Gesprächen beim (Trink-)Gelage gewesen sein müssen. Sicherlich waren sie aber nicht unmittelbarer Bestandteil desselben, wofür auch die Fundorte sprechen. Es ist davon auszugehen, dass das abendliche Beisammensein regelmäßig als eine Möglichkeit der Anbahnung hetero- und homoerotischer Begegnungen gedient hat, wofür die Darstellung von Hetären und die zahlreichen *kalos*-Inschriften für verehrte Jünglinge auf attischen Gefäßen sowie die griechische Gelagedichtung (*skolia*, s. o. Kap. 2.3.1.1) Zeugnis abgeben.¹¹⁸⁹ Daneben konnten Liebesdienste auch beim Spielen während des Gelages als Preis vergeben werden.¹¹⁹⁰ Als direkte Parallele für die Bild-Text-Kombinationen in Kat. W11 und W13 können vielleicht die Szenen auf einem vermutlich makedonischen Reliefbecher bezeichnet werden, der sich heute in einer Erlanger Privatsammlung befindet. Der umlaufende Fries setzt sich aus acht Personengruppen zusammen, von denen sechs Paare beim Liebesakt zeigen. Jedes Paar ist mit einer Legende versehen, die jeweils wörtliche Rede der Figuren wiedergibt.¹¹⁹¹ Da andere Gefäße dieser Keramikgattung nachweislich mit Zitaten aus literarischen

1189 Sie auch die Aufschrift *Lascivos voltus et blandos aufer ocellos / coniuge ab alterius, sit tibi in ore pudor* an einer Wand des Sommertricliniums in der Casa del Moralista in Pompeji (III 4, 2–3), vgl. dazu unten Kap. 4.2.2.1.

1190 Athenaios erwähnt Küsse als eine Art von Kottabos-Preisen, vgl. Athen. XV 668c. Das Spiel um den schönen Liebesknaben: Athen. X 427d.

1191 Sinn 1979, 124 Nr. MB 70. Siebert 1984, 14 Anm. 1. Wir lesen verschiedene Ausrufe, die sowohl dem Mann als auch seiner Partnerin zugeordnet werden können, darunter Aufforderungen (»Stoße gemächlich zu!«, »Nur heran!«, »Nur Mut!«, »So will ich es!«, »Gib mir dies als Vorschuss!«), ein Kompliment (»Du bist geschickt/du bist ein Experte!«) und einen Verweis auf die eigene Attraktivität (»Ich bin schön.«).

Quellen beschriftet sind, liegt es nahe, auch hier eine Illustration wörtlicher Zitate aus einer zeitgenössischen Literaturform anzunehmen.¹¹⁹²

4.2.2 Kneipe

Die Wand- und Bodendekoration in römischen Gaststätten und Kneipen war in der Regel schlichter als diejenige in privaten Gelageräumen. Über einem roten Sockel waren die Wände geweißt, »manchmal mit Andeutungen von Felderrahmung versehen«¹¹⁹³. In den Vesuvstädten und auch in Ostia finden wir auch figürlichen Dekor an den Wänden, so etwa Darstellungen von Speisen oder von kleinen Tieren (Vögel) und floralen Ornamenten bis hin zur Abbildung eines vollständigen Gartens wie in der *caupona* des Saturninus oder eines Wachhundes in der *caupona* des Sotericus in Pompeji. Eine Besonderheit stellen Szenen dar, die das Alltagsleben in den Gasträumen spiegeln. In Ostia sind drei Beispiele von Wanddekorationen aus Kneipen erhalten, so etwa in der *Caupona del Pavone*, wo Frauenfiguren z. T. mit Musikinstrumenten in Aedikulae erscheinen. Auch erotische Szenen finden wir im Bereich von Gaststätten und Herbergen, darunter Phallusbilder an den Eingängen oder Paare beim Liebesspiel. Die wenigen erhaltenen figürlichen Mosaikböden aus Tabernen befinden sich in Ostia. Sie zeigen entweder geometrische Motive oder auch komplexere Szenen wie in der *caupona* des Alexander Helix.¹¹⁹⁴ Eine längere Beischrift mit einer direkten Einladung an den Gast ist auf dem Fußboden der *Caupona di Fortunato* (II, 6, 1) über der Abbildung eines Trinkgefäßes Kat. M10 zu finden. Wir lesen (*dicit*) *Fortunatus (vinum cr)atera quod sitis bibe* – »Fortunatus sagt: trinke Wein aus dem Krater, weil du durstig bist.«¹¹⁹⁵

4.2.2.1 Malereien aus *cauponae*, Pompeji VI

Die nachfolgend behandelten Wandmalereien sind Teil der Innenausstattung zweier pompejanischer Kneipen. Wie im Fall der *Casa del Triclinio* ist der architektonische Kontext in beiden Fällen gesichert, weshalb sich die Wirkung der Bilder im Raumkontext rekonstruieren lässt.

1192 Möglicherweise steht hinter den figürlichen Szenen die Illustration einer bestimmten Sequenz aus den in Ionien beheimateten kinaidologischen Gedichten des 3. Jhs. v. Chr.; diese wurden wohl von Alexandros Aitolos in abgemilderter Form am Hofe des Antigonos Gonatas und von dort aus in ganz Makedonien verbreitet, vgl. dazu Sinn 1979, 62 f. 121 f. Über diese obszöne Form der Poesie, die in Form eines illustrierten pornographischen Codex kursierte, ist wenig bekannt. Alle Informationen entstammen der Sekundärüberlieferung. Nach Diogenes Laertius (Diog. Laert. IX 110) hat z. B. auch der hellenistische Philosoph Timon von Phlius (ca. 320–230 v. Chr.) solche obszönen Gedichte verfasst.

1193 Neudecker 2012, 95.

1194 Zur Innendekoration von Gaststätten vgl. z. B. Kieburg 2014, 138–148.

1195 Bakker 2020.

Als *cauponae* bezeichnet man in der Klassischen Archäologie im Allgemeinen Lokale, die einen gemauerten Tresen, Kochvorrichtungen und Vorratsräume beinhalten.¹¹⁹⁶ Ihre Grundrisse sind vielfältig; fast immer gibt es einen zu einer Straße hin geöffneten Schankraum mit mindestens einer Hinter- oder Nebenstube und häufig auch mit einem oder mehreren Gasträumen zum Speisen oder Nächtigen. Beide hier behandelten Gasthäuser gehörten zu den bescheideneren Einrichtungen in Pompeji. Ihre Lage im selben Stadtteil (Reg. VI) und an demselben Straßenzug, ihre vergleichbare Position im Gebäudekomplex sowie die sehr ähnliche Ausgestaltung ihrer Wände lässt die Möglichkeit einer Verbindung zu. Erhalten ist jeweils nur noch das Erdgeschoss mit der Raumaufteilung.¹¹⁹⁷

Die **Caupona des Salvius (VI 14, 35–36)**, die nach einer aufgemalten Wahlempfehlung an der Hausfassade benannt wurde, ist Teil eines Atriumhauses. Das Lokal besitzt je einen Eingang an der Nord- und Westseite, die in einen großzügigen Schankraum (1) mit einem über Eck verlaufenden Tresen führen (Plan des Gebäudes: Textabb. 5). Der westliche Zugang (36) ist aufgrund seiner Breite und direkten Nähe zum Tresen als Haupteingang zu bezeichnen. Ein Durchgang innen rechts führt in eine Hinterstube (2) zur Bewirtung; in einem Gang daneben befindet sich eine Kochgelegenheit (3) sowie ein Aufstieg zum Obergeschoss (4).¹¹⁹⁸ An der Nordwand des Schankraumes direkt gegenüber der Theke zwischen der Raumecke und dem Nebeneingang (35) an der Via di Mercurio war oberhalb der mit Vögeln bemalten roten Sockelzone ein ca. 50 cm hoher und 2,05 m langer Fries Kat. W10 aus vier rot umrahmten Bildern im Vierten Stil mit rostroten Beischriften¹¹⁹⁹ angebracht, der heute im Neapler Nationalmuseum aufbewahrt wird.¹²⁰⁰

Die kleinere **Caupona an der Via di Mercurio (VI 10, 1–19)** verfügt über zwei Eingänge an der Nord- und Westseite. Durch den Haupteingang tritt man in den Schank- oder Hauptraum mit Tresen und Herd (a), in dem eine Treppe nach oben führte (Plan des Gebäudes: Textabb. 6). Hinter der Theke führen zwei Durchgänge in den hinteren Teil des Lokals. Die Wandöffnung links mündet in einen länglichen Gastraum oder verlängerten Schankraum (b) mit eigenem Eingang. Durch den rechten Durchgang gelangt man in eine Art Durchgangsraum (c), der eine später vermauerte Öffnung zum Nebenhaus aufweist. Dahinter folgt ein kleines Zimmer mit unklarer Funktion (d).¹²⁰¹

1196 Calabrò 2012, 73.

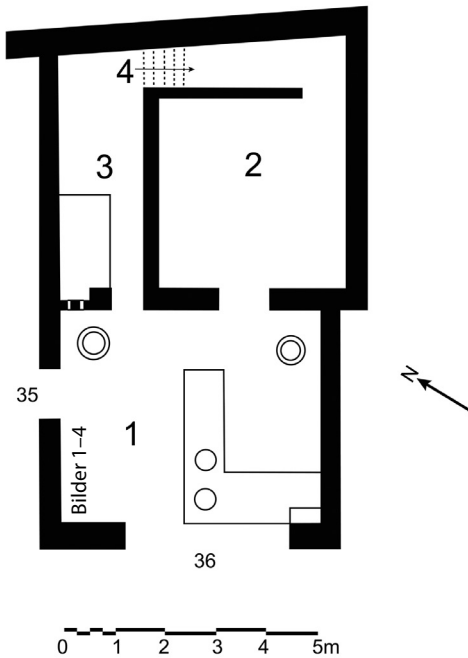
1197 Fotos und Zeichnungen der Einzelszenen in beiden Kneipen bei Ritter 2011, 209 Taf. 1, 1–2. 211 Taf. 3. 212 Taf. 4, 1–3. 215 Taf. 7. 216 Taf. 8. 217 Taf. 9. 219 Taf. 11. 220 Taf. 12.

1198 Informationen und Literaturangaben zum architektonischen Kontext bei I. Bragantini, in PPM V (1994) 366–371. Eschebach 1993, 215. Clarke 1998–1999, 28 Anm. 5. Ritter 2011, 156 f. Weitere Literatur bei Clarke 2003, 309 Anm. 11.

1199 CIL IV 3494. Blum 2002, 35–37 Nr. 25. Diehl 1930, Nr. 639. Todd 1939.

1200 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 111482. Neudecker 2012, 96 Abb. 2a–b. Clarke 1998–1999, 29 Abb. 2–3; 32 Abb. 5; 33 Abb. 6; 34 Abb. 7. Fröhlich 1991, Taf. 62,1–2. 63,1–2. Zu älterer Literatur zu den Malereien vgl. ebd. 211 Anm. 1212.

1201 Es dürfte sich um ein *cubiculum* gehandelt haben. Informationen und weiterführende Literatur zum architektonischen Kontext bei I. Bragantini, in PPM IV (1993) 1005–1028. Eschebach 1993,



Textabb. 5 Pompeji, Caupona di Salvius (VI 14, 35-36), schematischer Grundriss des Gebäudes mit Ergänzungen

Das Lokal war insgesamt mit 15 figurlichen Einzelszenen ausgestattet. Von diesen Einzelszenen Kat. W9 können elf inhaltlich rekonstruiert werden; vier Szenen sind unwiederbringlich verloren. Die Wände im Gastraum (b) weisen eine Sockelzone ohne Dekor und eine weißgrundige Hauptzone auf, die durch rote Randlinien in insgesamt 13 Felder mit 40–45 cm großen, fast quadratischen Mittelbildern unterteilt ist. Zwei Mittelbilder wurden mit Graffiti beschriftet. Neun der ursprünglich 13 Bilder in Raum (b) sind entweder am Fundort erhalten oder aus Zeichnungen bekannt: Die Südwand zeigte fünf Mittelbilder, von denen nur dasjenige links außen völlig verloren ist. Die stark beschädigte Szene ganz rechts konnte zumindest erschlossen werden. Die Nordwand zeigte vier Bilder, von denen nur der Inhalt der beiden Szenen rechts des Eingangs bekannt ist. An der Ostwand waren zwei Szenen angebracht, die zeichnerisch überliefert sind. Von den ursprünglich zwei Bildern an der Westwand ist nur die Szene auf der rechten Seite des Durchgangs zum Hauptraum (a) zu größeren Teilen erhalten, das Bild auf der linken Seite ist verloren. Im Durchgangsraum (c) waren zwei weitere Szenen an die Wand neben die Öffnung zum Hinterzimmer gemalt, die ebenfalls rekonstruiert werden können.¹²⁰²

Die vier erhaltenen Szenen aus der Caupona des Salvius setzen sich folgendermaßen zusammen: Im ersten Bild, das am nächsten zur Raumecke stand, ist ein umschlungenes, sich küssendes Paar in gelber und roter Gewandung zu sehen (Bild 1, Abb. 38a). Direkt über den Köpfen steht NOLO / CVM MVRTAL(E)¹²⁰³ – *nolo cum Myrtale* geschrieben, (»Mit Myrtalis¹²⁰⁴ will ich nicht.«). Dahinter folgen noch einige unleserliche Buchstaben, die den Satz vermutlich ergänzen sollten. Die Geschlechtszugehörigkeit der Dargestellten und die konkrete Bedeutung des beigeschriebenen Ausspruchs sind seit der Auffindung der Wandmalerei immer

192. Ritter 2011, 157 f.

1202 Zu Fotos und Zeichnungen der Mittelbilder vgl. Ritter 2011, 158 Anm. 16. Fröhlich 1991, Abb. 1. Taf. 18, 1–2. 19, 1–2. 20, 1. Neudecker 2012, 98 Abb. 4–6; 99 Abb. 7–8. Südwand Gastraum: Neudecker 2012, 97 Abb. 3.

1203 Zur Schreibung des Namens mit V statt Y, vgl. Todd 1939, 5.

1204 Myrtalis: Clarke 1998–1999, 30. Clarke 2003, 162. Myrtale: Todd 1939, 5. Ritter 2011, 181.

wieder diskutiert worden. Immer wieder wurde versucht, den Inhalt der Beischrift zu erklären.¹²⁰⁵ Noch Thomas Fröhlich äußert sich unschlüssig¹²⁰⁶, allerdings hält er es für »denkbar, daß es sich einfach um ein Liebespaar handelt, dessen einer Teil dem anderen versichert, mit einem Nebenbuhler gebrochen zu haben«. ¹²⁰⁷ Eine konservatorische Reinigung der Malerei hat inzwischen ergeben, dass die Figur im gelben Gewand anhand ihrer Frisur klar als weiblich gekennzeichnet war. Die rot gekleidete Figur wurde später umgearbeitet, da ihr Gewand ursprünglich über den Knien endete.¹²⁰⁸ Sie war demnach klar männlich konnotiert. Auch Ritter deutet die Figur im gelben Gewand als Frau und diejenige im roten Gewand als Mann, der seiner Geliebten das Ende der Liaison mit einer gewissen Myrtalis versichert.¹²⁰⁹

Die Szene rechts daneben spielt sich offensichtlich in der Kneipe ab (Bild 2, Abb. 38b). Zwei auf hölzernen Schemeln sitzende Männer, einer in rot und der andere in blau gekleidet, warten auf ihre Weinbestellung, die rechts von einer Kellnerin mit Krug und Becher herangebracht wird. Beide strecken ihre Arme nach dem Becher aus; über ihren Köpfen braut sich ein Streit zusammen: HOC¹²¹⁰ (»Hierher!«) ruft der linke Mann der Bedienung zu. Sein Nachbar meldet sein Vorrecht an: NON/MIA EST¹²¹¹ – *non, mia est* (»Nein, es gehört mir!«). Die Frau interveniert: QVI VOL(ET)¹²¹²/SVMAT – *qui volet sumat* (»Wer auch immer es will, der soll es nehmen!«). In einem Nachsatz ergänzt sie: OCEANE/ VENI BIBE – *Oceane, veni bibe* (»Oceanus, komm her und trinke!«).¹²¹³ Es ist möglich, dass sich die Kellnerin mit ihrer Aufforderung an einen Dritten außerhalb des Bildbereichs wendet, also an einen anderen Gast, den Wirt oder sogar an einen Gladiator namens Oceanus.¹²¹⁴ Ritter ist der Meinung, die Bedienung spreche den Mann im blauen Gewand an, und zwar aufgrund ihrer Haltung und der besonderen Eindringlichkeit seiner Forderung. An ihrer Äußerung werde deutlich, dass es ihr zunächst egal ist, wer von den beiden Gästen den Becher bekommt; erst im Nachsatz treffe sie eine Ent-

1205 Della Corte 1965, 81. Zur langen Debatte um die geschlechtliche Zugehörigkeit der beiden Küssenden vgl. Ritter 2011, 180 Anm. 100.

1206 Fröhlich 1991, 212. Clarke folgt zunächst Todd 1939, 5 in der Meinung es handele sich um ein lesbisches Paar, vgl. Clarke 1998–1999, 30.

1207 Fröhlich 1991, 212.

1208 Clarke 2003, 162 f.

1209 Ritter 2011, 157. 181.

1210 Umgangssprachlich veraltet für *huc* in Gebrauch seit Verg. Aen. VIII 423, vgl. Todd 1939, 5 und Fröhlich 1991, 213 Anm. 1219.

1211 *mia* Umgangssprachlich für *mea*, vgl. Todd 1939, 6. Falsche Übersetzung bei Diehl 1930, Nr. 639: »Nein, es ist nicht meins!«.

1212 »The form VOL is interesting. It is not an abbreviation, as Diehl prints it, but records a popular pronunciation. Mau takes it as = *uolt*. I believe that it is a reduction of the future *uolet*. That final t was very often lost in vulgar speech is well known.« »Latin idiom, even the vulgar idiom of Pompeii, seems to require the future *uolet* rather than the present *uolt*« (Todd 1939, 6).

1213 Ebd. Ritter 2011, 168 Anm. 46.

1214 Die Person ist bezeugt in CIL IV, 1422. Todd 1939, 6. Clarke 2007, 122 f. Fröhlich 1991, 212 sieht in der Bedienung gar die Wirtin selbst.

scheidung.¹²¹⁵ Zweifelsohne macht die Bedienung ihrem Ärger darüber Luft, dass keiner der Männer sich bequem, aufzustehen und den Becher von ihr zu nehmen: »Wer möchte, möge sich seinen Wein abholen (sumat)!«. In den unten beschriebenen Schankbildern aus der Caupona an der Via di Mercurio zeigt sich, dass es auch anders geht: Die Gäste lassen sich im Stehen nachschenken, was darauf schließen lässt, dass sie sich von ihrem Platz erhoben haben, um der Bedienung entgegenzukommen (Abb. 39a–39b, siehe unten).

Die nächste Szene zeigt zwei Männer, die sich beim Würfelspiel gegenüber sitzen.¹²¹⁶ Zwischen ihre Knie ist ein Brett geklemmt, auf dem zwei Reihen weißer quadratischer Felder¹²¹⁷ angegeben sind (Bild 3, Abb. 38c). Der Mann auf der linken Seite trägt ein rotes Gewand, der ihm gegenüber sitzende Mann auf der rechten Seite des Bildes ist ärmellos in gelb gekleidet. Beide Männer tragen hohe Sandalen und waren möglicherweise als bärtig angegeben. Der linke Spieler hält einen Würfelbecher, sein Gegenüber deutet mit der Hand auf das Brett. Offensichtlich war der Spieler links gerade am Zug, denn er stellt fest EXSI¹²¹⁸ – *exi* (»Ich bin draußen«, gleichbedeutend mit »Ich habe gewonnen«). Sein Gegenüber wirft ihm Schummellei vor: NON/TRIA(S)/DUAS¹²¹⁹/EST – *non trias, duas est* (»Es ist keine Drei, sondern eine Zwei!«).

Rechts daneben schließt inhaltlich die nächste Szene an (Bild 4, Abb. 38d). Das Bild ist heute stark zerstört, aber über ältere Zeichnungen und Fotos rekonstruierbar. Es zeigt dieselben Männer aus der Würfelszene, die inzwischen in einen handgreiflichen Streit geraten sind. Der Mann links im roten Gewand schreit: NOXSI¹²²⁰/A ME/TRIA(S)/ECO¹²²¹/FUI – *noxia me trias, ego fui* (»Verbrecher, ich hatte die Drei, ich wars!«). Sein Gegenspieler in Gelb kontert: ORTE¹²²²FELLATOR¹²²³/ECO FUI – *orte fellator, ego fui* (»Ich bitte dich, Fellator, ich wars!«). Rechts steht ein dritter Mann – wahrscheinlich der Wirt – im kurzen Gewand in

1215 Ritter 2011, 168. Beide Möglichkeiten (Ansprache eines Gastes außerhalb des »Bildraums« oder eines der dargestellten Gäste) zieht Clarke 1998–1999, 32 in Betracht.

1216 Zu diesem in der griechischen und römischen Ikonographie geläufigen Bildmotiv vgl. Ritter 2011, 171.

1217 Wegen der symmetrischen Anordnung vermutlich nicht die gefallenen Würfel? Hingegen Fröhlich 1991, 212. Man kann sich zurecht fragen, ob hier überhaupt ein Würfelspiel abgebildet ist oder nicht eher ein Brettspiel.

1218 Häufige Schreibung von XS für X. Ritter 2011, 171 Anm. 55. Falsch übersetzt bei Todd 1939, 7. vgl. auch Fröhlich 1991, 212 Anm. 1218.

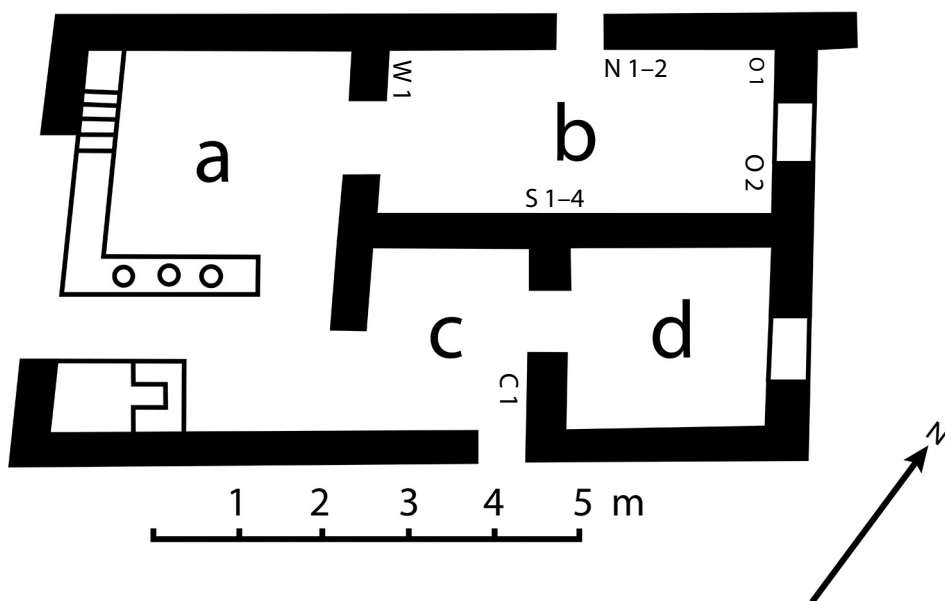
1219 Latinisierungen der griechischen Zahlwörter τριάς, δυάς, vgl. Gigante 1979, 46. Todd 1939, 7.

1220 Häufige Schreibung von XS für X, vgl. ebd.

1221 Häufige Schreibung von C für G, vgl. ebd.

1222 Ritter 2011, 173 Anm. 66. Todd 1939, 7: »Mau and (apparently) Diehl took it as the vocative of a proper name Ortus, for the existence of which I find no evidence.« Clarke deutet *orte* Todd 1939, 7f. folgend als eine synkopierte Form von *oro te* (umgangsspr. für »Nun mach mal halblang!«, »Lass das!« oder »Was ist das?«) und nicht als lateinische Umschrift eines griechischen Wortes, vgl. Clarke 1998, 324f. Anm. 45.

1223 Todd 1939, 7: »you dirty dog!«. Fröhlich 1991, 213: »du Hund«. Presuhn 1882, 4: »Elender Spitzbube«.



Textabb. 6 Pompeji, Caupona della Via di Mercurio (VI 10, 1-19), schematischer Grundriss des Gebäudes mit Ergänzungen

gebückter Haltung und stemmt sich mit beiden Händen dagegen, so als wolle er beide von sich wegschieben. Er ruft verärgert: ITIS/FORAS¹²²⁴ / RIXSATIS¹²²⁵ – *itis foras rixatis* (»Geht raus, kämpft draußen!«).

Die in situ verbliebenen Bilder an Südwand (S1–S4), Nordwand (N2) und Westwand (W1) in der Caupona an der Via di Mercurio zeigen folgende Szenen (Verteilung im Raum siehe Textabb. 6): Zwei Männer beim **Würfelspiel** an einem dreibeinigen runden Tisch (S1¹²²⁶). Links sitzt ein Mann mit roter Tunika und gelblicher Chlamys, der in der Rechten einen Würfelbecher hält und die Linke erhoben hat – wahrscheinlich hielt er ein Trinkgefäß. Sein Gegner rechts des Tisches in gelblichem Gewand ist stehend abgebildet. Es sieht aus, als wäre er vor Erregung von seinem Stuhl aufgesprungen; mit der Rechten deutet er auf das Spielbrett. Flankiert werden die beiden Spieler von zwei aufgeregten Zechern, einem Mann in roter Tunika mit grünlichem Überwurf rechts, der beide Hände erhoben hat und in der Rechten einen hohen Trinkbecher hält. Ein weiterer Mann in roter Tunika nähert sich der Gruppe mit großen Schritten von links.¹²²⁷

1224 *foras* vulgärsprachlich für *foris*, vgl. Todd 1939, 8.

1225 Ebd.: »The two verbs (i. e. *itis*, *rixatis*) are not indicatives used instead of imperatives, but genuine imperatives that are abnormal only in the spelling. In the Vulgar Latin represented by the Pompeian wall-inscriptions, final *tis* and final *te* have exactly the same sound, unless the next word begins with a vowel.«.

1226 Farbabbildung bei Ritter 2011, 211 Taf. 3.

1227 Ritter 2011, 171 f. Fröhlich 1991, 214 f.

Daneben eine **Schankszene** zwischen zwei Männern, die sich gegenüberstehen (S2, Abb. 39a¹²²⁸). Der Kunde links ist gekleidet in eine gelbe Tunika und einen blauen Mantel und hält in beiden Händen einen Becher. Über seinem Kopf, der später von einem Souvenirjäger aus der Wand geschnitten wurde, ist die Beischrift *ADDE CALICEM SETINVM* – *adde calicem Setinum*¹²²⁹ («Gib (mir) noch einen Becher Setiner.») in den Putz geritzt worden. Sein Gegenüber in roter Kleidung hält ihm mit der vorgestreckten Rechten ein Gefäß zur Befüllung hin und ist als Kellner zu deuten. Über seinem Kopf ist ein weiteres Graffito, vielleicht *HAVE(?)*, zu lesen, was als freundlicher Gruß aufgefasst werden kann.¹²³⁰

Eine **weitere Schankszene** zwischen einem Soldaten mit gelbem Gewand, Stiefeln und Lanze sowie einer Bedienung war an der Nordwand rechts außen abgebildet (N2, Abb. 39b). Die Bedienung links trägt eine kurze rote Tunika, hält einen Weinkrug und schenkt dem rechts stehenden Gast aus einem Becher ein. Über das Geschlecht der einschenkenden Figur herrscht Uneinigkeit. Ein deutlicher Haarknoten ist nicht erkennbar. Aufgrund der ähnlichen Gewandform der männlichen Person im benachbarten Bild O1 könnte ein Mann gemeint sein.¹²³¹ Über dem Kopf des Soldaten hat jemand die Beischrift *DA FRI(GI)DAM PVSILLVM*¹²³² – *da frigidam pusillum* («Gib ein wenig kaltes Wasser hinzu.») eingeritzt.¹²³³

Das dritte Bild an der Südwand zeigt eine **Gesellschaft von Speisenden**, die um einen runden Tisch versammelt ist (S3). Die Gäste sitzen auf Hockern, das Bild ist in größeren Teilen zerstört, vermutlich handelt es sich um Männer. Die Person ganz links im grünen Gewand greift entweder nach einem Gegenstand auf dem Tisch oder führt einen Redegestus aus. Die anderen drei Sitzenden scheinen sich an den aufgetischten Speisen und Getränken zu bedienen. Zwei Teilnehmer sind durch ihre Kapuzenmäntel als Reisende gekennzeichnet. Ganz rechts steht ein kleiner Diener in Tunika, einen Krug und einen Becher haltend. Über der Gruppe schweben Lebensmittel an einem Gestänge, man erkennt Wurstwaren, Waren in kleinen Beuteln oder Netzen sowie Geräuchertes(?).¹²³⁴

Eine kleine **Gesellschaft von Trinkenden** zeigt das Bild an der Westwand zur Rechten des Durchgangs zum Hauptraum (W1). Der linke obere Abschnitt ist zer-

1228 Farbabbildung bei Ritter 2011, 211 Taf. 4, 3b.

1229 CIL IV 1292. Blum 2002, 35 Nr. 24.

1230 Ritter 2011, 166 Anm. 38. Fröhlich 1991, 215. Die Lesung *HAVE* war ein Vorschlag Helbig's, vgl. Helbig, Nr. 1504, 2.

1231 Die einschenkende Figur interpretiert Fröhlich 1991, 216 als männlich, genauso wie Clarke 1998–1999, 35: »male servant and customer/s«. Clarke 2003, 310 Anm. 36: »a male servant« und Neudecker 2012, 99 Abb. 8: »Soldat und Kellner«. Ritter 2011, 165 Anm. 35 deutet die Bedienung hingegen als weiblich: »Dagegen sprechen aber die zu einem Haarknoten hochgebundenen langen Haare. Zudem unterscheidet sich diese Figur von dem männlichen Kellner in dem (...) Schank-Bild von der Südwand (...) dadurch, dass die Tunika sowohl die Oberarme als auch einen größeren Halsausschnitt freilässt.«.

1232 CIL IV 1291. Blum 2002, 35 Nr. 24.

1233 Ritter 2011, 165 f. und Anm. 35.

1234 Ebd. 175–177. Fröhlich 1991, 215 f.

stört. Im verbliebenen Bildteil erkennt man links die Reste zweier weintrinkender Männer in Vorderansicht, von denen der eine in roter Tunika neben, der andere im dunkelgelben Reisegewand hinter einem rechteckigen Tisch sitzt. Weiter rechts sitzt ein Mann in einem türkisfarbenen langen Gewand, der in der Rechten einen hohen Glasbecher hält und mit der Linken einen auf den Oberschenkel gestellten Weinkrug festhält. Von rechts beugt sich ein Mann in einem weinroten Gewand zu ihm; er scheint ihm vertraulich etwas mitzuteilen.¹²³⁵

Die Szene rechts außen an der Südwand war wohl **erotischen Inhalts** und ist heute stark beschädigt (S4). Hier ist nur noch der Kopf einer Frau zu sehen, die wohl auf dem ausgestreckten Körper eines Mannes saß, dessen Kopf auf eine Kline gebettet war, von der noch ein Ende am linken Bildrand erkennbar ist. Als Vorlage für die Rekonstruktion können Wandmalereien aus pompejanischen Bordellen dienen.¹²³⁶

Daneben gibt es Wandbilder, die nur in alten Abzeichnungen überliefert sind (Verteilung im Raum siehe oben Textabb. 6): An der Nordwand links neben der Schankszene war das **Ausladen von Wein** an einem Maultiergespann dargestellt. Das Wandbild ist heute stark verblasst (N1).¹²³⁷ Ein ähnliches Bild im Durchgangsraum (c) zeigte die Ausladung von Wein an einem Pferdewagen (c1).¹²³⁸ Von der zweiten Szene direkt daneben, die einen von Ochsen gezogenen Wagen präsentierte, existiert keinerlei Abbildung; sie kann nur aus Beschreibungen rekonstruiert werden (c2).

An der Ostwand waren zwei weitere Bilder angebracht, die bedauerlicherweise beide verloren sind und die **sexuelle Begegnungen** zwischen Mann und Frau zum Inhalt hatten. Die linke Szene zeigte eine Frau, die sich zu einem kleinen Tischchen hinabbeugt, auf dem eine Karaffe steht. Mit der Linken führt sie einen Becher zum Mund. Rechts von ihr steht ein Mann mit einem kurzen Gewand, der in der ausgestreckten Rechten einen Becher hält. Sein Gewand gibt den Blick auf den Schambereich frei, er versucht die Frau von hinten zu penetrieren. In der alten Zeichnung vollführt das Paar eine Art ›Drahtseilakt‹: Beide Akteure scheinen auf zwei gespannten Seilen zu balancieren, die am Tisch festgemacht sind. Die Seile in der Zeichnung stellten im Wandbild aber sehr wahrscheinlich nach rechts weisende Schlagschatten dar, wie sie auch in den anderen Kneipenbildern zu finden sind. Die Seile wurden bei der Abzeichnung sehr wahrscheinlich falsch interpretiert (O1).¹²³⁹ Die Szene daneben zeigte ein streitendes Paar: Der nackte Mann wird zudringlich und will die mit einem langen Gewand bekleidete Frau mit entblößter

1235 Ritter 2011, 176 f. Fröhlich 1991, 216 f.

1236 Ritter 2011, 220 Taf. 12, 1. 182 Anm. 108. Fröhlich 1911, 216.

1237 Ebd. 216. 217 Abb. 1. Ritter 2011, 217 Taf. 9, 1.

1238 Ebd. Taf. 9, 2. Das Wandbild ist in einer anonymen Zeichnung überliefert, vgl. Fröhlich 1991, 218 Anm. 1240 mit weiterführender Literatur zu Reproduktionen dieser Zeichnung.

1239 Ritter 2011, 220 Taf. 12, 2. Fröhlich 1991, 217 f. Die These von der öffentlichen sexuell-akrobatischen Schau einlage hält sich allerdings hartnäckig, vgl. Ritter 2011, 183 Anm. 115. Neudecker 2012, 100 f. Abbildung der Zeichnung ebd. 98 Abb. 6.

Brust überwältigen. Diese wehrt sich und holt mit einem kleinen Krug zum Schlag aus (O₂).¹²⁴⁰

Lange Zeit bestand ein explizit philologisches Interesse an den Bildbeischriften und die Bilder wurden aufgrund ihrer Nähe zu Szenen des römischen Alltagslebens lediglich als Anschauungsmaterial für antikes Kneipenleben betrachtet.¹²⁴¹ Erst Fröhlich hat schließlich den archäologischen Eigenwert der Bilder erkannt, indem er behauptete, der Fries in der Caupona des Salvius habe reale Ereignisse des Tabernenlebens festhalten wollen, die in irgendeiner Form »komisch, abstoßend oder sonstwie bemerkenswert« erschienen.¹²⁴² Clarke vertrat die These, dass mit den Bildern sozusagen ex negativo eine lehrhafte Absicht verfolgt worden sei. Der Kneipenbesucher sollte aus ihnen Erkenntnisse zur Vermeidung falscher Verhaltensweisen ziehen. Er erwoh zu einem eine unterhaltsame, zum anderen aber auch eine sozialkritische Funktion der Szenen, denn der in den Einzelszenen durchschimmernde gesellschaftskritische Humor habe mit den Ängsten der dort verkehrenden sozialen Schicht gespielt.¹²⁴³ Ritter bemängelt die Ansätze von Fröhlich und Clarke, die vom Betrachter ein bestimmtes Vorwissen – über ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Weltsicht – voraussetzten, das sich dem modernen Zugriff entziehe. Entgegen der gewählten Terminologie handele es sich bei den Wirtshaus- oder Kneipenszenen nicht um eine »nach eigenen Gesetzen funktionierende Ausnahmerecheinung«. Dabei seien die Bilder nicht abgekoppelt von den Darstellungskonventionen der zeitgenössischen Bildkunst, denn die Szenen funktionierten in ihrer Bildsprache genauso wie andere Bildwerke, auch wenn sie »ihre eigene imaginierte Wirklichkeit konstruieren«.¹²⁴⁴ Aus diesem Grund hat Ritter alle Kneipenszenen nochmals eingehend betrachtet. Er sucht nach Parallelen in der römischen Bildkunst und nimmt zusätzlich eine bildtypologische Vernetzung der Szenen an den Wänden mit vergleichbaren Darstellungen auch in anderen Gattungen vor.¹²⁴⁵ Außerdem prüft er, ob eine Aussage über das Zusammenwirken der Bilder getroffen werden kann.

1240 Ritter 2011, 183f. und 220 Taf. 12, 3. Fröhlich 2011, 218. Neudecker 2012, 100. Abbildung der Zeichnung ebd. 98 Abb. 5.

1241 Einen Forschungsüberblick hat zuletzt Ritter zusammengestellt: Ritter 2011, 158–161. Literatur vgl. ebd. 158 Anm. 19.

1242 Fröhlich 1991, 211–222, Zitat S. 213.

1243 »There are two ways to create social humor in this situation: either to mock the elite who aren't there or to show members of your own group in comprimising or embarrassing situations. The artist chose the second option in the Tavern of Salvius.« (Clarke 2007, 121). »(...) taken together they (i. e. the paintings) sketch out the kinds of behavior that the taverngoers would have found amusing precisely because they went against culturally accepted norms.« (Clarke 1998–1999, 28). Außerdem Clarke 2003, 162. Clarke 2007, 124.

1244 Ritter 2011, 160f. Zitate S. 161.

1245 Ebd. 185–187. Damit folgt er Thomas Fröhlich, der bereits typologische Vorbilder herangezogen hatte.

Clarke war der Ansicht, dass die Bilder aus der *Caupona* des *Salvius* vom Betrachter in jedem Fall als Einheit gelesen werden mussten, damit ihre Aussage verständlich war.¹²⁴⁶ Auch Fröhlich hat versucht, in den Bildern eine narrative Konstante zu ermitteln: »Möglicherweise ist das in allen vier Szenen auftretende Paar immer dasselbe und der Fries erzählt eine fortlaufende Geschichte, da jeweils eine der beiden Figuren ein rotes und die andere ein gelbliches Gewand trägt.«¹²⁴⁷ Bild 2 (Abb. 38b) passt allerdings nicht zu dieser Beobachtung, weshalb seine Vermutung nicht haltbar ist. Auch bei den uneinheitlich zusammengestellten Bildern in der *Caupona* an der *Via di Mercurio* wollte Fröhlich ein verbindendes Element erkennen: »Vielleicht ist der junge Mann in der roten Tunika, der ganz ähnlich in vier Bildern [*S*₁, *S*₂, *W*₁, *N*₂] auftritt, jeweils mit dem Wirt zu identifizieren.«¹²⁴⁸ Doch auch diese Beobachtung entbehrt einer sicheren Grundlage. Wohl aus diesem Grund wählt Ritter einen anderen Ansatz, indem er gar nicht erst versucht, jeweils abgeschlossene Erzählungen aus den Bildern herauszulesen zu wollen, sondern klar konturierte Themenkomplexe identifiziert, zu denen sich die Szenen aus beiden *cauponae* zusammenfassen lassen:

Das Bildthema ›Weintransport‹ war gleich dreimal in der *Caupona* an der *Via di Mercurio* vertreten. Das nur aus einer Beschreibung bekannte Bild *c*₂ zeigte einen fahrenden Transportwagen; die Bilder *N*₁ und *c*₁ präsentierten jeweils das Entladen von Wein aus einem Transportwagen. Die Örtlichkeit der Kneipe selbst spielt erst bei den späteren Stadien des Weinhandels eine Rolle, also beim Transport zur sowie beim Entladen vor der Kneipe.¹²⁴⁹

Das Sujet ›Weinausschank‹ ist unmittelbar mit dem Funktionskontext eines Wirtshauses verbunden. Zu dieser thematischen Gruppe gehören drei Szenen: Bild 2 aus der *Caupona* des *Salvius* sowie die mit Graffiti versehenen Mittelbilder *S*₂ und *N*₂ aus der *Caupona* an der *Via di Mercurio*.

Auch das Thema ›Weingenuss‹ gehört in den Funktionskontext des Wirtshauses und ist in der *Caupona* an der *Via di Mercurio* gleich zweimal vertreten (*S*₃ und *W*₁). Es bestehen sowohl auffällige Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu den Gelagebildern der *Casa del Triclinio*, was auf den folgenden Seiten noch zur Sprache kommen soll.

Das ›Würfelspiel‹ ist im Bildprogramm beider Kneipen vertreten (Bild 3, *S*₁). In der *Caupona* an der *Via di Mercurio* ist eine Konfliktsituation nicht unmittelbar ersichtlich. In der *Caupona* des *Salvius* wird das Geschehen im Würfelspiel-Bild als Streit im Nachbarbild (Bild 4) fortgesetzt. Bild 4 lässt sich nicht auf eine typologische Vorlage aus anderen Kunstgattungen zurückführen, sondern stellt eine Sonderanfertigung dar, bei der der Maler aus seiner Kreativität geschöpft hat.

1246 Clarke 2003, 162.

1247 Fröhlich 1991, 213.

1248 Ebd. 219.

1249 Ritter 2011, 179.

Das Thema ›Mann und Frau‹ ist bestimmend in den Bildprogrammen der beiden Kneipen. Hierzu gehören die Kuss-Szene (Bild 1) aus der Caupona des Salvius, die Symplegma-Szene S4 und die beiden derb-erotischen Szenen O1 und O2 aus der Caupona an der Via di Mercurio.

Die Gruppen ›Weintransport‹, ›Weinausschank‹ und ›Weingenuss‹, die hier in eine logische Abfolge¹²⁵⁰ gebracht wurden, können als Subkategorien des Leitmotivs ›Wein‹ aufgefasst werden. Zwar gibt es keine inhaltlich übergreifende und einheitliche Kategorie für alle Kneipenbilder; allerdings war in der Caupona an der Via di Mercurio das Trinken von Wein wahrscheinlich in allen Bildern in irgendeiner Form präsent, sogar in der Würfelspiel-Szene.¹²⁵¹ Zusätzlich werden Verhaltensweisen als Folgen des Weinkonsums geschildert, zu denen sich die Konsumenten hinreißen lassen: ein möglicherweise falscher Liebeschwur, Streit beim Würfelspiel, sexuelle Zudringlichkeiten. Das verbindende Element unter allen betrachteten Kneipenbildern ist ihr raumfunktionaler Kontext und die Beobachtung, dass die meisten von ihnen auf typische Wirtshausaktivitäten verweisen. Für seine Untersuchung hat Ritter die Bilder deshalb in den Gebäudegrundrissen positioniert und sie damit zurück an ihre einstige Wirkungsstätte, in ihren lebensweltlichen Kontext gestellt. Die Frage der kommunikativen Funktion der Kneipenbilder und die konkrete Rolle der Beschriftung ist bis zu seinem Aufsatz nur ansatzweise gestellt worden. Für ihn sind die Darstellungen ein konkretes Zeugnis für das Wirtshaus als Lebensraum, dessen Gestaltungskonzept und Inszenierung auf den folgenden Seiten erörtert werden.

Im Schankraum der Caupona des Salvius waren alle Wandbilder an einer einzigen Wand aufgereiht und durch ihre rote Umrahmung als zusammengehörig gekennzeichnet. Die Anzahl der Figuren wechselt von Bild zu Bild nach einem bestimmten Muster: 2, 3, 2, 3. Auch in der Positionierung der Hauptpersonen kann ein Muster beobachtet werden: Stehend, Sitzend, Sitzend, Stehend. Zwischen dem küssenden Paar in Bild 1 und dem raufenden Paar in Bild 4 ist zudem eine Ähnlichkeit in der Komposition festzustellen, auch wenn die Farbe der Gewänder vertauscht ist. Inhaltlich gibt es ebenso eine Verbindung zwischen beiden Bildern, denn die Figuren artikulieren starke persönliche Emotionen (Zuneigung und Zorn), während die beiden mittleren Bilder eher als allgemeingültige ›Aufzeichnungen‹ typischer Situationen des Wirtshauslebens anzusehen sind.¹²⁵² Eine Parallele zwischen Bild 2 und 3 ist ebenso im identischen Aufbau der Beischriften *non mia est* und *non trias, duas est* festzustellen. Das frieshafte Arrangement der Bilder, die unmittelbar aneinander anschließen, regt zu gedanklichen Querverbindungen zwischen den Sze-

1250 Von der Anlieferung über den Ausschank bis hin zum gemeinschaftlichen oder solitären Konsum von Wein.

1251 Weintrinkende Personen erscheinen in den Bildern S1, S2, S3, O1, O2, N1, N2, W1 sowie c1 und c2.

1252 Ritter 2011, 195.

nen an. Dass dies wohl auch die Intention des Auftraggebers war, zeigen die Bilder 3 und 4, die zusammen eine Handlungssequenz bilden und demnach als narrative Einheit zu lesen sind. Im Gegensatz zur *Caupona* an der *Via di Mercurio* wird nur in einem Bild explizit auf das Thema ›Wein‹ verwiesen (Bild 2).¹²⁵³ Auch die Rolle der Bedienung in Bild 2, die mit ihren Gästen in direkten Kontakt tritt und das Geschehen aktiv steuert, unterscheidet sich grundlegend von den Figuren der Kellner in S2 und N2 und erst recht von dem Diener im Bild S3, der in deutlich kleinerem Maßstab, stumm, passiv und abgesetzt von der Gruppe wiedergegeben ist.¹²⁵⁴

In der *Caupona* an der *Via di Mercurio* verteilen sich die Bilder gleichrangig und stehen in einer lockeren Verbindung zueinander. Ihre Anordnung verfolgt kein stringentes gedankliches Konzept. Die vier erhaltenen Bilder an der Südwand unterscheiden sich in ihrer Konzeption von den vier Bildern in der *Caupona* des *Salvius*: ihre Themen variieren stärker, es gibt keine wiederkehrenden Figuren; eine zeitliche Abfolge in nebeneinanderstehenden Bildern ist nicht ersichtlich. Die Anzahl der Hauptfiguren wechselt nach dem Muster 4, 2, 4, 2. An der Nordwand können die beiden Bilder in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden: die Entladung von Wein vor der Kneipe gefolgt vom Ausschank des Weins in der Kneipe. An der Ostwand und im Durchgangsraum wurden je zwei Bilder zu einem Thema nebeneinandergesetzt, allerdings ohne näheren Bezug zueinander.¹²⁵⁵ Die Schankenszenen S2 und N2 haben eine ähnliche Form, die Bedienung trägt in beiden Fällen ein rotes Gewand und die des Kunden ein gelbes. Beiden Szenen kommt eine zentrale Aufgabe zu: sie spiegeln die gute Beziehung zwischen dem Personal und den Gästen.¹²⁵⁶ Die Bilder S3 und W1 kommen in ihrer Aussage den Gelagbildern aus der *Casa del Triclinio* nahe. Sie zeigen Wohlleben im ›konvivialen‹ Miteinander mit einem Sklaven für das Servieren des Weins (S3, vgl. ›Tanz-Bild‹, ›Gesangs-Bild‹, ›Ankunfts-Bild‹) und einem vertraulichen Zwiegespräch (W1, vgl. ›Ankunfts-Bild‹).¹²⁵⁷

Alle Kneipenbilder verweisen in unterschiedlichen Graden der Intensität auf die Lebenswirklichkeit in der *caupona*: auf der Ebene, die am engsten mit dem Kneipenleben verbunden ist, befinden sich jene Szenen, die Dienstleistungen oder Vergnügungsmöglichkeiten in der Kneipe zeigen. Dazu gehören der Weinausschank (Bild 2, S2, N2), das Servieren und Zechen bei Tisch (S3, W1) sowie das gemeinsame Spiel (Bild 3, S1), aber auch Handlungen, die sich im menschlichen Miteinander auf engem Raum ergeben können, z. B. eine Liebschaft (Bild 1), ein sexuelles Abenteuer (S4), ein handfester Streit (Bild 4). Der Verweis auf das Innere eines Kneipenraums wird durch die Angabe von Mobiliar und Spielgerät, aber auch in den Beischriften (*itis foras, veni bibe*) ausgedrückt. Auf einer entfernteren

1253 Ebd. 188. 193.

1254 Ebd. 167.

1255 Ebd. 188. 190. 192 f.

1256 Ebd. 167 f.

1257 Ebd. 175–177. 185.

Ebene wird der logistische Aufwand gezeigt, der notwendig ist, um der Kundschaft den Weingenuss zu ermöglichen. Hierzu gehören jene Szenen, die außerhalb der Kneipe Transport und Anlieferung von Wein zeigen (N₁, c₁, c₂). Die Bildgruppe der dritten Ebene präsentiert sexuelle Phantasien, die eher nicht im Umfeld eines öffentlich zugänglichen Kneipenraumes zu denken sind, sondern sich allenfalls in der Vorstellungswelt ihrer Besucher abgespielt haben mögen (O₁, O₂). Einzig der Weingenuss der am Sexualakt Beteiligten in O₁ stellt noch einen, wenn auch fernen Bezug zum Kneipenleben her.¹²⁵⁸ Im Unterschied zur Caupona des Salvius, deren Bemalung wenige ausgewählte Szenen zeigt, verweisen die Bilder in der Caupona an der Via di Mercurio variationsreich auf das breite Spektrum von Beschäftigungen in einer »generischen Kneipenwelt«¹²⁵⁹.

In Hinblick auf den Anbringungsort der Bilder lassen sich weitere Aussagen treffen: Der Fries in der Caupona des Salvius ist aufgrund der Raumverhältnisse so konzipiert worden, dass er auch aus der Entfernung gut sichtbar war. Wir finden ihn an einer strategisch günstigen Position zwischen zwei Türöffnungen im Schankraum gegenüber dem Tresen, wo er sich im Blickfeld sowohl der Laufkundschaft als auch der länger verweilenden Kneipengäste befand. In der Caupona an der Via di Mercurio verteilen sich die Szenen zum Thema ›Speisen, Trinken/Aus-schank‹ und ›Spielen‹ an verschiedenen Wänden des Gastraums (b), mehrheitlich jedoch an dessen Langseite (eben dort, wo wohl auch das Mobiliar gestanden hat: W₁, S₁–3, N₂). Szenen, die mit Anlieferung und Ausladen zu tun haben, sind an den beiden hinteren Eingängen zu finden (N₁, c₁, c₂). Szenen mit sexuellem Inhalt wurden im hintersten Winkel des Gastraums aufgemalt, der den Eintretenden zunächst nicht sofort ins Auge fiel (S₄, O₁, O₂).

Wie in den Gelagebildern der Casa del Triclino sind auch in den Kneipenbildern sowohl gemalte als auch eingeritzte Beischriften vorhanden. Die Notationsart der Beschriftung, also ihre Angabe in aufgemalter oder eingeritzter Form, ver-rät unterschiedliche Kommunikationsformen. In der Caupona des Salvius sind die Aussprüche der agierenden Personen bei allen Bildern mit Farbe hinzugefügt worden; man kann also davon ausgehen, dass ihr Text bei der Konzeption oder spätestens während der Anbringung der Szenen entworfen wurde. Die Materiali-tät des Schreibvorgangs, die sich in Farbintensität und Größe der gemalten Schrift artikuliert, kann in Bild 2 (Abb. 38b) einen Hinweis auf Gespräche während der Anbringung der Bilder geben. Die Bemerkung *Oceane veni bibe* scheint später als die übrigen Beischriften im selben Bild hinzugesetzt worden zu sein, denn sie ist deutlich blasser und kleiner, woraus sich eine Beschriftungsabfolge ablesen lässt. Eventuell wurde der Zusatz auf die Schnelle mit einem Rest verdünnter Farbe vor dem ›Finish‹ des Bildes vorgenommen, vermutlich nach einem spontanen Einfall. Denkbar wäre, dass Oceanus der Spitzname eines Stammgastes war. Eine solche

1258 Ebd. 190–192.

1259 Neudecker 2012, 102.

Benennung verleiht der Zeichnung eine heitere Note, weil sie einen unstillbaren Säufer karikiert, der eine Menge alkoholischer Flüssigkeit in sich aufnehmen kann.¹²⁶⁰ Die kleine Schankszene wäre in diesem Fall von ihren Urhebern gleichsam ›weitergedacht‹ und in die eigene Realität projiziert worden.

Man kann sich fragen, aus welcher Quelle die Anregung für einen solchen Bilderwitz herrühren könnte. Eine Möglichkeit sind die bildhaft erweiterten Graffiti, die überall an den Wänden Pompejis hinterlassen und von der Bevölkerung in Kommentaren oder Zeichnungen verarbeitet wurden.¹²⁶¹ Eventuell waren auch Eindrücke eines Schauspiels Vorbild, wofür der possenhafte Charakter der Bilder 2 und 4 spricht.¹²⁶² Dass ein Schauspiel die Lebenswirklichkeit eines Wirtshauses zum Thema haben konnte, beweist der frühkaiserzeitliche Grabstein des L. Calidius Eroticus aus Isernia, den er für sich und eine gewisse Fannia Voluptas hat setzen lassen.¹²⁶³ Der Stein zeigt einen siebenzeiligen Text¹²⁶⁴ und darunter eine figürliche Szene, die aus dem Wirt eines Gasthauses im langen Gewand¹²⁶⁵ und einem Mann mit Kapuzenmantel und Reittier besteht. Der Gast steht kurz vor seiner Abreise, hat sein Maultier gesattelt und verhandelt mit dem Wirt über die Rechnung. Der erste Teil der Inschrift folgt einem verbreiteten Schema römischer Grabinschriften¹²⁶⁶; der zweite Teil bildet den Dialog ab. Die Rollenzuweisungen fehlen in dem Text, jedoch können die Sprechtexte mühelos den beiden Protagonisten zugeordnet werden. Herbert Bannert bezeichnet das Reliefbild als »eine Szene, die gut in einen Mimus oder in einen Schwank passt.«¹²⁶⁷ Gezeigt wird derjenige Moment,

1260 Ritter 2011, 169. Neudecker 2012, 101: »einer in der Nachbarschaft hieß wohl immer so.«.

1261 Ebd. 102. Über den interaktiven Charakter von Graffiti im Stadtgebiet Pompejis zuletzt *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 103–115.

1262 Die von Clarke 2003, 164 vertretene These, bei Bild 1 handele es sich um eine Szene aus einem Theaterstück, hält Ritter 2011, 196 Anm. 152 für widersinnig. Möglicherweise hat aber auch hier ein Theaterstück eine Anregung (nicht die Vorlage!) zur Gestaltung der Szene gegeben.

1263 Bannert 2005. Das im antiken Aesernia aufgefundene Grabrelief aus Kalkstein befindet sich heute im Louvre, vgl. ebd. 204 Anm. 4. 206 Anm. 10. Weiterführende Literatur zum Stein, vgl. ebd. 204 Anm. 4. 206 Anm. 13.

1264 CIL IX 2689 = ILS 7478. Transkription bei Bannert 2005, 204. Einige der Abkürzungen sind anders aufgelöst bei Jahn 1861, 369 und Diebner 1979, 174 Kat.-Nr. Is 62.

1265 In früheren Publikationen wurde die linke Gestalt wohl deshalb und wegen der Langhaarfrisur in der Umzeichnung von Otto Jahn (Jahn 1861, Taf. X 6) mit einer Wirtin in Verbindung gebracht. Die Umzeichnung der figürlichen Darstellung entspricht der Zeichnung bei Bannert 2005, 204, so u. a. bei Jahn selbst, vgl. ebd. 369 und Kleberg 1963, 37. Diebner 1979, 174. Junkelmann 1993, 83 (Erläuterungen zu Abb. 84) und zuletzt Ritter 2011, 169. Siehe hierzu Bannert 2005, 205 Anm. 5. Die Leitung eines Gasthauses war schon zu frühesten Zeiten des Reisens oft ein Beruf von Frauen, vgl. Casson 1976, 239.

1266 *L(ucius) Calidius Eroticus sibi et Fanniae Voluptati v(ivus) f(ecit)*.

1267 Bannert 2005, 207. Die Schauspielerin Fannia Voluptas hat wahrscheinlich die Rolle des Wirtes übernommen, während ihr Kollege Lucius Calidius Eroticus den Reisenden mimte. Das Stück würde sich gut in das Genre des Mimus einfügen, worin moralisch abgründige Konflikte und Niederträchtigkeiten des Alltags behandelt wurden, vgl. Kindermann 1979, 142. Für die Gattung des Mimus würde außerdem sprechen, dass die Darsteller offensichtlich keine Masken tragen, vgl. ebd. 141.

welcher bei den Zuschauern die meisten Lacher erzeugte. Die Pointe besteht darin, dass der Reisende sein Maultier als gefräßig hinstellt, während er selbst viel mehr für sein eigenes Wohlleben ausgegeben hat.

Alle Bilder in der *Caupona* des *Salvius* haben einen eigenständigen Aussagewert und sollten Ritters Ansicht nach für sich genommen auch ohne ihre Beschriftung für den Betrachter verständlich sein, da sie allgemeine Alltagshandlungen in einer Kneipe schildern.¹²⁶⁸ Anders als es auf den ersten Blick scheinen mag, besteht eine Diskrepanz zwischen Bild und Text: Weder sagen die Texte rein das aus, was die Bilder darstellen, noch bilden die Bilder nur den Inhalt der Texte ab.¹²⁶⁹ Speziell in den ersten drei Szenen lenken die ›sprechenden‹ Beischriften die Bildaussage sogar in eine andere Richtung: Der Leser erfährt in Bild 1, dass der intime Kuss zwischen den beiden Liebenden durch eine Nebenbuhlerin belastet ist. Auch das Personal in Bild 2 ist weniger dienstfertig als es den Anschein hat, sondern setzt klare Grenzen gegenüber seiner Kundschaft, macht sich sogar über sie lustig. Die beiden Spieler in Bild 3 gehen nicht friedlich aus ihrer Partie – im Gegenteil: eine Konfliktsituation zeichnet sich ab, die nebenan in Bild 4 eskaliert. Bild und Beischrift rücken im letzten Bild semantisch am engsten zusammen, da *Habitus* der Figuren und Inhalt der Beischriften in dieselbe Richtung zielen. In allen Bildern wird das Verhalten der Gäste als kritikwürdig hingestellt: ein womöglich falscher Liebeschwur, vorlautes Verhalten bei der Bewirtung, Schummelei beim Spiel und körperliche Ausschreitung im Lokal. Die Beschriftung stellt also einen deutlichen Fingerzeig auf Konflikte im Kneipenraum dar, die in unterschiedlicher Intensität ausgetragen werden: in Bild 1 ist die schwelende Krise des Pärchens nur im schriftlichen Zusatz erkennbar, während die Darstellung selbst keine Hinweise bietet; auch in Bild 2 und Bild 3 ist auf den ersten Blick kein untrügliches Indiz für eine Konfliktsituation zu finden.¹²⁷⁰ Durch die Beischriften wird allerdings klar, dass es in diesen Bildern um Rivalität zwischen den Kneipenbesuchern geht, die im einen Fall durch den Wortwitz der Bedienung beigelegt wird, während die Spannungen im anderen Fall gerade erst entstehen und nur durch das beherzte körperliche Eingreifen des Wirtes aufgelöst werden können. Auf der reinen Bildebene sind wiederum die Bilder 1–3 vereinbar, da in ihnen geduldete Möglichkeiten des Zeitvertreibs in der Kneipe abgebildet sind; auf der reinen Textebene können die Bilder 2–4 zusammengefasst werden, da in ihnen Meinungsverschiedenheiten offen zur Sprache kommen.¹²⁷¹

Die Aussage der vier Kneipenbilder hat Ritter auf einen Nenner gebracht: beispielhaft werden Störungen der Kommunikationsatmosphäre im Lokal und ihre

1268 Ritter 2011, 159. 195. Hingegen Fröhlich 1991, 213, der in den Bildern spezielle Ereignisse ausmachen will.

1269 Ebd. 194 f.

1270 Abgesehen davon, »dass sich (im Schankbild) der rechte Gast seinem Nachbarn zuwendet, und im Würfel-Bild (...) der rechte Spieler in Richtung des Würfelbechers seines Gegenübers deutet und diesen dabei anblickt.« (Ebd. 197).

1271 Ebd. 199.

Behebung thematisiert.¹²⁷² Die Beischriften fungieren aktiv als ›Movens‹ für beschwichtigende Kommunikation in der Kneipe, die notwendig ist, um die Konflikte beizulegen. Ritter argumentiert dahingehend, dass der Kneipenfries grundsätzlich die Förderung des kollektiven Wohlbefindens zum Ziel hatte.¹²⁷³ Der Tenor der Dipinti in der Caupona bewegt sich jedoch auf einer etwas anderen Ebene: Es geht nicht darum, zur Lustbarkeit einzuladen, zum Wortwechsel anzuregen oder vorbildhaft zu geselligen Tätigkeiten aufzurufen, auch wenn, wie Ritter konstatiert, durch die Szenen Beispiele dafür abgegeben werden, »wie man es sich in dem betreffenden Raum wohlergehen lassen kann.«¹²⁷⁴ Die Botschaft der Bilder aus der Kneipe des Salvius ist vielmehr eine grundlegend andere als etwa diejenige im oben beschriebenen Gelageraum der Casa del Triclinio, denn sie rufen die Gäste auf, ihr Verhalten im Sinne der Gemeinschaft zu kontrollieren und Affekthandlungen zu vermeiden. Ihre Aussageabsicht entspricht also eher den aufgemalten Verhaltensregeln im elegischen Distichon¹²⁷⁵ an den Wänden des Sommertricliniums in der Casa del Moralista¹²⁷⁶ (III 4, 2–3), die sich direkt auf das Geschehen beziehen, das sich im Raum abgespielt haben mag.¹²⁷⁷ Der besondere Clou der dortigen Direktiven lag möglicherweise in ihrer Verbindung mit realen Situationen während des Gelages. So wird auf der Rückwand des Raumes vor begehrllichem Blickkontakt mit der Ehefrau eines anderen gewarnt: *Lascivos voltus et blandos aufer ocellos / coniuge ab alterius, sit tibi in ore pudor*. Unverkennbar besteht ein Zusammenhang zu den in Bild 1 geschilderten Folgen. Die Regel gegen eheliche Untreue befand sich zudem genauso wie die Kusszene in der Caupona in einer diskreten Ecke des Raumes, wo der Gast unbemerkt seine Blicke schweifen lassen konnte. Die Anweisung auf der Südwand neben einer Türöffnung richtet sich gegen Gäste, die einen Streit anzetteln wollen: [*Abstine discidiis*]¹²⁷⁸ *odiosaque iurgia differ / si potes, aut gressus ad tua tecta refer*.¹²⁷⁹ Inhaltlich zielt der aufgemalte Spruch jedenfalls in dieselbe Richtung wie die Beischrift in Bild 4, welches gleich neben einem Ausgang positio-

1272 Ebd. 198.

1273 Ebd. 199.

1274 Ebd.

1275 CIL IV 7698. Blum 2002, 29–31 Nr. 19. Zu Lehrsprüchen oder Ermahnungen auf einem kaiserzeitlichen Mosaik vgl. Kankeleit 1994, 243–246 Nr. 145 Taf. 88.

1276 Zu diesem Haus sind nach seiner Ausgrabung zunächst nur einzelne Vorberichte erschienen, vgl. bes. V. Spinazzola, NSc 1917, 247–249. M. Della Corte, NSc 1927, 93 f., bis es in den 50er Jahren zur postumen Veröffentlichung durch Spinazzola kam, vgl. Spinazzola 1953, bes. 727–762. Innenansichten des Raumes finden sich bei Spinazzola ebd. 752 Abb. 731; 754 Abb. 733; 755 Abb. 734. 735 sowie bei I. Bragantini, in: PPM III (1991) 422 Abb. 26. 27; 423 Abb. 28.

1277 Zu dieser Beobachtung erstmals Clarke 2003, 237 f.

1278 Nur eine von mehreren Möglichkeiten der Ergänzung. [*Insanas*] *lites odiosaque iurgia differ*, vgl. Spinazzola 1953, 754. [*Utere blandit*]*is odiosaque iurgia differ*, vgl. Della Corte 1965, 361. [*Utere praecep*]*tis odiosaque iurgia differ*, vgl. Wick 1926, 18. Weitere Ergänzungsvorschläge finden sich bei Della Corte 1965, 361 Anm. 1.

1279 Diese Warnung vor Gezänk hat sich womöglich auf den *locus imus in imo* bezogen, der sich an einem unruhigen Punkt im Gelageraum befunden hat. Die Türöffnung diente nicht nur als Zugang für ankommende Gäste, sondern mündete auch über einen quergelagerten Durchgangs-

niert war. Ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen der Casa del Moralista und der Caupona besteht aber entgegen den genannten Gemeinsamkeiten darin, dass die Hinweise auf korrektes Verhalten in der Caupona nicht imperativisch, sondern zurückhaltender formuliert sind, indem sie sich an das Gezeigte angleichen und damit also »ganz innerhalb des Bildrahmens«¹²⁸⁰ bleiben. Die kleinen Geschichten in den Bildern 1–4 sollten die Besucher nicht durch konkrete Anweisung, sondern durch Negativbeispiele aus verschiedenen Bereichen dazu bringen, ihr anstößiges Verhalten in den Räumlichkeiten der Kneipe und auch im Leben selbst zu regulieren, ganz so wie es vielleicht auch das Ziel der Bild-Text-Kombination auf dem Grabstein von Isernia gewesen ist.

In der Caupona an der Via di Mercurio ist die wörtliche Rede erst nachträglich durch Ritzung beigefügt worden, allerdings nur bei den Szenen zum Thema ›Weinausschank‹; die restlichen erhaltenen Szenen sind unbeschriftet.¹²⁸¹ Der oder die Schreiber konnten eine Anregung zur Beschriftung – wenn überhaupt – nur indirekt bezogen haben. Zudem sind übergreifende Zusammenhänge zwischen beiden Graffiti oder zwischen den einzelnen Bildern im Sinne eines ›Programms‹ nicht sichtbar. An den eingeritzten Beischriften lässt sich das Rezeptionsverhalten der Besucher ablesen, die sich offensichtlich in beiden Malereien nur mit der Rolle des weintrinkenden Gastes identifiziert haben und ihre Wünsche an die Bedienung in der Kneipe dementsprechend in schriftlicher Form artikuliert haben: *Adde calicem Setinum! Da frigidam pusillum!* Ritter bemerkt hierzu treffend: »Die beiden Sätze nehmen die Vorlage auf, die die Szenen boten, indem sie deren Mitteilungsgehalt (...) ausdeuten und konkretisieren.«¹²⁸² Ähnlich wie im ›Ankunfts-Bild‹ der Casa del Triclinio konnte sich der Schreiber »bestens in die dargestellten Situationen hineinversetzen«.¹²⁸³ Wie auch in anderen Graffiti aus dem Stadtgebiet¹²⁸⁴ wurde die Qualität und Quantität des Weines kommentiert und bewertet. In einem Fall verlangte der Kunde nach einem weiteren Becher Setiner Wein. Entweder war ihm die gereichte Menge nicht genug oder er vermisste einen qualitätvolleren Wein im Sortiment des Wirtshauses. Im anderen Fall hätte der Kunde seinen Wein gerne mit kaltem Wasser verdünnt, er empfand das Getränk also als zu heiß oder zu schwer bzw. zu gehaltvoll. In den Graffiti wird deutlich, dass die Kundschaft mit ihren speziellen Unzufriedenheiten und Wünschen und nicht das Kneipenpersonal das Sagen hat. Anders als in den Bildern in der Caupona des Salvius ist das Personal allein in seiner Rolle als Servicekraft und nicht als Schlichter von Konflikten

raum in einen der Küche vorgelagerten Dienstraum. Stein-Hölkeskamp 2005, 103. vgl. Ov. ars I 591f. DNP Triclinium 808 [mit Schema der Klinen].

1280 Ritter 2011, 174.

1281 Eine Beschriftung der verlorenen Szenen kann nicht ausgeschlossen werden.

1282 Ritter 2011, 166.

1283 »Der unmittelbare Bezug der Fresken zu den üblichen Geschehnissen in der Kneipe erweckte eine Vertrautheit, in der man sich aufgefordert fühlte, das Dargestellte nach eigenem Wissen zu erläutern.« (Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018, 308).

1284 CLE 930. 931.

gekennzeichnet. Es ist gut möglich, dass Gespräche der Gäste untereinander oder Dialoge mit der Bedienung zur Beschriftung der Schankszenen verleitet haben. Ebenso sind als Anregung bestimmte aufgeschriebene Ausrufe auf Gefäßen denkbar, wie z. B. *copo imple*, *misce copo* oder *reple me copo*, die in unterschiedlichen Teilen des Römischen Reiches zutage getreten sind.¹²⁸⁵ Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Graffiti angebracht wurden, um gezielt zur Kommunikation unter den Gästen anzuregen und ihnen einen Hinweis auf die Servicequalität in der Einrichtung zu geben. Die geringe Größe und der ausgeprägte Kursivitätsgrad der Buchstaben unterscheiden sich allerdings sehr deutlich von den großflächig angebrachten Graffiti im ›Ankunfts-Bild‹ in der Casa del Triclinio, was darauf schließen lässt, dass der Schreiber möglichst anonym und unbemerkt bleiben wollte.

Ein jüngst entdecktes Graffito in einem kürzlich ausgegrabenen Thermopolium in Pompeji (V, 3) veranschaulicht auf scherzhafte Weise die Unzufriedenheit eines Kunden.¹²⁸⁶ Über dem gemalten Bild eines angeleiteten Hundes am Tresen Kat. W7 hat jemand NICIA CINAEDE CACATOR – *Nicia cinaede cacator* (»Nicias, (du) schamloser Scheißer!«) eingeritzt. Ursprünglich war die Figur wohl als Wachhund und auch Glücksbringer der Örtlichkeit gedacht gewesen. Eventuell bezieht sich die Bemerkung auf einen echten Hund. Wahrscheinlicher ist aber, dass sich der Schreiber des Motivs bemächtigte und es in seinem Sinne umdeutete, womöglich um durch einen Vergleich mit einem kotenden Hund metaphorisch Kritik an der schamlosen Bereicherung des Wirts, am Verhalten einer männlichen Bedienung oder aber an einem defäkierenden Gast (Kap. 5. 3. 1. 2) zu üben. Wir sehen also, dass solche geritzten Beischriften retrospektiv die Erlebnisse der Kneipenbesucher für die Nachwelt konservieren und gleichzeitig die gebotenen Dienstleistungen bewerten konnten. Die Dipinti in der Caupona des Salvius waren hingegen prospektiv auf das gewünschte Betragen des Kunden im Trubel des Kneipenbetriebs ausgerichtet.

4.2.3 Totenmahl

Das Motiv des Totenmahls ist seit spätarchaischer Zeit bekannt, steht also in einer langen Tradition. Im Hellenismus war das Totenmahl insbesondere auf Grabreliefs sehr beliebt; es prägten sich unterschiedliche motivische Spielarten aus, die im Laufe der Zeit in andere Gattungen übernommen wurden. Im Zuge dieser Entwicklung hat man die Mahlbilder dann in neue Kontexte gestellt.¹²⁸⁷ Die pagane Grabmalerei zeigt vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. nur ein geringes Interesse an Mahldarstellungen. Seit der Spätantike existieren pagane und christliche Mahlszenen nebeneinander, wobei letztere in ihren Darstellungskonventionen nahezu unverändert aus dem

1285 Köln (CIL XIII 10018, 57): *copo imple*. Reims (CIL XIII 10018,120): *misce copo*. Ammiens (CIL XIII 10018,158): *reple me copo*.

1286 Das Thermopolium befindet sich auf der Kreuzung zwischen dem Vicolo delle Nozze d'Argento und dem Vicolo dei Balconi und wurde in den Jahren 2019–2020 freigelegt.

1287 Zur Entwicklung des Totenmahlmotivs u. a. Dunbabin 2003, v. a. 104–132. Zu paganen Gelagen auf Grabreliefs vgl. Fabricius 1999.

paganen Bildschatz übertragen wurden.¹²⁸⁸ Aus den stadtrömischen Katakomben sind insgesamt 27 Darstellungen bekannt, von denen jedoch nicht alle aus christlichen Gräbern stammen. In den Wandmalereien der Katakombe SS. Marcellino e Pietro gilt das Totenmahl mit insgesamt 17 vertretenen Bildern¹²⁸⁹ als Leitmotiv. Das Spektrum dieser Gelagebilder reicht von lagernden, heroisch stilisierten Einzelpersonen¹²⁹⁰ oder Paaren bis hin zu Gelageszenen mit mehreren Teilnehmern (darunter auch sitzende Frauen und lagernde Kinder) auf der Sigmacouch (*stibadium*) – sogenannte Sigmamahlszenen.¹²⁹¹ Die grundlegende Funktion des Gelages als Zeichen des Status und Privilegs, des Vergnügens und des Luxus wird in diesen Szenen um den Aspekt der Familienrepräsentation bereichert: der Verstorbene ist in einer ›Momentaufnahme‹ im Kreise seiner Angehörigen beim Mahl festgehalten. Die allgemeinen Deutungen solcher Totenmahlszenen gehen in verschiedene Richtungen. Es kann sich sowohl um ein irdisches Mahl als auch um ein Mahl des Toten im Jenseits handeln. Nach einer anderen Auffassung zeigen die Szenen ein Begräbnisritual, das die Opferung von Speisen und Getränken oder auch einen Leichenschmaus der Angehörigen für den Verstorbenen beinhaltet.¹²⁹² Ein zentraler Bestandteil des frühchristlichen Totengedenkens war das Gedächtnismahl der Grabbesucher, das als *refrigerium* bezeichnet wird. Das *refrigerium* ist an der Schwelle zwischen den Gemeinschaften der Lebenden und der Toten zu denken. Es sollte die trennende Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits aufheben, indem der Verstorbene für eine gewisse Zeit in die Mahlgemeinschaft der Hinterbliebenen aufgenommen wird.¹²⁹³ Das frühchristliche Totengedächtnis war somit »Ausdruck einer Vorstellung, mit den Toten auch in der Gegenwart in einem reziproken Handlungszusammenhang verbunden zu sein.«¹²⁹⁴ Die literarischen Quellen über die Durchführung von Totenmählern sind nicht einheitlich und bieten nur allgemeine Informationen, wohingegen die Grabmalerei eine zuverlässigere, weil anschaulichere Quelle ist.

1288 Zimmermann 2012, 171. Ghedini 1991.

1289 Deckers – Seeliger – Mietke 1987 Nr. 10. 13. 14. 39. 45. 47. 48. 50. 52. 59. 60. 62. 73. 75. 76. 78 (2x).

1290 Ebd. 209 f. Nr. 10. 2. 5 Plan 10 (mit Namensbeischrift des Verstorbenen).

1291 Die vollständige Publikation aller Mahlszenen ebd. Außerdem: Nestori 1993. Gyon 1987, 198–200.

1292 Dunbabin 2003, 108. Den Abschluss des heidnischen Begräbnisrituals bildete für gewöhnlich ein Gelage der Angehörigen am Grab. Nach einer Trauerzeit von neun Tagen wurde ein Opfer dargebracht und danach erneut ein Mahl abgehalten (*cena novemdialis*). Darüber hinaus boten bestimmte Feiern, die die Erinnerung an den Toten wachhalten sollten, Gelegenheit zum gemeinsamen Mahl (z. B. *parentalia*, *dies natalis*), vgl. Zimmermann 2012, 173. Zimmermann 2013, 176. 180 f.

1293 Der Tote sollte durch das Mahl in den Jenseitszustand der Heiligen versetzt werden, vgl. Zimmermann 2013, 181 f. Zur Definition außerdem Dresken-Weiland 2010, 182. Zimmermann 2012, 182. In Inschriften des 3. und 4. Jahrhunderts sind Anrufe an die Toten bezeugt, am *refrigerium* derer, die ihrer gedachten, teilzunehmen, vgl. Dresken-Weiland 2010, S. 192 Anm. 528. 529. S. 193 Anm. 530. Literatur zum antiken Totenmahl bei Dresken-Weiland 2010, 181 Anm. 460.

1294 Diefenbach 2007, 77 f.

4.2.3.1 Die Malereien aus der Katakombe SS. Pietro e Marcellino, Rom

Eine Gruppe von außergewöhnlich beschrifteten Totenmahlbildern Kat. W14–W20 aus der stadtrömischen Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus zeigt Männer, Frauen und Kinder beim Gelage auf einer Sigmacouch (Abb. 40a–40h).¹²⁹⁵ Mehrheitlich wurden die Bilder in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der sogenannten ›Agapenregion‹ entdeckt. Nur zwei Mahlszenen aus der Katakombe datieren ins späte 3. Jahrhundert n. Chr., die übrigen stammen wohl aus konstantinischer Zeit (frühes 4. Jahrhundert n. Chr.).¹²⁹⁶ Der architektonische Befund der Bilder ist zwar gesichert, jedoch sind Bildkontext und Raumkontext im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Bildern zu trennen, da die Szenen höchstwahrscheinlich nicht das wiedergeben, was sich im Grab selbst abgespielt hat. Die Gänge und Kammern in den unterirdischen Gräbern boten kaum die erforderlichen Vorrichtungen, Raum- oder Lichtverhältnisse für Totenmähler. Am ehesten sind daher oberirdische größere Gelage zu Ehren der Toten denkbar, für die es archäologische Hinweise gibt. Für kleinere Feiern und symbolische Speisungen der Verstorbenen in den Katakomben selbst waren gelegentlich kleine Speisetische (*mensae*) und auch Sitzbänke vorhanden.¹²⁹⁷

In SS. Marcellino e Pietro sind sowohl einfache Wandnischengräber (*loculi*) als auch aufwendige Bogengräber mit großen Nischen (*arcosolia*) in abgeschlossenen Grabkammern (*cubicula*) vertreten. Die Mahlbilder stammen aus den Regionen A und I der Katakombe. Sie sind in den Lunetten der Bogengräber aufgemalt, die sich entweder in *cubicula* oder in Galerien befinden. Selten wurden die Mahlbilder an der Front eines Grabes, auf der Rückwand oder der rechten bzw. linken Wand des *cubiculum* angebracht. Die Mahlbilder mit *stibadium* sind generell entweder als Hauptbild direkt über dem Grab oder als Nebenszene aufgemalt worden. Sie erscheinen inmitten profaner Szenen oder auch als Teil einer biblischen Szene.¹²⁹⁸

Grabarchitektur und Malerei wurden selten bewusst aufeinander abgestimmt, etwa wenn in *cubiculum* Nr. 76 ein Mahlbild in der Lunette auf die anderen Wandflächen übergreift: in den Laibungen zu beiden Seiten der Mahlszene (Abb. 40f) finden wir je ein Bildfeld mit einer Dienerfigur, die zur Hauptszene gehört – im rechten Feld eine weibliche Figur mit Kanne neben einem Ofen für heißes Wasser (*caldarium*)¹²⁹⁹, im linken Feld einen männlichen Oranten, der die Hände zum Gebet erhoben hat.¹³⁰⁰ Möglicherweise zeigt die Szene im rechten Feld dieselbe Dienerin aus der Mahlszene, die der Mahlgesellschaft einen Becher reicht, zu einem früheren Zeitpunkt beim Abfüllen des heißen Wassers. Auch in der Grabkammer

1295 Deckers – Seeliger – Mietke 1987 Nr. 39, 45,2, 47, 50,2 sowie Frg. 73, Nr. 75, 76,2, 78,2, 78,3.

1296 Dunbabin 2003, 177. Dresken-Weiland 2010, 184.

1297 Zimmermann 2012, 174. Zimmermann 2013, 179 f.

1298 Zimmermann 2012, 176. Dunbabin 2003, 177. Dresken-Weiland 2010, 185 f.

1299 Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 180 Abb. 105; 181 Abb. 106 und Farbtaf. 57a. Dückers 1992, Taf. 7b.7 c.

1300 Deckers – Seeliger – Mietke 1987, Farbtaf. 58c.

Nr. 45 findet die Gelageszene eine Fortsetzung durch ein weiteres Bild, allerdings mit Verbindung zum realen Raumeschehen. In der Lunette des Hauptarkosols ist ein gelb gekleideter Mann mit dunklen Locken innerhalb der Mahlgemeinschaft abgebildet, der nach Speisen auf dem Tisch greift (Abb. 40b). Im Bildfeld auf der linken Seitenwand sitzt derselbe Mann allein an einem Speisetisch (*mensa*). Die Malereien zeigen den Verstorbenen selbst, und zwar einmal im oberirdischen *refrigerium* und dann zu einem späteren Zeitpunkt als Empfänger des Speiseopfers direkt in der Katakombe. An der gegenüberliegenden Wand finden wir tatsächlich einen aufgemauerten Speisetisch, was bedeutet, dass sich Grabraum und Bildraum an dieser Stelle durchdringen.¹³⁰¹

Die Anzahl der Personen in den acht beschrifteten Sigmamahlszenen schwankt zwischen drei und fünf. Wir sehen überwiegend männliche Zecher, wenige Frauen und Kinder, daneben mehrheitlich Dienerinnen mit Gefäßen, drei Mal erscheint ein junger Gelagediener. Im Folgenden werden die Szenen kurz beschrieben¹³⁰²:

- Das Mittelbild der Lunette des Arkosols Nr. 39 (Kat. W14) zeigt ein Sigmamahl mit fünf erwachsenen Personen, darunter drei Männer, die sich auf ein weißes *pulvinum* stützen (Abb. 40a). Die Szene hat aufgrund der prononcierten Redegesten der Teilnehmer die meiste Ähnlichkeit mit dem ›Ankunfts‹-Bild aus der Casa del Triclinio (Abb. 35c). In der Mitte steht ein runder Tisch, auf dem ein Fisch liegt. Links auf einem Sessel sitzt eine Frau, die mit der Rechten auf einen jungen Mundschenk deutet, der ihr einen Becher hält. Neben ihr steht eine Amphore auf dem Boden. Die beiden Männer nebenan sprechen miteinander, was sich an ihrer Kopfwendung und an ihren Gesten (geöffnete Hand des Mannes links¹³⁰³, Zählen mit den Fingern des Mannes in der Mitte?) ablesen lässt. Am anderen Sigmaende ist eine nur halb erhaltene weibliche Person zu sehen, mit der die links sitzende Frau zu kommunizieren scheint. Es wirkt so, als stünde die Frau hinter dem Mundschenk auch mit diesem in Kontakt, evtl. gibt sie ihm eine Anweisung, den Becher der Frau gegenüber zu übergeben. Daher ist es wahrscheinlich, dass sie als stehende Dienerin angegeben war. Der Mann auf der rechten Seite des Sigmas weist mit der rechten Hand nicht auf den Tisch

1301 »Wenn man nun von einem oberirdischen Totenmahl mit einer Mahlspende in die Grabkammer kam, so wurde man automatisch zum Teilnehmer des dreidimensional ausgespannten Bildprogramms«, partizipierte also an der Gemeinschaft der hier Versammelten (...), ob sie nun bereits Verstorbene darstellten oder noch lebende Angehörige« (Zimmermann 2012, 181 und Taf. 45 Abb. 10–12).

1302 Die hier veröffentlichten Beschreibungstexte sind nach Schwarzweißfotografien verfasst worden. Beschreibungen, welche die Färbung von Gewändern, Polstern oder Beschriftung berücksichtigen, befinden sich bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987.

1303 Vgl. die Geste des auf der linken Kline lagernden Mannes im ›Ankunfts-Bild‹ der Casa del Triclinio.

vor dem *stibadium*¹³⁰⁴, sondern gestikuliert und blickt ebenso wie der Mann auf der linken Seite in Richtung des Mannes in der Mitte.¹³⁰⁵ Über seinem Kopf steht die Beischrift AGAPE / MISCE MI – *Agape, misce me* (»Agape, mische mir [den Wein]«). Über dem Mann auf der linken Seite des Sigmas steht IRENE DA / CAL(I)DA(M) – *Irene, da calidam (aquam)* (»Irene, gib heißes [Wasser] hinzu.«).¹³⁰⁶

- Die Sigmamahlszene im Arkosol der Rückwand der Grabkammer Nr. 45 Kat. W15 wurde durch einen *loculus* teilweise zerstört (Abb. 40b). Auf dem *pulvinum* im Bild haben fünf Personen Platz genommen, drei Männer und zwei kleine Jungen. Am linken Ende steht eine weibliche Person, auf die fast alle Mahlteilnehmer ihre Blicke gerichtet haben. Sie streckt der versammelten Gemeinschaft einen Becher entgegen. Am anderen Ende bringt eine Frau einen kleinen Krug heran. Der Mann am linken Sigmaende streckt seine Hand in Richtung des Tisches in der Mitte, auf dem eine Speise liegt. Die Beischrift zwischen ihm und der Frau links AGAPE¹³⁰⁷ MISCE / NOBIS – *Agape misce nobis* (»Agape, mische (den Wein) für uns.«) ist passend, da er sich gleichzeitig der Frau zuzuwenden scheint. Weniger wahrscheinlich ist, dass er seinen Blick auf einen Bereich außerhalb der Szene richtet und einer Dienerin außerhalb des Bildraums seine Anweisung erteilt. Der Knabe neben ihm stützt sich mit beiden Armen auf das Polster. In der Mitte posiert ein großer, breitschultriger Mann entspannt zurückgelehnt und führt einen Becher zum Mund. Direkt daneben lagert der zweite Knabe, der beide Arme ausstreckt, so als wolle er den Becher von der linken Frau entgegennehmen. Sein Nachbar rechts lehnt sich nach vorn, es scheint als richte er seinen Blick auf die Speise auf dem Tisch und greife danach, während er sich mit dem linken Ellenbogen auf dem Polster abstützt. Rechts neben ihm die Zeilen IRENE / PORGE / CAL(I)DA(M) – *Irene, porge calidam (aquam)* (»Irene, reiche heißes Wasser.«).¹³⁰⁸
- Ein weiteres Arkosol Nr. 47 zeigt drei Männer Kat. W16, die zu Tisch liegen (Abb. 40c). Der Mann in der Mitte hält in der auf das gestreifte Polster gestützten Linken einen Becher, der rechte Arm ist nicht erhalten. Sein Blick ist auf den runden Tisch in der Mitte vor der Sigmacouch gerichtet, auf dem eine Speise (wahrscheinlich ein Fisch?) liegt. Der Mann links sieht zu seinem Nachbarn

1304 So die Beobachtung bei Dückers 1992, 150.

1305 Dückers will bei dem Mann zudem »satyrartig spitze(...) Ohren« erkannt haben (Dückers 1992, 150). Er gesteht jedoch ein, dass es sich auch um einen »Malfehler« handeln könnte.

1306 Zu den Beischriften ICUR 6, 88 Nr. 15943. Daneben sind einige frühneuzeitliche Beischriften erhalten. Es handelt sich um die Namen von Mitgliedern der *accademia romana* des Pomponio Leto: VOLSCVS, RVFVS, POMPONIVS, FABIVS, FABIANVS. Neben der Frau auf der rechten Seite: LETE. neben der Frau auf der linken Seite ... VA. eine weitere Inschrift unter der Frau. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 256 f. Taf. 24a, Farbtaf. 12a–b. Dückers 1992, 147–150. Février 1990, 361.

1307 Zimmermann 2012 liest irrtümlich »Irene«.

1308 ICUR 6, 88 Nr. 15943. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 268 f. Taf. 24a, Taf. 30b, Farbtaf. 20a–b, 21a. Dückers 1992, 150 f. Février 1990, 362.

hin, hält in der Linken einen Becher, den rechten Arm hat er erhoben, die Hand geöffnet, womit wahrscheinlich ein Redegestus¹³⁰⁹ angedeutet werden sollte. Im freien Bildraum über ihm ist die Beischrift AGAPE / [POR]GE CAL(I)DA(M) – *Agape porge calidam (aquam)* («Agape, reiche heißes Wasser.») beigeschrieben. Der Mann am rechten Sigmaende hat seinen Ellenbogen auf das Polster gestützt. Ob er etwas in der Hand hält, ist nicht genau erkennbar. Er beugt sich nach vorn und deutet mit dem rechten Arm in Richtung des Tisches, auf den er auch seinen Blick gerichtet hat. Über der Figur steht IREN[E] MISCE – *Irene misce* («Irene, mische [den Wein].«).¹³¹⁰ Im Vordergrund nähern sich zwei Personen: rechts eine weibliche Figur mit Trinkbecher in der erhobenen Rechten, so als wolle sie diesen den gelagerten Männern anbieten oder ihnen zuprosten; links ist schemenhaft nur die Oberseite des Kopfes erkennbar.¹³¹¹

- In der Lunette des Hauptwandarkosols der Kammer Nr. 50(2) Kat. W17 befindet sich eine Mahlszene mit fünf Teilnehmern (Abb. 40d). Im unteren Teil ist die Malerei durch einen *loculus* abgeschnitten worden. Von allen beschrifteten Mahlszenen hat diese kompositorisch die meiste Ähnlichkeit mit dem ›Tanz‹-Bild aus der Casa del Triclinio (Abb. 35a). Auffallend ist die Interaktion zwischen den Personen.¹³¹² Im Vordergrund sind zwei Gestalten erkennbar, von denen jeweils nur noch der Kopf erhalten ist: rechts eine weibliche Person, die in der ausgestreckten Linken einen Becher hält; links ein Knabe, der einen größeren flachen Gegenstand (eine Platte?) heranbringt. In der Mitte vor dem Polster steht ein runder flacher Tisch, auf dem ein Fisch liegt. Auf dem gestreiften Polster hat ganz links ein Mann Platz genommen, der sich mit dem linken Ellenbogen aufstützt und mit der rechten Hand an den Kopf fasst. Er wendet sich der Runde oder der herannahenden Frau zu. Links neben ihm ist die dreizeilige Beischrift AGAPE / DA CA / L(I)DA(M)¹³¹³ – *Agape, da calidam (aquam)* («Agape, gib heißes [Wasser] hinzu.») aufgemalt. Sein Nachbar rechts lehnt sich nach vorn und greift nach der Speise auf dem Tisch. In der Mitte des Polsters lagert ein entspannt zurückgelehnter Zecher, der sich mit dem linken Ellenbogen auf das Polster stützt und mit der Rechten einen Becher zum Mund führt. Gleich neben ihm der Oberkörper einer (hinter dem Polster sitzenden?) Frau, die ihn ansieht, während er ihr den Rücken zudreht. Obwohl die beiden keine Geste der Verbundenheit zeigen, könnte es sich um ein Ehepaar handeln.¹³¹⁴ Der ganz rechts lagernde Mahlteilnehmer beugt sich über das Polster und legt den Kopf in den Nacken als ob er den Gesprächen in der Runde lauscht. Mit seiner Rechten langt er nach vorne in Richtung des Tisches. Dorthin scheint er

1309 Wurde als »Gestus des Befehlens« gedeutet, vgl. Dückers 1992, 152 Anm. 29.

1310 ICUR 6, 88 Nr. 15944. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 272 f. Taf. 33c, Farbtaf. 22a–b. Dückers 1992, 151 f. Février 1990, 362. 364.

1311 Zum Geschlecht dieser Figur vgl. Dückers 1992, 151 f. Anm. 25.

1312 Dieser Meinung ist u. a. Dückers 1992, 153. weitere Belegstellen ebd. Anm. 41.

1313 Die beiden Buchstaben D sind seitenverkehrt geschrieben.

1314 Vgl. Dückers 1992, 153 Anm. 43.

- auch seinen Blick gerichtet zu haben. Neben ihm steht IRE[NE] / MISCE – Irene misce (»Irene, mische [den Wein]«) geschrieben.¹³¹⁵
- In der Lunette der Kammer Nr. 73 sind einige wenige Putzreste erhalten. Der Rest eines männlichen Oberkörpers und das Fragment einer Beischrift NO(B) sowie ein weiteres Fragment aus der unmittelbaren Umgebung des Arkosols mit der Aufschrift ISC scheinen darauf hinzudeuten, dass es sich auch um eine Totenmahlszene gehandelt hat, in der die Beischrift ... MISCE NOBIS aufgemalt war.¹³¹⁶ Aus Gründen der mangelnden Vollständigkeit soll die Malerei hier außer Acht gelassen werden.
 - In der Lunette des Arkosolgrabes Nr. 75 Kat. W18 ist eine Mahlszene zu sehen, die den Blick auf die Bereiche links und im Vordergrund des *stibadiums* freigibt (Abb. 40e). Links erscheint eine Dienerin neben einem großen bauchigen Kessel für Heißwasser (*caldarium*), der auf einem Tisch mit drei geschwungenen Beinen steht. In der linken Hand trägt sie eine Kanne, mit der Rechten zeigt sie den vier Mahlteilnehmern einen großen konischen Becher. Diese lagern lebhaft agierend etwas weiter entfernt auf einer Sigmacouch. Vor ihnen steht ein weiterer runder Tisch mit geschwungenen Beinen, auf dem zubereitetes Geflügel und Brot(?) angerichtet ist. Am Fuß des Tisches zu beiden Seiten steht Geschirr, zwei Flaschen, eine Kanne, daneben eine umgefallene Karaffe¹³¹⁷. Der Mann ganz links trägt einen Vollbart. Er wendet sich in die Runde, stützt sich auf das *pulvinum*, weist aber in Richtung der Dienerin. Zwischen ihm und der Dienerin im freien Bildraum steht die stark verblasste Beischrift SABINA MISCE¹³¹⁸ (»Sabina, mische [den Wein].«). Links neben ihm lagert ein weiterer Mann, der sich ähnlich wie der Mann in Nr. 50 an die Stirn greift und mit der Linken einen Redegestus ausführt. Er schaut hinüber zu dem Gast am rechten Rand und scheint auf ihn einzureden. Dieser erwidert seinen Blick, führt ebenfalls seine Rechte an die Stirn und hält in der Linken einen Becher.¹³¹⁹ Der Mann zwischen ihnen lehnt sich nach vorne, um sich etwas von der Speise auf dem Tisch zu nehmen. Es scheint als suche er den Blickkontakt des bärtigen Mannes am linken Ende des Sigmas.¹³²⁰
 - In der Kammer Nr. 76(2) Kat. W19 befindet sich eine Mahldarstellung, die wohl ursprünglich quadratisch war (Abb. 40f). Der untere Teil der Malerei wurde durch einen *loculus* zerstört. Am linken Sigmaende steht eine junge Frau, die

1315 ICUR 6, 89 Nr. 15945. Dückers 1992, 153 f. Février 1990, 364. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, Nr. 50–2 Umzeichnung 50.

1316 Dückers 1992, 158 f. und Anm. 88. Taf. 8c.

1317 Dückers meint, statt einer Flasche ein langstieliges pfannenförmiges Gefäß zu erkennen, vgl. ebd. 154 und Anm. 49.

1318 Der Name Sabina könnte später hinzugefügt worden sein, vgl. ebd. 155 Anm. 52.

1319 Peter Dückers ist hingegen der Meinung, der Mann »wendet sich heftig dem nächsten Mann zu, dem er auch seine Linke entgegenstreckt.« (ebd. 155).

1320 ICUR 6, 89 Nr. 15948. Dückers 1992, 154 f. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 336–338 Taf. 55a Farbtafel 55a. 55b.

den Mahlteilnehmern einen Becher anbietet. In der Mitte vor dem *stibadium* steht ein Tisch, auf dem ein großer Fisch liegt. Gegenüber der Dienerin sitzt eine Frau auf einem Lehnstuhl, die ihre Hände zur Dienerin auf der anderen Seite ausstreckt. Zwei Männer stützen sich auf das Polster, von denen der linke auf die herannahende Dienerin blickt. Er hat seine rechte Hand nach ihr ausgestreckt; gleichzeitig legt er seinen linken Arm auf den Rücken seines Mahlgefährten, was eine verwandtschaftliche Beziehung andeuten könnte. Im freien Raum zwischen der Dienerin und dem Mann steht MISCE MI / IRENE – *misc mi Irene* (»Mische mir [den Wein], Irene.«). Der jugendliche Mann daneben stützt sich mit dem Ellenbogen des linken Armes auf; die Rechte streckt er ebenfalls in Richtung der linken Frau.¹³²¹

- In der Lunette des Hauptwandarkosols der Kammer Nr. 78(1) Kat. W20 ist eine Darstellung mit fünf Teilnehmern erhalten (Abb. 40g). Links steht ein Säulenmonument und daneben liegt ein rundlicher Stein. Pflanzliche Elemente deuten an, dass sich das Mahl im Freien abspielt. Ein männlicher Diener schreitet von links mit einem Handtuch und einem belegten Tablett oder Teller auf einen hohen runden Tisch zu, über dem ein fransiges Tuch hängt. Auf dem Tisch liegt ein Fisch auf einem Teller. Gegenüber auf der rechten Seite steht eine Frau, dahinter ein pfeilerartiger Block. In der Rechten hält sie einen konischen Becher, den sie der Gruppe entgegenstreckt, in ihrer Linken eine Kanne, beide aus Glas. Hinter dem *pulvinum* mit Streifen- und Punktmuster erscheinen fünf männliche Mahlteilnehmer, zwei davon tragen Wangenbart. Die vier Männer links sind näher zusammengerückt, der Mann am rechten Polsterende lagert etwas abseits von der Gruppe. Der Mann am linken Polsterende stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf und hält in der Rechten ein Glasgefäß. Er blickt seinen Nachbarn an, der in seiner aufgestützten Linken ebenfalls ein Gefäß hält, während er mit der Rechten nach dem Teller auf dem Tisch in der Mitte langt. Sein Blick wandert zu seinem Nachbarn mit aufgetürmter Lockenfrisur, der seinen Blick erwidert. Wie die beiden anderen Mahlteilnehmer hält auch er ein Glasgefäß, während er sich mit dem linken Unterarm auf das Polster stützt. Es ist offensichtlich, dass die beiden miteinander kommunizieren. Der Mahlgefährte weiter rechts berührt mit seiner Rechten den Teller mit dem Fisch und hat die Linke auf dem Polster abgelegt. Auch er hält einen Trinkbecher aus Glas und blickt zu den anderen Männern hinüber. Zwischen ihm und der Dienerin auf der rechten Seite steht über zwei Zeilen IRE / NE geschrieben.¹³²²
- Die letzte erhaltene Szene befindet sich in der Lunette der linken Seitenwand in derselben Kammer Nr. 78(2) Kat. W20 (Abb. 40h). Sie zeigt vier männliche Personen beim Totenmahl. Vor dem rechten Ende des quergestreiften Polsters steht

1321 ICUR 6, 89 Nr. 15949. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 338–340 Farbtafel 57b. Dückers 1992, 155 f. Février 1990, 366.

1322 ICUR 6, 89 Nr. 15947. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 343–348 Taf. 64a. 64b Farbtafel 62a–b. 63a–d. Dückers 1992, 156 f. Février 1990, 365.

eine Frau, wohl eine Dienerin, die in ihrer erhobenen Rechten eine Schale hält. Direkt über ihrem Kopf steht die Beischrift AGAPE / MISC / E (»Agape, mische [den Wein].«). Der am rechten Ende lagernde Mann zeigt mit seiner Rechten auf eine Platte mit Fisch auf einem runden Tisch in der Mitte, der mit einem fransenbesetzten langen Tuch bedeckt ist. Sein linker Unterarm ruht auf dem Polster. Der Mann in der Mitte blickt zu den beiden Männern rechts von ihm. Auch er weist mit dem Zeigefinger auf den Fisch. Sein Nachbar weiter links hat den Blick nach rechts gerichtet und hält dabei eine Schale in seiner Rechten. Der Mann links außen hat Gesicht und Blick ebenfalls nach rechts gerichtet. Der Zeigefinger seiner ausgestreckten Rechten weist auf den Fisch.¹³²³

Im Gegensatz zu den Sonderanfertigungen aus der Casa del Triclinio und den speziellen Motiven aus den beiden Kneipen wurden die Mahlszenen für die Grabkammern quasi in Serie produziert. Dennoch ist jedes Bild »ein Einzelwerk«, das »eine (...) im Detail sehr konkret ausgestaltete Handlung bei der prinzipiell ähnlichen Mahlsituation (...)« zeigt.¹³²⁴ Wie in der Casa del Triclinio sind alle Malereien zwar thematisch und kompositorisch homogen¹³²⁵, allerdings ist eine gewisse Darstellungsvielfalt zu beobachten: Anzahl und Zusammensetzung der Teilnehmer sind nicht in allen Fällen identisch, es sind Erwachsene, Jugendliche und auch Kinder, männliche und weibliche Personen sowohl sitzend als auch stehend abgebildet. Die Mahlteilnehmer zeigen Unterschiede in Habitus, Frisur und Kleidung.¹³²⁶ Die Dienerfiguren sind nicht in jedem Bild in gleicher Anzahl und Verteilung wiedergegeben, sie nehmen verschiedene Positionen rechts oder links des Sigmapolsters ein oder sie erscheinen in einem zusätzlichen Bildfeld auf den Seitenflächen der Lunettenfelder. Unter den gereichten Speisen gibt es sowohl Fisch als auch Fleisch. Auch der Ort des Mahls variiert.¹³²⁷ Die Gesten der Mahlteilnehmer und Dienerfiguren lassen sich mehrheitlich klassifizieren in hinweisende Gesten¹³²⁸ und Redegesten¹³²⁹. Außerdem gibt es eine Geste der Verbundenheit (Nr. 76) und vermutlich eine Zählgeste (Nr. 39). Mehrheitlich ist eine lebhaftere Interaktion zwischen den Teilnehmern ersichtlich, zweimal sind die Gesten eher verhalten [Nr. 78(1), 78(2)]. Im Gegensatz zum »Gesangs«-Bild in der Casa del Triclinio (Abb. 35b) ent-

1323 ICUR 6, 89 Nr. 15946. Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 343–348 Taf. 64a. 64b Farbtafel 62a–b. 63a–d. Dückers 1992, 158. Février 1990, 365.

1324 Zimmermann 2012, 178.

1325 z. B. ist in der Mehrzahl der Fälle die Dienerin mit dem Becher rechts und der männliche Servierer links im Bild dargestellt. Vor den Polstern steht in allen Fällen ein runder Tisch, auf dem eine Speise liegt (in den meisten Fällen ein Fisch).

1326 *clavi* und *orbiculi* an den Gewändern der Männer. Variationen in Scheitelzopffrisur und Schmuck der Frauen, Unterschiede in Frisur und Barttracht der Männer.

1327 Zu diesen Beobachtungen, vgl. ebd. 175–177.

1328 Erheben der Hand zum Befehl, Greifen nach Speisen und Getränken oder das Anbieten des Trinkgefäßes.

1329 Ausstrecken der geöffneten Hand mit nach oben zeigender Handfläche, Greifen an die Stirn/an den Kopf.

steht jedoch in keinem Fall der Eindruck als bliebe jeder Mahlteilnehmer auf sich selbst bezogen.

Alle Beischriften können als Wünsche oder Aufforderungen in Zusammenhang mit der Bewirtung mit Wein beim Mahl verstanden werden. Nur in einem Fall (Nr. 78: *Irene*) ist die genaue Bedeutung der Beischrift strittig, denn es kann sich um eine reine Namensbeischrift, einen Anruf im Gebet¹³³⁰ oder auch um den Ausruf eines Mahlteilnehmers handeln, z. B. um eine Person mit diesem Namen für den Dienst bei Tisch herbeizurufen. Alle Beischriften außer einer (Nr. 75: *Sabina misce*) haben eine allegorische Bedeutung, da in ihnen die christlichen Werte Liebe und Frieden angesprochen werden. Auf den ersten Blick kann nicht entschieden werden, ob es sich bei den Frauen um reale Personen mit frühchristlichen Namen handelt, oder um personifizierte christliche Tugenden. Eine weitere Besonderheit ist die Verwendung des Wortes *cal(i)da(m)*. Es ist auch auf anderen Objekten als Inschrift bezeugt und weist darauf hin, dass das Vermischen des Weines mit heißem Wasser in den frühchristlichen Mahlgemeinschaften gängig war.¹³³¹

Weder der Wortlaut der Beischriften noch ihre Position im Bild ist in jedem Fall gleich. Eine Auflistung aller erhaltenen Beischriften ergibt folgendes Bild:

- Agape misce
- Agape misce mi
- Agape misce nobis
- **Agape da calda**
- Agape porge calda
- Irene
- **Irene misce**
- Misce mi Irene
- Irene da calda
- Irene porge calda
- Sabina misce

Die fett ausgezeichneten Beischriften kommen in den Malereien zweimal vor, somit sind Agape und Irene jeweils sechs Mal vertreten. In jedem Bild außer in Nr. 78(1) wird eine Person aufgefordert den Wein mit heißem Wasser zu mischen. Nur in vier Fällen wird eine Aufforderung zum Anreichen des heißen Wassers geäußert (Nr. 39, 45, 47, 50). Dieselben vier Szenen geben zwei verschiedene Aufforderungen an unterschiedliche Personen oder Allegorien wieder, alle übrigen Beischriften

1330 z. B. ein Friedensgruß.

1331 Texte seit der späten Republik bezeugen oft die Mischung von kaltem und warmem Wasser mit Wein, vgl. ILS 7211. 7214. Février 1990, 371 f. Lanciani 1895, 357: »The meaning of the word *calda* is not certain. There is no doubt, as Bötticher says, that the ancients had something to correspond to our tea: but the *calda* seems to have been more than an infusion. apparently it was a mixture of hot water, wine, and drugs, that is, a sort of punch, which was drunk mostly in winter.«.

richten sich explizit an eine Person oder Allegorie. Manche Beischriften sind persönlicher gehalten (Nr. 39, 76: *misce mi*; Nr. 45: *misce nobis*), die anderen beinhalten nur die nötigste Information. Angeregt wurde die Beschriftung der Szenen sehr wahrscheinlich ähnlich wie die Graffiti in der Caupona an der Via di Mercurio durch spätrömisches beschriftetes Trinkgeschirr. Zu diesen ›sprechenden‹ Gefäßen gehören unter anderem Glasgefäße oder auch die sogenannte ›Spruchbecherkeramik‹ aus dem Trierer Raum. Die Gefäßaufschriften¹³³² spiegeln dort lebhaft die Geräuschkulisse in einer Runde von Zechern, wobei der Wein und die Liebe im Vordergrund stehen. Der weintrinkende Leser ›hört‹ Trinksprüche und Aufforderungen zum Trinken¹³³³, Grüße und gute Wünsche¹³³⁴, Zurufe an die Bedienung beim Mahl oder den Wirt¹³³⁵, Ausschnitte aus den Gesprächen der Trinkenden¹³³⁶ sowie Aussprüche des Gefäßes selbst¹³³⁷, die an ihn oder den Wirt gerichtet sind. Die Verwandtschaft zu den Aufschriften der Spruchbecherkeramik und die inhaltlichen Wiederholungen in den Beischriften verleiht den Mahlbildern den Charakter einer ›Massenware‹.

In der Diskussion über Funktion und Bedeutung der beschrifteten Szenen stand die Frage im Vordergrund, ob es sich jeweils um ein reales oder ein allegorisches Mahl handelt. Eine gewisse Polysemantik der aufgemalten Mahlszenen, die beide Aspekte einschließt, ist grundsätzlich nicht von der Hand zu weisen.¹³³⁸ Die ältere Forschung vertrat eine Deutung als Eucharistiemahl, allerdings gilt diese Deutung heute als überholt. Einige verstehen die Szenen als himmlisch-allegorisches Mahl im Jenseits, das auf den Glückszustand des Verstorbenen anspielt.¹³³⁹ Jüngere Interpretationen gehen von der Wiedergabe realer Gelage zum Totengedächtnis aus, in denen heidnische Riten weitergeführt wurden.¹³⁴⁰ Die Namen in den Beischriften geben ein Indiz, dass allen Mahlszenen ein allegorisches Moment innewohnt.¹³⁴¹ In fast allen Fällen wird eine bestimmte Person hervorgehoben, durch die Mittel-

1332 Exemplarische Beispiele für alle nachfolgend genannten sprechenden Aufschriften bei Loeschke 1932, 37–39, v. a. 43–52. Künzl 1990–1991, passim.

1333 *bibamus, bibite*.

1334 *ave, zeses, iuvat, vivas, vivamus, valete, valiamus, utere [felix], vitam frui*.

1335 *da merum, reple, parce aquam addic merum, misce*.

1336 *ama me amica, amo te, futui te, lude*.

1337 *fero vinum tibi dulcis, reple me copo mer, bibe a me, imple me copo vini*.

1338 So etwa die Position von Engemann 1982, 248–250.

1339 Engemann plädierte für eine Deutung als Jenseitsmahl. Eine ausschließlich realistische Interpretation als irdisches Totenmahl hält er für unzureichend, vgl. ebd. 248.

1340 Zimmermann 2012, 171 f. Anm. 2. 12. 13. Dunbabin 2003, 177. Dresken-Weiland 2010, 183.

1341 Auch wenn aus Inschriften seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. hervorgeht, dass *Agape* und *Irene* in dieser Zeit zu den häufigsten vergebenen Namen mit spezifisch christlicher Bedeutung gehören, vgl. Dunbabin 2003, 184. Dückers 1992, 163. Dückers 1992, 163 Anm. 100 vertritt diese These ebenfalls mit Bezug auf Joseph Wilpert: »Denn der Umstand, dass *Agape* und *Irene* bei (...) verschiedenen Familien erscheinen, schließt die Möglichkeit aus, sie für reale Persönlichkeiten, für Dienerinnen zu halten, welche im Dienste jener Familien gestanden und zufällig den gleichen Namen geführt hätten.« Neben *Agape* und *Eirene* sind z. B. auch die Namen *Spes*,

position auf der Sigmacouch, durch ihre entspannt zurückgelehnte Haltung, durch Körpergröße, Frisur, Gewand, durch eine ausgreifende Geste oder durch die Hinwendung der anderen Mahlteilnehmer. Man war der Meinung, dass diese herausgestellten Personen in den Bildern Porträts von Verstorbenen darstellen.¹³⁴²

Im lebhaften Diskurs um die Mahlbilder wurde auch die Frage nach der Identität der Frauengestalten gestellt. Unterschieden wurde zwischen sitzenden und stehenden Frauen. Auf den ersten Blick liegt es nahe, dass die stehenden Frauen, denen die beigeschriebenen Anordnungen gelten, eine dienende Funktion ausüben, wohingegen die sitzenden Frauen als Teilnehmerinnen am Mahl zum Familienkreis des Verstorbenen zählen. Gerade die Beischriften scheinen dieser Auslegung zu widersprechen, denn in den meisten Bildern, in denen nur eine stehende Frau dargestellt ist, werden mit Agape und Irene zwei verschiedene Frauen in dienender Funktion angesprochen. Aufgrund dessen hat man zum einen auch den sitzenden Frauen eine dienende Funktion zugesprochen, zum anderen stehende Frauen zu regulären Mahlteilnehmerinnen erklärt, die Beischriften also sowohl auf stehende als auch sitzende Frauen bezogen. Katherine Dunbabin nahm eine weitergehende Differenzierung vor und unterschied zwischen einfachen Tischgehilfinnen, Frauen in aufwendigerer Kleidung mit wichtiger Funktion und sitzenden Mahlteilnehmerinnen mit höherem Status.¹³⁴³ Bildsprachlich unterscheidet sie zwischen sitzenden und stehenden Figuren in den Bildern, im Gegensatz zu Peter Dückers, der behauptet, die Rolle aller Frauen changiere zwischen Mahlgefährtin und Dienerin. Die genaue Aufgabe der Frauen lässt er dabei bewusst offen.¹³⁴⁴ Eine neue Antwort findet Janet Tulloch, die die Frauenfiguren als Vorsitzende bei der Eröffnung oder Einleitung eines Trinkrituals in der Gelagerunde deutet.¹³⁴⁵ Norbert Zimmermann folgt ihrer Auslegung, indem er die Geste der Frauenfiguren – ausgenommen Nr. 75 – als Zuprosten interpretiert.¹³⁴⁶

Weibliche Personen und Inhalt der Beischriften korrespondieren in einigen Fällen nicht miteinander, z. B. wenn nur eine Frauengestalt in dienender Funktion abgebildet ist aber zwei Beischriften erscheinen, die an Agape und Irene gerichtet sind (Nr. 50¹³⁴⁷, 47?¹³⁴⁸) oder wenn die Männer, die als Sprecher gekennzeichnet sind, sich mit ihren Blicken oder Gesten nicht der angesprochenen Person zuwenden. Hier scheint es dann, als seien die Anweisungen ohne spezifischen Bezug zu

Renatus, Deo gratias, Benenatus oder *Adeodatus* zu finden vgl. Fiocchi Nicolai – Bisconti – Maz-zoleni 1998, 157.

1342 Engemann 1982, 242 f. Dunbabin 2003, 186.

1343 Ebd. 180 f.

1344 Dückers 1992, 160 f. Peter Dückers beschreibt die Diskussion um die Funktion der Frauengestalten am ausführlichsten, vgl. ebd. 159–167 und Anm. 90 f.

1345 Zimmermann 2012, 178. Tulloch 2006, 190 f.

1346 Zimmermann 2012, 179.

1347 Es ist eher unwahrscheinlich, dass sich die Beischrift *Irene misce* in diesem Bild auf die Mahlteilnehmerin bezieht.

1348 Hier ist nicht klar, ob im linken Teil des Bildes eine männliche oder eine weibliche Person dargestellt war.

einer bestimmten Person hinzugesetzt worden.¹³⁴⁹ Nur in einem Teil der Bilder werden bestimmte Frauen, die mit dem Anreichen von heißem Wasser und dem Mischen von Wein befasst sind, explizit angesprochen, da entweder die Handbewegung oder der Blick des Sprechers auf sie ausgerichtet ist (Nr. 45: Agape, Nr. 50: Agape, Nr. 75: Sabina, Nr. 76: Irene). Zimmermann konstatiert, dass in keinem Fall »das Mischen von Wein mit warmem Wasser oder das Heranbringen« im Bild dargestellt ist, »sondern regelmäßig ein zeitlich etwas späterer Moment, das Zuprosten«.¹³⁵⁰ Man kann also nicht von einer klaren Übereinstimmung von Bildhandlung und Inhalt des Gesprochenen ausgehen. Dückers begreift die Beischriften daher als autark gegenüber der Darstellung.¹³⁵¹ Um das Dilemma der Inkongruenz von Bildern und Beischriften zu umgehen, hat Janet Tulloch vorgeschlagen, die schriftlichen Zusätze nicht als zusammenhängende Anweisungen an weibliche Dienerinnen, sondern als standardisierte kurze Rede und Gegenrede im Rahmen des Trinkrituals zu lesen, bei dem die Frauenfiguren eine tragende Rolle spielen (s. o.).¹³⁵² Demnach richteten die versammelten Gäste die Aufforderungen »Misch (den Wein) für uns!« und »Reiche heißes Wasser!« an die Frauen. Hingegen seien »Agape!« und »Irene!« als gute Wünsche der Frauen zu verstehen, die als Erwiderung an die Runde der Mahlteilnehmer adressiert sind, womit sich auch die Frage erübrigt, ob die Frauenfiguren real oder allegorisch gemeint sind. Doch Tullochs Interpretationsvorschlag deckt sich nicht mit den Beischriften, denn diese zeigen in dem meisten Fällen formal keinen Dialog an, da sie in einem fortlaufenden Strang stehen.¹³⁵³ Eine erneute Betrachtung der Mahlbilder mag nachfolgend eine Abhilfe schaffen.

Allgemein sollte man zunächst zwischen Sprechern und Angesprochenen differenzieren.¹³⁵⁴ Man geht davon aus, dass die männlichen Personen Sprecher, also Sender der Anweisungen sind. Die Empfänger der Anweisungen sind klar weiblich konnotiert, und zwar unabhängig davon, ob konkrete Personen gemeint sind. Die schriftlichen Zusätze stehen dabei entweder

1. direkt über oder neben männlichen Figuren (Nr. 39 = Abb. 40a, Nr. 47 = Abb. 40c, Nr. 50 = Abb. 40d) oder

1349 Nr. 39: beide Beischriften, Nr. 45: *Irene porge calda*, Nr. 47: *Irene misce*, Nr. 50: *Agape da calda(?)Irene misce*, Nr. 78(2): *Agape misce*.

1350 Zimmermann 2012, 179.

1351 Dückers 1992, 162 Anm. 99.

1352 Zimmermann 2012, 178 f.

1353 Lediglich in Nr. 45 und Nr. 76 erscheint die Aufspaltung der Beischrift in einen kurzen Dialog plausibel. Die Frau mit dem Becher leitet mit »Agape!« bzw. »Irene!« das Trinkritual ein, und der Mann auf dem Polster gibt die Anweisung zum Mischen des Weines.

1354 Dückers nimmt in diesem Punkt keine konsequente Unterscheidung vor, vgl. Dückers 1992, 161.

2. zwischen männlichen und weiblichen Figuren [Nr. 45 = Abb. 40b, Nr. 75 = Abb. 40e, Nr. 76? = Abb. 40f] oder sogar
3. direkt über den weiblichen Figuren [Nr. 76? = Abb. 40f, Nr. 78(2) = Abb. 40h].¹³⁵⁵

Im ersten Fall (1.) sind männliche Figuren unmissverständlich als Sprecher und damit Sender der Nachricht markiert worden. Im zweiten Fall (2.) verlagert sich die formale Funktion der Dipinti auf die Anzeige der Interaktion zwischen Sender und Empfänger. Im dritten Fall (3.) finden wir dann die Auszeichnung des Empfängers oder Adressaten der Nachricht. Der Inhalt einer Beischrift steht nie konträr zu ihrer äußerlichen Funktion, nur die durch die Markierung im Bild getroffene Aussage wandelt sich. Im ersten Fall (1.) fallen Sprecher und Nachrichteninhalt natürlicherweise in eins. Empfänger sind nicht ausgewiesen, weshalb die Anweisung zum Mischen des Weines im Vordergrund steht. Im zweiten Fall (2.) wird durch Blicke, Gesten oder eine persönliche Ansprache (*misce nobis, misce mi*) ein Konnex zwischen Sender und Empfänger geschaffen, der die christliche Verbundenheit zwischen den religiösen Anhängern im Augenblick der Äußerung hervorhebt. Im dritten Fall (3.) ist eine komplette Loslösung von der äußernden Person erkennbar. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird nunmehr auf diejenige Person oder Allegorie gelenkt, die die Nachricht empfangen soll. Die Betonung liegt dann auf dem spezifisch christlichen Gehalt der Botschaft. Die Positionierung der Beschriftung beeinflusst das, was die Bilder kommunizieren sollen: Der geringere Teil der Bilder (1.) hat die Betonung auf der mit dem Gelage verbundenen Trinkhandlung; beim größeren Teil (2. und 3.) liegt der Akzent entweder auf der christlichen Verbundenheit oder auf den Tugenden der Liebe und des Friedens, die den Angehörigen dienstfertig zur Verfügung stehen. Auf diese Weise hat man das diesseitige *refrigerium* (mit der praktischen Anweisung zum Weinmischen) und das jenseitige *refrigerium* (mit der Ansprache von Liebe und Frieden im Jenseits) miteinander verbunden und die Gemeinschaft der im Glauben vereinigten Brüder und Schwestern gefestigt.

Die wiederholte Abbildung bestimmter Gesten¹³⁵⁶ und Handlungen¹³⁵⁷ verweist auf eine engagierte Verständigung zwischen den Personen in den Bildern. Die Anweisungen sind in ihrer Aussage gleichförmig, obwohl sich die Schreiber in der Formulierung abwechseln. Um der Botschaft an die Grabbesucher näherzukommen, lohnt es sich, den Begriff der *Chresis* zu bemühen, der im eigentlichen Sinn eine Methode der frühen Christen bezeichnet, nicht-christliche Elemente der antiken Kultur zu christlichen Zwecken umzudeuten.¹³⁵⁸ In allen Mahlszenen ist das Bildmotiv eigentlich paganen Ursprungs, z. B. sind Elemente wie der Typus des zurückgelehnten Zechers (Abb. 40b) aus der heidnischen Gelage-Ikonogra-

1355 Nach Ansicht von Dunbabin 2003, 184.

1356 Zeigen, Sprechen, Anblicken, Kopfwenden, Umarmen.

1357 Erheben des Gefäßes, Erheben der Hand, Greifen nach dem Getränk, Greifen an die Stirn.

1358 Walter 2006, 42.

phie (vgl. Abb. 35b) weiterhin in Verwendung. Bei der Umdeutung spielen nun die beigeschriebenen Zurufe ebenfalls eine entscheidende Rolle, denn der fromme Wunsch nach Liebe und Eintracht unter den versammelten Brüdern und Schwestern kleidet sich in die »beim (heidnischen) Mahl geläufigen Acclamationen«. ¹³⁵⁹ In ähnlicher Weise wie die Mahlbilder haben nämlich auch die »sprechenden« Beischriften eine ältere Wurzel. Es handelt sich im Kern eigentlich um pagane Trinksprüche, in die man die spezifisch christliche Botschaft »verpackt« hat, nämlich um stereotype Aufforderungen, wie sie beim Gelage, in Kneipen oder Wirtshäusern zu hören waren und die sich – wie bereits mehrfach erwähnt – in ähnlicher Form auf Trinkgeschirr ¹³⁶⁰, aber auch in Graffiti an Wänden ¹³⁶¹ oder auf Mosaikfußböden ¹³⁶² niederschlagen. Besondere Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang eine im Wortlaut ähnliche Grabinschrift aus Rom, in der der flanierende Besucher gebeten wird, das Urinieren im Bereich der Grabstätte zu unterlassen und stattdessen den Wein zu mischen, selber davon zu trinken und auch dem Verstorbenen etwas anzubieten: *Hospes, ad hunc tumulum / ne meias ossa precantur / tecta hominis, set si gratus / homo es, misce bibe da mi.* ¹³⁶³ Die Verkündigung der christlichen Botschaft erfolgt schließlich durch die Ansprache an die christlichen Werte *Agape* und *Irene* in Kombination mit der Aufforderung, den Wein als Symbol für das Blut Christi zu mischen. ¹³⁶⁴ Die Mahlszenen wirken also hinsichtlich der Wahl ihrer Beschriftung in erster Linie als Projektionsfläche für frühchristliches Gedankengut und eher nicht oder nicht ausschließlich als Anregung für gemeinsames Speisen und Trinken in angenehmer Atmosphäre wie es in den Bildern der Casa del Triclinio der Fall ist.

1359 Dückers 1992, 165 Anm. 108 nach einem Zitat von Hermann Matthaei. Auf einem spätantiken Mosaikboden aus Tipasa heißt es *pax et concordia sit convivio nostro*, vgl. Février 1990, 360 Abb. 2. Auch Klemens von Rom ist die Verbindung von Eintracht, Friede und Liebe im Brief an die Ägypter ein wichtiges Anliegen, vgl. ebd. 369.

1360 Beischriften auf attischer Keramik geben besonders kreativ und umfangreich die akustische Dimension des Symposions wieder. Der Betrachter der Vase »hört« z. B. neben Zurufen im Rahmen des Kottabos-Spiels auch Aufmunterungen zum Trinken, dargebotenen Gesang von abgebildeten Gelageteilnehmern, vgl. Immerwahr 1990, 61 Nr. 338. 67 Nr. 389. 63 Nr. 360 f. 64 Nr. 363. 84 Nr. 502. 87 Nr. 532. 88 Nr. 549. SEG 41, 1991, 30. CVA Griechenland (1) III Ic Taf. 3,1.

1361 z. B. *adde calicem Setinum* und *da frigidam pusillum* in den beiden Schankbildern der Caupona an der Via di Mercurio. Graffiti *vale[a]tis* und *bibo* im »Ankunfts-Bild« der Casa del Triclinio. CIL IV 1679.

1362 z. B. Notermans 2007, Nr. M 393. siehe auch ebd. Nr. M 41. S 3.

1363 CIL VI, 2357.

1364 Nach Klemens von Alexandria ist das Mahl selbst nicht mit der christlichen Agape gleichzusetzen. Es sei nur ein Beweis für Wohlwollen, das sich in Kommunikation und Freigebigkeit äußere, vgl. Février 1990, 389.

4.3 Fazit

Alle in diesem Kapitel behandelten Bilder sind auf unterschiedlichen Ebenen durch Gemeinsamkeiten gekennzeichnet: Sie sind Teil einer Raumausstattung, die bei ihrer Auffindung vollständig erhalten war. Für die besprochenen Darstellungsformen von Geselligkeit konnten Indizien für Kommunikation in jedem einzelnen Fall herausgearbeitet werden. In allen Bildern lassen sich charakteristische Merkmale der Volkskunst (›arte plebea‹) identifizieren, die mehr oder weniger stark ausgeprägt sind. Hierzu gehören die größtenteils individuelle Gestaltung der Dargestellten, eine axialsymmetrische Bildkomposition, die Wendung einzelner Figuren aus dem Bild heraus sowie z. T. erkennbare Hierarchien zwischen den Dargestellten, die sich in der Bedeutungsgröße (Dienerfiguren) äußern. In allen drei Fällen konnte gezeigt werden, dass die Malereien einen konkreten ›Sitz im Leben‹ hatten, dass ihnen also eine ganz praktische Aufgabe sowohl innerhalb einer bestimmten Raumkonstellation als auch innerhalb einer bestimmten Situation zukam. Im Speziellen in der Casa del Triclinio und in den beiden Kneipen wirken Bild, Text und Raum auf originelle Weise zusammen. Die praktische Funktion der Wandbemalung wird teilweise in den schriftlichen Zusätzen greifbar. Die Beischriften haben einen ganz wesentlichen Anteil an der Funktion der Malereien im Sinne einer ›Volkskunst‹, indem sie die den Bildern zugrundeliegende Botschaft konkretisieren und so dem Bildbetrachter einen intuitiven Zugang verschaffen. Motivierend bzw. aktivierend wird die Bildbeschriftung empfunden, wenn sie etwas nach außen kommuniziert und ein bestimmtes Verhalten daraus ableitet, d. h. wenn

- sie wie ein Etikett die Rolle der abgebildeten Personen beim Gelage unterstreicht und so den Leser zum eigenen Wohlergehen animiert (›Gebotsschild‹),
- sie Stichworte für Möglichkeiten des Amüsemments in geselliger Runde gibt (›Gebotsschild‹),
- sie zur Selbstkontrolle und zum Vermeiden von Affekthandlungen aufruft (›Verbotsschild‹),
- sie den Bildbetrachter dazu anregt bzw. animiert, sich über das, was er liest, zu unterhalten oder dieses medial (etwa in zugefügten Graffiti) zu verarbeiten (›Eyecatcher‹, Anreißer‹).

Die Maßnahmen zur Verhaltensregulierung sind bereits aus den Lehrsätzen der Sieben Weisen bekannt, die oben in Kap. 2.3.2.1 behandelt werden (Kat. M19–M20, M27–M28). Hier lässt sich ebenfalls eine Unterscheidung treffen in ›Gebotsschilder‹¹³⁶⁵, die den Leser dazu anregen, gut und richtig zu handeln, und ›Ver-

1365 »Das Maß in allem ist das Beste.«; »Es ist die Übung, die das Werk vorantreibt.«; »Nimm den rechten Augenblick wahr.«; »Erkenne dich selbst.« (Kat. M2).

botsschilder¹³⁶⁶, die ihn vor Fehlverhalten warnen. Das Stiermosaik aus El Djem Kat. M46 vereinigt sogar Züge eines ›Gebotsschildes‹ (Anregung zum friedlichen Gelage) und ›Verbotsschildes‹ (Verbot des Weckens der Stiere) in einem Bild.

In der Folge kann die Beschriftung – insbesondere die nachträglich angebrachte Beschriftung – auch als Produkt oder passives Abbild von Kommunikation bezeichnet werden, wenn

- sie schlagwortartig Gegenstände der Unterhaltung reflektiert bzw. Indizien dafür liefert, dass man ihren Inhalt an anderer Stelle verarbeitet hat,
- sie Einblick in die Gedankenwelt der Schreiber an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt gewährt und ein Indiz dafür liefert, dass der Schreiber Eindrücke aus eigenen Beobachtungen und Erfahrungen aus sozialer Interaktion im Raum einfließen lassen hat,
- sie Einblicke in das antike Bildverständnis gibt.

Sowohl im Gelageraum (r) der Casa del Triclinio als auch im Gasträum (b) der Caupona an der Via di Mercurio sind die eingeritzten Beischriften das Substrat einer besonderen kommunikativen Konstellation: Die Bilder sind frei zugänglich und auf Augenhöhe angebracht, ihre Inhalte suchen den Betrachter und befördern Gespräche der Anwesenden im Raum, sie fordern also direkte Reaktionen heraus. Die hinzugefügten Graffiti konkretisierten die Sprache der Bilder ganz im Sinne der im Raum anwesenden Gäste. Die Mahlszenen in der Katakomben stehen aufgrund ihrer spezifisch frühchristlichen Ikonographie und aufgrund ihrer zeitlichen Stellung außerhalb der Gelage- und Kneipenszenen, allerdings sind auch sie durch ihre ›sprechenden‹ Beischriften Zeugnis für und Ergebnis von Kommunikation, weil

- sie eine missionarische Botschaft des gemeinsamen Totenmahls nach außen tragen, etwa als Verweis auf die christliche Verbundenheit der im *refrigerium* versammelten Angehörigen,
- sie ähnlich wie in den Spieleszenen (vgl. ausführlich Kap. 3) auch das akustische Ambiente einfangen (hier: Anweisungen zum Mischen des Weines).

Dennoch sollte man sich davor hüten, den Bildern eine explizite kommunikative Funktion beizumessen. Die Bild-Text-Kombinationen zielten wohl hauptsächlich auf die Erzeugung einer der Umgebung angemessenen, implizit wahrnehmbaren Atmosphäre ab. Der Betrachter fühlte sich durch das so erzeugte Ambiente möglicherweise in eine ganz bestimmte Stimmung versetzt, die der sozialen oder religiösen Funktion des räumlichen Umfelds gerecht wurde.

1366 »Nichts im Übermaß.«; »Bürgerschaft führt zum Ruin.«; »Die meisten Menschen sind schlecht.« (Kat. M2).

5 *Invidiosibus quod videtis*. Bild und Beischrift mit apotropäischer Funktion

Das folgende Kapitel ist vor allem dem magischen Charakter von figürlichen Darstellungen und schriftlichen Zusätzen gewidmet. Der Begriff der ›Magie‹ ist eng verbunden mit der antiken Religionspraxis. Dabei ist das antike Konzept von Magie explizit vom modernen zu trennen. Informationen über magische Rituale lassen sich vor allem aus literarischen Werken, aus Papyrustexten sowie über materielle Zeugnisse gewinnen. Zu den magischen Ritualen im Altertum gehören vor allem Schadenszauber und Verfluchungen, die seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. in großer Zahl auf Fluchtäfelchen (*defixiones*) erhalten sind, aber auch die Herstellung von Heilmitteln nach magischen Rezepten, die in unterschiedlichen Lebenssituationen zur Anwendung kamen. Magische Praktiken führten im archaischen Griechenland zunächst ein Schattendasein abseits der in die Poliskulte eingebundenen Riten. Gegenüber medizinischen Behandlungen konnten sie sich lange nicht durchsetzen, bis sie in der Spätantike z. T. eine positivere Bewertung erfahren haben.¹³⁶⁷

Eine Wurzel magischer Rituale ist die Angst vor unheilvollen Einflüssen und der Macht des Bösen Blicks, die in vergangenen Epochen allgegenwärtig war und bis heute vor allem noch in mediterranen Kulturen beobachtet werden kann. Zivilisations- und epochenübergreifend gibt es dabei erstaunliche Parallelen, wobei vor allem den Augen die besondere Fähigkeit zugesprochen wird, negative Emotionen (besonders Neid und Missgunst) auf das Umfeld zu übertragen und es damit zu schädigen.¹³⁶⁸ Mindestens genauso verbreitet waren von alters her die Schutzmaßnahmen, die vor möglichen Äußerungen des Bösen Blicks wie Neid, Krankheit und Zerstörung absichern sollten. Diese magischen Handlungen und die Erscheinung des Bösen Blicks allgemein sind bereits vermehrt wissenschaftlich betrachtet worden.¹³⁶⁹ Die Geschichts- und Religionswissenschaft ist vor allem an Magie und Aberglauben als Sonderbereichen der religiösen Tradition oder auch am christ-

1367 Die vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Magiebegriff für die griechisch-römische Antike nahm in den 1990er Jahren ihren Anfang. Zu den frühen Abhandlungen zählen etwa die Arbeit von Graf 1996 oder die Arbeit von Faraone 1997. Inzwischen ist eine wahre Fülle von Literatur erschienen, die sich dem Phänomen ›Magie‹ und seiner Definition widmet. Zu den rezenten deutschsprachigen Arbeiten zählen RAC Magie und Frenschkowski 2016. zusammenfassend die Rezension von Lotz 2017.

1368 RAC Böser Blick. Meisen 1950, 144–147.

1369 Verweise u. a. bei Clarke 2007, 254 Anm. 11. In den Anmerkungen hier jeweils nur ausgewählte Angaben.

lichen Fortleben der magischen Ritualpraxis interessiert.¹³⁷⁰ Die volkscundliche Sicht umfasst im Kern mehr die Auseinandersetzung mit dem Glauben an die Macht des Auges, wie sie sich in verschiedenen antiken oder modernen Kulturen äußert. Außerdem werden im Volksglauben verbreitete imaginäre Hilfskräfte und Symbole zur Bekämpfung des Bösen Blicks diskutiert.¹³⁷¹ Anthropologische und sozialpsychologische Studien zielen mehr auf das Gefühl der Unterlegenheit von Neidern und Beneideten ab. Daher behandeln sie vor allem die allgemeinen Auswirkungen des Neides im Verhalten der Menschen (Missgunst-Reaktionen und kulturelle Verhaltensformen der Vorbeugung) oder sie diskutieren dazu Theorien aus anderen Wissenschaftszweigen.¹³⁷² Darüber hinaus haben sich auch Philologen mit dem Thema beschäftigt, deren Fragestellungen sich zum Teil auch wieder mit denen der Historiker überschneiden.¹³⁷³ Untersuchungen, in denen archäologische Zeugnisse konsequent zusammengestellt und diskutiert werden, gibt es vergleichsweise wenige.¹³⁷⁴

5.1 Bilder und Beischriften gegen unheilvolle Einflüsse

Otto Jahn war einer der Ersten, die sich volkscundlich und archäologisch mit dem Glauben an den Bösen Blick bei den Menschen im Altertum beschäftigt haben.¹³⁷⁵ Er behauptet, die »Alten« seien davon ausgegangen, dass die Blicke einer neidischen Person imstande seien, einen schlechten Einfluss auf andere (schwächere) Personen oder deren Besitz auszuüben. Allgemeine Maßnahmen gegen den Bösen Blick habe man darin gesehen, seine Schädlichkeit zu brechen und ihn von bedrohten Dingen abzulenken, damit er seine schädliche Kraft erst gar nicht entfalten konnte.¹³⁷⁶ Worte in gesprochener oder niedergeschriebener Form und Bilder bzw. als wirksam erachtete Symbole waren dabei von besonderer Bedeutung. In

1370 Zum Glauben an den Bösen Blick in christlicher Zeit u. a. Meisen 1950, 157–177. RAC Böser Blick bes. 479–482. Petropoulos 2008: Hier versammelte Artikel über die Erscheinungsformen von Magie in Griechenland beleuchten nicht nur verschiedene Lebensbereiche und Epochen, sondern geben z. B. auch Einblick in die soziale Dimension bei der Anwendung magischer Techniken.

1371 Meisen 1950. Seligmann 1910, bes. 1–10 und Seligmann 1922. Zuletzt sehr ausführlich Elliott 2016, 47–83.

1372 Foster 1972. Hauschild 1982. Ein Exkurs zum Neid sehr ausführlich bei Elliott 2016, 83–169.

1373 Rakoczy 1996. Zu Gefühlen des Neides und der Eifersucht v. a. in den literarischen Quellen, vgl. Konstan – Rutter 2003.

1374 Aufgrund der breiten Materialbasis ist der Aufsatz von Jahn 1855 immer noch ein Standardwerk. Seit den 1970er Jahren sind einzelne Aufsätze verfasst worden. Während Engemann 1975 für seine Untersuchung zur magischen Übelabwehr auch Gattungen der Kleinkunst und Reliefs aus paganem und frühchristlich geprägtem Umfeld heranzieht, befasst sich Dunbabin 1978a, 1989, 1991. Dunbabin – Dickie 1983 schwerpunktmäßig mit Mosaikbildern und -inschriften. Außerdem Guiman 2013.

1375 Jahn 1855.

1376 Ebd. 46.

der Tragödie *Sieben gegen Theben* des Aischylos wird ein besonders anschaulicher Fall geschildert, denn dort zeigen einige der auf die Stadt vorrückenden Feinde des Eteokles ihre Angriffslust durch Schilddarstellungen mit provokanter Beschriftung: Das Schildzeichen eines fackelschwingenden Kämpfers trägt die goldene Beischrift Πρήσω πόλιν¹³⁷⁷ (»Ich werde die Stadt anzünden!«). Auf einem anderen Schild prangt die Darstellung eines Kämpfers, der eine Befestigungsmauer erklimmt. In seinem beigeschriebenen Ausruf prahlt er damit, dass nicht einmal Ares ihn von der Festung herunterwerfen könne.¹³⁷⁸ Ganz ähnlich wie die zähnefletschende Fratze der Gorgo, die in der antiken Kunst unter anderem als apotropäisches Zeichen auf Schilden¹³⁷⁹ erscheint, dienen die ungewöhnlichen Bilder und Beischriften auf den Schilden der Angreifer in Aischylos' Tragödie dazu, die Person des Gegners einzuschüchtern und abzuschrecken. Die beiden »sprechenden« Beischriften geben dem Betrachter einen zusätzlichen Hinweis, dass die Schildfiguren als angsteinflößend und provokativ zu verstehen sind.

Dieses Phänomen der Kombination aus magischer Bebilderung und Beschriftung kann seit der mittleren und späten Kaiserzeit auf verschiedenen Objekten beobachtet werden, so z. B. vermehrt auf kleinen portablen Gegenständen wie Amuletten, Ringen, Lampen, Reliefs, Terrakotten und Nägeln, aber auch in der monumentalen Flächenkunst.¹³⁸⁰ Vor allem die Untersuchung von Mosaiken und Fresken verspricht interessante Erkenntnisse, und zwar vor allem aufgrund ihrer oftmals heute noch nachvollziehbaren ursprünglichen Positionierung im Raum. Die schutzbringende Wirkung dieser Bilder und ihrer Beschriftung war eng mit einer bestimmten Lokalität verknüpft und hing infolgedessen auch mit der kulturellen Verankerung oder sakralen Bedeutung des Anbringungsortes zusammen. Diese Eigenschaft von Mosaiken und Wandmalereien bietet also einen breiteren Raum zur Interpretation und Spekulation als dies bei den Bildern in der Kleinkunst der Fall wäre. Neben apotropäischen Bildmotiven sollen auch warnende oder schützende Symbole und Beischriften besprochen werden, bei denen weniger eine explizit magisch-apatropäische Funktion als ein profaner Abwehrcharakter auszumachen ist.

5.2 Mosaiken

Da prachtvolle Wohnhäuser und luxuriöse Thermengebäude in den römischen Provinzen die Missgunst der Bevölkerung auf sich ziehen konnten, lag es nahe, die interne Ausstattung selbst als Träger von Botschaften gegen zerstörerische Ein-

1377 Aischyl. Sept. 432–434. Vgl. Christian 2015, 47 f.

1378 Der Ausruf des Erklimmenden ist in indirekter Rede wiedergegeben: Aischyl. Sept. 468 f.

1379 Meisen 1950, 152. Jahn 1855, 59 f.

1380 Levi 1941, 221. Engemann 1975, 25–30. Einige Objektgattungen hat Bevilacqua 2010 zusammengestellt.

flüsse zu nutzen.¹³⁸¹ Für die Zeit ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. sind vermehrt archäologische Zeugnisse vorhanden. Allerdings führt es zu weit anzunehmen, dass die große Mehrheit der Stifter und Baubesitzer sich in jedem Fall einer schadensbringenden Magie bewusst war und deshalb notwendigerweise ein permanenter Schutz in die Innendekoration eingebaut werden musste. Wo jedoch eine bauliche Einbettung derartiger Botschaften vorgenommen wurde, stehen die Mosaiken mit an erster Stelle. Wie bunte Teppiche zogen sie die Blicke der Besucher beim Durchschreiten eines Hauses auf sich und waren aus diesem Grund ganz besonders gut für die Vermittlung unheilabwehrender Botschaften in Bild und Text geeignet.¹³⁸²

Die Vielfalt der gegen Unheil gerichteten figürlichen Darstellungen auf Mosaikfußböden ist ungleich größer als die der Beischriften. Eine positiv besetzte Symbolik sollte vor allem wünschenswerte Einflüsse aktivieren. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die Funktion der figürlichen Darstellungen und Symbole aus dieser Gruppe je nach Zusammenhang nicht unbedingt nur auf den Schutz gegen das Böse beschränkt war.¹³⁸³ Darstellungen der Jahreszeiten und der Venus auf den Fußböden reicher Landgüter in den nordafrikanischen Provinzen wiesen der Familie des Hausbesitzers Prosperität und Fruchtbarkeit zu.¹³⁸⁴ Abbildungen verschiedener Personifikationen in Thermengebäuden sollten das Wohl der Badenden in einem exquisiten Umfeld unterstreichen.¹³⁸⁵ Auf den erfrischenden und erholsamen Effekt des Badens sowie die regenerative Auswirkung der Sorge um den eigenen Körper spielen die Chariten, Eros und Kypris an, von denen in den Badepigrammen im neunten Buch der *Anthologia Palatina* (Anth. Pal.) die Rede ist.¹³⁸⁶ Charakteristisch für Badeanlagen sind außerdem mit dem Wasser verbundene Gottheiten wie Nereiden, Tritonen, fischende Eroten, Neptun, Thetis, die maritime Venus, Okeanos, Thalassa und Flussgottheiten.¹³⁸⁷ Auch Darstellungen von Delphinen, den immer freundlichen Bootsbegleitern, mögen in diesen Kontext gehören.¹³⁸⁸ Figuren aus dem Gefolge des Dionysos wie auch der Weingott selbst sind gelegentlich auf den Pavimenten von Wohnhäusern und Thermen vertreten. Sie mögen Gefühle von Luxus und Vergnügung versinnbildlicht haben.¹³⁸⁹ Auf Mosaiken begegnet man außerdem einer Reihe von Glückssymbolen wie Swastiken,

1381 Zur Rolle der Mosaiken als Träger schützender und apotropäischer Inschriften und Symbole allgemein Dunbabin 1978a.

1382 Dazu zuletzt Donceel-Voûte 2014, 347–399.

1383 Dunbabin 1978a, 258.

1384 Dunbabin 1978, 165 f. Kondoleon 1999, 332: »(...) it does seem plausible that time imagery (...) functioned generally as a kind of talisman (...) representation ensured the yearly renewal.«

1385 Ersichtlich an den Namensbeischriften für Apolauasis, Soteria, Euphronesis, Ploutos, Euphrosyne, vgl. Dunbabin 1989, 19 f.

1386 Ebd. 12–14. Die Schilderungen in den Epigrammen sind womöglich auch auf die tatsächliche bildliche Ausstattung in Thermenanlagen sowie auf Bäderinschriften zurückzuführen.

1387 ebd. 23, 25 f.

1388 Dunbabin 1991, 34 und Anm. 71, 72.

1389 Dunbabin 1989, 26. Kondoleon 1995, 20.

Krateren, Efeu, Lorbeerzweigen und anderen Pflanzen.¹³⁹⁰ In Thermen waren Sandalen und Fußsohlen auf dem Fußboden abgebildet, vielleicht lediglich, um die Bewegungsrichtung innerhalb des Bades anzuzeigen, oder auch, um vor der Hitze zu warnen, die durch die Befuerung der *tubuli* im Boden entstand.¹³⁹¹ Das am weitesten verbreitete apotropäische Symbol ist der erigierte Phallos. Seiner Symbolkraft für Männlichkeit und Potenz ist es zu verdanken, dass er auch abgebildet wurde, um Unheil zu vertreiben.¹³⁹² Im ursprünglichen Sinn hat der Phallos aber etwas Anstößiges und kann auch als bedrohliches Zeichen wahrgenommen werden. Als Beweis für seine Wirkung gegen den Neid kann ein Fußboden Kat. M57 in einem Bad in Themetra (Tunesien) dienen, der einen Phallos abbildet, welcher ein Böses Auge bedroht. Zu beiden Seiten ist die Beischrift *Invidiosibus quod videtis B(onis) B(ene) M(alis) M(ale)* (»Was ihr seht, (richtet sich) an die Neidischen.«) angebracht, die sich in gleicher Weise an positive wie negative Einflüsse wendet.¹³⁹³

Die Motivgruppe mit negativer Semantik wurde auf Mosaiken vor allem aufgrund ihres angsteinflößenden Potentials zum Schutz vor Unheil abgebildet, man versprach sich also eine ausgesprochen positive Wirkung für das Gebäude. Karl Meisen vermerkt hierzu: »Der sich Schützende handelt hier nach dem Grundsatz des Gegenzaubers – das, was den Zauber ausübt, vermag ihn auch zu brechen.«¹³⁹⁴ Unter den negativ konnotierten Schutzsymbolen ist an erster Stelle das den Bösen Blick auslösende sogenannte »Böse Auge« zu nennen, dessen Ikonographie auch in der jüdischen und christlichen Kunst weitergeführt wurde.¹³⁹⁵ Gemessen an der Häufigkeit apotropäischer Darstellungen insgesamt ist die Anzahl der Augendarstellungen auf Mosaikböden nur gering.¹³⁹⁶ Eng verbunden mit einigen Augen sind verschiedene Mittel ihrer Zerstörung, die in diesem Fall außen herum gruppiert

1390 Wiedler 1999, 48–52. Dunbabin 1978a, 258. Ein schönes Beispiel mit Delphinen sowie Krateren mit Swastiken und einer heilsbringenden Beischrift liefert Gómez Pallarès 1997, 54–56 Nr. BA 1 Abb. 10. Aus einer Therme in Sétif: Notermans 2007, Nr. M 288 (abgebildet ist ein Krater mit daraus emporwachsenden Blumen und der wohlwollenden Beischrift *plura faciatis meliora dedicitis, hic qui sanus intrat [i]s han[c] [...]*). Zu glückbringenden Symbolen auf Thermenmosaiken allgemein Dunbabin 1978, 165 f. und speziell ebd. 167–172. Dunbabin 1989, 39 f.

1391 Wiedler 1999, 25 f. 28. Dunbabin 1989, 41.

1392 Eine Zusammenfassung zum Phallos als Apotropaion und eine Reihe von beispielhaften Objekten stellen Warner Slane – Dickie 1993 zusammen. Clarke 2007, 69–73. Wiedler 1999, 46–48. Engemann 1975, 32 f. Moser 2006.

1393 Eine Abbildung der Inschrift bei Foucher 1957, 177 Abb. 13. Siehe auch die Beischrift *B(onis) B(ene) M(alis) B(ene)* auf einem Mosaikboden aus Timgad, Marroko, vgl. Dunbabin 1978, 163 Nr. 145. 275 Timgad Nr. 8 (a). Taf. 161.

1394 Meisen 1950, 153. Levi 1941, 222.

1395 RAC Böser Blick. Eine Studie zum Bösen Blick, den damit verbundenen antiken und spätantiken Vorstellungen sowie den Darstellungen des Bösen Auges, vgl. Engemann 1975, v. a. 24–30. siehe auch Dunbabin – Dickie 1983, 32 Anm. 163. Das Auge als Schutz- und Drohungsmotiv an der Stadtmauer von Thasos sowie auf Helm und Schild, vgl. Steinhart 1995. Elworthy 1895.

1396 Weitere Exemplare sind z. B. vor einem Kultraum in Rom (sog. *Basilica Hilariana*, vgl. Richardson 1992, 52. Engemann 1975, Taf. 11b), in Moknine/Tunesien (Dunbabin 1978, Taf. LXV Abb. 163) sowie in Themetra in Nordafrika (Dunbabin 1978, 272 Themetra Nr. 3.) gefunden worden.

abgebildet wurden.¹³⁹⁷ Im selben Zusammenhang begegnet uns auch die Pfauenfigur auf Fußböden. Dieser Vogel gilt zwar als Symbol des Glücks, aber den Augen in seinem grünblau glänzenden Gefieder könnte eine bedrohliche Kraft zugesprochen worden sein.¹³⁹⁸

Eine weitere Gruppe schutzbringender Symbole gegen den Bösen Blick umfasst verschiedene Grottesken und Karikaturen (Zwerge, Pygmäen, Bucklige, Personen mit unnatürlichen Verformungen etc.) sowie Obszönitäten, sogenannte *ἄτοπα* oder *γέλοια*, die zweifellos dazu dienen sollten, den neidischen Betrachter durch ihre Lächerlichkeit zu verwirren und durch sein Gelächter den bösen Zauber zu lähmen.¹³⁹⁹

Schließlich gibt es eine Anzahl inhomogener abstrakter Symbole, die als Bilder zur Abschreckung dienen konnten. Herausgehoben seien an dieser Stelle das Haupt der Gorgo Medusa¹⁴⁰⁰ sowie schematische Darstellungen von Labyrinthen, die womöglich eine Falle für den Bösen Blick versinnbildlichen sollten und dazu führen konnten, dass sich der Böse Blick beim Verfolgen der Wege im Irrgarten ›totläuft‹.¹⁴⁰¹ Im positiven Sinn kann das Labyrinth aber auch für den Weg stehen, der aus der Dunkelheit ins Glück oder zum Wohlstand führt.¹⁴⁰² Einige Schwellenmosaiken in Thermengebäuden bilden Individuen mit außergewöhnlichen Merkmalen ab. Welche Rolle beispielsweise die wiederholte Darstellung schwarzhäutiger Männer¹⁴⁰³ gespielt hat, kann meines Erachtens nicht befriedigend geklärt werden. Möglich ist einerseits die realistische Wiedergabe des Thermenpersonals, das durch seine exotische Herkunft die Exklusivität verkörpern sollte, andererseits aber auch die bewusst eingesetzte Wirkung schwarzer Haut, mit der nach dem verbreiteten spätantiken Glauben auch Dämonen in Erscheinung treten konnten. Die Grenze zwischen apotropäisch gemeinten Bildern und Darstellungen ohne bewusste apo-

1397 Es handelt sich um eine größere Anzahl von Tieren und spitze Waffen sowie zum Teil um Personen und Gegenstände, die auf das Auge hin ausgerichtet sind und es attackieren. Einige Beschreibungen aus der Kleinkunst, auf Reliefs und Mosaiken bei Meisen 1950, 153–156 und bei Engemann 1975, v. a. 24–32. außerdem RAC Böser Blick 478. RE Fascinum 2012 f. Levi 1941, 221.

1398 Zum Pfau als Glückssymbol, vgl. Dunbabin 1978, 166–169. Gleiches gilt wohl auch für die großen Augen einer Eule, die hin und wieder in apotropäischem Zusammenhang abgebildet wird, z. B. auf dem in Kap. 3. 3. 1. 3 erwähnten Mosaik aus Thysdrus, El Djem Kat. M47.

1399 Levi 1941, 225: »Beings with a funny appearance or in which some obscene details are accentuated are good *apotropaia*, as well as normal beings represented in indecent attitudes, making vulgar gestures or noises.«. Clarke 2007, bes. 63–68. Meisen 1950, 151 f. Engemann 1975, 30. RE Fascinum, s. auch: Wace 1903–1904. Giuliani 1987.

1400 Seligmann 1910, 305: »So wie man dieses Bild dem Feinde entgegenhielt, der einen physischen Angriff machte, um ihn zurückzuschrecken, so war auch nichts geeigneter, den Blick des Neidischen zu lähmen, als dieser Anblick.« Vgl. auch Jahn 1855, 57–60. Meisen 1950, 152.

1401 Ov. met. VIII 159–161. Das Auge konnte durch die im Mosaik gezeichneten Gänge des Labyrinths immer wieder abgelenkt werden, wodurch seine apotropäische Kraft zu erklären ist, vgl. Dunbabin 1989, 40. Zu Gorgonenhaupt und Labyrinth als negativ behafteten Symbolen in Thermenanlagen, vgl. Wiedler 1999, 53–57.

1402 Vgl. Notermans 2007, Nr. M 304.

1403 Vgl. Dunbabin 1989, 42 und Anm. 243. 244.

tropäische Konnotation ist allerdings fließend und kann oft nicht genau beurteilt werden. Die Darstellung eines Mannes mit dunkler Haut im Eingangsbereich eines Warmbaderaums in Pompeji ist beispielsweise offensichtlich als apotropäisch gekennzeichnet¹⁴⁰⁴. Die in roter Farbe¹⁴⁰⁵ hervorgehobene Spitze seines Phallos sowie die phallosförmigen Badeflaschen in seinen Händen weisen ostentativ auf die Vertreibung böser Dämonen hin, deren Wirkung sich in Verbrennungen durch heiße Fußböden, in sexuellen Übergriffen, im Tod durch Ertrinken etc. äußern konnte. Noch vehementer wird dem Betrachter diese Funktion in der Gestalt eines dunkelhäutigen Heizers¹⁴⁰⁶ in den Thermen von Timgad vor Augen geführt. Er besitzt nicht nur einen überdimensionierten Phallos, sondern setzt ihn auch unverkennbar als sexuelle Waffe ein.¹⁴⁰⁷ Seine geschulterte Ofenschaufel verweist auf seine Aufgabe als Heizer im Untergrund der Thermenräume und mag in diesem Fall ein zusätzlicher Hinweis auf die protektive Absicht sein.¹⁴⁰⁸ Am augenfälligsten sind schließlich die drei (!) aufgeblähten Phalloi einer Figur aus Kharba/Oued Athmenia in Algerien.¹⁴⁰⁹ Bei den dunkelhäutigen Gestalten hat der übergroße Phallos wie auch die Markierung als ›Aithiops‹ vor allem als Mittel zur Markierung eines niederen sozialen Ranges gedient.¹⁴¹⁰ Möglicherweise hat sich aus einer ursprünglichen Diffamierung eine magische Bedeutung entwickelt.¹⁴¹¹

Beschriftung mit apotropäischem Inhalt ist ihrem Charakter nach vielfältig. Die Botschaft, mit der sie sich an den Betrachter wendet, ist in vielen Fällen metaphorisch und mehrdeutig formuliert. Semantisch ist sie gegen schädliche Einflüsse von außen gerichtet, die – so glaubte man – durch missgünstige oder auch unbedarfte Personen sowie durch ›Daimones‹¹⁴¹² in das Innere einer Räumlichkeit getragen

1404 Maiuri 1940, 147 Abb. 68. Clarke 2007, Taf. 1.

1405 Reich 2013.

1406 Dunbabin 1989, Taf. XVa. Germain 1969, Taf. XLII.

1407 Wiedler 1999, 36 Anm. 204 hält eine besondere magische Wirkung schwarzer Haut grundsätzlich für ausgeschlossen, lässt jedoch auch den übergroßen Phallos nicht als Apotropaion gelten. Als Vergleichsbeispiel dient der ejakulierende Phallos bei Dunbabin 1978 Taf. LXV Abb. 164.

1408 Levi 1941, 227 Anm. 80. de Vos 1991, 36 Abb. 1; 38 Abb. 3 verweist auf zwei weitere fornacatores, die ebenfalls eine Ofenschaufel tragen. Eine apotropäische Funktion dieser Figuren bleibt mangels eindeutiger körperlicher Merkmale oder einer entsprechenden Beischrift allerdings zweifelhaft. Das mehrdeutige Mosaikbild eines nahezu nackten Mannes mit Schurz und langem Gegenstand aus Cherchel scheint hingegen von einer apotropäischen Inschrift AGAT[HO] DA[IM]ON? (...) begleitet gewesen zu sein, vgl. Wiedler 1999, Kat.-Nr. 3b/Mosaik 2. Dunbabin 1989, 43 Anm. 249.

1409 Dunbabin 1989, Taf. XVb. Berthier, [BAA]lger] Bull. Arch. Alg. I, 1962–65, 18 Abb. 8.

1410 Clarke 1998, 120–142 stellt einige dieser ›hypersexuellen‹ dunkelhäutigen Figuren zusammen. Mosaikfiguren namentlich bezeichneter balneatores ohne übertriebene Geschlechtsmerkmale scheinen in dieser Hinsicht zumindest einen höheren Status innerhalb des Badepersonals zu bekunden, vgl. Becatti 1961, Taf. CIX Nr. 270. 51. Siehe auch Clarke 1996.

1411 Dunkle Haut werten z. B. Dunbabin 1989, 42–44 und Clarke 2007, 75 als apotropäisches Kennzeichen, vgl. auch ebd. 255 Anm. 31. Hierzu auch die unqualifizierte Behauptung über »Neger« bei Wiedler 1999, 36 Anm. 204, die von Neudecker 1994, 26 f. Anm. 105 übernommen wurde.

1412 In der griechischen Antike war der Daimon ein zwischen Menschen und Gottheiten stehendes Geistwesen. Mit dem *Agathos Daimon* bezeichnete man eine wohlwollende Gottheit, vgl. Ro-

werden konnten. Im Allgemeinen finden sich die Texte in prominenter Position am Eingang oder im Zentrum eines Raumes innerhalb von Privathäusern oder Badeanlagen (selten auch in Gräbern oder Heiligtümern). Wie Mireille Corbier bemerkt, war der Zugangsbereich zu privaten Wohngebäuden eine dankbare Position für die Anbringung von schriftlichen Botschaften.¹⁴¹³ Im Bemühen, unheilvolle Mächte schon an der Schwelle durch Mosaikinschriften abzuwehren, konnte man sich verschiedener Strategien bedienen.

Antike Mosaik- und Schwelleninschriften gegen Neid sind bislang noch nicht konsequent gesammelt und kategorisch ausgewertet worden, auch wenn es dazu Vorarbeiten gab¹⁴¹⁴. Viele dieser Inschriften auf Mosaiken und Tessellatfußböden stehen solitär ohne Bild oder nehmen, sofern ein nahestehendes Mosaikbild existierte, nicht unmittelbar darauf Bezug.¹⁴¹⁵ Zuweilen sind sie umrahmt von einem Medaillon oder einer *tabula ansata*. Eine Reihe prominenter Beischriften bzw. Inschriften auf Fußbodenmosaik sind im Tabellenanhang (Kap. 12, Tabelle 2) aufgelistet. Die Inschriften gegen *invidus* oder *invidia* stammen aus den Westprovinzen, vor allem aus Nordafrika, und enthalten öfter kreative Lautmalereien.¹⁴¹⁶ Einigen ist der Wunsch des optischen Wahrnehmens gemeinsam: der *invidus* wird aufgefordert, etwas anzusehen oder zu lesen, was seinen Neid erregt oder die Macht hat ihn zu schädigen.¹⁴¹⁷ Bisweilen wird in den Inschriften auf den Wunsch eines Neiders Bezug genommen, dass das missgönnte Werk (z. B. ein Gebäude) erst gar nicht entstehen dürfe¹⁴¹⁸ oder das Anliegen ausgedrückt, dass die böse Absicht des Neiders sich körperlich gegen ihn selbst richten möge.¹⁴¹⁹ Inhaltlich kann ein

scher Daimon 938 f. RE Daimon. RE Suppl. III Daimon. Menander bringt das Wirken schlechter Daimones mit dem schlechten Charakter der Menschen in Verbindung, vgl. Nilsson 1950, 204.

- 1413 Corbier – Guilhembet 2011, 14: »L'entrée du domaine ou de l'habitation est volontiers porteuse d'un message (...)«.
- 1414 Griechische Inschriften auf Türschwellen bei Perdrizet 1900, 291–299. Peterson 1926. Lateinische Inschriften bei Marcillet-Jaubert 1975. Poinssot 1935, 196 Anm. 5. Zu Inschriften auf Thermenmosaik gegen den Neid u. a. Dunbabin 1989, 33 f. Wiedler 1999.
- 1415 Dunbabin 1978, 162: »more often, however, the inscription is not directly associated with any figured representation, but simply written across the floor, often on thresholds. occasionally the inscriptions are worked into ornamental designs.«.
- 1416 *Invide vive et vide ut possis plura videre* mit einigen Varianten und Abkürzungen wie z. B. *invide veni et vide* bei Abbildungen von Phalloi, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 36 Anm. 191. Notermans 2007, 38 und Anm. 58.
- 1417 *Invide qui spectas h(a)ec tibi poena manet. invide vive et vide ut possis plura videre. tu qui ducis vultus et non legis ista libenter (omni)bus invidias, livide, nemo tibi.* ὄσα λέγεις, φίλε, καὶ σοὶ τὰ διπλά, vgl. die Angaben bei Dunbabin – Dickie 1983, 17 Anm. 75. 35 Anm. 185. 36 und Anm. 191.
- 1418 *Invide, quid laceras illos quos crescere sentis? tu tibi tortor, tu tecum tua vulnera portas. Invide, livide, titula tanta quae adseverabas fieri non posse perfecte sunt dd.nn.ss. minime ne contemnas. Quid pabes palles? fruer baias quas tu negabas fieri,* vgl. die Angaben bei Dunbabin – Dickie 1983, 14 Anm. 36. Notermans 2007, Nr. M 346. M 366. Siehe auch ebd. Nr. M 348: (...) *si laudas labas si vituperas sudas intra fruer vaias quas perfeci denegavas.*
- 1419 ... *prostratus labor anhelat* (»niedergestreckt schnappt die Scheelsucht nach Luft«) aus einer Inschrift in den Bädern von Sullectum, Tunesien, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 12 Anm. 26.

Text geistige Bilder einer Figur des Neiders bzw. des Neides evozieren: Seine Gesichtshaut verfärbt sich fahl, seine Stirn steht in Falten¹⁴²⁰; im einen Fall ist er ein öffentlich verschmähter Verbrecher, der eine Bestrafung oder Folter erleidet¹⁴²¹, im anderen Fall werden Assoziationen mit einem niedergestreckten Kriegsgegner geweckt¹⁴²², was an den zu Beginn des Kapitels beschriebenen Schilddekor bei Aischylos erinnert.

Auf Schwellenmosaiken in Wohnhäusern sind häufig Grüße, Willkommenswünsche und Glückwünsche und an der Pforte von Thermenräumen Erholungswünsche bzw. Wünsche für ein gutes und sicheres Bad zu finden. Zu den kreativen Beispielen gehören etwa zwei komplementäre beschriftete Bildfelder mit Badezubehör Kat. M41–M42, von denen eines dem Besucher ein gutes Bad wünscht und das andere die Hoffnung ausdrückt, dass sein eingenommenes Bad sicher gewesen sei. Kat. M41 vereinigt beide Beschriftentypen auf einem einzelnen Bildfeld, das zwei Paar Badesandalen zeigt, von denen eines in den Baderaum hinein und das andere aus dem Baderaum heraus weist.

Speziellere Inschriften gegen den Neid können sowohl in griechischer als auch in lateinischer Sprache verfasst sein.¹⁴²³ Dazu gehören Texte, die an den wohlgesonnenen Besucher appellieren, so auf dem oben behandelten Mosaik aus Sheikh Zouède (Kat. M35, Kap. 2. 3. 4): εἰ με φιλεῖς, ὄνθρωπε, χαίρων ἐπίβαινε μελάθρων, ψυχὴν τερπόμενος τεχνήμασιν οἷσιν ποθ' ἡμῖν («Wenn du mich lieb hast, betrete freudig dieses Haus und erfreue dich in deinem Sinn an den Kunstwerken, die wir besitzen.»)¹⁴²⁴ oder an den Ἀγαθὸς Δαίμων bzw. an verschiedene positiv besetzte Gottheiten (z. B. ἀγαθὴ Τύχη, Εὐτυχία καλή, Ἀφροδίτη καλή) gerichtet sind.¹⁴²⁵

Invida sidereo rumpantur pectora visu («die neidische Brust möge beim Anblick brechen»), vgl. ebd. 13 Anm. 31. *oculi invidiosi crepent* («die neidischen Augen mögen bersten») auf einem jüdischen Grabstein, vgl. ebd. Anm. 33. Zu Beispielen in griechischer Sprache, vgl. ebd. 37 Anm. 192.

1420 *Quid pabes palles?. livide. tu qui ducis vultus ...*

1421 *Invide qui spectas h(a)ec tibi poena manet. tu tibi tortor, tu tecum tua (v)ulnera portas.*

1422 ... *prostratus libor anhelat. invida rumpantur pectora.*

1423 Die zahlreichen Beispiele aus dem Katalog bei Notermans reichen von einwortigen Grußformeln (XAIPE, XAIRETE, SALVE, HAVE) bis hin zu kurzen Glückwünschen (z. B. *omnia tibi felicia*) und Aufforderungen, z. B. zum Genuss eines Bades (*bene lava, bene laves*, λούσαι ἀσφαλῶς, καλῶς λούει φιλοθάλασσος) bzw. zum Eintritt/zum Trinken oder Essen, vgl. Notermans 2007, Nr. M 8. M 63. M 66. M 72. M 74. M 123. M 278. M 286. M 362. M 393. M 394. M 421. S 3. S 11. S 34. Siehe auch ebd. 35–37 und Levi 1941, 226. Guarducci 1974, 323–329. Dunbabin 1999, 58. RAC Haus I (Hausgötter, Hausschutz) bes. 783. Glückbringende Sprüche auf Mosaikfußböden in nordafrikanischen Thermenanlagen, vgl. Wiedler 1999, 38–40. Verbreitungsschwerpunkte in Wohnhäusern sind im Westen Siziliens, Italiens und auf der Iberischen Halbinsel sowie in Syrien zu verzeichnen, vgl. Guarducci 1974, 322.

1424 Übersetzung nach Stefanou 2006, 202 f.

1425 Notermans 2007, Nr. S 31 (Gruß an den guten Daimon). Dunbabin 1978a, 258. Dunbabin 1999, 7 f. Der Mosaikboden aus dem Gang einer Villa in Halikarnassos zeigte eine Reihe guter Werte in einem Kranz, flankiert durch *hedera* und Palmzweig, die auf das Haus und seine Bewohner abfärben sollten: Gesundheit, Leben, Freude, Frieden, guter Mut, Hoffnung, vgl. Notermans 2007, Nr. M 523.

Andere Inschriften, wie z. B. *hic habitat felicitas*¹⁴²⁶, εἶσαλθε ἐπ' ἀγαθῶ(ι)¹⁴²⁷, *utere felix Materne hunc cubiculum*¹⁴²⁸, *viventes Cardilium et Avitam felix turre*¹⁴²⁹, *Sollertiana domus semper felix cum suis*¹⁴³⁰ oder auch *Salvo Vitale felix Turissa* Kat. M70 an der Schwelle von Wohnräumen sollen Glück und Wohlbefinden der Hausbewohner besonders hervorheben. In erster Linie drücken sie die Freude über den eigenen Wohlstand aus.¹⁴³¹ Außerdem ging es dem Hausbesitzer darum, sein Wohlbefinden durch die Betonung der reizvollen Mosaikkunst in den eigenen vier Wänden zu steigern. Eine weitere kleinere Gruppe von Mosaikinschriften trägt Züge der Ausgrenzung oder Abwehr. Indem z. B. ostentativ die Schönheit des Gebäudes und ein Lob an dessen Erbauer oder Stifter zur Sprache kommen¹⁴³², werden diese für den Neid womöglich außer Reichweite gebracht. Zudem hat man versucht, das Böse direkt mit Hilfe der Mosaikinschrift zu vertreiben, wie beispielsweise mit der allgemeinen Formel *nihil intret mali*.¹⁴³³ Zum Teil wenden sich die Texte direkt gegen Personen, um sie vor falschem Handeln zu warnen.¹⁴³⁴ In einigen Fällen werden diese Personen (φθονεροί; *invidi*) direkt als *invidus* angesprochen. Es handelt sich dann beispielweise um Spöttereien, provokative Aussagen oder Verwünschungen

- 1426 Rekonstruierte Inschrift *hic habitat (felicitas?) / nihil intret mali* auf einem Mosaik aus Salzburg, vgl. Jahn 1855, 76. Krüger 1933, 705 Abb. 24. Als Vorbild für die Ergänzung diente ein Relief aus einer Bäckerei in Pompeji, vgl. Engemann 1975, 33. Taf. 13c. Literatur bei Notermans 2007, Nr. M 188.
- 1427 Ebd. Nr. M 529. M 416: »Komm herein zum Guten. Glück für dieses Haus!«.
- 1428 Ebd. Nr. M 215. Maternus hat die Mosaikinschrift scheinbar für sich als angesprochene Person anbringen lassen. Er selbst ist Sprecher und angesprochene Person zugleich, d. h. er lässt sich durch seine eigens entworfene Inschrift ansprechen, jedoch soll auch den Raumbesuchern indirekt etwas vermittelt werden. Die gebräuchliche Formel *utere felix*, kommt auch transkribiert in griechische Schrift vor, vgl. ebd. Nr. M 395. Weiterhin ebd. Nr. M 459: ΕΥ ΧΡΩ.
- 1429 »Solange Cardilius und Avita im Haus wohnen wird es glücklich sein.«, vgl. ebd. Nr. M 207.
- 1430 Ebd. Nr. M 396.
- 1431 Dunbabin 1999, 323. Schwelleninschrift *lucrum gaudium* aus Pompeji, vgl. Notermans 2007, Nr. S 14. CIL X 875. Außerdem Notermans 2007, Nr. S 15. S 17. Ein fragmentarisch erhaltenes Mosaik aus Woodchester fordert zur Verehrung des personifizierten *Bonum Eventum* auf, vgl. ebd. Nr. M 186 [*Bonum eventum, bene c(olite)*]. Weiteres Anschauungsmaterial liefert ein Mosaikbild mit zwei Paaren von Putten Kat. M64, die jeweils eine beschriftete Tafel halten. Darauf sind die Worte *utere feliciter* zu lesen.
- 1432 z. B. ebd. Nr. M 486. In lateinischen Beischriften der Spätantike, vgl. Dunbabin 1989, 18. Dunbabin 1999, 323.
- 1433 Vgl. Engemann 1975, 33 Anm. 77. Verbreitet waren außerdem griechische und lateinische Graffiti an den Eingängen, die sinngemäß lauteten: »Der Sohn des Zeus Herakles, der höchst s reiche, wohnt hier: Nichts Böses soll hier eintreten.«, vgl. Guarducci 1974, 326 f. CIL IV 733. Diese Formel muss so häufig gewesen sein, dass sie von den Christen später ersetzt wurde durch »Unser Herr Jesus Christus, der Sohn, das Wort Gottes, hat hier sein Heim. Kein Übel komme je herein.«, vgl. Rüegg 1970, 426 f.
- 1434 Kurz und ablehnend ist beispielsweise die häufiger auf Mosaiken zu findende Inschrift εἴπε »Pack dich! Fahr dahin!«, vgl. Meisen 1950, 156. Eine Inschrift auf einem opus signinum-Boden aus einer Villa in Mazarrón wendet sich konkreter an den diebischen Besucher: *si es fur foras* (»Wenn du ein Dieb bist, hinaus!«), vgl. Notermans 2007, Nr. S 36. Gómez Pallarès 1997, 118 Nr. MU 5.

(Drohungen). Ebenso wird das Begehren der Vernichtung eines Neiders vermittelt.¹⁴³⁵ In Thermen wird der Neidische in seltenen Fällen durch eine Fußbodeninschrift direkt als *invidus* angesprochen und aufgrund seiner hämischen Einstellung verspottet, jedoch im selben Atemzug auch dazu eingeladen, in die Räumlichkeit einzutreten und selber ein Bad zu genießen.¹⁴³⁶ Ganz besonders freundlich äußert sich ein Badbesitzer in einer Mosaikinschrift aus Sidi Ghrib in Tunesien gegenüber seinen Besuchern. Er öffnet seine Badestätte für jedermann und nimmt die Schuld auf sich, wenn seine Gäste diese nicht mögen: *Plus feci quam potui, minus quam volui, si placet commune est, si displicet nostrum est. Hic sunt tria verva, catu, sedes ebria* (»Ich tat so viel ich konnte, weniger als ich es gerne gehabt hätte; Wenn es gefällt, ist es jedermanns Sache. Wenn es missfällt, liegt es an uns. Noch drei Worte: Für den Weisen ist es ein Aufenthalt voller Charme.«).¹⁴³⁷ Nur indirekt gegen den Neid gerichtet mögen solche Inschriften sein, die den Besucher zum gemeinsamen Mahl einladen.¹⁴³⁸

5.2.1 Aufgaben apotropäischer Beschriftung

Der tiefe menschliche Drang, Inschriften gut lesbar in und am Eingang von Gebäuden anzubringen, hat sich über kulturelle Grenzen hinweg selbständig entwickelt. Für Joachim Widera liegt das Motiv im Urbedürfnis nach Schutz und Abwehr von schädlichen, bösen Einflüssen begründet.¹⁴³⁹ Die eigene sichere Sphäre soll quasi nach außen hin markiert werden, was wiederum für die Identitätskonstruktion wichtig sein kann. Ein Vergleich zwischen antiken und deutschsprachigen Hausinschriften aus Mitteleuropa kann volkswissenschaftlich interessant sein, wie sie etwa im Oldenburger Münsterland, im Hochstift Osnabrück und im Prättigau in der Schweiz verbreitet sind.¹⁴⁴⁰ Abgesehen von Bauinschriften, welche z. B. Anlass und Kosten erwähnen, gibt es unter den neuzeitlichen Beispielen die große Gruppe der sogenannten Spruchinschriften. Diese lassen sich grob einteilen in Mitteilungen, Bekenntnisse, Mahnungen/Abweisungen, Glückwünsche, göttlich inspirierte Segenswünsche, Gebete/Anrufe, Wünsche für den Autor selbst sowie Lebensweisheiten.¹⁴⁴¹ Besonders im niederdeutschen Raum waren auch Hass- bzw. Neidin-

1435 Vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 36 Anm. 190. 191. Inschriften mit zerstörerischem Charakter z. B. ebd. 13 Anm. 31–33. Die Verbreitung von Schwellenmosaiken mit Inschriften gegen den *invidus* liegt schwerpunktmäßig im nordafrikanischen Raum, vgl. Dunbabin 1978, 162 f. Zu apotropäischen Mosaikinschriften in nordafrikanischen Thermenanlagen, vgl. Wiedler 1999, 40–44. Weitere Beispiele bei Notermans 2007, 38 f. und ebd. im Katalog passim.

1436 Dunbabin 1989, 34. z. B. Notermans 2007, Nr. M 366. M 367: *O sedas, num labas?*. M 384: *invide intra lavare*. M 145 (Kankleit 1994, 243–46 Nr. 145 Taf. 88) Dunbabin 1978, 162 Anm. 142.

1437 Dunbabin 1978, 151 f. Jenssen Tveit 2007, 145 Nr. NA-60.

1438 »Sei gegrüßt und trinke gut, sei jetzt fröhlich!«; »Komm, lass uns essen!«, vgl. Jenssen Tveit 2007, 129 Nr. I-53. Notermans 2007, Nr. S 3. Dunbabin 1999, 58 f.

1439 Widera 1990, 13 f.

1440 Rüegg 1970. Widera 1990.

1441 Rüegg 1970, 324. Widera 1990, 59.

schriften verbreitet, mit denen verschiedene Schutztaktiken verfolgt wurden.¹⁴⁴² Für diese hat man im einen Fall eine ›prophylaktische‹ Lösung gewählt, indem man Willkommenswünsche, Wünsche des eigenen Glücks oder die Äußerung des Gefallens am eigenen Haus angebracht und durch freundliches Entgegenkommen dem Neidgefühl eines Gastes vorgebeugt hat.¹⁴⁴³ Im andern Fall gibt es Inschriften, die Kritik am eigenen Hausbau ausdrücken¹⁴⁴⁴, um Neidern zuvorzukommen, oder Sprüche, die den Passanten zum Betrachten des Hauses einladen. Diese Gruppe von Inschriften kann vielleicht am besten mit dem Begriff ›integrativ‹ umschrieben werden. Eine dritte Gruppe von Hausinschriften war dazu bestimmt, den Neider spöttisch vom Haus zu vertreiben¹⁴⁴⁵. Eine Steigerung erfährt eine solche ›offensive‹ Hausinschrift, wenn der Neider oder Hasser offensiv angesprochen und angegriffen¹⁴⁴⁶ bzw. abgewiesen¹⁴⁴⁷ wird. Die antiken Mosaikinschriften stimmen mit diesen groben Kategorien der modernen Hausinschriften überein:

- Handelt es sich um Willkommenswünsche und Glückwünsche, Erholungswünsche bzw. Wünsche für ein gutes und sicheres Bad, um Inschriften, die den Besucher wohlgesonnen stimmen sollen, oder um Sprüche, die das eigene Wohlergehen in den Vordergrund rücken, so kann ihre Strategie als ›prophylaktisch‹ bezeichnet werden. Besonders deutlich wird dies etwa in der Beischrift *salvum lavisse* auf den Thermenmosaiken Kat. M41 und Kat. M42, welche vorsorglich die Hoffnung ausdrückt, dass der Besucher ein sicheres Bad gehabt haben möge. Die Texte stellen positive Zustände dar, die potentiell Ziel von Neid, Übel und Gefahr werden können, siehe etwa die herausragende Leistung der *Leontii* in der Beischrift Kat. M60 (Abb. 25). Auch in diese Kategorie fallen Beischriften Kat. M64 und Kat. M61, die den Besucher des Raumes dazu anweisen, die Ausstattung vor Schädigung zu bewahren. Eine Beischrift Kat. M11 in Kombination mit positiv konnotierten Meerestypen weist einen möglichen Neider darauf

1442 Rüegg 1970, 325. Widera 1990, 60. 97.

1443 Rüegg 1970, 303. 140 Nr. 490,1: »Grüss Gott, tritt ein,/ Bring Glück herein«. 152 Nr. 546,2: »Dies ist mein Haus u meine Welt« // »Grüss Gott! wem's drin gefällt.« ebd. 74 Nr. 156: »Herr Jesu gib in disses Hauß/ alzeit Dein Gnad und Sägen/ Den Läser schliesse auch nicht auß« (18. Jahrhundert) aus dem Prättigau.

1444 »Bauen das ist eine Lust/ Doch dass es soviel kost(et)/ Hab' ich nicht gewusst«, vgl. Widera 1990, 87 f.

1445 Ebd. 87f.: »Dieses Haus hab ich gebaut nach meinem Sinn, Wems nicht gefällt, der geh nur hin!« Ebd. 98 und Rüegg 1970, 133 Nr. 444: »Ich Aff' / steh und gaff/ Derweil ich gaff und steh' / könnt ich weitergeh.«.

1446 Ebd. 102 Nr. 293,1: »Ich achte meine Hasser/ gleich einem Regenwasser/ das von den Dächern fällt./ Und ob sie mich schon neiden/ so müssen sie doch leiden/ Weill Gott Mein Hälffer Ist.« (18. Jahrhundert). ebd. 134 Nr. 453,1: »Ich hab' gebaut nach meinem Sinn/ Drum Neider geh' mir immer hin./ und wem die Bauart nicht gefällt,/ Der mach es besser für sein Geld.« ebd. Nr. 454: »Laß Neider neiden und Hasser hassen,/ Gott kannst du alles überlassen.«.

1447 Ebd. 87 Nr. 205,2: »Wer Einkombt mit Falschheit/ Dem gib ich Gleich Abscheit.« ebd. Nr. 205,1: *Qui intrat cum dolo / redeat statim volo*.

hin, dass nur große Anstrengung zu sichtbarem Reichtum führt und besänftigt ihn dadurch im Vorhinein.¹⁴⁴⁸

- Eine ›offensive‹ Strategie gegen das Unheil wird verfolgt, wenn der Leser durch Spöttereien, provokative Aussagen, Verbote oder sogar durch Drohungen ausgegrenzt oder abgewehrt wird, so gesehen in den Beischriften gegen die *Taurisci* und gegen Neider der *Telegenii* Kat. M47, M59. Diese Strategie ist vergleichbar mit einer Art ›Verbotsschild‹, das sich an den Neider richtet.
- Eine weitere Gruppe von Inschriften spielt mit dem Neid-Motiv, indem der Neider aufgrund seiner hämischen Einstellung zwar verspottet, jedoch gleichzeitig auch dazu eingeladen wird, in die Räumlichkeit einzutreten und selber Badegast zu sein. Die hier angewendete Strategie kann also wie bei den Hausinschriften als ›integrativ‹ bezeichnet werden.¹⁴⁴⁹ Der Neider wird durch eine Art ›Gebotsschild‹ zum Vergnügen aufgerufen.

Insgesamt sind sowohl die rein ›integrative‹ als auch die ›prophylaktische‹ Kategorie nicht häufig vertreten. Tabelle 2 (Kap. 12) vereinigt einige exemplarische lateinische Mosaikinschriften, die sich speziell gegen den Neid(er) richten, und gliedert die Informationen nach den Parametern ›Text‹, ›Bild‹, ›Position der Schrift im Bild‹ sowie ›Anbringungsort‹ und ›Strategie gegen den Neid‹. Sie entbehrt jeder Vollständigkeit, kann jedoch ein Gerüst für eine umfangreichere systematische Studie zu den Neidinschriften liefern, die bei der Aufdeckung von Regelmäßigkeiten helfen kann.

5.2.2 Einige Kombinationen aus Bild und Beischrift

Die defensive Magie, die mit Hilfe von Bildern und Worten zur Beherrschung oder Täuschung der übernatürlichen Kräfte vorgenommen wird, kann immer dann in ihrer Wirkung noch gesteigert werden, wenn Bild und Text kombiniert sind, die Inschrift also die Funktion einer Beischrift erfüllt. Auf Amuletten und magischen Gemmen, die vor allem als Schutz- und Heilmittel mitgeführt wurden, hat man vielfach die Zauberkraft des Wortes eingesetzt, weshalb dort öfter Zusammenstellungen von Bild und Schrift beobachtet werden können.¹⁴⁵⁰

Das Verhältnis zwischen apotropäischen Mosaikbildern und ›sprechenden‹ Beischriften zur Vertreibung des Unheils ist vielschichtig und uneinheitlich. Im einfachsten Fall ist ein starkes apotropäisches Symbol, z. B. ein Phallos oder Gorgoneion, mit einer kurzen Beischrift kombiniert, die semantisch in dieselbe Rich-

1448 Siehe auch Notermans 2007, Nr. M 288. Vgl. die Spruchtafeln aus der heutigen Zeit: »Ohne Arbeit früh und spät wird dir nichts geraten, der Neid sieht nur das Blumenbeet, aber nicht den Spaten.«.

1449 Dem Neidischen wurde der Zugang zum Bad zumindest nicht verwehrt.

1450 Zum Verhältnis von Bild und Beischrift auf magischen Gemmen, vgl. Michel 2004, 15. Levi 1941, 222 (Amulette mit Tierdarstellungen und Beischriften). Ebd. 231 (Amulette mit Darstellungen des Herakles und Beischriften).

tung weist.¹⁴⁵¹ Ein Gorgokopf hinter der Schwelle eines Raumes der sogenannten Domus delle Gorgoni in Ostia (I, XIII, 6) Kat. M9 trägt die Beischrift GORGONI BITA = *Gorgon(em?) vita* («Meide die Gorgo!») (Abb. 41).¹⁴⁵² Das Gebäude wurde zunächst als elitäres Wohnhaus und später als Bordell gedeutet und es enthielt nachweislich noch zwei weitere Gorgoneia auf Mosaiken, von denen das vollständig erhaltene keine Beschriftung aufweist.¹⁴⁵³ Eine andere Interpretation für die Beischrift wurde von Jan Theo Bakker vorgeschlagen: *Gorgoni vita* («Leben für Gorgo!»). Für die Gorgo-Köpfe im Gebäude hält er fest: »Our gorgoneia stand out because of their number (three), position (directly behind a threshold) and domination over the remainder of each mosaic, also being the only figurative motifs in the mosaics.«¹⁴⁵⁴ Er versteht Medusa hier nicht als angsteinflößende, sondern als friedliche, glückbringende Kreatur. Geht man von der Richtigkeit seiner Beischrift-Übersetzung aus, so mag es sich um ein an sich negativ konnotiertes Bildzeichen handeln, das in diesem speziellen Fall mit einer Beischrift aus der Gruppe ›prophylaktisch‹ verknüpft wurde. Erst durch die Beischrift wurde das Gorgonenhaupt vom furchteinflößenden Angstsymbol zur wohlbringenden Schutzgestalt umgewidmet.

In einem anderen Mosaik aus Ostia ist der umgekehrte Fall zu beobachten: Am Zugang zu einer kleinen Taberne (IV, V, 1), die als Geschäft eines Fischhändlers interpretiert werden kann, ist auf dem Fußboden ein Delphin abgebildet, der einen Kraken im Maul hält (Kat. M12; Abb. 42).¹⁴⁵⁵ Direkt über und unter dem Tier verlaufen die Worte der Beischrift INBIDE / CALCO TE – *Invide calco te* («Neider, ich zertrete dich!»). Der Ausspruch passt gut zur Funktion einer Türschwelle, auf die viele Menschen ihren Fuß zu setzen pflegten. Es ist gut denkbar, dass der Besitzer der Räumlichkeit die Beischrift mit einer bestimmten Absicht formulieren ließ, denn sobald ein Kunde den Laden betrat und die Beischrift las, fungierte er als Transmitter der ›sprechenden‹ Beischrift. Bleibt noch die Frage, an wen sich diese Botschaft richtete. Man darf in dem Delphin selbst das Ziel des Fluches sehen, der daran gehindert werden sollte, die Fischschwärme zu vertreiben und so einen guten Fang zu vereiteln.¹⁴⁵⁶ Die Beischrift kann jedoch schlecht an den Delphin als Glücksbringer der Meere und Menschenfreund adressiert gewesen sein.¹⁴⁵⁷

1451 Phalloi mit Beischriften: *invidiosis mentulam. invidis hoc*,..., vgl. Engemann 1975, 32 und Levi 1941, 226. äppe: Seligmann 1910, 200 und Meisen 1950, 156.

1452 Becatti 1961, 25 Nr. 42. Vgl. *Leonti vita* auf einem Fußboden aus Tarraco: Notermans 2007, Nr. M 251.

1453 vgl. Becatti 1961, 25 Nr. 40. 41 und Taf. CCXX.

1454 Bakker 2017.

1455 Notermans 2007, Nr. M 44. Zum Mosaik siehe Dunbabin 1991, bes. 26. 34 f. und Taf. 4a.

1456 Becatti 1961, 191: »l'iscrizione (...) deve riferirsi al delfino raffigurato in mezzo. (...) credo (...) da intendere l'iscrizione come diretta contro il delfino, quale disturbatore della pesca e nemico dei pescatori.«

1457 Dunbabin 1991, 26 hält diese Deutung für unplausibel. Sie unterstützt ihre Argumentation durch die Aufzählung von Stellen bei Plinius d. J., Aelian und Oppian, die den positiven Charakter der Delphine herausstreichen.

Selbst wenn wir die übertragene Bedeutung von *calcare* für »beleidigen/verschmähen«¹⁴⁵⁸ voraussetzen, so ist sie mit dem freundlichen Wesen dieses Tieres kaum vereinbar. Nach Dunbabin sei die Botschaft deshalb an den Oktopus gerichtet gewesen, der mit seinen langen Fangarmen als unsympathische Kreatur galt.¹⁴⁵⁹ Als Neider kommen beide Lebewesen allerdings nicht in Frage und so muss die Darstellung als spezielles Sinnbild oder Zeichen des Schutzes verstanden werden, das allerdings kaum rein zufällig mit einem Schwellenmosaik kombiniert worden ist.¹⁴⁶⁰ Die Aussage des Mosaikbildes könnte sinngemäß als indirekter Kommentar zur Darstellung verstanden werden: »So wie der Delphin den gefährlichen Kraken verschlingt, werde ich dich, Neidischer, (unter meinen Füßen) zertreten (wenn ich meinen Fuß auf die Schwelle setze).« Somit wäre die Figur auf einer übertragenen Ebene eben doch mit der Beischrift vereinbar. Alessandra Batty (geb. Pompili) hat die Szene mit dem Mosaik in einer anderen Taberne in Ostia (V, V, 1) Kat. M13 verglichen. Es zeigt die Oberfläche des Meeres, in dem sich einzelne Fische tummeln, daneben einen Mann in einem Boot, der einen Fisch hält. Eine weitere lagernde Figur ist abgebildet und neben dem Fischerboot eine kleine Zwergengestalt, die mit den Händen eine Geste macht. Wahrscheinlich handelt es sich um die sogenannte *mano cornuta*, die »gehörnte Hand«¹⁴⁶¹, die das Unglück fernhalten soll. Über der Gestalt verläuft die Beischrift INBIDIOSOS – *invidiosos* (Nom. Sing.: »Der Neidische« oder Akk. Pl.: »(Ich zerstöre?) die Neidischen!«). Neben ihm sind vermutlich die Reste eines Kraken zu sehen.¹⁴⁶² Die Autorin spricht sich für die Akkusativform aus, d. h. die Beischrift war *in Richtung* der Neidischen orientiert; sie behauptet, dass beide Mosaiken eine ähnliche Strategie verfolgen und dass der Fischer oder Fischhändler als Ziel des Neides geschützt werden muss. Irrigerweise interpretiert sie die beiden Szenen so, dass das Objekt des Wohlstands (also der Delphin und die Fische) mit Füßen »getreten« werden muss, damit der Fischverkäufer vor dem Bösen bewahrt wird.¹⁴⁶³ Stattdessen beziehen sich die beiden Beischriften wohl allein auf den Oktopus, der als Symbol für den Neider in beiden Bildern erscheint.

Diese wenigen Einzelbeobachtungen bilden die Grundlage für die nun folgenden Untersuchungen auf Mosaiken und in der Wandmalerei. Sie zeigen bereits, wie komplex sich das Phänomen der Unheilsbekämpfung durch »Ikonotexte« gestalten kann. Bei einigen Beispielen ist die Botschaft der »sprechenden« Beischriften eindeutig auf die figürlichen Darstellungen bezogen, i. e. als Kommentar zur Szene oder in Form der direkten Rede. Nicht einbezogen werden sollen z. B. abgebildete Gegenstände und symbolhafte Zeichen mit beigeschriebenen einfachen Worten, die lediglich der Verstärkung des apotropäischen Inhalts dienen.

1458 Ebd. 27.

1459 Dunbabin 1994, 68. Dunbabin 1991, 34 f.

1460 Hingegen Dunbabin 1991, 34.

1461 Pompili 2010, 6.

1462 Der Zwerg ist nur teilweise erhalten, vgl. Becatti 1961, 219 Nr. 411 Taf. CLXIII.

1463 »... by trampling over the sources of his own wealth (fish and other sea creatures) the fishmonger simulated disregard for it in an attempt to avert the envy of outsiders.« (Pompili 2010, 6).

5.2.3 Wohnhäuser und Thermen

Apotropäische Mosaiken mit oder ohne Beschriftung hat man öfter innerhalb von repräsentativen Wohn- und Baderäumen verlegt. In Wohnhäusern sollten sie ihre Wirkung gegen die bedrohliche Macht des Bösen Blicks neidischer Klienten entfalten. In Thermen und Badegebäuden wiesen sie auf hitze- und rutschgefährliche Zonen hin oder wirkten gegen andere lauernde Gefahren, etwa den Tod durch Ertrinken, sexuelle Übergriffe innerhalb der Räumlichkeiten oder die Schädigung der Stifter besonders prachtvoller Bauten durch missgünstige Personen. Besonders häufig befanden sie sich auf Türschwellen oder im Bereich des Zugangs zu den Gebäuden. Um zu ermitteln, warum gerade der Eingangsbereich eines Hauses besonderen Schutzes bedurfte, muss zunächst kurz auf die Besonderheit aller Schwellenareale eingegangen werden.

5.2.3.1 Mosaiken im Vestibül- und Schwellenbereich

Die Schwelle an sich stellt einen Grenzbereich zwischen dem Draußen und dem Drinnen, zwischen der fremden und der häuslichen Welt dar. Eine Person, die sie passierte, bewegte sich in einer unsicheren liminalen Zone und war der Verletzungsgefahr ausgesetzt. Da diese liminale Zone, zu der auch Kreuzungen, Brücken oder Flüsse gehörten, einen gefährlichen Schwebestatus innehatte, überließ man sie bestimmten Schutzgottheiten und führte Rituale durch, zu denen z. B. der Compitalkult oder der Kult für Hermes und Hekate gehörten.¹⁴⁶⁴ Um zu verhindern, dass eine Person den Schwellenbereich eines Wohnhauses übertrat, hat man im Römischen Reich zum Teil neben materiellen Hindernissen wie Türen, Schlössern, Wächtern etc. auch visuelle ›Blockaden‹ in der Mosaikdekoration auf Schwellen und im Bereich dahinter (*fauces/ vestibulum*) angebracht. Schließlich sollten auch die sozialen Zulassungsschranken beim Betreten eines fremden Hauses nicht außer Acht gelassen werden, deren symbolische Form jedoch niemals in diesen gegenständlichen Barrieren aufgeht.¹⁴⁶⁵ Einige mittel- und spätkaiserzeitliche Mosaikböden aus Wohnhäusern im Osten des Römischen Reiches können in Aussage, Kontext und Funktion nebeneinandergestellt werden. Die Mosaikbilder wurden in den Eingangsbereichen der Gebäude, entweder direkt an der Schwelle oder im vorderen Teil der Eingangshalle (Vestibül, *prothalamus*) aufgefunden. Sie zeigen z. T. sehr eigentümliche Kreaturen mit ›sprechenden‹ Beischriften, die gleichermaßen gegen den Neid ($\varphi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$) und den Bösen Blick ($\acute{o}\varphi\theta\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ $\beta\acute{\alpha}\sigma\kappa\alpha\nu\omicron\varsigma$) gerichtet waren, wobei jeweils die direkte Ansprache des Lesers kennzeichnend ist. Bei der Untersuchung der einzelnen Beispiele sollen auch motivische Parallelen aus anderen Kontexten und Kapiteln dieser Arbeit herangezogen werden, um der Aussage

1464 Alle Informationen entnommen aus Clarke 2007, 63f. Kellum 1999, 285 sowie aus van Gennepe 1999, Barton 1993, 171f. Johnston 1991.

1465 Waldenfels 1998, 30.

der ›Ikonotexte‹ auf die Spur zu kommen. Abschließend wird auf Aspekte des Zusammenspiels zwischen Bildern und Beischriften eingegangen.

Eine einfache Strategie, Unbefugte vom Haus fernzuhalten, ist auch heutzutage gebräuchlich: Die Anbringung der Figur eines Wachhundes am Eingang. Heutzutage handelt es sich um seriöse Warnschilder mit dem beigefügten Hinweis »Hier wache ich!« oder dem alleinstehenden Spruch »Warnung vor dem (bissigen) Hund!«, die auf freilaufende Hunde auf dem Grundstück hinweisen.¹⁴⁶⁶ In der Antike sind solche Tierfiguren an der Pforte eine seltene Erscheinung und sind schon aus diesem Grund nicht mit den inflationär gebräuchlichen Warnschildern aus der heutigen Zeit vergleichbar.¹⁴⁶⁷ Im Stadtgebiet von Pompeji sind drei Mosaikbilder mit Hunden im Eingangsbereich von Stadthäusern erhalten:

In den *fauces* der Domus des Paquius Proculus (I 7, 1) ist ein angeketteter Wachhund in Seitenansicht zu sehen, der vor einer geöffneten Tür liegt. Die Fußbodengestaltung des Atriums zeigt überwiegend schachbrettartig angeordnete Felder, zwischen denen sich zu beiden Seiten des *impluvium* rautenförmige Paneele befinden, in denen laufende Pfauen dargestellt sind. In den *fauces* der Domus L. Caecili Iucundi (V 1, 26) hebt sich ein zusammengerollter Hund scherenschnittartig im weißen Fußboden ab. Die mittelgroße Gestalt liegt quer im Weg und bildet eine optische Blockade, die den Blick des Eintretenden sofort auf sich zieht. Kunstvoll wird der Eindruck eines lebendigen Tieres vermittelt, das entspannt auf dem Boden liegt und den Besucher unverwandt mit seinem wachsamem Auge¹⁴⁶⁸ ansieht.¹⁴⁶⁹ Ein weiterer Wachhund ist als Wandbild neben dem Zugang zu einem Korridor in der Taberna des Sotericus (I 12, 3) erhalten und gibt einen weiteren Hinweis auf den Anklang solcher Türwächter in der Nähe von Eingängen.¹⁴⁷⁰

In den *fauces* der Casa del Poeta Tragico (VI 8, 5) Kat. M16 ist die dreiviertelansichtige Darstellung eines angeketteten Hundes in Angriffshaltung von der Beischrift CAVE CANEM (»Hüte dich vor dem Hund!«) begleitet, die sich im unteren Teil zwischen seinen Vorderpfoten erstreckt (Abb. 43). Die Dreiviertel-Ansicht und die Schattenlinien hinter den Vordertatzen erzeugen den Eindruck von Räumlich-

1466 Auf einigen Schildern findet sich ein spaßvoller Umgang mit dem Thema (»Komm näher, ich beiße nur ein bisschen«, »Warnung vor dem bisschen Hund«, »Attenti al cane, al padrone e a tutta la famiglia«).

1467 Dunbabin 1999, 312.

1468 Clarke 1979, 11: »isolated detail whose topical overtones (i. e., the Argus-like watchdog) take on added, perhaps apotropaic, significance in the architectural context of the entryway.«.

1469 Zu den beiden Hundebildern ebd. 10 und Abb. 5. 9. 11. Aus der Casa di Orfeo (VI 14, 20) stammt ein weiteres Mosaikbild, das einen Hund an der Kette mit heraushängender Zunge zeigt. Die genaue Fundstelle ist umstritten. Höchstwahrscheinlich war dieses Emblema aber ebenfalls im Vestibül des Hauses lokalisiert, vgl. Dexter 1975, 8 und Borriello – Pappalardo – Lista – Pozzi 1989, 121 Abb. 39.

1470 Abbildungen bei E. M. Menotti, in PPM II (1990) 710f. Abb. 11. 12. Das Wandbild befand sich am Durchgang von *caupona* und Atrium mit den Verkaufstischen zu den hinteren Räumen. Von weiteren Funden im Stadtgebiet Pompejis berichtet Dexter 1975, 8f.

keit. Eine vergleichbare Darstellung existiert nicht¹⁴⁷¹, jedoch gibt eine Stelle in Petrons *Cena Trimalchionis* über die Wirkung Aufschluss: Der Erzähler Encolpius fällt dort vor Schreck fast in Ohnmacht, als er im Vestibül von Trimalchios Haus die Malerei eines großen angeketteten Hundes an der Wand und darüber die Buchstaben *Cave canem* erblickt.¹⁴⁷² Die Wirkung von Fußbodenbildern muss ähnlich intensiv gewesen sein, da der Besucher sich beim Eintreten sozusagen im Bild selbst wiederfand. Am Zugang zur Domus L. Caecili Iucundi könnte er beispielsweise instinktiv vermieden haben, auf den ruhenden Hund zu treten und ihn so als wirksames Apotropaion des Hausherrn respektiert haben. Auch der quer liegende Hund in den *fauces* der Domus des Paquius Proculus stellt eine optische Barriere dar, die den Blick während des Eintretens fesseln sollte. Nicht ohne Grund nimmt er ausladend nahezu die gesamte Breite des Ganges ein.¹⁴⁷³ Der perspektivisch dargestellte Hund in der Casa del Poeta Tragico sticht in seiner Wirkung noch mehr heraus, denn das Tier ist so dargestellt, als ob es sich mitsamt seiner Kette irgendwo im Haus losgerissen hätte und den Besucher nun knurrend empfangen wollte.¹⁴⁷⁴ Seine Impulsivität wird dadurch gesteigert, dass es mit den Vordertatzen die Buchstabenreihe des Wortes CANEM sprengt. Es hat den Anschein, dass der Wachhund alleine durch die Beischrift gebremst wird, denn diese hindert ihn quasi daran, aus dem Bild herauszuspringen und den Betrachter anzufallen.

John Clarke spricht in diesen Fällen von einer Art gewollter Sinnestäuschung, dem »double-take image«¹⁴⁷⁵. Das effektvolle Bild eines überlebensgroßen Hundes könnte vermutlich sogar stellvertretend für einen faktisch existierenden Wachhund im Haus gestanden haben. Die Beobachtungen zeigen, dass es sich bei den genannten Hundemosaiken nicht bloß um eine Warnung vor real existierenden Haustieren gehandelt hat, auch wenn diese Schwellenbilder primär sicherlich eine ähnliche Funktion wie unsere modernen Warnschilder erfüllt haben. In den *fauces* der Casa del Poeta Tragico hat nicht die schriftlich formulierte Warnung CAVE CANEM, sondern das Hundebild selbst die größte inhaltliche Aussagekraft. Es ging dem Hausbesitzer also nicht darum, einen Warnhinweis durch ein hinzugefügtes Hundebild zu ergänzen, sondern der Schwerpunkt lag auf der Wirkung des Tieres selbst.¹⁴⁷⁶ Die schriftlich formulierte Warnung vor dem Hund, die auf den modernen Schildern am bedeutsamsten ist, hat hier optisch nur einen marginalen Status inne.

1471 Der alleinige Warnhinweis CAVE CANE(M) ist auf dem Boden der *fauces* einer *domus* im heutigen Spanien erhalten, vgl. Notermans 2007, Nr. S 30.

1472 Petron. XXIX 1–2.

1473 Clarke 2007, 54.

1474 Ebd. 57: »he's freed himself from the ring that kept him safely at bay.«.

1475 Ebd. 51.

1476 Diese Interpretation setzt jedoch voraus, dass der Betrachter des Mosaikbildes auch lesen konnte. Andernfalls erklärt sich die Dominanz des Hundebildes im Vergleich zur Beischrift aus dem vermutlich wenig ausgeprägten Alphabetisierungsgrad der antiken Bevölkerung.

Eine weitere Tierdarstellung mit Beischrift ist aus der Casa dell'Orso (VII 2, 44–46) bekannt. Es handelt sich um einen durch eine Lanze verletzten Bären auf dem Fußboden direkt hinter der Eingangsschwelle des Hauses Kat. M14, über dem das Grußwort HAVE steht.¹⁴⁷⁷ Ein Teil der Stichwaffe steckt noch in seinem Rücken und die Wunde ist groß, klaffend und blutrot gekennzeichnet. Mit der rechten Tatze bricht der Bär die abgebrochene Hälfte des Lanzenschafts entzwei. Eine solche Darstellung an der Türschwelle wirkt befremdlich. Allerdings ist es möglich, dass der Hausbewohner mit dem Mosaik zwischen Straße und *fauces* dem Besucher Macht und Stärke symbolisieren wollte. Die Gestalt eines Bären ist possierlich und schwerfällig; dennoch kann er dem Menschen gefährlich werden. Diese Eigenschaft mag auch missgünstigen Personen zugeschrieben werden, die nach außen harmlos wirken, aber durch ihre verborgenen Gefühle zu schadhaftem Verhalten geneigt sind. Der auf der Jagd oder bei einem Kampf in der Arena verwundete Bär könnte ein Sinnbild für den Willen des Hausbesitzers gewesen sein, allen Übelwollenden zu schaden. Ein wichtiger Hinweis ist in diesem Zusammenhang die Gestalt eines Bären auf dem Mosaik im Vestibül der *Basilica Hilariana* in Rom Kat. M21, der dort zu der Gruppe von Tieren gehört, die das ›Böse Auge‹ angreifen [vgl. auch Kap. 3. 3. 1. 3 und 5. 2. 3. 1]. Gleiches gilt vielleicht für die Darstellung eines vom Labyrinth umgebenen verwundeten Ebers in den *fauces* der Casa del Cinghiale (VIII 2, 26).¹⁴⁷⁸

Allen hier vorgestellten Tierbildern ist ihre aus dem Grundriss der Casae ersichtliche Sonderstellung gemeinsam. Sie befinden sich am Zugang zu den *fauces*. Ihre prominente Position ermöglichte es, den Blick des Eintretenden zunächst auf sich zu lenken¹⁴⁷⁹, vor allem, da der übrige Teil der Zugangskorridore nur mit monotonen geometrischen Mustern oder überhaupt nicht verziert war. Die Casae del Poeta Tragico und dell'Orso besaßen zudem im Erdgeschoss keine weitere rein figurliche Mosaikdekoration, was die stillen Wächter am Eingang noch stärker in den Fokus gerückt haben dürfte. Auch daraus lässt sich eine besondere Funktion der Tierdarstellungen für die Gebäude ableiten. Die Tierbilder waren in ihrer Effektivität aber nicht nur auf die Absicherung des Hausherrn vor unerwünschtem Besuch bezogen, sondern vermutlich auch auf einer Art Meta-Ebene gegen unberechenbare Mächte gerichtet: so gilt der Hund u. a. auch als Begleiter der Wegegöttin Hekate¹⁴⁸⁰ und vereinigt Komponenten des bösen Omens sowie einer Macht- und Schutzgestalt.¹⁴⁸¹ Ob diese apotropäische Komponente gegen böse Einflüsse

1477 Ehrhardt 1988, Abb. 250. Literaturangaben ebd. 21 Anm. 41.

1478 Abbildungen bei V. Sampaolo, in PPM VIII (1998) 193 Abb. 1; 195 Abb. 5.

1479 »Entering the fauces, the spectator could see past the impluvium to the tablinum and into the garden or peristyle beyond. Or he could look down at the pavement of the fauces«, vgl. Clarke 1979, 9.

1480 Dazu Levi 1941, 223 f.

1481 Mitchell 2007, 294: »The hunting dog, of course, is another creature with strong symbolic associations, much favoured in the Late Roman period, often deployed to denote status, power and control of the environment.«.

allerdings von den Eintretenden unmittelbar wahrgenommen wurde, bleibt dahingestellt.

Gleich zwei bemerkenswerte Mosaiken in zeitlich aufeinanderfolgenden Schichten brachten die Ausgrabungen eines Wohnhauses (›House of the Evil Eye‹) in dem Dorf Jekmejh südwestlich von Antiochia am Orontes ans Tageslicht. Doro Levi¹⁴⁸² hat eine detaillierte Beschreibung und Chronologie der Mosaiken aus Antiochia und Umgebung erstellt, jedoch konnten von den Wohnhäusern wegen der Spoliation des Baumaterials keine genauen funktionalen Pläne erstellt werden.¹⁴⁸³ Das Haus besaß ein zentrales Becken, das von Portiken umsäumt war, sowie ein zweites langes Wasserbecken auf einer höheren Ebene im Norden (Plan des Gebäudes: Taf. VI). Im Vestibül, das am Westende der nördlichen Portikus lokalisiert werden konnte, war eine figürliche Fußbodendekoration erhalten.

Das jüngste Mosaikbild, welches sich auf einer Ebene mit den geometrischen Belägen in den Säulenhallen befand, zeigt ein Auge, welches von Tieren und Gegenständen angegriffen wird, und die Figur eines ithyphallischen Zwerges. Es überdeckte zwei ältere Mosaikbilder, von denen das eine einen schlangengewürgenden Jungen wiedergibt, womöglich den jungen Herakles¹⁴⁸⁴, und das andere ein laufendes buckliges Wesen. Vermutlich gehörten diese Mosaiken in die Zeit vor dem Erdbeben 115 n. Chr., nachdem einige bauliche Veränderungen vorgenommen worden sein könnten.¹⁴⁸⁵ Alle Paneele sind in bunten Mosaiksteinchen verlegt worden und liegen heute im Archäologischen Museum von Antakya.¹⁴⁸⁶ Zwei Mosaikbilder sind beschriftet, weshalb sie hier diskutiert werden sollen. Die männliche Gestalt auf dem älteren Bild Kat. M32 (Abb. 44) läuft nach rechts während sie sich nach hinten umdreht. Sie trägt einen Lendenschurz und hat einen überdimensionierten Buckel. In den Händen hält sie jeweils einen dünnen Stab, der an beiden Enden gespalten ist. Die Beischrift KAI CY – καὶ σὺ (›Auch du!‹) verläuft zu beiden Seiten des Kopfes. Das zweite jüngere Bild Kat. M33 (Abb. 45) vereinigt das ›Böse Auge‹ und ein ganzes Spektrum von Kreaturen und Gegenständen: Bestimmte Raubtiere, Insekten und Waffen sowie eine abgewandte nackte und kahlköpfige Zwergengestalt, welche die gleichen Stäbe in den Händen hält wie die Figur in Abb. 44 und

1482 Levi 1947.

1483 Huskinson 2004, 138. Dobbins 2000, 52. Zu den römischen Mosaiken aus Antiochia, vgl. Kondoleon 2000.

1484 Pind. N. I 33 beschreibt, wie Herakles als kleiner Säugling die von Hera geschickten Schlangen niederrang. Das Thema ist in der Kunst verbreitet gewesen, wie literarische Quellen und archäologische Zeugnisse belegen, vgl. Levi 1947, 29 und 30–32. Levi 1947, 32: ›... the representation of Herakles is here not merely the usual mythological scene, but has a special value. Its apotropaic purpose is determined specifically by the salutiferous qualities of the god, and also by the eminently prophylactic character of the snake.«.

1485 Levi 1947, 29. Stillwell 1941, 25. Kurze Berichte über die Funde sind wiedergegeben bei Levi 1947, 28 f. und Stillwell 1941, 24 f. (inkl. Fotoaufnahmen der Fundsituation im Vestibül Abb. 26. 27).

1486 Eine Übersicht aller drei Mosaikbilder bei Levi 1947, Taf. IV und Stillwell 1941, Taf. 56.

außerdem einen übergroßen Phallos hat, der rücklings unter den Beinen hindurch zum Auge gerichtet ist.¹⁴⁸⁷ Direkt über dem Kopf ›schwebt‹ die Beischrift KAI CY.

Das Auge auf dem jüngeren Mosaikbild versinnbildlicht ein Organ, das negativen Eindrücken und Gewalteinfluss zwar ausgeliefert ist, aber besonders Kinder, Tiere oder Gegenstände durch seinen Bösen Blick auch gefährden kann.¹⁴⁸⁸ Seine Rolle oszilliert also zwischen einem angreifbaren Empfänger und einem ›Sender‹ schadhafter Kräfte.¹⁴⁸⁹ Gegen das Auge postieren sich außer verschiedenen Tieren (Skorpion, Schlange, Tausendfüßler, Raubkatze, Hund, Krähe) auch ein Schwert und ein Dreizack. Interessante Vergleichsbeispiele bieten die wenigen erhaltenen Darstellungen auf großformatigen antiken Denkmälern, auf denen das ›Böse Auge‹ ebenfalls von Tieren und Gegenständen angegriffen wird. Hält man etwa das severische Steinrelief in Woburn Abbey¹⁴⁹⁰ dagegen, so wird ersichtlich, dass es sich bei Schwert und Dreizack um die Waffen eines Gladiators handeln muss, denn darauf steht ein *retarius* mit Schwert in der Linken und rammt den Dreizack mit der Rechten in den Liddeckel des neben ihm abgebildeten Auges¹⁴⁹¹, das zusätzlich von einem Löwen, einer Schlange, eines Skorpions, eines Kranichs und einer Krähe bedroht wird. Auf der schematisch angedeuteten Augenbraue sitzt außerdem eine männliche Gestalt mit phrygischer Mütze und entblößtem Gesäß, die ihre Verachtung für den Bösen Blick durch die Verrichtung ihres Geschäfts zum Ausdruck bringt.¹⁴⁹² Das oben in Kap. 3. 3. 1. 3 und 5. 2. 3. 1 erwähnte Fußbodenmosaik in der *Basilica Hilariana* in Rom¹⁴⁹³ Kat. M21 zeigt ein von einem Speer durchbohrtes Auge, auf dem eine Eule sitzt. Es wird von weiteren Vögeln wie Huhn und Krähe sowie von Schlange, Hirsch, Raubkatze, Stier, Skorpion, Bär und Ziegenbock angegriffen.¹⁴⁹⁴ Das Bild eines von Feinden umringten Auges begegnet uns auch noch auf anderen Denkmälern¹⁴⁹⁵, doch zeigt sich bereits bei den hier beschriebenen Beispielen, dass beißende oder stechende Tiere, d. h. Feldschädlinge, giftige Insekten und Raubtiere bzw. Tiere mit spitzen Hörnern, Stacheln oder Schnäbeln zu den typischen Angreifern gehören, die zum Teil auch Begleiter von Gottheiten sind.¹⁴⁹⁶

1487 Zum Motiv des Zwerges mit übergroßem Phallos auf Mosaiken: Aurigemma 1926, 125 Abb. 74.

1488 RAC Böser Blick 473. Jahn 1855, 40.

1489 Barton 1993, 93 f.

1490 Engemann 1975, 27 und Taf. 9a. Meisen 1950, 155. Umzeichnung bei Jahn 1855, Taf. 3.1.

1491 Neben spitzen Waffen finden sich in anderen Darstellungen noch einige positiv besetzte Götterattribute unter den Mitteln zur Bedrohung des Auges, z. B. das Blitzbündel des Zeus/Serapis oder die Keule des Herakles, vgl. Engemann 1975, 31 f. Vgl. auch die Parallele im Mosaik von Bulla Regia, vgl. Levi 1941, 220 Anm. 5.

1492 Meisen 1950, 151.

1493 Engemann 1975 28 f. und Taf. 11b. Meisen 1950, 155.

1494 Interessanterweise gehört die Eule hier nicht zu denjenigen Tieren, die sich zum Angriff um das ›Böse Auge‹ herumgruppiert haben. Toynbee 1973, 442 Anm. 27 (zu Kap. 23). Zur magischen Bedeutung der Eule vgl. Meisen 1950, 149 f. Seligmann 1910, 311 f. Levi 1941, 222–224.

1495 Engemann 1975, 25–30. weitere Literatur bei Dunbabin – Dickie 1983, 32 Anm. 163.

1496 z. B. kommen Hund, Schlange, Rabe und Skorpion als Begleiter des Mithras Tauroktonos besonders häufig vor. Verschiedene Tiere und deren Funktion im Schutz vor Unheil, vgl. Meisen 1950, 149 f. Seligmann 1910, 311 f. Levi 1941, 222–224.

Die körperlichen Deformitäten des kahlköpfigen Zwerges in Abb. 45 und des Buckligen in Abb. 44 erinnern an die überzeichneten Komödienschauspieler, die unter anderem bereits bei den Besprechungen des Kelchkraters aus Unteritalien (Abb. 14 in Kap. 2.3.3.1) und des Mosaikbodens aus Fuente Alamo (Abb. 18b, Abb. 18c) in Kap. 2.3.3.2 Gegenstand der Betrachtung waren. Übertragen auf die unheilabwehrende Wirkung der Mosaikbilder bedeutet dies, dass wahrscheinlich beabsichtigt war, das Übel durch das Gelächter über die Missbildungen, in Schach zu halten. Der Bucklige auf dem älteren Mosaikbild besitzt eine spezielle Art von Deformität, die von den üblichen Grotesken abweicht: Weder Bauch noch Beine sind abnormal geformt und auch der Phallos ist nicht allzu sehr betont, woraus zu schließen wäre, dass der Buckel als physiognomisches Merkmal eine spezielle Bedeutung haben sollte. Möglicherweise charakterisiert er sogar den Neider selbst, dessen Körper sich durch seine missgünstige Haltung verformt hat.¹⁴⁹⁷ Die abgewandte Haltung des kahlköpfigen Zwergs vergleicht Levi mit derjenigen des Perseus im Kampf gegen Gorgo Medusa, der er, um sie wirkungsvoll bekämpfen zu können, nicht in die Augen sehen durfte.¹⁴⁹⁸ Dem aufmerksamen Betrachter entgeht jedoch nicht, dass der Phallos des Zwergs selbst ein Gesicht hat und auf das Auge blickt, was wiederum andeuten könnte, dass er in seiner Zerstörungskraft dem Gesicht der Gorgo gleichkam. Die gekreuzten Stäbe, welche die Figuren in den Händen halten, erscheinen auf zwei weiteren Mosaiken aus Antiochia. Das eine Mosaikbild, das in den 1930er Jahren im House of the Calendar (Raum 2) geborgen wurde, zeigt einen dunkelhäutigen Fischer mit Hut und Lendenschurz¹⁴⁹⁹, auf dem anderen ist nur ein Teil einer dunkelhäutigen Figur mit einem sehr ähnlichen Hut sichtbar (siehe Abb. 12b). In diesem Zusammenhang kann das zweifellos gegen Neider gerichtete Mosaik aus Ostia Kat. M13 zum Vergleich herangezogen werden, welches ebenfalls ein Fischerei-Motiv enthält. Levi stellte zu den Stäben folgende Überlegung an: »We conclude that the dwarfs probably hold in their hands some *apotropaia*, in the shape of plain twigs; perhaps twigs with both ends forked, but more plausibly, (...) , two straight rods in each hand, held in such way as to present two points on each side against the evil eye.«¹⁵⁰⁰ Und in der Tat hält der Bucklige seine Stäbe im rechten Winkel, so dass deren Enden in jegliche Richtung deuten, aus der der Böse Blick kommen kann.¹⁵⁰¹ Alexandra Cappel macht in ihrer Dissertation eine gegenteilige Beobachtung zu den Stäben der Figur im Augenbild (Abb. 45), denn ihr fiel auf, »daß der Zwerg ja gerade nicht die Stäbe gegen das Auge richtet, sondern (gegen) den Phallos.« Demzufolge seien diese auch nicht als konkrete Angriffswaffe gegen das ›Böse Auge‹ zu deuten.¹⁵⁰² Und in der Tat schei-

1497 Buckligkeit als physiognomisches Charakteristikum des Neidischen, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 17f.

1498 Levi 1941, 225.

1499 Stillwell 1938, Taf. 53 Abb. 72 Panel B.

1500 Levi 1941, 228.

1501 Vgl. auch Levi 1947, 32.

1502 Cappel 1994, 58.

nen diese ›Klapperstäbe‹, die häufig auch als Attribute von Pygmäen auftreten¹⁵⁰³, eine andere Funktion gehabt zu haben. Sie sind vorwiegend in den Händen jener Pygmäen zu finden, die in nilotischen Szenen vor den wilden Tieren Ägyptens fliehen.¹⁵⁰⁴ Cappel deutet die Figuren als Tänzer mit Rhythmusinstrumenten und listet Beispiele auf, die dieser Bezeichnung klar entsprechen.¹⁵⁰⁵ Eine apotropäische Erklärung muss jedoch nicht gänzlich fallengelassen werden, sofern man das Geräusch des Aufeinanderschlagens der Stäbe als Signal für die Vertreibung böser Mächte gelten lässt.¹⁵⁰⁶

Beide Mosaikbilder (Abb. 44–46) haben ihre besondere Wirkung gegen das Unheil zum einen aus bestimmten Bildelementen bezogen. Hierzu gehören die körperlichen Überzeichnungen ebenso wie die Stäbe in den Händen der Figuren, die versammelten Objekte und Kreaturen gegen das ›Böse Auge‹, darunter auch zwei Waffen mit Bezug zu den Amphitheaterspielen. Daneben ist die Wirksamkeit gegen das Böse sogar durch ein kleines Bilddetail (das Gesicht des Phallos) zum Ausdruck gebracht worden. Zum anderen scheint die Beischrift KAI CY – καὶ σὺ (»Auch du!«) diese Wirkung in beiden Fällen zu verstärken. Sie ist ähnlich wie die Warnung CAVE CANEM auf dem Mosaik aus der Casa del Poeta Tragico sehr knapp formuliert und mit einer Aufforderung an den Betrachter gerichtet, was auch durch ihre Position direkt hinter der Türschwelle erklärbar ist, denn dorthin fällt der Blick des Eintretenden zuerst. Vergleichbare apotropäische Motive sind auf ungebildeten oder spärlich gebildeten Schwellenmosaiken erhalten, so unter anderem¹⁵⁰⁷ auf einem Mosaikbild vor dem Zugang zum *triclinium* eines anderen Wohnhauses in Antiochia (Kat. M31). Es zeigt einen haarlosen nackten Zwerg mit übergroßem Phallos, darüber die fragmentarisch erhaltene Beischrift καὶ σὺ (Abb. 46).¹⁵⁰⁸ Die gängigste Interpretation dieser Beischrift besagt, dass sie dazu bestimmt war, Drohungen oder üble Wünsche gegen das Haus und seine Bewoh-

1503 Dunbabin hat einige römische Figuren zusammengetragen, die sich durch groteske Körpermerkmale wie große Geschlechtsteile, ausladende Hinterteile und gekreuzte Stäbe in den Händen auszeichnen, vgl. Dunbabin 2004. Beispiele für die Stabattribute in Pygmäenbildern, vgl. Versluys 2002, Kat.-Nr. 001. 010. 020. 060. 102. 103. 104. 118.

1504 Zur Verteidigung gegen angriffslustige Krokodile, Nilpferde und große Wasservögel bedienen sich die Zwerge großer Stangen. Am besten zu sehen bei Versluys 2002, 45 Abb. 2; 78 Abb. 28; 205 Abb. 132; 206 Abb. 133. Zu Pygmäen im Kampf gegen Krokodile, vgl. ebd. 30 f. Anm. 55. Siehe auch Engemann 1975, Taf. 14a–b. Eine Ausnahme bildet vielleicht ein Zwerg, der auf einen Baum geklettert ist, um eine Riesenschlange mit einem (Paar?) seiner Stäbe zu vertreiben, vgl. Dasen 2009, 223 Abb. 6b.

1505 Cappel 1994, 58–60. Zur Funktion der gekreuzten Stäbe als Taktmittel zur Musik und Tanzbegleitung auch Goldman 1943.

1506 Cappel 1994, 60. Zur apotropäischen Bedeutung der Stäbe vgl. Spano 1955. Ihr häufiges Auftreten im funerären Kontext bringt Dunbabin auf die Idee, in diesen, von Schlaginstrumenten begleiteten rhythmischen Tänzen ein Mittel zur Befreiung von Trauer beim Totenmahl zu sehen, vgl. Dunbabin 2004, 174. Maiuri 1953–1954, 92–94.

1507 z. B. Notermans 2007, Nr. M 433. Ein apotropäisches καὶ σὺ neben einer Phallos-Darstellung, vgl. Engemann 1975, 34 Anm. 91 Taf. 11d.

1508 Stillwell 1938, 185. Taf. 37 Abb. 49 Panel A.

ner an die angreifende Person in aggressiver Form zurückzusenden.¹⁵⁰⁹ Doro Levis Vorschlag, in *καὶ σὺ* eine Verfluchung zu sehen, erscheint aus diesem Grund plausibel.¹⁵¹⁰ Margherita Guarducci äußerte hingegen die Annahme, dass *καὶ σὺ* einvernehmlich und aufmunternd an den Selbstschutz des Besuchers appellieren sollte, etwa i. S. v. »Auch du (kannst das Unheil bezwingen)!«. ¹⁵¹¹ Ihre Behauptung wird dadurch unterstützt, dass *καὶ σὺ* bzw. seine griechische Parallele *καὶ σοὶ* sowie das lateinische Pendant *et tu/et tibi* auch auf Grabsteinen und Trinkgefäßen geläufig waren, wo sie als Erwiderung von Grüßen und guten Wünschen fungiert haben.¹⁵¹² Eine weitere Möglichkeit des Verständnisses zielt auf den wörtlichen Sinn der Beischrift ab: »Und du?«, in freier Übersetzung etwa »Und du? Besitzt du auch etwas, das andere beneiden können?«. Die Beischrift wäre dann als klarer Fingerzeig des Hausherrn zu werten, der den Neidischen zur Selbstreflexion aufruft anstatt blind seinen Emotionen zu folgen. Die genaue Aufgabe der Formel KAI CY kann aufgrund ihrer Polyvalenz nicht zweifelsfrei geklärt werden. Theoretisch liegt es nahe, dass sich ihr Verständnis sowohl im positiven als auch im negativen Sinn nach der Einstellung ihres Lesers gerichtet hat, i. S. v. »Was mir wiederfährt, das soll auch dir wiederfahren.«¹⁵¹³ Allerdings ist diese Deutung äußerst unbefriedigend für den modernen Betrachter, der im Regelfall davon ausgeht, dass die Darstellungen doch in einer ganz bestimmten Weise verstanden werden sollten.

Rein formal betrachtet erscheint die Beischrift *καὶ σὺ* als reines Bildelement auf einer Ebene mit den anderen Hilfsmitteln gegen das ›Böse Auge‹, allerdings setzen die Interpretationsvorschläge von Levi und Guarducci voraus, dass ein Sprecher als ›Äußerer‹ dieser Botschaft existiert. In den genannten Fällen kommen dafür sowohl die Figuren in den Bildern selbst als auch eine Instanz außerhalb in Frage. Ein Indiz dafür, dass der Auftraggeber hier direkte Rede der dargestellten Kreaturen abbilden wollte, ist die Anbringung der Beischriften direkt in der Nähe der Figurenköpfe. Ähnlich verhält es sich zum Beispiel auf dem Mosaik aus Ostia Kat. M13, auf dem die Position des Wortes *invidiosos* über einer kleinen Figur erlaubt, dieses als Äußerung derselben zu werten. Auf einem Relief aus Durrës in Albanien verläuft die Beischrift ET TIBI hingegen zwischen den Beinen einer Phallosfigur, was eher auf einen Kommentar zur Darstellung als auf einen Ausspruch der Figur

1509 Dunbabin – Dickie 1983, 35. Kondoleon 1995, 19. Clarke 2007, 65. Siehe auch Trentin 2015, 51–72.

1510 Levi 1941, 226.

1511 Guarducci 1974, 324. Eine positive Färbung besitzt die Mosaikinschrift KAICY im Zugangsraum des sogenannten Hauses des Dionysos in Nea Paphos. Der wohlwollende Charakter der spiegelbildlich angebrachten Grußformel XAIPEI an der gegenüberliegenden Türöffnung, die hier aufgrund ihrer Position als Verabschiedung (»Lebe Wohl!«) eingesetzt ist, spiegelt sich in der Inschrift KAICY am Eingang, welche möglicherweise die guten Wünsche willkommener Besucher reflektieren sollte, vgl. Kondoleon 1995, 19. 89 Abb. 46; 90 Abb. 47; 106. 108.

1512 Engemann 1975, 34. Jahn 1855, 61 Anm. 123. Levi 1941, 226.

1513 Vgl. das Sprichwort »Was du nicht willst, das man dir tu, das füg auch keinem anderen zu.« Siehe dazu die wichtige Feststellung von Warner Slane – Dickie 1993, 4, 492: »... that when *καὶ σὺ* accompanies the representation of a phallus it means *καὶ τοῦτο σοί*.«

schließen lässt.¹⁵¹⁴ Dessen ungeachtet ist die Körperhaltung unserer Figuren (Abb. 44–47) aufschlussreich, denn diese scheinen entweder vor etwas davonzulaufen oder sich an jemanden hinter ihrem Rücken wenden zu wollen.

Ein weiteres Bild, das motivisch in eine andere Richtung weist, stammt von der Insel Kephallenia aus dem *prothalamos* einer römischen Villa in Skala (Kallipolitis 1961–1962, 2 Fig. 1). In den Räumen I und II sind zwei Mosaikböden gefunden worden, die sich durch die Länge ihrer beigeschriebenen Texte auszeichnen.¹⁵¹⁵ Die Befunde der dortigen Ausgrabungen sind in den 1950er Jahren erstmals von Georges Daux¹⁵¹⁶ in einem kurzen Grabungsbericht zusammengefasst und kurze Zeit später vollständig dokumentiert worden.¹⁵¹⁷ Die Villenanlage bestand seit antoninischer Zeit und lag teilweise unter einem späteren Kirchengebäude. Die Mosaiken im Vorraum und in den östlich gelegenen Räumen sind in das frühe 3. Jahrhundert n. Chr. zu datieren.¹⁵¹⁸ Der langgestreckte *prothalamos* (Raum I) hat die Ausmaße 8,20 × 3,60 m und gab dem eintretenden Gast auf der rechten Seite zunächst den Blick in einen Repräsentationsraum(?) (Raum II) mit beschriftetem Mosaik frei, auf dem zwei Männer bei der Opferung zu sehen sind. Der lange Kommentar besagt, dass hier ein Suovetaurilien-Opfer für verschiedene Schutzgötter des Hauses und der schönen Künste dauerhaft festgehalten werden sollte.¹⁵¹⁹

Das Mosaikbild Kat. M5 ist vor dem Eingang zu Raum III weiter hinten im *prothalamos* positioniert und wird oben und unten von einem perspektivischen Würfelmuster gerahmt.¹⁵²⁰ Das Feld weist zwei Risse auf. Im Zentrum sieht man die Figur eines nackten jugendlichen Mannes, der von vier Raubkatzen zerfleischt

1514 Der im antiken Dyrrhachium gefundene Marmorblock zeigt eine Figur mit Spitzhut(?) oder einem hundartigen Kopf (der obere Teil ist schlecht erhalten), die eine Tragegestange schultert, an der ihre zwei überlangen Phalloi aufgehängt sind, vgl. Picard 1927. Degrand 1901, 181 hat das Relief falsch beschrieben. Er hielt die Phalloi für eine Riesenschlange. Möglicherweise besteht hier eine Verbindung zu den Pygmäenfiguren in der römischen Bildkunst, die als Lastenträger mit Tragegestangen über den Schultern dargestellt sind, vgl. z. B. Cappel 1994, 55 und Kat.-Nr. W 37. W 40. Eine nicht minder groteske Pygmäenfigur ist auf einem Relief aus El Djem zu sehen. Auch diese Figur besitzt einen animalisch geformten Kopf und einen abartig langen Phallos, in den ein Kranich pickt. Mit ihren Händen hält sie einen langen Gegenstand, den sie zum Mund führt (von Versluys falsch als Phallos identifiziert), vgl. Versluys 2002, 468 Appendix-Nr. 29 Abb. 166.

1515 Kallipolitis 1961–1962, 12–18 und Taf. 3 sowie ders., 18–24 und Taf. 6. Weitere Literatur bei Dunbabin – Dickie 1983, 8 Anm. 3. Eine kurze epigraphische Untersuchung beider Mosaiken bietet Daux 1963. In Raum III sind ebenfalls fragmentarische Reste einer Mosaikinschrift gefunden worden, vgl. Kallipolitis 1961–1962, 25 Abb. 4.

1516 Daux 1958, bes. 727–732.

1517 Kallipolitis 1961–1962.

1518 Ebd. 28–30.

1519 Der Text trägt den Charakter einer Weihinschrift und richtet sich an Athena, die Musen, Fortuna, Apollon und Hermes, vgl. Notermans 2007, Nr. M 141. Durchgeführt wurde das Opfer vielleicht vom Besitzer Krateros und seinem Sohn.

1520 Daux 1958, 728. Zur Lage des Phthonos-Mosaiks im Haus, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 36 Anm. 188.

wird (Abb. 47). Je zwei Tiere von jeder Seite springen ihn in heraldischer Formation an, während der Mann statuarisch die Mittelachse bildet. Mit beiden Händen hält er seinen Hals umklammert; in seiner Miene spiegelt sich sein Schmerz. Die Raubtiere auf der linken Seite lassen sich als Tiger (vorne) und Leopard (hinten) deuten, während man diejenigen auf der rechten Seite als Löwe (vorne) und Leopard (hinten) identifizieren kann. Die männliche Figur trägt bereits einige blutende Wunden und aus ihrem Bauch quillt das Gedärm. Unter dem Bild befindet sich in einem weißen Feld eine zwölfzeilige Inschrift, durch die ein Riss hindurchläuft:

Ὡ Φθόνε, καὶ σοῦ τήνδε ὀλοῆς | φρενὸς εἰκόνα γράψε
ζωγράφος, ἦν Κράτερος θήκα|το λαϊνέην,
οὐχ ὅτι τειμ[ή]εις σὺ μετ' ἀνδρά|σιν, ἀλλ ὅτι θνητῶν
ὄλβοις βασκαίνων σχῆμα τό|δε ἀμφεβ[ά]λου.
Ἔστ[αθ]ι δ[ή]ι πάντεσσιν ἐνώπιος, | ἔσταθι τλήμων,
τηκεδόνοσ φθονερῶν δεῖγμα | φέρων στύγιον.¹⁵²¹

»O Phthonos, auch von deinem verderblichen Wesen hat ein Maler dieses Bild gezeichnet, das Krateros in Mosaikstein hat setzen lassen, nicht weil du unter den Menschen verehrt wirst, sondern weil du, wenn du missgünstig auf den Reichtum der Sterblichen schaust, diese Gestalt annimmst.

Stehe also [hier] vor aller Augen, stehe [hier], Elender, und gebe ein grausiges Beispiel für das Zugrundegehen der Neidischen.«

Der Text ist in elegischen Distichen verfasst¹⁵²² und zeigt an, dass die männliche Gestalt Phthonos, also die Personifikation des Neides darstellen soll. Der erste Teil der Inschrift verrät uns etwas über den Herstellungsprozess des Mosaiks. Es ist die Rede von einem Maler (ζωγράφος, Z. 2), der das Bild gezeichnet habe und danach von einem gewissen Krateros, der es in Stein gesetzt habe. Katherine Dunbabin und Matthew Dickie haben eine erschöpfende Studie zu dem Mosaik vorgelegt, in der sie zwei alternative Möglichkeiten der Interpretation des Textes festhielten und letztere für wahrscheinlicher hielten, die besagt, dass in dem ζωγράφος nicht derjenige zu sehen sei, der die Vorzeichnung geliefert habe, sondern der Hersteller selbst.¹⁵²³ Mit Krateros sei demzufolge nicht der Mosaikleger, sondern der Auftraggeber und Hausherr gemeint gewesen. Diese Interpretation wird noch dadurch be-

1521 Umschrift nach Kallipolitis 1961–1962, 16. θνητῶν (Z. 3) ergänzt bei Daux 1963, 636. Weitere textkritische Anmerkungen, vgl. ebd. 637f. Bereits Kallipolitis (17) hält das Wörtchen δεῖγμα (Z. 6) aufgrund der Lautähnlichkeit von εἰ und ἦ für einen Fehler des Mosaizisten und ergänzt, bezogen auf die Bisswunden des Mannes zu δῆγμα στύγιον (= der grauenhafte Biss). Georges Daux spricht sich jedoch gegen eine solche Änderung aus, die auch von Dunbabin und Dickie übernommen wird, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 8 Anm. 5.

1522 Daux 1963, 636.

1523 Dunbabin – Dickie 1983, 30. Das Wort γράφειν bezieht sich bei letzterer Interpretation auf den Vorgang des Mosaiksetzens selbst.

kräftigt, dass der Name Krateros höchstwahrscheinlich auch auf dem Mosaik mit der Opferszene in Raum II genannt wurde.¹⁵²⁴

Angesichts der Ausführungen zu den Wandbildern im Epigrammzimmer der Casa degli Epigrammi in Pompeji in Kap. 2.3.1.2 liegt es aber näher, in der Person des ζωγράφος einen leibhaftigen Maler zu sehen, der mit seinem Wandbild die Vorlage für das Fußbodenbild geliefert hat, also am Vorgang des Mosaiksetzens überhaupt nicht beteiligt war. Es erscheint daher nicht abwegig, eine berühmte Malerei anzunehmen, die hier im Mosaik kopiert worden ist.¹⁵²⁵ Die Beischrift wiederum stammt wahrscheinlich aus einer literarisch tradierten Epigramm-Sammlung, weil ihr Aufbau der Lessingschen Zweiteilung in ›Erwartung‹ und ›Aufschluss‹ entspricht (vgl. die Epigramme aus der Casa degli Epigrammi Kat. W5 und der ›Domus Musae‹ Kat. W2). Außerdem zeigt sie Merkmale des inschriftlichen Epigramms, z. B. die emotionale Vereinnahmung des Lesers, die Ansprache an eine Gottheit (hier die Anti-Gottheit Phthonos) aus der Sicht einer nicht anwesenden Person oder die Nennung des Adoranten (Krateros). Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch das Festhalten eines bestimmten Augenblicks durch die Beischrift. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die moralische Intention des beigefügten Epigramms, das den lasterhaften Leser abschrecken soll, denn eine ähnlich drastische Schilderung kann auch bei den Beischriften aus der Casa degli Epigrammi (Bild D) und der ›Domus Musae‹ (Bild 8) beobachtet werden. Aus Gründen der Wortwahl halten Dunbabin und Dickie die Beischrift für eine Art *pasticcio*, dem Elemente aus anderen Zusammenhängen beigemischt wurden.¹⁵²⁶

Während z. B. auf Amuletten relativ genaue formale Entsprechungen zu dem Mosaikbild aus Antiochia (Abb. 45) beobachtet werden können¹⁵²⁷, lässt sich dasjenige aus Kephallenia (Abb. 47) nicht auf ein eindeutiges Darstellungsschema zurückführen, obwohl es archäologische Objekte gibt, bei denen das Motiv der Selbst-Strangulierung eine unheilabwehrende Funktion erfüllt. Bildsprachlich ähnlich, wenn auch weiter entfernt, ist die biblische Episode von Daniel in der Lö-

1524 Die Beischrift ist an dieser Stelle leider beschädigt, jedoch sind die Reste plausibel mit Κράτερος καὶ τοῦδε φίλος παῖς zu ergänzen, vgl. auch ebd. 30 Anm. 156. Zu der gleichen Interpretation gelangt Donderer 1989, 126 Nr. C 5. Die Wortfolge καὶ σοῦ mit flektiertem Possessivpronomen (Z. 1) im Phthonos-Mosaik ist m. E. nur eine zufällige Parallele zu den Mosaikinschriften καὶ σὺ aus Antiochia. Der Ausdruck καὶ σοῦ τήνδε ὀλοῆς φρενὸς εἰκόνα soll sich vielmehr darauf beziehen, dass Krateros noch andere ähnliche Mosaikbilder in seinem Haus in Auftrag gegeben hat, vgl. dazu Dunbabin – Dickie 1983, 35.

1525 Tatsächlich berichtet Plutarch (Plut. symp. V 7,3 [681e]) von οἱ ζωγράφοι, die versucht hätten, in ihren Bildern die Bosheit im Gesicht des Phthonos wiederzugeben. Allerdings fehlen präzise Angaben zu solchen Gemälden, die die Person des Phthonos offenkundig nicht als Opfer eines Angriffs, sondern in böswilliger Absicht gezeigt haben. Zur Frage nach den Vorbildern des Phthonos-Typus auf dem Mosaik aus Kephallenia, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 9 und 27–37 passim.

1526 Ebd. 30 Anm. 157.

1527 Engemann 1975, 26 Abb. 2.

wengrube¹⁵²⁸. Einzigartig ist die Illustration von Großkatzen, von denen Phthonos zerrissen wird.¹⁵²⁹ Ein solches Bild mag beim antiken Betrachter die Assoziation mit öffentlichen Hinrichtungen von Schwerverbrechern in der Arena (*damnatio ad bestias*) geweckt haben.¹⁵³⁰ Als literarische Quelle kann zudem eine Sequenz bei Silius Italicus dienen, in der Livor in der Unterwelt beschrieben ist, wie er sich mit beiden Händen seinen Hals zudrückt: *hinc angens utraque manu sua guttura Livor* (Sil. XIII 584).¹⁵³¹ Beide apotropäischen Motive, dasjenige des ›Bösen Auges‹ und dasjenige des personifizierten Neides, waren in aller Regel sehr eng verbunden, wie ein frühchristliches Siegel beweist, welches das ›Böse Auge‹ als ὀφθαλμὸς πολυπαθῆς, umringt von Waffen und Tieren (darunter zwei heraldisch angeordnete Löwen) mit der Beischrift ΦΘΟΝΟΣ kombiniert.¹⁵³² Auch auf dem in Kap. 2.3.4 beschriebenen Mosaik aus dem ägyptischen Sheikh Zouède Kat. M35 finden wir die Worte φθόνος und τὰ ὄμματα Βασκανίης in der metrischen Beischrift unter der Szene mit Phaidra und Hippolytos in einem Vers vereint.¹⁵³³ Daneben existieren Lampen und ein magisches Amulett, die Phthonos als Empfänger und Aussender des Bösen Blicks umgeben von angreifenden Tieren präsentieren.¹⁵³⁴ Die ›sprechende‹ Inschrift »Ich habe das Auge des Neiders durchbohrt« auf der Basis einer Terrakottastatue¹⁵³⁵ weist darauf hin, dass die Vernichtung des ›Bösen Auges‹ im Volksglauben eng mit der Vernichtung des φθόνερος, also des Neiders selbst verquickt war. Der Glaube an den Bösen Blick muss also gedanklich mit dem Gefühl des Neides verbunden gewesen bzw. aus diesem entsprungen sein.¹⁵³⁶

1528 Kompositorisch sehr ähnlich ein Mosaik aus einem christlichen Mausoleum in der Nähe von Karthago, aus dem 5. oder 6. Jahrhundert n. Chr., vgl. Kalinowski 2017, Abb. 1.

1529 Eine Gruppe von Szenen zeigt den sich würgenden Phthonos, der von unterschiedlichen Tieren angefallen wird, vgl. LIMC Phthonos Taf. 659 Nr. 19. 21. 22.

1530 Vgl. die Darstellungen auf anderen Bildträgern: eine Terra Sigillata-Schale aus Nordafrika, 4. Jahrhundert n. Chr., heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe Inv.-Nr. 68/28. Stutziger 1983, 609 f. 683–686 Nr. 201. 261–63. Außerdem auf einem Fußboden aus einem Wohnhaus in El Djem (3. Jahrhundert n. Chr.) vgl. Kalinowski 2017, Abb. 9. Dunbabin – Dickie 1983, 34 f. mit Beispielen und weiteren motivischen Parallelen.

1531 Vgl. Warner Slane – Dickie 1993, 495.

1532 Engemann 1975, 25 Abb. 1. Brommer 1974, 170 Anm. 8. Dunbabin – Dickie 1983, Taf. 8c. Dunbabin 1991, 33 Anm. 64.

1533 Eine Verbindung der Neidinschrift zu dem unheilvollen Ausgang des Hippolytos-Mythos, bei dem der Neid der Göttin Aphrodite eine Rolle spielte, ist absehbar, vgl. Stefanou 2006, 200 f. Der Betrachter wird aufgefordert, beim Betrachten der Mosaikkunst Vergnügen zu empfinden, damit Neid und Böser Blick außen vor bleiben, vgl. Ovadiah – Ovadiah 1987, 52. Bernard, 1969, 483–488 Taf. LXXXIV–LXXXVII.

1534 Dunbabin – Dickie 1983, 24 f. LIMC Phthonos Nr. 17–20.

1535 Engemann 1975, 26 Anm. 21.

1536 Hauschild 1982, 68: »Der Glaube an den Bösen Blick ist tatsächlich oft mit dem Neid verbunden. (...) Wenn wir aber (...) an die diffuse Angst der italienischen Amulett-Träger vor dem Bösen Blick (denken), so wird deutlich, daß keinesfalls immer nur Neid den Bösen Blick verursacht.« Der unbekannte Autor eines Epigrammes Anth. Pal. XI 193 stellt φθόνος als etwas dar, das die Augen und die Seele der Neidischen verwesen lässt. Zusammenfassend zu den Gemeinsamkeiten von Neid und Bösem Blick vgl. Elliott 2016, 92–113.

5.2.3.2 Mosaiken im Inneren eines Raumes

Die folgenden vier Exemplare mit lateinischen Beischriften stammen aus dem Westteil des Römischen Reiches. Zu den Fundorten der Mosaikbilder gehören sowohl Thermen- als auch Villengebäude, allesamt zeigen die Bilder Episoden aus dem Mythos, z. T. versehen mit längeren Textsequenzen, die entweder gegen den Neider (*invidus*) oder gegen den Neid (*invidia*) als solches gerichtet sind. Sie adressieren in drei Fällen den Betrachter und holen diesen direkt bei seinen neidvollen Emotionen ab, wobei jeweils ähnliche Strategien der Abwehr von Unheil verfolgt werden. Interessanterweise handelt es sich in den genannten Fällen um generische Bildmotive ohne speziellen apotropäischen Gehalt, die erst durch die »sprechenden« Beischriften semantisch in eine neue Richtung gelenkt werden.

Im Privatbad einer spätantiken römischen Villa in El Haouaria (Tunesien) ist in einem elliptisch zugeschnittenen Raum das Motiv von Minerva und Neptun bzw. Athena und Poseidon im Streit um das attische Land Kat. M49 gefunden worden (Abb. 48). Minerva mit Helm auf der linken Seite stützt sich auf ihren Speer, ein Bein über das andere geschlagen. Ihr Schild lehnt am Bein des Tisches. Neptun im langen Mantel steht rechts und stützt sich auf sein Szepter. Sein Kopf ist verloren.¹⁵³⁷ Den rechten Fuß hat er auf den Felsen gesetzt. In der Mitte hinter dem Tisch sitzt Victoria/Nike mit Palmzweig und zieht die Lose aus der Urne. Das spiegelbildliche Äquivalent dieser Szene mit kleineren Abweichungen und ohne Beischrift findet sich auf einem Relief aus Aphrodisias in Karien und in reduzierter Form auf Münzen und Gemmen.¹⁵³⁸ In der *tabula* über dem Mosaikbild steht: INVIDELIVIDETITVLA·TA/NTAQVEMADSERVABA/S·FIERINONPOSSE·PERFE/CTESUND·DD·NN·SS·MI/NIME NE CONTEMNAS – *Invide, livide, titula tanta quem adseverabas fieri non posse; perfecte sund dd.nn.ss. (dominis nostris salvis) minime ne contemnas.*¹⁵³⁹ (»Missgünstiger Neider! So große Kunstwerke, von denen Du behauptetest, sie könnten nicht geschaffen werden, sind vollendet worden für unsere Herren (= die Kaiser). Verachte sie nicht!«).

Die Inschrift gegen den Neider ist exakt auf der Schwelle zwischen zwei Baderäumen positioniert. Mit einer Umrahmung ist der Text zwar von der figürlichen Darstellung abgesetzt, kann aber durch seine Ausrichtung mit der Szene darunter in Verbindung gebracht werden. Im angrenzenden Raum erwartete den Besucher

1537 Bei Auffindung war das Gesicht im Profil dargestellt und mit einem Bart versehen, vgl. Merlin 1907, 796.

1538 Robert 1882, Taf. 1. ebd. 53 f.: »Die dem smyrnäischen (...) Relief zu Grunde liegende Composition war uns in abgekürzter, d. h. auf die beiden Hauptfiguren beschränkter Gestalt längst durch eine Reihe von Nachbildungen, namentlich auf Münzen und Gemmen, bekannt, ...«.

1539 *titula* = *titulos*. quem (= *quae/quos*). *adseverabas* (= *adservabas*). *perfecte* (= *perfecta*). Merlin 1907, 802. Notermans 2007, Nr. M 346.

ein Mosaik mit dem Kopf des Oceanus umringt von Eroten und Hippokampen.¹⁵⁴⁰ Die Inschrift gegen den Neider auf der Schwelle bildete also optisch eine Brücke zwischen beiden Mosaikbildern und diente als Verbindungsstück zwischen den beiden Szenen in den aufeinanderfolgenden Räumen. Das Gesicht des Oceanus im angrenzenden Raum passt sehr gut zu Neptun in der Szene in Abb. 48 und kommt als Apotropaion auch in anderen Zusammenhängen vor.¹⁵⁴¹ Oceanus kommt als möglicher ›Absender‹ des Spruches in Frage und unterstreicht die Botschaft der Beischrift symbolisch. Er kann mit einem überdimensionalen Oceanuskopf mit großen starrenden Augen Kat. M36 auf dem Boden einer Badeanlage in Aïn-Témouchent/Sétif verglichen werden, der in Kap. 3.3.1.3 bereits angesprochen wurde.¹⁵⁴² Die dort verlaufende Beischrift drückt unter anderem den Wunsch aus, dass die Brust des Neiders beim Anblick (zu erg. »der Thermen« oder »der Augen des Oceanus«) bersten möge: *Invida sidereo rumpantur pectora visu*.¹⁵⁴³ Dunbabin bemerkt hier ganz richtig, dass zumindest implizit Bezug auf die auffälligen Augen in der Darstellung genommen wird.

Die Bildszene zeigt den Moment der Entscheidung im Wettstreit um das attische Land. Der Sage nach hat König Kekrops sich im Namen der Olympischen Götter für den Ölbaum der Athena entschieden und der Göttin die Schirmherrschaft zugesprochen.¹⁵⁴⁴ Die Bürger Athens wurden folglich nicht nur nach ihr benannt, sondern haben die Göttin auch an erster Stelle verehrt. Die Bewohner im Nordafrika des vierten nachchristlichen Jahrhunderts hatten sicherlich keinerlei Beziehung mehr zu dem lokalen attischen Mythos, aber in der Beischrift spiegelt sich die Missgunst Poseidons, der den König aus Wut über die Entscheidung mit Verbannung auf dem Meer bestraft haben soll. Im Bild ist zunächst nur der Bezug zur Wasserquelle gegeben, die Poseidon als Geschenk an die Athener entstehen ließ, was sich wiederum gut in den Raumkontext des Bades einfügt. Erst die Beischrift bietet dem Leser einen Anhaltspunkt für das nähere Verständnis der Szene, indem sie die bekannte Episode zu einer Bildchiffre gegen missgünstige Einflüsse, zum Beispiel die Abwertung des Badegebäudes und seiner Ausstattung, umformt.¹⁵⁴⁵ Eine ähnliche gezielte Steuerung der Bildaussage konnte bereits im Abschnitt über die Jagddarstellungen (Kap. 2.3.4) bei einem Mosaikboden aus einem Thermengebäude in Orléansville Kat. M39 (Abb. 21) beobachtet werden. Wahrscheinlich wur-

1540 Die »Entzifferung« des zentralen Motifs im Folgeraum nahm A. Merlin vor, vgl. Merlin 1907, 796 Anm. 1.

1541 Zum Oceanuskopf als Apotropaion, vgl. LIMC Oceanus 914.

1542 Neben dem Kopf sind Nereiden, Hippokampen und Delphine dargestellt, vgl. Dunbabin 1978, 151 f. Abb. 143.

1543 Dunbabin 1978, 151 f. Der restliche Teil der Inschrift lautet: *cedat in nostris | lingua proterva locis hoc studio superamus avos gratumque | renidet aedibus in nostris summus apex operis ■ feliciter*, vgl. Notermans 2007, Nr. M 287.

1544 Apollod. III 14, 1.

1545 »Il est certain en effet qu'ici comme ailleurs le mosaïste n'a rien inventé et n'a fait que se servir, en les modifiant et en les élaguant légèrement, de documents qu'il avait entre les mains.«, vgl. Merlin 1907, 800 f.

de dieser Effekt auch in einem Mosaik aus Karthago Kat. M51 eingesetzt, das Amor und Psyche in Verbindung mit der ›sprechenden‹ Beischrift *omnia dei sunt, agimur non agimus* (»Alles gehört dem Gott [gemeint ist Amor], wir setzen (die Dinge) nicht in Bewegung, sondern wir werden in Bewegung gesetzt.«) zeigt. Mit der Beischrift, die auf die Auswirkungen der Liebe Bezug nimmt, hat man die Darstellung aus dem heidnischen Mythos möglicherweise in neuplatonische oder frühchristliche Zusammenhänge gerückt.¹⁵⁴⁶ Die Mitteilungsentention der Beischrift dominiert in diesen Fällen über den Erzählzusammenhang des Bildmotivs, das heißt sie »schreibt die Interpretation des Bildschmuckes vor und sorgt zusätzlich für die Eingliederung der Darstellung in das aktuelle gedankliche Bezugssystem des Rezipienten. Dies geht Hand in Hand mit der Ablösung des Bildes von seinem ursprünglichen inhaltlichen Hintergrund.«¹⁵⁴⁷

Ein vandalenzeitliches Mosaik aus den Thermen von Moknine (Tunesien) Kat. M52 zeigt einen Sieger im Wagenrennen (Abb. 49) in einem Medaillon, das in ein Geflecht aus stilisierten Akanthusranken und Lorbeergewächsen eingebettet ist. Das ikonographische Schema mit frontalansichtigem Reiter und Quadriga ist aus anderen Zusammenhängen bekannt.¹⁵⁴⁸ Die Namen der Pferde *Gratulator*, *Votalis* (von *votum*), *Triumfator* und *Gloriosus* evozieren Gewinn- und Triumphvorstellungen. Der Wagenlenker trägt als Attribute Palmzweig und Peitsche, statt der üblichen *corona* hält er eine unregelmäßig geformte *tabula* in der Hand, in der eine dicht gedrängte Inschrift verläuft, deren letzte Worte über ihren Rand hinausragen:

QUIDP/ABESPAL/LESFRV/ERBAI/ASQVASTV/NEGABASFIERI – *Quid pabes palles fruier baias quas tu negabas fieri*¹⁵⁴⁹ (»Was ängstigst du dich und warum scheust du dich, das Bad zu genießen, von dem du geleugnet hast, dass es gebaut wird?«). Erst durch die Inschrift, die der Wagenfahrer anklagend in die Höhe hält, wird klar, dass es sich nicht um die Illustration eines bestimmten Wagenlenkers oder um die feierliche Erinnerung an ein Wagenrennen handelt [vgl. dazu Kap. 3.3.2.3].¹⁵⁵⁰ Vielmehr ging es dem Auftraggeber darum, mit dem siegreichen Fahrer den Triumph über den Neider zu illustrieren, wofür er auf eine traditionelle Bildchiffre zurückgegriffen hat, die von Darstellungen der Nike/Victoria¹⁵⁵¹ bekannt war. Die Figur des siegreichen Wagenlenkers verkörpert somit abstrakt den

1546 Notermans 2007, Nr. M 329.

1547 Raeck 1992, 107.

1548 In der römischen Kunst wird der frontalansichtige siegreiche Wagenfahrer seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. zunächst in den Germanischen Provinzen und später besonders in Italien und Nordafrika abgebildet, vgl. Dunbabin 1982, 70–78. Vergleichsbeispiele: Ein Emblema aus Rudston in Yorkshire (Großbritannien), vgl. ebd. Taf. 7 Abb. 10 und ein Innenbild auf afrikanischer Sigillata Chiara, vgl. ebd. Taf. 9 Abb. 22.

1549 *pabes* (= *paves*). *fruier* (= *fruier*). Notermans 2007, Nr. M 366. u. a. eine sehr ähnliche Formel (*intra fruier vaias quas perfeci denegavas*) ist auch am Eingang zum *frigidarium* in den Thermen von Es-Sedria (Tunesien) gefunden worden, vgl. Notermans 2007, Nr. M 348.

1550 Yacoub 1983, 336. Zur Frage, inwieweit solche Wagenfahrerfiguren auf ein reales Wettkampfeignis Bezug nehmen sollten, vgl. Dunbabin 1982, 82 f.

1551 Ebd. 70 Anm. 39 und S. 86.

Sieg über den Neid.¹⁵⁵² Ohne die Beischrift bliebe diese Deutung Spekulation, allerdings gibt es auf anderen Mosaiken zumindest Indizien, dass Wagenlenker und Rennpferde Glück und Erfolg anziehen sollten.¹⁵⁵³ Optimal erscheint auch der Anbringungsort des Medaillons im *apodyterium*, also dem Eingangsbereich des Bades, der am ehesten nach einem schutzbringenden Motiv verlangt.¹⁵⁵⁴

Aus einer spätantiken römischen Villa in der Nähe des südfranzösischen Vinon-sur-Verdon stammt ein Mosaik mit drei Bildfeldern Kat. M3 (Abb. 50), die folgendes darstellen: Im linken Feld belohnt Bacchus die Gastfreundschaft des Ikarios, indem er ihm die Erfindung des Weines gewährt.¹⁵⁵⁵ Ikarios ist im Hintergrund zu sehen und hält eine große Menge Weintrauben in seinem Mantelbausch. Im rechten Feld knabbert ein Ziegenbock den heiligen Weinstrauch an und Ikarios – im Gespräch mit einer anderen Person – soll ihn für diesen Frevel opfern.¹⁵⁵⁶ Die Szene erinnert lebhaft an das Tafelbild D aus dem Epigrammzimmer in der Casa degli Epigrammi in Pompeji (Abb. 3b; Kap. 2.3.1.2), in welchem der Frevel und die Opferung zusammengeführt wurden. In der Mitte ist die oft wiederholte Gruppe der drei Grazien zu sehen.¹⁵⁵⁷ Sie verkörpern Jugend, Schönheit und Lebensfreude. Die mittlere trägt eine Pektoralfaszie, was für eine Datierung ab der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. spricht.¹⁵⁵⁸ Unter allen drei Szenen verläuft eine Inschrift, die wie in Moknine den Betrachter direkt ansprechen soll:

QVIDVCISVULTVSETNONLEGISISTALIBENTER/OMNIBVSINVIDEAS-LIVIDENEMOTIBI – *Qui ducis vultus et non legis ista libenter/omnibus invidias livide nemo tibi.*¹⁵⁵⁹ («Du, Neider, der du die Stirne runzelst und dies nicht gerne liest, magst jedermann beneiden, nur dich beneidet niemand.»): Es handelt sich um ein Distichon, das bei Martial (Mart. I 40) überliefert ist. Während die beiden Randbilder in Form und Bildthema harmonieren, sticht die Gruppe der Grazien

1552 Yacoub 1983, 338. Ennaïfer 1983, 824. 838: »Pour conjurer l'*Invidus*, principal obstacle à la réussite de toute entreprise et de tout salut, les artistes avaient recours, entre autres, à des représentations relatives au monde du cirque, à des formules épigraphiques, ou aux deux à la fois.«

1553 Neben glückverheißenden Namen von Rennpferden und Wagenfahrern deuten integrierte apotropäische Ornamente und Symbole (z. B. Ranken aus Akanthus und Lorbeer, Hirse, Swastiken oder Labyrinth-Motive) auf eine solche Absicht hin, vgl. Dunbabin 1982, 83 f. Die Ausrichtung auf die Betonung des Sieges selbst zeigt sich in Darstellungen, die je einen Wagenfahrer aus jeder der vier Faktionen als Sieger präsentieren, vgl. ebd. 83: »all four competitors are victorious because the intention is not to allude to a particular race, but to evoke the general concept of victorious competition.«

1554 Die meisten apotropäischen Motive auf Mosaiken in Thermen sind nachweislich in *apodyteria* gefunden worden, vgl. Wiedler 1999, 180.

1555 Zu entnehmen aus der ersten Publikation von Chaillan 1919, 264, der Bacchus allerdings als weibliche Figur deutet. Das Mosaik wurde zuletzt besprochen bei Lavagne 2000, Nr. 918.

1556 Mart. III 24: *vite nocens rosa stabat moriturus ad aras/Hircus, Bacche, tuis victima grata focus.*

1557 LIMC Gratiae. Francis 2002, 181.

1558 Balty 2009, 94 Anm. 5. Lavagne 1994, 239. 240 Anm. 30–34.

1559 Notermans 2007, Nr. M 175. Nach Meinung von Janine Lancha bezieht sich *legis* nicht wie in Martials Epigramm auf den Lesevorgang, sondern auf das Betrachten der Bilder, vgl. Lancha 1997, 115.

heraus. Sie waren daher möglicherweise als Absender des beigeschriebenen Spruches gedacht, ähnlich wie die Grazienfiguren in einem beschrifteten Thermenmosaik aus Korykos/Narli Kuyu (Kilikien) Kat. M34, bei dem sich die ›sprechende‹ Beischrift an den badenden Gast richtet. Die Verbindung der drei Grazien mit dionysischen Szenen ist auch aus anderen Zusammenhängen bekannt, wenn auch im Fall des Ikarios-Mythos weniger bedeutungsvoll.¹⁵⁶⁰ Erst ausgehend von der Inschrift, die sicherlich nicht nur auf eine Vorliebe des Hausherrn für Martial zurückzuführen ist, können Rückschlüsse auf die übergreifende Botschaft der drei verklammerten Szenen gezogen werden.¹⁵⁶¹

Das linke Bild zeigt einen Akt der Belohnung für gutes vorbildliches Verhalten; rechts steht hingegen die Bestrafung einer Missetat bevor. In beiden Bildern wird also szenenhaft derjenige Aspekt veranschaulicht, welcher die Mosaikinschrift gegen Neider auf dem oben erwähnten Fußboden aus Themetra Kat. M57 zur Sprache bringt: *Invidiosibus quod videtis B(onis) B(ene) M(alis) M(ale)* (»Was ihr seht, (richtet sich) an die Neidischen. Gutes für die Guten, Schlechtes für die Schlechten.«). Als Wohlgesonnener wird man also genauso herzlich empfangen, wie der Weingott von Ikarios empfangen wurde; auf den Neider dagegen wartet die gerechte Bestrafung wie auf den Ziegenbock, der am heiligen Baum des Bacchus nagt.¹⁵⁶² Die Grazien in der Mitte verklammern die beiden Szenen miteinander. Sie symbolisieren die Dankbarkeit (*χάρις/gratia*), die der Besucher bei dem, was ihm in den Räumen der Badeanlage geboten wird, empfinden soll. Ferner verweisen sie auf das häusliche Festleben und die Geselligkeit, die am Ort der Anbringung stattfinden sollten.¹⁵⁶³

Auf einem Paviment aus dem britischen Lullingstone (Kent) Kat. M8 ist die seit der Antike bekannte Darstellung von Europa auf dem Stier und darüber eine teilweise beschädigte Inschrift erhalten (Abb. 51). Der Mosaikfußboden aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., in den neben geometrischen Motiven auch die Darstellung des Bellerophon auf Pegasus, die Chimeira tötend, und die Büsten der vier Jahres-

1560 Kombinationen von dionysischen Szenen/Gottheiten und Grazien sind beispielsweise auf römischen Sarkophagen oder in der Wandmalerei zu finden, vgl. Lavagne 1994, 243 f. und 247.

1561 Hingegen Cagnat 1930.

1562 Lavagne 1994, 248 formuliert den Kerngedanken des Mosaiks m. E. zu umständlich und malt ihn – mit Bezug auf eine Glosse im Aeneiskommentar des Servius (Serv. Aen. I 720) – ein wenig zu phantasievoll aus: »je te reçois comme Ikarios a reçu Dionysos, mais, toi, ne succombe pas à l'envie en voyant la richesse de ma demeure. Tu connaîtras alors la joie, les réjouissances et les plaisirs que procurent Bacchus et Venus.« Janine Lancha lehnt die komplexe Deutung Lavagnes ab und hebt die einfache Botschaft der Bilder hervor: Es gehe vielmehr um die Propagierung des *hospitium* und der dionysischen Werte sowie um die Religiosität des Hausherrn, vgl. Lancha 1997, 114 f. Ihre Deutung wird der neidabwehrenden Botschaft des Fußbodens in Verbindung mit der Inschrift allerdings nicht wirklich gerecht.

1563 Vgl. die Glasbecher mit Grazienfiguren und Trinksprüchen, vgl. Lavagne 1994, 247. Zur gewandelten Bedeutung der Grazienfiguren im römischen Westen, vgl. Francis 2002, 197.

zeiten integriert sind, liegt noch *in situ* im *oecus* einer römischen Villa.¹⁵⁶⁴ Das Bild der barbusigen Europa mit windgeblähtem Manteltuch auf dem galoppierenden Stier, das den lagernden Gästen im *stibadium* stets vor Augen stand, befindet sich in der Apsis des Raumes. Unter dem Tier ist die dunkle Meeresoberfläche angedeutet; links und rechts wird es von je einem Cupido gesäumt.¹⁵⁶⁵ Die Beischrift ist inhaltlich an einer Passage bei Vergil (Verg. Aen. I 50 ff.) orientiert:

INVIDASITA(VRI)VIDISSETIVNONATATVS/IVSTIVSAEOLIASISSETADVSQVEDOMOS – *Invida si ta(uri) vidisset Iuno natatus / iustius Aeolias isset adusque domos.*¹⁵⁶⁶ («Wenn die neidische Iuno das Schwimmen des Stieres gesehen hätte, dann wäre sie mit größerem Recht zum Haus des Aeolus gegangen.»). In der Sequenz bei Vergil ist beschrieben, wie die neidische Iuno aus Verärgerung über den Urteilsspruch des Paris handelt, der nicht ihr, sondern Venus die größte Schönheit zugesprochen hatte. Sie überredet den Windgott Aeolus, ein Unwetter über der Flotte der verhassten Troianer unter der Führung von Aeneas niederzugehen zu lassen. Ihr Zorn richtete sich also gegen den Sohn der Venus. Die Beischrift im Mosaik verunglimpft dieses Verhalten mit Verweis auf Iunos treulosen Gatten Jupiter, der in Stiergestalt Europa entführt, mit ihr fremdgeht und daher ein rechtmäßigeres Ziel ihres Zorns gewesen wäre. In der Formulierung ähnelt die Beischrift an das eingeritzte Epigramm aus Bild 8 der ›Domus Musae‹ in Assisi, das an Tereus gerichtet ist (Kap. 2. 3. 1. 3). Bild und Text sind unterschiedlich interpretiert worden¹⁵⁶⁷, unter anderem durch Ruth Leader-Newby und Michael Squire, die darin das Bestreben des Hausherrn sahen, seine gehobene literarische Bildung durch einen selbst gedichteten Zweizeiler vor einem elitären Publikum zur Schau zu stellen.¹⁵⁶⁸ Man hat die sprachliche und dichterische Anlehnung der Beischrift an Ovids Metamorphosen (Ov. met. II 833–875) hervorgehoben. Eine weitere Interpretation sah in dem Mosaik neuerdings eine Parodie auf ein Gedicht bei Martial.¹⁵⁶⁹ Doch erscheint mir in diesem Fall weniger das Herausstellen der eigenen Bildung oder eine explizite Referenz auf ein literarisches Thema als vielmehr der Schutz gegen *invidia* intendiert zu sein, der natürlich nach dem Geschmack des Hausherrn mit dichterischen Mitteln erzielt werden sollte. Die Aufgabe der Ab-

1564 Rezente zusammenfassende Beschreibung und Fotografien bei Neal – Cosh 2009, 379–385. Eine der Jahreszeitenbüsten ist nicht erhalten, vgl. Philpot 1998, 80 Abb. 2 und 85. E. Philpot ebd. 78. 86 unterteilt den Raum funktional in »Audience Chamber« im vorderen Teil und »Dining Room« in der Apsis, die eine spätere Erweiterung darstellt.

1565 Der Cupido auf der linken Seite hält den Stier am Schwanz fest, während derjenige auf der rechten Seite sich mit erhobenem Arm zu dem Stier hinwendet.

1566 Notermans 2007, Nr. M 182.

1567 Der Ausgräber bezeichnet Darstellung und Inschrift als »curious cautionary tale«, vgl. Meates 1963, 26. Der Vorschlag von Philpot 1998, 88, es handele sich um eine Warnung vor unerwünschten Liebeleien, kann nicht überzeugen. Auch die Behauptung, man hätte es bei der Inschrift mit einem christlichen Kryptogramm zu tun, erscheint wenig plausibel, vgl. u. a. Henig 1997, 4–7.

1568 Leader-Newby 2007, 192. Squire 2009, 169–171. Barrett 1978.

1569 Cosh 2016.

wehr von schädlichen Einflüssen ist vielleicht zunächst an den Glückssymbolen abzulesen, die in die Ornamentik eingearbeitet wurden.¹⁵⁷⁰ In der Hauptsache manifestiert sich in der Beischrift aber indirekt eine Kritik am Neider. Der blinde Neid der Iuno wird beanstandet, was sich auch in der herausragenden Stellung des Wortes *invida* äußert, denn diese Anfangsposition erinnert an einige Anti-Neid-Inschriften aus Nordafrika¹⁵⁷¹, die z. B. mit den Worten *invide*, *invidiosibus*, *invidia* oder *invida* beginnen (Kap. 12, Tabelle 2). Die Beischrift scheint weder eine generische Anti-Neid-Inschrift noch ein genaues literarisches Zitat, sondern vielmehr eine Sonderanfertigung für das Mosaik zu sein. Sie ist aus sich heraus verständlich, sofern man mit dem Mythenstoff vertraut ist, allerdings hätte sie ohne direkte Kopplung mit dem Bild der Europa auf dem Stier keinen Sinn ergeben.

5.2.3.3 Aspekte des Zusammenspiels von Bild und Beischrift

Wir haben festgestellt, dass die Beischrift καὶ οὐ aufgrund der Kürze tendenziell in ihrer Bedeutung offen angelegt ist. Ihr Verständnis hing also vermutlich ganz wesentlich von der Einstellung des Betrachters ab. Der Text innerhalb der Darstellung sollte auf jede Emotion des Hausbesuchers zugeschnitten sein. Missgünstige Personen dürften darin eine Vergeltung ihres Neides gesehen haben, wohlwollende Besucher eine Integration in den Schutz gegen unheilvolle Einflüsse. Oftmals und so auch in diesem Fall bleibt das Bild der primäre, wenn nicht einzige Schlüssel zum Verständnis. Die Ambiguität der Beischrift wird durch die figürliche Darstellung aufgefangen, ihre Botschaft an den Betrachter ist an dem orientiert, was er zu sehen bekommt. Im Falle des ›Bösen Auges‹ kann dies heißen: »Auch du (wirst wie das Auge vernichtet)!« oder im einvernehmlichen Sinn: »Auch du (kannst das ›Böse Auge‹ bekämpfen wie hier im Bild zu sehen ist)!«. Speziell bei den missgestalteten Figuren ist die Bedeutung der Beischrift nicht eindeutig. Es kann sich um eine Warnung an den Besucher handeln, etwa i. S. v. »Auch du (wirst einen Buckel tragen, wenn du neidisch bist)«. Die deformierte Gestalt wäre aber genauso gut auch als Glücksbringer aufzufassen, dem der Neid nichts anhaben kann, was die Beischrift dann in die Nähe einer Schutzformel rücken würde: »Auch du (bist wie der Bucklige vor Neid gefeit)!«. Auch wenn es offenbar keine allgemeingültige Bedeutung zu geben scheint, kann man davon ausgehen, dass mit der konkreten Ansprache an den Betrachter eine Verstärkung der in den Bildern angelegten übelab-

1570 Die Delphinfiguren neben Bellerophon, die Medaillons mit den Jahreszeiten sowie die Swastiken und Hakenkreuzmäander. Die Bellerophon-Gruppe, die den Kampf ›Gut gegen Böse‹ symbolisiert, mag ebenso ein Indikator sein, vgl. Neal – Cosh 2009, 385. Das Argument ist jedoch nur dann gerechtfertigt, wenn die Mosaikbestandteile im vorderen und apsidialen Teil des Raumes auch zur gleichen Zeit konzipiert worden sind. Zu den Jahreszeiten-Tondos merkt E. Philpot weniger überzeugend an, sie seien nicht nur angebracht worden »as symbols of fecundity and bounteousness befitting an agricultural estate, but also to fill in the empty spaces – to avoid the ancient Roman fear of horror vacui.«, vgl. Philpot 1998, 83.

1571 Frend 1955, 14 f.

wehrenden Wirkung erzielt werden sollte. Da das Bild mit dem angegriffenen Auge (Abb. 45) zwei ältere Schwellenmosaikern ersetzt hat, könnte man den Wunsch des Hausbesitzers nach einer gesteigerten Protektion zugrunde legen, was sich auch in dem großen Aufgebot von dargestellten Hilfsmitteln gegen den Bösen Blick äußert.

Anders verhält es sich beim Phthonos-Mosaik von Kephallenia, in dem zwar die Verletzungen des jungen Mannes drastisch herausgestellt werden, das Bild aber erst durch die Benennung und Erklärungen in der Beischrift entschlüsselt werden kann. Bild und Beischrift greifen in zwei wesentlichen Punkten ineinander, um das volle Bildverständnis zu erzielen: Die Beischrift klärt den Betrachter gleich zu Beginn darüber auf, wer die männliche Figur ist. Im zweiten Teil folgt die Intention: ein negatives Exempel wird statuiert, die grausame Zurichtung des Phthonos soll stellvertretend für das (körperliche und seelische) Leid stehen, das alle neidischen Menschen befällt und auch immer wieder Thema in den literarischen Quellen ist.¹⁵⁷² Auch im Bild kommt die Ambivalenz des Neides zum Ausdruck. Die Pein, die durch seine Einwirkung über unbescholtene Menschen hereinbrechen kann, bekommt die Verkörperung des Neides selbst zu spüren; die Auswirkung des Neides wird demnach an dessen eigener Personifikation demonstriert. Ähnlich wie das Bild des angegriffenen ›Bösen Auges‹ Kat. M33 (Abb. 45) soll die Figur eine Warnung an alle von Missgunst ergriffenen Personen darstellen. Die ›sprechende‹ Beischrift klärt den Betrachter darüber auf, dass es sich hier nicht etwa um die Illustration einer Hinrichtung in der Arena handelt. Das Bild alleine ist also kein hinreichendes Kriterium für die Unmissverständlichkeit; erst im Zusammenspiel mit der Beischrift wird seine Semantik explizit gemacht.¹⁵⁷³ Bild und Epigramm ergänzen sich nicht nur gegenseitig, sondern ergeben auch beide für sich genommen keinen Sinn, da sie von Anfang an als reziproker ›Ikonotext‹ konzipiert worden sind. In dieser Hinsicht ist das Bild mit der Darstellung der Eule und den herabfallenden Vögeln auf dem Mosaik aus Thysdrus Kat. M47 vergleichbar, das in Kap. 3.3.1.3 bereits Gegenstand der Betrachtung war. Die dortige Beischrift *Invidia rumpuntur aves neque noctua curat* setzt die Vögel mit Neidern gleich, wodurch die Darstellung selbst erst verständlich wird.

Einige äußere Merkmale der Figur des Phthonos werden auch in den literarischen Quellen beschrieben und treten – wie bereits gesehen – bei anderen Bildobjekten auf, was jedoch nicht bedeutet, dass sie daraus entlehnt sein müssen¹⁵⁷⁴:

1572 Phthonos selbst ist Gegenstand zahlreicher Epigramme und Inschriften, vgl. Brommer 1974, 170 Anm. 7. z. B. Anth. Pal. VIII 100. 9, 814. und CIG 1935. CIG 1935. 6792. Der φθονερός als Opfer- und Täterfigur mit all seinen körperlichen Leiden wird auf der Basis von Quellenmaterial beschrieben bei Dunbabin – Dickie 1983, 11–19. Zu einigen Quellen für Selbstmordgedanken des leidenden φθονερός, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 11 f.

1573 Dunbabin 1989, 31 bemerkt hierzu: »Parallels with the imagery used in the epigrams and inscriptions range from very close to merely approximate. the verbal and visual metaphors overlap, but do not exactly correspond.«.

1574 Entsprechungen rühren womöglich mehr von verbreiteten Redewendungen (z. B. vor Neid erblassen) her und nicht von einer gegenseitigen Beeinflussung.

Die Geste des Erwürgens mit den eigenen Händen mag für eine Art der Selbsttötung stehen oder das Stocken des Atems beim Anblick Missgunst erweckender Dinge symbolisieren.¹⁵⁷⁵ Dieser Akt der Selbstaggression findet sich ebenfalls in Literatur und in erhaltenen Inschriften.¹⁵⁷⁶ Möglich ist auch ein intuitiver Schutzreflex, ausgelöst durch den plötzlichen Angriff der Raubkatzen.¹⁵⁷⁷ Blässe und eine Auszehrung des Körpers, wie sie Ovid in seiner Beschreibung von *invidia*¹⁵⁷⁸ eingesetzt hat, sind an der Figur im Mosaik hingegen nicht ablesbar. Allerdings verdeutlicht der Gebrauch des Substantivs *τηκεδών* (Z. 6, von *τήκεσθαι* = sich verzehren, vergehen) in der Beischrift diesen Effekt.¹⁵⁷⁹ Bild und Epigrammtext malen ein besonders eindrückliches und anschauliches Bild vom Neidenden und der Art und Weise, wie er sich durch seine Emotionen Schaden zufügt und wie der Neid seinerseits zerstört werden kann. Für das apotropäische Bildverständnis ist das beschriebene Epigramm also unentbehrlich.

Die vorgestellten Mosaiken mit den griechischen Beischriften dürften den Betrachter durch den Einsatz einer wenig beschönigenden Ikonographie überrascht haben. Die Darstellung des attackierten ›Bösen Auges‹ aus Antiochia war zu dieser Zeit die einzige nicht-geometrische Fußbodendekoration mit Beschriftung im ganzen Haus, weshalb ihr nicht nur durch ihre prominente Lage eine besondere Stellung in der Gestaltungshierarchie zukam. In der Villa auf Kephallenia hat man durch die Opferszene auf dem Fußboden von Raum II bereits einen speziellen göttlichen Schutz für das gesamte Haus erwirken können. Mit der Darstellung des verwundeten Phthonos vor dem repräsentativen Raum III wurde dieser noch erweitert durch eine apotropäische Komponente, denn den Raum konnte man nicht betreten, ohne die abschreckende Gestalt des von den Raubkatzen verwundeten Neiders gesehen zu haben. Alle übrigen Beispiele sind entweder gegen eine Person (*invidus*) oder gegen eine schadhafte Emotion (*invidia*) gerichtet. Hier ist das Zusammenspiel zwischen Bild und Beischrift etwas anders gelagert: die Bilder sind weniger drastisch in ihrer Ausdrucksweise und allesamt aus sich heraus verständlich, denn sie folgen mehrheitlich etablierten Darstellungskonventionen. Durch

1575 Dunbabin – Dickie 1983, 12. Vgl. auch die Bildzeugnisse bei Dunbabin – Dickie 1983, Taf. 2 b–d. Es gibt Indizien, dass diese Geste bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. von Schauspielern in der Komödie zur Darstellung neidischer Emotionen ausgeführt wurde, vgl. ebd. 29 Anm. 153 und Roscher Phthonos 2475.

1576 Dunbabin – Dickie 1983, 13 f. Der Neid selbst wurde auch als etwas beschrieben, was seine Opfer anfällt und beißt, ebd. 14. 33.

1577 Kankeleit 1994, 86 Anm. 1.

1578 Ov. met. II 775.

1579 Siehe auch Dunbabin – Dickie 1983, 15 f. Zum Zustand der Abmagerung auch Dunbabin – Dickie 1983, 16. Jahn 1855, 34. Lukian (de calumnia non tem. cred. IV) beschreibt die vermeintliche Figur des Phthonos in einem Gemälde des Apelles als »blassen, häßlichen Mann mit stechen dem Blick, der aussehe, wie jemand, der in langer Krankheit abgemagert sei.« Vgl. Brommer 1974, 170. Ausgezehrtheit und die typische Geste des Greifens an den Hals bezeugen hingegen Statuettenfunde, vgl. LIMC Phthonos Nr. 1. 4. 10–12 Taf. 658. Dunbabin – Dickie 1983, Taf. 2 b–d.

die ihnen beigegebenen Beischriften werden sie jedoch mit der Abwehr von Neidern und Neidgefühlen im Allgemeinen in Verbindung gebracht. Bei genauerer Betrachtung der Bilder wird klar, dass diese selbst bereits durch die illustrierten Mythenstoffe oder gezeigten Motive in die Nähe der Neidthematik gerückt werden können. Da ist der Kopf des Oceanus und das Motiv des Wagenlenkers, die auch anderswo als apotropäisches Symbol zu finden sind. Da ist der Wettstreit zwischen Athena und Poseidon um das attische Land, in dem eine Gottheit durch die Ablehnung des athenischen Volkes das Nachsehen haben wird und mit ihren Neidgefühlen fertig werden muss. Da sind die beiden Episoden aus dem Mythos des Ikarios, die beispielhaft für gutes und schlechtes Betragen stehen. Da sind die drei Grazien, die den Betrachter allein schon durch ihren Auftritt dazu auffordern, Dankbarkeit statt Neid beim Betreten des Hauses zu empfinden. Und schließlich lehrt uns die Episode von Europa auf dem Stier, dass Juno besser daran getan hätte, das Verhalten ihres Gatten und Ehebrechers Jupiter zu rächen, anstatt sich am unschuldigen Sohn der Venus (Aeneas) für die erlittene Schmach beim Parisurteil zu rächen. In zwei Fällen ist die ›sprechende‹ Beischrift zudem von literarischen Vorlagen inspiriert worden.

5.2.4 Grab

Auch die antike Nekropole war ein Bereich, der von destruktiven Kräften abgeschirmt werden musste. Dies beweisen etwa gemeinschaftlich gestützte Sanktionen: Schützende Fluchtafeln und Strafandrohungen warnten vor gewaltsamen Zerstörungen. Die Zunahme von Fluchinschriften, aber auch magische Grabbeigaben und apotropäische Symbole in der Sepulchralkunst bezeugen, dass sich seit dem Hellenismus der Glaube an übergeordnete Mächte verbreitet hat.¹⁵⁸⁰ Die Abwehr von Grabfrevel erklärt sich zuvorderst aus dem finanziellen Aufwand für den Grab schmuck und dem Respekt für den Toten.¹⁵⁸¹ Die *sacrosanctitas* eines Grabes resultiert aber auch aus der Tatsache, dass sich ein Toter, der nach der Bestattung dem Grabbann unterlag¹⁵⁸², nicht gegen Störung der Grabesruhe wehren kann. Eine Möglichkeit des Grabschutzes bestand darin, mittels Präsentation von missgestal-

1580 Vergil gibt ein Zeugnis dafür ab, dass man sich auch die Schwelle zur Unterwelt als von allerlei garstigen Gestalten und Dämonen besetzten Bereich vorstellte, vgl. Verg. Aen. VI 273–289. Zum Schutz von Gräbern und den Formen der Grabschändung im Altertum, vgl. Strothmann 2006. Zur apotropäischen Grabsymbolik vgl. Engemann 1975, 35f. Taf. 13a. b. d. Gorgonenhäupter, vgl. z. B. Feraudi-Gruénais 2001, 196 und Anm. 1507.

1581 »Certainly, the tomb was of great importance. but this importance need not in every case have been more than that of a fine piece of handiwork and a gesture of respectful memory toward the dead.«, vgl. Lattimore 1942, 125.

1582 Strothmann 2006, 6.

teten Figuren böse Mächte rund um das Grab zu bannen, wie z. B. durch wunderliche Pygmäen in der dekorativen Ausstattung römischer Grabbauten.¹⁵⁸³

Antike Inschriften zum Schutz von Gräbern lassen sich aufteilen in Bitten/gute Wünsche für Wanderer, die das Grab achteten und bewahrten, Verbote/Forderungen sowie Flüche/Verwünschungen/Androhungen von Strafe oder Gewalt.¹⁵⁸⁴ Auch der neuzeitliche Grabspruch »Hier liegt mein Weib, Gott sei's gedankt | Bis in das Grab hat sie gezankt | Lauf, lieber Leser, schnell von hier | Sonst steht sie auf und rauft mit dir« liefert eine scherzhafte Karikatur dieses Schutzgedankens.¹⁵⁸⁵ Im folgenden Unterkapitel sollen anhand eines heute verlorenen Mosaikfußbodens die unterschiedlichen Vorstellungen von Grabprotektion beleuchtet werden.

5.2.4.1 Gefangen im Labyrinth: ein Grabmosaik aus Sousse

Von dem Fußboden aus einem Hypogäum in Sousse (Tunesien, röm. Hadrumantum), welcher in das 3. Jahrhundert n. Chr. datiert wird, existieren bedauerlicherweise nur noch Beschreibungen und Zeichnungen bzw. Stiche.¹⁵⁸⁶ Eine zwölfstufige Treppe führte in die unterirdische Grabkammer mit kleiner Nebenkammer, die größtenteils mit dem Mosaik (etwa 5,5 × 3,4 m) ausgekleidet war.¹⁵⁸⁷ Das Motiv kann einer größeren Gruppe von Mosaiken zugerechnet werden, die eine Szene aus dem Theseus-Mythos innerhalb des kretischen Labyrinths illustrieren und vorwiegend aus dem Westteil des Römischen Reiches stammen.¹⁵⁸⁸ Das Mosaikbild Kat. M56 aus der Grabkammer in Sousse war aus der Perspektive des Eintretenden fol-

1583 Clarke 2007, 75 f. 77 Abb. 31; 79 Abb. 33. Clarke 2001. Allerdings sind diese Figuren nicht herausgehoben dargestellt, weshalb eine vorrangig apotropäische Funktion solcher Pygmäenbilder angezweifelt werden kann.

1584 Vgl. Lattimore 1942, v. a. 106–125 mit Inschriftenbeispielen in griechischer und lateinischer Sprache. Strubbe 1997, XI–XIX.

1585 In einem Museumsfriedhof in Kramsach (Tirol) sind viele solcher skurrilen Inschriften an schmiedeeisernen Grabkreuzen und Marterln zusammengetragen worden. Einige von ihnen hat man vor ein paar hundert Jahren auf Kirchhöfen im Alpenraum angebracht.

1586 Bereits kurz nach seiner Freilegung 1860 war das Mosaik in Teile zerlegt worden, die dann z. T. in den Palast des Premierministers Mustafa Khaznadar bei Tunis gelangten und dort bei dessen Sturz 1873 vernichtet wurden. Einige Fragmente wurden wohl neu zusammengesetzt und nach der Auflösung der Sammlungen von Khaznadar 1881 nach London verbracht, von wo sie schließlich 1904 in das University of Pennsylvania Museum in Philadelphia gelangten, vgl. Laporte 2001, 57 f. 62 f. White 2003, 38.

1587 Laporte 2001, 62 und Anm. 35. Daszewski 1977, 125 Nr. 54 (dort Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr.). Maße der Hauptkammer: $\approx 5,70 \times 3,38 \times 2,50$ m (Höhe in der Mitte). Beschreibungen und Abbildungen der Kammern und der dortigen Funde, vgl. Laporte 2001, v. a. 59–62.

1588 Daszewski 1977, v. a. 30–39. Im Zentrum des Labyrinths ist für gewöhnlich ein freier Raum ausgespart, in dem entweder der Zweikampf zwischen dem Helden und dem Minotauros oder der überwältigte Körper des Minotauros bzw. seine Büste mit tierhaftem oder menschlichem Kopf wiedergegeben ist. Daneben gibt es andere Motive im Zentrum des Labyrinths, die symbolisch für den erfolgreichen Kampf stehen, vgl. ebd. 46–52.

gendermaßen aufgebaut (Abb. 52a)¹⁵⁸⁹: Gleich hinter dem Treppenabsatz am Eingang blickte man auf ein rechteckiges Feld mit Schiffsdarstellung. Das Schiff mit geblähtem Segel war zur linken Seite hin ausgerichtet, es entfernte sich von einem kleinen Torbogen dahinter, der wohl den Zugang des Labyrinths symbolisieren sollte. Zu beiden Seiten dieses kleinen Tores verlief die Beischrift HICINCLVSVS | VITAMPERDIT – *hic inclusus | vitam perdit*¹⁵⁹⁰ («Wer hier eingeschlossen ist verliert sein Leben.») mit Ausrichtung zum Grabeingang. Der Wortlaut der Beischrift erinnert an einen Kommentar des Servius. Dieser nimmt Bezug auf Vergils Vergleich zwischen der mäanderförmigen Reiterformation beim *lusus Troiae* und den Gängen des Labyrinths auf Kreta (Verg. Aen. V 588–593): *Labyrinthus locus apud Cretam factus a Daedalo / perplexis parietibus, ubi Minotaurus inclusus est* («Das Labyrinth auf Kreta ist ein von Daedalus konstruierter Ort mit verschachtelten Wänden, wo der Minotaurus eingeschlossen wurde.»).¹⁵⁹¹

Das Labyrinth im Mosaik erstreckte sich, aufgeteilt in vier ineinander übergehende Einheiten¹⁵⁹², im quadratischen Grundriss (2,87 × 2,87 m) hinter dem Tor. Anhand der Zeichnung wird sein einwegiger Charakter ersichtlich, der bei antiken und mittelalterlichen Labyrinth-Darstellungen immer wieder beobachtet werden kann: »Um zum Zentrum zu gelangen, muß (lediglich) ein Sektor (...) nach dem andern durchlaufen werden.«¹⁵⁹³ Ein regelrechtes ›Ver-Irren‹ in den Gängen des Mosaiklabyrinths war dem Betrachter demnach nicht möglich, wodurch der verbreitete Schrecken vor der *domus Daedali* ad absurdum geführt wird.¹⁵⁹⁴ Der vorgegebene Weg führt zu einem ausgesparten Raum im Zentrum, der Wohnstätte des Minotaurus, worin sein niedergestreckter Körper zu sehen war. Die zum Eingang hin gelegenen Ecken des Labyrinths wurden durch je einen kleinen Turm markiert. Den freien Raum links und rechts des Labyrinths füllten stilisierte Hakenkreuzmäander und das gesamte Mosaikbild war mit einer Flechtbandbordüre umrahmt.¹⁵⁹⁵ Die Rekonstruktion der ehemals dargestellten Insassen des vom Tor

1589 Ein Stich des Grundrisses des Hypogäums mit integrierten Mosaikbildern wurde erstmals abgebildet von H. Sicard in *L'illustration*, 13. September 1862, S. 186 = Laporte 2001, 60 Abb. 1. Eine Beschreibung des Mosaikbildes ebd. 62 f.

1590 CIL VIII 10510. Auch in anderen Kontexten treten Beischriften neben Labyrinth auf, die mit *hic* auf das Innere des Labyrinths verweisen: Das eigentümliche Graffito im Wandverputz des *viridariums* der Casa di Marcus Lucretius in Pompeji (IX 3, 5.24) kennzeichnet das Labyrinth als Wohnstätte des Minotaurus. (*Labyrinthus. Hic habitat Minotaurus*: CIL IV 2331. Eine Abbildung bei I. Bragantini, in PPM IX (1999) 291 Abb. 223. PPM X (2003) 597 Abb. 31). Vgl. auch *hic habitat felicitas*, »hier wohnt der höchst siegreiche Herakles ...« (CIL IV 733).

1591 Serv. Aen. V 588.

1592 Zum Typus des Sektorenlabyrinths in römischen Mosaiken mit Literatur, vgl. Haubrichs 1980, 99 f.

1593 Ebd. 99.

1594 Ebd. 96 f. Eine Quelle für univiale Labyrinthkonstruktionen auf Mosaiken ist Plin. nat. XXXVI 13.

1595 Die Zeichnung Sicards (*L'illustration* 1862) (Abb. 19) weicht ab von einer abstrakten Skizze von A. Gandolphe aus dem Jahr 1860, welche jedoch weitere Verbreitung fand (Abb. bei Daszewski 1977, Taf. 38a. und White 2003, 40). z. B. sind die beiden Türmchen an den Ecken des Labyrinths

des Labyrinths absegelnden Schiffes ist nur anhand eines Stiches, einer skizzenhaften Zeichnung und einer Beschreibung möglich.¹⁵⁹⁶ Es waren insgesamt sieben Personen zu sehen: Im Heck der Königssohn Theseus in heroischer Nacktheit mit Bekrönung, der die beiden Steuerruder führte und von zwei jungen Mädchen flankiert wurde (die linke sicherlich Ariadne), im vorderen Teil des Schiffes vier weitere athenische Jugendliche, die er nach dem Mythos vor der Opferung für das Ungeheuer bewahrt hatte¹⁵⁹⁷, einer das Segel spannend, die anderen drei ruderd. Fragmente der Schiffsszene wurden Anfang des 20. Jahrhunderts an das University of Pennsylvania Museum in Philadelphia verschenkt, wo sie zu einem neuen Bild zusammengesetzt und ergänzt worden sind (Abb. 52b). Das Bildfeld ragt über die Flechtbandbordüre hinaus. Auf dem Schiff des Theseus sind nur zwei Personen an den Steuerrudern zu sehen, außerdem stimmt die Verkleidung des Mosaiktores nicht überein. Die Inschrift zu beiden Seiten des kleinen Tores ist fälschlich ergänzt worden zu: VINCLVSUS VINCLVSVS. Hinter dem Tor ist noch der beginnende Gang des Labyrinths zu sehen. Dahinter bricht die Darstellung ab.¹⁵⁹⁸

Bisher wurde das Grabmosaik vor dem Hintergrund von Jenseitsvorstellungen interpretiert. Dahinter steht wohl die Vorstellung, dass »das Eindringen in das Labyrinth (mit dem) Gang in das Totenreich«¹⁵⁹⁹ gleichgesetzt werden kann und der Ariadnefaden zugleich als »Symbol der schwierigen Passage der Seele durch das Jenseits«¹⁶⁰⁰ gelten kann. Unweigerlich drängt sich der Gedanke an eine Passage bei Plinius d. Ä. auf, in der nach einer Beschreibung Varros das Innere der Basis

in der Zeichnung Gandolphes weggelassen worden. Auch ist die Ausrichtung des ausgestreckt liegenden Minotaurus nicht dieselbe, vgl. die Anmerkung zu den Ungenauigkeiten zwischen den beiden Überlieferungen bei Laporte 2001, 58 Anm. 12.

1596 Die Skizze von Gandolphe aus dem Jahr der Entdeckung sowie der Stich von 1872, der nach einem Aquarell angefertigt wurde, sind abgebildet bei Laporte 2001, 65 Abb. 5A) und 5B). Beschreibung der Personen auf dem Schiff ebd. 66. Irrtümlicherweise als ankommendes Schiff gedeutet bei Haubrichs 1980, 119.

1597 Zu den Hintergründen des alle neun Jahre für den Minotaurus bestimmten Opfers z. B. DNP Minos 234f. LIMC Minos 570.

1598 White 2003 stellt das rekonstruierte Mosaikbild in der hauseigenen Zeitschrift des Museums vor und weist auf schwerwiegende Unterschiede zu den alten Stichen hin [zum Vergleich Daszewski 1977, Taf. 38b und Laporte 2001, 65 Abb. 5B)]. Einen Bezug zwischen dem Mosaikfragment aus Philadelphia und dem Ur-Mosaik aus Sousse schließe ich trotz dieser Abweichungen nicht aus (so auch Daszewski 1977, 125 Anm. 29, der das Mosaik aus Philadelphia für ein neuzeitliches Pastiche aus den Bruchstücken des Originalmosaiks hält). V.a. die falsch ergänzte Inschrift zeigt, dass der mit der Restaurierung beauftragte Konservator das Ausgangsmosaik nicht gekannt haben kann. Ebenso S. B. Luce, der 1916 vergeblich nach einer sinnvollen Übersetzung für *vinclusus* suchte, vgl. Luce 1916, 22. Laporte 2001, 63 Anm. 44 bietet in Anlehnung an Daszewski 1977, 125 Anm. 29 eine plausible Erklärung für die Ergänzung, die in der Diskussion des Artikels gestützt wird, vgl. Laporte 2001, 69. Whites Argumentation geht in eine andere Richtung. Er hält die Inschrift VINCLVSUS VINCLVSVS für original und vertritt die These, dass es sich bei dem Mosaik aus Philadelphia um ein antikes Mosaik ähnlicher Art aus Utica handelt, vgl. White 2003, 40 f.

1599 Roscher Theseus 759.

1600 Haubrichs 1980, 119.

des Grabbaus von Porsenna in Chiusi mit dem Labyrinth des Minos verglichen wird: *in qua basi quadrata intus labyrinthum inextricabile, quo si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire nequeat* (»Im Innern dieser eckigen Basis gab es ein unentwirrbares Labyrinth, worin jemand, der ohne ein Wollknäuel hineingegangen war, den Ausgang nicht finden konnte.«).¹⁶⁰¹ Ebenso wie der Gang aus der Unterwelt, so erscheint ein Entrinnen aus dem Labyrinth dem normal Sterblichen unmöglich. Wiktor Daszewski sah in dem Grabmosaik aus Sousse einen Schutz für den Verstorbenen. Das Labyrinth-Motiv habe ihn vor den Gefahren des verschlungenen Weges ins Jenseits behüten sollen. Die hinzugesetzte Beischrift *hic inclusus vitam perdit* deutete er demzufolge als Warnung vor der Verwirrung der Seele und verglich das Schiff mit der Fähre zu den Inseln der Seligen am anderen Ende des Ozeans, während er im Minotauros die symbolische Verkörperung der Unterwelt sah.¹⁶⁰² Für Louis Foucher repräsentierten Labyrinth und Beischrift symbolisch die Prüfungen auf dem Weg zur Wiedergeburt und das Schiff die Überfahrt der Seelen.¹⁶⁰³

Jean-Pierre Laporte betrachtete hingegen nicht nur die Einzelmotive, sondern auch die Geschichte, die das Mosaik als Ganzes erzählt. Mit Verweis auf den dem Ausgang des Grabes zustrebenden Theseus warf er die Frage auf, ob mit der Tötung des Ungeheuers und der anschließenden Flucht vielleicht auf die Hoffnung des Sieges über den Tod referiert worden sein mag.¹⁶⁰⁴ Laporte ging in diesem Zusammenhang nicht weiter auf die Bedeutung der Beischrift ein, die seiner Interpretation allerdings grundsätzlich nicht entgegensteht: Der im Labyrinth Gefangene (*hic inclusus*) verliert sein Leben (*vitam perdit*); derjenige, der daraus entkommen kann, entrinnt dem Tod. Doch wenn in erster Linie die hoffnungsvolle Botschaft von der Bezwingung des Todes beabsichtigt war, hätte mit der Beischrift statt Gefangenschaft und Tod nicht vielmehr Befreiung und Todesentrinnen in Aussicht gestellt werden sollen? Mit Sicherheit kann angenommen werden, dass sich der Text nicht an den Toten im Grab, sondern an den Lebenden richten sollte, der von außen die Grabkammer betreten würde. Hierfür ist die zumindest Ausrichtung zum Eingang hin ein wichtiges Indiz.

Eine weitere Lösung, die in der einschlägigen Literatur zum Hypogäum noch nicht zur Sprache gebracht wurde, ist die Wahrnehmung des Labyrinth-Motives in seiner apotropäischen Funktion für das Grab selbst.¹⁶⁰⁵ Ein anderes Labyrinthmosaik mit Beischrift kann zum Vergleich herangezogen werden. Es befindet sich

1601 Plin. nat. XXXVI 13.

1602 Daszewski 1977, 95 f.

1603 Foucher 1964, 294.

1604 Laporte 2001, 66.

1605 Daszewski 1977, 35. Dareggi 1992, 292: »(...) il disegnare un labirinto poteva essere considerato, oltre che come stimolo alla meditazione, anche come un fatto ›magico‹ rispondente ad uno scopo propiziatorio e quindi i nostri mosaici potrebbero essere in quel tipo di raffigurazioni che Doro Levi ha chiamato ›apotropaiche‹.« Zum magischen Gebrauch des Labyrinth-Symbols Haubrichs 1980, 119.

auf dem Grundstück einer antiken Villa im heutigen Libyen.¹⁶⁰⁶ Das Labyrinth ist dort von einer im Mosaik dargestellten Mauer umgeben. In seiner Hauptachse ist auf jeder Seite ein Türbogen dargestellt. Der eine ist als verschlossen gekennzeichnet; im offenen Türdurchgang steht eine weibliche Figur mit Wollknäuel, Adriane, und über ihr die gerahmte Inschrift ΕΠΑΓΑΘΩ – ἐπ’ ἀγαθῶ(ι) («in guter Absicht»). Das Mittelbild des Labyrinths (heute im Museum) zeigt Theseus, der mit einem Gegenstand auf den zu Boden sinkenden Minotauros einschlägt. Die Inschrift über dem geöffneten Torbogen erinnert an Ariadnes Unterstützung von Theseus’ Flucht und ruft zugleich den Gast des Hauses dazu auf, sich wohlwollend zu verhalten.¹⁶⁰⁷ Es ist auffällig, dass das Labyrinth hier als Festung oder befestigte Stadt gekennzeichnet wurde, was mehr oder weniger ausgeprägt auch bei anderen Labyrinthmosaiken in Wohnhäusern und Thermen zu beobachten ist und ebenso beim Grabmosaik aus Sousse angedeutet wird.¹⁶⁰⁸ Mit dem visuellen Mittel der Ummauerung wird der Gedanke eines nach außen hin abgeschlossenen Raumes betont. Zugleich wird aber auch eine Grenze oder ein Hindernis für den Betrachter markiert.¹⁶⁰⁹ Die Intention dahinter mag vielleicht eine Form der Artikulierung von Immunität gegenüber übelwollenden Personen in diesem Raum sein. Versucht man, die Funktion des heute zerstörten Grabmosaiks aus Sousse von der Bestimmung des Wohnhausmosaiks aus Libyen abzuleiten, so könnte man die Inschrift *hic inclusus vitam perdit* vielleicht als Warnung an unbefugte Eindringlinge oder Grabräuber auffassen: »Der hier (in der Grabkammer) Eingeschlossene verliert sein Leben«. Diese Lösung erscheint einfach und die Beischrift, die wie ein Bollwerk den Zutritt zum Labyrinth abriegelt, würde dazu passen. Allerdings weist der glücklich aus dem Labyrinth flüchtende Held metaphorisch in eine andere Richtung. Der folgende Interpretationsansatz soll daher ein stärkeres Gewicht auf die Symbolik des Labyrinths und auf den Minotauros-Mythos legen:

Das Labyrinth nimmt alleine etwa die Hälfte der bebilderten Fläche des Mosaiks ein, weshalb ihm eine besondere Rolle zukommt. Heinz Ladendorf äußert

1606 Daszewski 1977, 118 f. Nr. 43 Taf. 23.

1607 Es handelt sich um eine gebräuchliche Formel, z. B. εἴσελθε ἐπ’ ἀγαθῶ(ι) »Komm herein in guter Absicht/mit Wohlwollen«, vgl. Notermans 2007, Nr. M 529. m. E. kann mit ΕΠΑΓΑΘΩ weder ein einfacher Gruß, noch eine Künstlersignatur gemeint sein (vgl. dazu Daszewski 1977, 119 Anm. 22).

1608 Beispiele von mit Mauern und Türmen umgebenen Labyrinth bei ebd. Taf. 39a. Die Angabe von Mauern mit Zinnen und Türmen auf römischen Labyrinthmosaiken ist nicht zufriedenstellend erklärbar. Entweder führten die Römer diese Darstellungen auf andere Versionen des Theseus-Mythos zurück, in denen das kretische Labyrinth zur Festung ausgebaut war, oder sie kombinierten den Mythos mit einem anderen, in dem eine Stadt wie z. B. Troia als labyrinthförmige Festung beschrieben wird, vgl. Kraft 1985, 85 f.

1609 Grassigli 1998, 105. Die These des Autors, ummauerte Labyrinth auf Wohnhausmosaiken seien ein Verweis auf den Städtegründer Theseus und auf die Stadt als Symbol für gesellschaftliche und ethische Werte, welche die *urbanitas* bzw. den romanisierten Status des Hausherrn nach außen tragen sollten, erscheint mir zu sehr aus der Luft gegriffen, vgl. ebd. 106–109 passim.

die Vorstellung des Labyrinths als Symbol für die Irrungen der Welt¹⁶¹⁰ und auch Wolfgang Haubrichs unterstreicht die Rolle des Labyrinth-Motivs als Sinnbild des *error*.¹⁶¹¹ Seit der späten Kaiserzeit galt das Labyrinth als Metapher für die Verwicklungen des (irdischen, diesseitigen) Lebens.¹⁶¹² Der Minotauros, Verkörperung des Ehebruchs der Gattin des Königs Minos mit einem Stier, wurde von Theseus im Labyrinth aufgespürt und fand den Tod.¹⁶¹³ Der tugendhafte Held hat den Weg in die dunklen, undurchsichtigen Irrgänge gewagt, das Ungeheuer getötet und im Vertrauen auf die Hilfe Ariadnes den richtigen Ausweg gefunden. Der leblose Körper des aus einer Verfehlung entstandenen Minotauros im Zentrum des Labyrinths könnte womöglich stellvertretend für den auf Abwege geratenen Menschen stehen. Der Kommentar *hic inclusus vitam perdit* weist zum einen auf das unvermeidbare Ende der Bestie hin. Zum anderen könnte sie auch als mahnende Ansprache an den Betrachter angesehen werden, sofern *perdere* mit »zugrunde richten, vertun« übersetzt wird: »Der hier (im Labyrinth der Verfehlungen im Diesseits) eingeschlossene verwirrt sein Leben (im Jenseits).« Nur derjenige, der seine Stärke und Tugend beweist, wird die Befreiung erlangen und den Weg zu den Inseln der Seligen antreten können. Eine schutzbringende Funktion des Grabmosaiks – wie oben geschildert – ist mit dieser Deutung nicht unbedingt ausgeschlossen, denn der philosophisch begründete Aufruf zum korrekten Verhalten im Leben mag sich sicherlich auch gegen Personen mit böswilligen Absichten gerichtet haben. Zudem legt der oben erwähnte univiale Charakter des Mosaiklabyrinths nahe, dass ein Fluchtweg aus den »Irrwegen« des Lebens jederzeit möglich ist, wenn auch zuweilen über umständliche, mühevoll umwege, welche die Geduld des Ausweg-Suchenden aufs Spiel setzen. Aus einer solchen Interpretation heraus erscheint es nur folgerichtig, dass der Mythos des Theseus gegen den Minotauros alsbald einer christologischen Interpretation zugänglich wurde.¹⁶¹⁴ Damit lassen sich also zwei Parallelen zu den vorigen Kapiteln feststellen. Zum einen gibt es eine moralische Bedeutungskomponente, die den Leser vor Fehlverhalten warnt, was den ›Ikonotext‹ in die Nähe der beschrifteten Bilder aus der Casa degli Epigrammi und der ›Domus Musae‹ rückt (Kap. 2. 3. 1. 2–2. 3. 1. 3). Zum anderen ist eine frühchristliche Umdeutung einer eigentlich heidnischen Ikonographie möglich (Kap. 4. 2. 3. 1).

5.3 Wandmalereien

Unter den wenigen erhaltenen römischen Wandmalereien mit apotropäischer Funktion treten insbesondere die schlichteren Fassadenmalereien aus den Vesuvs-

1610 Ladendorf 1963, 772.

1611 Haubrichs 1980, 120. 148 f.

1612 DNP Labyrinth 1038.

1613 Ov. met. VIII 155–176.

1614 Haubrichs 1980, 120–122 und ff.

tädten prominent hervor, denen Thomas Fröhlich zusammen mit den Lararienbildern seine Dissertation gewidmet hat. Derartige Außen- oder Fassadenbilder machen einen sehr viel kleineren Teil der erhaltenen Wandmalereien aus, was zum einen darin begründet liegt, »dass die ›freie Bewitterung‹ über Jahrhunderte zu enormen Verlusten geführt hat.«¹⁶¹⁵ und zum anderen, dass die Außendekoration oft weniger raffiniert war als diejenige in den Innenräumen und dementsprechend ein weniger ausgeprägtes Forschungsinteresse hervorgerufen hat.¹⁶¹⁶ Entsprechend haben Fassadenbilder wissenschaftlich weniger starke Beachtung gefunden als die Wandmalereien aus den repräsentativen Innenräumen. Eine zusammenhängende Analyse der Wandmalereien ist aufgrund der unzureichenden Materialbasis nicht im selben Umfang möglich wie bei den Fußbodenmosaiken in Kap. 5. 2. Die folgenden Abschnitte knüpfen an die in Kap. 4. 1 und 4. 2 skizzierten Überlegungen und Ergebnisse zur Bildbeschriftung im Spiegel der ›arte plebea‹ an (vgl. zugehöriges Fazit Kap. 4. 3).

5.3.1 Laden und Kneipe

An den Wänden und Fassaden pompejanischer Wohnhäuser, Läden oder Tabernen finden sich vereinzelt Hinweise auf ein protektives Zusammenspiel von aufgemalten Bildern und Beischriften. In den Vesuvstädten haben wir es innerhalb und außerhalb der *insulae* zum einen mit kultisch verehrten Hausgöttern (v. a. Laren, Genius, Penaten)¹⁶¹⁷, zum anderen mit Schutzgottheiten wie Fortuna, Merkur, Hercules, Vulcanus und Venus zu tun, von denen man sich Glück und Beistand für die Protektion des Hauses und den beruflichen Erfolg erhoffte.¹⁶¹⁸ Die folgenden beiden Abschnitte behandeln außergewöhnliche Darstellungen aus pompejanischen *cauponae* und stellen sie unter anderem in den Kontext der Erkenntnisse aus Kap. 5. 2.

5.3.1.1 Die Malerei an der *caupona* des Euxinus, Pompeji I 11, 10–11

An der Südfassade einer der zahlreichen *cauponae* Pompejis (I 11, 10–11) war links neben dem breiten Eingang in den Schankraum das Bild einer goldbraunen, gedrungenen Vogelfigur angebracht (Kat. W4, Abb. 53).¹⁶¹⁹ Unter der Malerei an der

1615 Autenrieth 2013, 23.

1616 Ebd. 25.

1617 Fröhlich 1991, v. a. 22–26. RAC Haus I (Hausgötter, Hausschutz) 784.

1618 Fröhlich 1991, 48–55.

1619 CIL IV 9850. CTP II.232. 3a.20. Blum 2002, 21 Nr. 9. Heute im Antiquarium in Pompeji, Inv.-Nr. 2195. Grundrisse der *caupona* und Informationen zu den architektonischen Befunden bei Jashemski 1967, 37. 39 Abb. 6. M. de Vos, in PPM II (1990) 570. Eschebach 1993, 59 f. Eine Fotografie von der Situation kurz nach der Ausgrabung bei M. de Vos, in PPM II (1990) 571 Abb. 1. Zum Wandbild ebd. 572 Abb. 3. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F9 und Taf. 15, 2 (Datierung: Vierter Stil).

Hauswand befand sich ein aufgemalter Wahlaufdruck für zwei Aedilen, der wohl vom Tabernenbesitzer Euxinus in Auftrag gegeben worden ist.¹⁶²⁰ Die Gestalt des Vogels trägt eine ägyptisierende Kopfbekrönung sowie einen Bart und steht auf einer Standleiste eingebettet in vegetabile Ornamente (zu beiden Seiten des Vogels Pflanzen mit roten Blüten und darin sitzenden Vögeln, oben und an den Seiten Girlanden). Rechts unter der Standlinie des Vogels ist die Beischrift PHOENIX·FELIX·ET·TV – *Phoenix felix et tu* (»Phoenix ist glücklich. Auch du [mögest glücklich sein].«) zu lesen, womit die Identität der Figur gesichert wäre.¹⁶²¹ Der Vorschlag Heikki Solins, *Phoenix* als Eigennamen einer Person zu deuten (»Phoenix, auch Du bist glücklich.«¹⁶²²), ist auf Ablehnung gestoßen. Dem aufmerksamen Leser entgeht dabei nicht, dass die Beischrift stark an die oben in Kap. 5.2.3.1 besprochenen KAI CY-Beischriften auf den Mosaikbildern aus Antiochia erinnert (Abb. 44–47). Im Gegensatz dazu war diese aber nicht offen in ihrer Bedeutung, sondern durch den Zusatz FELIX ganz klar positiv konnotiert. Darauf deuten auch die beiden Pfauenfiguren hin, die sich im unteren Teil spiegelbildlich in Profilansicht gegenüberstehen. Sie erinnern an die oben erwähnte Glückssymbolik auf Mosaiken, welche eine »integrative« Form der Unheilabwehr offenbart (Kap. 5.2). Wilhelmina Jashemski registrierte die Verbindung zwischen dem Ursprung des Wirtnamens Euxinus (εὐ-ξένος: »Der freundlich zu Fremden ist«) und der einladenden Begrüßung.¹⁶²³ Die Grundaussage des Bildes hat Thomas Fröhlich im Hinblick auf die Figur des Phoenix folgendermaßen formuliert: »Die Beischrift wünscht dem Betrachter des Bildes ein ebenso glückliches Schicksal wie das des Wundervogels, der zyklisch aus seiner eigenen Asche aufersteht, also unsterblich ist.«¹⁶²⁴ Es handelt sich nicht um ein »Ladenschild« im klassischen Sinn, denn der gastronomische Betrieb ist als solcher nicht gekennzeichnet.¹⁶²⁵ Fröhlich zieht daher den Schluss, die Darstellung sei »Ausdruck der Hoffnung und des Glaubens an eine Wiedergeburt«¹⁶²⁶ ohne jedoch zu berücksichtigen, dass die Botschaft dennoch vor allem an die Besucher der

1620 Q. Postum(ium) M. Cerrinium Aed ovf Euxinus rog(at) nec sine Iusto scr Hinnulus, vgl. Jashemski 1967, 37. Eine Fotografie der Inschrift in situ bei M. Della Corte, NSc 1958, 84 Abb. Der Name Euxinus war noch ein weiteres Mal auf einer Amphora verzeichnet, die bei der Ausgrabung gefunden wurde, vgl. Jashemski 1967, 37. M. de Vos, in PPM II (1990) 570.

1621 Fröhlich 1991, 310 Anm. 114, 309 Anm. 112. Die Figur des Phoenix war als Symbol sehr verbreitet (Tac. ann. VI 28. Hdt. II 73. Plin. nat. X 5). Mit dem Wahlspruch an der Ostseite des Eingangs, in dem ein gewisser *Felix* genannt wird (CIL IV 9852), hat dieses Dipinto höchstwahrscheinlich nichts zu tun, vgl. M. de Vos, in PPM II (1990) 572. Kellum 1999, 296 Anm. 33. Bildliche und inschriftliche Vergleichsbeispiele finden sich in der unsicheren Darstellung eines weiteren Phoenixvogels (Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F32) und in der Beischrift *Mercurius felix* bei einer Gestalt des Gottes Merkur (ebd. Kat.-Nr. F58).

1622 Solin 1968, 123 f.

1623 Über eine religiöse Bedeutung der Malerei als Symbol der Unsterblichkeit spekulierte sie lediglich, vgl. Jashemski 1967, 44.

1624 Fröhlich 1991, 309 Kat.-Nr. F9.

1625 Zur Definition und Bedeutung von Ladenschildern, vgl. Kieburg 2014, 45–47.

1626 Fröhlich 1991, 310. Einen Verweis auf den christlichen Auferstehungsglauben schließt er aus, vgl. ebd. Anm. 115.

Gaststätte gerichtet war, also sicherlich im Sinne des Kneipenbesitzers und seiner auf das eigene Gewerbe bezogenen Absichten verfasst worden ist.

Bei den Fassadenbildern und Frontdekorationen von Läden, Werkstätten und Kneipen ist neben einer werbenden Einladung an den Passanten in vielen Fällen vom Ausdruck religiöser Empfindungen gegenüber Schutzgottheiten auszugehen.¹⁶²⁷ Bei der Betrachtung des Phoenixvogels durch die Besucher war aber bestimmt nicht der Gedanke an die Wiedergeburt entscheidend, sondern das Versprechen der Glückseligkeit des unsterblichen Phoenix, die der Eintretende bei ›Speis und Trank‹ in gleichem Maße empfinden sollte.¹⁶²⁸ Neben diese Reklamestrategie, die Euxinus für den eigenen Betrieb verfolgt hat, tritt noch ein weiterer Aspekt: schon Johannes Overbeck und August Mau haben auf den Talisman-ähnlichen Charakter von Götterbildnissen an Haus- und Ladeneingängen hingewiesen.¹⁶²⁹ Auch andere Malereien, die man an den Fassaden Pompejis freigelegt hat, unterstützen die These, dass auch die Abwehr von Unglück im engeren Sinn verfolgt wurde: An der Fassade eines Ladens (IX 12, 6) war einst ein Bild des eilenden Merkur mit Geldbeutel, *caduceus* und einem dominanten Phallos aufgemalt. Merkur in Gestalt des Glücksbringers ist die am häufigsten anzutreffende Schutzgottheit an Häuserwänden, deren apotropäischer Charakter hier mit dem Zitat des erigierten Phallos in besonderer Weise herausgestellt ist.¹⁶³⁰ Ein anderes Wandbild, das neben einem Eingang (II 3, 9) entdeckt wurde, präsentiert die Figur eines Töpfers an der Drehscheibe neben dem Schutzpatron Vulcanus mit einer Zange in der Linken; die Rechte des Gottes weist mit der Handfläche zum Betrachter. Darunter hat jemand die Aufschrift *Si qui(s) accesset nisi ius (ha)b(eat?)* gemalt.¹⁶³¹ Es ist gut möglich, dass der Schreiber dem Handwerksgott selbst diese Worte zuordnen wollte. Der ›Ikonotext‹ ist dann wohl als ›Verbotsschild‹ mit einer Warnung vor dem unbefugten Betreten der Werkstatt oder des Ladens zu verstehen.¹⁶³² Da der Text erst nach dem Fassadenbild hinzugefügt worden ist, wollte der Besitzer der

1627 Zu den Götterdarstellungen an den Fronten von Gaststätten gehörten u. a. der eilende Merkur, Hercules, Bacchus, Minerva und Mars, vgl. Kieburg 2014, 38. Zu den Fassadenbildern an Läden und Kneipen in den Vesuvstädten bemerkt Fröhlich 1991, 49: »Einerseits sind sie wie die Lararienbilder Zeugnisse privater Religiosität, andererseits tragen die Auftraggeber in ihnen ihre Ideale einem großen, zufälligen Publikum vor, sicherlich in der Absicht, auf sich und ihre Geschäfte aufmerksam zu machen.«

1628 Große Vögel wie Fasane und Pfauen gehörten u. a. zu den Delikatessen der Reichen und die üppige Begrünung im Bild sollte wohl auch auf den Gartenluxus anspielen, der den Besucher im großen begrünten Hof der *caupona* erwartete, vgl. Kellum 1999, 286. Zu ausführlicheren Willkommensinschriften für Kneipengäste, vgl. Doweij 1941, 83 f.

1629 Overbeck – Mau 1884, 244.

1630 Heute im Neapler Nationalmuseum. Fröhlich 1991, 49. 143 f. Kat.-Nr. F70 und Taf. 16, 2.

1631 Heute im Antiquarium in Pompeji, Inv.-Nr. 21631. A. de Vos, in PPM III (1991) 182 Abb. 1. Bereits in der Antike ist die wohl einstige Töpferei hinter dem Fundgebäude abgerissen worden, um Platz für einen großen Gartenbereich zu schaffen, vgl. Fröhlich 1991, 313 Kat.-Nr. F19 und Taf. 16, 1.

1632 Della Corte 1965, 387 Nr. 814a.

Werkstatt wahrscheinlich nach einiger Zeit mithilfe der Beischrift einer möglichen Schädigung seines Gewerbes vorbeugen.

Auch unsere Malerei mit dem Phoenixvogel (Abb. 53) verfolgt eine solche schutzbringende Strategie, allerdings ist sie anders ausgerichtet. Die Figur des Phoenix im Mythos, die zyklisch aus der Asche wiederkehrt, sollte vielleicht den vom Wirt erhofften wiederholten finanziellen Erfolg versinnbildlichen. Eine jüngere zoologische Untersuchung der Merkmale an der aufgemalten Figur ergab nämlich, dass der Maler keinen Fasan, sondern einen hahnartigen Vogel mit exotischen Kennzeichen (Haube und Bärtchen) präsentieren wollte, ähnlich wie er bei Plinius (Plin. nat. XXXV 15) und Tacitus (Tac. ann. VI 28) als Bote eines neuen glücklichen Zeitalters beschrieben wird.¹⁶³³

5.3.1.2 Die Malerei aus der *caupona*, Pompeji IX 7,21–22

In einer anderen *caupona* (IX 7,21–22) befand sich ein ungewöhnliches Wandbild Kat. W12 an der Südseite eines Ganges, der zu einem Abort führte (Abb. 54).¹⁶³⁴ Die Malerei wurde in direkter Nähe zu der Latrine angebracht. Sie zeigt einen hockenden nackten Mann in Unterlebensgröße, der von zwei Schlangen flankiert wird. Das linke Tier scheint nahe an seinem Kopf zu züngeln. Rechts daneben steht eine weibliche Figur, an deren Attributen man ablesen kann, dass Isis-Fortuna gemeint sein sollte.¹⁶³⁵ Sie blickt auf den Mann, der offensichtlich gerade dabei ist, sein Geschäft zu verrichten. Die Annahme von Fulvio de Salvia, es handele sich um Fortuna neben dem kauernenden Harpokrates, umgeben von *agathodaimones*, ist wenig überzeugend.¹⁶³⁶ Über dem Kopf des Mannes ist die Beischrift CACATOR/CAVE·MALV – *Cacator / Cave malu(m)* (»Cacator, hüte dich vor dem Bösen!«) zu lesen, die wiederum an das Hundebild mit CAVE CANEM aus Kap. 5.2.3.1 erinnert. Adressat ist zweifellos der *cacator*, als Absender kommt entweder Fortuna in Frage oder ein »Kommentator« seiner Handlung, der außerhalb des Bildes zu denken ist. Die Worte sind nicht eingeritzt sondern aufgemalt worden, was für eine Beschriftung während oder kurz nach der Anbringung der Figuren spricht. Eventuell hat man die Beischrift sogar erst deutlich später als die figürliche Szene

1633 Ansaloni – Pederzoli – Iotti – Del Villano 2007, 23–25 passim.

1634 I. Bragantini, in PPM IX (1999) 865 (Beschreibung, Gebäudegrundriss) und 869 Abb. 7. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. L106 (Datierung: Vierter Stil) und Taf. 10, 1. Blum 2002, 47. 49 Nr. 39. Heute im Nationalmuseum Neapel Inv.-Nr. 112285. Ein Foto mit Blick in die Latrine bei Hobson 2009, 526. Einen groben Überblick über Befund und Gebäudeeinheit bieten A. Sogliano, NSc 1880, 394 f. Eschebach 1993, 435. Eine jüngere Publikation zur Insula 7 verweist auf eine Abhandlung zum Haus IX 7,21–22, die in Form einer Abschlussarbeit vorliegt, vgl. Giglio 2008, 342 Anm. 9.

1635 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 167. Fröhlich 1991, 132. Roscher Fortuna 1505: »das Füllhorn charakterisiert die Göttin des Zufalls als Glücksgöttin, als Spenderin aller guter Gaben (...), das Steuerruder als Lenkerin der Geschehnisse (...). die Kugel ist entweder das Symbol ihres stets wandelbaren Wesens oder drückt (...) ihre weltbeherrschende Macht aus«.

1636 de Salvia 1999, 134 f. Zur Ikonographie des Harpokrates, vgl. LIMC Harpokrates Taf. 242–266, v. a. Taf. 248 Nr. 157. Taf. 262 Nr. 360b. 364 (mit Isis).

angebracht.¹⁶³⁷ Die blasse Schriftfarbe und die mangelnde kalligraphische Ausrichtung von *cave malum* bekräftigen diese Annahme.

Bei der Interpretation sind bisher vor allem zwei Richtungen verfolgt worden. Die eine sieht in der Darstellung die Aufforderung, eine Handlung zu unterlassen (›Verbotsschild‹); im anderen Fall sollte der Betrachter darin bestärkt werden, eine Handlung zu vollziehen (›Gebotsschild‹). Um der Aussage des ›Ikonotexts‹ auf die Spur zu kommen, sollen zunächst die unterschiedlichen Auffassungen über den Stellenwert des *cacator* ermittelt werden. In der antiken Kunst sind hin und wieder Personen bei der Defäkation anzutreffen und auch in Schriftquellen¹⁶³⁸ ist menschliches Fäkalverhalten beschrieben. Einige Bilder zeigen den *cacator* daher in einer unvorteilhaften, unterlegenen Position:

- In der Grabkammer der sogenannten ›Tomba dei Giocolieri‹ (Tarquinia) ist ein nackter Mann bei der Stuhlentleerung neben einem Baum dargestellt. Der Figur hat man eine Benennung in etruskischer Schrift beige geschrieben, die an ihrem Gesäß ansetzt: Aranth Heracanas (›Aranth, Diener des Heracanas‹). Sie benennt also den Untergebenen einer anderen Person, der offensichtlich gerade einem für den Grabkontext wenig angemessenen Bedürfnis nachgeht.¹⁶³⁹ Der unverhohlene Akt der Darmentleerung wirkt befremdlich und sollte hier, wie auch seine groteske Körperform, die an einen Komastentänzer auf archaischer Keramik erinnert¹⁶⁴⁰, möglicherweise den Beigeschmack des Minderwertigen vermitteln.
- Ein Kalksteinrelief aus Aurisina¹⁶⁴¹ charakterisiert die Defäkation als etwas, das als Fehlverhalten bestraft werden muss. Ein Mann in der rechten unteren Ecke hat bereits sein Gewand für den Klo Gang gerafft, sinkt jedoch in sich zusammen, da ihm ein Blitzbündel im Nacken steckt. Etwas höher, weiter links erscheint die Figur des Blitze schleudernden Jupiter mit Mantel in ausgreifender Pose.¹⁶⁴² Leider ist nicht überliefert, wo genau das Relief angebracht war¹⁶⁴³, aber mit Wahrscheinlichkeit handelte es sich um einen heiligen Bezirk, in dem der Besucher humorvoll zur Kontrolle seiner körperlichen Bedürfnisse angehalten werden musste.¹⁶⁴⁴

1637 Clarke 2007, 80.

1638 Siehe dazu Neudecker 1994, v. a. 22–24. 28–35.

1639 Einige Etruskologen wollen darin u. a. eine Anspielung auf Aspekte des Banketts, einen apotropäischen Akt oder die Belustigung über den Tod erkennen, andere sehen das Selbstporträt des Grabmalers mit Künstlersignatur, vgl. Steingraber 2006, 95. Torelli 1997, 67 Abb. 9. Eine eingehendere Betrachtung bei Roncalli 2005, 412–414 und 413 Abb. 5.

1640 Ebd. 412.

1641 Heute im Archäologischen Nationalmuseum von Aquileia Inv.-Nr. 50397, vgl. Clarke 2007, 61 Abb. 21.

1642 Es handelt sich um ein bildliches Äquivalent zu der Inschrift CIL IV 7716.

1643 Clarke 2007, 62.

1644 Ebd. 61.

Thomas Fröhlich sah in Bild und Beischrift eine Warnung an den Benutzer der Latrine, diese nicht zu beschmutzen. Auch Federica Giacobello deutet die kleine Szene als allgemeines Defäkationsverbot.¹⁶⁴⁵ Der *cacator* sei derjenige, der wie das ›Böse Auge‹ von den Schlangen angegriffen werde. Zugleich werde er »dadurch bekämpft (...), daß er in einer lächerlichen Haltung erscheint.«

Fröhlichs These findet in dem Fassadenbild aus einem Lararium an der Straße neben einem Gebäude in Pompeji (Reg. V 6,19) Bestätigung. Es zeigt zwei Schlangen und die umrahmte Aufschrift CACATOR·SIG·VALEAS/VT·TV·HOC·LOCVM·TRANSEA – *cacator sic valeas, ut tu hoc locum transea(s)* (»Cacator, du sollst dich ebenso wohl befinden, wie du diesen Ort hinterlässt.«).¹⁶⁴⁶ Auch diesen Text kann man im Sinne eines Defäkationsverbots an der zur Straße hin gelegenen Häuserfront verstehen, weshalb *transire* hier vielleicht nicht mit ›hinterlassen‹, sondern mit ›vorbeigehen, vorübergehen‹ übersetzt werden sollte: »Cacator, dir möge es so wohl ergehen, wie du an diesem Ort vorübergehst/dich von diesem Ort fern hältst.« Ganz ähnliche Beischriften neben zwei Schlangen stammen aus der Kryptoportikus der Domus Aurea in Rom und ebenfalls aus Pompeji, dort gefunden in einer Straße in der Nähe des Forums. Beide Beischriften warnen den Besucher unter Androhung des Zorns der zwölf Götter, der Diana und des Jupiter vor dem Urinieren und Defäkieren.¹⁶⁴⁷

Ann Olga Koloski-Ostrow hat die von Fröhlich propagierte Bildfunktion später angezweifelt. Ihrer Meinung nach erscheine es widersinnig, ausgerechnet jene Handlung im Bild darzustellen, die eigentlich unterbunden werden soll. Dennoch räumt sie ein, dass solche modern anmutenden ›Verbotsschilder‹ in der ›arte plebea‹ nicht unüblich waren.¹⁶⁴⁸ Richard Neudecker verweist auf die völlige Nacktheit des *cacator*, die gedanklich mit dem Toilettengang in Verbindung stehe.¹⁶⁴⁹ Für ihn ist die Figur Sinnbild für eine Subkultur, die von dem Ideal körperlicher Zurückhaltung und Mäßigung der gehobenen Schicht abweicht. Vor diesem Hintergrund wäre es einleuchtend, in der Beischrift eine pragmatische Anweisung an den Kneipenbesucher zu sehen, sich auch nach reichlichem Weingenuß zu beherrschen und nicht gleich an Ort und Stelle zu defäkieren¹⁶⁵⁰, zumal da die Latrine wohl auch den Bewohnern des Wohnhauses gedient hat und eine Verschmutzung schnell zum allgemeinen Ärgernis werden konnte. Eine ganze Reihe weiterer Verfluchungen aus Pompeji und anderen Regionen des Römischen Reiches, die der

1645 Giacobello 2008, 124.

1646 CIL IV 6641. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F35 Taf. 56, 2. Blum 2002, 33 f. Nr. 23. Eine ähnliche Warnung bei Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F57: *otiosis locus hic non est, discede morator*.

1647 Rom: *duodeci(m) deos et Deana(m) et Iovem / optumu(m) maximum habeat iratos / quisquis hic mixerit aut cacarit* (Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 172). Pompeji: *duodecim deos et Dianam et Iovem optimum maximum habeat iratos quisquis hic minxerit aut cacaverit* (Blum 2002, 50 Nr. 43).

1648 Koloski-Ostrow 2015, 113.

1649 Neudecker 1994, 24.

1650 Clarke 2007, 79.

›sprechenden‹ Beischrift im Wortlaut ähnlich sind, u. a. den *cacator* oder Diebe fernhalten sollten und stützt diese Argumentation.¹⁶⁵¹

Zu den Erklärungen, die alle darauf abzielen, den Akt des Defäkierens zu unterbinden, tritt die These der schutzbringenden Wirkung von August Mau hinzu.¹⁶⁵² In Übereinstimmung mit Mau deutet Koloski-Ostrow die Schutzgöttin Fortuna als Schlüsselgestalt, die den Defäkierenden nicht anprangern, sondern vor der Einwirkung des Bösen Blicks beschützen soll. Sie ist das stärkste Indiz für Beistand, da man sie auch im Kontext von Latrinen des Öfteren abgebildet hat.¹⁶⁵³ Ihre Zuständigkeit für Glück und gutes Gelingen zeigt sich vor allem mit dem kleinen Opferaltar, der neben dem Wandbild angebracht war.¹⁶⁵⁴ Fortuna galt zwar als unberechenbare Zufallsgottheit, nimmt aber in den antiken Zeugnissen nicht die Rolle einer strafenden Göttin ein.¹⁶⁵⁵ Der *cacator* wäre in unserem Fall durch die Anwesenheit der Fortuna nicht als Aggressor oder mutwilliger Beschmutzer, sondern als verletzbar Person markiert. Seine Wiedergabe in bewusst verkleinertem Maßstab weist auf seinen menschlichen Status im Vergleich zur Göttin hin. Seine Nacktheit ist nicht nur Zeichen für seinen niederen Rang sondern auch für seine Verletzbarkeit. Sie kann für Schutzlosigkeit und – wie im Fall der Figur des Phthonos (Abb. 47) – für das Ausgeliefertsein stehen. Clarke greift die These von Mau auf und behauptet, die Schlangen seien ähnlich wie in den Lararienmalereien nicht als Angreifer, sondern als gute Geister zu denken.¹⁶⁵⁶ Die Haltung der beiden Schlangen in unserem Wandbild erinnert in der Tat weniger an die aggressiven Schlangen auf den oben genannten apotropäischen Objekten [Mosaik aus Antiochia (Abb. 45), Mosaik aus der *Basilica Hilariana*¹⁶⁵⁷, Relief aus Woburn Abbey¹⁶⁵⁸], sondern eher an die Schlangen in Lararienbildern, die dort als bewachende oder beschirmende Tiere fungieren. Als Sinnbild für göttlichen Schutz verstärkt die Schlange die Wir-

1651 u. a. *cacator cave malum aut si contempseris habeas Iove(m) iratum* (CIL IV 7716). Weitere Beispiele bei Hobson 2009, 33–35. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 170–172 und 191 Anm. 35. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 105 Anm. 430. Zuweilen handelt es sich um Zeugnisse für eine nahezu abergläubische Angst vor der Besudelung mit Exkrementen, die auch im Grabkontext verbreitet war, z. B. CIL IV 3782. 4586. 5438. 7714. 7715. 7716, vgl. Fröhlich 1991, 59. *ne quis urina(m) faciat. quisq(ue) in eo vico stercus non posuit aut non cacaverit aut non miaverit, habeat illas propitias, si neglexerit, viderit* (Grabinschriften aus der Sammlung bei Lattimore 1942, 120 f.).

1652 Mau 1882–1883, 196.

1653 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 168. Hobson 2009, 32. Clarke 2007, 80. Jansen 1993, 33 Anm. 5. Literatur zu Darstellungen der Fortuna in der Latrine in FiE VIII 1, 89 Anm. 297. Zu denken ist hier an eine Funktion ähnlich derjenigen der Fortuna Balnearis oder Salutaris, die in Weihinschriften bezeugt sind, vgl. Roscher Fortuna 1523. Champeaux 1982, 215.

1654 Clarke 2007, 80.

1655 Roscher Fortuna 1515.

1656 Clarke 2007, 79 f. 256 Anm. 41.

1657 Engemann 1975 28 f. und Taf. 11b. Meisen 1950, 155.

1658 Engemann 1975, 27 und Taf. 9a. Meisen 1950, 155. Umzeichnung bei Jahn 1855, Taf. 3. 1.

kung des Bildes.¹⁶⁵⁹ Auch gibt es eine gewisse Ähnlichkeit zu einem Mosaikbild, das zwei Schlangen neben einem ›Bösen Auge‹ zeigt.¹⁶⁶⁰

In der Literatur wurde die Frage diskutiert, was das Ziel dieses göttlichen Schutzes gewesen ist. Fröhlich erblickt in der Szene eine apotropäische Darstellung gegen den *malocchio* in Form des üblen Geruchs, »der gerade auf einer Latrine zur Gefahr werden kann.«¹⁶⁶¹ Allerdings lässt er seine Leser im Unklaren darüber, warum man sich vor diesem besonders in Acht nehmen sollte. Viel näher liegt ein Schutz vor allen Gefahren, die während der Stuhlpflege auftreten können. Wie die Thermen galten auch die Toiletten als sensibler Bereich, wo sich Unfälle ereignen konnten, z. B. in Form von Krankheiten durch den Kontakt mit Exkrementen, durch unzureichende Hygiene oder durch Begegnungen mit Tieren (Ratten o. ä.), die durch den Kanal an die Oberfläche gelangen konnten.¹⁶⁶²

Wie weitere Funde nahelegen, wurde der Akt der Defäkation schließlich auch als Machtinstrument im Sinne der Unheilabwehr eingesetzt:

- Das erwähnte Relief aus Woburn Abbey¹⁶⁶³ präsentiert den hockenden *cacator* zwar in einer verächtlichen Haltung mit gespreizten Beinen und entblößtem Gesäß auf der Braue des ›Bösen Auges‹. Dennoch kommt ihm bei der Abwehr des Bösen Blicks zusammen mit den versammelten Lebewesen im Bild eine wichtige Bedeutung zu.

1659 Giacobello 2008, 123. Seit alten Zeiten nahm die Schlange die Funktion der Wächterin des Hauses ein, später verbreitete sich auch die Vorstellung von einem bösen Tier und parallel dazu die Vorstellung als Zeichen göttlichen Schutzes. Die Römer haben mit Schlangen sowohl gute als auch schlechte Omen verbunden, vgl. DNP Schlange 181–183. Dunbabin – Dickie 1983, 26 Anm. 135. 32 f. Fröhlich 1991, 58. Die Schlange als Wächter des Hauses in der Funktion des *genius loci*, vgl. Boyce 1942, 21. Eine der beiden Schlangen scheint am Haupt des *cacator* zu züngeln oder zu lecken, was als positives Zeichen gewertet werden kann, vgl. Clarke 2007, 80 und Fröhlich 1991, Taf. 10, 2 (Belecken der Opfergaben auf dem Altar). Fröhlich 1991, 60 behandelt Schlangenbilder in Lararien und an Fassaden, vgl. Fröhlich 1991, 60. Hingegen verstehen er ebd. 59 und schon Boyce (s. o.) die Schlangen als Abwehrende gegen den *cacator*. Zum Vergleich ein magisches Amulett mit männlicher Figur, die neben anderen Angreifern von einer Schlange umwunden wird und die Beischrift ΦΘONE ATYXI neben sich trägt, vgl. Bonner 1950, 277 Kat.-Nr. 148 Taf. VII. Zu Figuren, die von Schlangen umwunden sind, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 24 f. 32 f. und Anm. 165. Von Schlangen umwundene Altäre erscheinen auch in Lararienbildern, vgl. Fröhlich 1991, Taf. 13, 2. 14, 2.

1660 Dunbabin 1978, Taf. LXV Abb. 163. Funktional weisen zwei andere Schlangenbilder in Pompeji vielleicht in dieselbe Richtung: Das eine befand sich an der Außenwand der Latrine im Garten der Caupona des Euxinus (I 11, 10–11), vgl. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. L22 und Taf. 27, 1. M. de Vos, in PPM II (1990) 580 f. Abb. 16. 18. Kruschwitz 2006, 8 Abb. 3, das andere auf einer Wand im Vorraum der Latrine eines Thermopoliums (VI 16, 39–40), vgl. F. Seiler, in PPM V (1994) 998 Abb. 3.

1661 Fröhlich 1991, 40. 59.

1662 Koloski-Ostrow 2015, 113. 115. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 165 f. Koloski-Ostrow 2001, 292.

1663 Engemann 1975, 27 und Taf. 9a. Meisen 1950, 155. Umzeichnung bei Jahn 1855, Taf. 3.1.

- An einer Häuserwand in Pompeji (IX, 6) hat man eine Marmorplatte mit der Inschrift HANC (sc. *mentulam*) EGO CACAVI (»Diesen (Phallos) habe ich gekackt.«) befestigt. Das Erzeugnis des Stuhlgangs, ein großer vollplastischer Phallos aus Tuffgestein, prangt direkt darüber.¹⁶⁶⁴ Inschrift und Phallos sind als unheilabwehrend anzusehen und bezeugen eine enge Koppelung von Stuhlentleerung und apotropäischer Funktion.¹⁶⁶⁵
- Das oben in Kap. 2.3.2.5 erwähnte Graffito gegenüber der Latrine der Casa del Centenario in Pompeji (IX 8,3,6) scheint mit dem Akt des Stuhlgangs Besitzansprüche zu verbinden: *Marthae hoc trichilinium / est, nam intrichilinio / cacat*. Der Defäkator nimmt also auch einen bestimmten Bereich dadurch in Anspruch, dass er ihn auf diese Weise ›markiert‹.¹⁶⁶⁶

Was lässt sich nun aus den gesammelten Indizien ableiten?

Die Beischrift *cacator cave malum* sendet eine klare Mahnung zur Vorsicht, ähnlich wie die oben behandelte Beischrift *cave canem* unter dem Bild des Wachhundes (Abb. 43). Auch im vorliegenden Fall lässt sie genug Raum für eine Deutung in die eine oder andere Richtung: »the hand-lettered inscription (...) suggests several meanings: a warning against the evil that might be the pollution of entering a latrine, or the evil of coming in contact with excrement, or the evil of inciting the evil eye, to name a few.«¹⁶⁶⁷ Für den Kneipengänger war das Bild eine Anweisung, sein Geschäft in der Latrine der Einrichtung und nicht etwa draußen vor dem Gebäude zu verrichten. Jeder, der dieser Anforderung nachkam, stand beim Toiletengang unter dem besonderen Schutz der Fortuna. Er wird also weniger an seinem Tun gehindert, als vielmehr bestärkt und vor üblen Einflüssen bewahrt.¹⁶⁶⁸ Aller-

1664 Heute im Nationalmuseum Neapel, Inv.-Nr. 113415, vgl. Clarke 2007, 71 Abb. 26.

1665 Vgl. auch das Terrakottarelief mit Phallus und der Legende *hic habitat felicitas* aus einer Bäckerei in Pompeji (VI 6,18. Abbildung bei Clarke 2007, 73 Abb. 28). Quellen für das Hinterlassen von Kothaufen als Zeichen der Erniedrigung politischer Feinde finden sich u. a. bei Strabon oder Valerius Maximus (Neudecker 1994, 23 Anm. 85). Eine andere Sicht vertreten A. E. Housman (1931) und J. R. Clarke (2007). Sie halten das Ensemble aus Phallos und Inschrift lediglich für homosexuelle Prahlerei bzw. für eine scherzhafte Anspielung auf die Liebhaber des Analverkehrs, vgl. Clarke 2007, 71 (»It seems [...] to be a joke at the expense of all men who openly admitted to liking anal penetration.«) und ebd. 255 Anm. 26.

1666 Hobson 2009, 34. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 126.

1667 Koloski-Ostrow 2015, 113.

1668 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 170: »This naked man, with whom the toilet user could identify, is not only guarded by Fortuna (...), but by the two snakes that shelter him, too.« Clarke 2007, 80: »(...) ancient Romans felt the need for protection in the act of defecation.« Neudecker 1994, 39 beschreibt den Wandel in der Bewertung der Stuhlpflege seit der frühen Kaiserzeit, in der ihre Auswirkungen auf die »geistige und körperliche Ausgeglichenheit« mehr und mehr an Bedeutung gewinnen. Ein Graffito, das den Akt der Stuhlpflege mit dem gewünschten Wohlergehen verbindet, findet sich neben der Darstellung des Schiffes der ΑΦΡΟΔΕΙΤΗ CΩΖΟΥCΑ: *Lesbiane cacas scribisque: (sa)lute(m)*, vgl. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F13. Zu möglichen Gefahrenquellen bei der Stuhlpflege in der Latrine äußert sich G. Jansen in: Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 166.

dings war der Latrinengänger angehalten, die Örtlichkeit so rein zu verlassen, wie er sie vorgefunden hat, um andere Gäste nicht zu gefährden. Wahrscheinlich stößt der kurz gehaltene Text also auch hier wieder bewusst in beide Richtungen, d. h. er hat sowohl Schutz als auch Verfluchung des Latrinengängers im Blick, je nachdem wie sich dieser verhalten hat. Die gesamte Darstellung könnte gleichermaßen die Aufgabe eines ›Verbotsschildes‹ wie die eines ›Gebotsschildes‹ erfüllt haben. Beide Funktionsweisen konnten bereits in Kap. 4. 2. 1 und 4. 2. 2 für die Bilder aus der Casa del Triclinio und aus der Kneipe des Salvius festgestellt werden (Abb. 35b und Abb. 38a–d). Aufgrund der Beweislage liegt der Schwerpunkt aber eindeutig auf der Abwertung unflätigen Verhaltens und weniger auf der Beschützung des *cacator*.

5.4 Fazit

Aus den Beobachtungen zu den in Kap. 5. 2. 3. 1, Kap. 5. 2. 3. 2 und Kap. 5. 2. 4. 1 untersuchten apotropäischen Mosaiken lassen sich ausgehend von den ›sprechenden‹ Beischriften vor allem folgende Eigenschaften und Möglichkeiten des Zusammen-tretens von Bild und Text zusammentragen:

- In den meisten Beischriften findet irgendeine Form der **direkten Ansprache** statt und zwar
 - an den Leser [Kat. M16 (Abb. 43), Kat. M32 (Abb. 44), Kat. M33 (Abb. 45), Kat. M31 (Abb. 46)], Kat. M56 (Abb. 52a),
 - an den Neider
 - Ansprache als *invidus*: Kat. M12 (Abb. 42), Kat. M49 (Abb. 48)
 - Verweis auf unschöne körperliche Merkmale des *invidus*: Kat. M52 (Abb. 49), Kat. M3 (Abb. 50), Kat. M36,
 - an den Neid [Kat. M5 (Abb. 47)].
- Ist dies nicht der Fall, erfolgt zumindest ein Verweis auf den Neid: Kat. M47, Kat. M8 (Abb. 51).
- **Kurze, allgemein formulierte Beischriften** sind eher bei klar konturierten Einzelfiguren und unverkennbaren Symbolen zu finden, die auch ohne Beischrift als Apotropaia erkennbar wären. Der schriftliche Zusatz tritt in diesem Fall inhaltsverstärkend hinzu, z. B. bei dem angriffslustigen Hund (Kat. M16), bei anstößig markierten Phalloi oder bei den grotesken Figuren (Kat. M31–M33). Im Falle der Beischrift καὶ οὖ ist die Bedeutung und damit die apotropäische Wirkung bewusst offen angelegt. Die angewendete Strategie gegenüber dem neidischen Hausbesucher schwankt zwischen ›offensiv‹ und ›integrativ‹. Der Effekt gegen schadhafte Einflüsse ist in beiden Fällen derselbe. Eine Zwischenstellung nimmt das Grabmosaik aus Sousse ein (Kat. M56). Obwohl das Labyrinth-Motiv in apotropäischen Kontexten erscheint, war der ›Ikonotext‹ wohl nicht nur dafür vorgesehen, jegliche Form von Schaden vom Grab allein fernzuhalten.

Zusätzlich weist er in eine philosophisch-moralische Richtung, indem er den Leser eindringlich vor Verfehlungen im diesseitigen Leben warnt.

- **Längere, komplexe Beischriften** sind im Epigrammstil verfasst worden. Entweder werden sie für die Erklärung einer komplexen Szene eingesetzt, welche als Spezialanfertigung eigens für den Zweck der Neidabwehr kreiert wurde, aber aus sich heraus nicht vollkommen verständlich wäre, wie z. B. im Phthonos-Mosaik von Kephallenia (Kat. M5) oder sie wurden eigens gedichtet, um einem etablierten Bildmotiv (aus der Mythologie o. ä.) ohne explizit apotropäische Semantik sekundär eine schutzbringende Aura zu verleihen, wie im Fall der vorgestellten Mosaiken aus El Haouaria (Kat. M49), Moknine (Kat. M52), Vinon-sur-Verdon (Kat. M3) und Lullingstone (Kat. M8) oder auch in den Mosaiken aus Sheikh Zouède (Kat. M35) und Kat. M36. Der Effekt gegen den Neid wird in den genannten Fällen in erster Linie nicht durch das Bild, sondern allein durch die hinzugesetzte Beischrift hervorgebracht und gesteuert. Die angewendete Strategie lässt sich in den meisten Fällen als ›offensiv‹ bezeichnen.

Die Beispiele für Wandmalereien beruhen auf sehr individuellen Vorstellungen ihrer Auftraggeber. Im Gegensatz zu den erhaltenen Bildern und Texten auf Mosaiken sind sie nicht apotropäisch in dem Sinn, dass eine übelgesinnte oder neidische Person eingeschüchtert werden sollte. Ihr Ziel war es auch nicht, eine neidische Person entweder mit verstörender Bildsprache oder mit aggressiver, verletzender Anrede zu vertreiben.¹⁶⁶⁹ Gleichwohl sind beide Wandbilder Aushängeschilder für schützenswerte Orte: Im Falle der Caupona des Euxinus sollten sowohl das Wohlergehen der Besucher als auch gute Einnahmen erzielt werden; im Falle der Latrine sollte widriges Fäkalverhalten vermieden und ein möglichst hygienischer Stuhlgang gefördert werden. Die Maler haben sich dabei einer pragmatisch ausgerichteten, symbolisch-abstrakten Ausdruckform bedient, die sich ganz im Sinne der ›arte plebea‹ durch eine zeichenhafte Isolierung von Bildmotiven und die teilweise Aufgabe der natürlichen Proportionen und Größenverhältnisse auszeichnet. Die Bilder sind wie auch ihre ›sprechenden‹ Beischriften auf eine leichte Lesbarkeit ausgelegt und waren somit auf die praktische Organisation des alltäglichen Zusammenlebens und auf die Regulierung des Verhaltens in der städtischen Gesellschaft ausgerichtet. Die hinzugefügten Texte scheinen dabei bewusst kurz gehalten worden zu sein, was zu einem sehr offenen Verständnis führt, das es dem modernen Betrachter erschwert, der ursprünglichen Intention der ›Ikonotexte‹ und dem konkreten Bildverständnis des antiken Betrachters auf die Spur zu kommen. Man kann davon ausgehen, dass diese Offenheit und die geschilderte Polyvalenz der verwendeten Bildmotive für den antiken Betrachter nicht unbedingt erkennbar war und dass er die Wandbilder ähnlich wie die Schwellenmosaiken aus Antiochia (Kap. 5. 2. 3. 1) in einer ganz bestimmten Weise verstanden hat.

1669 Weder ist der Beschauer Objekt eines Angriffs, noch wird das Unheil mit seiner Person assoziiert.

6 *Quodvultdeus dixit*. Bild und Beischrift mit kultbezogener Funktion

Im Kontext heidnischer Religion ist die Gestalt des Geschriebenen besonders vielfältig: Die unzähligen erhaltenen Weihungen an die Götter, die Bitten und Verwünschungen, die magischen, apotropäischen Inschriften und Zaubersprüche (Kap. 3.3.1.3 und Kap. 5.), die Gelübde, Gebete und Danksagungen, Verhaltensregeln und Orakelsprüche wären den Archäologen ohne die Kulturtechnik des Schreibens versagt geblieben. Die Kommunikation zwischen menschlichem Individuum und Gottheit manifestiert sich in einem permanenten Dialog. Die Götter sprachen in Gestalt von Personen, Tieren, Pflanzen oder heiligen Quellen zu den Menschen, weshalb die Aufzeichnung dieser Stimmen mithilfe der Schrift für die religiöse Praxis von besonderem Interesse war. Die Macht des (gesprochenen) Wortes setzt sich auch im Christentum fort, wie aus dem Prolog des Johannes-evangeliums hervorgeht, wo das Wort als Ursprungs-Ereignis, als Besitz Gottes, als Verkörperung Gottes und schließlich sogar als Bedingung allen Seins bezeichnet wird.¹⁶⁷⁰ Wir können davon ausgehen, dass Heiligtümer in der Antike im Allgemeinen mit zahlreichen Inschriften übersät waren¹⁶⁷¹, die uns einen Einblick in die Vorstellungswelt und das religiöse Denken paganer Kulturen geben. Über konkrete Beschriftungs- und Rezeptionsvorgänge lassen sich hingegen nur Mutmaßungen anstellen.¹⁶⁷²

Die letzte kleine Gruppe von ›Ikonotexten‹ ist ein beredtes Zeugnis für die spätantike Religionsgeschichte. Die behandelten Mosaik- und Wandbilder aus den Provinzen des Römischen Reiches waren in drei verschiedenen Räumlichkeiten untergebracht, die höchstwahrscheinlich religiösen Gemeinschaften als Versammlungsstätte gedient haben. Nur in einem Fall können wir sowohl aufgrund der gewählten Bildthematik als auch aufgrund des baulichen Befundes recht zuverlässig davon ausgehen, dass es sich um einen Mysterienkult handelt (Kap. 6.1.1). In den anderen beiden Fällen liegt zumindest die Vermutung nahe.

1670 ›Im Anfang war das Wort/ und das Wort war bei Gott/ und das Wort war Gott./ Im Anfang war es bei Gott./ Alles ist durch das Wort geworden/ und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.« (Joh I 1–18).

1671 Plin. ep. VIII 8,7.

1672 Beard 1991, 36–38. 45.

6.1 Mosaiken

Zwei aussagekräftige Mosaikfußböden mit ›sprechenden‹ Beischriften sind aus dem Osten und Westen des Römischen Reiches überliefert. In einem Fall handelt es sich um eine langgestreckte Halle am Hang der westlichen Akropolis von Melos, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts freigelegt worden ist und vermutlich als Versammlungsstätte für einen Dionysoskult gedient hat.¹⁶⁷³ Der Mosaikfußboden, den die Ausgräber dort vorfanden, ist heute nicht mehr in situ zugänglich. Nach der Freilegung konnte er immerhin durch eine kurz danach erstellte Farbzeichnung konserviert werden. Seine Beischrift ist so stark verkürzt, dass sie für den modernen Leser verschiedene Deutungsmöglichkeiten offenlässt. Im anderen Fall wurde das Mosaik bei Ausschachtungsarbeiten auf dem Gelände der Johann-Philipp-Straße Nr. 7 in Trier gefunden.¹⁶⁷⁴ Bereits bei der Auffindung im Jahr 1950 wurde deutlich, dass der figürliche Dekor einen religiös-symbolischen Bezug hat, weshalb der Boden auch unter den Namen ›Ledamosaik‹ oder ›Mysterienmosaik‹ bekannt wurde. Nach der Bergung wurde der gesamte Fußboden, der sich heute im Rheinischen Landesmuseum Trier befindet, in einer Aquarellzeichnung im Maßstab 1:5 festgehalten.¹⁶⁷⁵ Die ehemalige Funktion des Raumes lässt sich genauso wie in Melos aus der Bildsymbolik erschließen.

6.1.1 Das Mosaik aus dem Bakcheion von Melos

Über die Topographie des antiken Stadtgebiets von Melos ist nur punktuell geforscht worden. Im Stadtareal waren seit hellenistischer Zeit einige größere architektonische Komplexe untergebracht, darunter ein Gymnasion, ein Stadion, ein Theater, ein Dionysosheiligtum sowie zwei Akropoleis, die wohl durch eine ost-westlich verlaufende Straße miteinander verbunden waren. Dazwischen befand sich das Gelände der Agora, die größtenteils römisch bebaut war.¹⁶⁷⁶ Der Raum, in dem der Mosaikfußboden entdeckt wurde, besitzt die eigentümliche Form eines Saalbaus mit doppelter Säulenstellung, die an das Vereinslokal der *Iobacchoi* am

1673 Notermans 2007, Nr. M 138. Zur Entdeckung Bosanquet 1898, 61 Anm. 1. Eine genaue Beschreibung der Fundsituation ebd. 64–66. In einer der frühesten Mitteilungen über die Ausgrabungen aus dem Jahr 1862 wird das Mosaik bereits erwähnt: »In Melos in the ground called Τρεμυθία near the ancient theatre in the course of an excavation made by private persons there was lately found a mosaic pavement said to be about 40 m. in length, a wall of squared stones with a door in it and various marble sculptures bearing inscriptions, apparently of Roman date.« (ebd. 61). Erste Berichte über das freigelegte Gebäude finden sich bei Smith 1896, 353–355 und Smith 1897, 1–21.

1674 Notermans 2007, Nr. M 156.

1675 Eiden 1951, 57 Anm. 10 und Taf. 8. Hier: Abb. 3.

1676 Zur Topographie des antiken Melos unter anderem RE Melos. DNP Melos. Moormann 1991, 98 f. Cherry – Sparkes 1982, 53–56. Zu den Gebäuden im Stadtgebiet ebd. 55 f.

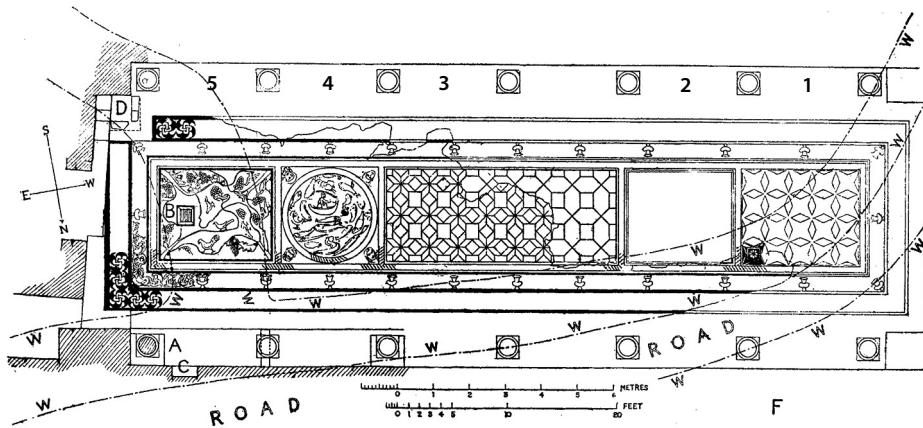


FIG. 4.—KEY-PLAN. W W—MODERN TERRACE-WALLS.

A—COLUMN *in situ*. B—PEDESTAL. C—NICHE. D—SHRINE OR ALTAR.

Textabb. 7 Melos, Bakcheion, sog. Hall of the Mystae, schematischer Grundriss (Nummern 1–5 nachträglich hinzugefügt)

Westabhang der Akropolis von Athen aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. erinnert.¹⁶⁷⁷ Bildmotive des Mosaiks, Skulpturenfunde und Inschriften aus der hohen Kaiserzeit¹⁶⁷⁸ weisen ebenso auf diese Nutzung hin. Die Befunde haben dem Komplex den Namen ›Halle der Mysten‹ eingebracht.¹⁶⁷⁹

Die Halle war an den Langseiten im Norden und Süden von je einem Stylobat auf einem Podium¹⁶⁸⁰ flankiert und erstreckte sich auf einer langen Terrasse (Plan des Gebäudes: Textabb. 7).¹⁶⁸¹ Inklusive Stylobat betragen ihre Ausmaße $23 \times 8,32$ m. Zum Zeitpunkt der Ausgrabungen sind Teile der Nord-, Ost- und Westwand des Gebäudes noch erhalten gewesen; die Südwand war hingegen nahezu zerstört. Der Bau scheint alle typischen Bestandteile eines dionysischen Vereinsgebäudes aufgewiesen zu haben, darunter eine Bankethalle, eine Nische oder Exedra/Apsis für die Verehrung des Gottes und einen Altar in der Halle. Mit großer Sicherheit dien-

1677 Zum Bakcheion in Athen Bosanquet 1898, 64. Schäfer 2002, 174. 183. Moormann 1991, 100 und Nielsen 2014, 51f. 53 Abb. 2.

1678 u. a. eine Rundbasis für Dionysos Trieterikos mit Inschrift (gefunden östlich der Halle), die Körperherme eines Hierophanten mit Inschrift aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (gefunden auf dem Mosaik liegend) sowie eine Inschrift für »Alexandros, den Gründer (der Gesellschaft) der heiligen Initiaten«, vgl. Bosanquet 1898, 74 Abb. 6; 76 Abb. 7. Eisler 1921, 271 Anm. 2. Schäfer 2002, 182.

1679 ›Hall of the Mystae‹ (Bosanquet 1898, passim).

1680 Die Standfläche für die seitlich verlaufenden Säulenstellungen im Inneren lag etwa 27 cm über dem Niveau des Mosaikfußbodens und besaß eine Tiefererstreckung von ca. 1,50 m. Der Abstand zwischen den einzelnen Säulen auf dem Stylobat, die auf Marmorplatten standen, soll 3,32 m betragen haben, weshalb man von sieben Säulen auf jeder Seite ausgeht, Bosanquet 1898, 64.

1681 Zur Architektur des Raumes vgl. Kankeleit 1994, Kat. Nr. 106, S. 185–189. Genaue Angaben zum Baubefund liefert Bosanquet 1898, 64–66.

te der lange Raum als *hestiaterion*, in dem sich die Mitglieder der dionysischen Zirkel versammelten und gemeinsame Gelage und Kulthandlungen zu Ehren des Dionysos abhielten.¹⁶⁸² Der Haupteingang der Halle wurde an der Schmalseite im Westen rekonstruiert; an der Ostseite ist der Bereich mit dem Altar anzusiedeln und dahinter ähnlich wie im Bakcheion von Athen eine adytonähnliche Erweiterung. Die Befunde waren an dieser Stelle bereits bei den Ausgrabungen stark gestört. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass sich das Gebäude ursprünglich viel weiter nach Osten erstreckt hat. Man ging von einem Vorgängerbau aus hellenistischer Zeit aus, dessen Wände als Fundamente für das spätere Gebäude gedient haben.

Der Fußboden Kat. M6 nahm mit 22,22 m Länge und 5,35 m Breite ursprünglich eine Fläche von etwa 100 m² ein und datiert in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr.¹⁶⁸³ Außen war das Mosaik von zwei breiten Zierleisten umgeben, von denen die innere von Ranken umwundene Kantharoi in regelmäßiger Folge zeigte und die äußere abwechselnd angeordnete im modernen Sinne ›windradförmige‹ Ornamente.¹⁶⁸⁴ Es war in fünf große Bildfelder unterschiedlicher Länge aufgeteilt, die in ihrer Größe zum Teil aufeinander abgestimmt waren (Nrn. 1 bis 5 in Textabb. 7). Die Bildfelder waren ihrerseits durch eine goldgelbe Flechtborte¹⁶⁸⁵ voneinander abgetrennt; das westlichste Feld gleich hinter dem Eingang im Westen (Nr. 1¹⁶⁸⁶; 3,28 × 2,7 m) war mit einem einfachen geometrischen Dekor versehen. Das etwas kleinere Bildfeld gleich dahinter (Nr. 2¹⁶⁸⁷; 3,07 × 2,67 m) ist verloren. Wie es ausgeschmückt war, muss aufgrund der Zerstörungen unklar bleiben; Robert Carr Bosanquet vermutete eine figürliche Szene¹⁶⁸⁸, ein geometrisches Motiv ist aber ebenso möglich. Das längste Feld in der Mitte der Halle (Nr. 3) zeigte ein prachtvolles geometrisches Muster, das wahrscheinlich vielschichtiger organisiert war als der Dekor im Eingangsfeld. Mit einer Länge von 6,48 m war es zudem etwa zweimal so lang wie Feld Nr. 1. Hatte ein Besucher die Halle bis zu diesem Punkt durchschritten, so traf er im Vorfeld des Altars auf zwei figürlich dekorierte Bildfelder. Das vordere, exakt quadratische Bild war im Innern kreisförmig begrenzt (Nr. 4¹⁶⁸⁹, Abb. 55). Innerhalb dieser Umrandung war ein Fischer mit Beischrift in seinem Boot umringt von Meerestieren dargestellt. In den Zwickeln zwischen den Ecken und der kreisrunden Borte war jeweils eine Theatermaske abgebildet.

1682 Zu den dionysischen Vereinen in der römischen Kaiserzeit Merkelbach 1988, 15–17. Zur Definition des Hestiaterions vgl. Moormann 1991, 100. Schäfer 2002, 184 f. Zu den Bestandteilen dionysischer Vereinsgebäude Nielsen 2014, 57.

1683 Genaue Angaben zum Mosaik liefert Bosanquet 1898, 66–68. Zur Datierung vgl. Moormann 1991, 103. Bosanquet 1898, 61.

1684 Moormann 1991, 99: »quadrangles and lozenges filled in with double knots, waves and peltae. The double border contains a garland, parting from kantharoi and a row of tangent and linked swastika-peltae with a central knot.«.

1685 Bosanquet 1898, 66: »guilloche border«.

1686 Nr. V bei Bosanquet 1898.

1687 Nr. IV bei Bosanquet 1898.

1688 Bosanquet 1898, 66: »Probably a figure-subject«.

1689 Nr. II bei Bosanquet 1898.

Zusammen mit den Kantharoi in der umgebenden Zierleiste können die Masken als Indikatoren für eine dionysische Funktion des Gebäudes gewertet werden. Das äußerste Bildfeld im Osten (Nr. 5¹⁶⁹⁰, Abb. 55), das dieselben Ausmaße hatte wie Feld Nr. 1, zeigte eine Kombination aus Wein- und Tiergarten. In einem Dekor aus Weinranken, die aus allen vier Ecken des Bildfeldes emporwuchsen, saßen verschiedene Vögel, ein Hahn, eine Taube, ein Hase sowie eine Gazelle.¹⁶⁹¹ Mit seiner Symbolkraft als »glowing picture of the fruitful earth«¹⁶⁹² und dem durch die Trauben versinnbildlichten Thema ›Wein‹ kann das Bild in dionysische Kontexte gestellt werden.¹⁶⁹³ Im östlichen Teil des Feldes war ein Auflageblock für den Altar eingelassen.¹⁶⁹⁴ Alle Tierfiguren außer dem Hasen sind im Raum vor dem Block abgebildet; es scheint also, als habe man bei der Konzeption des Dekors auf die heilige Sphäre rund um den Altar Rücksicht genommen.

Die Gliederung des Mosaiks in der überlieferten Zeichnung scheint einer bewussten Intention zu unterliegen (Textabb. 7). Zum einen ergibt sich vom Zentrum zu den beiden Außenseiten eine proportionale Staffelung hinsichtlich der Maße: an das langgestreckte Feld in der Mitte (Nr. 3) gliedern sich die zwei kleinsten Paneele an (Nr. 2, Nr. 4), denen wiederum auf jeder Seite ein etwas größeres Bildfeld (Nr. 1, Nr. 5) folgt. Diese beiden äußersten Felder haben exakt dieselbe Größe und sind jeweils etwa halb so groß wie das zentrale Bildfeld.¹⁶⁹⁵ Zum anderen scheint der Fußboden eine Staffelung hinsichtlich seines Dekors aufgewiesen zu haben: während die ersten drei Felder im vorderen Teil wohl alle geometrisch verziert waren, ist im hinteren Raumteil ein Wechsel zu rein figürlichen Szenen zu beobachten, an dem sich eine Raumhierarchie ablesen lässt.¹⁶⁹⁶ Interessanterweise sind jedoch auch die figürlichen Szenen geometrisch komponiert; in der Fischerszene Nr. 4 etwa durch die kreisförmige Rahmung, an der sich auch die Meerestiere orientieren, und durch die Andeutung diagonaler Achsen mithilfe der Masken in den Ecken. Diese diagonale Komposition spiegelt sich auch in den Stämmen der Weinranken, die aus den Ecken des Feldes Nr. 5 wachsen.¹⁶⁹⁷ Wie eng die beiden Motive

1690 Nr. I bei Bosanquet 1898.

1691 Zum Motiv des Tiergartens, vgl. Merkelbach 1988, 69 f. Schäfer 2002, 182 will anstelle der Gazelle ein Reh erkennen. Das Weingartenmotiv war auf Mosaiken bereits vor dem 3. Jahrhundert n. Chr. verbreitet. Bosanquet 1898, 66.

1692 Ebd. 68.

1693 Ebd. 69 f. Merkelbach 1988, 10–12. Das Mosaik mit dem Weingarten bringt Levi mit dem Kult des Dionysos-Botrys oder des Dionysos Eustaphylos in Verbindung, vgl. Levi 1942, 52. »In Thasos weihet Timokleides dem Dionysos einen Altar, der von Weinpflanzen überdacht ist.« (Merkelbach 1988, 67).

1694 Schäfer 2002, 182 deutet den Altar als Pfeiler und rekonstruiert eine Statuette darauf.

1695 Bosanquet 1898, 66.

1696 Ebd. 65: »Of the five mosaic panels the western is the simplest, the eastern the most elaborate.« Schäfer 2002, 182 f. spricht von einer schrittweisen Bereicherung der Bildfelder von der Eingangsseite zur Ostseite hin.

1697 Wie akkurat der Aufbau des Mosaikdekors und die Architektur der ›Halle der Mysteren‹ aufeinander abgestimmt waren, wird schließlich in seiner Beziehung zur Säulenstellung an Nord- und Südseite offenbar: Die gedachte Achse zwischen den gegenüberstehenden Säulenbasen fluchtet

verquickt waren, lässt sich aus einem Gedicht des Theokrit erahnen, in dem von einem Becher die Rede ist, auf dem ein Weingarten und ein Fischer abgebildet sind.¹⁶⁹⁸ Da die Fischerszene Nr. 4 als einziges Panel eine Beschriftung aufwies, soll sie im Folgenden detailreich beschrieben werden.¹⁶⁹⁹

6.1.1.1 Fischerbild und Beischrift

Im Innern der zentralen Kreisfläche (Durchmesser 2,33 m) des exakt quadratischen Bildfeldes (2,67 × 2,67 m) sind ungewöhnlich große Fische¹⁷⁰⁰, Seeigel und Muscheln sowie ein Hummer und eventuell ein Tintenfisch angeordnet (Abb. 55). Vermittelt wird der Eindruck einer lebhaft wimmelnden See. In Zusammenhang mit dem nebenstehenden Weinrankenbild hat man hier die Fruchtbarkeit der Lebewesen thematisiert.¹⁷⁰¹ Obwohl in der Mitte größere Partien fehlen, konnte ein Fischerboot rekonstruiert werden, in dem ein bärtiger Angler sitzt. Die Szene erinnert entfernt an das Innenbild einer attisch-schwarzfigurigen Schale in München, in dem Dionysos selbst in einem Segelschiff umgeben von Delphinen dargestellt ist.¹⁷⁰² An einem Stock hält der Mann im Boot einen flaschenförmigen bauchigen Gegenstand ins Wasser, in dem sich ein bläulicher Inhalt befindet. Ob es sich dabei um eine Flüssigkeit handelt, bleibt zunächst ungeklärt, denn ungewöhnlicherweise weist ihre Oberflächenlinie eine Neigung auf und richtet sich nicht horizontal aus, wie es bei Flüssigkeiten in gekippten Gefäßen eigentlich der Fall ist. Man hat daher den Eindruck, dass die ›Flasche‹ und ihr Flüssigkeitsspiegel schwankend wiedergegeben werden sollten. Die kurze, eigentümliche Beischrift über der Figur des Fischers MONONMHYΔ[ΩΡ]¹⁷⁰³ – μόνον μὴ ὕδωρ ist in dieser speziellen Form ein Unikat, sie ist in anderen Fischerszenen nicht zu finden.¹⁷⁰⁴ Die Interpretation des Bildes und nicht zuletzt auch die Raumfunktion hängen in besonderer Weise vom Inhalt dieser Beischrift ab.

Eine erste Analyse nahm Cecil Smith im Jahre 1896 vor. Er sah in der Beischrift eine bacchanalische Sentenz und übersetzte sie sinngemäß als wörtliche Rede der

in sechs von sieben Fällen (außer bei den Säulen in der Mitte) in etwa mit dem rahmenden Flechtband zwischen den einzelnen Bildfeldern, vgl. Bosanquet 1898, 66.

1698 Merkelbach 1988, 69.

1699 Eine Beschreibung der Fischerszene Bosanquet 1898, 71–73 und Kankeleit 1994, 187–189.

1700 Mosaiken, die Fische zeigen, sind im Römischen Reich vor allem in Wohnhäusern und Bädern verbreitet gewesen. Fischmosaiken finden sich hauptsächlich in Wasserbecken (*impluvium*, Brunnenbecken, *tepidarium*, *frigidarium*). Im antiken Wohnhaus schmückten sie entweder Speiseräume oder Portiken, vgl. Kankeleit 2003, 273. 277. Heiligtümer sind als Fundstätten die Ausnahme.

1701 Geyer 1977, 141.

1702 Fellmann 2004, 14–19 Taf. 1–4.

1703 IG XII 3, 1244. Eine Abzeichnung der Beischrift bei Bosanquet 1898, 72 Abb. 5.

1704 Zu anderen Fischerszenen im Mosaik, vgl. Kankeleit 2003, passim.

Fische mit »Bloß kein Wasser/Gib uns alles außer Wasser«. ¹⁷⁰⁵ In einem Nachsatz schloss er sich dann aber seinem Kollegen John Sandys an, der die Beischrift als Huldigung der künstlerischen Fähigkeiten des Mosaiklegers interpretierte. Demnach sei die Beischrift als Kommentar des Mosaiklegers »Nur kein Wasser« zu deuten, mit dem dieser den Besucher auf die große Lebensechtheit seiner Fischfiguren habe hinweisen wollen, i. S. v. ›Wenn sie nur Wasser hätten, würden sie zu schwimmen beginnen‹. ¹⁷⁰⁶ Ein Epigramm des Martial, so die Meinung von Sandys, illustrierte den gewünschten illusorischen Effekt:

*Artis Phidiacae toreuma clarum /
piscis aspicias: Adde aquam, natabunt.* ¹⁷⁰⁷

»Ein herrliches Reliefgefäß von der Kunst des Phidias /
Fische siehst du: Gib Wasser hinein und sie werden schwimmen.«

Auch wenn Sandys' Erklärung der Beischrift auf den ersten Blick eine bestechende Lösung parat hält, sprechen doch zwei wesentliche Aspekte gegen seine Interpretation. Zum einen die Wahl der Verneinungspartikel μή anstelle von ουχ, die mit seiner Übersetzung grammatikalisch kollidiert. ¹⁷⁰⁸ Zum anderen werden weder das Objekt an der Angelrute des Fischers noch der funktionale Kontext der umgebenden Architektur berücksichtigt. Die Interpretation der Beischrift als stark verkürzte und beinahe kryptische Referenz auf ein Martialisches Epigramm wird in eine Richtung gelenkt, die eine bestimmte ›Lesart‹ der gesamten Szene schon vorwegnimmt und damit den Interpretationsspielraum zu sehr einschränkt.

Auch Bosanquet zieht eine Parallele zu Martials Epigramm. Er erkennt in dem Objekt eine mit einer dunkelblauen Flüssigkeit gefüllte Glasflasche, bewertet es aufgrund der Einzigartigkeit des Motivs aber als Seewesen ohne nähere Spezifikation. ¹⁷⁰⁹ Die Verwendung von μή legt nahe, die frühe Übersetzung von Cecil Smith noch einmal zu überdenken. Eine Möglichkeit der Ergänzung schlägt Alexandra Kankeleit vor: »Bloß kein Wasser (fangen)«. ¹⁷¹⁰ Diese Übersetzung setzt voraus, dass das kolbenförmige Gefäß gemäß der Beschreibung in Aelians *de natura animalium* mit einer Angelflasche oder Fischreuse ¹⁷¹¹ verbunden werden kann, und

1705 Smith 1896, 354: »if the μή is to be taken in its classical usage, it would appear to signify, ›Give us anything but water‹.«.

1706 Ebd.: »he wishes us to understand that the fish in his pictorial aquarium are so life-like that if water only were thrown in they would swim.« i. S. v.: »Dass nur kein Wasser da ist (sonst würden sie schwimmen)«.«.

1707 Mart. III 35.

1708 Eisler 1921, 272, Anm. 1.

1709 Bosanquet 1898, 73: »we are constrained to suppose that it represents some marine creature.«.

1710 Kankeleit 1994, 67. IG XII 3, 1244: »Gib mir alles außer Wasser«. Siehe auch Schäfer 2002, 182: »Nur kein Wasser.«.

1711 Kankeleit 2003, 275.

der Inhalt als Köder für die Fische fungiert. Die Beischrift erfüllt in diesem Fall die Funktion einer ›Denkblase‹ des Fischers. Er befürchtet, nach dem Fang nur Wasser in seiner Angelflasche zu haben. Kankleit spekuliert, ob es sich bei dem Köder um den Wein des Dionysos handeln könnte. Sie bemerkt, dass die Flüssigkeit nicht aus dem Gefäß fließt und die Fische sich auch nicht zur Flasche hinwenden, um die Gottesgabe zu genießen. Aus diesem Grund fragt sie sich zurecht, ob der Fischer den Wein nur zur Kühlung ins Wasser hält.¹⁷¹²

Eric Moormann versteht die Beischrift sowohl adhortativ als auch prohibitiv. Als mögliche Ergänzungen schlägt er *μόνον μὴ ὕδωρ (πίνετε)* (»Trinkt nicht nur Wasser!«) und *(φοβούμεθα)μόνον μὴ ὕδωρ (ἐνῆ)* (»Wir fürchten, dass es nur Wasser gibt!«) vor.¹⁷¹³ Er begreift die Aufforderung als Warnung an die Besucher des Gebäudes, die zu Ehren des Gottes Dionysos das Weintrinken nicht vernachlässigen sollen. Seine Ergänzungsvorschläge setzen voraus, dass die bläuliche Flüssigkeit in der Flasche den blauroten Wein des Dionysos symbolisiert. Die Funktion des Weins als Köder ist damit aber nicht obsolet, wie eine weitere Übersetzungsvariante von Robert Eisler nahelegt. Eisler vergleicht die Beischrift mit den pythagoreischen Tabugeboten, die in der Regel aus kurzen Sätzen bestehen. *μόνον μὴ ὕδωρ* interpretiert er als einen an den Fischer herangetragenen Wunsch, die durch die Fische verkörperten Vereinsmitglieder am Weingenuss und damit an den dionysischen Kulthandlungen partizipieren zu lassen. Nur das Trinken von ungemischtem Wein führe dazu, dass aus den *mystae* echte *bakchoi* werden, daher solle man ihnen »bloß kein Wasser« mehr geben.¹⁷¹⁴ Eisler setzt die Figur des Mannes im Boot metaphorisch mit einem Priester gleich, der den versammelten Mysteren den heiligen Trank des Weingottes in einer Glasflasche verabreicht und ihnen somit die Einweihung in die Mysterien ermöglicht. Seine Deutung setzt wiederum die in der Antike gängige Vorstellung von wassertrinkenden Fischen voraus und ist ebenso stimmig mit der vermuteten Funktion der Halle als Vereinslokal.

Angelika Geyer deutet das Objekt an der Angel ebenfalls als »eine mit Rotwein gefüllte Glasflasche« und interpretiert die Beischrift als Gesuch der Fische an den Mann im Boot: »(Gib uns) bloß kein Wasser!«. Die Tiere lehnten also letztlich ihr Lebenselement zugunsten des Weinkonsums ab, wodurch die Wichtigkeit des Trankes im dionysischen Kult betont wird. Gegensätzlich zu Eisler bringt sie das Mosaikbild aber nicht direkt mit dem dionysischen Mysterienkult in Verbindung und bindet in ihre Interpretation das folgende Mosaikbild mit den Weinranken und den Tieren ein. Beide Szenen begreift sie als Einheit und sieht in ihnen eine kosmographische Repräsentation der Macht des Gottes, der die Lebewesen zu Lande und zu Wasser gedeihen lässt.¹⁷¹⁵

1712 Kankleit 1994, 67.

1713 Moormann 1991, 99: »We fear that there is water only«.

1714 Eisler 1921, 272f. Eislers plausible Ergänzung kommt der oben genannten Übersetzung von Smith am nächsten.

1715 Geyer 1977, 141.

6.1.1.2 Bild und Text im Dialog

Fassen wir an dieser Stelle noch einmal in Kürze einige Vorschläge zusammen, durch die Bild und Beischrift in Einklang gebracht werden können. Die Partikel μή erlaubt sowohl eine adhortative als auch eine prohibitive Konjektur, wobei für die wörtliche Rede im Bild verschiedene ›Sender‹ und ›Empfänger‹ vorstellbar sind:

1. Der Fischer spricht zu sich selbst:
 - a. Er möchte einen reichen Fang machen, i. S. v. »Bloß kein Wasser (fangen) ...«¹⁷¹⁶ (›Denkblase‹)
 - b. Er hält eine Weinkaraffe zur Kühlung ins Wasser, i. S. v. »... , dass bloß kein Wasser (in die Flasche gerät)!« bzw. »... bloß kein Wasser (trinken müssen)!« (›Denkblase‹)
2. Der Fischer spricht zu den Fischen:
 - a. Er hält die Fische und damit auch die Mysteren dazu an, neben Wasser auch den Wein des Dionysos zu kosten: »Trinkt nicht nur Wasser!«¹⁷¹⁷
3. Die Fische sprechen zu sich selbst:
 - a. Sie verleihen ihrer Befürchtung Ausdruck, auf den Wein des Dionysos verzichten zu müssen: »Wir fürchten, dass es nur Wasser gibt.«
4. Die Fische sprechen zum Fischer:
 - a. Sie lehnen ihr Lebenselement zugunsten des süßen Weines ab: »(Gib uns) bloß kein Wasser!«¹⁷¹⁸
5. Eine außenstehende Person spricht zum Fischer/Priester:
 - a. Warnung bei der Verabreichung des heiligen Tranks des Dionysos an die Mysteren/Fische i. S. v. »(Gib ihnen) bloß kein Wasser!«
6. Der Mosaikleger spricht zum Betrachter:
 - a. Kommentar zur naturalistischen Darstellung der von ihm in Stein gesetzten Fische: »(Sie würden schwimmen, sie haben) nur kein Wasser (dazu).«

Lösung 1.a. und 6.a. können ausgeschlossen werden, da sie in keinem Verhältnis zum dionysischen Mysterienkult stehen, für den der langgestreckte Raum errichtet wurde. Aufgrund der Nähe der Beischrift zu der Figur des angelnden Fischers erscheint es plausibel, in diesem auch den Sprecher erkennen zu wollen, weshalb die Lösungen 3.a., 4.a., und 5.a. eher unwahrscheinlich sind. Übrig bleiben Lösung 1.b. und 2.a., die eine Botschaft im Sinne der rituellen Gemeinschaft repräsentieren: Im ersten Fall spricht der Angler zu sich selbst und ist erpicht darauf, den teuren Trank des Weingottes nicht zu vergeuden. Im zweiten Fall handelt es sich um eine Aufforderung an die Meerestiere, die auch eindringlicher mit »(Trinkt) bloß/nur kein Wasser!« übersetzt werden kann. Der Fischer ›füttert‹ die Fische mit Wein, damit

1716 Vgl. F. Hiller von Gaertingen (IG XII 3,1244): »Gib mir alles außer Wasser«.

1717 Als Mahnung an die Besucher des Vereinslokals, den Genuss von Wein zu Ehren des Gottes Dionysos nicht zu vernachlässigen.

1718 Vgl. C. Smith: »Gib uns alles außer Wasser«.

sie – wie in der antiken Vorstellung verwurzelt – nicht immer Wasser trinken müssen. Bei dieser Auflösung kommt der Dialog mit dem Betrachter sehr viel stärker zum Tragen. Die kurze Beischrift sollte also zweifelsohne eine Botschaft an die Anhänger des Kultes vermitteln, die im Mosaikbild die Gestalt der Fische annehmen.

Der Mann im Boot ist unterschiedlich gedeutet worden. Von Angelika Geyer wird er als Dionysos interpretiert. Das Bild sei demnach als Machtdemonstration des Gottes zu sehen.¹⁷¹⁹ Eisler vergleicht ihn mit dem Mysterienpriester (*mystagoges*), der die Eingeweihten auf ihre Pflicht hinweist.¹⁷²⁰ Der ungemischte Wein in der Flasche bekommt dadurch einen sinnbildhaften Wert. Er fungiert als Köder für die Anwärter auf den Mysterienkult.¹⁷²¹ Die Hypothese von Eisler bringt die kleine Szene zunächst mit der vermuteten Funktion des Gebäudes in Einklang. Es tritt aber auch noch ein weiterer Aspekt hinzu, den Doro Levi als »mystisches Fischen« bezeichnet und der an das »Menschenfischen« im frühchristlichen Glauben erinnert, worin vielleicht ein Hinweis auf eine orphische Gruppierung zu sehen ist.¹⁷²² Zusätzlich ergänzen sich die beiden figürlichen Szenen Nr. 4 und 5 in ihrer Aussage (vgl. Textabb. 7), indem sie nicht bloß allgemein die Fruchtbarkeit zu Lande und zu Wasser illustrieren, sondern speziell auch auf die im Gebäude veranstalteten Feste verweisen, bei denen der Verzehr von Fleisch und Wein gängig war.¹⁷²³ Es ist gut möglich, dass der praktizierte Brauch sowohl dionysische als auch orphische Anteile bis hin zu frühchristlichen Vorstellungen in sich vereinigt hat. Nach dem Mythos konnte Dionysos auch Wasser in Wein verwandeln¹⁷²⁴, ein Vorgang, auf den die Fischerszene angespielt haben mag, und der möglicherweise auch in der »Halle der Mysterien« zu Ehren des Gottes inszeniert worden ist. Daneben ist auch eine scherzhafte Kritik an den Orphikern denkbar, die Enthaltensamkeit von Wein und Fleisch praktizierten.¹⁷²⁵

Die Lage der Bilder im hinteren Teil des dreischiffigen Saales korrespondiert mit seiner Funktion als *hestiaterion*. Das Gebäude hat ursprünglich wahrscheinlich nicht nur Gelage beherbergt, sondern war auch Ort für Versammlungen, Ansprachen, Abstimmungen, Opfer und Kulthandlungen. Ranghöhere Mitglieder waren während dieser Veranstaltung vermutlich im hinteren Teil des Saalbaus positioniert.¹⁷²⁶ Die hierarchische Staffelung der Bildfelder im Mosaik, die im Ab-

1719 Geyer 1977, 66.

1720 Eisler 1921, 272 f.

1721 Merkelbach 1988, 108: »Aber es gab Gelegenheiten, wo das Einschenken des mit Wasser gemischten Weines nicht nur im allgemeinen Sinn »dionysisch« war, sondern geradezu eine Weihezeremonie darstellte.«.

1722 Der Gott selbst oder ein Priester lockt in Gestalt eines Fischers mit dem Trank der heiligen Wahrheit die Fische (*mystae*) an, die die heilige Taufe empfangen haben, vgl. Levi 1942, 52. Der Fisch ist eines der bekanntesten christlichen Symbole, das aber auch aus orphischen Doktrinen bekannt ist, vgl. ebd. 51.

1723 Schäfer 2002, 187.

1724 Merkelbach 1988, 109.

1725 Zu den orphischen Zügen im Dionysoskult vgl. ebd. 130 f.

1726 Zu den Funktionen des *hestiaterion*, vgl. Schäfer 2002, 185.

schnitt über das Gestaltungskonzept beobachtet worden ist, kann womöglich auch als Reflex ritueller Handlungen gewertet werden, die an verschiedenen Stellen im Raum praktiziert wurden. Aufwand und Gestaltung der Bildfelder spiegeln demnach bestimmte Aktivitätszonen, in denen die Personen länger verweilten als an anderen Stellen¹⁷²⁷: Während das Weingarten-Bild um den Altarblock herum klar auf Mehransichtigkeit angelegt war, konnte das Fischerbild von der Nordseite her am besten wahrgenommen werden, was sowohl an der Ausrichtung des Mannes im Boot und der Orientierung der Beischrift als auch an der Konzentration der Fische im unteren, südlichen Bildteil festgemacht werden kann. Eine ungestörte Beschäftigung mit dem Fußbodendekor in direkter Nähe zum Altar war während der Opferhandlungen wohl nicht so einfach möglich; entsprechend ist der Bilddekor mehr auf eine schmückende Wirkung bedacht. Im Umkreis des figürlichen Mosaikbildes im Vorraum des Altars hatten die Kultanhänger sehr wahrscheinlich die längste Verweildauer, wenn sie sich während der Opferhandlungen in der Nähe des allerheiligsten Punktes im Raum versammelt haben.

An dieser Stelle soll der Bogen noch einmal zurück zum oben vorgestellten Epigramm des Martial geschlagen werden: »Ein herrliches Reliefgefäß von der Kunst des Phidias/Fische siehst du: Gib Wasser hinein und sie werden schwimmen.« Zwischen dem im Epigramm genannten Innenbild einer Trinkschale und unserer Fischerszene im Mosaik lassen sich Berührungspunkte feststellen. In beiden Fällen ergibt sich ein Zwiegespräch mit dem Betrachter, indem eine Relation zwischen Schein (Darstellung) und Sein (Wirklichkeit) hergestellt wird, die mit dem Element des Wassers in Verbindung steht.¹⁷²⁸ Im einen Fall geht es um die Vorstellung der Verlebendigung der dargestellten Fische durch die direkte Zugabe von Wasser; im anderen Fall sollen sich die Mysten über die ›sprechende‹ Beischrift in die abgebildeten Fische hineinversetzen und mit dem Verzicht auf ihr Lebenselement ein Opfer für den Mysterienkult erbringen.¹⁷²⁹ Eisler rekonstruiert eine konkrete Aktion der Rezipienten: ein bacchisches Initiationsritual: Durch das Verschütten von Wasser auf dem Fischerbild bildete sich eine Pfütze, in welche die Initiaten während der Kulthandlung steigen mussten, bevor man sie als Fische verkleidet hat und ihnen Wein in einem Glaskolben an einer Angel verabreicht hat.¹⁷³⁰ Der These Eislers folgend ist es also denkbar, dass die Szene von den neuen Mitgliedern für die Aufnahme in die Vereinsgesellschaft auf dem Mosaikboden nachgespielt worden ist, wobei der Fischer den Gott selbst verkörpert hat (›Menschenfischer‹). Derartige aufwendig zelebrierte Initiationsrituale waren in den antiken Mysterienkulten nicht unüblich, allerdings fehlen in unserem Fall weitere stichhaltige Indizien, die eine solche Kultpraxis tatsächlich belegen könnten. Tatsächlich ist es wohl eher denkbar, dass Bild und Beischrift lediglich das esoterische Wissen der Mysten

1727 Ebd. 186.

1728 Schindler 2004, 224 f.

1729 Ebd. 222 f.

1730 Eisler 1921, 276.

nach außen kehren und so eine Bekräftigung des Glaubens bei den Kultanhängern erzielen sollten.

6.1.2 Das ›Kornmarktmosaik‹ aus Trier

Die Gegend um den heutigen Trierer Kornmarkt lag im Herzen des dicht bebauten antiken Stadtareals. Entsprechend zahlreich sind die Baubefunde und die darin erhaltenen Fußbodenmosaiken in dieser Gegend, die man bei ihrer Ausgrabung jedoch größtenteils nicht dokumentiert hat.¹⁷³¹ Das hier besprochene Mosaik stammt aus der jüngsten Bauschicht eines dreiphasigen Komplexes, bestehend aus mehreren Räumen, der höchstwahrscheinlich während eines Brandes verlassen worden ist. Es spricht viel dafür, dass die Bewohner oder Besitzer das Haus im Zuge der Plünderungen durch die Franken aufgeben mussten.¹⁷³²

Der Mosaikraum erhielt seine endgültigen Ausmaße von etwas über 7 m Länge und 4,20 m Breite in der dritten und letzten Bauperiode, die sich zeitlich an die erste und zweite Periode des 2. und 3. Jahrhunderts anschließt.¹⁷³³ Der Boden war bei der Freilegung von einer 10 bis 15 cm hohen Ascheschicht mit Bleiklumpen, Eisennägeln und Glasscherben bedeckt und diese wiederum durch eine Schicht aus Dachziegelschutt und Holzkohle, die darauf hindeutet, dass der Bau der Feuersbrunst nicht standhalten konnte. Nach dem gefundenen Schutt zu urteilen ist der ehemalige Raum nur »eingeschossig« und mit »hochgelegten Fenstern« zu denken.¹⁷³⁴ Die antiken Mauern, welche das Mosaik umgaben, waren aufgrund von Steinbruchmaßnahmen im Mittelalter bei Auffindung bis in die Fundamente hinein gebrochen, nur die Nordmauer war noch erhalten.¹⁷³⁵ Von der roten und schwarzen Wandbemalung fanden sich einzelne Teile im Zerstörungsschutt.¹⁷³⁶ Der bei Hans Eiden abgebildete schematische Grundrissplan zeigt die ehemalige Lage des Mosaiks inmitten der umgebenden Grundmauern, allerdings ist die Nummerierung der Bildfelder fälschlicherweise um 180 Grad gedreht angebracht worden, steht also in Widerspruch zu einer Fotografie, die die südliche Hälfte des Bodens in Fundlage zeigt, vgl. die korrigierte Fassung der Autorin (Plan des Gebäudes mit korrigierter Nummerierung: Textabb. 8).¹⁷³⁷

Der negativ gesetzte Mosaikboden Kat. M₁ hat an den Rändern stark unter den Zerstörungen gelitten, konnte aber in allen wesentlichen Teilen ergänzt werden

1731 Eiden 1951, 53. Ein Plan der Mosaikfundstellen in der Johann-Philipp-Straße bei Dahm 1983, 182 Abb. 1.

1732 Eiden 1951, 57. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 115 Nr. 63. Moreau 1960, 5. Parlasca 1959, 126.

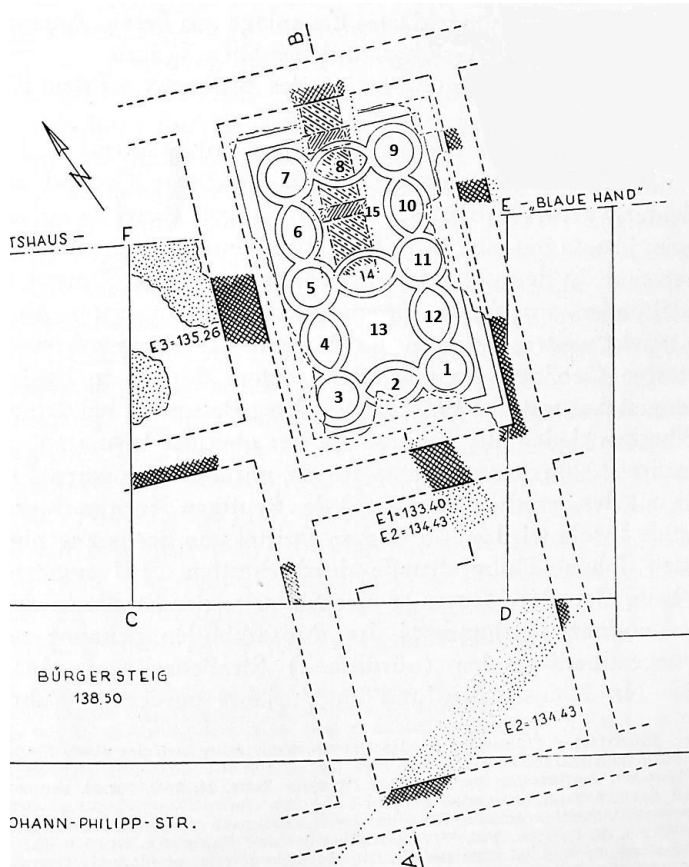
1733 Eiden 1951, 56. Moreau 1960, 7.

1734 Eiden 1951, 57.

1735 Ebd. 55.

1736 Ebd. 56.

1737 Ebd. Taf. 7 oben. Die Nummern sind im beschreibenden Text bei Eiden richtig gesetzt.



Textabb. 8 Trier, Figurenmosaik am Kornmarkt, schematische Skizze. Nummern der Bildfelder z. T. nachträglich korrigiert

(Abb. 56).¹⁷³⁸ Er hatte bei seiner Auffindung eine Ausdehnung von $6,79 \times 4,11$ m und wurde anhand stilistischer Kriterien grob in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.¹⁷³⁹ datiert. Die rekonstruierte erschlossene Größe beläuft sich auf $7,12 \times 4,26$ m.¹⁷⁴⁰ Das Mosaik ist in insgesamt 15 Einzelbilder aufgeteilt, von denen zwölf eine Umrandung bilden, in der sechs runde Medaillons mit sechs ovalen abwechseln. Ein siebtes ovales Bildfeld in der Mitte teilt als ›Mittelachse‹ den

1738 Abbildungen finden sich bei Dahm 1983, 204 Abb. 14. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999 Taf. 23, 27–32.

1739 Zur Setztechnik, zum Bergungsvorgang und zur Datierung und zu stilistischen Kriterien des Mosaiks zuerst Eiden 1951, 64–68. Parlasca 1951, 110 f. Parlasca 1959, 126: spätes 4. Jahrhundert (gratianisch-valentinianische Zeit).

1740 Der von Hans Eiden erstmalig dokumentierte Wert von 6,88 auf 4,17 m beruht auf einem Irrtum, vgl. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 115 Anm. 284.

Hauptteil in zwei Hälften auf. Die runden Felder befinden sich in den vier Ecken und an den Mittelpunkten der Langseiten. Die ovalen Felder (abzüglich des Mittelachsen-Medaillons) verteilen sich dazwischen. In jedem der kleinen Bildfelder ist eine menschliche Gestalt zu sehen, die ein oder zwei Gegenstände in den Händen hält. Die Rahmen der Bildfelder definieren wiederum zwei Achtecke mit konkav eingezogenen Seiten, in denen jeweils eine dreifigurige Szene Platz findet.¹⁷⁴¹ Alle Bildfelder sind durch drei kontinuierlich geführte, in sich geschlossene, gewundene Schnurbänder mit zwei Strähnen eingefasst und voneinander abgegrenzt.¹⁷⁴² Der Rahmen des gesamten Bodens besteht aus einem viersträhnigen Flechtband auf dunklem Grund zwischen einfachen weißen und schwarzen Streifen. Alle rahmenden Borten sind in Orange und Gelb gehalten. In den Zwickeln zwischen den Streifen und der äußeren Umrahmung der Bildfelder sitzen kleine rot-schwarze fächerförmige Ornamente. Das besondere Gestaltungsschema mit den bandartig umfassten ovalen und runden Bildfeldern ist von italischen Mosaiken bereits bekannt, scheint aber einzigartig im provinziellen Raum zu sein.¹⁷⁴³

Die **runden Felder** haben einen Durchmesser von 70 cm und zeigen Brustbilder von Gelagedienern in weiten Gewändern mit Zierstreifen (*clavi*), die Tablets mit Speisen über ihren Köpfen tragen. Aus den Namensbeischriften geht hervor, dass drei gleich benannte Männer jeweils zweimal abgebildet sind. Der rotblonde PAREGORIVS ist in einem Fall in Senfgelb gewandet und trägt vier kleine Näpfe und Teller mit Gewürzen und Leckerbissen (Nr. 1¹⁷⁴⁴), im anderen Fall trägt er ein blaues Gewand und serviert eine Schildkröte oder Aspik (Nr. 7¹⁷⁴⁵). Der rotblonde FELIX kredenzt in gelber Kleidung eine Platte mit zwei Fischen (Nr. 11¹⁷⁴⁶), im anderen Fall ist er rot eingekleidet, mit FELEX beschriftet und serviert Meeraale oder Krebse (Nr. 3¹⁷⁴⁷). Der braunhaarige EVSEBIVS in Blau serviert im einen Fall gebratenes Geflügel (Nr. 9¹⁷⁴⁸), im anderen Fall erscheint er in Grün und hält ein kleines Spanferkel mit Gewürznäpfen (Nr. 5¹⁷⁴⁹).¹⁷⁵⁰ Es stellt sich die Frage, ob es sich bei den Speisenträgern um sechs unterschiedliche Personen handelt oder um

1741 »Durch (die) Aufteilung wurden zwei völlig identische achteckige Flächen ausgespart mit Seitenlängen, deren Form durch die anschließenden Kreissegmente bzw. Spitzovale bestimmt ist.« (Eiden 1951, 58).

1742 »Durch Unter- bzw. Überschneidungen an den Berührungspunkten ist eine kontinuierliche Führung von drei Einzelbändern erreicht.« (ebd. Anm. 11). Mehr Details zur Zusammensetzung der rahmenden Bänder bei Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 115, 116.

1743 Eiden 1951, 58 f. Zum Kompositionsschema vgl. Dahm 1983, 202–206.

1744 Nr. 7 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 10 oben.

1745 Nr. 1 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 11 unten.

1746 Nr. 5 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 10 unten.

1747 Nr. 9 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 7 unten.

1748 Nr. 3 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 11 oben.

1749 Nr. 11 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Beilage 6 unten.

1750 Ebd. 59 f. Moreau 1960, 8.

drei Personen, die jeweils zweimal im Bild erscheinen.¹⁷⁵¹ Die unterschiedlichen Farben der Gewänder machen die erste These zunächst wahrscheinlicher. Jacques Moreau bemerkte jedoch, dass sich drei Diener auf eine bestimmte Leistung spezialisiert haben: Paregorius auf Vorspeisen (*gustatio*) oder Zwischengänge(?), Eusebius auf die Hauptmahlzeit mit Fleisch und Felix auf die Gänge mit Fisch.¹⁷⁵² Wahrscheinlich handelt es sich bei Paregorius, Eusebius und Felix also um authentische Personen, die als Diener bei einem Mahl eingeteilt waren. Es ist möglich, dass sie sich beim Servieren der Speisen abwechselten und zwischenzeitlich die Kleidung tauschten, um die Teilnehmer zu überraschen. Denkbar wäre aber auch, dass es sich ähnlich wie bei Agape und Irene in den Totenmahlszenen der stadtrömischen Katakombe (Kat. W14–W20, Kap. 4. 2. 3. 1) um christlich-allegorisch gemeinte Wirkungsamen handelt: Trost, Frömmigkeit und Glückseligkeit.

Unter den Figuren in den **ovalen Feldern** mit 95 cm Länge und 50 cm Breite befinden sich zwei blonde Tänzerinnen (CRI/SCENTIA: Nr. 2¹⁷⁵³ und ELENI: Nr. 4¹⁷⁵⁴) in himmelblauen, luftigen, ärmellosen Gewändern mit Brustgürtung, goldenen Armreifen und Klappern in den erhobenen Händen. Außerdem sind verschiedene Typen von Dienern zu sehen: zwei Männer mit Gefäßen, an deren Füßen der zuständige Mosaikleger Schlagschatten angebracht hat¹⁷⁵⁵: THEODVLVS in einer kurzen gegürteten roten Tunika und blauen enganliegenden Hosen mit einer Weinkaraffe in der Rechten (Nr. 8¹⁷⁵⁶) sowie CALE/MER in einer ärmellosen dunkelgrünen Dalmatica über einer Tunika, in beiden Händen Gefäße haltend, rechts einen kleinen Krug und links eine kleine *patera* (Nr. 10¹⁷⁵⁷). Ein Lampenträger SECV/NDVS in blaugelber Ärmeltunika und Dalmatica hat sein Haupt mit einem Tuch verhüllt¹⁷⁵⁸ und hält in der Linken eine brennende Öllampe. Er ist nach vorne laufend dargestellt und greift mit der Rechten in entgegengesetzter Richtung nach hinten in den freien Raum aus, sein Blick ist in dieselbe Richtung auf einen Punkt außerhalb des Mosaiks gerichtet (Nr. 6¹⁷⁵⁹). Welche Funktion ANDEG/ASVS ausübt, kann leider nicht genau ermittelt werden. Er ist in ein dunkelgrünes gallisches

1751 Eiden erklärt sich das doppelte Vorkommen der drei Namen so, »daß die Kompositionsvorlage insgesamt sechs Medaillons aufwies, dem Mosaikbildner jedoch für das Thema der Darstellung nur drei feststehende Namen zur Verfügung standen, die er verwenden durfte.« (Eiden 1951, 60).

1752 Moreau 1960, 12.

1753 Nr. 8 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 13 rechts.

1754 Nr. 10 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Beilage 6 oben.

1755 Der Einsatz dieses künstlerischen Details, das nur bei diesen beiden Figuren erkennbar ist, scheint nahezulegen, dass unterschiedliche Handwerker für bestimmte Figuren zuständig waren, vgl. Eiden 1951, 61. Dahm 1983, 205 unternimmt den Versuch, die verschiedenen Bilder stilistisch vier unterschiedlichen Setzern zuzuordnen.

1756 Nr. 2 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 12 rechts.

1757 Nr. 4 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 12 links.

1758 Eiden deutet die Verhüllung als »langes Haupthaar«, das »in die Stirn« fällt und »über die Schultern« herabwallt, vgl. ebd. 61.

1759 Nr. 12 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 14 rechts.

sagum gewandt und trägt einen langen durchsichtigen Gegenstand, den er am spitz zulaufenden Ende festhält (Nr. 12¹⁷⁶⁰). Aufgrund der Kegelform mag man darin ein hohes Glasgefäß oder eine Spitzamphora erkennen. Eher unwahrscheinlich argumentiert Moreau, der das Objekt mit einer Harzfackel in Verbindung bringt.¹⁷⁶¹ Meines Erachtens könnte es sich auch um ein Füllhorn handeln. In der Mitte sehen wir schlussendlich FLO/RVS in hellblauer Gewandung, im Stil ähnlich zu *Calemer* an einem kleinen Ständer, der eventuell ein Räucherbecken darstellen soll. Er greift mit der rechten Hand in einen zylindrischen Behälter (Beutel?) und holt daraus einige Weihrauchkörner hervor, die er auf die Kohlen des Beckens streuen will (Nr. 14¹⁷⁶²). Seine Aktion steht direkt in Verbindung mit einer Kulthandlung.

Das Thema der beiden Hauptbilder in der Mitte weist unverkennbar darauf hin, dass der Fußboden und somit auch der Raum, in dem er verlegt war, in einem religiösen Kontext zu sehen ist. Im **ersten Hauptbild** auf der Südseite (Nr. 13¹⁷⁶³) ist die Geburt der Drillinge Helena, Castor und Pollux umgesetzt (Abb. 56): Das Ei, das die drei Embryos aufnimmt, liegt auf einem Altar mit Eckvoluten. Die Kinder sind mit den Namensbeischriften CAS/TOR, POL/VS und AEL/ENA gekennzeichnet, welche durch ein Bildelement in der Mitte jeweils in zwei Teile gespalten werden. Über der Szene schwebt ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln¹⁷⁶⁴, der mit IO/BIS (Jupiter) bezeichnet ist. In seinen Klauen hält er ein flaches Gefäß, aus dem er eine Flüssigkeit über das darunterliegende Ei gießt. In den Publikationen zum ›Kornmarktmosaik‹ hielt sich die Auffassung, der Adler säße auf einer Säule¹⁷⁶⁵, was jedoch nicht der Fall sein kann, da seine Klauen nicht gleichzeitig das Kapitell der Säule und das Gefäß umfassen können.¹⁷⁶⁶ Den breiten Strahl der herabfließenden Flüssigkeit hat Eiden offensichtlich für einen kannelierten Säulenschaft gehalten, was von den späteren Bearbeitern übernommen worden ist. Es wäre aber auch möglich, dass der Mosaiksetzer Säulenschaft und Flüssigkeit bildlich zusammengefasst hat. Rechts des Altars steht Leda (LYDA), die in ihrer Gestaltung an Frauenstatuen des 4. Jahrhunderts v. Chr. erinnert.¹⁷⁶⁷ Ihr braunes Haar ist in der Mitte gescheitelt und zum Zopf gebunden, ihr rotes Gewand ist bis zur Hüfte herabgeglitten und gibt den Blick auf ihren mit Armreifen und Halskette geschmück-

1760 Nr. 6 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 13 links.

1761 Moreau 1960, 10.

1762 Eiden 1951, Taf. 14 links. Ebd. Taf. 14 rechts.

1763 Nr. 15 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Beilage 7. Die Szene nach der Freilegung bei Dahm 1983, 199 Abb. 12.

1764 Unverständlich die Behauptung von Henri Grégoire, dass der Adler eigentlich ein Schwan sei, vgl. Grégoire 1953, 453.

1765 Eiden 1951, 62. Parlasca 1951, 112. Grégoire 1953, 452. Moreau 1960, 10 f. Dahm 1983, 203. Bei Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 116 wird eine Säule allerdings nicht erwähnt: »Das Ei, in dem sich die Drillinge noch befinden, liegt auf einem Altar, über dem Jupiter in der Gestalt eines Adlers sitzt (...)«.

1766 Vgl. dazu die Beobachtung von Parlasca 1951, 115 f.

1767 Zu einem näheren statuarischen Vorbild für Leda vgl. ebd. 111 f.

ten Oberkörper frei. Mit der Rechten rafft sie das Gewand vor ihrem Schoß zusammen, einen Zipfel hält sie in der erhobenen Linken. Ihr Blick ist auf das Ei gerichtet. AGAMEMNON steht links vom Altar und beobachtet sie. Über einem rot-schwarz gestreiften Untergewand trägt er eine Tunika oder Ependytes, einen Mantel sowie ein langes Szepter.¹⁷⁶⁸ Ein Epigramm des Ausonius, von dem bekannt ist, dass er in Trier geweiht hat, scheint ein sehr ähnliches Bild zu beschreiben.¹⁷⁶⁹

In der Mitte des **zweiten Hauptbildes** in der nördlichen Hälfte des Mosaiks (Nr. 15¹⁷⁷⁰) steht eine männliche Figur in einer kurzen gegürteten Tunika, der zwei Helfer zur Hand gehen (Abb. 56). Der arglose Betrachter mag darin eine einfache Küchenszene erblicken¹⁷⁷¹, mit größerer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um eine kultische Handlung. Der Mann in der Mitte hält einen großen Schöpflöffel mit langem Stiel für das Begießen des Opfers, dessen Ende gebogen ist (*simpulum*). Auf der anderen Hand balanciert er einen toten Vogel. Über seinen Schultern sind zwei flügelartige Zipfel¹⁷⁷² sichtbar, die offensichtlich Bestandteil seines Gewandes sind. Über seinem Kopf steht in vulgärem Latein sein Name *Quodvultdeus* geschrieben (QODVOLDEVS), der für Männer seit der frühchristlichen Zeit im Römischen Reich verbreitet war.¹⁷⁷³ Offensichtlich nimmt Quodvultdeus die führende Rolle ein. Von rechts tritt ein zweiter Mann in einer hellblauen gegürteten Tunika an ihn heran. Er hält einen großen Napf (*catinus*) unter den Vogel, um entweder diesen selbst aufzunehmen oder um die Flüssigkeit (evtl. Wein oder Opferblut?) aufzufangen, mit der der Vogel zuvor übergossen worden sein mag. Auch er trägt zwei Zipfel an seinem Gewand und ist in der gleichen Größe wie Quodvultdeus wiedergegeben, was auf einen entsprechenden Rang hindeutet. Zu beiden Seiten seines Kopfes verläuft die Beischrift FELOXSO / MEDIX. Auf der linken Seite kniet eine weitere Person¹⁷⁷⁴ in einem blauen gallischen *sagum*. Ihr Status liegt unter wohl demjenigen der beiden anderen Personen, da sie in verkleinertem Maßstab wiedergegeben ist. Der Kniende reicht Quodvultdeus als Opfergabe ein Ei in einer Schale, mit der Linken fasst er sich demutsvoll an die Stirn. Dass er kniend gezeigt

1768 Zur Figur des Agamemnon vgl. ebd. 112. Beschreibungen der Szene bei Eiden 1951, 62 f. Moreau 1960, 10.

1769 Auson. epigr. LIV: *De Castore, Polluce et Helena. Istos, tergemino nasci quos cernis ab ovo / Patribus ambiguus et matribus adsere natos. / Hos genuit Nemesis, sed Leda puerpera fovit. / Tyndareus pater his et Juppiter: hic putat, hic scit* (»Die hier, deren Geburt aus dem Drillingsei du betrachtest, wisse, daß Vater und Mutter bei allen dreien nicht feststehn: Nemesis ist ihre Mutter, doch Leda brachte zur Welt sie, Vater sind Tyndareus und Jupiter: der glaubt und der weiß.«), vgl. Binsfeld 1984, 286 Nr. 150. Moreau 1960, 18.

1770 Nr. 13 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Moreau 1960, 21. Parlasca 1959, Texttaf. E. Die Szene nach der Freilegung bei Dahm 1983, 201 Abb. 13.

1771 François Chamoux bei Schwartz – Hatt 1985, 45.

1772 Sowohl Eiden als auch Moreau sind sich nicht sicher, ob mit den Zipfeln eine Kapuze (*cucullus*) angedeutet werden sollte, vgl. Moreau 1960, 12. 25 f. Siehe auch Egger 1953, 62.

1773 Der Name ist zweimal für Trier bezeugt, jedoch nicht notwendigerweise christlich, vgl. Moreau 1960, 13.

1774 Eiden lässt das Geschlecht offen, vgl. Eiden 1951, 64.

ist, unterstreicht seinen Stand als Subalterner im Kontext des Ritus. Im engen Zwischenraum zwischen Schale und rechtem Arm des Quodvultdeus ist die Beischrift ANDEG/ASIPONE zu lesen. In den oberen Ecken des Bildausschnitts sind ein großer Topf für den Wein (*vatillum*) und eine kleine Schaufel – wohl eine Kohlenschaufel für den Altar (*batillum*) – festgehalten.¹⁷⁷⁵

Unbestreitbar liefert der mythologische Inhalt des ersten Hauptbildes Nr. 13 den Schlüssel für die Bestimmung des gesamten Fußbodens. Die beiden Hauptszenen stehen inhaltlich durch zwei Bildelemente – Ei und Vogel – miteinander in Verbindung und ergänzen einander.¹⁷⁷⁶ Sie sind außerdem durch das dritte in sich geschlossene Schnurband, das beide umfasst, als zusammengehörig gekennzeichnet.¹⁷⁷⁷ Während Bild Nr. 13 das zugrundeliegende Mysterium des im Gebäude praktizierten Kultes illustriert, gibt Bild Nr. 15 einen Einblick in die liturgische Praxis der Kultgemeinschaft und veranschaulicht das erforderliche Gerät.¹⁷⁷⁸ In Bild Nr. 13 sind offenbar zwei Versionen der Sage vereinigt: Die eine Version weist Leda die Mutterschaft der Drillinge zu. In der anderen Version ist Nemesis in Gestalt einer Gans die eigentliche Mutter, die nach der Vereinigung mit Zeus in Gestalt des Schwanes ein Ei in den Sümpfen von Rhamnus gelegt hatte. Leda entdeckte das Ei und setzte es auf den Altar in die Asche, wo es ausgebrütet wurde.¹⁷⁷⁹ Anstelle von Agamemnon würde man eigentlich Tyndareos erwarten, den Ehemann der Leda und den Vater von Castor und Pollux, weshalb seine Anwesenheit im Bild als irritierend empfunden wurde.¹⁷⁸⁰ Da die Person des Florus in Medaillon Nr. 14 die einzige ist, deren Aktion in einen kultischen Kontext passt, ist bei ihr eine Stellung als Bindeglied zwischen beiden Hauptszenen anzunehmen.¹⁷⁸¹

Klaus Parlasca vereinbarte den symbolischen Gehalt der Szene Nr. 13 zunächst mit ägyptischen Religionsvorstellungen. In der Figur des Adlers wollte er den verkörperten Sarapis Pantheos erkennen. Die im Ei liegende Helena sei eine personifizierte Isis und die Dioskuren seien Sinnbilder für ihre Brüder Seth und Osi-

1775 Beschreibungen der Szene ebd. 63 f. Moreau 1960, 12. 25.

1776 Ebd. 12. Eiden 1951, 68 f.

1777 Ebd. 58.

1778 Grégoire 1953, 452: »Le premier motif peut être appelé mythique ou mythologique, et le second sacrificiel ou liturgique.« Literatur zum vermuteten Kult bei Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 116 Anm. 286. W. Binsfeld vertritt hingegen eine rein profane Deutung des Mosaiks, vgl. Binsfeld 1984, 286 Nr. 150.

1779 In der überlieferten Nemesis-Version spielen Adler, Altar (und sogar eine Säule) eine Rolle, allerdings finden wir in ihren Illustrationen (z. B. auf griechischen Vasen) lediglich Helena im Ei, vgl. Moreau 1960, 15 f. 25 f.

1780 Binsfeld 1984, 286 Nr. 150. Als mögliche Erklärungen wurden von Moreau vorgeschlagen: 1. Agamemnon als Erscheinungsform des Jupiter 2. Agamemnon als Teil der Egeburt der Helena, bei der er eine Rolle spielt (Bildzeugnisse). 3. Agamemnon als Allegorie für ein Element des Äthers, vgl. Moreau 1960, 22. Egger 1953, 57: »Ledas Gatte Tyndareus ist durch seinen Schwiegersohn Agamemnon vertreten.«

1781 So auch die Einschätzung von Moreau 1960, 16 f., der den Ständer als Dreifuß interpretiert.

ris. Moreau wies die These geraume Zeit später berechtigterweise zurück, da ihm nähere Indizien im Mosaik fehlten, die eine Verbindung der Helena zum Isiskult nahelegen oder die Helena in irgendeiner Form prominent hervortreten lassen. Außerdem zog Parlasca eine Verbindungslinie zur ägyptischen Eikosmogonie mit dem Ei als Symbol für die Entstehung der Welt. Im Rahmen dieses Mythos sei der Gott Amun-Re mit der Nilgans identifiziert worden, welche die Mutter des Ur-Eies gewesen sein soll. In dem leblosen Vogel in der Hand des Quodvultdeus vermutete er demnach eine geopfert Gans.¹⁷⁸² Zunächst schrieb er dem Raum die Funktion der Beherrschung einer Kultgemeinschaft für die Verehrung ägyptischer Gottheiten zu, später relativierte er seine Aussage, indem er behauptete, der Kultverein sei »eine Art theosophischer Club gewesen (...), bei dem das der ägyptischen Religion entlehnte Motiv der Eikosmogonie im Mittelpunkt (...) gestanden hat.«¹⁷⁸³ Der spätere Vorschlag von Rudolf Egger, dass der Raum von einem *collegium Castorum*, einem Verein von Dioskuren-Verehrern, genutzt worden sei, ist von Parlasca und Moreau angezweifelt worden.¹⁷⁸⁴

Auch wenn der praktizierte Mysterienkult nicht mehr ermittelt werden kann, so ist zumindest klar geworden, dass der Sagenstoff aus dem ersten Hauptbild Nr. 13 im zweiten Hauptbild Nr. 15 in der Form eines Kultopfers sinnbildlich nachempfunden wird.¹⁷⁸⁵ Der getötete Vogel könnte bei dem rituellen Akt stellvertretend für die Göttin Nemesis gestanden haben, die, nachdem sie als Gans das göttliche Ei mit den Drillingen gelegt hatte, ihre ursprüngliche Gestalt wieder annehmen konnte. Eiden stellte die besondere Bedeutung heraus, die dem Ei als kosmischem Symbol für den Ursprung des Lebens in alten Kulturen zukam. Das Ei wird verbunden mit der Brutstätte für Helena und die Dioskuren und ist Sinnbild für die Ewigkeit, das Unendliche, das Universum.¹⁷⁸⁶ Moreau ging noch einen Schritt weiter und sah in der Szene auch eine Form des schöpferischen Tauschs, bei dem man den geopfert Vogel durch das Ei ersetzt und somit symbolhaft eine Wiedergeburt inszeniert hat.¹⁷⁸⁷ Außerdem unternahm er den Versuch einer detaillierten Rekonstruktion der gezeigten Opferhandlung: Quodvultdeus ahme mit dem *simpulum* in der Hand die Tat des Adlers nach, der die Flüssigkeit über das Ei gieße. Zugleich befruchtete der geopfert Vogel mit seinem Blut das Ei, aus dem er selbst geboren worden

1782 Parlasca 1951, 116–119. 120 f. Moreau 1960, 16 f.

1783 Parlasca 1959, 57.

1784 Egger 1953. Parlasca 1959, 56. Moreau 1960, 17.

1785 Ebd. 15: »Der rituelle Akt stützt sich auf die Legende, die er zur gleichen Zeit wiederholt, veranschaulicht und erläutert.« Eiden 1951, 70: »Sind wir geneigt (...) die beiden Hauptbilder in der Beziehung zu einem (...) Geheimkulte zu sehen, (...) so ist die Deutung des Bildes mit der Geburt der Helena und der Dioskuren als Symbol und der Szene mit Quodvultdeus als Vollzug der eigentlichen Kulthandlung des Mysteriums im Sinne der Mysterienreligionen kaum von der Hand zu weisen.«

1786 Ebd. 69. Moreau 1960, 22. Zur Rolle des Eies in heidnischen Kulturen auch Grégoire 1953, 460–464.

1787 Moreau 1960, 14.

sei.¹⁷⁸⁸ Die geschilderte symbolhafte Aktion ist vergleichbar mit dem von Eisler rekonstruierten bacchischen Initiationsritual, das auf dem besprochenen Mosaik aus dem Bakcheion von Melos Kat. M6 (Kap. 6. 1. 1) stattgefunden haben soll. Mit ihren Flügeln an den Schultern sind die beiden Protagonisten der Szene allerdings nicht als Fische, sondern als Vögel gedacht gewesen.¹⁷⁸⁹ Der gezeigte rituelle Akt stützt sich auf die Legende von der Drillingsgeburt, die er nachstellt, sinnbildhaft wiederholt und für die Kultmitglieder reinszeniert. Jacques Schwartz und Jean-Jacques Hatt wollen anstelle eines Initiationsritus eine Art parodistischen Zaubertrick erkennen, der darin bestanden haben soll, das Ei in der Schüssel durch das Auflegen eines Deckels unsichtbar zu machen, um den Verwandlungsprozess (Ei zu Huhn) einzuleiten. Der heidnische Mythos von der Drillingsgeburt aus dem Ei sei durch christliche Auftraggeber karikiert worden. Im Vordergrund stehe der magische Effekt, in dem sich heidnische und christliche Einflüsse mischen.¹⁷⁹⁰

In die Irre führt m. E. der Ansatz von Isabelle Morand, die behauptet, das Mosaik sei philosophischen Tischgesprächen entlehnt. Sie wirft die Frage auf, ob es dem Auftraggeber darum gegangen sei, seine Gäste mit einem unterhaltsamen Bildinhalt zu konfrontieren, der Spott und Rätsel vereine: »Elles (i. e. les mosaïques) peuvent donc donner prétexte à des discussions ou bien les refléter, que celles-ci portent sur un sujet moral ou philosophique ou sur un sujet ludique se prêtant à des jeux de mots.«¹⁷⁹¹ Bedauerlicherweise geht sie nicht weiter auf die beiden rätselhaften Beischriften in Bild Nr. 15 ein. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Alfons Städele, der den Raum als Speiseraum (*cenatio*) eines reichen Privathauses deutet und einen kultischen Bezug leugnet.¹⁷⁹² Bleibt abschließend noch die Frage, wie die Einzelpersonen in den runden und ovalen Bildfeldern mit den beiden Hauptbildern vereinbart werden können. Im folgenden Abschnitt soll diese im Kontext der Abläufe im Raum diskutiert werden. Auf jeden Fall haben die Dienerfiguren ihre Berechtigung im Rahmen des Kultes, sie sind also als Mitglieder der Vereinigung oder *familia*, als *sodales*, zu denken.¹⁷⁹³

1788 Ebd. 25.

1789 René Louis bei Grégoire 1953, 453: »Dans le christianisme primitif, où le Christ était tantôt un poisson, tantôt un agneau, tous les fidèles n'étaient-ils pas de petits poissons, *pisciculi*, ...« Moreau hält die Zipfel in der Kleidung der beiden Männer im zweiten Hauptbild für eine Anspielung an die geflügelte Nemesis, vgl. Moreau 1960, 26.

1790 Schwartz – Hatt 1985, 38 f. 43 f. 45: »une sorte de pamphlet, tournant en dérision les mythes et les rites païens toujours en usage et toujours vivants dans certains milieux populaires des Trèves (...)«.

1791 Morand 2002, 172/175.

1792 Städele 2008–2009, 352.

1793 Egger 1953, 56. 60.

6.1.2.1 Auswertung des Bild- und Textprogramms

Das Bildprogramm des Fußbodens (Textabb. 8, Abb. 56) hat seinen Schwerpunkt einerseits auf dem gemeinsamen Mahl mit den klassischen Tätigkeiten des Servierens von Speisen (Nrn. 1, 3, 5, 7, 9, 11), des Weinausschanks (Nr. 8, Nr. 10: Mundschenk?) und der begleitenden Tanzdarbietung (Nr. 2, Nr. 4). Andererseits wurde ein Fokus auf die Ausübung weiterer ritueller Handlungen gelegt, für die besondere Gegenstände benötigt wurden (Nr. 10: Handwaschung?¹⁷⁹⁴; Nrn. 12: Salbung mit Öl, 14: Weihrauch, 15: Opfer).¹⁷⁹⁵ Man kann sich gut vorstellen, dass die Szenen in den runden und ovalen Medaillons exemplarisch möglichst vielfältige Aktionen herausgreifen sollten, um das Kultgeschehen für den Betrachter zu untermalen.¹⁷⁹⁶ Drei der sechs Speiseträger in den runden Bildfeldern (Nr. 1, 3 und 9) sind um 45 Grad gedreht wiedergegeben, das heißt sie richten sich an einer gedachten Diagonale aus, die von den Ecken zur Mitte des nächstgelegenen Hauptbildes verläuft. Die Figuren Scientia, Florus und Theodulus (Nr. 2, 14 und 8) weisen alle mit ihrem Kopf zur östlichen Langseite. Die gegenüberliegenden Figuren Nr. 4 und Nr. 12 in der südlichen Hälfte (Eleni und Andegasus) richten sich nach Süden aus. In der nördlichen Hälfte ist eine Abweichung zu beobachten: Calemer (Nr. 10) zeigt nach Süden; Secundus (Nr. 6) hingegen nach Norden. Eine ähnliche Unausgewogenheit kann bei den Hauptbildern diagnostiziert werden: die Szene aus dem Mythos (Nr. 13) ist nach Süden gerichtet, wohingegen die Kulthandlung (Nr. 15) um 90 Grad gedreht nach Osten zeigt.

Um Bilder, Kulthandlung und Raumgefüge in Einklang zu bringen, gibt es drei Möglichkeiten: Der erste Interpretationsansatz, der von Hans Eiden vertreten wurde, versucht aus Merkmalen in den Bildern Rückschlüsse auf architektonische Gegebenheiten zu ziehen. Er glied die genannten Abweichungen in der Ausrichtung der Bilder mit der Raumsituation ab und rekonstruierte den Eingang im Nordwesten zwischen Nr. 5 und Nr. 7 (Textabb. 8).¹⁷⁹⁷ Jacques Moreau wertete die beschriebenen Schatten an den Füßen von Theodulus und Calemer als Kunstgriff, um anzudeuten, aus welcher Richtung Licht in den Raum gefallen sei.¹⁷⁹⁸ Obwohl die Funde von gebrochenem Fensterglas und von geschmolzenem Blei die Existenz

1794 So von Binsfeld 1984, 286 Nr. 150.

1795 Nr. 12: hoher Gegenstand aus Glas. Nr. 14: Räucherbecken, Nr. 15: Schale, Gefäße zum Auffangen, Eimer, *simpulum*, schaufelförmiger Gegenstand etc.

1796 Moreau 1960, 15. Eine symbolische Bedeutung hatte sicherlich auch die Zahl Drei, die sich in der Anzahl der Namen bei den Speiseträgern, in der Drillingsgeburt, in der Anzahl der Beschriften im Bild Nr. 15 sowie in der Zahl der Figuren in den beiden Hauptszenen spiegelt, vgl. ebd. 18 und Grégoire 1953, 455.

1797 Eiden 1951, 59. Der Türgang des Saales öffnete sich nicht von der Südostecke her, wie noch von Moreau 1960, 8 angegeben.

1798 Moreaus Hypothese richtete sich noch nach den Angaben bei Eiden, die durch die Vertauschung der Bildnummern zustande gekommen waren. Er rekonstruierte ein Fenster fälschlicherweise auf der Südseite und ein anderes auf der südlichen Hälfte der Westseite, vgl. ebd. 8. Außerdem vermutete er ein weiteres Fenster auf der anderen Raumseite.

von Fenstern zu belegen scheinen, ist sein Rekonstruktionsversuch fragwürdig, da die Angabe von Schlagschatten auch aus einer stilistischen Eigenart des Mosaikbildners resultieren könnte.

Der zweite Ansatz ist auf die Wahrnehmung des Besuchers innerhalb des Gebäudes konzentriert und geht der Frage nach, ob es möglich ist, anhand der Orientierung der Szenen auf Vorgänge im Raum zu schließen. Nach Ansicht von Eiden spiegeln die Bilder die Eindrücke eines Besuchers¹⁷⁹⁹: Der Lampenträger Secundus (Nr. 6) ist durch Haltung und Gestik auffälliger gestaltet als die anderen Figuren. Er erfüllt die symbolische Funktion eines Lampenträgers als Wegweiser und Lichtquelle für den Eintretenden. Noch an der Tür sei der Besucher von den ihm zugewandten Gelagedienern Paregorius (Nr. 7) und Eusebius (Nr. 5) ›begrüßt‹ worden, die ihm eine Vorspeise und eine Auswahl aus dem Hauptgang präsentierten. Nach dem Betreten des Raumes sei der Blick auf die zum Eingang hin ausgerichtete Kulthandlungsszene (Nr. 15) gefallen, die bereits einen Hinweis auf den Mysterien-Mythos enthält. Schritt der Besucher als Eingeweihter tiefer in den Raum hinein, so könnte ihm das Bild im ›Allerheiligsten‹ (Nr. 13) einen direkten Einblick in das Mysterium der Egeburt auf dem Altar (ἱερός λόγος) gewährt haben, das dem hier praktizierten Kult zugrunde gelegen hat. Florus, Andegasus, Eleni und Criscentia sind durch ihre Position und Ausrichtung bzw. Blickrichtung auf die Mythenszene bezogen. Ihre Attribute erzeugen ein spirituelles Ambiente mit olfaktorischen, haptischen, visuellen und akustischen Eindrücken. Calamer und Theodulus, die wiederum auf die Kulthandlung ausgerichtet sind, widmen sich dem liturgischen Aspekt (Waschung und Weinopfer? bzw. Trinkritual). Eiden verstand das Rauminnere als zentralen Ort des Geschehens, weshalb er eine Funktion als *cenatorium* vorschlug, in dem »die Mitglieder der Kultgenossenschaft zusammenkamen, um das gemeinsame Mahl einzunehmen.«¹⁸⁰⁰ Die Handlungen der Figuren in den Bildfeldern wären dann im Raum selbst verortet, doch handelt es sich lediglich um Protagonisten eines Gelages?

Die dritte Sichtweise distanziert sich von Kulthandlungen innerhalb des Raumes. Stattdessen setzt sie voraus, dass die Personen in den Bildfeldern mehrheitlich außerhalb des Raumes agieren. Ausschlaggebend ist, dass die meisten Figuren in Bewegung wiedergegeben sind. Rudolf Egger interpretierte die Vollfiguren in den Spitzovalen als Teilnehmer einer Prozession mit anschließendem Opfer. Dem Lampenträger Secundus, der den Zug »mit einladender Gebärde« anführe, würden die Opferdiener Andegasus mit Öl oder *aromata* und Calamer sowie Theodulus mit Krügen und Schale folgen. Im Zug seien auch die beiden fackelschwingenden¹⁸⁰¹ Tänzerinnen Criscentia und Eleni anwesend, die sich auf Secundus zu-

1799 Eiden 1951, 59. Aufgrund der irrtümlichen Nummerierung in seinem Grundrissplan müssen die Angaben der Himmelsrichtung, die von späteren Autoren übernommen wurden, korrigiert werden.

1800 Ebd. 70 f.

1801 Egger hält die Klappen in den Händen der Tänzerinnen irrtümlich für Fackeln, vgl. Egger 1953, 59 f.

bewegen würden. Die Darstellung kulminiere schließlich in Florus, welcher das Opfer am Altar unter freiem Himmel einleite.¹⁸⁰² Die Vielfalt der gezeigten Aufgaben im Kult hat Egger vielleicht dazu bewogen, sich bei seiner Interpretation nicht eindeutig festzulegen. Er bezeichnet den Raum als »Versammlungsraum im Hause einer religiösen Gesellschaft (*basilica, conventiculum*)«. Seiner Meinung nach sind die Bilder als Szenen aus dem Leben des Kollegiums mit Opferaufzug, Tanz und Festmahl einzuordnen.¹⁸⁰³ Die ringsum aufgereihten Personen wecken zunächst die Vorstellung eines gemeinsamen Auszugs von Kultteilnehmern, allerdings muss angemerkt werden, dass die Figuren zwar in Schrittstellung erscheinen, aber die Bildkomposition eine zielgerichtete Orientierung, wie sie bei einer Prozession zu erwarten wäre, vermissen lässt.

Bei den Beischriften handelt es sich mehrheitlich um Eigennamen der Dargestellten, deren Schreibweise das Vulgärlatein der damaligen Zeit spiegelt. So ist der typische Wechsel zwischen ›e‹ und ›i‹ in einigen Fällen festzustellen, z. B. bei *Felix* für *Felix*, *Criscentia* für *Crescentia* oder *Eleni* für *Elene* und *Lyda* für *Leda*. Weitere volkstümliche Schreibweisen – Wegfall des ›h‹ im Anlaut, Ersetzen von ›x‹ durch ›s‹ oder die Schreibung von ›b‹ für ›v‹ aufgrund der Lautähnlichkeit – werden in *Aelena*, *Polus* und *Iobis* offenbar.¹⁸⁰⁴ Erkenntnisse zur Etymologie der Vornamen sind für die Rekonstruktion des praktizierten Mysterienkultes hilfreich: Einige beigefügte Namen sind unverkennbar griechischen Ursprungs, z. B. *Eusebius*, *Theodulus*, *Paregor(i)us*, (*H*)*elen(e)*¹⁸⁰⁵, *Calemer(us)*, während andere wie *Cr(e)scencia*, *Felix*, *Secundus* oder *Florus* originär römische Wurzeln haben. Zwei Namen (*Eusebius* und *Theodulus*) scheinen Werte des Urchristentums zu vermitteln.¹⁸⁰⁶ Für *Andegasus* konnte von den Bearbeitern keine Parallele gefunden werden, möglicherweise stellt er eine Eigenkreation dar. Die divergierende Herkunft der Vornamen verrät nicht nur etwas über die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung in der Gegend von Trier in dieser Phase, sondern veranschaulicht auch, wie es um die pagane Religiosität in der Spätantike bestellt war, die sich »durch komplizierte synkretistische Konstruktionen«¹⁸⁰⁷ auszeichnet. In der beobachteten »sprachliche(n) Buntheit« spiegelt sich das Zusammenwachsen der Jenseitsreligionen.¹⁸⁰⁸

Den beiden ›sprechenden‹ Beischriften in der zweiten Hauptszene Nr. 15 (Abb. 56) wurde besondere Aufmerksamkeit zuteil. Eiden erklärte *Feloxsomedix* über der

1802 Moreau 1960, 25.

1803 Egger 1953, 56. 59 f. Binsfeld hält eine Funktion des Raumes als Kultraum für nicht zwingend, vgl. Binsfeld 1984, 286 Nr. 150.

1804 Moreau 1960, 12. 13. Eiden kristallisiert verschiedene, um das Kultmahl gruppierte Aktivitäten heraus: die Prozession der Speisen und des Lichts, Trinkrituale, Tanzvorführungen sowie Räucherrituale, vgl. Eiden 1951, 70 f.

1805 Siehe die Nähe zu *Aelena* (lat.) in der Mythenszene, vgl. Grégoire 1953, 454.

1806 Eiden 1951, 60–62. Egger 1953, 63.

1807 Parlasca 1959, 57.

1808 Egger 1953, 63.

rechten Figur zum Eigennamen und transkribierte ihn griechisch mit *Philoxomedes* (s. unten Nr. 5.). Moreau zog für seine Transkription die Namen Φηλιξενίδης oder Φιλοκομίδης in Betracht, allerdings fiel ihm auf, dass bezüglich Länge und Komplexität der Beischrift ein deutlicher Gegensatz zu den einfachen Namen in den Medaillons besteht.¹⁸⁰⁹ Interessanterweise enthalten die Beischriften über den beiden Helfern von *Qodvoldeus* Männernamen, welche auch in den Medaillons vorkommen, nämlich *Felox* (= *Felix*: Nr. 11, *Felex*: Nr. 3) und *Andegasus* (Nr. 12). Die drei unterschiedlichen Schreibweisen von ›Felix‹ sprechen für mehrere Mosaikleger, die den Boden zusammengesetzt haben. Nach Eiden ist die Beischrift FELOXSOMEDIX noch von weiteren Bearbeitern aufgelöst und übersetzt worden, und zwar immer beginnend mit dem Männernamen Felix. Es ergeben sich zusammengekommen folgende Lesungen:

- | | |
|--|---|
| 1. <i>Fel(ix) oxsomedix</i> | (»Felix, hoher Magistrat«) ¹⁸¹⁰ |
| 2. <i>Felix sume edis / Felix comedis</i> | (»Felix, nimm und iss / Felix, iss!«) ¹⁸¹¹ |
| 3. <i>Felix sume dis</i> | (»Felix, nimm für die Götter!«) ¹⁸¹² |
| 4. <i>Felix sume dix(it)</i> | (»... hat gesagt: Felix, nimm!«) ¹⁸¹³ |
| 5. <i>Feloxsomedix</i> | Eigennamen Philoxomedes ¹⁸¹⁴ |

In Nr. 1. transkribiert Egger *oxsomedix* zu einem keltisch-italischen Kompositum aus *oxso* (›hoher‹) und *medix* (›Magistrat, Richter‹; oskisch für ›Bundesoberhaupt‹), worin er eine Funktionsbezeichnung des Dargestellten sieht. Sein Vorschlag kann aufgrund seiner bemühten, archaisch anmutenden Konstruktion aber nicht überzeugen. Zudem ist es ungewöhnlich, eine Ergänzung gerade hinter der Anfangsilbe von *Fel(ix)* vorzunehmen, wo der Mosaikleger keine Trennung des Buchstabenstrangs vorgenommen hat.¹⁸¹⁵ Eine Recherche in der Epigraphischen Datenbank Heidelberg¹⁸¹⁶ hat ergeben, dass der Eigennamen *Felix* in lateinischen Inschriften in der Regel ausgeschrieben steht oder mit *F(elix)* transkribiert wird. Aus diesem Grund muss der erste Teil der Beischrift wohl, übereinstimmend mit der Mehrheit

1809 Moreau 1960, 13 f.

1810 Egger 1953, 61.

1811 Henri Grégoire löst *somedix* als *sume (et) edis* bzw. (*some*) *comedis* auf, wobei er *edis* als zweite Person des archaischen Konjunktivs von *edere* deutet (»Nimm, um zu essen«), vgl. Grégoire 1953, 454 f. 457.

1812 Lesart von René Louis bei Grégoire ebd.

1813 Ebd. Siehe auch eine lateinische Grabinschrift aus Ostia mit der Auflösung *maledix(it)*, vgl. Barbieri 1982–1983, 110–111, Nr. 11.

1814 Eiden 1951, 64 Anm. 31.

1815 Eggers Begründung erscheint nicht überzeugend: »Die Kürzung *Fel(ix)* ist alt und gewöhnlich, hier verursacht durch Räumangel, es ist wie beim Namen *Calemer(ius)* die Endung weggelassen.« (Egger 1953, 62).

1816 Epigraphische Datenbank Heidelberg <<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de>> (31.03.2021).

der Autoren mit *Feloxsome*, also *Felix sume* aufgelöst werden.¹⁸¹⁷ Der in der Szene angedeutete Rang des Mannes im hellblauen Gewand lässt nicht unbedingt auf den in der Beischrift genannten hohen Magistrat schießen, auch wenn es prinzipiell möglich wäre, dass er in der Kulthierarchie eine andere Position als im politischen Leben bekleidet hat. Henri Grégoires Auflösung Nr. 2., welche die eucharistische Einverleibung illustrieren soll, hat Moreau zurecht abgelehnt mit der Begründung, die gezeigte kultische Zeremonie stehe nicht mit dem Vorgang des Speisens in Verbindung. Außerdem würden sich die beiden Formen von *sumere* und *edere* grammatikalisch nicht entsprechen.¹⁸¹⁸ Übrig bleiben die Vorschläge Nr. 3. und 4., von denen 3. der unwahrscheinlichere ist, da die Gottheiten sicherlich beim Namen genannt worden wären. Vorschlag Nr. 4 setzt voraus, die Silbe ›dix‹ gedanklich vom Rest der Beischrift abzutrennen und ›Qodvoldeus‹ zuzuordnen, was als pragmatischste Lösung für die Ergänzung in Frage kommt. Hieraus ergibt sich die Reihenfolge: *Qodvoldeus dix: Felox some*.

Eiden entschied sich, die Beischrift *Andegasipone* ebenfalls als Eigenname zu betrachten, und schlug den weiblichen Vornamen *Anthegasiphone* vor (s. unten Nr. 3.). Die Rekonstruktion eines Zurufs, »etwa in der Art *Andegasi pone*« (s. unten Nr. 2.), hielt er für methodisch verfehlt. In späteren Veröffentlichungen sind andere Umschriften für ANDEGASIPONE vorgeschlagen worden. Zusammen mit Eidens Vorschlag ergeben sich folgende Lesungen:

- | | |
|--------------------------------|--|
| 1. <i>Andegasi pune / pone</i> | (»Opfertrank des Andegasus«) ¹⁸¹⁹ |
| 2. <i>Andegasi pone</i> | (»Andegasus, stell es ab!« ¹⁸²⁰ ; »leg es zurück« ¹⁸²¹) |
| 3. <i>Anthegasiphone</i> | Eigenname ¹⁸²² |

Die Genitivkonstruktion von Egger in Vorschlag Nr. 1. wäre zwar grammatikalisch korrekt, jedoch fehlt die Darstellung des erwähnten Opfertranks im Bild, da die von Andegasus gehaltene Schale nur ein Ei enthält. Moreau löste die Beischrift in einen Vokativ und einen Imperativ auf (Nr. 2.)¹⁸²³ und setzte überzeugend alle Beischriften in der zweiten Hauptszene zu einer semantischen Einheit mit parallel konstruierten Handlungsanweisungen zusammen: *Quodvultdeus dix(it): Andegasi*

1817 Moreau 1960, 14: »Man denkt sogleich an *some* für *sume*.« *Felox* sei eine »falsche Schreibweise« für *Felix*.

1818 Anders als etwa in λάβετε, φάγετε bzw. *accipite et comedite* in der Bibel (Mk 14, 22), vgl. ebd.

1819 Rudolf Egger nimmt an, *Andegasi* sei ein abhängiger Genitiv von *pone*. *pone* oder *pune* deutet er F. Buecheler folgend als umbrisches Wort für »Opfertrank«, vgl. Egger 1953, 62.

1820 Moreau 1960, 13.

1821 Irrtümlich Schwartz – Hatt 1985, 38: »La légende concerne le moment où Andegasius dépose l'oeuf dans le récipient pour le recouvrir.«

1822 Eiden 1951, 64 Anm. 32.

1823 Moreau 1960, 13: »(...) die Schreibweise *Andegasi* schließt keineswegs aus, daß dieses Wort nicht ein Vokativ ist, da ja der Wechsel von e/i oder i/e ganz normal bei den Inschriften unseres Mosaiks ist.«

pone, Felix sume! («Quodvultdeus hat gesagt: Adegasus, setze [das Ei] ab! Felix, nimm [den Vogel]!«). Er hält zu seiner Rekonstruktion der Beischriften fest: »Qodvoldeus, der bei der Kulthandlung den Vorsitz führt, ist derjenige, der die kultischen Worte ausspricht und der seinen Gehilfen Weisungen gibt.«¹⁸²⁴ Die beiden Direktiven sind an zwei bestimmte Kultdiener, nämlich an Felix und an Andegasmus gerichtet, die an anderer Stelle im Mosaik noch einmal abgebildet sind.¹⁸²⁵ Als Legitimierung für seine Lösung räumt Moreau ein: »Die Worte des Hauptpriesters waren vielleicht ungeschickt und naiv gekürzt, aber sie waren in jedem Fall dazu bestimmt, genau diejenigen zu bezeichnen, an die sie sich richteten.«¹⁸²⁶ Sein Vorschlag erscheint gemessen an der Aussage der einzelnen Szenen am plausibelsten für die Deutung der langen Beischriften im zweiten Hauptbild. Alle haben sowohl Namen als auch Tätigkeitswörter (*dicere, ponere, sumere*) als Bestandteile; eine Transkription zu reinen Vornamen kann demzufolge ausgeschlossen werden oder ist zumindest eher unwahrscheinlich.¹⁸²⁷ Exotisch, beinahe skurril ist der Vorschlag von Alfons Städele, der in den Schriftbändern Transkriptionen von gesprochenem Griechisch erkennen will und zu ANEΘΗΚΑ ΣΟΙ ΠΟΝΕ («Ich vertraute dir ... an.») bzw. ΩΦΕΛ ΟΞΟΝ ΜΕΘΥΞΑΙ («Er hätte Schorle reichen sollen.») ergänzt. Der Autor hält es für unwahrscheinlich, dass es sich bei FELOX lediglich um einen Schreibfehler aus FELIX handele.¹⁸²⁸

6.1.2.2 Vereinbarkeit von Bild und Text

Bilder und Beischriften klären den Betrachter nicht nur über den mythologischen Ursprung des praktizierten Mysterienkults auf, sondern auch über damit verbundene Kulthandlungen und Wertvorstellungen. Zu wenig ist man bislang darauf eingegangen, auf welche Weise die Beischriften mit den Bildern in ein Wechselverhältnis treten und vor allem, welchen Stellenwert das ›Sprechende‹ in diesen schriftlichen Zusätzen vor dem Hintergrund der Kultpraxis gehabt haben könnte. Im letzten Abschnitt sollen daher zunächst Beobachtungen zu äußeren Eigenheiten der Bild-Text-Relation festgehalten und in den größeren Kontext der Bildaussage eingeordnet werden. Anschließend wird genauer auf die ›sprechenden‹ Beischriften eingegangen und – soweit möglich – ihre Aussage sowie ihr Stellenwert in der Bildaussage erörtert.

Bei den Namensbeischriften in der Mythenszene Nr. 13 lässt sich ein symmetrischer Aufbau und eine Orientierung am dreigliedrigen Aufbau der Szene fest-

1824 Ebd. 14.

1825 Die Haarfarbe von beiden Männern (Blond bzw. Rotblond) und der Gewandtypus von Andegasmus in Szene Nr. 15 stimmen mit den entsprechenden Merkmalen in den Medaillons Nr. 5, Nr. 6 und Nr. 9 überein.

1826 Moreau 1960, 14.

1827 Noch Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 116 deuten die Beischriften in der Szene als Namensbezeichnungen.

1828 Städele 2008–2009, 350.

stellen (Abb. 56). Der Adler und die herabfließende Flüssigkeit im Zentrum bilden eine Art ›Mittelsäule‹, die die gesamte Szene in zwei Teile gliedert und die Namen für Jupiter, Castor, Pollux und Helena in jeweils zwei Silben zerlegt.¹⁸²⁹ IOBIS steht genau über dem Kopf des Adlers. Die restlichen Benennungen sind in drei Zeilen übereinander in die Zwischenräume zur Rechten Agamemnon und zur Linken Leda verteilt. Die Namensbeischriften für Agamemnon und Leda sind nicht in Einzelsilben unterteilt und stehen nicht mittig über den zugehörigen Figuren, sondern sind etwas nach außen gerückt. Betrachtet man die Szene auf dem Kopf stehend, so fällt auf, dass alle Bestandteile der Beischriften annähernd umgekehrt pyramidal angeordnet sind und sich auf vier Stufen oder ›Ränge‹ verteilen: die unterste Stufe und somit das Fundament der umgedrehten ›Pyramide‹ wird aus LYDA, IOBIS und AGAMEMNON gebildet, die darüber liegende Stufe aus CASTOR, die Zeile darüber aus POLVS, und den Abschluss bildet AELENA. Die Bekrönung umfasst schließlich (und wohl nicht zufällig) das Drillingsei, auf das die Beischriften wie eine Art Pfeil zulaufen. Die Bildbeschriftung leistet damit einen genuinen Beitrag zum Bildverständnis, indem sie durch ihre Stellung im Bild implizit auf die Eisymbolik und im Speziellen auf die Egeburt hinweist.¹⁸³⁰

Anders verhalten sich die Beischriften in der Opferszene Nr. 15 (Abb. 56). ANDEG/ASIPONE verläuft eng zusammengedrückt über zwei Zeilen; das Schriftband FELOXSO/MEDIX erstreckt sich einzeilig, wird aber durch den Kopf des Mannes im hellblauen Gewand unterbrochen; QODVOLDEVS prangt solitär über der Mittelfigur. Die Beschriftung fügt sich auf den ersten Blick nach keinem erkennbaren symmetrischen Muster in die Darstellung ein, sondern wirkt eher konzeptlos in den freien Raum gesetzt. Doch scheint sich die Hierarchie der am Ritual beteiligten Personen in den Beischriften zu spiegeln. Wie in anderen Mysterienkulten, so kann auch für den hier beheimateten Kultverein angenommen werden, dass sich die Mitglieder bestimmten Weihen und Lehren unterziehen mussten, um die Stufen der Erkenntnis zu erklimmen.¹⁸³¹ Die oberste Ebene nimmt der Name des Quodvultdeus ein. Er taucht in keiner anderen Funktion in den Mosaikbildern auf und scheint die Geschichte von der Egeburt und die dahinterliegende Symbolik genau zu kennen, welche die verborgene Welt hinter den Dingen erschließt. Etwas tiefer rangiert in helfender Funktion Felix. Auf der untersten Ebene finden wir schließlich Andegasus, der in seiner Schale das heilige Ei und damit dasjenige Objekt hält, um das sich der Urglaube des Mysterienkultes rankt. Für die ihm zugeordnete Beischrift hatte der Setzer nur wenig Platz zur Verfügung. Ihre Verteilung auf den schmalen Zwischenraum zwischen dem Arm des Mannes in der Mitte und dem Rand der Schale lässt sie – ähnlich wie die zugehörige Figur selbst – ein wenig gestaucht wirken.

1829 Siehe den von anderen Bearbeitern verwendeten Begriff der ›Säule‹, auf der der Adler zu sitzen scheint.

1830 Vgl. u. a. Moreau 1960, 14 f.

1831 Egger 1953, 57.

Für das nähere Bildverständnis ist das ›sprechende‹ Moment in den Beischriften besonders wichtig. Die Opferszene muss bereits aufgrund ihrer Eingangsstellung von zentraler Bedeutung für das Selbstverständnis der Gemeinschaft gewesen sein. Die vulgärsprachlichen Zusätze wurden ohne Worttrenner ins Bild gesetzt und erinnern an kryptische Formeln oder Codes, was der Handlung aus heutiger Sicht eine magisch-rätselhafte Note verleiht. Entschlüsselt man diese ›Codes‹, so wird offenbar, dass es sich um einen stark verkürzten Monolog des Quodvulteus handeln muss. Die an FELOXSOMEDIX angehängte Silbe *dix(it)* zeigt an, in welcher Reihenfolge die geäußerten Instruktionen zu lesen sind. Zuerst soll Andegasus das Ei empfangen und irgendwo – wohl auf einem nicht abgebildeten Altar¹⁸³² – absetzen, danach soll Felix den Vogel annehmen. »Durch dieses *dix(it)* bekommt die Stellung des Quodvulteus, die schon durch seine zentrale Position auf dem Bild besonders hervorgehoben ist, die volle Bestätigung.«¹⁸³³ Es hat den Anschein, dass der Mann nicht beide Gehilfen auf einmal, sondern nacheinander anweist.¹⁸³⁴ Interessanterweise ist *dix(it)* ganz an das Ende der wörtlichen Rede gerückt, steht also nicht direkt hinter QODVOLDEVS (i. S. v. QODVOLDEVSDIX), wodurch sich die Beischrift zusätzlich zu ihrer Positionierung von den beiden anderen abhebt. Hier spielt natürlich neben dem Wunsch der Heraushebung der zugehörigen Figur die Doppeldeutigkeit der Beischrift hinein, denn der Name *Quodvultdeus* ist im übertragenen Sinne ebenfalls als ›sprechend‹ zu bezeichnen und kann auch als kurzer Satz verstanden werden, der das Tauschritual von Ei und Gans kommuniziert und kommentiert. Von Quodvultdeus und seinen Gehilfen wird im wörtlichen Sinne das ausgeführt, »was die Gottheit will«, und das ist es auch, was die Mysteren zu sehen und durch die ›sprechenden‹ Beischriften zu hören bekommen sollten und wonach sich das Bildprogramm des gesamten Mosaikfußbodens ausrichtet. Ein direkt an *Quodvultdeus* angehängtes *dix(it)* hätte diese beabsichtigte Wirkung in gewisser Weise sabotiert. Aufgrund der Stellung des zu *Quodvultdeus* gehörenden Prädikats sieht es zusätzlich so aus, als hätte man versucht Schriftlatein nachzuahmen. Womöglich stammen Text oder Szene sogar aus einer schriftlich verfassten und illustrierten Anleitung für die involvierten Vereinsmitglieder, welche in einen ›Ikonotext‹ übertragen worden ist. Damit handelt es sich sozusagen um ein ›passives‹ Abbild von Kommunikation während eines kultischen Rituals. Diese Anleitung, sofern sie existiert hat, enthielt dann wahrscheinlich Bemerkungen über die Ausführung und Performanz von Ritualen. Unverständlich bleibt, warum die Einleitung zu dem, was Quodvultdeus sagt, ausgerechnet im Perfekt steht. Die Wahl

1832 »L'autel il est vrai, n'est pas représenté deux fois. Il ne figure que dans le tableau mythologique, et, nous l'avons vu, il est absent de la scène rituelle. Pourtant, le *pone* de Quodvultdeus le postule en quelque sorte, cet autel.« (Grégoire 1953, 456).

1833 Moreau 1960, 14.

1834 Siehe hierzu die Bemerkung von Egger 1953, 62: »Gerne wüßten wir, welchen Moment der Zeremonie der Künstler festgehalten hat, nicht weniger gerne, welchen tieferen Sinn sie hatte. Allem Anscheine nach läuft die Zeremonie an, Andegasus hat erst die eine seiner Gaben dargebracht, die zweite muß noch den Weg zum »hohen« Richter machen.«

des Tempus könnte man vielleicht damit begründen, dass das Geschehen bereits in der Vergangenheit liegt, jedoch aus bestimmten Gründen einen besonderen Wert für die Kultgemeinschaft besessen hat und daher dauerhaft präsent gehalten werden sollte. Ähnlich wie bei dem Mosaik aus Melos diente eine solche Strategie wohl dazu, den Glauben der eingeweihten Mysten an die Lehren der Kultgemeinschaft von innen heraus zu bestärken.

Schlussendlich lassen sich auch die anderen Namensbeischriften auf dem Mosaik auf ihre Art und Weise als ›sprechend‹ bezeichnen. Egger erklärte die meisten zu Vereinsnamen (*signa*)¹⁸³⁵, Moreau deutete die Beischriften in den runden Medallions als rein kultische Beinamen, die mit den Namen im Mithraskult vergleichbar seien und wohl bestimmte Stufen innerhalb der Mitgliederhierarchie bezeichnen.¹⁸³⁶ Wie wir oben gesehen haben, sind die meisten dieser Namen ausnehmend positiv besetzt, z. T. vermitteln sie spezifisch christliche Werte, und einige scheinen auch als direkte Botschaften an den Betrachter gerichtet zu sein: *Calemer* wünscht einen guten Tag, *Felix* bringt das Glück, *Paregorius* spendet Trost, *Eusebius* ruft zur Frömmigkeit auf, *Florus* und *Criscentia* spielen auf Wachstum und Gedeihen an.

6.2 Wandmalereien

Noch spärlicher gestaltet sich die Befundlage in der Wandmalerei. Eine Reihe von beschrifteten Bildtafeln aus einer römischen Villa im schweizerischen Meikirch (Kanton Bern) soll hier den Abschluss des Kapitels zu den Kultdarstellungen bilden. Der Bilderzyklus wurde an der Südwand einer Kryptoportikus im östlichen Flügel des Gebäudekomplexes entdeckt und gibt hinsichtlich seiner Funktion innerhalb der gesamten *villa rustica* bis heute Rätsel auf.

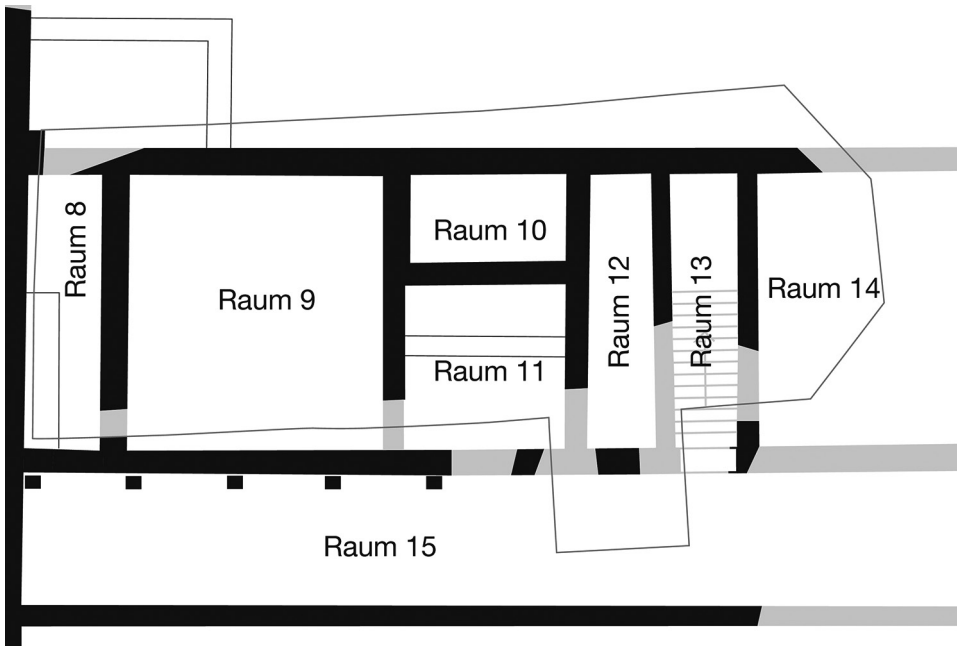
6.2.1 Die Malereien aus der römischen Villa von Meikirch

Das Gebäude ist 1977 bei einer Rettungsgrabung freigelegt worden und konnte im Zuge späterer Kampagnen weiter erforscht werden. Gemäß der Rekonstruktion durch die Ausgräber besaß die Hallenvilla ein Untergeschoss, ein Erdgeschoss und ein Obergeschoss. Im Zentrum befand sich eine fast quadratische Halle mit Treppenhäusern, im Norden anschließend ein Annex aus mehreren Räumen, darunter auch ein *triclinium* mit bemalten Wänden. Das Gebäude entwickelte sich aus einem Holzbau und weist insgesamt vier Bauphasen¹⁸³⁷ auf. Das Raumentsemble an der

1835 Ebd. 60: »Ob eine dieser Personen den im Vereine ihr eignenden Namen auch im Profanleben führte, steht dahin.«.

1836 Moreau 1960, 12.

1837 Grundrisspläne der einzelnen Bauphasen befinden sich bei Suter – André 2004, 24 Abb. 14; 28 Abb. 21 f.; 35 Abb. 35 und 44 Abb. 50. Eingehendere Erläuterungen zur Ergänzung des Grundrisses, zu den einzelnen Bauphasen und den Veränderungen ebd. 24. 238. 34. 39–41. 43. 49 f. 52 f. 54.



Textabb. 9 Meikirch, Villa rustica mit Mitteltrakt und Seitenflügeln, Anbau an der Ostseite (Phase 3)

Nordseite gehört in die zweite Bauphase. Das *triclinium* aus Phase ›Zwei‹ behält seine Funktion wohl auch in der dritten Bauphase zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. Zu diesem Zeitpunkt ist auf der Ostseite der Anbau eines Gebäudeflügels mit mehreren Wohnräumen und vorgelagerter Portikus fassbar, der spiegelbildlich auch an der Westseite erfolgt sein muss (Plan des Gebäudes: Taf. VII).¹⁸³⁸ Nach einigen Umbauten im 3. Jahrhundert (Phase 4) ist das Haus ab 250 n. Chr. weitgehend aufgegeben worden und wurde seit dem 8. Jahrhundert von einer Nekropole überdeckt.¹⁸³⁹

Über ein Treppenhaus (Raum 13) gelangte man vom Erdgeschoss hinunter in die Kryptoportikus, die dem Ostflügel vorgelagert war (Raum 15) (Textabb. 9).¹⁸⁴⁰ Ihre Breite betrug 3,40 m, ihre erschlossene Länge liegt bei 33,30 m, die vermutete Raumhöhe bei 2,32 m. Für die Kryptoportikus wird ein Holzboden vermutet, der 2,77 m unter dem Bodenniveau des Erdgeschosses lag. Das Bodenniveau auf der

1838 Ebd. 43: »Stimmt (...) die symmetrische Rekonstruktion unseres Architekten Pierre André (...), war die Villa von Meikirch über 80 m lang und bestand aus einem hallenartigen Mitteltrakt, zwei Seitenflügeln und einer durchgehenden, nach Süden ausgerichteten Portikus.« Roger Ling hegt Zweifel an einer rigiden symmetrischen Rekonstruktion des Grundrisses, vgl. Ling 2005, 705.

1839 Die Baubefunde sind aufgearbeitet in von Kaenel 1978 und Suter – André 2004, 24–52. Zusammenfassend ebd. 7 und 238.

1840 Ebd. 43: »Nur im Ostflügel lag unter der Portikus eine teilweise in den Boden eingetiefe Kryptoportikus.«

Westseite lag tiefer als dasjenige auf der Ostseite. Im östlichen Teil wird ein ebenerdiger Ausgang in den Garten vermutet. An der Westwand der Kryptoportikus hat sich wohl zunächst eine Bank aus Holz befunden, die später durch eine 42 cm hohe Steinbank ersetzt worden ist. Auf der Nordseite diente eine Pilasterreihe zur Abstützung der Deckenbalken, die zugleich als Träger der darüber liegenden Portikus fungiert haben. Auf der Südseite, wo die Mauer bei der Freilegung weniger hoch erhalten war, fehlen derartige Pilaster. Daher hat man die Balken dort direkt in die Wand eingelassen. Eine Reihe hochliegender Fenster auf der Südseite sorgte für die nötige Beleuchtung der Malereien.¹⁸⁴¹

Die um 200 n. Chr. aufgetragenen Wandmalereien Kat. W23 haben sämtliche Wände der Kryptoportikus bedeckt. An der Westwand scheint die bis zu 130 cm hoch erhaltene Bemalung Rücksicht auf die gemauerte Sitzbank mit Rückenlehne genommen zu haben, auch wenn diese nachweislich nicht die gesamte Breite des Raumes eingenommen hat. An der Nordmauer waren die Malereien bei der Ausgrabung in einem desolaten Zustand. Die eckigen Pilasterbasen trennten die untere Zone der Wanddekoration in einzelne Abschnitte von je 2,70 m Breite. An der Süd- wand war der Bildfries noch bis auf eine Höhe von etwa 85 cm rekonstruierbar.¹⁸⁴² Kennzeichnend für alle drei genannten Wände ist eine 20 cm hohe Sockelzone, deren rot-schwarze Maserung vielleicht Marmor imitieren sollte. Die Wanderteilung sah eine hohe Mittelzone vor, die durch einen umlaufenden Streifen nach unten hin begrenzt wurde. Wie in der Mittelzone wechselten sich auch in der unteren Zone breite Hauptfelder und schmale Zwischenfelder ab, vor allem erkennbar an der Süd- wand.¹⁸⁴³

Die erhaltenen Malereifragmente stammen überwiegend aus dem unteren Teil der Wanddekoration, in Ansätzen ist auch der Dekor der Mittelzone erhalten. Insgesamt konnten 16 Teilstücke sichergestellt werden.¹⁸⁴⁴ In der unteren Zone der Nord- wand müssen die Zwischenfelder jeweils mit einer Säule und einem floralen Element geschmückt gewesen sein, während in den langen Hauptfeldern einzelne Figuren identifiziert werden konnten: die Hufe eines Hirschs oder einer Hirschkuh und eine unbedeckte männliche Figur, die vor einem nicht näher erkennbaren Tier die Flucht ergreift. Die Mittelzone ist für die Süd- und West- wand z. T. rekonstruierbar, sie war mit Vasen, Vögeln und Obstzweigen verziert, vermittelt also einen Blick in das Innere eines Gartens. An den Fensteröffnungen konnten Girlanden und pflanzliche Motive ergänzt werden.¹⁸⁴⁵

1841 Ebd. 40 f. 49.

1842 Ebd. 41, 54, 86. Die Malereien *in situ* zeigen einige Aufnahmen bei Suter – André 2004, vgl. ebd. 40 f. Abb. 44–46; 42 Abb. 47; 49 Abb. 61–62.

1843 Ebd. 88.

1844 Zehn von der Süd- wand, drei von der West- wand und drei weitere von der Nord- wand, vgl. ebd. 86 f. Zwei Bilder der Nord- wand sind heute noch *in situ*.

1845 Ebd. 89. 129–135.

Die untere Zone der Südwand steht aufgrund der Einzigartigkeit ihrer Szenen im Fokus der Betrachtung. Die Hauptfelder von 110,5 cm Höhe zeigten Tiere, Personen, Pflanzen und Architekturteile. Jede Szene wurde ursprünglich durch eine Beischrift in schwarzer Farbe erläutert.¹⁸⁴⁶ Die Figuren sind vergrößert wiedergegeben, also auf Wirkung angelegt.¹⁸⁴⁷ Für die Szenen gibt es in der römischen Ikonographie keine direkten Parallelen.

- *Tafel 1* ganz links zeigte einen Mann in kurzer Tunika, barfuß, der wahrscheinlich einen Gebrauchsgegenstand (Teller, Korb, Gefäß, Gewebe o. ä.) in der Linken trug. Eine Beischrift ist nicht erhalten. Unklar ist, wer hier gemeint sein soll – ein Mann aus dem Volk oder eine Gottheit mit Attribut? Seine rechte Hand ist erhoben, könnte also auf einen möglichen Redegestus hindeuten.¹⁸⁴⁸
- Auf der rechts anschließenden *Tafel 2* kann man zwei nebeneinander schreitende Vierbeiner erkennen. Beide Tiere halten den Kopf gesenkt. Das Glied des vorderen Tieres ist erigiert; seine rote Silhouette verdeckt die gelbe des Tieres im Hintergrund. Eine Beischrift ist nicht erhalten. Zunächst drängt sich der Eindruck auf, es handele sich um ein Gespann ohne Wagen; wahrscheinlich sind zwei Pferde bei der Arbeit an einem Mahlstein gemeint. Die genaue Bedeutung der bruchstückhaften Szene ist unklar.¹⁸⁴⁹ Zum Vergleich wurde das Bild eines grotesk überzeichneten Esels an der Wand eines römischen Wohnhauses in der Schweiz (Welschdörfli) Kat. W22 herangezogen.¹⁸⁵⁰ Vermutungsweise von zweiter Hand ist darüber der Ausspruch *multis annis vivam* eingeritzt worden, ein gängiger Trinkspruch, den man als Äußerung des Tieres verstanden wissen wollte.¹⁸⁵¹
- Die schlecht erhaltene *Tafel 3* zeigt die vordere Hälfte eines Hundes in perspektivischer Darstellung zwischen zwei Balken. Man sieht nur einen Teil des Ganzen: seine weit vorgestreckten Vorderbeine, das geöffnete Maul, die hochgestellten Ohren. Die Beischrift besteht aus drei bis vier nicht identifizierbaren Buchstaben. Es kann nur vermutet werden, was die stark verkürzte Darstellung zum Ausdruck bringen sollte. Handelt es sich um einen Kampfhund, der während einer Darbietung im Amphitheater aus einem Käfig springt? Bemerkens-

1846 Ebd. 89. Eine zeichnerische Rekonstruktion der szenischen Darstellungen an der Südwand ebd. 147 Abb. 156c.

1847 Ebd. 143.

1848 Ebd. 90 f. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 90 Abb. 94.

1849 Ebd. 91–94. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 92 Abb. 96.

1850 Die vergrößerte Darstellung bei Fuchs, Bujard und Broillet-Ramjoué (vgl. Suter – André 2004, 93 Abb. 98) zeigt ein kleineres vierbeiniges Tier mit geradem Schwanz, langen Ohren und aufgesperrtem Maul, woraus die Autoren ableiten, dass es sich um einen brüllenden Esel handelt.

1851 Die erste Zeile des Graffitos ist unlesbar. Literatur dazu Drack 1986, 45. ders. 1980, 20–22 Abb. 9. 12. Defuns – Lengler 1979, 106.

- wert ist jedenfalls die Kombination aus Tier und Gegenstand, die offenkundig zu einer bildlichen Einheit verknüpft worden sind.¹⁸⁵²
- Auf *Tafel 4* springt ein Löwe aus einem Fass. Seine Position ist identisch zu derjenigen des Hundes aus Bildtafel 3, aber spiegelbildlich ausgerichtet. Die Verschmelzung von Tier und Gegenstand mag auch in diesem Fall der Schlüssel zu einer speziellen Semantik sein; unverkennbar ist die Nähe zu Jagd- oder Amphitheaterszenen. Wie im Bild mit dem Hund fehlt allerdings ein Lebewesen, dem das Tier nachstellt. Eine magisch-religiöse Symbolik ist denkbar, sofern man in dem Löwen beispielsweise ein allgemeines Sinnbild für Kraft erkennen möchte, oder auch die Visualisierung einer Weihestufe im Mithraskult. Der Löwe und das Weinfass sind mit dionysischen Kontexten vereinbar. Wie der Hund und das Fass als Attribut des Hammergottes Sucellus so steht auch der Löwe mit der Welt der Toten in Verbindung, sowohl in Gestalt der *bestia* im Amphitheater als auch als Wächter in den Nekropolen.¹⁸⁵³
 - *Tafel 5* konserviert die Reste eines nach links gerichteten Pferdes in Profilsicht (Abb. 57a); rechts daneben ein *vexillum*, das von einer Büste bekrönt wird. Zwei weitere *vexilla* sind wohl rechts außen zu ergänzen. Darüber die Reste einer aufgemalten Beischrift zwischen zwei vorgeritzten Hilfslinien: (.)END. [...]ANDVODVRO¹⁸⁵⁴, was bei Peter Suter et al. zunächst zu *tend (epoman) duoduro* transkribiert worden ist. Fuchs, Lambert und Bujard erkennen darin ein keltisches Toponym für eine kleine Stadt im heutigen Frankreich ((*Epa-/Epo-)**manduodurum* = Mandeure), von Fuchs und Bujard mit »Markt des kleinen Pferdes« übersetzt. Einen Vorschlag für die Übersetzung des gesamten Ausdrucks liefert Lambert: »er kommt/komme« oder »du kommst/komm aus Mandeure.«¹⁸⁵⁵ Es ist nicht ersichtlich, ob ein Reiter abgebildet war, weshalb wir es mit dem Pferd eines Wagenlenkers zu tun haben könnten. Aufgrund der Standarte liegt vielleicht auch eine Anspielung auf ein Fest vor, bei dem ein Pferd im Mittelpunkt steht. Genauso könnte ein Tier der Göttin Epona, eine Chiffre für den in Mandeure praktizierten Handel mit Kleinpferden oder ein Symbol für einen bestimmten Monat im keltischen Jahreskalender gemeint gewesen sein.¹⁸⁵⁶

1852 Suter – André 2004, 94–97. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 95 Abb. 99. Der Hund gilt in religiösen Kontexten als chthonisches Tier, als Begleiter von Bestattungen und Gefährte des gallischen und germanischen Hammergottes Sucellus. Auch im Mithraskult spielt er eine Rolle, vgl. ebd. 94 f.

1853 Ebd. 97–99. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 98 Abb. 103.

1854 Roger Ling: [.]TEND[...].]ANDVODVRO (Ling 2005, 706). Pierre-Yves Lambert: [.]SEND[...]NIDVODVRO (Suter – André 2004, 102).

1855 Zur Beischrift ebd. 102 f.

1856 Ebd. 100–105. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 100 f. Abb. 106. Der Vorschlag Bujards, es handele sich aufgrund der Büste auf dem Feldzeichen um eine Karikatur des Kaisers Commodus, ist zu weit hergeholt, vgl. ebd. 105.

- *Tafel 6* zeigt das Vorderteil eines nach rechts blickenden Stieres (Abb. 57b). Die Szene weist schwere Zerstörungen auf, ein korbähnliches Gefäß zu Füßen des Tieres kann noch erahnt werden. Die Beischrift zwischen den Hilfslinien (vermutungsweise eine Mixtur aus keltischen, griechischen und lateinischen Einflüssen) ist in tadellosem Zustand. Wir entziffern: CATENI MIO TOMAPOBI – *cateni mio tomapobi*.¹⁸⁵⁷ Trotz der guten Lesbarkeit liegt ihre genaue Bedeutung im Unklaren. *Mio* steht für *meo*; das fehlende S bei CATENI scheint eine grammatikalisch richtige Verbindung mit *catena* auszuschließen.¹⁸⁵⁸ Es sind Übersetzungsmöglichkeiten vorgeschlagen worden, die aber allesamt von der Darstellung isoliert stehen: »An die Kette(n) für mich diese Jungen da« (Lambert), »Jährlich für mich diese Jungen/Söhne bzw. derartige Jungen/Söhne«¹⁸⁵⁹ (Fuchs) oder »An die Ketten, mein Tomapobi!« (Bujard). Leider erlaubt auch das keltische Vokabular für Tomapobi keine angemessene Übersetzung. Wir haben es wohl wieder mit einer Anspielung auf einen bestimmten Aspekt zu tun, der durch den Stier verkörpert wird: ein heiliges Tier, Sinnbild für Stärke und Fruchtbarkeit, weshalb es im Amphitheater und als Opfer bei religiösen Festen beliebt war. Dionysos pflegte als Stier zu erscheinen¹⁸⁶⁰, außerdem ist er Begleiter keltischer Gottheiten und Bestandteil des Tierkreises, weshalb er genauso gut als Zeichen für einen keltischen Monat stehen könnte.¹⁸⁶¹
- Auf *Tafel 7* ist eine männliche Gestalt im Profil mit Bart, Kopfbedeckung und kurzem Gewand erkennbar (Abb. 57c). Der Mann wendet sich zur rechten Seite, seinen rechten Arm hat er ausgestreckt; Farbspuren belegen einen Gegenstand in der Hand. Die Ähnlichkeit mit Vulcanus ist augenfällig. Rechts ist ein Gebäude mit Satteldach in sakral-idyllischer Landschaft im oder am Wasser positioniert. Der Text der darüber verlaufenden Inschrift ist stark verblasst: [...] DOSES.V.OD..ODERITM.R..ONS¹⁸⁶² – (...) *dos e s(e)v(ir)o d(e su)o (de)derit m(a)r(tion) s(.)* »(Vom collegium der) Sev(ir)n hat auf eigenen Wunsch ein Weihgeschenk gemacht dem (Mars?)«¹⁸⁶³ Die vorgeschlagene Transkription bleibt unsicher. Bujard versteht die Beischrift als wörtliche Rede, obwohl das ergänzte *dederit* auf eine aufgemalte Votivinschrift hindeutet. Sofern es sich um eine Weihung handelt, ist der Mann vielleicht als Adorant, evtl. als Priester, zu

1857 Das E von CATENI ist wie ein F geschrieben, zwischen dem I am Ende von CATENI und MIO ist Platz gelassen, eine zweite Leerstelle trennt MIO von TOMAPOBI. Zur Beischrift und ihren morphologischen Besonderheiten ebd. 107–109. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 106 Abb. 112.

1858 Man hat deshalb z. B. vorgeschlagen, das Wort als Kontraktion des griechischen Wortes κατέναντι (gegenüber von) anzusehen, vgl. ebd. 107.

1859 »Mit Jungen/Söhnen wäre ein männliches Jungtier gemeint, wie es im Hauptfeld abgebildet ist.« (Ebd. 108).

1860 Merkelbach 1988, 13.

1861 Suter – André 2004, 105–109.

1862 Ling 2005, 706: [...]DO SE S[...]QD..QDERIT[.]R[.]ONS [.

1863 Zur Beischrift Suter – André 2004, 112. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 110 f. Abb. 116.

denken. Bujard sieht in ihm den Augenzeugen einer Überschwemmung, von der das Haus, vielleicht sogar die Villa von Meikirch selbst, bedroht sei. Fuchs begreift das Gebäude hingegen als Abbildung eines bei Bern aufgefundenen Heiligtums, das dem keltischen Schmiedegott Gobanos geweiht war. Demgemäß sieht er in der Gestalt einen Verehrer des Gottes, der ihm einen Holzhammer weiht.¹⁸⁶⁴ Seine These lässt leider den Hinweis auf den Gott Mars in der Weihinschrift außer Acht.

- Auf *Tafel 8* steht links eine männliche Person mit dunkler Hautfarbe und bekränztem Haupt. Der Mann rafft sein kurzes Gewand, so dass sein Unterkörper mit erigiertem Genital entblößt wird. Er blickt auf drei hölzerne Hermenpfeiler mit aufgerichteten Phalloi. Waagrechte Zapfen im oberen Teil der Hermen sollen Arme andeuten. Die Szene spielt sich wohl in einem Garten ab (Abb. 57d).¹⁸⁶⁵ Zwischen zwei geritzten Hilfslinien lesen wir: ISOVMONDVOCEDE.¹⁸⁶⁶ Sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen aus griechischen und lateinischen Anteilen zusammengesetzten Ausdruck: ἴσο(ν) ὑμῶν *duo cede(te)*, frei übersetzt in der Bedeutung »Tritt/Tretet zwei gleich den Euren ab!«. ¹⁸⁶⁷ Die Beischrift scheint einen Wunsch der Person an die Hermen wiederzugeben. Die Kopfbekrönung der mittleren Herme ist auffälliger gestaltet als diejenige der seitlichen Hermen, daher ist diese als sein »Ansprechpartner« zu denken – vielleicht ist Priapus mit zwei Erogen, Satyrn oder Bakchen gemeint?¹⁸⁶⁸ Obwohl es Beispiele in der Wandmalerei und Plastik gibt, die Priapus im gelüfteten Gewand zeigen¹⁸⁶⁹, handelt es sich bei der Person in unserem Bild entgegen der Vermutung von Fuchs¹⁸⁷⁰ vermutlich nicht um eine Darstellung des Gottes selbst, wofür neben der eher unauffälligen Größe des Geschlechts und den fehlenden Früchten im Gewand¹⁸⁷¹ auch das menschliche Begehren nach gesteig-

1864 Ebd. 109–114.

1865 Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 115 Abb. 120.

1866 Ling 2005, 706: ΙΣΟΥΜΟΝΔΥΟΙΣΕΔΕ. Eine Lücke im Putz schneidet im unteren Teil einige Buchstaben ab, das V bei SOVMO kann nicht sicher ergänzt werden.

1867 Suter – André 2004, 114–118. Zur Beischrift ebd. 116.

1868 »Hermenpfeiler sind (...) normalerweise aus Stein, die einzige Ausnahme bilden die Priapushermermen. Unsere drei Exemplare stellen offenbar eine Mischung aus den vierkantigen Steinpfeilern mit Kopf, Zapfenarmen und Phallus und den hölzernen Priapusstatuen mit übertrieben großem Glied dar (...)« (ebd. 118).

1869 Vgl. z. B. ebd. 116 Abb. 116; 117 Abb. 123.

1870 »Aber haben wir hier nicht Priapus selbst vor uns (...) umso mehr, wenn man ihm die Worte der aufgemalten Inschrift in den Mund legt?« (ebd. 117).

1871 »Doch ist das gehobene Gewand des kleinen Gottes normalerweise mit Früchten aus dem Garten gefüllt, über den der Gott zu wachen hat, und außerdem ist sein Phallus häufig übermäßig groß dargestellt.« (ebd.).

gerter Potenz spricht.¹⁸⁷² Mehrheitlich sah man in dem Sprecher deshalb einen Opfernden oder Adoranten.¹⁸⁷³

- Auf *Tafel 9* ist der obere Teil einer schemenhaften Gestalt sichtbar. Es handelt sich wohl um eine nach links blickende Ziege, die in einem flachen Bottich steht (Abb. 57e). In einer früheren Vorzeichnung sind ihre Hörner noch in Frontalan-sicht festgehalten; erst später hat sich der Maler entschieden, das Tier in Profilansicht wiederzugeben. Zwischen eingeritzten Hilfslinien ist über den Hörnern ein Kommentar zu lesen: HOC EST CAPRATINA – *hoc est capratina* (»Das ist Capratina/das ist eine kleine Ziege.«). Hoc steht umgangssprachlich für ad-verbial gebrauchtes *hic*. Die vermutete Diminutivform von *capra* ist in der lateinischen Literatur nicht bezeugt, weshalb Lambert *capratinae* ergänzt und die Beischrift mit »Das ist (das Bild der) Venus Caprotina« übersetzt hat.¹⁸⁷⁴ Wie Bujard vermutet hat, könnte es sich auch in diesem Fall um ein bildlich ausge-drücktes Wortspiel handeln. Wie dem Hund, dem Löwen und dem Stier kommt auch dem Bock eine sakrale Bedeutung zu, etwa als Opfertier für Dionysos¹⁸⁷⁵ oder als Bestandteil ländlicher Szenen; wir finden ihn aber auch im Gefolge des gallischen Merkurs. Mit der Beischrift könnte eine gewisse Nähe zu einem Fest des römischen Kalenders angedeutet worden sein, z. B. zu den *Nonae caprotinae*, die im Sommer zu Ehren der Iuno gefeiert wurden.¹⁸⁷⁶

Ein direkter Zusammenhang der verschiedenen Bildtafeln untereinander ist nicht ersichtlich, ebenso fehlen eine fortlaufende Erzählstruktur oder eine zyklische Bildkomposition. Unter den Motiven finden sich viele Tiere, die meisten in Kom-bination mit Gegenständen (Tafel 3–6. 9); in zwei Fällen ist eine Vereinigung von Tier und Gegenstand festzustellen (Tafeln 3 und 4); in vier Fällen steht ein Teil stellvertretend für das Ganze (*pars pro toto*, Tafeln 2. 3. 4. 6). Zweimal fehlt ein wes-entliches Element zur Ergänzung des Inhalts: in Tafel 1 der Gesprächspartner der männlichen Figur, in Tafel 2 das Objekt, das die Pferde bewegen. In Tafel 3 und 4 ist die zentrale Figur jeweils nur zur Hälfte abgebildet, ihr vorderer Teil muss mit dem Gegenstand zusammengebracht werden, um der beabsichtigten Bildaussage nä-herzukommen. Die gewählten Motive verweisen auf Männerdomänen: zweimal ist ein Pferd Leitmotiv (Tafeln 2 und 5), dreimal eine männliche Person (Tafel 1. 7. 8), ein erigiertes Geschlecht findet sich sowohl bei einem Pferd als auch bei einem

1872 Hierzu hat sich auch Roger Ling geäußert, allerdings ohne zu einer befriedigenden Lösung zu kommen: »The male figure who is displaying an erection, whether Priapus (Fuchs) or an ordi-nary man (Bujard), is expressing envy in regard to the attributes of the 3 ithyphallic herms. This seems to me desperately unconvincing.« (Ling 2005, 706).

1873 Suter – André 2004, 117 f.

1874 Ebd. 119–121. Zur Beischrift ebd. 120 f.

1875 Merkelbach 1988, 13 f. 117.

1876 Suter – André 2004, 119–121. Eine photographische Abbildung und Umzeichnung ebd. 118 f. Abb. 124. Zur Beischrift ebd. 120.

Mann (Tafeln 2 und 8). Weiblich konnotierte Sujets sind – vielleicht mit Ausnahme von Tafel 9 – nicht vertreten.

Es ist davon auszugehen, dass alle neun rekonstruierbaren Bildtafeln beschriftet waren, aber nur drei der fünf erhaltenen Dipinti konnten eindeutig entziffert werden (Tafeln 6. 8. 9). Da die wenigen Figurenreste an der Nordwand keine Spuren von Beschriftung aufweisen, ist ein Bezug zu den Feldern an der Südwand nicht mehr nachweisbar. Bild und Text sind eng miteinander verknüpft. Die Beschriften erfüllen mehrheitlich die Aufgabe von Bildlegenden. Es handelt sich um sprachlich einfach konstruierte, »lapidare, vom Leser leicht zu merkende Formulierungen«¹⁸⁷⁷. Bedauerlicherweise kann selbst der Inhalt der tadellos erhaltenen Beschriften nicht zuverlässig ermittelt werden, da sie in einer Lokalsprache geschrieben sind, die »trotz der lateinischen Schriftzeichen nicht der lateinischen Syntax folgt, und in die offensichtlich griechische oder keltische Wörter eingemischt sind.«¹⁸⁷⁸ Zum Teil finden sich vulgärsprachliche Besonderheiten (z. B. *mio* für *meo*; *hoc* für *hic*). Auffallend ist der, wie es scheint, intendierte rätselhafte Minimalismus der meisten Bilder, der sich in einer geradezu kryptischen Ausdrucksform bemerkbar macht (Tafeln 1–4. 6. 9). Bei den Eigennamen in den Beschriften geht man davon aus, dass es sich um Zusammensetzungen eigenständiger Bestandteile handelt (Tafeln 6 und 9). Etwa kann *tomapobi* in Tafel 6 in *toma* und *pobi* zerlegt und jedes Wort einem Bildteil zugeordnet werden. »Wenn *toma* »Tomme/Käse« das Objekt bezeichnet, würde *pobi* sich auf das Rind beziehen.«¹⁸⁷⁹ (Abb. 57b). Geradeso mag es sich auch mit der Benennung *capratina* verhalten, deren Elemente genau das wiedergeben, was der Bildbetrachter zu sehen bekam, nämlich eine Ziege (*capra*) und einen Bottich (*tina*) (Abb. 57e). Wörtliche Rede ist nur in Tafel 8 sicher belegt; in den anderen Fällen handelt es sich um Kommentierungen zur Darstellung, die entweder unpersönlich oder als Ansprache an die abgebildete Kreatur formuliert sind.

6.2.1.1 Bilder und Beschriften als »geheime« Codes?

Die bruchstückhafte Überlieferung von Bildern und Beschriften stellte die Archäologen vor das Problem ihrer Einordnung in einen lebensweltlichen Zusammenhang.¹⁸⁸⁰ In der Monographie zu den Ausgrabungen der römischen Villa von Meikirch¹⁸⁸¹ verfolgen die Autoren zwei divergierende Interpretationsansätze: Fuchs' Ansatz ist an der religiösen Praxis orientiert. Er bemerkt die vielen Tier-

1877 Ebd. 143. Ob dies dem geringen Alphabetisierungsgrad der Plebs geschuldet ist, wie Suter – André et al. behaupten, oder ob nicht vielmehr eine tiefergehende Intention dahintersteht, sollte geklärt werden.

1878 Ebd.

1879 Ebd. 108.

1880 Selbst Roger Ling stellte resigniert fest: »It might be better to admit that the combination of lacunose texts and a partially unknown (or misspelt) vocabulary makes the true meanings undecipherable to us.« (Ling 2005, 706).

1881 Suter – André 2004.

bilder, darunter chthonische Kreaturen, und zieht Verbindungslinien zu lokalen Gottheiten und den saisonalen Festen im gallorömischen Kalender. In den schriftlichen Zusätzen sieht er Hinweise auf wichtige Momente dieser Feste. Bujard stellt den humorvollen Aspekt der Szenen heraus. Die Funktion der Beischriften sieht sie in der Vervollständigung des humoristischen Effekts der Bilder. Beide Sichtweisen, die am Ende des Buches in zwei getrennte Schlussfolgerungen¹⁸⁸² münden, können durchaus vereinigt werden:

Für die Rekonstruktion einer übergreifenden programmatischen Aussage ist zunächst die Positionierung der beschrifteten Bilder maßgebend. Der Raum liegt zum größten Teil unter der Erde, die Szenen befinden sich in einem Bereich unter der Augenhöhe eines stehenden Betrachters, weshalb man Sitzmöglichkeiten vor der Südwand angenommen hat. Die langgestreckte Form, die uns bei der ›Halle der Mysten‹ auf Melos schon begegnet ist (Textabb. 7), ebenso wie die unterirdische Lage, würden für einen kultischen Gebrauch sprechen. Die fehlenden Pilaster an der Südseite erweckten bei Fuchs den Eindruck einer offenen Halle, die im gallorömischen Raum auch als Kultbau bezeugt ist.¹⁸⁸³ Gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., also etwa im Entstehungszeitraum der Kryptoportikus, mehren sich in den Mithräen in Rom und Ostia stilistisch ähnliche, schlicht gestaltete Bilder mit Opfernden oder Dienern in den unteren Wandbereichen.¹⁸⁸⁴ Diese Parallele führt uns zu der Annahme, der Besitzer der Villa könnte den Raum für Treffen einer Kultgemeinschaft zur Verfügung gestellt haben. Auch die Entdeckung zweier quadratischer Gebäudegrundrisse nördlich der Anlage deutet auf einen in der Nähe angesiedelten Kult hin.¹⁸⁸⁵

Allgemein konnte beobachtet werden, dass die Ausdruckskraft aller Tafeln durch eine auffallende *brevitas* charakterisiert ist. Bujard stellte die plausible Vermutung auf, es könne sich um bildlich ausgedrückte ›Wortspiele‹ oder ›Bilderrätsel‹ handeln.¹⁸⁸⁶ Diese sind in einer Art Piktogramm realisiert, und zwar entweder

- durch Verschmelzung oder Nebeneinanderstellen von Tier und Gegenstand (Tafeln 3. 4. 6. 9) oder
- durch das Nebeneinanderstellen zweier solitärer Bildelemente (Tafeln 5. 7. 8) oder
- durch die wahrscheinlich bewusste ›Elision‹ ergänzender Bildelemente (Tafeln 1 und 2).

1882 Ebd. 144–150.

1883 Ebd. 144 f.

1884 Ebd. 143.

1885 Die Grundmauern, die durch eine Mauer von der Villa abgetrennt waren, datieren in die dritte Phase, in der die Villenanlage die größte Ausdehnung erlangt hat, vgl. ebd. 52–54.

1886 Ebd. 109: »Die Tiere haben kein Recht selbst zu sprechen und begnügen sich damit, als Illustration für ein Wortspiel oder ähnliches zu dienen. Der beigefügte Kommentar muss vom Auftragnehmer des Bildes, dem Besitzer von Land und Vieh stammen.« Zusammenfassend ebd. 150.

Vor allem die Tafeln 6 und 9¹⁸⁸⁷ geben Hinweise darauf, dass man eine Botschaft besonders einprägsam vermitteln wollte, und zwar mit möglichst wenigen Bildkomponenten und formelhaften Beischriften, die im Grunde genommen das, was im Bild dargestellt ist, in Worte kleiden, also das Bild für sich ›sprechen‹ lassen. Fügt man die Bildbestandteile ›wörtlich‹ aneinander, so liefern diese die Lösung für die Begriffe *toma-pobi* und *capra-tina* in den schriftlichen Zusätzen. Die Wortzusammensetzungen könnten auch für Begriffe stehen, die mit den Bildern gar nicht zusammenhängen. Die Bildelemente wiederum könnten – ungeachtet ihrer Bedeutung – für Teile von Wörtern oder nach dem Rebus-Prinzip sogar für einzelne Laute oder Silben verwendet worden sein, welche ihrerseits neue Wörter bilden.¹⁸⁸⁸ Während die Beischriften in den Tafeln 5, 6 und 9 dazu dienen, den Inhalt des Bilderrätsels zu erhellen, scheint man in Tafel 8 Bild und Schrift in parodistischer Absicht kombiniert zu haben. In Tafel 3 und 4 sind die beige-schriebenen Kommentare verloren. Eine Bedingtheit zwischen Bild- und Textmedium kann also dort nicht nachvollzogen werden, dementsprechend frei und assoziativ wurden die beiden Szenen gedeutet: In Tafel 3 könnte ein Hund gemeint sein, der gerade aus einem Fenster springt, um ans Tageslicht zu gelangen. Als ›Lösungswort‹, welches die Szene veranschaulichen sollte, hat man mit *Canidius* einen Personennamen gewählt, eine Zusammensetzung aus *canis* und *dies*, womit wohl am ehesten ein Beinamen für eine männliche Person gemeint war.¹⁸⁸⁹ In Tafel 4 scheinen Löwe und Fass »zur Illustration eines Wortspiels« miteinander verbunden zu sein, »dessen Wortlaut ursprünglich die Szene krönte.«¹⁸⁹⁰ Überträgt man die Bildbestandteile, so ergibt sich eine Zusammensetzung aus *leo* und *cadus*, woraus man den Personennamen *Leocadius* bzw. *Leucadius* rekonstruiert hat.¹⁸⁹¹

Die Raumsituation schließt eine religiöse Funktion des Bildprogramms keinesfalls aus. Dennoch lassen sich die Szenen in ihrer Gesamtheit kaum mit nur einem Kult in Verbindung bringen. Einige Bildmotive stehen vielleicht symbolisch für spezielle Feiern zu bestimmten Zeiten des Jahres oder für eine Reihe ritueller Handlungen im Verlauf eines saisonalen Festes, wie Fuchs vorgeschlagen hat.¹⁸⁹² Auf einen Fruchtbarkeitskult deuten die erigierten Phalloi in Tafel 2 und 8 hin, ebenso der aus dem Weinfass springende Löwe, der Stier und die Ziege aus dem Gefolge des Dionysos. Insgesamt weist die lakonische Ausdrucksform der Bildtafeln darauf hin, dass sie als Chiffren für komplexere religiöse Zusammenhänge gedient haben. Teilweise können die Art und vielleicht auch die Anzahl¹⁸⁹³ der Bildmotive in Verbindung mit den Beischriften Hinweise darauf geben, wie die zugehörigen Szenen zu verstehen sind, etwa als mediale Codes für die Namen verehrter Gotthei-

1887 Eventuell auch Tafel 5.

1888 Vgl. dazu Morenz 2014.

1889 Suter – André 2004, 97.

1890 Ebd. 99.

1891 Ebd.

1892 Ebd. 144.

1893 Tafel 5: drei *vexilla*. Tafel 8: drei Hermen.

ten (Tafel 9: *Iuno*) oder für die Namen von wichtigen Personen in der Kultpraxis (Tafel 3: *Canidius*; Tafel 4: *Leocadius*), die höchstwahrscheinlich nur von eingeweihten Mitgliedern der hier ansässigen Kultgemeinschaft ›entschlüsselt‹ werden konnten. Andere Bildmotive (Tafel 5 und 7) scheinen wiederum verschlüsselte Anspielungen auf bestimmte Örtlichkeiten und/oder (dort verankerte) Kulte zu enthalten ([Tafel 3: *Sucellus*?]; Tafel 5: *Epona*?; Tafel 7: *Mars*?; Tafel 8: *Priapus/Merkur*?). Ein Verweis der Beischriften auf gesprochene Worte oder Handlungen im Rahmen der kultischen Praxis (wie es von Fuchs vorgeschlagen wurde¹⁸⁹⁴) ist im Gegensatz zur oben besprochenen Opferszene Nr. 15 des Trierer ›Kornmarktmosaiks‹ (Abb. 56) nicht gegeben. Aufgrund des mangelhaften Erhaltungszustandes und der sprachlichen Einflüsse, die einer getreuen Übersetzung abträglich sind, ist eine zufriedenstellende Interpretation der Wandbemalung nicht möglich. Es kann aber wie in den anderen beiden Fällen davon ausgegangen werden, dass die ›Ikonotexte‹ die Aufgabe hatten, das esoterische Wissen der eingeweihten Kultanhänger zu vertiefen und diese in ihrem Glauben an die Lehren zu bekräftigen.

6.3 Fazit

Es konnte beobachtet werden, dass die Bilder allein die mystischen Inhalte kaum errahnen lassen. Die ›sprechenden‹ Beischriften waren wohl nicht dazu gedacht, unkundige Betrachter mit Informationen zum Kult zu versorgen, diese zu werben oder ihnen zum besseren Verständnis der Bildinhalte zu verhelfen, da sie sich allesamt an Eingeweihte richteten. Doch sind einige Funktionen denkbar, welche die hinzugesetzte Schrift im Bild erfüllt haben könnte. Ein Blick in die epigraphische Literatur kann hilfreich sein, um derartige Aufgaben von Beschriftung im Kontext der antiken Kultpraxis aufzuspüren und auf die behandelten archäologischen Objekte zu übertragen.

Beispielsweise nennt Mary Beard eine Reihe funktionaler Besonderheiten der Schrift in religiösen Kontexten, die auch bei den hier behandelten Objekten beobachtet werden konnten. So sei Beschriftung eingesetzt worden, um religiöse Hierarchien zu verdeutlichen oder um die Zugehörigkeit des Schreibers zu einer religiösen Vereinigung durch Namensnennung zu kennzeichnen, was auch in den Beischriften zur Opferszene Nr. 15 im Trierer ›Kornmarktmosaik‹ festgestellt werden konnte.¹⁸⁹⁵ Daneben spiele der Aspekt der Verstetigung eine Rolle, zum Beispiel, wenn mit der Hilfe der Schrift eine permanente Beziehung des Opfernden zu einer bestimmten Gottheit aufgebaut werde.¹⁸⁹⁶ Im Trierer ›Kornmarktmosaik‹ wird den Kultmitgliedern die religiöse Praxis durch die Verewigung der Kult-handlung im Bild und die hinzugefügten formelhaften mündlichen Anweisungen

1894 Ebd.

1895 Beard 1991, 38. 46. 48.

1896 Ebd. 47. 49. 56 f.

dauerhaft gegenwärtig gehalten. Die schriftliche Aufzeichnung bietet durch ihren Regelcharakter und die klare Aufteilung der Rollen von Quodvultdeus, Felix und Andegasus eine wichtige Orientierung für die Kultpraxis. In der Untersuchung von Beard spielt außerdem die symbolische Aussagekraft religiöser Inschriften eine wichtige Rolle.¹⁸⁹⁷ Einige der in diesem Kapitel vorgestellten Beischriften scheinen bedingt durch ihre besondere formelhafte Kürze ebenfalls diesen Zweck zu erfüllen, im Speziellen in der Fischerszene aus Melos, aber auch in den ›Bilderrätseln‹ aus der Villa von Meikirch. Zu erwähnen bleibt noch die spezielle Schutzfunktion, die bei Beard ebenfalls in das Spektrum von Eigenschaften religiöser Inschriften fällt.¹⁸⁹⁸ Diese ist im Kapitel zu den ›sprechenden‹ Beischriften mit apotropäischer Funktion (Kap. 5) bereits in ihrer ganzen Breite und Vielfalt untersucht worden.

1897 Ebd. 48: »The act of reading was of secondary importance – lying far behind the symbolic power of the written word, in its own (w)rite.«.

1898 Ebd. 49.

7 Schlussbetrachtung

Das Ziel dieser Doktorarbeit war es, die individuellen Funktionen der ›sprechenden‹ Beischriften in figürlichen Szenen auf Mosaiken und Wandbildern zu ermitteln. Die Beschriftung der Bilder bereichert diese um die material erfassbare Dimension der Sprache, welche die Szenen einerseits verlebendigt und ihnen andererseits auch neue Inhalte zuschreibt, die das Bild allein nicht in derselben Weise hätte nach außen tragen können. In erster Linie ging die Arbeit folgenden Fragen nach:

- Aus welchen Gründen hat man das Bild mit ›Stimmen‹ versehen? Was ist ihr konkreter Zweck im täglichen Leben?
- Wie gestaltet sich die Bild-Text-Relation in inhaltlicher und formaler Hinsicht?
- Ergänzen sich Bild und Text (Dopplung, Verstärkung)? Weist der Informationsgehalt des Textes über das Bild hinaus (Erweiterung) oder stehen Bild und Text im Gegensatz zueinander?
- In welcher Form steuern die Texte das Bildverständnis?
- Gibt es einen Zusammenhang zwischen dem ›Ikonotext‹ und dem Geschehen im Raum seiner Anbringung?

Während der gesamten Untersuchung wurden die Szenen als Erzeugnis menschlichen Handelns verstanden. Die ›sprechenden‹ Beischriften verstärken den Praxisbezug der Bilder, wobei ihre Wirkung in den ursprünglichen historischen und sozialen Kontexten¹⁸⁹⁹ sowie in kommunikativen Zusammenhängen¹⁹⁰⁰ stets im Vordergrund steht. Die untersuchten ›Ikonotexte‹ können als Bestandteile einer populären Alltagskultur bezeichnet werden. Sie bezeugen eine Vorliebe für bestimmte volkstümliche Themen, eine schlichtere bildsprachliche und öfter auch vulgärsprachliche Ausführung. Durch diese Kennzeichen nehmen die Artefakte eine Sonderstellung im Vergleich zur sogenannten ›Hochkunst‹ ein, wobei sie aber zugleich Teil alltagskultureller, sozial- und mentalitätsgeschichtlicher Phänomene sind.

1899 i. e. gesellschaftliche Rituale und Gepflogenheiten, wie die Tradition des Spielewesens, des Gelages, der Unheilsabwehr, der Mysterienkulte etc.

1900 Gespräche, literarische Diskurse, Rollentexte, Dialoge, Handlungsanweisungen, Akklamationen, Zaubersprüche etc.

Zusammenhänge, die über Gattungsgrenzen hinweg beobachtet werden konnten, wurden an einigen Stellen auseinandergerissen. Redundanzen sowie regelmäßige Querverweise waren durch die separate Behandlung von Mosaiken und Wandmalereien unvermeidbar. Der Schlussteil soll diese Schwachstelle ein Stück weit kompensieren, indem Parallelen¹⁹⁰¹ zwischen den einzelnen Artefakten besser sichtbar werden. Er resümiert noch einmal alle Erkenntnisse aus der Arbeit auf fünf verschiedenen Ebenen und ist sehr ausführlich geraten, um auch dem eiligen Leser einen umfassenden Überblick zu präsentieren. Im Anhang ist die numerische Auswertung nach Gattung (Mosaiken/Wandmalereien) bzw. nach Herkunft (Osten/Westen) der einzelnen ›Ikonotexte‹ festgehalten (Kap. 12, Tabelle 3). Als ›Ikonotext‹ wird dabei jede rekonstruierbare Kombination von Bild und ›sprechender‹ Beischrift gewertet, das heißt es gibt z. T. mehrere ›Ikonotexte‹ pro Katalogeintrag. Die Grafiken Abb. A–H und Abb. I–L (im Abbildungsanhang), die nach einer statistischen Analyse der Metadaten für jeden Katalogeintrag generiert werden konnten, liefern eine zusätzliche Übersicht über die Erkenntnisse.

7.1 Allgemeine Beobachtungen, ›Sitz im Leben‹

Der größte Teil der ›Ikonotexte‹ stammt aus dem Westteil des Römischen Reiches. Wohnhäuser und Villengebäude sind unter den Fundorten von Mosaik- und Wandbildern am zahlreichsten vertreten. Die beschrifteten Bilder liefern Indizien, dass sich insbesondere die Bankett- und Audienzsäle, die Thermen oder Bibliotheken in den privaten Wohnhäusern zu Foren wandelten, auf denen der soziale Wettbewerb ausgetragen wurde.¹⁹⁰² Das räumliche Umfeld von gemeinschaftlich genutzten Räumen mit langer Verweildauer wurde wohl als besonders geeignet für die Wirkung der beschrifteten Bilder angesehen. An zweiter Stelle überwiegen bei den Mosaiken die Thermenräume oder privaten Baderäume, bei den Wandmalereien die öffentlichen Räume für die Verköstigung. Es besteht ferner ein Zusammenhang zwischen der Positionierung der ›Ikonotexte‹ und ihrer Wahrnehmung im Raum.¹⁹⁰³ Mit Abstand die meisten ›Ikonotexte‹ wurden als Einzelbilder mit Motiven aus dem Alltagsleben geschaffen, was mit der pragmatischen Ausrichtung der Szenen und ihrem individuellen ›Sitz im Leben‹ begründbar ist. Wir finden Kombinationen aus unikalen Motiven und einmaligen Beischriften ebenso wie gängige Sujets, die mit unikalen oder wiederholt vorkommenden Beischriften versehen sind. Die Eigenkreationen machen unter den Beischriften den größten Anteil aus. Auf den Mosaiken gibt es mehr zeichen- oder symbolhafte Bildmotive als

1901 i. e. motivische, kompositorische, textliche und funktionale Parallelen.

1902 Vgl. auch Scott 1997.

1903 Beim Durchschreiten der Baderäume ist man schon aufgrund der Sturzgefahr mehr auf den (nassen) Fußboden konzentriert, während der Blick in Kneipen und Tabernen eher an bemalten Wandflächen hängen blieb.

auf den Wänden, wo bis auf wenige Ausnahmen mehr narrative Bildinhalte vertreten sind, was auch mit der Art der Anbringung und der Verweildauer des Betrachters vor dem Bild¹⁹⁰⁴ zu tun hat. Einen authentischen Eindruck des Geschehens im Bild vermitteln neben den ›sprechenden‹ Beischriften Momentaufnahmen eines bestimmten Ereignisses, die auf geringem Raum zusammengeführt sind, und zwar entweder synoptisch in einem Bild oder als Szenenfolge, z. B. im ›Ankunfts-Bild‹ der Casa del Triclinio Kat. W6, in den Kneipenbildern aus der Caupona des Salvius Kat. W10, in den prominenten Spielemosaiken Kat. M22, M23, M46, M53 oder in den Apsisbildern aus der Villa von Fuente Alamo Kat. M67.

Viele Bilder sind zum Zeitpunkt ihrer Erstellung unveränderbar mit *tesserae* oder Dipinti beschriftet worden; nur wenige enthalten nachträglich eingeritzte Graffiti. In zwei Fällen (Kat. W10, W12) könnten Dipinti auch von zweiter Hand mit einem Farbrezest hinzugefügt worden sein. Objekte mit demselben Bildthema aber unterschiedlichen Notationsformen der Beschriftung (aufgemalt/eingeritzt) wurden in der Untersuchung mehrmals einander gegenübergestellt. Griechische Beischriften finden wir sowohl im Osten als auch im Westen des Reiches, lateinische nur im Westen und dort besonders in der Mosaikkunst. Griechische Beischriften sind vorwiegend in den westlichen Wandbildern und östlichen Mosaiken zu finden. Bei den lateinischen Beischriften fällt die starke Verwendung von Vulgärsprache auf. In den ›Thermen der Sieben Weisen‹ Kat. W3 gipfelt dies sogar in einer derben Fäkalsprache. Bei den Bild-Text-Kombinationen handelt es sich bis auf wenige Ausnahmen nicht um Erzeugnisse der Hochkunst. Stattdessen sind diese dem Genre der Volks- oder Gebrauchskunst (›arte plebea‹) zuzurechnen, was bedeutet, dass sie eine gleichsam pragmatische Funktion erfüllt haben, also gewisse Eigenschaften besaßen, mit denen sie ihre Rezipienten im Alltagsleben unterstützt haben. Der Gebrauch von Alltagssprache ermöglicht eine leichtere Lesbarkeit und somit eine viel direktere Kommunikation mit dem ›Endnutzer‹ des Bildwerks ohne auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht beschränkt zu sein. ›Ikonotexte‹ mit sehr kurzen Beischriften oder Satzellipsen haben öfter ambivalente oder mehrdeutige Inhalte, etwa bei Kat. M6, M9, M12, M31–M33 und Kat. W12, W21. Diese Doppeldeutigkeiten bewirken in erster Linie, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters stärker gelenkt und möglichst schnell gefesselt wird, so mehrheitlich bei den apotropäischen ›Ikonotexten‹, hinter denen sich eine starke Dringlichkeit bzw. ein ausgeprägter Wunsch nach Schutz verbirgt. Doppeldeutigkeiten können aber auch als ›Eyecatcher‹ mit dem Wunsch, die Gäste zum Lachen zu bringen, in Verbindung stehen, denn Pointen und Parodien kommen durch diese Form des Spiels mit Bild und Text weitaus einfacher zur Geltung. In jedem Fall erzeugen sie einen Überraschungseffekt.

1904 Wandbilder werden aufgrund ihrer Anbringung auf Augenhöhe in der Regel länger betrachtet als Bilder auf dem Boden, so dass komplexere Bildinhalte und Details erfasst werden konnten. Mit Mosaikbildern konnte man in aller Regel weniger lange die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln.

Wenn es um den individuellen ›Sitz im Leben‹ der ›Ikonotexte‹ geht, so lassen sich die Funktionen der Beischriften zunächst auf einer allgemeinen Ebene zusammenfassen. Einigen Stücken im Katalog können zwei oder sogar mehrere Funktionen zugeordnet werden. Auf den Mosaiken sieht die Verteilung folgendermaßen aus (Abb. I): die ›sprechende‹ Beischrift bereichert das Bildmotiv, welches aus sich heraus in den meisten Fällen verständlich wäre, häufig um eine neue, überraschende Bedeutungsebene. Beispielsweise wird ein parodistischer Effekt unter anderem dann erzielt, wenn Bild und Beischrift semantisch im Widerspruch zueinander stehen oder wenn aus beidem etwas unerwartet Komisches generiert wird. Dies kommt in einigen Fällen vor, z. B. Kat. M19, M26, M37–M38, M43. Auf Mosaiken mit apotropäischer Semantik tritt diese Textfunktion öfter auf (Kat. M9, M12–M14, M31–M33). An zweiter Stelle stehen jene ›Ikonotexte‹, bei denen der Text den Inhalt des Bildes verstärkt oder erweitert. Dazu gehören Objekte aus unterschiedlichen Bereichen, etwa Zitate von Gelehrten, Aufforderungen zum Trinken, selbst entworfene Gedichte, Ansprachen, Akklamationen oder Rollentexte (Kat. M2, M10, M19–M20, M25, M27–M30, M43–M45, M53–M54, M58, M67, M70), aber auch Apotropaia (Kat. M5, M9, M16, M21, M41–M42, M56–M57). Die Beischriften erfüllen dann häufig eine ›offensive‹ Aufgabe, das heißt der Hausherr oder Erbauer des Gebäudes sieht seine Strategie darin, den Besucher präventiv vor Neid zu warnen, den Neider einzuschüchtern oder zu bedrohen (Kap. 12, Tabelle 2). Das Bildmotiv kann dabei sowohl apotropäisch als auch nicht-apotropäisch konnotiert sein. Vergleichbar häufig kommt es auf Mosaiken vor, dass der hinzugesetzte Text die akustische Atmosphäre in einer Räumlichkeit oder mündliche Kommunikation während eines Ereignisses allgemein konservieren sollte, sei es die Figuren geben Einblicke in eine bestimmte Kultpraxis, in ein Schaustück, es fallen Aussprüche/Ausrufe während des Gelages oder während der Spiele wird ein(e) Kommentar/Proklamation an die Zuschauer gerichtet (Kat. M1, M10, M22–M25, M37–M38, M40, M44–M45, M48, M53, M55, M60, M63, M65, M67–M68, M72). In einigen Fällen hatte der Text (z. T. zusätzlich zu anderen Funktionen) die Aufgabe, das Bild zu beleben (Kat. M2, M4, M17, M20, M22–M24, M26–M30, M53, M67–M68, M72) oder zu beschreiben (Kat. M7, M15, M35, M50, M55, M62, M66, M69, M71).

In den beschrifteten Wandbildern (Abb. J) machen die Fälle, in denen der Text dem Bild eine neue Bedeutung zufügt¹⁹⁰⁵, anders als bei den Mosaiken, den kleinsten Anteil aus (Kat. W3–W4, W7, W8, W12, W21, W22, W23 Tafel 8). Am meisten begegnet man Szenen, in denen der Text den semantischen Gehalt des Bildes erweitert oder intensiviert (Kat. W1–W2, W5–W6, W8, W10, W14–W21, W23). Auch Texte, die der Verlebendigung dienen, bilden hier eine größere Gruppe (Kat. W1, W3, W6, W9–W11, W13, W21–W22). Texte, die das Bild (mehrheitlich in Form

1905 In diesen Fällen ist unter anderem zu beobachten, dass gelehrte und hochangesehene Männer oder ein Verehrer des Hermes Priapus scherzhaft herabgesetzt werden, dass einem neutralen Bildmotiv eine Erfolg verheißende Wirkung zugeschrieben wird, dass ein Hund mit einer berühmtesten Person verglichen wird, dass ein nackter Klogänger als apotropäisches Symbol dient.

eines Epigramms) beschreiben (Kat. W₂, W₄–W₅, W₈, W₂₃) oder eine authentische akustische Dimension zum Bild hinzufügen (Kat. W₆, W₉–W₁₁, W₁₃), sind bei den Wandmalereien zu gleichen Teilen im Mittelfeld vertreten.

Neben den allgemeinen Funktionen der Texte im Bild gibt es eine ganze Reihe spezieller Funktionen, die von den Bild-Text-Kombinationen erfüllt werden (vgl. auch Kap. 12, Tabelle 3 unter ›Bild und Text: Funktionen‹). Bild und Text wirken dann zusammen und können

- *passiv unterhalten*, indem sie
 - Kommunikation im Raum festhalten
 - durch Parodien etc. belustigen
- *Bedeutung verleihen*, indem sie
 - Wissen zur Schau stellen
 - Fähigkeiten zur Schau stellen
 - Reichtum und politischen Einfluss zur Schau stellen
 - Bewunderung ausdrücken
- *präsent halten*, indem sie
 - an Ereignisse erinnern und Botschaften konservieren
 - magische/religiöse Botschaften kodieren
 - die akustische Atmosphäre im Bild festhalten
 - Emotionen festhalten
- *auf Bedürfnisse aufmerksam machen*, indem sie
 - für eine Einrichtung werben (Kneipe, Geschäft)
 - ein sinnliches Ambiente zum Wohlfühlen schaffen
 - zu geselligem Beisammensein einladen
 - religiöse Verbundenheit zum Ausdruck bringen
 - bestimmte Werte oder Emotionen übermitteln
- *aktiv Handlungen hervorrufen oder verhindern*, indem sie
 - das Verhalten im Raum regulieren (Unterlassung, Bestärkung)
 - Neid und schädliche Einflüsse abwehren
 - spezifische (Handlungs-)anweisungen vermitteln
 - Re-Aktionen provozieren
 - einstimmen und animieren
 - an Bildung und Wissen appellieren

Die Verteilung für Mosaikbilder (Abb. K) veranschaulicht gut, dass Strategien gegen Neid und schädliche Einflüsse mit den ›Ikonotexten‹ bei weitem am meisten verfolgt worden sind (Kat. M₉, M₁₂–M₁₄, M₁₆, M₂₁, M₃₁–M₃₃, M₄₁–M₄₂, M₄₆–M₄₇, M₄₉, M₅₂, M₅₆–M₅₇, M₅₉–M₆₁). An zweiter Stelle steht ein Komplex von Stücken mit unterhaltender Funktion, sei es in Form von bewussten Parodien, sei es in Form von Stimulation der literarischen Bildung bei den Gästen (Kat. M₁₇, M₁₉–M₂₀, M₂₆–M₃₀, M₃₇–M₃₈, M₄₃, M₅₄, M₆₂–M₆₃, M₆₇–M₆₉, M₇₂). Auch scheint es den Auftraggebern wichtig gewesen zu sein, Ereignisse, zu denen ein

persönliches Verhältnis bestand, oder eigene Botschaften für die Betrachter gegenwärtig zu halten (Kat. M22–M24, M44, M53, M55, M66–M68). Daneben hat man entweder versucht, beim Betrachter Bewunderung zu erwecken oder die eigene Bewunderung für bestimmte Persönlichkeiten oder Vereinigungen zum Ausdruck zu bringen (Kat. M22–M23, M40, M44, M47–M48, M53, M58, M60). Eine weitere Gruppe bilden diejenigen Objekte, die ganz allgemein Reaktionen, Handlungen oder ein bestimmtes Verhalten beim Leser hervorrufen sollten, etwa in Form der Stimulation des Wissensschatzes, der Aktivierung sittlichen Benehmens im Kneipenraum, der praktischen Vermittlung von Tätigkeiten bei der Ausübung von Kulte, oder um schädigendes Verhalten zu verhindern. Zur Mehrheit der sog. Gebotsschilder, die den Betrachter zu einem bestimmten Verhalten ermuntern sollten, gehören Wandmalereien aus dem Westteil des Reiches. ›Verbotsschilder‹, die ihn von einem bestimmten Verhalten abhalten sollten, finden wir in etwa gleichermaßen häufig in Mosaik- und Wandbildern des Westens und Mosaikbildern des Ostens. Weniger intendiert waren bei den beschrifteten Mosaiken insgesamt z. B. die Zurschaustellung von Reichtum bzw. politischem Einfluss, die Herausstellung der eigenen Fähigkeiten und die bewusste Einladung zum geselligen Beisammensein.

Bei den Wandmalereien sind die Unterschiede in der Verteilung weniger stark ausgeprägt als bei den Mosaiken (Abb. L). Die Funktionen der ›Ikonotexte‹ teilen sich hier auf in ein Spitzenfeld, ein Mittelfeld und eine kleine Gruppe im unteren Feld. Klare Vorreiter sind Objekte, die christliche Werte und Botschaften vermitteln – ein verzerrtes Ergebnis, das durch das starke Gewicht der Katakombenmalerei im Katalog zustande kommt (Kat. W14–W20). Diese Artefakte sind es auch, die zugleich bestimmte Ereignisse (Totenmahl für die Verstorbenen) und (christliche) Botschaften präsent halten sollten. Zu den stärker vertretenen Funktionsbereichen gehören auch hier die Zurschaustellung von Wissen und die Unterhaltung – ganz ähnlich wie bei den Mosaikbildern (Kat. W1–W3, W5, W7–W8, W21–W22). Kleine Gruppen bilden ›Ikonotexte‹, die als Werbung oder Reklame dienen, die konkrete Anweisungen an den Rezipienten weitergeben (Kat. W9, W11, W13¹⁹⁰⁶), bestimmte Werte verkörpern (Kat. W2, W5, W8), gegen schlechte Einflüsse schützen und Handlungen anregen oder unterbinden (Kat. W4, W6–W7, W10, W12).

7.2 Spezielle Beobachtungen: akustisch

Der Fokus der Arbeit lag auf dem akustischen Moment, das in den Bildern auf unterschiedliche Art und Weise konserviert wird und das verschiedene Funktionen erfüllt. Die gewonnenen Erkenntnisse zeigen die Vielfalt der Anwendungsstrategien für ›sprechende‹ Beischriften: Am häufigsten finden sich ›Sprechblasen‹, die den Figuren in den Mund gelegt wurden. Ein allgemeiner Überblick über die

1906 Die Anweisungen in Kat. W14–W20 sind nur im übertragenen Sinn gemeint.

verschiedenen Kategorien der wörtlichen Rede im Bild ist in Tabelle 1 (Kap. 12) zu finden. Die Kategorien können zu mehreren Gruppen zusammengefasst werden.

Eine erste Gruppe gibt die wörtliche Rede als Gespräche der Figuren wieder, und zwar besonders in den Wandmalereien aus dem westlichen Reichsteil. Auch Monologe einzelner Figuren (z. T. an andere Figuren im Bild gerichtet) kommen vor. Diese Form von wörtlicher Rede im Bild steht dem ursprünglichen Verständnis einer ›Sprechblase‹ am nächsten und evoziert eine bestimmte Atmosphäre im Raum, die mit dem dargestellten Ereignis in Verbindung steht. Wir finden Dialoge und Monologe der Figuren im Bild sowohl in Aufenthaltsräumen und Latrinen (v. a. im Wohnhaus) als auch in Gaststätten und in Grab- und Kulträumen. Die ›Ikonotexte‹ aus dieser Gruppe haben die Tendenz den Leser zu unterhalten, wofür der Mosaikboden aus Fuente Alamo Kat. M67 und die anderen Geranomachien Kat. M4, M26, M72 ein besonderes Beispiel abgeben. In einem Fall ist sogar eine Geräuschkulisse in Form von Tierlauten durch die Beischrift dokumentiert, um das dargestellte Geschehen für den Betrachter authentischer zu machen (Kat. M72). Die ›sprechenden‹ Beischriften sollten die Besucher aber auch in eine bestimmte Stimmung versetzen, ihnen eine gewünschte Einstellung oder Werthaltung nahebringen oder eine Handlung bei ihnen hervorrufen, z. B. Kat. M1, M39, M46; Kat. W3–W4, W5–W9, W11, W13–W14, W22. Die beigegebenen Zitate bei einigen Dichterfiguren sollten die literarischen Kenntnisse der Anwesenden im Raum austesten (Kat. M2, M54). Die mit Hilfe der Beischriften zugefügte akustische Ebene war imstande, Kommunikation im Raum entweder aktiv zu motivieren bzw. aufleben zu lassen oder Äußerungen im Raum passiv einzufangen, wie etwa im Fall der Graffiti in den Wandmalereien (Kat. W6, W9, W7, W13). In wenigen Fällen dienen die Beischriften auch dazu, bestimmte Ereignisse (Spiele oder Schauspiele) und Mitteilungen (Kultpraxis) für ein bestimmtes Publikum lebendig oder zumindest präsent zu halten, z. T. auch um die eigene Begeisterung des Hausherrn zum Ausdruck zu bringen (Kat. M53, M17, auch M48).

Eine zweite Gruppe weist Beischriften auf, die sich als persönliche Ansprache an den Leser oder an ein imaginäres Publikum richten. Die Ansprache erfolgt entweder direkt durch im Bild dargestellte Figuren (z. B. Kat. M34, M61) oder sie steht mit der Darstellung als solcher zumindest in Verbindung (z. B. Kat. M9–M11, M16, M41–M42, M57, M59). Diese Form der wörtlichen Rede im Bild erwartet in vielen Fällen eine direkte Reaktion beim Leser, zum Beispiel in Form eines ›Gebotsschildes‹ oder eines ›Verbotsschildes‹ oder eine Reflektion seines Verhaltens. Die ›Ikonotexte‹ kommen in allen Gattungen und Reichsteilen vor, sind jedoch vor allem in Mosaiken des Westens zu finden, etwa bei den Sieben Weisen, die ihre Sentenzen – optisch eng mit ihren Namen verbunden – als moralische Instanz an die Anwesenden im Raum verkünden (Kat. M27–M28).¹⁹⁰⁷ In diese Gruppe fallen ebenfalls Aufforderungen in Zusammenhang mit dem Gelage (Kat. M25, M45), etwa

1907 In wenigen Fällen lösen sich die philosophischen Lebensweisheiten von den Figuren. Entweder werden sie mit Figuren aus anderen Kontexten verbunden (Skelett im Grab) oder mit unge-

der Ausspruch des aus dem Bild blickenden Zechers im ›Gesangs-Bild‹ der Casa del Triclinio Kat. W6, und ganz besonders die Drohungen, Hinweise, Grüße und Glückwünsche in den verschiedenen Apotropaia (z. B. Kat. M3, M5, M9, M12–M14, M16, M31–M33, M34–M36, M41–M42, M47, M49, M52, M57, M59–M61, M64). Die Empfänger der Nachrichten werden außer bei den Beischriften gegen Neider, welche diese als solche bezeichnen, in der Regel nicht direkt genannt. In wenigen Fällen wird die wörtliche Rede eingeleitet oder die Einleitung muss hinzugedacht werden, was wohl eine Art Erzählstil imitieren sollte: *dictum (est)*, *adclamatum est* (Kat. M53), *Quodvultdeus ... dix(it)* (Kat. M1), *(dicit) Fortunatus* (Kat. M10).

Eine dritte Gruppe ›sprechender‹ Beischriften besteht schließlich aus expliziten Ansprachen von außen an die im Bild abgebildeten Figuren, wobei der Sprecher nicht abgebildet ist. Wir finden darunter Epigrammtexte, die sich an Gestalten aus dem Mythos richten, ebenso wie diverse Formen von Akklamationen, die als bewundernde Zurufe, als Beifallsrufe des Publikums und als Ausrufe des Herolds oder Spielestifters etc. in Arena und Circus zu denken sind. Einerseits dienten sie der Verherrlichung bestimmter Gruppierungen, Stifter, Tierkämpfer, Gladiatoren, Wagenlenker oder Tiere, z. B. Kat. M40, M44, M48, M58, M60, W5 (Bild B). Andererseits bildeten auch sie die akustische Atmosphäre während der Spiele ab und sorgten damit für ein eindrucksvolles sinnliches Ambiente innerhalb der Räumlichkeiten, mit dem z. B. vom Hausherrn gestiftete Veranstaltungen stetig in Erinnerung gerufen werden konnten (Kat. M22–M24, M40, M44, M53, M55, M68). In einigen Fällen soll die angesprochene Figur Abscheu oder Mitleid beim Leser erregen, z. B. Kat. M5, W5 (Bild D), W2 (Bild 5, Bild 8), W7. Immer wieder begegnen Beischriften in Form des Epigramms, da es als eine Möglichkeit der Ansprache an den Leser dient, so besonders im Themenkreis ›Dichtung‹ und bei den unheilabwehrenden Szenen. Als mündliche Ausdrucksform erfüllt es nicht nur die Szene mit Leben, sondern es vermittelt auch ideelle Werte und animiert zum Dialog unter den Anwesenden im Raum. Als literarische Ausdrucksform richtet es eine spezielle (auch moralische) Botschaft an den Leser, auch wenn dieser nicht direkt adressiert ist. Die Epigramme in den ›Ikonotexten‹ aus dem Katalog treten in Form von wörtlichen Zitaten aus überlieferten Gedichtsammlungen oder auch als kunstvolle Eigenkreationen auf. Mitunter appellieren auch sie stark an die Emotionen des Lesers.

Schließlich gibt es noch einige kurze oder längere Kommentare zu den Szenen, die eine ausdrückliche Erklärung zum Dargestellten abgeben, indem sie das beschreiben (z. B. durch einen indexalischen Verweis), was im Bild zu sehen ist. Auf diese Weise lenken sie die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die gesamte Szene, auf bestimmte Bildbestandteile oder auf Tätigkeiten der Figuren¹⁹⁰⁸, z. B. in Kat.

wohnen Inhalten in Verbindung gebracht, was beim Leser im Raum Belustigung hervorrufen sollte (Verhalten beim Gelage und auf der Latrine).

1908 »(Das ist) Festus mit Torquatus, »Das ist eine kleine Ziege«, »Ich bin Cervius«, »Ich bin schön/ Ich bin kopflos«, »Dies bekommen wir zu sehen«, ... *ventrem palpavit Solon, monuit Thales*,

M7 (Bild 1), M15, M22, M50, M56, M62, M67 (Apsis 1), M71, W3, W6, W23 (Tafel 9). Ebenfalls in diese Gruppe fallen Epigramme, welche lediglich Hintergrundinformationen liefern und die Szene durch eindrückliche Zustandsbeschreibungen besonders plastisch werden lassen, z. B. Kat. M8, W5 (Bild A, Bild E), W8. Einige Objekte aus dem Katalog vereinigen verschiedene Beischriftentypen aus den oben vorgestellten Gruppen (Kat. W2–W3, W5, W8, W23). Darunter ist eine Beischrift sowohl als Anrede von Figur zu Figur als auch als Anrede an den Leser zu denken, vgl. Kat. W5 (Bild C).

7.3 Spezielle Beobachtungen: inhaltlich

Die besprochenen Objekte der Gruppe ›Dichtung‹ wurden allesamt in Wohnhäusern/*villae* aufgefunden. Die Mosaiken zeigen verschiedene Dichterfiguren. Namensbeischriften wären für das Verständnis der Bilder ausreichend, allerdings sind sie zusätzlich mit Zitaten aus ihren Werken versehen worden. Die Wandbilder zeigen figürliche Szenen, die nach literarischen Vorlagen (darunter griechische Sagen) gestaltet wurden. In drei Fällen handelt es sich um hinzugesetzte Epigramme. Auffallend ist, dass die Beischriften der Gruppe ›Dichtung‹ allesamt eine gewisse Länge und Komplexität aufweisen. Es gibt Ansprachen an den Leser und an Figuren in den Bildern, als Sprecher kommen sowohl Figuren in Frage als auch Personen, die außerhalb des Bildes zu denken sind. Vor allem in der ›Domus Musae‹ Kat. W2 rückt die belehrende oder erzieherische Funktion der Epigramme in den Vordergrund.¹⁹⁰⁹ Zu den praktischen Handlungen, die an den ›Ikonotexten‹ vorgenommen wurden, zählte sicherlich das laute Vorlesen des Geschriebenen, wobei der Leser im Falle von Kat. M2 und M54 durch die Person des Dichters auf die Probe gestellt wurde, die unvollständigen Texte nach eigenem Wissen zu vervollständigen. Die ›sprechenden‹ Beischriften repräsentieren die faktische Belesenheit des Hausherrn und damit seinen gesellschaftlichen Status. Bilder und Texte in den beiden Wandmalereien Kat. W2 und W5 hatten die Aufgabe, die *memoria* des literarisch bewanderten Lesers zu aktivieren. Die hinzugesetzten Epigramme erläutern einerseits das bildlich Wahrgenommene, andererseits findet eine Ansprache an die Protagonisten statt, die im Bild dargestellt oder nicht dargestellt sein können. Die Texte stimulieren Dialoge und bieten eine Projektionsfläche für den intellektuellen Diskurs ihrer Leserschaft. Insgesamt sind sie eher offen gehalten, besonders das Räselepigramm um Homer und die Fischer aus der Casa degli Epigrammi Kat. W5, welches Raum zur Lösungsfindung lässt. In den Graffiti aus den Wandbildern der ›Domus Musae‹ Kat. W2 ist das Interesse der Hausbesucher an dieser Strategie sehr deutlich ablesbar, da Gäste des Hauses hier ihre Bildung in dichterischen

Quodvultdeus dix(it) ...

1909 Diese kommt *ex negativo* durch das Vorhalten sittenlosen Verhaltens zum Ausdruck.

Eigenkreationen verarbeitet oder aus der eigenen Erinnerung literarische Verse hinzugesetzt haben.

Die Objekte zum Themenkreis ›Philosophie‹ lassen sich nahezu ausnahmslos in die Spätantike einordnen. Einzige Ausnahme ist die Wandmalerei aus den ›Thermen der Sieben Weisen‹ in Ostia (Kat. W₃), die über ein Jahrhundert früher datiert werden kann. Die besprochenen Stücke aus dem Osten des Römischen Reiches sind in der Überzahl und stammen aus Wohnhäusern und dort vornehmlich aus Gelageräumen oder Latrinen, während die beiden Objekte aus dem Westteil in einem Thermenbau und in einem Grab entdeckt wurden. Interessanterweise gibt es unter den zugehörigen Einträgen im Katalog eine Gruppe von Mosaiken, die im engen Sinn an die philosophische Bildung zu appellieren scheinen (Kat. M₁₉–M₂₀, M₂₇–M₂₈). Sie stellen ein passives Zeugnis für die *paideia* ihrer Schöpfer dar. Indiz dafür ist die enge Verbindung von Weisenporträts (als Gruppe, z. T. mit den Namen der Weisen) und ihren zugehörigen Sprüchen. In allen anderen Darstellungen sind philosophische Inhalte aus unterschiedlichen Quellen weiterverarbeitet worden, setzen also beim Betrachter eine breitere Kenntnis entsprechender Vorlagen voraus. Am kreativsten ist die Thematik in der Therme von Ostia in verschiedenen Beschriftungs- und Kommunikationsebenen umgesetzt worden. Die späteren Darstellungen aus dem Osten des Reiches sind eher gleichförmig aufgebaut und mit unterschiedlichen Beischriften versehen (Kat. M₂₉, M₃₀, W₁ und W₂₁). Die motivische und kompositorische Ähnlichkeit ist insbesondere bei den Beispielen mit Sonnenuhr-Szenen gegeben, und zwar unabhängig von der Gattung der Objekte. Auffallend ist, dass die philosophischen Lehrsätze allesamt eingängiger sind als die Beischriften der Gruppe ›Dichtung‹. Auch weisen sie eine geringere Länge und Komplexität auf. Die intendierten praktischen Handlungen an den ›Ikonotexten‹ waren das laute Vorlesen der philosophischen Lehrsätze durch die Raumbesucher, außerdem die Stimulation von Diskursen und Kommunikation unter den gebildeten Gästen. Da es sich im Regelfall um eine direkte Ansprache des Lesers handelt, wird der Aufforderungscharakter des Geschriebenen stärker ersichtlich als in den Artefakten zum Thema ›Dichtung‹: Man soll Verhaltensregeln der Sieben Weisen zur Lebensbewältigung verinnerlichen (Kat. M₂₇–M₂₈) oder man wird durch schonungslose Parodien dazu eingeladen, über die eigene Vergänglichkeit (Kat. M₁₉ und M₂₉) und den Umgang mit der Zeit zu reflektieren (Kat. M₃₀, W₁, W₂₁). Eng verbunden ist die Fürsorge für den eigenen Körper in Gestalt der Stuhlpflege während des Tages, die sehr direkt in den Wandmalereien aus der ›Therme der Sieben Weisen‹ zum Ausdruck kommt und in den Bildern aus den Ostprovinzen einen Nachhall findet. Der Leser wird auf sein Fehlverhalten und auf seine irdische Existenz (vgl. das Skelett beim Gelage Kat. M₁₉ und Kat. M₂₉) aufmerksam gemacht: Sein Weg führt vom ausschweifenden Mahl im Gelageraum, zu dem er in der Hektik des Alltags zu spät erschienen ist, unweigerlich in die Latrine – mit allen negativen Konsequenzen für eine reibungslose Verdauung, die am Ende zu Krankheit und Tod führen können.

In der Gruppe ›Theater‹ wurden vier Mosaiken mit Kampfszenen zwischen Pygmäen und Kranichen besprochen, die Sprechtexte der Figuren wiedergeben. Es ist anzunehmen, dass sie aus Gelageräumen in privaten Wohnhäusern stammen, auch wenn es nur in einem Fall sicher nachweisbar ist. Wie bei den Philosophenbildern stammt die vollständigste Darstellung aus dem westlichen Reichsteil: Der Mosaikboden von Fuente Alamo Kat. M67 zeigt einen Zyklus mit einer zusammenhängenden Familiengeschichte. Bei den anderen Stücken handelt es sich um verschiedene Fassungen von solitären Zweikampfszenen, jeweils mit unterschiedlichen griechischen Beischriften (Kat. M4, M26, M72), wobei die Beischrift im Mosaik aus Amphissa Kat. M4 genauso wie jene aus Fuente Alamo eine Vater-Sohn-Beziehung offenlegt. Hier und auch in der Kampfszene aus Byblos (Kat. M26) wird deutlich, dass es sich um besondere Umsetzungen des Themas der Geranomachie handelt. Die Bilder in Fuente Alamo sind nicht mit den realistischen Bühnenszenen gleichzusetzen, da typische Angaben von Kostümen, Theaterattributen oder Bühnenarchitektur fehlen. Dennoch deutet einiges auf die Vorlage eines dramaturgisch aufbereiteten Stücks hin, so vor allem die Komposition der vulgärsprachlichen Dialoge in kurzer Rede und Gegenrede, die Anlehnungen an die Sprache der lateinischen Komödie bzw. Tragödie, die Auswahl ›sprechender‹ Namen für die Hauptcharaktere sowie die ausgeprägte Situationskomik, die durch die Beischriften erzeugt wird. Bei der Auswahl und Zusammenstellung zeigt sich, dass der Auftraggeber wohl nicht primär an die *paideia* seiner Gäste appelliert hat. Die kleine Bildgeschichte hat für die Besucher wohl eine imaginäre Welt zur reinen Unterhaltung in den eigenen vier Wänden erschaffen; der Auftraggeber hat sich dafür wahrscheinlich aus unterschiedlichen Quellen (Schauspiel und illustrierte Buchrolle oder Kodex) inspirieren lassen.

Drei weitere spätantike Bodenmosaiken lassen sich in die Gruppe ›Jagd‹ einordnen. Alle stammen aus privaten Wohnhäusern und tragen ›sprechende‹ Beischriften, die klar an den Betrachter gerichtet waren. Die Bilder wären ohne die Texte zwar verständlich, jedoch enthalten die schriftlichen Zusätze jeweils eine zusätzliche Information, die über die Intention des Auftraggebers genauer aufklärt. Im ersten Bild Kat. M66 finden wir einen kurzen indexalischen Verweis auf den Jäger *Thalassius*, der im Bild zu Pferd mit seinen Hunden unterwegs ist. Der ›Ikonotext‹ hatte die Aufgabe, den Gast über die Leidenschaft des Hausherrn aufzuklären und dessen besondere Qualitäten und Fähigkeiten als Jäger herauszustellen. Eine weitere Beischrift Kat. M58 sollte über die besondere Eigenschaft des geliebten Jagdhundes aufklären. Eine längere Beischrift auf einem Mosaik im Privatbad einer Villa in Algerien Kat. M39 steht auf den ersten Blick im Widerspruch zur Darstellung. Abgebildet sind zwei Jäger mit Lanze und Schild, die gerade einen Eber zu Fall bringen wollen. Die Stimme im Bild ruft dazu auf, regelmäßig die Glieder im Bad mit Hornklee warmzuhalten. Sie nimmt das vorweg, was der Hausherr für seine Gäste im Anschluss an die Strapazen der Jagd geplant hat. Die Jägerei wird weniger mit mannhafter Tapferkeit (*virtus*) als vielmehr mit Lebensglück und Genuss in Verbindung gebracht. In dem aufwendig gearbeiteten Mosaik aus Sheikh Zouè-

de Kat. M35 finden wir neben Namensbeischriften in den mythologischen Szenen (darunter Hippolytos bei der Jagd und Phaidra) drei räumlich abgesetzte längere Beischriften: die Preisung des Hausherrn Nestor, eine Beischrift gegen neidische Besucher sowie ein ekphrastisches Epigramm, in dem der Mosaikfußboden mit einem von Aphrodite gewebten Gewand verglichen wird. Mythos und Realität sind hier wie ein textiles Gewebe auf kunstvolle Weise miteinander verknüpft worden, um Bewunderung für den Hausherrn als Jäger, seinen Wohlstand, seinen Sinn für das Schöne und seine besonderen Fähigkeiten hervorzurufen.

Im Kapitel zu den ›Spielemosaiken‹ konnte die Akklamation als übergreifende Beischriftenkategorie in Gestalt von Heilsrufen, Antriebsschreien und Siegesproklamationen beobachtet werden. Die behandelten Einträge im Katalog stammen ausschließlich aus den Westprovinzen des Reiches (vornehmlich aus römischen Villenbauten in Nordafrika) und zeigen Tierkämpfe, Gladiatorenkämpfe sowie Wagenfahrer und symbolische Motive. Auch hier gibt es Funde, die viele verschiedene Beischriften-Kategorien in unterschiedlicher Länge und Komplexität aufweisen. Entsprechend vielfältig sind die Funktionen der Beischriften. Insgesamt erfüllen sie folgende Aufgaben: sie konservieren die Geräuschkulisse während des Wettkampfes (Beifall, Zurufe, Sprechchöre), um das aus privater Kasse gestiftete *munus* zu re-inszenieren und das sinnliche Erleben für die Nachwelt präsent zu halten. Sie klären über Sieg und Niederlage auf. Sie vermitteln Bewunderung für Spielestifter, Kämpfer, Wagenlenker, Venatoren-Vereinigungen/*factiones* oder für spezielle Opfertiere und Rennpferde¹⁹¹⁰. Sie schützen vor offenen Rivalitäten unter den Anhängern der *factiones* und prägen so das soziale Leben ihrer Rezipienten maßgeblich. Bei den Mosaiken mit Tierkampfmotiven stechen das sog. Mageriusmosaik Kat. M53 und ein Mosaik mit Stieren aus El Djem Kat. M46 heraus. Außerdem fallen in diese Kategorie zwei zusammengehörige Tafeln mit Gladiatorenpaarungen aus Rom (Kat. M22). Der Zweck der Bilder erklärt sich durch ihre besonderen Beischriften. Das ›Mageriusmosaik‹ vereinigt gleich mehrere Akklamationstypen, etwa einen Aufruf des Herolds (*curio*), der an die Gewogenheit des Publikums appelliert. Andere Textteile tragen Züge einer ›Live-Reportage‹ mit Beifallsrufen für den *editor* der Spiele. Konserviert werden die Erzählerstimme, die den Leser durch den Text führt, außerdem indirekt die Stimmen des Herolds und die bewundernden Jubelrufe der Zuschauer, unterstützt durch spezielle sprachliche Hilfsmittel, die den akustischen Effekt verstärken sollen. Das Mosaik aus El Djem zeigt in der Mitte eine Gruppe schlafender Stiere in der Arena. Im oberen Teil sind Anhänger der Venatoren-Vereinigungen (*sodalitates*) mit ihren Abzeichen beim Gelage versammelt. Verschiedene Beischriften über ihren Köpfen geben Äußerungen wieder, die zum friedlichen Feiern aufrufen. Die kleine Szene erinnert an die Bild-Text-Verbindungen aus Gelagekontexten, besonders an die Sigmamahlszenen aus Kap. 4. 2. 3 (Kat. W14–W20). Wir finden erstmalig auch eine unheilabwehrende Beischrift in der Mittelszene, die das Wecken destruktiver Mächte zum Schutz vor der

1910 Auch durch ›sprechende‹ Namensbeischriften.

Konkurrenz verhindern soll. Auf weiteren Mosaikbildern lässt sich eine ähnlich zeichenhafte Symbolik beobachten, die gegen verschiedene Sodalitäten gerichtet ist oder die die favorisierte Gruppierung besonders heraushebt (Kat. M47–M48, M59–M60). Sinnbildhaft erscheinen Tiere mit kurzen, formelhaften Texten. Zu den Strategien gegen missgünstige Gefühle, die mit diesen ›Ikonotexten‹ vermittelt werden, zählen das mutwillige Einschläfern der Konkurrenz (*at dormiant tauri*, ›offensiv‹ Kat. M59), das demonstrative Herausstellen der eigenen Leistung (*O Leo prae sum(p)sisti / expedisti dedicasti*: ›prophylaktisch‹ Kat. M60) oder das ›Fallenlassen‹ der Neider (*invidia rumpuntur aves neque noctua curat*, ›offensiv‹ Kat. M47). Dass das römische Spielewesen eng mit der Abwehr von Unheil verknüpft war, beweist auch das vandalenzeitliche Mosaik aus Tunesien Kat. M52, das einen siegreichen Wagenlenker zeigt, der eine *tabula* mit Beschriftung gegen den Neider trägt. Die Gladiatorenmosaik aus Rom Kat. M22 bilden Kampfscenen ab und konservieren durch ihre Beischriften die akustische Atmosphäre im Amphitheater. Wie im ›Mageriusmosaik‹ sind darin Stimmen im Bild festgehalten, darunter diejenige des Herolds oder Spielestifters, diejenige eines Erzählers, der das Ereignis kommentiert, sowie Zurufe der Zuschauer. Zu den Beischriftenkategorien auf den Circusmosaik (Kat. M23–M24, M40, M44, M68) gehören Zurufe im Augenblick des Sieges oder Kommentare zum Sieg kombiniert mit Namen, aber auch allgemeine Zurufe ohne festes Schema, die entweder Wagenfahrer oder Rennpferde bejubeln. Weitere vier Mosaiken Kat. M37–M38, M43, M63 zeigen Tierszenen, in denen sich Elemente aus Tierkampf, Gladiatorenkampf und Wagenrennen mischen. Hier sind es vor allem die Beischriften, welche aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu den Aklamationen in Spieleszenen einen komischen Effekt erzeugen.

Die Bilder aus der Gruppe ›Gelage/Kneipe/Totenmahl‹ haben einen stärkeren Bezug zur Alltagspraxis, denn der Wunsch nach Zurschaustellung des sozialen Status oder der eigenen Leistung tritt nicht so stark in den Vordergrund. Stattdessen nehmen die Bilder Züge einer allgemeinen Gebrauchskunst (›arte plebea‹) an. Alle ›Ikonotexte‹ sind tendenziell auf leichte Lesbarkeit ausgelegt und zeigen eine Isolierung bestimmter Bildmotive, die sich auch (mehrfach) wiederholen können, ein Phänomen, das sich bereits bei einigen oben erwähnten Objekten gezeigt hat.¹⁹¹¹ Mit allen ›Ikonotexten‹ aus dieser Gruppe (Kat. W6–W7, W14–W20) werden programmatische Aussagen getroffen, die sich auf das praktische Handeln der Gäste oder des Personals im Raum beziehen, darunter nachträgliche Bewertungen des Tischservice oder ›Gebotsschilder‹ und ›Verbotsschilder‹, die auf eine Regulierung abzielen. Gleichzeitig liefern sie entweder Anreize zur Kommunikation oder sind das Resultat aus Kommunikation. Die Einträge im Katalog stammen alle aus dem Westen des Reiches, aus einem pompejanischen Wohnhaus, aus zwei Kneipen so-

1911 Vgl. die Philosophenbilder mit Sonnenuhren (Kat. M29, M30, W21), die Zweikampfscenen zwischen Pygmäen und Kranichen (Kat. M4, M26, M67, M72), die Tiermotive (Jagdhunde, Pferde, Stiere, Hunde, Eulen usw.) und die Darstellungen mit siegreichen Wagenlenkern (Kat. M24, M44, M52, M68).

wie aus spätrömischen Katakomben. Die detailreichsten und originellsten Szenen mit mittellangen gemalten oder geritzten Beischriften kommen aus der Casa del Triclinio (Kat. W6). Im ›Gesangs-Bild‹ nimmt jede Person mit ihrem Habitus eine bestimmte Rolle in der abendlichen Runde ein, der durch die jeweils hinzugefügte Äußerung unterstrichen wird. Die ›sprechenden‹ Beischriften fordern aktiv dazu auf, in ihre Rollen zu schlüpfen und es sich wohlergehen zu lassen. Gleichzeitig demonstrieren sie, was zu einem gelungenen Gelage dazugehört. Im ›Ankunfts-Bild‹ ist eine klare Interaktion und Kommunikation der Figuren untereinander ersichtlich. Offensichtlich haben die Gäste ihre Eindrücke hier durch kurze Graffiti im Bild verarbeitet, wobei sie sich durch die Dipinti im ›Gesangs-Bild‹ haben anregen lassen. Die Beischriften forderten den Gast zu geselligen Tätigkeiten wie Gesang, Gesprächen und Weingenuss auf. Zugleich lieferten sie jedoch im Vergleich zu den attischen Vasenbildern mit Gelageszenen (Kap. 4. 2. 1. 1) keine Stichworte für die konkrete Ausführung dieser Tätigkeiten. Aus praxeographischer Sicht waren sie also mehr dazu bestimmt, ein angenehmes Ambiente des Wohlbefindens unter den Gästen zu verbreiten. Bild und Text verhalten sich dabei zum Teil auch redundant zueinander, was ihre Aussage verstärkt.

Die Kneipenszenen aus den beiden *cauponae* sind nicht nur ähnlich datiert und lokalisiert wie die Gelagebilder aus der Casa del Triclinio, sondern enthalten wie diese sowohl gemalte als auch geritzte Beischriften. Im einen Fall Kat. W10 handelt es sich um Szenen aus dem alltäglichen Kneipenbetrieb: Die Eifersucht bei einem frisch verliebten Paar, der Streit zweier Männer um den servierten Wein, die impulsiven Wutausbrüche zweier Spieler beim Würfelspiel. Den Personen sind Äußerungen hinzugefügt worden, welche die Darstellungen teilweise in ein neues Licht rücken. Die Sprechtexte zielen implizit auf die Wiedergabe des wahrnehmbaren Ambientes in der Kneipe ab und sollten wohl mit der Hilfe von negativen Beispielen eine gute Kommunikation auf Seiten der Gäste im Schankraum fördern helfen. Sie führen mögliche Formen misslungener Kommunikation in der Kneipe vor Augen und hatten damit die praktische Aufgabe, das Verhalten der Kneipenbesucher im Sinne der Gemeinschaft zu kontrollieren bzw. Affekthandlungen zu vermeiden. Im anderen Fall Kat. W9 ist eine größere Anzahl von Einzelszenen mit Momentaufnahmen aus dem Kneipenbetrieb erhalten. In zwei Schankszenen haben Besucher Graffiti hinzugefügt, welche die Wünsche der Kunden artikulieren und somit den Mitteilungsgehalt der Szenen erweitern und konkretisieren. Sie sind das Produkt der Gespräche unter den Gästen über die Qualität des ausgeschenkten Weins und den Service in der Kneipe. Wie die Wandbilder in der ›Domus Musae‹ Kat. W2 so sind die Bilder aus Gelageraum und Kneipe (Kat. W10, W9) als primäres Medium anzusehen. Mit den beigefügten Texten sind keine allgemeingültigen, sondern sehr spezielle Aussagen getroffen worden, die für spätere Besucher wichtige Botschaften bereit hielten.

Die acht Sigmamahl-Szenen aus der Katakombe SS. Marcellino e Pietro (Kat. W14–W20) zeigen Männer, Frauen und Kinder beim christlichen Totenmahl auf einem *stibadium*. Daneben treten Dienerfiguren mit Gefäßen. Auch hier sind die

Szenen kompositorisch untereinander sehr ähnlich, unterscheiden sich aber unter anderem in Anzahl und Zusammensetzung der lebhaft interagierenden Teilnehmer. Auch die ›sprechenden‹ Beischriften, bei denen es sich um Wünsche oder Aufforderungen für die Bewirtung mit Wein handelt, sind weitgehend homogen. In jedem Fall wird eine Frau namentlich angesprochen. Agape und Irene haben eine allegorische Bedeutung und heben die Verbundenheit in christlichen Tugenden hervor. Bis auf eine Ausnahme ist der Name jeweils mit einem Imperativ kombiniert, der entweder zur Zugabe von heißem Wasser (*da calda, porge calda*) oder zum Mischen des Weines mit (heißem) Wasser (*misce*) auffordert. Manche Beischriften zielen auf eine persönliche Beziehung ab (*misce mi, misce nobis*). Die ›Ikonotexte‹ bieten den versammelten Gläubigen eine Projektionsfläche für frühchristliches Gedankengut und haben die praktische Aufgabe, die zugrundeliegende christliche Botschaft zu übermitteln. Da Bild- und Textelemente sich teilweise inhaltlich widersprechen, ist offensichtlich, dass es sich bei den Beischriften nicht um authentische Anweisungen handeln kann. Stattdessen sollte eine programmatische Aussage im Sinne der frühchristlichen Mission transportiert werden.

Die wohl ungewöhnlichste Interaktion zwischen Bild und Text lässt sich in der Gruppe der ›Apotropaia‹ beobachten. Die erhaltenen Beispiele auf Fußböden und an Wänden zeugen von einer großen Vielfalt an Lösungsstrategien zum Schutz vor unliebsamen Einflüssen. Alle datieren in einen weiten Zeitraum zwischen dem 1. und dem 5. Jahrhundert n. Chr. Ihre Bildthemen reichen von symbolischen Motiven, Kreaturen und Szenen aus dem Mythos oder Personifikationen über Tierbilder und missgestaltete Grottesken bis hin zur Darstellung eines siegreichen Wagenlenkers und einer defäkierenden Person. Der *cacator* erinnert entfernt an die Latrinenhocker im unteren Teil der Philosophenmalerei aus Ostia Kat. W3. Viele Bilder wären ohne die hinzugefügten Texte nicht ohne Weiteres als Apotropaia verständlich, etwa das Beispiel mit Phthonos (Kat. M5) oder auch die Darstellung von Venus und den Seegestalten (Kat. M11). Von den verfügbaren Einträgen im Katalog stammen die meisten aus dem Westteil des Reiches. Mythologische Motive sind häufiger vertreten, vor allem in den Westprovinzen. Eine zweite größere Gruppe aus dem Westen zeigt Tierdarstellungen, wozu auch das Eulenmosaik von Thysdrus Kat. M47 hinzuzurechnen ist. Grottesken oder Personifikationen sind in größerer Zahl im Osten zu finden. In den übrigen ›Ikonotexten‹ werden abstrakte Symbole verwendet, etwa der Phallos, der Phönixvogel, das Labyrinth oder das ›Böse Auge‹ Kat. M56, M21, M57, W4. Es überwiegen interessanterweise sowohl Beischriften von mittlerer Länge als auch lange Epigramme. Längere Epigramme deuten zum Teil Szenen ohne direkten apotropäischen Bezug auf einer höheren Ebene um, wodurch die Aussage des Bildes eine überraschende Wendung erhält (Kat. M3, M5, M35–M36, M49, M52). Dabei soll sich der Betrachter und Leser direkt als von Neid befallen wiedererkennen.¹⁹¹² In anderen Bildern ist ein ähnlicher Verweis auf den

1912 In Kat. M12 und M49 wird der Leser direkt als *invidus* bezeichnet. In Kat. M5, M36 wird die Personifikation des Neides angesprochen und dem Leser vor Augen geführt. In anderen Bei-

Neid gegeben (Kat. M8, M13, M47, indirekt auch M11; vgl. Kap. 12, Tabelle 2). Es ist auffällig, dass kurze, allgemein formulierte Beischriften eher bei eindeutig unheilabwehrenden Einzelfiguren und Zeichen auftreten. Die bildliche Darstellung bleibt in diesen Fällen der primäre Schlüssel zum Verständnis und die Beischriften treten nur verstärkend hinzu (Kat. M16, M31–M33). Die meisten ›Ikonotexte‹ stammen aus Wohnhäusern oder Thermen, ein weiterer Teil war in Läden und Tabernen angebracht, und zwar des Öfteren im Eingangsbereich. Nur je ein Objekt wurde in einem Grab und einem Heiligtum gefunden. In der Regel ist die ›sprechende‹ Beischrift auf den Mosaiken an den Leser gerichtet, und zwar als Kommentar mit direkter oder indirekter Bezugnahme auf die Figur im Bild, um ihn von neidischen Gefühlen abzuhalten. Die vertretenen Wandmalereien fungieren eher als Anzeiger für schützenswerte Orte (Taberne, Latrine).

Die Abwehr von Neid und Unheil durch den Bösen Blick wird bei den ›Ikonotexten‹ auf unterschiedlichem Weg erzielt: Erstens durch das explizite Hervorrufen positiver Gefühle beim Betrachter, so etwa durch einen Willkommenswunsch oder Glückwunsch an den Gast, der Wohlbefinden bewirken sollte (Kat. M39, W4) oder durch die Hervorhebung positiver Zustände (Lobpreis der Person des Stifters oder der Kunstfertigkeit des Mosaikbodens [Kat. M35, M36]). Zweitens wird der Neider zwar verunglimpft, aber es wird auch versucht, ihn positiv zu stimmen, etwa durch die Ansprache als ›Freund‹ oder ›Gast‹, durch einen Aufruf zur Vorsicht bzw. eine Warnung oder durch die freundliche Einladung, die Räumlichkeit zu betreten (Kat. M16, M21, M34–M36, M41–M42, M52, M56, M61, M64, W12). Eine dritte Gruppe versucht den Neider offensiv anzugreifen und zu vertreiben bzw. von vornherein abzuweisen. Dies erfolgt durch Verfluchung, Spöttereien, provokative Aussagen, Verbote oder sogar durch Straf-, Schädigungs- und Vernichtungsandrohungen (Kat. M3, M5, M12, M36, M49, M8 [versteckt]). Hier wird ein Bezug zu den Spielemosaiken Kat. M47, M59–M60 deutlich, wo die Anhänger gegnerischer Venatoren-Vereinigungen mit den gleichen Mitteln vom Erfolg zurückgehalten werden sollten. Die Beschriftung sollte gezielt und möglichst direkt Einfluss auf das Verhalten des Lesers ausüben. Wie im Fall der Beischriften bei den Gelage- und Kneipenszenen können die apotropäischen Beischriften Handlungen sowohl unterbinden/regulieren als auch bestärken. Zudem bewirken sie eine Steigerung der Wirkung apotropäischen Motive oder sie erklären die Szenen. Zusätzlich finden sich ›sprechende‹ Beischriften, die aufgrund ihrer nahezu kryptischen Kürze doppeldeutig sind. Bei ihnen wird der moderne Leser im Unklaren darüber gelassen, ob sie schützend oder schädigend gemeint waren (Kat. M9, M31–M33, M57), was jedoch prinzipiell zu dem ambivalenten bzw. mehrdeutigen Charakter passt, den viele Apotropaia aufweisen.¹⁹¹³ Einige der genannten Bildthemen (›Tiere‹, ›Fi-

spielen Kat. M3, M49 wird er als *lividus* (›blass vor Neid‹) bezeichnet.

1913 Diese Doppeldeutigkeiten bewirken in erster Linie, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters möglichst schnell festgehalten wird. Man muss aber davon ausgehen, dass die betreffenden ›Ikonotexte‹ für den antiken Betrachter eine eindeutige Bedeutung gehabt haben müssen.

scher«, ›Circus«, ›Amphitheater«) wie auch bestimmte Mythenstoffe sind durch die Verbindung mit den Beischriften offenbar bewusst in apotropäische Kontexte gestellt worden (vgl. Kap. 5.2.3). Das Vorgehen bei mythologischen Inhalten kann damit erklärt werden, dass die Protagonisten und Geschichten den antiken Bildbetrachtern in der Regel vertraut waren und eine gedankliche Verbindung zum beigeschriebenen Textinhalt relativ leicht herzustellen war. Die eigenwillige Kombination aus Mythos und unheilabwehrender Funktion, die jeweils mit Hilfe der Beischrift erzielt wird, kann aber auch ein Indiz dafür sein, dass die eigentlichen Inhalte von Mythenstoffen in der mittleren und späten Kaiserzeit immer weniger relevant wurden und deshalb mehr und mehr als Folie für eigene Botschaften der Auftraggeber gedient haben.

Die Auswahl der diskutierten Beispiele wird abgerundet durch drei Artefakte zum Thema ›Kult«. Zwei Fußbodenmosaiken (Kat. M1, M6) wurden in religiösen Versammlungsräumen aufgefunden und datieren in die Spätantike. Außerdem ist ein kleiner Zyklus von Tafelbildern Kat. W23 aus einer *villa rustica* (um ca. 200 n. Chr.) erhalten. Die Befunde sind wahrscheinlich unterschiedlichen Mysterienkulten zuzuordnen, weshalb man auch die Bilder entsprechend gedeutet hat: wir finden eine Fischerszene, eine Mythenszene (Leda, Agamemnon, Egeburt), eine Kulthandlung, Porträts der Kultteilnehmer sowie rätselhafte Symbole (Bilderrätsel?). Bei den Beischriften handelt es sich mehrheitlich um Eigennamen der Dargestellten sowie vermutlich(?) um bildlich ausgedrückte Wortspiele, die eventuell einen religiösen Hintergrund gehabt haben könnten. Es zeigen sich Einschläge aus der Vulgärsprache und Transkriptionen aus der griechischen Sprache. Die Bilder sind bis auf die Mythenszene mit Leda und Agamemnon (Nr. 13 in Kat. M1) ohne Beischriften quasi unverständlich, es handelt sich um einmalige Sonderanfertigungen. Ähnlich wie bei manchen Apotropaia, deren Beischriften durch Satzellipsen gekennzeichnet sind, gestaltete sich die Interpretation besonders bei diesen Mosaiken schwierig, weshalb verschiedene Deutungsmöglichkeiten in Frage kamen. Plausibel scheint bei allen der Wille zu einer dauerhaften Präsenthaltung bestimmter Tätigkeiten und visuell verschlüsselter Mitteilungen bzw. Handlungsanweisungen für Kultmitglieder, die in der alltäglichen praktischen Ausübung eine Rolle gespielt haben müssen. Zu den absonderlichen ›sprechenden‹ Beischriften in den Wandbildern Kat. W23 gehören zum Beispiel die Ansprache eines Mannes mit entblößtem Geschlecht an drei Hermenpfeiler mit erigierten Gliedern (Tafel 8) sowie ein Verweis auf eine Ziege in einem Bottich (Tafel 9). Die ›Bilderrätsel‹ in Kat. W23 werden auf unterschiedliche Weise umgesetzt: durch Verschmelzung oder Nebeneinanderstellen von Tier und Gegenstand (Tafeln 3, 4, 6, 9), durch Nebeneinanderstellen zweier solitärer Bildelemente (Tafeln 5, 7, 8) oder durch die wahrscheinlich bewusste Auslassung ergänzender Bildelemente (Tafeln 1 und 2). Die Beischriften (Tafeln 5, 6 und 9) können zum Verständnis für die Eingeweihten des Kultes beitragen haben, während man in Tafel 8 Bild und Schrift in parodistischer Absicht kombiniert zu haben scheint. Die ›Ikonotexte‹ aus dieser Gruppe lassen den modernen Leser insgesamt ein wenig ratlos zurück. Zweifelsohne waren sie bereits

in der Antike nicht dazu gedacht gewesen, Außenstehenden zu einem einfachen Bildverständnis zu verhelfen.

7.4 Spezielle Beobachtungen: formal

Insgesamt konnte beobachtet werden, dass sich Boden- und Wandbilder motivisch und kompositorisch in einigen Fällen sehr nahekomen. Dies ist besonders der Fall bei den Mahlszenen Kat. M46, W6, W14–W20, beim Motiv des angeleiteten Hundes Kat. M16, W7, im Falle der sitzenden Gelehrten Abb. 6, Kat. M2, M54, W3 sowie bei verschiedenen Karikaturen von Philosophen, die mit Sonnenuhren in Verbindung stehen (Kat. M29–M30, W1, W21). Insgesamt sind bei den Mosaiken mehr zeichenhafte Motive zu finden, während den Wandbildern mehr narrative Elemente zugesprochen werden können. In wenigen Fällen übernimmt die Schrift im Bild neben inhaltlichen auch formale Aufgaben, die die Bildbotschaft unterstützen oder erweitern können. Bei den Mosaiken erlaubt besonders die Technik der Schwarzweißmosaik, die figürliche Darstellung als Zeichen losgelöst von einem bildlichen Kontext darzustellen. Diese zeichenhafte Darstellung führt dazu, dass die Beischrift, leichter gleichrangig zum Bild wahrgenommen wird.¹⁹¹⁴ Das bewusste, lebhaft und bisweilen sehr kreative Verhältnis zwischen Schrift und Bild, das häufiger auf attischer Keramik¹⁹¹⁵ oder bisweilen bei Graffitizeichnungen an den Wänden der Vesuvstädte¹⁹¹⁶ beobachtet werden kann, scheint in der großformatigen Flächenkunst größtenteils zu fehlen. Die hinzugesetzten »sprechenden« Beischriften lassen sich unterschiedlich kategorisieren, sie treten also in verschiedenen visuellen Ausprägungen innerhalb des Bildraums auf. Mal verteilt sich der Text in kleinen Buchstaben mehr oder weniger waagrecht, z. T. geschlossen über

1914 Dunbabin 1999, 58 f. »the concept of using the floor as location for a message was established.«.

1915 Die Inschriften können dort allgemein im Bild Bewegung anzeigen und Schnelligkeit vermitteln, zum Beispiel bei Wagenlenkerdarstellungen. Die Bewegung im Bild (etwa die Gesten von Personen) kann begleitet oder betont, zumindest aber kann eine Richtung an- bzw. vorgegeben werden. Die großen Achsen und wichtigen Punkte im Bild werden dabei unterstrichen. Bei Kampfszenen beispielsweise stehen sich horizontale Inschriften zwischen den Schilden der Gegner gegenüber. Ferner kann der Blick des Betrachters durch die Inschriften auf die Hauptperson der Darstellung gelenkt werden. Individuen oder ganze Gruppen im Bild können durch Inschriften als zusammengehörig gekennzeichnet werden. Umgekehrt vermag die Schrift im Bild aber auch eine statisch aufgereichte Personengruppe rhythmisch zu untergliedern. Schließlich erlauben die Dipinti eine Umrahmung der Szenerie oder auch eine Akzentuierung der Umrisslinien und Konturen, die durch die Bildkomposition vorgegeben sind, vgl. Rebillard 1994, 130–142. Siehe auch Gerleigner 2012. Krause 2007. Lissarrague 1994. Lissarrague 1992. Lissarrague 1987. Lissarrague 1985.

1916 Siehe hierzu im Speziellen Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018. Langner 2001. Graffiti erkennt Laurence Rebillard nicht als Bestandteil eines dekorativen Systems an, da es dem Schreiber in diesem Fall nicht darauf ankam, die Inschrift in ein bestimmtes Verhältnis zur Darstellung zu bringen, vgl. Rebillard 1994, 42. In gleicher Weise äußert sich Lissarrague 1985, 72.

mehrere Zeilen¹⁹¹⁷ oder sogar kolumnenartig¹⁹¹⁸ neben der Figur. Mal verläuft er wie ein schnurgerades Band¹⁹¹⁹ direkt über oder unter der Figur (zuweilen auch auf einer vorgezeichneten Linie¹⁹²⁰). Es gibt auch Fälle, bei denen die Beischriften an Vasenbeischriften erinnern, etwa wenn sie *horror vacui*-artig den freien Raum in einem Bildfeld ausfüllen¹⁹²¹, spiegelverkehrt¹⁹²² oder aber bogenförmig¹⁹²³ verlaufen, etwa wenn sie sich an eine runde Umrahmung anschmiegen. Je nach Ausführung und Sorgfalt des Herstellers kann es zu unschönen Umbrüchen oder Zerschneidungen mitten im Wort¹⁹²⁴ kommen, wodurch das Lesen erschwert wird. In manchen Fällen wurden Worttrenner¹⁹²⁵ verwendet, um das Lesen zu erleichtern. Einige Male finden wir die Beischrift sogar innerhalb einer vom Bild separierten Rahmung, z. B. einer *tabula ansata*, was sie besonders hervortreten lässt, auf einer Schriftrolle/Schrifttafel oder einem Gefäß, worauf sie dann selbst zum Bildelement wird.¹⁹²⁶ Die häufigste Ausprägung der einzelnen Buchstaben ist in klar entzifferbaren Majuskeln, welche den Charakter einer monumentalen Steininschrift¹⁹²⁷ besitzen können (wozu auch eine eigene Rahmung beiträgt). Daneben gibt es hohe und schmale Buchstaben¹⁹²⁸, die an Inschriften aus der späten Kaiserzeit erinnern. In Wandmalereien mit gemalten Dipinti oder mit fein geritzten Graffiti trifft man gelegentlich auf eine ausgeprägte Schreibschrift (Kursive)¹⁹²⁹. Auch sind die Buchstaben der Dipinti und Graffiti sehr klein im Vergleich zu den Mosaikinschriften, was eine größere Achtsamkeit des Raumbesuchers bei der Wahrnehmung der Bilder voraussetzt.

Bei den Philosophenbildern stehen Bild und Text in allen Beispielen gleichwertig nebeneinander und ergänzen sich. Die Beischriften sind kurz bis mittellang und in Zeilen angeordnet. Bei den Porträts der Weisen in Kat. M20, M27 sind sie als Lehrsätze nach stereotypem Schema aufgebaut, was in ähnlicher Ausprägung auch bei den Totenmahlszenen in der Katakombe (Kat. W14–W20) oder bei den siegreichen Wagenfahrern (Kat. M23–M24, M68, M37–M38) beobachtet werden konnte. Heraus sticht das lagernde Skelett Kat. M19, bei der ein unikales Bildmotiv mit einer häufiger verwendeten Beischrift kombiniert ist. Längere Texte finden wir vor allem in den Bildern aus dem Themenkreis ›Dichtung‹ und ›Apotropaia‹.

1917 Abb. 3a–d. Abb. 4. Abb. 6. Abb. 8j. Abb. 11a. 12b. Abb. 18b–d. Abb. 19. Abb. 23. Abb. 25. Abb. 29. Abb. 30. Abb. 38a–d. Abb. 40a. Abb. 41. 43f. Abb. 47. Abb. 49. Abb. 54. Kat. M15, M69, M71, W8.

1918 Abb. 22.

1919 Abb. 5. Abb. 35b. Abb. 50. Abb. 53. Kat. M7, M26, M47, M58, M61, M72.

1920 Abb. 8c–g. Abb. 10a. Abb. 51. Abb. 57a–e.

1921 Abb. 1a–c.

1922 Kat. M4.

1923 Abb. 4. Abb. 19. Abb. 56.

1924 Abb. 21. Abb. 26b. Abb. 40h. Abb. 43. Abb. 56. Kat. M10, M57.

1925 Abb. 5. Abb. 20. Abb. 22. Abb. 25. Abb. 26a–b. Abb. 53. Abb. 54. Kat. M59, M72.

1926 Abb. 2. Abb. 20. Abb. 48. Abb. 49. Kat. M17, M21, M45, M50, M64.

1927 Besonders Abb. 1c. Abb. 5. Abb. 20. Abb. 23. Abb. 27a. Abb. 42. Abb. 52a–b.

1928 Besonders Abb. 22. Abb. 29. Abb. 41. Abb. 48. Kat. M47.

1929 Abb. 38a–d. Abb. 39a. Abb. 54. Kat. W11, W13, W22.

Im Epigrammzimmer Kat. W5 werden intermediale Bezüge in allen Bildern vorausgesetzt. Wir erkennen dort ein Geflecht wechselseitiger Abhängigkeit zwischen Bild- und Textmedium, was dazu führt, dass sich beide in ihrem Informationswert redundant zueinander verhalten: es wird überwiegend das beschrieben, was man ohnehin schon sieht, um die Wirkung des Bildes zu verstärken. In der ›Domus Musae‹ sind die Beischriften gar von zweiter Hand aufgetragen worden, weshalb dort eine klare Dominanz des Bildmediums festzustellen ist.

Die ›sprechenden‹ Beischriften bei den Geranomachien sind allesamt kurz bis mittellang. Sie stehen gleichwertig neben den Bildern, verlaufen oft bandförmig zwischen oder über den Figuren. Die Bilder erhalten durch die Rollentexte (in einem Fall sogar Laute, vgl. Kat. M72) eine neue Aussage, da sie das Gefühlsleben der Kämpfenden offenlegen. In Kat. M26 verhält sich die Beischrift inhaltlich widersprüchlich zum Bild, da sich der unschöne Zwerg mit eigenen Worten als schön bezeichnet, um einen grotesken Effekt zu erzielen. Eine narrative Abfolge, die gleich einem Comic von Bild und Text gesteuert wird, ist klar in dem Zyklus von Fuente Alamo Kat. M67 zu erkennen. Hier sind die Beischriften auch besonders wichtig, da sie neben der Betonung von körperlichen Deformitäten wesentlich zum komischen Effekt der Szenen beitragen und deutlich werden lassen, dass es sich um zeitlich aufeinanderfolgende Zeitpunkte handelt.

An den gewählten Beispielen aus dem Themenkreis ›Jagd‹ kann der Einsatz ›sprechender‹ Beischriften auch formal gut nachvollzogen werden. Das Thema der Jägerei ist bei Kat. M66 und M39 jeweils sehr realitätsnah umgesetzt worden und entsprechend hat man auch die Beischriften natürlich fließend in die figürlichen Szenen eingegliedert. Hingegen zeigt das Mosaik von Sheikh Zouède Kat. M35 eine strenge Abfolge von Bild und Text in durch Rahmung separierten Bereichen. Das Jagdthema wird hier nur über die Mythenszene präsentiert, tritt also bei der Gesamtaussage des ›Ikonotexts‹ eher in den Hintergrund. Die besondere Umrahmung der Beischriften verweist auf den hochoffiziellen Charakter des Entwurfs und verleiht der Darstellung ein besonderes Gewicht, während sie z. B. auf dem Mosaik aus Praeneste Kat. M17 vielleicht eine Sprechblase andeuten sollte.

Auch auf den prominenten Spielemosaiken konnte eine formale Interaktion zwischen Schrift- und Bildelement erfasst werden, welche die Aussage des Bildes beeinflusst. Unter anderem fungieren die Beischriften dort als rahmende Elemente oder auch als Trennmarker oder Trennbänder im Bild, so etwa die beiden zentralen Textkolumnen und die Figur des Tablett-Halters im ›Mageriusmosaik‹ Kat. M53 oder der Dreizack in einem der beiden Gladiatorenmosaiken Kat. M22. Die ›sprechenden‹ Beischriften stoßen z. T. ins Innere des Bildes vor, womit die Eindringlichkeit der Akklamationen betont wird. Eventuell hat man im ›Mageriusmosaik‹ versucht, einen beschrifteten Papyrus nachzuahmen. Beim größeren Teil der Mosaiken aus der Gruppe ›Spielewesen‹ sind solche Phänomene der Bild-Text-Interaktion nicht zu finden. Hier dominieren bandförmige oder etikettartige, sehr kurze Beischriften über, zwischen oder neben den Figuren, und zwar vor allem auf

den Mosaiken mit (siegreichen) Wagenfahrern. Dennoch sollte die Anordnung der Schriftbänder im freien Bildraum wohl die Spontanität der Zurufe zum Ausdruck bringen. Zusätzlich verweben Bild und Text aufeinanderfolgende Zeitpunkte des Geschehens in der Arena synoptisch in einem Bild (Kat. M53) oder beide Medien vereinen Aktionen, die zur selben Zeit an verschiedenen Orten stattgefunden haben (Kat. M46).¹⁹³⁰ Bei den Gladiatorenmosaiken ist eine Handlungssequenz von unten nach oben angeordnet (Kat. M22), ähnlich wie auf einem weiteren Mosaik aus Rom, welches aufeinanderfolgende Szenen eines Wagenrennens auf zwei übereinanderliegende Register verteilt (Kat. M23).

In den Gelage-, Mahl- und Kneipenbildern Kat. W6–W9, W14–W20 verlaufen die Beischriften entweder direkt über den Personen, irgendwo im freien Raum darüber oder sind etikettartig daneben angebracht. Die ausgesprochene Kürze der meisten Beischriften aus dieser Gruppe begegnet uns auch bei den Lehrsätzen der Sieben Weisen (Kat. M19–M20, W3), in den Darstellungen siegreicher Wagenfahrer und in Spieleparodien (Kat. M23–M24, M37–M38, M43–M44, M63, M68) sowie in einigen apotropäischen Bildern (Kat. M9, M12–M14, M16, M31–M33, M41–M42, M64, W4, W12). Sie gibt einen Hinweis darauf, dass die in ihnen vermittelte Information möglichst rasch durch den Leser erfasst werden sollte und deshalb entsprechend plakativ im freien Raum angebracht war. In diesen Fällen erhoffte man sich über ihre *brevitas* sicherlich auch eine gesteigerte Wirkkraft.

In der Gruppe der Apotropaia befinden sich sowohl auffallend kurze als auch mittellange und sehr lange Beischriften. Auffällig ist, dass die ehemalige Position im Raum, z. B. auf der Schwelle, keinen unbedingten Einfluss auf die Länge der Beischriften hat. Die ›sprechenden‹ Beischriften verlaufen, sofern sie knapp ausfallen, mehrheitlich im freien Bildraum über und unter den Figuren oder werden durch Überschneidungen mit der Figur unterbrochen (Kat. M16, M32, M41–M42, M51. Ausnahme: M48). Ein längerer Text steht entweder räumlich getrennt vom Bild in einem separaten Bereich mit oder ohne umgebende Rahmung oder ist in ein Bildelement hineingeschrieben (vgl. die *tabula* Kat. M52, M54. Ausnahme: M62). Zum Teil verhalten sich Bild und Text auf den ersten Blick unpassend zueinander, etwa bei der Kombination aus Mythenbild und apotropäischer Beischrift (z. B. Kat. M3, M8, M36, M49). Andere Kombinationen aus Bild und Text stehen regelrecht im Widerspruch zueinander, etwa in der Kneipe in Ostia mit Delphin und Krake Kat. M12, in Kat. M14 an der Schwelle zur Casa dell'Orso in Pompeji und ebenso im Mosaikbild Kat. M21 aus dem Vestibül der *Basilica Hilariana*. In den übrigen Fällen greifen Bild und Text für die Vermittlung der Gesamtaussage ineinander, jedoch ohne äußerlich Bezug aufeinander zu nehmen.

Die Texte auf den Mosaiken zum Thema ›Kult‹ verlaufen im freien Raum zwischen den Figuren und werden zum Teil durch diese unterbrochen. Die ›Sprechblase‹ neben dem Fischer Kat. M6 erinnert stark an ein Dipinto auf einer attischen

1930 Eine synoptische Zusammenführung von unterschiedlichen Zeitpunkten eines Gelages finden wir auch im ›Ankunfts-Bild‹ der Casa del Triclinio (Kat. W6).

Trinkschale, was aufgrund des im Bakcheion praktizierten Dionysoskults ein beabsichtigter Effekt gewesen sein könnte. Auf den Wandbildern Kat. W23 erinnern die Beischriften in ihrer Ausführung auf vorgezeichneten Linien an die Dipinti in der Therme der Sieben Weisen in Ostia Kat. W3 und in den Latrinen von Ephesos und Kos (Kat. W1, W21). Die Einzelszenen in den Bildausschnitten des ›Kornmarktmosaiks‹ Kat. M1 hängen thematisch zusammen und liefern Bestandteile für die Gesamtinterpretation. Der inhaltliche Zusammenhang kann etwa anhand der Namen *Andegasus* und *Felix* nachgewiesen werden, die wahrscheinlich zwei bestimmte Diener in benachbarten Szenen dabei porträtieren, wie sie unterschiedliche Rollen innerhalb der Kultpraxis einnehmen. In den Bilderrätseln aus Meikirch Kat. W23 verhalten sich die ›sprechenden‹ Beischriften zum Teil redundant zur Bildbotschaft, indem sie das, was im Bild dargestellt ist, in Worte kleiden.

7.5 Spezielle Beobachtungen: räumlich

Zuletzt soll noch einmal ein Blick auf Inszenierung und Funktionsweise der ›Ikonotexte‹ im Raum geworfen werden. Auffällig ist, wie oft der Betrachter in den Beischriften auf den Fußböden direkt angesprochen wird. Erklärbar ist dies vielleicht durch die individuelle Wahrnehmung: da er im Bild zu stehen kommt, wird er selber zum Teil des Bildes und identifiziert sich stärker mit dem Bildgeschehen. Einige ›Ikonotexte‹ lassen nicht nur Rückschlüsse über ihre Positionierung, sondern auch über Standort und Wahrnehmung der Anwesenden im Raum zu. Am ehesten kann man Aussagen über diejenigen Stücke treffen, deren architektonische Befunde weitestgehend gesichert oder zumindest rekonstruierbar sind. Dabei waren die beiden folgenden Aspekte auffällig:

1. Die Lokalisierung der Bilder beeinflusst den Wahrnehmungsprozess und das Rezeptionsverhalten im Raum,
2. Die Darstellung selbst, spezielle Bildmerkmale oder die Orientierung der Szene geben Aufschluss über mögliche Handlungen, Vorgänge, Standpunkte oder eine bestimmte Raumsituation.

Zum ersten Punkt gehören beispielsweise die Bilder aus Raum (y) der Casa degli Epigrammi und aus der Kryptoportikus der ›Domus Musae‹ (Kap. 2.3.1.2 und 2.3.1.3), aber auch aus dem Gelageraum (r) der Casa del Triclinio (Kap. 4.2.1.1). Ein Vergleich dieser Befunde zeigt signifikante Unterschiede, die Einfluss auf die Rezeption des Betrachters hatten. Während die intime Enge der Räume (y) und (r) ein kontemplatives Studium der Wandbilder begünstigt hat, aber zugleich scheinbar wenig Raum ließ, in geselliger Runde unbeobachtet durch eigene Beschriftung

kreativ zu werden¹⁹³¹, bot der offene Charakter der Wandelhalle dem Gast eher Gelegenheit, sein eigenes Verständnis der Bildhandlung in längeren Versen festzuhalten. Dies zeigt sich auch in den beiden Graffiti aus der Kneipe an der Via di Mercurio (Kap. 4. 2. 2. 1), welche die speziellen Wünsche des Gastes zum Ausdruck bringen, wohingegen die einsilbigen Graffiti im ›Ankunfts-Bild‹ aus der Casa del Triclinio im Wesentlichen passiv die vorgegebene Botschaft aus dem ›Gesangs-Bild‹ wiederholen.

Auch der oben genannte zweite Punkt ließ sich im Gelageraum (r) der Casa del Triclinio beobachten. Hier war die programmatische Aussage der drei Wandbilder als Gruppe für den Raum entscheidend. Dabei scheint die Position der Bilder, die Inszenierung des Gelages in den Bildern und die Position des Betrachters im Raum zusammengewirkt zu haben. Bilder und Beischriften müssen den Gast des Raumes einerseits dazu angeregt haben, das, was im Bild kommuniziert wird, auf das reale Raumgeschehen zu projizieren. Andererseits spiegeln die Bilder sowie die Ausführung der Beischriften indirekt verschiedene Standpunkte im Raum. Die nach außen kommunizierenden Figuren und das aktive Erleben im Raum waren also ineinander verschränkt und imstande das Verhalten und die Handlungen des Betrachters zu steuern.¹⁹³² Die Wandbilder aus den beiden *cauponiae* in Kap. 4 bieten einen Einblick in die lebhaftige Alltagsrealität in Gaststätten und Herbergen. In der Kneipe des Salvius waren sie im Schankraum gegenüber dem Tresen angebracht, wo sie sowohl für die Laufkundschaft als auch für die Gäste mit längerem Aufenthalt sichtbar waren. Das frieshafte Arrangement regt zu gedanklichen Querverbindungen zwischen den Szenen an. In der Kneipe an der Via di Mercurio verteilen sich die Wandmalereien im gesamten Kneipenraum und stehen in einer losen Verbindung zueinander. Hier ist zumindest ein Zusammenhang zwischen den Bildthemen und ihrer Position innerhalb der Räumlichkeit zu beobachten. Die Szenen zum Thema ›Speisen, Trinken/Ausschank‹ und ›Gesellschaftsspiel‹ verteilen sich an verschiedenen Wänden des Gastraums (b), mehrheitlich jedoch an dessen Langseite (eben dort, wo wohl auch das Mobiliar gestanden hat). Szenen zum Thema ›Anlieferung und Transport‹ sind an den beiden hinteren Eingängen zu finden, durch die Wein und Speisen in das Lokal gelangten und dort für die Besucher abgefüllt wurden.

1931 Erkennbar wird dies jeweils am Charakter der wenigen kurzen nachträglich eingeritzten Beischriften im Gelageraum der Casa del Triclinio. Im Falle der Casa degli Epigrammi sind keine Graffiti bezeugt.

1932 Der Maler des ›Tanz-Bildes‹ hat das Geschehen nach außen abgeschlossen und aus dem Blickwinkel des vor der Klinengruppe stehenden Gastes festgehalten. Die Bildfläche enthält weder gemalte noch geritzte Beischriften. ›Gesangs-Bild‹ und ›Ankunfts-Bild‹ sind hingegen beide nach außen geöffnet und beeinflussen kommunikativ das Ambiente/Verhalten im Raum, wobei sowohl Figuren als auch Beischriften in einem größeren Maßstab erscheinen. Ihr Inhalt war aufgrund der exponierten Positionen im Sichtfeld der Speisenden sehr wahrscheinlich Teil des abendlichen Diskurses, während das ›Tanz-Bild‹ im Rücken der Klinengruppe wohl eher von den ankommenden und scheidenden Gästen wahrgenommen wurde.

Bilder mit sexuellem Inhalt waren schließlich ganz hinten an der Rückwand des Gastraums lokalisiert.

Daneben fallen weitere Befunde in die beiden oben genannten Kategorien: Bei den Weisenbildern aus den Terme dei Sette Sapienti (Kap. 2.3.2.2) und ebenso bei den Bildern aus Antiochia, Ephesos und Kos waren Dekor und Raumzweck mehr oder weniger räumlich übergreifend aufeinander bezogen. Der Fäkalbezug manifestiert sich sowohl architektonisch¹⁹³³ als auch im Raumdekor selbst¹⁹³⁴. Ebenso ist übergreifend eine Abfolge von Handlungen im Raum ersichtlich: Der Selbstfürsorge und körperlichen Ertüchtigung in den Thermen (Ostia) folgt das Eilen zum Gelage bzw. der fieberhafte Genuss von üppigen Speisen (Antiochia, Ephesos, Kos) und schließlich der unvermeidliche häufige oder ausgedehnte Gang zur Latrine. Ein topologischer Vergleich zwischen den Anbringungsorten der Wand- und Bodenbilder hat diese gedankliche Verbindung von Darstellung und Handlung im Raum offengelegt. In der Villa von Fuente Alamo (Kap. 2.3.3.2) unterstreicht die Raumaufteilung mit vier Apsiden die narrative Strategie des Fußbodens. Jede Etappe aus der kleinen Pygmäengeschichte sollte beim Schreiten durch den Raum gleichrangig wahrgenommen werden. Hier war es wichtig, dass der Betrachter die Reihenfolge der Szenen richtig erkannt hat, um die Bildergeschichte zu erfassen. Die Szenen dienten in diesem Fall primär der Belustigung und Unterhaltung, boten jedoch im Unterschied zu den Szenen aus Kap. 4 keinen Anhaltspunkt für eine Identifikation mit den abgebildeten Figuren. Das in Kap. 5.2.4.1 behandelte Grabmosaik aus Sousse präsentiert eine ungewöhnliche Verquickung von Bildmotiv und Räumlichkeit. Im Zentrum des Mosaiks ist der leblose Minotauros im Labyrinth des Minos zu sehen, im anderen Teil des Bildes Theseus, der zu Schiff auf das Labyrinth zufährt. Mit dem visuellen Mittel der Ummauerung wird zum einen auf die Eigenschaft der Grabkammer eines nach außen hin abgeschlossenen Raumes verwiesen, zum anderen steht die eingeschlossene Kreatur als Symbol für die Verfehlungen auf den Irrwegen des Lebens, die nach dem Tod gesühnt oder verziehen werden. Auch im Wandbild aus einer weiteren pompejanischen Kneipe (Kap. 5.3.1.2), das neben der Latrine angebracht war und einen Mann neben Fortuna zeigt, der am Boden hockend sein Geschäft verrichtet, manifestiert sich eine besondere Wechselwirkung zwischen Umgebung und Bildmotiv. Die Gäste wurden mit diesem ›Hinweisschild‹ wahrscheinlich dazu angehalten, nicht den Außenbereich zu besudeln, sondern den Raum der Latrine zu nutzen, um ihr Geschäft zu verrichten. Gleichzeitig stand der Toilettengang unter göttlichem Schutz. Eine Wechselwirkung zwischen dem Dekor und der Räumlichkeit seiner Anbringung kann auch in dem langen Mosaikboden aus dem Bakcheion auf Melos beobachtet werden (Kap. 6.1.1). Die Bildfelder im Mosaik weisen eine hierarchische Staffelung auf, die eventuell den Stellenwert ritueller Handlungen widerspiegelt, welche an verschiedenen Stellen im Raum praktiziert wurden: Der größere gestal-

1933 In Form des Inhalts der Beischriften in den Latrinen in Ephesos, Kos, Ostia.

1934 Gesichert durch die Beischriften in der mittleren und unteren Zone in Ostia.

terische Aufwand der Bildfelder im hinteren Teil des Versammlungsraums könnte die Wichtigkeit bestimmter Aktivitätszonen markiert haben, in denen die Kultanhänger länger verweilten als an anderen Stellen.¹⁹³⁵ Auch im sogenannten ›Kornmarktmosaik‹ aus Trier (Kap. 6.1.2) konnte anhand der Orientierung der kleinen Bildfelder auf Vorgänge im Kultraum geschlossen werden. Nach Ansicht von Hans Eiden spiegelten die Bilder die Eindrücke eines Besuchers während der Kultfeierlichkeiten und lenkten seinen Blick mit visuellen Mitteln auf die beiden Hauptszenen im Raum, in denen das Mysterium der Egeburt sowohl in der rituellen Praxis als auch im Mythos selbst verkündet wird.

Sehen wir uns die Verteilung der bevorzugten Bildthemen auf die erfassten Raumtypen an, so sind bei den Mosaiken im Eingangs- und Schwellenbereich diejenigen mit unheilabwehrender Funktion klar in der Überzahl. An zweiter Stelle stehen Tierdarstellungen, die ebenfalls hin und wieder Eingänge geschmückt haben. Daneben sind einzelne Darstellungen zu den Bildthemen ›Amphitheater‹, ›Fischerei‹, ›Gelage bzw. Essen und Trinken‹, ›Jagd‹ und ›Stadt‹ vertreten. Die Schwelle war zugleich derjenige Bereich, der dem Hausbesucher besonders ins Auge gefallen ist, sobald er entweder ein Gebäude betrat oder von einem Raum in den anderen wechselte. In den Durchgangsräumen, die oft in den semi-öffentlichen Teil des Hauses führten, sind neben den Motiven ›Jagd‹ und ›Mythos‹ wenige Apotropaia vertreten. Eingangs- und Durchgangsbereiche (*fauces*, *vestibulum*, *prothalamus*, *atrium*, Säulenhallen etc.) waren Areale, die verhältnismäßig schnell durchschritten wurden. Die ›Ikonotexte‹ auf dem Fußboden fangen den Blick des Betrachters gezielt ein. Diejenigen Bereiche, in denen Besucher in aller Regel länger verweilten, waren Gelageräume und sonstige Aufenthaltsräume (*triclinium*, *oecus*, *tablinum*, *cubiculum*) sowie öffentliche und private Baderäume (z. B. *frigidarium*). Im Wohnhaus finden wir in diesem Raumtypus ebenfalls verhältnismäßig viele Mosaikbilder mit ›sprechenden‹ Beischriften, allerdings mit einem Schwerpunkt auf ›Mythos‹, daneben ›Dichtung‹, ›Philosophie‹ und ›Theater‹ sowie ›Gelage‹ bzw. ›Essen und Trinken‹. Es wird also deutlich, dass die Motive auch typische Tätigkeiten und Themen für Diskurse bei abendlichen Zusammenkünften widerspiegeln. Rein apotropäische Motive sind in Gelageräumen etc. kaum vertreten, in Baderäumen hingegen tauchen sie neben mythischen Szenen und einigen Tierdarstellungen vermehrt auf. Das einzige erhaltene Bild im Grabkontext ist eine Szene aus dem Kampf des Theseus gegen den Minotaurus Kat. M56, die vor mutwilliger Beschädigung schützen sollte.

Wandmalereien mit ›sprechenden‹ Beischriften sind im Eingangsbereich nicht zu finden, dafür einmal an der Außenwand einer Kneipe Kat. W4 und ein anderes

1935 Das Weingarten-Bild um den Altarblock herum war auf Mehransichtigkeit angelegt. Das Fischerbild konnte von der Nordseite her am besten wahrgenommen werden, wofür die Ausrichtung des Mannes im Boot und die Orientierung der Beischrift ebenso sprechen wie die Konzentration der Fische im unteren, südlichen Bildteil. Der Fußbodendekor in direkter Nähe zum Altar war vielleicht mehr auf eine schmückende Wirkung ausgelegt, um die Konzentration auf die Opferhandlungen nicht zu stören.

Mal direkt am Tresen einer Garküche Kat. W7. Häufiger haben wir es mit Gelageräumen sowie Latrinen, Grabkammern und zum Teil auch mit Schankräumen zu tun. Mit Ausnahme der Grabkammern in der römischen Katakombe, die kaum Platz für einen längeren Aufenthalt der trauernden Gemeinschaft bieten konnten, waren dies allesamt Bereiche, welche die Kommunikation unter den Anwesenden im Raum förderten und dazu beitrugen, dass der Raumdekor über einen längeren Zeitraum wahrgenommen wurde. Wandbilder im *triclinium*, im Kneipenraum oder im Abort eigneten sich zusätzlich aufgrund ihrer Anbringungshöhe für ein ausgiebiges Studium seitens der Gäste. Das Gros der Darstellungen bewegt sich im Bereich ›Gelage‹ bzw. ›Essen und Trinken‹. Daneben gibt es beschriftete Mythenbilder, philosophische Parodien sowie eine geringe Zahl von Tierdarstellungen.

Blicken wir auf die Verteilung der Funktionen, welche die ›Ikonotexte‹ innerhalb der räumlichen Kontexte erfüllt haben, so zeigt sich für die Mosaiken folgendes Bild: im Eingangsbereich finden wir viele Mosaiken, deren primäre oder sekundäre Funktion darin bestand, vor Unheil im Allgemeinen und Neid im Besonderen zu schützen. Daneben bestehen weitere Funktionen, die Schwellenmosaikern übernehmen können, z. B. die Einladung zum Gelage Kat. M65, die Präsenthaltung eines Gladiatorenkampfes mit Nennung des Siegers Kat. M55, die Anzeige von Bewunderung für eine Venatoren-Vereinigung Kat. M60, die Bewerbung eines Geschäfts Kat. M12, die Zurschaustellung des eigenen Jagdgeschicks mit gleichzeitiger Verewigung des Jagdgefährten Kat. M15. In Durchgangsräumen finden wir wie erwartet einige Bilder, die Strategien gegen den Neid verfolgen (Kat. M11, M31, M59) und den schnellen Jagdhund des Hausherrn verewigen (Kat. M58). In den Räumen für die Durchführung von Gelagen ist nur eine geringe Anzahl von Bild-Text-Kombinationen zu finden, die explizit vor schädlichen Einflüssen schützen sollten (Kat. M3, M8, M35). Ein größerer Teil von ›Ikonotexten‹ trug zur Unterhaltung der Gäste bei, stellte Wissen, Wohlstand und politischen Einfluss zur Schau (Kat. M2, M7?, M27–M30, M35, M43, M53–M54, M67), erzeugte eine angenehme Atmosphäre Kat. M18 oder regulierte das Verhalten der Anwesenden im Raum Kat. M61. In öffentlichen oder privaten Baderäumen liegt abermals ein klarer Fokus auf Mosaiken, die mit Bild und Text gegen Neid und schädliche Einflüsse gerichtet waren (Kat. M36, M41–M42, M47, M49, M52, M60). Daneben dienten sie entweder der Unterhaltung Kat. M37–M38, M62, dem Ausdruck von Bewunderung Kat. M40, M47 sowie der Zurschaustellung von Luxus Kat. M34, M50. Zusätzlich wollte der Auftraggeber in einem Fall Kat. M39 eine bestimmte Aktion hervorrufen und gleichzeitig Entspannung bewirken.

Bei den Wandmalereien in Gelage- und Aufenthaltsräumen sowie in Kneipenräumen stimmten Bild und Text den Betrachter für das abendliche Beisammensein ein, sie unterhielten und amüsierten ihn, testeten sein Wissen oder gaben ihm Anweisungen. Außerdem appellierten sie an seine Sinnlichkeit oder bewarben die Einrichtung (Kat. W5–W6, W8–W9, W11, W22–W23). In der Kneipe regulierten sie auch das Verhalten im Raum (Kat. W7, W10). In der Latrine versuchte der Auftraggeber seine Gäste durch Parodien und Anspielungen zu überraschen (Kat. W1,

W21, siehe auch Kat. M29–M30) oder die Aktion des Stuhlgangs sollte gezielt zu verhindert oder gar geschützt werden (Kat. W12). In Durchgangsräumen vermittelten die ›Ikonotexte‹ bestimmte Werte, präsentierten literarisches Wissen und fragten es ab, außerdem kodierten sie bestimmte Botschaften im kultischen Bereich (Kat. W2, W23). Die Objekte aus der Katakombe hatten die Aufgabe, über den Ausdruck religiöser Solidarität die christliche Botschaft zu verkünden und gleichzeitig das Totenmahl für Verstorbene präsent zu halten (Kat. W14–W20).

Insgesamt konnte in der vorliegenden Arbeit eine außergewöhnlich reiche Vielfalt an möglichen Funktionen ›sprechender‹ Beischriften ermittelt werden. Erstmals wurde eine Detailanalyse wörtlicher Rede im Bild für die großformatige Flächenkunst vorgenommen, die es erlaubt, das spezifische Wechselverhältnis zwischen Bild und Text von verschiedenen Blickwinkeln aus zu beleuchten. Flankierend wurden neben der qualitativen Analyse auch Ergebnisse einer quantitativen Analyse präsentiert. Damit stellt der Forschungsgang einerseits eine Verfeinerung der Ansätze von Lise Jenssen Tveit und Angélique Notermans¹⁹³⁶ dar, andererseits behandelt das Werk neben den Mosaiken auch beschriftete Wandbilder, wodurch es sich den Arbeiten von Mireille Corbier¹⁹³⁷ annähert. Mit Blick auf die Typologien der Bild-Text-Beziehungen bei Winfried Nöth¹⁹³⁸ sind sowohl syntaktische (räumliches Nebeneinander) als auch semantische Bezüge zwischen beiden Medien festgestellt worden. Zum einen finden sich redundante Relationen, bei denen der beigezeichnete Text eine bloße Kopie der Bildinformation ist. Zu diesen gehören indexalische Verweisrelationen, wenn deiktische Wörter im Beischriftentext verwendet werden, die einer Benennung gleichkommen. In anderen Fällen beeinflussen sich Bild und Schrift gegenseitig, wenn der Text den Figuren die Lebendigkeit einhaucht, welche im Bild nicht zum Ausdruck kommt oder wenn das Bild den bruchstückhaften Sinngehalt der Beischriften ergänzt. Manchmal greifen Bild und Text komplementär ineinander, wenn sie sich gegenseitig ergänzen, insbesondere bei Bildern mit lebhaften Handlungen oder bei ungewöhnlichen Motiven, die eine Erklärung verlangen. Teilweise kann die hinzugefügte Aussage auch überraschend oder sogar kontradiktorisch sein, das heißt das Bild vermittelt einen Inhalt, der dem beigezeichneten Text widerspricht (so gesehen bei Bilderwitzen und Parodien oder bei symbolhaften Motiven). Daneben treten intermediale Beziehungen auf, wenn Wörter durch Bildelemente ersetzt werden – so vermutet bei den Piktogrammen in den Malereien aus der *villa rustica* in Meikirch. Je nach Raumposition sowie Darstellungsinhalt, Notationsform und Umfang der Beischriften haben sich unterschiedliche Aufgaben des Geschriebenen im Bild abgezeichnet.

Der eingangs beschriebene ›multiperspektivische Ansatz‹, auf den auch die kurze Abhandlung von Peter von Möllendorff¹⁹³⁹ konzentriert ist, gestattete die Erkun-

1936 Notermans 2007.

1937 Corbier 1995, Corbier 2006, Corbier – Guilhembet 2011.

1938 Nöth 2000.

1939 von Möllendorff 2006.

dung möglichst vieler Einsatzbereiche der Beischriften. Sie waren ganz wesentlich daran beteiligt, den gedanklichen Zugang des Betrachters zum Bild neu zu definieren. Einige der bei von Möllendorff genannten Aspekte konnten auch in dieser Arbeit berücksichtigt werden, so etwa die Aspekte der sozialen Kommunikation, der Disposition¹⁹⁴⁰ und des Aufstellungskontexts. Außerdem wurde deutlich, dass die ›Ikonotexte‹ dem »primären Zweck einer gesellschaftsbildenden Vermittlung von Information« unterstellt sind, womit sie Gegenstand der Kommunikationswissenschaft sind. Relevant war unter anderem der Modus des medialen Miteinanders von Bild und Text, also etwa ob die beiden Medien ineinander integriert sind, sich ergänzen oder hinterfragen bzw. thematisch und formal aufeinander Bezug nehmen. Weniger eine Rolle spielte hingegen die Frage nach der Distanz zwischen Bild und Text, die bestimmt, »wie ›gleichzeitig‹ (...) ihrer beider Wahrnehmung erfolgen kann«.

Viele Artefakte waren auf unterschiedlichen Ebenen an menschliche Emotionen gekoppelt: sie dienten der allgemeinen Belustigung, sie vermittelten Glücksgefühle, Gefühle des Genusses, Emotionen der Trauer oder Begeisterung. In ihnen spiegelt sich der Stolz des Hausherrn über bestimmte Leistungen und die Furcht vor Zerstörung oder Scheitern, Zufriedenheit oder Unzufriedenheit – um nur einige Beispiele zu nennen. Teilweise erlaubten die ›Ikonotexte‹ eine starke Identifikation mit Figuren im Bild und daraus abgeleitet ein Überdenken der eigenen Haltung oder Handlung. Die Boden- und Wandbilder zum Thema ›Philosophie‹ (Kap. 2) ergänzen sich in ihrer Aussage besonders gut und bieten die Möglichkeit einer Bereicherung des derzeitigen Forschungsstandes. Besonders bemerkenswert waren die Ergebnisse aus Kap. 3–5: Die beschrifteten Spielmosaiken bringen die akustische Dimension ›sprechender‹ Beischriften in einer ungewöhnlichen Bandbreite zum Ausdruck. Zudem tritt die lautliche Dimension dort am deutlichsten zutage und auch die formalen Aufgaben der Beischriften kommen am besten zur Geltung.¹⁹⁴¹ Die Besprechung der Gelage- und Kneipenszenen bezieht ihren Reiz mehr aus dem ungewöhnlichen Vergleich der zusammengetragenen Stücke, die aus ganz verschiedenen Räumlichkeiten und Funktionskontexten stammen, jedoch einen starken Bezug zur Alltagswirklichkeit haben. Alle Bild-Text-Kombinationen zeigen Merkmale der Volkskunst (›arte plebea‹) und besitzen eine leichte Lesbarkeit. Es konnten die verschiedenen Wege von Kommunikation mit dem Betrachter und das daraus abgeleitete gewünschte Verhalten herausgearbeitet werden. Dominierend und höchst ergiebig ist das Kapitel zu den Apotropaia; es erlaubt aufgrund der Vielzahl von Ikonotexten aus dieser Gruppe die Aufstellung einer eigenen Systematik, die für zukünftige Arbeiten weiterentwickelt werden kann. Auch hier

1940 »Handelt es sich um ein Einzelstück oder um einen vervielfältigten Gegenstand?«.

1941 Sie können als rahmendes, hervorhebendes Element oder als Trennmarker, Trennlinie bzw. als Begrenzung innerhalb eines Bildes oder zwischen zwei Szenen fungieren. Zum Teil unterstreichen sie die eindringliche Wirkung als permanente Zurufe im Bild noch, etwa indem sie in das Innere der Szene vorstoßen.

spielt mehrheitlich die leichte Lesbarkeit der ›Ikonotexte‹ eine Rolle, die durch die zeichenhafte Isolierung der Motive und die Eingängigkeit der Beschriften (Kürze oder direkte Ansprache an den Leser) erreicht wird. Wie stark die Gesellschaft der hohen und späten Kaiserzeit letztendlich von der Abwehr schadhafter Einflüsse durchdrungen war, zeigt das Vorkommen apotropäischer Motive an verschiedenen Stellen innerhalb dieses Buches.

Die Ergebnisse der Untersuchung besitzen ein großes Potential für kommende Forschungsarbeiten, denn die Fragestellungen können auf andere Gattungen der groß- und kleinformatischen Flächenkunst übertragen und ausgeweitet werden. Wünschenswert und ertragreich wären zum Beispiel tiefergehende Vergleiche mit anderen Bild-Text-Medien, welche hier nur punktuell vorgenommen werden konnten. Neben Reliefs mit Inschriften scheinen beschriftete Szenen auf attischer Keramik der archaischen und frühklassischen Phase in der antiken Kunst am ertragreichsten zu sein. Über allem sollte die Frage nach dem jeweiligen Mehrwert der Kombination beider Medien (i. e. Bild und Text) im Vergleich zu den reinen Teilmedien stehen. Doch dies ist der Anfang einer neuen Geschichte.

8 Katalog

Im Katalogteil, der geographisch nach den bekannten Fundorten (moderne Ländernamen und Ortsnamen) systematisiert ist, sind Mosaikbilder (M) und Wandmalereien (W) mit ›sprechenden‹ Beischriften zusammengetragen. Die Katalogdaten sind zusätzlich als Forschungsdaten verfügbar¹⁹⁴², so dass sie für neue Projekte bequem nachgenutzt werden können. Innerhalb der alphabetisch aufgelisteten Länderkategorien sind die Einträge nochmals alphabetisch nach Ortsname bzw. nach Region und Anfangsbuchstabe des Ortes sortiert. Kommen bei einem Ortsnamen mehrere Einträge vor, so sind diese, wo es sich anbietet, nach weiteren Kriterien geordnet (Nummer der *regio*, *insula*, *domus* [Ostia, Pompeji] oder Gebäudetyp [Rom]). Einträge, die aus demselben architektonischen Befund stammen, sind nach Raumnummer aufsteigend geordnet, sofern diese bekannt ist. Nicht jeder Katalogeintrag wurde in der Arbeit eingehender besprochen. Für jedes einzelne Artefakt sind die wichtigsten Daten erfasst worden; neben einigen historisch-archäologisch relevanten Eckdaten, wie Aufbewahrungsort, Fundort, Gebäudetyp, Befundlage und Datierung gibt es eine motivische Beschreibung der figürlichen Szenen. Zu jeder Szene sind die Beischriften und ihre Übersetzung aufgenommen worden. Aufgrund ihrer großen Diversität sind die Beischriften allerdings nicht thematisch nach Kategorien, z. B. nach der Art der wörtlichen Rede, untergliedert. Stattdessen sind Angaben zu ihrer Position im Bild und zu den äußernden und angesprochenen Figuren/Personen vermerkt. Auf eine ausführliche Beschreibung jeder einzelnen Szene und auf textkritische Kommentare wurde zugunsten der Ausführungen im Textteil der Arbeit verzichtet. Zusätzlich werden – soweit existent – Nummern aus größeren Sammelwerken¹⁹⁴³ sowie weitere Eintragsnummern aus analogen und digitalen Inschriftencorpora¹⁹⁴⁴ vergeben. Weiterführende Literaturangaben zu jedem einzelnen Objekt runden den Katalog ab.

Nach dem Leidener Klammersystem werden:

- Ergänzungen von Abkürzungen und weiteren Bestandteilen mit () angegeben,
- Hinzufügungen bei beschädigten oder schwer lesbaren Textteilen mit [] benannt,
- etwaige Tilgungen der Herausgeber mit { } gekennzeichnet.

1942 <https://doi.org/10.11588/data/oQQVJK>.

1943 Notermans 2007. Blum 2002. Helbig 1868. Diehl 1930.

1944 CIL, SEG, IG, AE, ILS, RIB, EDR, ICUR, HD-Nr. aus der EDH.

8.1 Mosaiken

Deutschland, Trier

M1 (Rheinisches Landesmuseum Trier, Inv.-Nr. 50.10)

Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, Nr. 63 Taf. 27 ff. 116. Dunbabin 1999, 82–85. 321 Anm. 20. 322 f. 325. Moreau 1960. Reusch 1951, 57–71. Taf. 9. Parlasca 1959, 56 f. 80. 126. HDo62119. Notermans 2007, 329 Nr. M 156.

Fundort	Trier, Deutschland, in einem Wohnhaus, in einem Kultraum oder Vereinshaus, gefunden in der Johann-Philipp Straße, in der letzten Schicht eines Gebäudes mit drei Bauphasen.
Beschreibung	Kulthandlung zwischen drei Männern, die sich Kultgegenstände reichen, einer in kniender Haltung. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen im freien Raum über den Figuren, z. T. zertrennt von einer Figur.
Beischrift(en)	<i>Qodvoldeus Andegasipone Feloxsomedix</i> Quodvultdeus hat gesagt: »Adegasus, setze [das Ei] ab! Felix, nimm [den Vogel]!«
Datierung	2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Frankreich, Autun

M2 (Autun, Musée Rolin M.L. 1563, A1990.5.93.1, A1989.14.2)

Lancha 1997, Nr. 66. 126–128 Taf. LI f. Stern – Blanchard-Lemée 1975, Nr. 213. Taf. 25. 26. Blanchard – Blanchard 1973, 268–279. Blanchard-Lemée 1975a, 301–305. Blanchard-Lemée – Blanchard 1993, 969–984 Abb. 1. Notermans 2007, 332 Nr. M 167.

Fundort	Autun, Frankreich, in einem Wohnhaus (sog. Maison d'Anacréon) in der Rue de la Grille, gefunden in einem Apsidenraum.
Beschreibung	Anakreon, Epikur, Metrodor sitzend. Die Beischriften verlaufen fließtextartig, im freien Raum um die Figuren, z. T. zertrennt von den Figuren.
Beischrift(en)	Anakreon: φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ π[αῖ, φέρε δ' ἄν] θεμόεντας ἡμί[ν στεφά] νους, (ἔννεικον,) ὡς μή πρ[ὸς Ἐρωτα] πυκτ(α)λίσιζω <i>Ergänzung:</i> ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, πάρεστι γάρ, μαχέσθω »Bringe Wasser, bringe Wein heran, mein Junge, bringe uns Blumenkränze, damit ich nicht gegen den Eros ankämpfen muss. Derjenige, der kämpfen will, wenn er anwesend ist,

der möge kämpfen. Mir aber gib süßen Honigwein, damit ich auf die Gesundheit meiner Freunde trinken kann, mein Junge.« (Anakreon).

Metrodor:

γ[εγόναμεν ἄ]παξ δις δ' οὐκ ἔ[στι γ]ενέσθαι σὺ δὲ οὐκ ὦν
τῆς αὔριον κύρι[ος] τὸ [κ]αιρόν ἀνα[βάλλ]η ὁ δὲ [βίος]
μελ[λη]σμῶ παραπόλλυται καὶ ἕκαστος [ἡμῶν ἀ]σχολο[ύμ]
ενο[ς] ἀπο[θ]νή(ι)[σ]κει Μητρ[ό]δωρος

»Wir werden nur einmal geboren, nicht ist es möglich, zweimal geboren zu werden. Und du, der nicht in der Hand hat, was morgen geschieht, schiebst auf, was dir Freude bringt. Aber das Leben geht währenddessen verloren, und jeder von uns stirbt im Mangel an Verfügbarkeit.« (Metrodor).

Epikur:

[Οὐκ ἔστιν ἡ]δέως ζ[ῆν] ἄνευ τοῦ φρο[ν]ίμ[ω]ς καὶ κ[α]λῶς
καὶ δικ[α]ί[ω]ς ο]ὔδὲ φρο[ν]ί[μ]ω[ς] καὶ κ[α]λῶς καὶ δικ[α]ί[ω]ς
ἄνε]υ [τοῦ ἡδέως.] Ἐ[π]ίκο[υ]ρος

»Es ist weder möglich mit Vergnügen zu leben, ohne mit Weisheit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeit zu leben, noch ist es möglich, mit Weisheit, Ehrlichkeit und Gerechtigkeit zu leben ohne Vergnügen.« (Epikur).

Datierung

2.–3. Jahrhundert n. Chr.

Frankreich, Pèbre, Vinon-sur-Verdon

M3 (Hôtel de Ville, Manosque)

Lavagne 2000, Nr. 918, 317–320. Taf. CVI ff. Lancha 1997, Nr. 58. 113–115 Taf. XLII. 303 ff. und 317 ff. Nr. 86. Johnson – Ling – Smith 1994, 1, 238–248. 259 f. HD027625. Notermans 2007, 334 Nr. M 175. AE 1921, 0017. Zum Vergleich: AE 1969/70, 0690 und AE 2001, 2089 bzw. CIL VIII 02517. 02524.

Fundort	Pèbre, Vinon-sur-Verdon (Var), Frankreich, in einer Villenanlage, gefunden im <i>oecus</i> oder <i>triclinium</i> .
Beschreibung	Im linken und rechten Feld Szenen aus dem Ikarios-Mythos (Erfindung des Weines, Opferung des Ziegenbocks), in der Mitte die drei Grazien. Die Beischrift ist bandförmig und verläuft unter den Figuren.
Beischrift(en)	<i>qui ducis vultus et non legis ista libenter, [omni]bus invidias, livide, nemo tibi</i>

»Du, der du die Stirne runzelst und dies nicht mit Vergnügen liest/durchschreitest, magst, blass vor Neid, jedermann beneiden, nur dich beneidet niemand.«

Datierung 3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Griechenland, Amfissa

M4 (unbekannt)

Lancha 1997, 312. Themelis 1977, 250–256 Abb. 8. Stramaglia 2005, 29 f. Notermans 2007, 316 Nr. M 107. SEG 27, 1977, 149.

Fundort Amphissa / Salona, Griechenland, in einem Wohnhaus (sog. Haus des Gerolymatos).

Beschreibung Ein Kranich verfolgt einen Pygmäen. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen direkt über den Figuren.

Beischrift(en) βοίθει παπᾶ (retr.)
σχολῆ μὴ τὸ δρεῖλον
»Hilf (mir), Vater!«
»Gemach, nicht den Phallos!«. Frei übersetzt: »Achtung! Gib mir keine Schnabelhiebe auf den Phallos!«

Datierung 3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Griechenland, Kefallenia/Kefalonia

M5 (in situ)

Daux 1958, 727–732. Daux 1963, 636/8. Brommer 1974. Dunbabin – Dickie 1983, 8 f. Taf. 1. 2. Kallipolitis 1961–1962, Chron 1–8. 12–31 Taf. 311. Donderer 1989, 17. 126 Nr. C5 Taf. 58, 1. Notermans 2007, 325 Nr. M 142.

Fundort Kephallenia, Nea Skala, Griechenland, in einem Wohnhaus, gefunden im Eingangsbereich, Raum I (*vestibulum, prothalamus*), vor dem Eingang von Raum III.

Beschreibung Personifikation des Neides, der sich selbst stranguliert und von vier Raubkatzen (zwei von jeder Seite) angegriffen wird. Die Beischrift verläuft fließtextartig unter der Figur.

Beischrift(en) ὦ Φθόνε, καὶ σοῦ τήνδε ὀλοῆς φρενὸς εἰκόνα γράψε
ζωγράφος, ἦν Κράτερος θήκατο λαϊνέην,
οὐχ ὅτι τειμ[ή]εις σὺ μετ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ὅτι θνητῶν
ὄλβοις βασκαίνων σχῆμα τόδε ἀμφεβ[ά]λου.
Ἔστ[αθ]ι δ[ὲ] πάντεσσιν ἐνώπιος, ἔσταθι τλήμων,
τηκεδόνοσ φθονερῶν δεῖγμα φέρων στύγιον

»O Phthonos, auch dieses Bild deines verderblichen Wesens hat ein Maler gezeichnet, das Krateros in Mosaikstein hat setzen lassen, nicht weil du unter Männern verehrt wirst, sondern weil du den Sterblichen ihren Reichtum nicht gönnst, nimmst du diese Gestalt an. Stehe also vor allen, stehe, armer Teufel, und trage das grauenhafte Merkmal der Krankheit, die neidische Menschen befällt.«

Datierung 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Griechenland, Melos

M6 (in situ, heute zugeschüttet)

Moormann 1991. Bosanquet 1898. Kankleit 1994, 185 Nr. 106. DePuma 1969, Kat. Nr. 107 (S. 133). Notermans 2007, 324 Nr. M 138. SEG 41 (1991) 679. SEG 38 (1988) 2011. IG XII 3 Nr. 1244.

Fundort	Melos, Tramythia, Griechenland, in einem Bakcheion, gefunden in einer langgestreckten Halle.
Beschreibung	Ein Fischer im Boot, der ein kolbenförmiges Gefäß ins Wasser hält, ringsum Fische im Meer. Die Beischrift ist etikettartig und verläuft direkt über der Figur.
Beischrift(en)	<p>μόνον μὴ ὕδ[ωρ]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. »Bloß kein Wasser (fangen) ...« 2. » ... bloß kein Wasser (trinken müssen)!« 3. »Trinkt nicht nur Wasser!« 4. »(Gib uns) bloß kein Wasser!« 5. »Wir fürchten, dass es nur Wasser gibt.« 6. »(Gib ihnen) bloß kein Wasser!« 7. »(Sie würden schwimmen, sie haben) nur kein Wasser (dazu).«
Datierung	1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Großbritannien, Frampton

M7 (verloren oder in situ)

Lancha 1997, Taf. CXVIII. Notermans 2007, 336 f. Nr. M 181.

Fundort	Frampton, Großbritannien, in einer Villenanlage.
Beschreibung	Die Umrahmung des Mosaiks besteht aus Delfinen und Kormoranen, die aus einer Maske eines bärtigen Neptun herauswachsen. Die Figuren laufen auf eine Figur des Cupi-

	do auf der angrenzenden Seite links von Neptun zu. Neptun wird durch eine umrandete, durch den Kopf zweigeteilte Beischrift, arrangiert in jeweils zwei Zeilen, beschrieben. Die äquivalente Beischrift für Cupido ist nur fragmentarisch erhalten, kann aber ergänzt werden.
Beischrift(en)	Bild 1: <i>Neptuni vertex reg(i)men sortiti mobile ventis scu(p)ltum cui c(a)erulea es[t frons] delfinis cincta duob[us]</i> »Hier ist der Kopf von Neptun abgebildet, der vom Schicksal zum Anführer der sich bewegenden Winde ernannt wurde, seine dunkelblaue Stirn wird von zwei Delphinen flankiert.« Bild 2: <i>[at tu succendere flammis, sine quis nec foedera iungis] nec mu]nus perficis ullum [undas di]gnare Cupido</i> »Aber du, Amor, erlaube dir, das Wasser mit deinen Flammen zu versengen, ohne die du kein Bündnis schließen und keine Aufgabe erfüllen kannst.«
Datierung	1. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Großbritannien, Lullingstone

M8 (in situ)

Raeck 1992, 102. Lancha 1997, Nr. 120, 285 f. Taf. CXXI. Meates 1979, 72 f. Taf. XVI a. b. HD021178. Notermans 2007, 336 Nr. M 182. RIB 2447.9. AE 1951, 0131.

Fundort	Lullingstone, Kent, Großbritannien, in einer Villenanlage, gefunden im <i>oecus</i> (Apsis).
Beschreibung	Europa auf dem Stier, zwei geflügelte männliche Gestalten. Die Beischrift verläuft bandförmig über den Figuren.
Beischrift(en)	<i>Invida si t[auri v]idisset Iuno natatus iustius Aeolias isset adusque domos</i> »Wenn die eifersüchtige Iuno das Schwimmen des Stieres gesehen hätte, dann wäre sie mit größerem Recht zum Haus des Aeolus gegangen.«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Ostia – Regio I

M9 (in situ)

Henig 1984, 168. Becatti, G. 1961, Tav. LXXII. Notermans 2007, 302 Nr. M 40.

Fundort	Ostia, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Domus delle Gorgoni I XIII, 6), gefunden am Zugang zum Raum D oder N.
---------	---

Beschreibung	Bild eines Gorgonenhaupts mit zwei Flügeln und zehn Schlangen. Die Beischrift verläuft bandförmig unter der Figur.
Beischrift(en)	<i>Gorgoni bita</i> (= <i>Gorgoni vita</i>) 1. »Meide die Gorgo!« 2. »Leben für Gorgo!«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Ostia – Regio II

M10 (in situ)

Becatti 1961, Taf. CXCIII. Notermans 2007, 302 Nr. M 41.

Fundort	Ostia, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (sog. <i>Caupona di Fortunato II VI, 1</i>), gefunden im Innenraum.
Beschreibung	Abgebildet ist ein Krater. Die Beischrift befindet sich über und zu beiden Seiten des Gefäßes im freien Bildraum.
Beischrift(en)	[<i>dicit</i>] <i>Fortunatus [vinum cr]atera quod sitis bibe</i> »Fortunatus sagt: trinke Wein aus dem Krater, weil/wenn du durstig bist.«
Datierung	1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Ostia – Regio III

M11 (in situ)

Dunbabin 1999, 65 Abb. 67. Becatti 1961, 119–122 Taf. CXLIX, Nr. 217. Notermans 2007, 305 Nr. M 56.

Fundort	Ostia, Italien, in einem Wohnhaus (sog. <i>Domus dei Dioscuri III 9, 1</i> , Pitt.), gefunden in Raum I.
Beschreibung	Venus Anadiomene in einem quadratischen Bildfeld, die auf dem Meer in einer Muschel, gezogen von Tritonen, zwischen Nereiden auf Seeungeheuern und Delphinen segelt. Die Beischrift verläuft über der Szene noch außerhalb der Mäander-Zierborte ringsherum.
Beischrift(en)	<i>plura faciatis meliora dedicetis</i> »Damit ihr mehr und bessere Dinge weihen könnt = Je mehr ihr macht, desto bessere Dinge weiht ihr = Anstrengung führt zu (sichtbarem) Reichtum«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Ostia – Regio IV

M12 (in situ)

Becatti 1961, 191 Nr. 361 Taf. cxxvii und clxx. Pavolini 1983, 186. Dunbabin 1991, bes. 26. 34 f. und Taf. 4a. HD023746. Notermans 2007, 302 Nr. M 44. EDR073103. AE 1928, 0127.

Fundort	Ostia, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (sog. Taberna del Pescivendolo IV V,1), gefunden am Zugang zum Raum (Eingangsbereich).
Beschreibung	Bild eines Delphins, der einen Kraken im Maul hält. Die Beischrift verläuft bandförmig, über und unter der Figur.
Beischrift(en)	<i>Inbide calco te</i> »Neider, ich zertrete dich!«
Datierung	3. Jahrhundert n. Chr.

Italien

Ostia – Regio V

M13 (in situ)

Becatti 1961, 219 Nr. 411 Taf. CLXIII.

Fundort	Ostia, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (sog. Caseggiato dell'Invidioso V V,1), gefunden im Eingangsbereich.
Beschreibung	Gezeigt ist ein Zwerg mit unheilabwehrender Geste in der Nähe eines Fischers, der im Boot auf dem Meer treibt. Die Beischrift ist etikettartig oder bandartig und verläuft über der Figur.
Beischrift(en)	<i>Inbidiosos (= invidiosos)</i> »An / Gegen die Neidischen!«
Datierung	2. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Pompeji – Regio VI

M14 (in situ)

Notermans 2007, 307 Nr. M 66.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa dell'Orso VI 2, 44–46), gefunden in den <i>fauces</i> .
---------	--

Beschreibung	Ein verwundeter Bär, der versucht, mit seiner Vorderpfote eine Lanze aus seinem Körper zu ziehen. Die Beischrift verläuft über dem Tier.
Beischrift(en)	<i>have</i> »Gegrüßt!«
Datierung	1. Jahrhundert n. Chr.

M15 (Chantilly, Musée Condé)

Notermans 2007, 308 Nr. M 71.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa dei Fiori / Casa dei Tre Cortili VI 5,19), gefunden in den <i>fauces</i> .
Beschreibung	Eine Jagdszene, worin ein Mann mit Stock oder Peitsche?, ein Fuchs, ein Eber und ein Hund zu sehen sind. Im unteren Teil zwei Hähne. Die Beischrift ist der erste Teil von zwei unterschiedlichen Beschriftungen und verläuft dreizeilig über der Figur des Mannes.
Beischrift(en)	<i>Festus cum Torquato ...</i> »Festus mit Torquatus ...«
Datierung	1. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.

M16 (in situ)

Clarke 2007, 53 ff. Veyne 1963. CIL X 877. Notermans 2007, 307 Nr. M 67.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa del Poeta Tragico VI 8,3–5), gefunden im <i>vestibulum</i> (Eingangsbereich).
Beschreibung	Ein Hund an der Kette, der scheinbar den Betrachter angreift. Die Beischrift verläuft bandförmig unter der Figur.
Beischrift(en)	<i>Cave canem</i> »Hüte dich vor dem Hund!«
Datierung	1. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Palestrina

M17 (Palestrina, Museo Archeologico Nazionale, Inv.-Nr. 6521)

Quilici 1982, Taf. 16–20, Farbtaf. 47–58. Stramaglia 2005, 18 f. Taf. 11a. Notermans 2007, 309 Nr. M 75. SEG 32 (1982) 1028.

Fundort	Praeneste/Palestrina, Italien, in einem unbekanntem Gebäude in der Unterstadt.
Beschreibung	Reste einer männlichen Figur mit Glatze und Reste zweier weiblicher stehender Figuren auf einem Podium o.ä., Die Beischrift ist gerahmt durch eine <i>tabula ansata</i> und verläuft neben der Figur.
Beischrift(en)	Καλή νή τὸν Δία τὸν Ὀλύμπιον »Schön, beim Olympischen Zeus!«
Datierung	2.–1. Jahrhundert v. Chr.

Italien, Ravenna

M18 (unbekannt)

Raeck 1992, 105 f. Raeck 1997, 35. Dunbabin 1991a, 130. Rizzardi 1996. Notermans 2007, 310 Nr. M 79.

Fundort	Ravenna, Italien, im Palast des Theoderich, gefunden im <i>triclinium</i> .
Beschreibung	Bellerophon, Chimaira, Jahreszeiten und zwei Putten halten eine <i>tabula ansata</i> . Die Beischrift ist gerahmt durch die <i>Tabula</i> .
Beischrift(en)	<i>sume quod autumnus quod ver quod bruma quod estas alternis reparant et toto creantur in orbe</i> »Nimm, was der Herbst, was der Frühling, was der Winter, was der Sommer im Wechsel bereiten und was auf dem ganzen Erdkreis hervorgebracht wird.«
Datierung	1. Hälfte 6. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Rom – Grabbau

M19 (Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 1025)

Dunbabin 1986, 241 Abb. 50. 240 Anm. 208.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau? an der Via Appia.
Beschreibung	Bild eines lagernden Skeletts. Die Beischriften verlaufen bandförmig, unter der Figur.
Beischrift(en)	ΓΝΩΘΙ CAYTON »Erkenne dich selbst.«
Datierung	unbekannt

M20 (verschollen)

Notermans 2007, 314 Nr. M 97, Donderer 1983, 123–128 Taf. LXVI Abb. 1.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau, gefunden auf dem Gelände des Aventin.
Beschreibung	Einer der Sieben Weisen (Chilon?). Die Beischriften verlaufen im freien Raum rechts neben der Figur.
Beischrift(en)	ΓΝωΘΙ CAYTON »Erkenne dich selbst.«
Datierung	unbekannt

Italien, Rom – Heiligtum

M21 (Rom, Palazzo dei Conservatori)

Notermans 2007, 312 Nr. M 89. Reinach 1922, 355–3. Engemann 1975, Taf. 11a–b.

Fundort	Rom, Italien, in einem Heiligtum (<i>Basilica Hilariana</i>), gefunden im <i>vestibulum</i> .
Beschreibung	Ein von einem Speer durchbohrtes Böses Auge, auf dem eine Eule sitzt. Es wird von weiteren Vögeln wie Huhn und Krähe sowie von Schlange, Hirsch, Raubkatze, Stier, Skorpion, Bär und Ziegenbock angegriffen. Die Beischrift befindet sich in einer <i>tabula ansata</i> über der Szene.
Beischrift(en)	<i>Intrantibus hic deos propitios et Basilic[ae] Hilarianae</i> »Die Götter mögen denen, die hier ebenso wie in die <i>Basilica Hilariana</i> eintreten, wohlgesonnen sein.«
Datierung	2. Hälfte 2. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Rom – Therme

M22 (Madrid, Museo Arqueológico Nacional, Inv.-Nr. 3600. 3601)

Dunbabin 1978, 70 Anm. 26. Köhne 2007, 353 f. Abb. 3. 4. Junkelmann 2000, 136 ff. Abb. 215. 216. Sabbatini Tumolesi 1988, 103–105 Nr. 114, 1.187. Taf. 29 Abb. 1. Werner 1994, 139–141. Gregori 2000. Notermans 2007, 436 Nr. W 1. CIL VI 10205a. 10205b, ILS 5140a. 5140b.

Fundort	Rom, Italien, in einer Thermenanlage? an der Südseite des Celio oder links der Via Appia, außerhalb der Porta Capena (1670).
Beschreibung	Zweikämpfe zwischen <i>retiarius</i> und <i>secutor</i> bzw. zwischen <i>equites</i> im Amphitheater. Die Beischriften verlaufen band-

Beischrift(en)	<p>förmig über den Figuren, etikettartig, direkt über den Figuren, im freien Raum zwischen den Figuren, z. T. zertrennt von Figuren.</p> <p>Bild-Nr. 3600: <i>Astyanax vicit</i> »Astyanax hat gesiegt.«</p> <p>Bild-Nr. 3601: <i>Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit</i> 1. »Während (die Gladiatoren) kämpften, hat Symmachius das Eisen gestoßen.« 2. »Diesen Kämpfenden hat Symmachius das Eisen gegeben.« <i>neco</i> »Ich töte.« <i>haec videmus</i> »Dies sehen wir / bekommen wir zu sehen.« <i>Symmachi homo felix</i> »Symmachius, glücklicher Mann!«</p>
Datierung	3.-4. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Rom – Wohnhaus

M23 (unbekannt)

Dunbabin 1982, 69 und 88 Nr. 15. Taf. 6. Abb. 7. Blake 1940, Taf. 17-1. Notermans 2007, 295 Nr. M 1, ILS 5291a.

Fundort	Rom, Italien, in einem Wohnhaus? an der Via Flaminia, gefunden in der Apsis eines Raumes.
Beschreibung	Darstellung eines Wagenrennens mit <i>bigae</i> in zwei Registern, von unten nach oben zu lesen. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen direkt über oder neben den Figuren.
Beischrift(en)	<p>unteres Register: <i>(H)ilarinus Olympio</i> <i>L[iber R]omano</i> »Hilarinus mit (Pferd) Olympius.« »Liber mit (Pferd) Romanus.«</p> <p>oberes Register: <i>Liber nica</i> »Liber gewinnt / gewinne!«</p>
Datierung	Ende 3. Jahrhundert n. Chr.

M24 (Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 124.705)

Dunbabin 1982, Nr. 18 Taf. 7 Abb. 13–14. Notermans 2007, 311 Nr. M 82.

Fundort	Rom, Italien, in einem Wohnhaus an der Via Imperiale.
Beschreibung	Acht Wagenlenker mit Quadrigen beim Wagenrennen im Circus. Die Beischrift, die nur ein Teil von weiteren ähnlichen Beischriften ist, verläuft etikettartig direkt über oder neben den Figuren.
Beischrift(en)	<i>Aeri nik[a] Italo (...)</i> »Aerius, siege mit Italus!«
Datierung	2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Rom – unbekannter Fundort

M25 (Rom, Antiquarium Comunale del Celio, Inv.-Nr. 4949)

Notermans 2007, 311 Nr. M 83.

Fundort	Rom, Italien, unbekannter Fundort.
Beschreibung	Ein junger Mann (Personifikation des Monats Mai? siehe Namensbeischrift), der in seiner linken Hand eine Schale mit Blumen hält. Mit der Rechten führt er eine Blume an seinen Mund. Rechts eine Vase mit dem Rest der Beischrift.
Beischrift(en)	<i>Maius, Pi[e]</i> »Maius, trink!«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

Kleinasien und Naher Osten, Libanon

M26 (unbekannt)

Säidah 1976. Notermans 2007, 401 Nr. M 449.

Fundort	Byblos, Libanon, in einem Wohnhaus? nahe der antiken Via Maris.
Beschreibung	Ein Zwerg und ein Kranich kämpfen gegeneinander. Die Beischrift verläuft bandförmig, direkt über den Figuren.
Beischrift(en)	καλὸς ἔγω οὐ νείκηθήσομαι »Ich bin schön. Ich werde nicht besiegt werden.«
Datierung	unbekannt

M27 (Musée National de Beyrouth, Inv.-Nr. DGA 3970)

Dareggi 1985, Abb. 1–7. Dareggi 1999. Chéhab 1958, 32–43. Taf. XV und Plan Nr. 3. Theophilidou 1984, 261–263. Lancha 1997, 350–354. FiE VIII/6, 107 Anm. 22. Notermans 2007, 402 Nr. M 451.

Fundort	Ras el-Ayn, Baalbek (Heliopolis), Soueidiè, Libanon, in einer Villenanlage, gefunden im <i>triclinium</i> .
Beschreibung	Kalliope, Sokrates und die Sieben Weisen Solon, Thales, Bias, Kleoboulos, Periandros, Pittakos, Chilon in kreisförmigen Bildausschnitten. Die Beischriften verlaufen im freien Raum links und rechts der Figuren, bei Thales und Chilon bogenförmig angeschmiegt, z. T. zertrennt von Figuren.
Beischrift(en)	linke Seite: Σόλων Ἀθηναῖος μηδὲν ἄγαν Θάλης Θάλης Μιλήσιος ἐνγύα πάρα δ' ἄτα Βίας Πριηνεὺς οἱ πλείστοι κακοί Solon von Athen: »Nichts im Übermaß.« Thales von Milet: »Bürgerschaft führt zum Ruin.« Bias von Priene: »Die meisten Menschen sind schlecht.« unten: Κλεόβουλος Λίνδιος μέτρον ἄριστον Kleoboulos von Lindos: »Das Maß in allem ist das beste.« rechte Seite: Περίανδρος Κορίνθιος μελέτη ἔργων αὐξί Πίττακος Λέσβιος καιρὸν γείνωσκαί Χείλων Λακεδαιμόνιος γνῶθι σεαυτὸν Periandros von Korinth: »Es ist die Übung, die das Werk vorantreibt.« Pittakos von Lesbos: »Nimm den rechten Augenblick wahr.« Chilon von Sparta: »Erkenne dich selbst.«
Datierung	3. Jahrhundert n. Chr.

Kleinasien und Naher Osten, Syrien

M28 (unbekannt)

Balty 1995, 177 ff. Taf. XIV und 178 Abb. 1. Balty 1977, 78 f. Balty 1997, 85–88. Notermans 2007, 403 Nr. M 454. Donderer 1983, Taf. LXVI Abb. 2.

Fundort	Apameia / Qalaat al-Mudik, Syrien, in einem Wohnkomplex (sog. Edifice au triclinos), gefunden im <i>praetorium</i> innerhalb eines Apsidenraums (Raum AB).
---------	--

Beschreibung	Zeus, Hermes, Dionysos, Herakles und zwei der Sieben Weisen (Chilon, Thales). Die Beischriften verlaufen im freien Raum links und rechts der Figur, z. T. zertrennt von Figur.
Beischrift(en)	[Χεῖ]λων Λακεδαιμόνιος σ(ε)αυτόν γνῶθι [Θάλης Μιλήσι]ος [ένγυα πά]ρα [δ' ἄτ]α Cheilon von Sparta: »Erkenne dich selbst.« Thales von Milet: »Bürgerschaft führt zum Ruin.«
Datierung	1. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Kleinasien und Naher Osten, Türkei – A

M29 (Antakya, Hatay Archaeological Museum)

Pamir – Sezgin 2016, Abb. 12. 16.

Fundort	Antiochia, Affan Mahallesi (İplik Pazarı), Türkei, in einem Wohnhaus, gefunden in einem Gelageraum.
Beschreibung	Ein Mann neben einer Sonnenuhr, die auf einer Säule steht, hinter ihm eine bärtige Figur. ein zum Bankett lagerndes Skelett, eine dunkelhäutige Figur mit einem Doppelstab in der Hand. Die Beischriften verlaufen etikettartig, direkt über der Figur, einmal zerschnitten durch eine Figur.
Beischrift(en)	Τρεχέδειπνος, Ἀκαιρός, Εὐφρόσυνος Mann neben Sonnenuhr: »Der zum Nachtmahl eilt«, Bärtiger: »Der ungünstige Augenblick«, lagerndes Skelett: »Der Frohsinnige«.
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

M30 (Antakya, Hatay Archaeological Museum, Inv.-Nr. 865)

Kondoleon 1999, 325 Abb. 6. Stillwell 1938, 202 Nr. 963 Taf. 75. Levi 1947, 219–222 Taf. XLIXa–b. Cimok 2000, 191–193. Zum Haus: Campbell 1938, 205–217. Notermans 2007, 417 Nr. M 513.

Fundort	Antiochia, Daphne-Harbiye, Türkei, in einem Wohnhaus (sog. House of the Sun Dial), gefunden im <i>triclinium</i> (Raum 1).
Beschreibung	Jede Szene zeigt einen Mann neben einer Sonnenuhr, die auf einer Säule steht. Die Beischrift verläuft etikettartig, direkt über der Figur.
Beischrift(en)	Bildfeld C, links: ἐνάτη παρήλασεν »Die neunte Stunde ist vorüber!«
Datierung	2. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

M31 (Antakya, Hatay Archaeological Museum)

Stillwell 1938, 185 Taf. 37 Abb. 49 panel A. Stillwell 1941, Abb. 63. Levi 1947, Taf. Xla. Kondoleon 2000, 72 Fig. 5. Notermans 2007, 418 Nr. M 517.

Fundort	Antiochia, Daphne-Harbie, Türkei, in einem Wohnhaus (sog. House of the Boat of Psyches), gefunden am Nordende der Portikus 4 (Tafel A).
Beschreibung	Bild eines kahlköpfigen ithyphallischen Zwerges. Die Beischrift verläuft etikettartig über der Figur.
Beischrift(en)	καὶ σ[ύ] »Und du? / Auch du!«
Datierung	3. Jahrhundert n. Chr.

M32 (Antakya, Hatay Archaeological Museum, Inv.-Nr. 1026a)

Fischer 1998. Kondoleon 1995, 107 Abb. 63. Levi 1947, 32 f. und Taf. IVa. Stillwell 1941, 24 f. Levi 1941, 181 Nr. 120. 220 ff. Taf. 55 f. 24 f. 181 f. Stillwell 1938, Taf. 53 Panel B. Notermans 2007, 420 Nr. M 524.

Fundort	Antiochia, Jekmejh, Türkei, in einem Wohnhaus (sog. House of the Evil Eye), gefunden im <i>vestibulum</i> (Eingangsbereich).
Beschreibung	Eine laufende bucklige Figur mit Lendenschurz, die zwei Doppelstäbe in der Hand hält. Die Beischrift verläuft etikettartig, links und rechts der Figur, zertrennt von der Figur.
Beischrift(en)	καὶ σύ »Und du? / Auch du!«
Datierung	frühes 2. Jahrhundert n. Chr.

M33 (Antakya, Hatay Archaeological Museum, Inv.-Nr. 1024)

Kondoleon 1995, 106–109 Abb. 62. 63. Levi, 1947, 28–34. 33 f. 183. Taf. Ivc und Xla. Taf. IV. Stillwell 1941, 24 f. Levi 1941, 225 f. Notermans 2007, 420 Nr. M 525.

Fundort	Antiochia, Jekmejh, Türkei, in einem Wohnhaus (sog. House of the Evil Eye), gefunden im <i>vestibulum</i> (Eingangsbereich).
Beschreibung	Abwehr des Bösen Blicks: gezeigt ist ein Böses Auge, angegriffen von Tieren und Gegenständen sowie einer Zwergengestalt mit langem Phallos und zwei Doppelstäben in den Händen. Die Beischrift ist etikettartig und verläuft über der Figur.
Beischrift(en)	καὶ σύ

Datierung »Und du? / Auch du!«
frühes 2. Jahrhundert n. Chr.

Kleinasien und Naher Osten, Türkei – K

M34 (in situ)

Budde 1969–1972, Bd. 1: 95–98 Abb. 166–168, Bd. 2: 101–104 Abb. 91–102. Dunbabin 1989, 21 Anm. 108 Taf. VIa. Notermans 2007, 420 Nr. M 526.

Fundort Korykos/Narlikuyu (Kilikien), Türkei, in einer Thermenanlage (sog. Therme des Poimenios), gefunden in einem Baderaum.

Beschreibung Darstellung der drei Grazien. Die Beischrift ist bandförmig und ist gerahmt durch eine *tabula ansata* über den Figuren.

Beischrift(en) εἰ ζητῖς, ὧ ξεῖνε, τίς εὔρετο καλὰ λοετρά,
ἐκφῆνας πηγὴν τὴν ποτε κρυπτομένην,
Ποιμένιον γίνωσκε φίλον βασιλεῦσι ἕτερον {ἑταῖρον} κὲ
νήσων {νήσων} εἰρῶν ἀρξάμενον καθαρῶς
»Fragst du, o Gast, wer das schöne Badewasser fand, die
Quelle aufzeigte, die irgendwann einmal verborgen war, er-
kenne Poimenios, den geliebten Gefährten von den Kaisern,
der auch die Heiligen Inseln redlich verwaltete.«

Datierung 2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Ägypten

M35 (Ägypten, Museum von Ismaila [Ismailiya])

Dunbabin 2014, 240 Abb. 12.6a. Stefanou 2006, 199–204. Warland 2000, 181. Ovadi-
ah – Gomez de Silva – Mucznik 1991, 181 mit Anm. 1 und 190. Ovadi-
ah – Ovadi-ah 1987, 52. Notermans 2007, 398 Nr. M 436. SEG 38, 1988, 1172. SEG 40, 1990, 1672.
SEG 41, 1991, 1636.

Fundort Sheikh Zouède, Ägypten, in einem Wohnhaus?, gefunden
im Gelageraum.

Beschreibung Szene 1: Hippolytos im Järgergewand. Phaidra thront in ei-
nem Gebäude, Szene 2: dionysischer Thiasos: Dionysos im
Wagen. Trinkwettbewerb zw. Dionysos und Herakles. Die
Szene ist durch die Beischriften gerahmt, Verlauf über und
unter den Szenen (z. T. in einer *tabula ansata*).

Beischrift(en) **über Szene 1:**
(ἐν) ναοῖς Νέστορα τὸν φιλόκαλον κτίστην

»(Du siehst) in den Tempeln Nestor / In die Tempel mit Nestor, dem Gründer und Liebhaber der Schönheit.«

unter Szene 1:

Δεῦρ' ἴδε τὰς χάριτας χαίρων, φίλε, ἄστινας ἡμῖν
τέχνη ταῖς ψήφοις ἔμβαλε πηξαμένη,
τὸν Φθόνον ἐκ μέσσου καὶ ὄμματα Βασκανίης
τῆς ἰλαρῆς τέχνης πολλάκις εὐξάμενος

»Hier, sieh mit Freude die Anmut, Freund, die für uns die Kunst in den Steinchen ausgedrückt hat, als sie diese festsetzte, und bete oft darum, dass der Neid und die Augen der Eifersucht von der fröhlichen Kunst fernbleiben.«

unter Szene 2:

Εἷ με φιλεῖς, ὦνθρωπε, χαίρων ἐτίβαινε μελάθρων,
ψυχὴν τερπόμενος τεχνήμασιν, οἷσιν ποθ' ἡμῖν
πέπλον ἱμερόεντα Χαρίτων ἢ Κύπρις ὕφανεν
λεπταλέη ψηφίδι χάριν δ' ἐνεθήκατο πολλήν

»Wenn du mich lieb hast, Mensch, betrete freudig dieses Haus und erfreue dich an den Kunstwerken, mit denen einst Kypris den lieblichen Peplos der Chariten webte, aber (nun) mit feinen Steinchen viel Anmut hineingelegt hat.«

Datierung

4.–5. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Algerien – A

M36 (Algiers, Musée National des Antiquités Classiques et Musulmanes)

Dunbabin 1987, 151–152 Taf. 56 Abb. 143. Notermans 2007, 361 Nr. M 287.

Fundort

Aïn-Témouchent (Sétif), Algerien, in einer Thermenanlage.

Beschreibung

Darstellung einer Maske des Oceanus mit großen Augen, vier Nereiden auf Seepferden und Delphinen. Die Beischrift ist gerahmt und verläuft unter den Figuren.

Beischrift(en)

Invida sidereo rumpantur pectora visu cedat in nostris lingua proterva locis hoc studio superamus avos gratumque renidet aedibus in nostris summus apex operis feliciter

»Die neidische Brust möge beim strahlenden Anblick brechen, und möge die freche Zunge an unserem Ort wegen dieser Mühe verstummen. Wir übertreffen unsere Ahnen und dieses unübertroffene Werk (der Gipfel des Werks) erstrahlt dankbar und auf glückliche Weise in unserer Behausung.«

Datierung

2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Algerien – C

M37 (Musée de Djemila)

de Pachtère 1911, Nr. 292 f. Dunbabin 1978, 256. IMA III Nr. 291. Blanchard-Lemée 1975, Taf. XVI. Notermans 2007, 356 Nr. M 262.

Fundort	Cuicul/Djemila, Algerien, in einem Wohnhaus (sog. Maison de l'âne) im Privatbad, gefunden im <i>frigidarium</i> .
Beschreibung	Weinranken wuchern aus einem Gefäß und formen einen kreisförmigen Bildausschnitt. Darin ein Esel in Profilsicht. Die Beischrift ist etikettartig und verläuft direkt über der Figur.
Beischrift(en)	<i>Asinus nica</i> »Der Esel siegt/möge siegen!«
Datierung	4.–5. Jahrhundert n. Chr.

M38 (Musée de Djemila)

Blanchard-Lemée, M. 1975, Taf. XXIII. XXIV. XXVa. Notermans 2007, 356 Nr. M 263. Vgl. auch Notermans 2007, 357 Nr. M 267.

Fundort	Cuicul/Djemila, Algerien, in einem Wohnhaus (sog. Maison de l'âne) im Privatbad, gefunden im <i>tepidarium</i> oder <i>caldarium</i> .
Beschreibung	Quadratisches Bildfeld. Darin ein Schriftband zwischen zwei Leisten, von der unteren hängen Girlanden herab, und ein Esel in Profilsicht. Die Beischrift verläuft bandförmig über der Figur.
Beischrift(en)	<i>Asinus nica</i> »Der Esel siegt/möge siegen!«
Datierung	4.–5. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Algerien – O

M39 (Algier, Musée des Antiquités)

Schmidt 2000, 248–250. Raeck 1992, 38 f. Anm. 55. Svobodová 1962, 209–212. Notermans 2007, 355 Nr. M 260. CIL VIII 21518.

Fundort	Orléansville (El Asnam)/Tingitanum Castellum, Algerien, in einem Wohnhaus, gefunden im Privatbad.
Beschreibung	zwei Jagdszenen (Leopardenjagd, Eberjagd). In der oberen Szene: zwei Jäger zu Fuß mit Hund, einander zugewandt.

Beischrift(en)	Die Beischriften verlaufen bandförmig im freien Raum über der Szene, z. T. zertrennt durch die Figuren. <i>siliqua frequens foveas mea membra lavacro</i> »Erquick' wiederholt mir die Glieder im Bade mit Hornklee.«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

M40 (heute zerstört)

Pouille 1880, Taf. IV. Tissot 1884, 360 f. Taf. 1. de Pachtere 1911, Nr. 263. Notermans 2007, 361 Nr. M 285.

Fundort	Oued-Atménia, Algerien, in einem Wohnhaus (sog. Haus des Pompeianus) im Privatbad, gefunden im <i>laconicum</i> südlich des <i>caldarium</i> .
Beschreibung	Angebundene Rennpferde in einer Stallung. das Bild ist in zwei Registern übereinander angeordnet. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen bandförmig, direkt über den Figuren.
Beischrift(en)	oberes Register: <i>Altus unus es ut mons exultas</i> »Altus, du bist einzigartig, wie ein Berg bäumst du dich auf!« unteres Register: <i>Vincas non vincas te amamus Polidoxe</i> »Ob du siegst oder nicht siegst, wir lieben dich, Polidoxus!«
Datierung	unbekannt

Nordafrika, Algerien – T

M41 (Timgad, Musée Archéologique, Inv.-Nr. 14)

Notermans 2007, 363 Nr. M 295.

Fundort	Timgad/Thamugadi, Algerien, in einem Wohnhaus, gefunden im Privatbad, gefunden auf der Schwelle zwischen <i>frigidarium</i> und <i>tepidarium</i> .
Beschreibung	Abgebildet sind zwei Paar Badesandalen, die in entgegengesetzte Richtungen weisen. Die Beischriften verlaufen direkt über und unter den Sandalenpaaren. An der Ausrichtung der Schrift erkennt man, welche Seite als Schauseite gedacht war.
Beischrift(en)	<i>Bene lava</i> [<i>salvum lav</i>]isse

Datierung »Bade gut. (Ich hoffe,) du hast ein sicheres Bad gehabt (gut gebadet zu haben).«
3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Libyen

M42 (Sabratha, Antiquarium)

Dunbabin 1989, 41. Notermans 2007, 366 Nr. M 310.

Fundort Sabratha, Libyen, in einer Thermenanlage am Theater, gefunden im *frigidarium*.

Beschreibung Zwei Bildfelder mit Badeutensilien sind erhalten. Bild 1 zeigt ein Paar Sandalen, drei *strigiles* und eine Ölflasche(?). Bild 2 zeigt einen Ball, eine Handwaage? und zwei *strigiles*. Die Beischriften verlaufen direkt über den Motiven.

Beischrift(en) **Bild 1:** *Bene laba*
Bild 2: *Salvom lavisse*
»Hab ein angenehmes Bad. (Ich hoffe,) du hast ein sicheres Bad gehabt (gut gebadet zu haben).«

Datierung 2.–3. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Marokko

M43 (in situ?)

Dunbabin 1978, 277 Volubilis Nr. 2. Pilar San Nicolàs Pedraz 2000, Taf. IX Abb. 13. HD021675. Notermans 2007, 367 Nr. M 313. AE 1948, 0110. AE 1948, p. 61 s. n. 158.

Fundort Volubilis/Moulay Idriss, Marokko, in einer Villenanlage (sog. Maison à la mosaïque de Vénus), gefunden im *triclinium*.

Beschreibung Katze und Maus im Zweikampf gegeneinander. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen direkt über und unter den Figuren.

Beischrift(en) *Vincentius enicesas*
Luxurius cu[ll?]as
»Vincentius, du hast gesiegt!«
»Luxurius (...)!«

Datierung 2. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – D

M44 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. A 262)

Dunbabin 1978, 256 Dougga Nr. 1. 97 Taf. XXXIV Nr. 88. Ben Abed-Ben Khader – Balanda 2002, 529 und Nr. 219. Notermans 2007, 385 Nr. M 389.

Fundort	Dougga / Thugga, Tunesien, in einem Wohnhaus, gefunden zwischen Kapitol und Dar-el-Acheb.
Beschreibung	Siegreicher Wagenlenker vor den <i>carceres</i> . Die Beischrift verläuft etikettartig, direkt über oder neben den Figuren.
Beischrift(en)	<i>Eros omnia per [te]</i> »Eros, alles durch dich!«
Datierung	2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

M45 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. A 382)

Dunbabin 1978, 123 und Taf. CXIV. Notermans 2007, 386 Nr. M 393.

Fundort	Dougga / Thugga, Tunesien, in einem Wohnhaus.
Beschreibung	Szene unter freiem Himmel. Zwei kräftige braungebrannte und leicht bekleidete Sklaven schultern jeweils eine große Amphora und schenken zwei Männern in ihre Schalen Wein ein. Am Bildrand links und rechts steht jeweils ein langhaariger Diener. Die beiden kurzen Beischriften sind auf den Amphoren angebracht.
Beischrift(en)	ZHΣHΣ (ζῆσαις) ΠΙΕ (πίε) »Du sollst leben! Trinke!«
Datierung	2. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – E

M46 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. 3361)

Dunbabin 1978, Taf. XXVII Abb. 69. 78 Anm. 55. Salomonson 1960, 25–55. Newby – Leader-Newby 2007, 187 ff. HD019239. Notermans 2007, 387 Nr. M 398. AE 1955, 0084. AE 1956, 0120.

Fundort	El Djem / Thysdrus, Tunesien, in einem Wohnhaus, gefunden in einem Raum mit unklarer Funktion.
Beschreibung	Die Szene zeigt fünf Männer beim Bankett am Rande eines Amphitheaters, außerdem fünf ruhende Stiere in der Mitte der Arena und einen eilenden Mann. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen entweder direkt über den Figuren

	(im oberen Bildteil) oder im freien Raum zwischen den Figuren.
Beischrift(en)	<p>über den Männern: <i>[n]os nudi [f]iemus bibere venimus ia(m) multu(m) loquimini avoce mur nos tres tenemus</i> »Lasst uns/wir werden nackt werden!« »Wir sind gekommen, um zu trinken!« »Ihr sprecht schon lange« oder »Ihr sprecht (zu) viel!« »Vergnügen wir uns!« oder »Wir sollen weggerufen werden« »Wir haben / halten drei.«</p> <p>unter den Männern: <i>Silent[i]u(m) dormiant tauri</i> »Ruhe! Die Stiere sollen schlafen!«</p>
Datierung	zweites Viertel 3. Jahrhundert n. Chr.

M47 (Musée d'El Djem)

Wiedler 1999, 364. Ben Abed-Ben Khader – Balanda 2002, Nr. 1.2. 103. 112. 522 f. Slim 1995. Vismara 2007, 112–114. Lavagne – de Balanda – Uribe Echeverría 2000, 205 Abb. 20. HD051093. Notermans 2007, 388 Nr. M 399. AE 1995, 1643.

Fundort	El Djem / Thysdrus, Tunesien, in einer Thermenanlage, gefunden im <i>frigidarium</i> .
Beschreibung	Die Figur einer Eule mit <i>toga</i> steht zwischen zwei Bäumen, neben ihr vom Himmel herabfallende Vögel. Die Beischrift verläuft bandförmig über der Figur.
Beischrift(en)	<p><i>invidia rumpuntur aves neque noctua curat</i> »Die Vögel bersten vor Neid, aber die Nachtule kümmert sich nicht darum.«</p>
Datierung	Ende 3. Jahrhundert. n. Chr.

M48 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. 3625)

Dunbabin 1978, 79 f. Anm. 62 und Taf. XXVIII Abb. 70. Picard 1956.

Fundort	El Djem / Thysdrus, Tunesien, unbekannter Fundort, wahrscheinlich aus einem Wohnhaus.
---------	---

Beschreibung	Geometrisches Motiv mit elliptischen und kreisförmigen Bildfeldern, die von Girlanden umrahmt sind. Im unteren Bildteil fünf kreisförmige Felder mit verschiedenen Symbolen, in der Mitte die Büste einer (männlichen?) Person in Tunika mit Hirsezweig, kurze Akklamationen sind in jedem Feld unter die Symbole/Figur geschrieben.
Beischrift(en)	ISAONA (4 Mal) (πρῶτος καὶ μόνος) εἰς αἰῶνα »Auf ewig der Erste und Einzige!« <i>Haec vos soli</i> »Diese Dinge für euch allein!«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

M49 (Musée archéologique de Sousse)

Dunbabin 1978, 261 Nr. 1 (a–b). Dunbabin 1978a, Taf. LXV 165. HD021710. Notermans 2007, 374 Nr. M 346. AE 1906, 0037. AE 1954, p. 236 s. n. 258.

Fundort	El Haouaria, Tunesien, in einem Wohnhaus (sog. Maison des Molphonii) im Privatbad, gefunden vor der Schwelle zu einem anderen Raum.
Beschreibung	Minerva und Neptun bzw. Athena und Poseidon im Streit um das attische Land, im angrenzenden Raum das Gesicht des Oceanus. Die Beischrift verläuft gerahmt, über den Figuren. sie bildet die Verbindung zum Mosaik im angrenzenden Raum.
Beischrift(en)	<i>Invide livide titula tanta quem (=quae) adseverabas (adseverabas) fieri</i> <i>non posse. perfecte (=perfecta) sunt dd.nn.ss. (dominis nostris) minime ne contemnas</i> »Missgünstiger Neider! Solche Kunstwerke, von denen Du behauptetest, sie könnten nicht geschaffen werden, sind vollendet worden zu Ehren unserer ehrwürdigen Herren. Verachte sie nicht!«
Datierung	1. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – H

M50 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. A 231. A 232)

Dunbabin 1978, 129. 268 Sidi Abdallah Nr. 2 (a) Taf. CXXV. Notermans 2007, 378 Nr. M 361. CIL VIII 25425.

Fundort	Hippo Diarrhytus, Fundus Bassianus, Tunesien, in einer Villenanlage (sog. Villa des Sidonius), gefunden im Privatbad.
Beschreibung	Fischerszene auf dem Meer. Rechts ein Fischerboot mit vier Fischern. Jeweils zwei Fischer ziehen ein Fischernetz ins Boot. Oberhalb links vom Boot ein Delphin oder ein anderes Meerestier im Wasser. Im Hintergrund eine hügelige Landschaft. Darin hüttenartige Gebäude und dazwischengesetzte Bäume. Ein Gebäude ist etwas größer und verfügt über eine Portikus, die sich rechts neben einem rundbogigen Tor anschließt. Die Beischrift verläuft in einem eigenen Feld rechts unterhalb.
Beischrift(en)	<i>Splendent tecta Bassiani fundi cognomine Baiae invent(a)e, lucisqu[e] magis candore relucen[t] disposuit facere (...) dicati n[...]</i> <i>oppositos me[...]</i> <i>nomine Sidon[ius]</i> <i>iure sub Aug[usto ...]</i> »Es strahlen die Gebäude des bassianischen Landguts, mit dem Beinamen Baiae, und nachdem dieser Beinamen gefunden wurde, erscheinen sie mit vermehrtem Lichtesglanz. (...)« (Der Hausherr Sidonius erinnert an die Errichtung seines privaten Bades, das er nach der berühmten Badestätte in Kampanien benannt hat).
Datierung	4.–5. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – K

M51 (zum Teil: Musée national de Carthage)

Notermans 2007, 371 Nr. M 329.

Fundort	Karthago, Tunesien, unbekannter Fundort.
Beschreibung	Abgebildet sind Amor und Psyche in Kombination mit der Beischrift <i>omnia dei sunt</i> . In der unteren Zone hat sich Beschreibungen zufolge der zweite Teil der Beischrift befunden.
Beischrift(en)	<i>omnia dei sunt</i> <i>agimur non agimus</i> »Alles gehört dem Gott (Amor), wir setzen (die Dinge) nicht in Bewegung, sondern wir werden in Bewegung gesetzt.«
Datierung	4.–5. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – M

M52 (Musée de Moknine)

Dunbabin 1989, 34 und 41. Ennaïfer 1983. Dunbabin 1982. Yacoub 1983. Yacoub 1994. HDo47992. Notermans 2007, 379 Nr. M 366.

Fundort	Moknine, Tunesien, in einer Thermenanlage, gefunden im <i>apodyterium</i> .
Beschreibung	Siegreicher Wagenlenker in Frontalansicht, auf einer Quadriga sitzend. In der Hand hält er eine kleine <i>tabula</i> . Die Beischrift ist gerahmt durch die <i>tabula</i> .
Beischrift(en)	(Sprechende Namensbeischriften für die Pferde) <i>Quid pabes palles fruier baias quas tu negabas fieri</i> »Was zitterst du und warum ist dir bang, ein (das?) Bad zu genießen, von dem du geleugnet hast, dass es gebaut werde?«
Datierung	2. Hälfte 5. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – S

M53 (Musée archéologique de Sousse)

Beschaouch 1966, 134–157. Beschaouch 1987, 677–680. Dunbabin 1978, 67–70 Taf. XXII Nr. 53. 268. 82f. Newby – Leader-Newby 2007, 184ff. Brown 1992, 180–211. HDo15202. Notermans 2007, 381 Nr. M 374. AE 1967, 0549. AE 2000, 1598.

Fundort	Smirat, Tunesien, in einer Villenanlage, gefunden wahrscheinlich im <i>triclinium</i> .
Beschreibung	Vier <i>venatores</i> im Kampf gegen Leoparden, <i>curio</i> mit Tablett im Zentrum des Bildes. Die Beischriften verlaufen fließtextartig, in Kolumnen, angeschmiegt links und rechts neben der Figur in der Mitte.
Beischrift(en)	(›sprechende‹ Namen der Leoparden, Namen der <i>venatores</i>) <i>Mageri Mageri</i> linke Spalte: <i>per curionem dictum domini mei ut Telegeni(i) pro leopardo meritum habeant vestri favoris donate eis denarios quingentos</i> »Vom Herold ist gesagt worden: ›Meine Herren, damit die Telegeni eine Entlohnung eurer Gunst für einen Leoparden erhalten, gebt ihnen 500 Denare.«

rechte Spalte:

adclamatum est exemplo tuo munus sic discant futuri audiant praeteriti unde tale quando tale exemplo quaestorum munus edes (i)sta dies Magerius donat hoc est habere hoc est posse hoc est ia(m) nox est ia(m) munere tuo saccis missos

»Es erhob sich Beifall. ›Mögen nach deinem Beispiel zukünftige (Spielestifter) auf diese Weise lernen, ein *munus* abzuhalten, mögen die Vergangenen (= *munerarii* der Vergangenheit) davon hören. Von wem und wann (haben wir je solche Spiele) gehabt? Du wirst nach dem Beispiel der Quaestoren solche Spiele geben, du wirst die Spiele aus eigener Tasche ausrichten. Dieser ist (dein) Tag.‹ Magerius bezahlt. ›Dies bedeutet reich zu sein, dies bedeutet, ein Vermögen/Macht zu haben. Das ist es schließlich! Bald ist es Nacht. Bald (werden die Telegenii) nach deinem *munus* mit den Geldsäcken nach Hause geschickt.«

Datierung

zweites Viertel 3. Jahrhundert. n. Chr.

M54 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. A 266)

Dunbabin 1978, Appendix IV Taf. LI Abb. 130. Lancha 1997, Nr. 9. Notermans 2007, 377 Nr. M 355.

Fundort

Sousse / Hadrumentum, Tunesien, in einer Villenanlage (sog. Maison du Virgile oder Maison de l' Arsenal), gefunden im *tablinum*.

Beschreibung

Vergil sitzend mit Papyrusrolle, daneben die Musen Melpomene und Klio. Die Beischrift ist gerahmt, der Text befindet sich auf der Schriftrolle.

Beischrift(en)

*Musa mihi causas memora, quo numine laeso / quidve
Ergänzung: (dolens, regina deum tot volvere casus insignem pietate virum, tot adire labores impulerit. Tantaene animis caelestibus irae?)*

»Muse, sage mir die Gründe, durch welche Verletzung des göttlichen Willens und worüber (die Königin der Götter verbittert war, einen durch sein Pflichtbewußtsein ausgezeichneten Mann (er)zwang, so viele Schicksalsschläge (immer wieder) zu erdulden und so viele Mühen auf sich zu nehmen. Hegen die Himmlischen in ihrem Sinn so großen Zorn?)«.

Datierung

3. Jahrhundert n. Chr.

M55 (Musée archéologique de Sousse)

Dunbabin 1978, 75. 271 Sousse Nr. 32 (d) Abb. 64. Foucher 1964b, 87–114. HD015785. Notermans 2007, 375 Nr. M 349. AE 1968, 0618.

Fundort	Sousse / Hadrumentum, Tunesien, in einem Wohnhaus (sog. Maison des Autruches), gefunden im Zugang zum <i>oecus</i> .
Beschreibung	Ein Gladiator hat zwei Bären im Kampf erlegt, die verletzt neben ihm sitzen. Die Beischrift verläuft bandförmig neben der Figur.
Beischrift(en)	<i>Neoterius occidit</i> »Neoterius hat (den Bären) getötet.«
Datierung	3. Jahrhundert n. Chr.

M56 (Sammlung Mustafa Khaznadar in Manuba, in Teilen)

Dunbabin 1987, 270 Sousse Nr. 19. Reinach 1922, 214-1. Daszewski 1977, 125 f. Taf. 38a. Bairrão Oleiro 1994. Alves 2007. CIL VIII 10510. ähnlich Notermans 2007, 390 Nr. M 409.

Fundort	Sousse / Hadrumentum, Tunesien, in einem Grabbau (Hypogäum), gefunden in der Grabkammer.
Beschreibung	Der sterbende Minotaurus im Labyrinth des Minos, im anderen Bildteil Theseus, der zu Schiff in Richtung auf die Labyrinthmauer zufährt. Die Beischrift ist bandförmig und verläuft am Rand des Labyrinths, zertrennt von einem Architekturbestandteil.
Beischrift(en)	<i>hic inclusus vitam perdit</i> »Wer hier eingeschlossen ist, verliert sein Leben.«
Datierung	1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – T

M57 (unbekannt)

Notermans 2007, 384 Nr. M 383.

Fundort	Themetra / Chott Mariem, Tunesien, in einer Thermenanlage.
Beschreibung	Bildfeld mit einem Phallos, der auf ein Böses Auge gerichtet ist. Die Beischrift verläuft links und rechts des Phallos und des Auges.
Beischrift(en)	<i>Invidiosibus quod videtis B(onis) B(ene) M(alis) M(ale)</i>

»Was ihr seht, ist für die Neidischen. Gutes den Guten.
Schlechtes den Schlechten.«

Datierung unbekannt

M58 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. 2806)

Dunbabin 1978, 60 f. Ben Abed-Ben Khader 1987, Taf. XXVIII. Notermans 2007, 384 Nr. M 386.

Fundort Thuburbo Maius/Henchir Kasbat, Tunesien, in einem Wohnhaus (sog. Maison du Char de Venus), gefunden im Peristyl.

Beschreibung Realistische zweigeteilte Jagdszene. Im oberen Teil ein Reiter auf einem Pferd, ein Diener und ein rennender Hund, der nach Beute jagt. Im unteren Teil ein Reiter zu Pferd, vor ihm ein Hund, der einen Hasen mit dem Maul zu fassen bekommt. Die Beischrift verläuft bandförmig über der Figur des Hundes im unteren Teil.

Beischrift(en) *Sagitta pernicies leporum*
»Pfeil, das Verderben für die Hasen.«

Datierung 3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Nordafrika, Tunesien – U

M59 (unbekannt)

Salomonson 1964, 50 Nr. 39 Abb. 17. Dunbabin 1978, 277 Uzitta 1 (a). HDo16180. Notermans 2007, 391 Nr. M 412. AE 1964, 0238.

Fundort Uzitta (Henchir el Makhceba), Tunesien, in einem Wohnhaus (sog. Maison de Lion), gefunden am Eingang des Peristyls.

Beschreibung zwei Stiere ruhen unter zwei Bäumen. Die Beischrift verläuft bandförmig über den Figuren.

Beischrift(en) *at dormiant tauri*
1. »Aber schlafen sollen die Stiere«
2. »Aber hoffentlich schlafen die Stiere«/»Aber schlafen mögen die Stiere!«

Datierung 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

M60 (Tunis, Musée National du Bardo, Inv.-Nr. 3722)

Salomonson 1964, 50 Nr. 38 Abb. 18. Salomonson 1973, 31 Nr. 41. 42. Wiedler 1999, 372. Ben Abed-Ben Khader – Balanda 2002, Nr. 175. Dunbabin 1978, 277 Uzitta Nr. 1 (b). HDo16177. Notermans 2007, 391 Nr. M 411. AE 1964, 0237.

Fundort	Uzitta (Henchir el Makhceba), Tunesien, in einem Wohnhaus (sog. Maison de Lion), gefunden im Privatbad am Eingang des <i>frigidarium</i> .
Beschreibung	Bild eines schreitenden Löwen zwischen Hirsehalmen. Die Beischrift verläuft bandförmig über der Figur.
Beischrift(en)	<i>o Leo praesum(p)sisti expedisti dedicasti</i> »Löwe, du hast es kühn geplant, ausgeführt und eingeweiht!«
Datierung	1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

Portugal, Torre de Palma

M61 (Lissabon, Museo Nacional Arqueológico)

Gómez Pallarès 1997, Taf. 85. Notermans 2007, 341 Nr. M 205.

Fundort	Torre de Palma, Portugal, in einer Villenanlage, gefunden im <i>tablinum</i> .
Beschreibung	Das kleine, von einer Flechtborte umrahmte Bildfeld in einem größeren Mosaikboden mit elf Bildfeldern zeigt die neun Musen mit ihren Attributen. Die mittlere Musenfigur (Melpomene) hebt den Arm, ebenso die zweite Muse von rechts (Polyhymnia). Die Beischrift verläuft bandförmig in einem eigenen Feld direkt unter der Szene.
Beischrift(en)	<i>Sco[pa as]pra tessellam l(a)edere noli uteri f(elix)</i> »Beschädige die Steinchen nicht mit einem harten Besen. Gebrauche es glücklich!«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

Portugal, Santa Vitória do Ameixial

M62 (Lissabon, Museo Nacional Arqueológico)

Gómez Pallarès 1997, Taf. 76. 77. 79–83. Lancha 1997, 255–260 Nr. 110. Taf. CXII–CXIII. Notermans 2007, 384 Nr. M 203.

Fundort	Santa Vitória do Ameixial, Portugal, in einer Villenanlage, gefunden im Privatbad (<i>frigidarium</i>).
---------	---

Beschreibung	Gezeigt ist ein Mann mit Lendenschurz, der einer nackten Frau nachstellt. In der Hand hält er ein Bündel Zweige (einen Besen?), mit dem er die Frau zu peitschen scheint. Die eilende Frau krümmt sich nach vorne und bedeckt mit der Hand ihr Geschlecht. Hinter dem Paar sind ein Wassertrog und ein Paar Sandalen abgebildet. Die Beischriften verlaufen im freien Raum zwischen den Figuren.
Beischrift(en)	<i>Felicio, torritatus, peior est qua[m] ut cirdalus Felicione misso pro[fite]re set [t]ua(s) re[s] d[eseris]</i> »Felicio, vor Wut verbrannt, benimmt sich schlimmer als ein Karrenfahrer.« »Felicio ... nach der Raserei.«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Schweiz, Oberweningen

M63 (Landesmuseum Zürich)

Donderer 1989, Taf. 29, 2. Notermans 2007, 338 Nr. M 192.

Fundort	Oberweningen, Schweiz, in einer Villenanlage.
Beschreibung	Darstellung eines Wettlaufs zwischen zwei Hunden in einem oktogonförmigen Bildausschnitt. Die Beischrift ist etikettartig und verläuft zwischen den Figuren.
Beischrift(en)	<i>Cexa vicit</i> »Cexa hat gesiegt!«
Datierung	2. Jahrhundert n. Chr.

Sizilien, Catania

M64 (Catania, Castello Ursino, Inv.-Nr. MB 382)

von Boeselager 1983, 203 Nr. 8. Dunbabin 1989, 19 und Nr. 97. Notermans 2007, 298 Nr. M 15.

Fundort	Catania, Italien, in einer Thermenanlage.
Beschreibung	Abgebildet sind zwei Paare von Cupiden mit zwei <i>tabulae ansatae</i> . Darin verläuft die Inschrift (ein Wort pro <i>tabula</i>).
Beischrift(en)	<i>utere feliciter</i> »Gebrauche es glücklich!«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

M65 (Palermo, Museo Archeologico, Inv.-Nr. 2277)

von Boeselager 1983, 31–34 Taf. IV.7. Notermans 2007, 297 Nr. M 12.

Fundort	Salemi/Halicyae, Italien, in einem Wohnhaus, gefunden wahrscheinlich an einer Türschwelle.
Beschreibung	Ein nacktes Männchen in Profilansicht im Zentrum des Bildes, das ein hohes Trinkgefäß hält. In zwei Ecken Delphinfiguren. Die Beischrift verläuft unter der Figur.
Beischrift(en)	Χαῖπε »Sei gegrüßt!«
Datierung	2. Jahrhundert v. Chr.

Spanien, Córdoba

M66 (Córdoba, Gerencia Municipal de Urbanismo)

Corbier – Guilhembet 2011, 23 und 44 Abb. 8. Gómez Pallarès 1997, 11. HD029177. Notermans 2007, 345 Nr. M 220. CIL II 624a.

Fundort	Córdoba/Corduba, Spanien, in einem Wohnhaus.
Beschreibung	Ein Jäger ist unterwegs zu Pferd mit seinen Hunden. Die längere Beischrift ist angeschmiegt an die Figuren, verläuft im freien Raum unter den Figuren, z. T. zertrennt von Figuren.
Beischrift(en)	<i>Thalassius qui venator</i> <i>latras</i> »Thalassius, der als Jäger ... /der ein Jäger (ist).« Ansprache an den Hund: »Du bellst!«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Spanien, Fuente Alamo

M67 (Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial, Inv.-Nr. 29489)

Lancha 1997, Nr. 102. 206–209. Taf. XCIV ff. Daviault – Lancha – López Palomo 1987. Rawson 1988, 169. López Palomo 1985. Stramaglia 2005, 26–28. HD010922. Notermans 2007, 352 Nr. M 247. CIL II 2/5 599.

Fundort	Fuente Alamo (Puente Genil), Spanien, in einer Villenanlage, gefunden in einem Apsidenraum.
Beschreibung	Vier Pygmäen kämpfen gegen einen Kranich. Die Beischriften sind etikettartig und verlaufen im freien Raum direkt über (und neben) den Figuren.

Beischrift(en)	<p>Apsis 1: <i>Su(m) Cerviu(s). Ei fili Gerio vale</i> <i>Subduc te pater</i> <i>Ei misera, decollata su(m) uxor Mastale</i> Vater: »Ich bin Cervius. Ach, Gerion, mein Sohn, lebe wohl!« Sohn: »Hilf dir von unten heraus, Vater / Bring dich in Sicherheit, Vater!« Mutter: »Oh ich elende Ehefrau Mastale, ich bin kopflos!«</p> <p>Apsis 2: <i>Et tu ere sume</i> <i>E(i) importuna</i> <i>Timeo ne vecte(m) franga(m)</i> Kranich 1: »Auch du, Meister, packe mit an!« Gerion: »Ach, beschwerlich/lästig!« Kranich 3: »Ich habe Angst, meinen Hebel zu zerbrechen.«</p> <p>Apsis 3: <i>silvam [g]rave(m)</i> »(...) den schweren (...) in den Wald?«</p>
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

Spanien, Mérida

M68 (Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, Inv.-Nr. CE26389)

López Monteagudo 1994, 343 ff. Alvarez 2000, 1223 ff. Notermans 2007, 348 Nr. M 230.

Fundort	Mérida, Calle Masona, Spanien, in einem Wohnhaus, gefunden in einem langgestreckten Apsidenraum.
Beschreibung	Zwei triumphierende Wagenlenker mit Quadriga in Frontalansicht. Die Beischriften verlaufen bandförmig über den Figuren.
Beischrift(en)	<p>rechtes Bildfeld: <i>Paulus nica</i> »Paulus gewinnt!«</p> <p>linkes Bildfeld: <i>Marchianus nic{h}a</i> »Marcianus gewinnt!«</p>
Datierung	2. Hälfte 4. Jahrhundert n. Chr.

Spanien, Santisteban del Puerto

M69 (Jaén, Museo Arqueológico Provincial)

Lancha 1997, Taf. LXVIII–LXIX. Gómez Pallarès 1997, Taf. 34a–b. Notermans 2007, 353 Nr. M 248.

Fundort	Santisteban del Puerto, Spanien, in einer Villenanlage.
Beschreibung	Die rechte Szene zeigt den unteren Teil (Beine und/oder Füße) von fünf Figuren in langen Gewändern in einem Frauengemach. Dargestellt ist Achilles' Aufenthalt in Skyros, als er als Mädchen verkleidet mit dem Namen Pyrra bei den Töchtern von Lykomedes lebte. Unterhalb der Szene die Namen der Figuren <i>Pyrra</i> (= <i>Pyrrha</i>), <i>filius Tetidis</i> (= <i>Achill</i>), <i>Cyrce</i> (= Kirke), <i>Deidamia</i> , <i>Moedia</i> (= <i>Medea</i>) und direkt anschließend ein längerer Kommentar.
Beischrift(en)	<i>ist(a)e enim omnes virgines qu(a)e sunt mulieres filiae sunt solis nam [Lys]ides filius Priami</i> »Alle diese Jungfrauen, die Frauen sind, sind Töchter der Sonne, aber Lysides ist Priamos' Sohn.«
Datierung	4.–5. Jahrhundert n. Chr.

Spanien, Tossa de Mar

M70 (Tossa de Mar, Museu Municipal)

Gómez Pallarès 1997, Taf. 33. Donderer 1989, Nr. A56, Taf. 34, 1. Dunbabin 1999, 321 Nr. 20.

Fundort	Tossa de Mar, Spanien, in einer Villenanlage, gefunden in den <i>fauces</i> .
Beschreibung	Das zentrale Motiv ist ein Porträt einer Frau, die innerhalb eines Gebäudes steht. Die Beischrift verläuft in zwei Zeilen direkt über der Arkadenarchitektur.
Beischrift(en)	<i>Salvo Vitale felix Turissa</i> »Wenn es Vitalis gut geht, wird Turissa glücklich sein.«
Datierung	4.–5. Jahrhundert n. Chr.

Spanien, Uzero

M71 (verloren)

Gómez Pallarès 1997, 140 f. und Taf. 58. Notermans 2007, 354 Nr. M 253.

Fundort	Uzero, Spanien, in einer Villenanlage.
Beschreibung	Dreieckiger Bildausschnitt. Links Bellerophon zu Pferd in stürmischem Ritt nach rechts. Links die Chimäre, die durch einen Speer verwundet ist. Die Beischrift verläuft vierzeilig im freien Raum über der Chimäre.
Beischrift(en)	<i>Bellerofons in equo Pegaso occidit Cimera(m)</i> »Bellerophon hat auf dem Pferd Pegasus die Chimäre getötet.«
Datierung	4. Jahrhundert n. Chr.

unbekannter Fundort

M72 (Privatsammlung)

Christie's New York, Antiquities, Friday, 30 May 1997, 90, Nr. 210. Versluys 2002, 477 Nr. 54. SEG 47, 1997, 2226. SEG 52, 2002, 1876.

Fundort	unbekannt, vermutlich im Ostteil des Reiches.
Beschreibung	Ein Pygmäe kämpft gegen einen Kranich. Die Beischriften verlaufen bandförmig, zwischen und direkt unter den Figuren.
Beischrift(en)	Κρα, κρα, κρακρουκρε κἀν θέηι πεσοῦ καφῶ (= καψῶ) σε Schreie des Kranichs: Kra, kra, kra kru kre »Auch wenn du läufst, falle! Ich werde dich schnappen!«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

8.2 Wandmalereien

Griechenland, Kos

W1 (in situ)

Sirano 2005.

Fundort	Kos, Griechenland, in einem Wohnhaus (sog. Haus der Europa), gefunden in Raum II (Latrine).
Beschreibung	linkes Bildfeld: ein braungebrannter Mann schultert eine Säule, auf der eine Sonnenuhr angebracht ist. rechtes Bildfeld: ein braungebrannter Mann schultert eine Keule? Die Beischrift verläuft bandförmig über der Figur.
Beischrift(en)	linkes Bildfeld: τὰς δώδεκας ὥρας ἅπασας ὅλας τρέχω »All die ganzen zwölf Stunden eile ich!«
Datierung	3. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Assisi

W2 (in situ)

Guarducci 1979, bes. 269–271. Guarducci 1986. Boldrighini 2014, 51 ff.

Fundort	Assisi, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Domus Musae), gefunden in der Kryptoportikus.
Beschreibung	Bild 1: Pentheus, den die Herde der Mänaden tötet Bild 2: Bacchantische Szene Bild 3: Marsyas findet die Flöten der Athena Bild 4: Aias tötet in seiner Raserei die Schafe im Lager der Griechen Bild 5: Die Schlangen des Apollon finden den Säugling Iamos Bild 6: Wagen des Apollon, von zwei Greifen gezogen Bild 7: Polyphem in Herde. Galateia auf Delphin Bild 8: Tereus nach dem Verzehr seines Sohnes Itys Bild 9: Narkissos verliebt sich in sein Spiegelbild Bild 10: Herakles dient Omphale beim Spinnen Die Beischriften verlaufen fließtextartig, direkt unter den Figuren (1 Ausnahme)
Beischrift(en)	Bild 1: ἀρκῶ(ν) νέβριον π<οί>μνήν ποτε κούρος

»Der junge Mann, den einst das junge Rudel (der Agaue?) abgewehrt hat.«

Bild 2: Βάχχου θυμ[...] / πάρδαλις εννοσ ...

Bedeutung des Graffitos unbekannt

Bild 3: αὐλοὺς οὓς ἔρειψε θεὰ Τριτωνίδι λίμνη/ εὐρηκέν ποτε Φρύξ, κῆρα ἔριδος μεγάλης

»Die Flöten, die die Göttin in den Tritonischen See geworfen hat, fand einst ein Phrygier, der dazu verurteilt war, einen großen Streit zu verursachen.«

Bild 4: [Ο]μίρου = [Ο]μήρου ἀλλ' ἀναχασσάμενος λίθον εἴλετο χειρὶ παχείῃ

»Von Homer: Beim Zurückweichen ergriff er einen Stein mit seiner kräftigen Hand.«

Bild 5: Ἰαμε ἀγαδύσποτμε, τί(ς) σοι φίλος ἢ τί(ς) σύναιμος . ἄλκαρ ἀπολλυμένω Φοῖβος, ἰδοῦ, πόρε, παῖ

»Zutiefst erbärmlicher Iamus, was für ein Beistand ist ein Freund oder Verwandter für dich, während du dahinsiehst? Schau her, mein Kind, Phoebus schafft ihn herbei.«

Bild 6: Παιᾶνος κλυτὸν ἄρμα, βιὸς φόρμιγξ τε λίγια, γρῦπες καὶ τρίποδες, σήματα μαντοσύνης

»Der berühmte Wagen des Apollo, der Bogen und die schrille Leier, die Greifen und die Dreifüße, Insignien der Weissagung.«

Bild 7: ποιμαίν[ε]ι Πολύφημο[ς] αἰδῶν καὶ Γαλάτεια κυρτ[ὸ]ν ὑπὲρ σειμοῦ νῶτον ἀγαλλομένη

»Polyphem hütet Schafe während er singt und Galateia frohlockt über dem gekrümmten Rücken des flachnasigen (Delphins).«

Bild 8: ἄ, δύσερωσ Τηρεῦ, λέχος εἰ μονόλεκτρον ἰαύεσ οὔποτ' ἂν ὁ σπείρας τύμβος ἔφυσ' Ἴτύλου

»Ach, Tereus, in Liebe verdammt, wenn du die Nacht in einem Einzelbett verbracht hättest, wärest du, Vater des Itylus, nicht zu seinem Grab geworden.«

Bild 9: καινόν, Ἔρωσ, καινὸν κραδίας ἄχος εἵκασασ [ἄ]ρσαι. τῆσ ἰδίας ὄδ' ἄκων εἰκόνοσ ὑγρόν ἐρᾶ

»Eine neue Herzensqual, Eros, eine neue Folter hast du zum Leben erweckt. Dieser Mann verliebt sich unwillentlich und wird schwach bei seinem eigenen Spiegelbild.«

Bild 10: ὁ θρασύς Ἡρακλῆς Ὀμφάλην [ἀμ]φιπολ[_ εἶρια καὶ ταλάρω δμῶς ἀλόχω καταθρῖ
 »Der tapfere Herakles dient Omphale. Als Hab und Gut seiner Ehefrau blickt er herab auf die Wolle und die zwei Körbe.«

Datierung Mitte 1. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Ostia

W3 (in situ)

Calza 1939, 99–115. Neudecker 1994, 35–38. Courtney 1995, 292 f. Clarke 2007a, 97 ff. Clarke 2007, 125–131. HD021105. AE 1939.162. AE 1941, 0004a.

Fundort	Ostia, Italien, in einer Thermenanlage (sog. Terme dei Sette Sapienti III X, 2), gefunden in Raum 5 (Latrine).
Beschreibung	Oberzone: Amphoren, eine männliche geflügelte? Figur, Mittelzone: Die Sieben Weisen, sitzend in würdevoller Haltung von Gelehrten, Südwand links: Solon, Südwand rechts: Thales, Westwand links: Chilon, Westwand rechts: Bias(?), untere Zone: Latrinenhocker (nur die Köpfe sind erhalten, der Rest ist abgeschnitten). Die Beischriften sind bandförmig und verlaufen fließtextartig innerhalb von Hilfslinien, über oder neben den Figuren.
Beischrift(en)	<p>Südwand, links oben: <i>ut bene cacaret ventrem palpavit Solon</i> »Um gut zu kacken, streichelte Solon seinen Bauch.«</p> <p>Südwand, links unten: ... <i>iudici (?) Vergilium legis(se pue) ris (?)</i> / heute nicht mehr entzifferbar: <i>or(di)na (?)</i> »... dass Vergil den Jungen vorlas« oder »[ein Text von] Virgil, der den Jungen vorgelesen wurde.«</p> <p>Südwand, rechts oben: <i>durum cacantes monuit ut nitant Thales</i> »Die hart Kackenden mahnte Thales, fest zu drücken.«</p> <p>Südwand, rechts unten: <i>mulione sedes. verbose tibi nemo dicit d(u)m (Pr)iscianu(s)? (utar)is xylosphongio nos (a) quas (?)</i> »Du sitzt auf einem Maultiertreiber«. »Niemand hält dir wortreiche Vorträge, Priscianus, solange du das Holz-Schwämmchen gebrauchst (...).«</p> <p>Westwand, links oben: <i>vissire tacite Chilon docuit subdulus</i> »Leise Flatulenzen zu haben, lehrte der listige Chilon.«</p> <p>Westwand, links unten: <i>propereo. agita te celerius pervenies. Amice fugit te proverbium bene caca et irrima medicos</i></p>

»Rühr' dich, dann wirst du schneller fertig!« »Ich beeile mich!« »Freund, du vergisst das Sprichwort: Kacke gut und scheiß' auf die Ärzte!«

Westwand, rechts oben: (*i*)*nvenib Bias*

Datierung um 100 n. Chr., spätere Phase: frühes 2. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Pompeji – Regio I

W4 (in situ)

Fröhlich 1991, F9. Bergmann – Kondoleon 1999, 286 Abb. 6. PPM II (1990) s. v. I 11,10–11. Caupona di Euxinus (de Vos, M.) 572 Abb. 3. Blum 2002, 21 Nr. 9. CIL IV 9850.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (sog. Caupona di Euxinus I 11, 10–11), gefunden an der Südfassade.
Beschreibung	Vogelfigur mit Kopfbekrönung und Bart, auf einer Standleiste eingebettet in vegetabile Ornamente. Im unteren Teil zwei Pfauen in Profilansicht. Die Beischrift verläuft bandförmig unter der Figur.
Beischrift(en)	<i>Phoenix felix et tu</i> »Phoenix ist glücklich. Auch du [mögest glücklich sein].« »Phoenix, auch Du bist glücklich.«
Datierung	2. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Pompeji – Regio V

W5 (in situ)

Strocka 1995. Neutsch 1955. Bergmann 2007. Staub Gierow 2006–2007, 105–117. Diehl 1930, 46 f. Nr. 821. 79 Nr. 1096. CIL IV Suppl. 2, 3407.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa degli Epigrammi Greci V 1, 18), gefunden in der <i>exedra</i> γ.
Beschreibung	Bild A: Ringkampf zwischen Eros und Pan vor einem Rundtempel im Beisein Aphrodites Bild B: Säulendenkmal, Weihung an Pan, Vogelfänger, Jäger, Fischer Bild C: Homer sitzt an einem Säulendenkmal, zwei Fischer sprechen ihn an Bild D: Opferung eines Ziegenbocks durch einen Knaben, Ziegenbock kanbbert an einer Weinranke, die an einer Säule emporwächst

Bild E: lagernder Dionysos auf einer breiten Rundbasis
Die Beischriften verlaufen jeweils bandförmig unter den Figuren.

Beischrift(en)

Bild A: Ὁ θρασὺ(ς) ἀνθέστακεν Ἔρω(ς) τῷ Παν(ὶ παλαιῶν,) /
χά Κύπρις ὠδίνει, τίς τίνα πρῶτος ἐλεῖ. / (ὶ)σχυρὸς μὲν ὁ
Πάν καὶ καρτερός ἀλλὰ (π)ανοῦργος / (ὁ π)τανός, καὶ Ἔρω(ς)
οἴχεται ἅ δύναμις

»Der freche Eros steht dem Pan im Ringkampf gegenüber,
und Kypris bangt, wer wen als erster zu fassen bekommt.
Stark ist Pan und kräftig, aber listig auch der Geflügelte, und
das ist Eros: Es weicht seine Kraft.«

Bild B: (Οἱ τρισσοὶ τοι ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὄμαιμοι,) /
(ἀγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλος ἀπ' ἀγρεσίης) / (ὦν ἀπὸ μὲν
πτανῶν Πίγρης τάδε ταῦτα δὲ Δ(ἄμις) / τ(ετραπό)δ(ων
Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος εἰναλίω.) / ἀ(νθ' ὦν τ)ῷ (μὲν πέμπε
δι' ἥερος εὖστοχον ἄγρη,) / τῷ δὲ δι(ὰ δρυμῶν, τῷ δὲ δι'
ἠιόνων)

»Die drei Brüder haben dir Netze geweiht, Jäger Pan, jedes
für seine eigene Beute: von ihnen hat Pigres diese geweiht
für das, was Flügel hat, diese hat Damis geweiht für We-
sen mit vier Beinen und Kleitor, der Dritte für Seewesen.
Gewähre im Gegenzug einen wohlplatzierten Fang – dem
einen in der Luft, dem anderen im Dickicht (zu Lande) und
dem Dritten im Meer (zu Wasser).«

Bild C: (ὄσσ' ἔλο)μεν, λιπόμεσθα, ὄσσ' οὐκ (ἐλ)ο(μ)εν,
(φερό)μεσθα

»Was wir gefangen, ließen wir zurück. was wir nicht gefan-
gen, bringen wir mit.«

Bild D: Κἄν με φάγη(ς) ποτὶ ρίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορήσω, /
ὄσσον ἐπισπείσαι σοί, τράγε, θυομένῳ

»Auch wenn du mich bis zur Wurzel frisst: Ich werde noch
Trauben genügend tragen, um dich zu besprengen, Ziegen-
bock, wenn du geopfert wirst.«

Bild E: Γλευκοπόταις Σατύροισι καὶ ἀμπελοφύτορι Βάκχῳ /
Ἡρώναξ πρώτης δράγματα φυταλιῆς / τρισσῶν οἰνοπέδων
τρισσοῦς ἱερώσατο τούσδε / ἐμπλήσας οἴνου πρωτοχύτοιο
κάδους / ὦν ἡμεῖς σπείσαντες, ὄσον θέμις, οἴνοπι Βάκχῳ /
καὶ Σατύροις, Σατύρων πλείονα πióμεθα

»Den weintrinkenden Satyrn und dem weinpflanzenden
Bacchus hat Heronax eine Handvoll der ersten Weinpflan-
zung von drei Weingärten diese Gefäße geweiht, indem
er sie füllte mit erstmals fließendem Wein. Nachdem wir
davon ein Trankopfer dargebracht haben, so viel wie dem

Brauch entsprechend, für den weinfarbenen Bacchus und die Satyrn, trinken wir mehr als die Satyrn.«
 Datierung 1. Jahrhundert v. Chr.

W6 (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 120029. 120030. 120031)
 Ritter 2005. Clarke 2007a, 130 ff. PPM III (1991) s. v. V 2, 4. Casa del Triclinio (Sampaolo, V.) 813 Abb. 38. Blum 2002, 31 Nr. 21. CIL IV 3442. CIL IV 4123. Diehl Nr. 722.

Fundort Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa del Triclinio V 2, 4), gefunden in *triclinium* r.
 Beschreibung ›Tanz-Bild‹: nächtliches Gelage mit acht Teilnehmern, Tänzerin im Vordergrund
 ›Gesangs-Bild‹: Gelageszene mit fünf Teilnehmern, Sänger in der Mitte
 ›Ankunfts-Bild‹: Gelageszene mit vier Teilnehmern auf den Klinen und ankommendem Gast, betrunkenen Mann im Vordergrund. Die Beischriften befinden sich direkt über den Figuren.
 Beischrift(en) ›**Gesangs-Bild**‹:
faci(a)tis vobis suaviter
 »Macht es euch gemütlich!«
ego canto
 »Ich singe.«
est ita valea(s)/-(m)/-(t)
 »So ist es. Zum Wohl!« / »So ist es. Mir möge es wohl ergehen!« / »So ist es. Es möge (für etwas) gut sein!«
 ›**Ankunfts-Bild**‹:
scio
 »Ich weiß.«
vale[a]tis
 »Auf euer Wohl!« / »Lebt wohl!«
bibo
 »Ich trinke.«
 Datierung 1. Jahrhundert n. Chr.

W7 (in situ)
 Zum Veröffentlichungszeitpunkt noch nicht publiziert.

Fundort Pompeji, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (*thermopolium* V, 3) auf der Kreuzung zwischen dem Vicolo delle Nozze d'Argento und dem Vicolo dei Balconi, gefunden im

	Schankraum. Entdeckung während der Ausgrabung 2019–2020.
Beschreibung	Darstellung eines angeleiteten Hundes in Profilansicht. Die Beischrift verläuft bandförmig auf dem Streifen über der Figur.
Beischrift(en)	<i>Nicia cinaede cacator</i> »Nicias, schamloser Scheißer!«
Datierung	1. Jahrhundert n. Chr.

W8 (in situ)

Clarke 2003, 257–259 Abb. 151. Milnor 2014, 109–114. CIL IV 6635c. HD032538.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa di Marco Lucrezio Frontone V 4, a), gefunden in einem <i>cubiculum</i> .
Beschreibung	Das kleine Bildfeld zeigt Pero, die ihren alten Vater Micon säugt, vor der Außenwand eines Innenraumes. Über ihr ist ein vergittertes Fenster zu sehen. Die mehrzeilige aufgemalte Beischrift verläuft in der oberen rechten Ecke neben ihrem Kopf in sorgfältiger Beschriftung.
Beischrift(en)	<i>Quae parvis mater natis alimenta parabat</i> <i>Fortuna in patrios vertit iniqua cibos.</i> <i>Aevo dignum opus est. Tenui cervice seniles</i> <i>asp[ice ia]m ut venae lacte me[ante micant].</i> <i>Admoto] q[ue] simul voltu fri(c)at ipsa Miconem</i> <i>Pero: tristis inest cum pietate pudor</i> ¹⁹⁴⁵ »Die ungerechte Fortuna verwandelte das, was die Mutter ihren Neugeborenen als Nahrung bietet, zur Speise für den Vater. Ein Werk, das wert ist für die Ewigkeit! Schau, wie die Venen am zarten Hals des alten Mannes sich füllen durch den Fluss der Milch. Zugleich streichelt Pero selbst Micon mit zugewandtem Gesicht. Traurige Scham vermischt sich mit Frömmigkeit (in diesem Bild).«
Datierung	1. Jahrhundert n. Chr.

1945 CIL IV 6635c: *Quae parvis mater natis alimenta / parabat Fortuna in patrios vertit / iniqua cibos aevo dignum opus est / tenui cervice seniles asp[ice ia]m / venate lacte re[plente tument interto] q(ue) simul voltu fri(c)at ipsa Miconem Pero / tristis inest cum pietate pudor*. Wohl falsche Lesung bei A. Scheithauer, EDH: HD032538.

Italien, Pompeji – Regio VI

W9 (in situ)

Fröhlich 1991, 214 ff. PPM IV (1993) s. v. VI 10,1. Caupona della Via di Mercurio (Bragantini, I.) 1010 f. Abb. 7 und 8. 1014–1018 Abb. 13–22. Blum 2002, 35 Nr. 24. Helbig Nr. 1504. CIL IV 1291. 1292. Diehl Nr. 631. 632.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (sog. Caupona an der Via di Mercurio VI 10,1–19), gefunden im hinteren Raum b an der Nord-, Ost- und Süd- und Westwand sowie an der Ostwand des hinteren Raumes c.
Beschreibung	S1: Zwei Männer beim Würfelspiel S2: Schankszene zwischen zwei Männern S3: Gesellschaft von Speisenden S4: erotische Szene auf Kline N1: Ausladen von Wein an einem Maultiergespann N2: Schankszene zwischen einem Soldaten und einer Bedienung W1: Gesellschaft von Zechern O1: erotischer Drahtseilakt O2: erotische Szene: streitendes Paar c1: Ausladen von Wein an einem Pferdewagen Die Beischriften verlaufen direkt über den Figuren.
Beischrift(en)	N2: <i>da fri(gi)dam pusillum</i> »Gib ein wenig kaltes Wasser hinzu.« S2: <i>adde calicem Setinum</i> »Gib (mir) noch einen Becher Setiner.«
Datierung	1. Jahrhundert n. Chr.

W10 (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 111482)

Della Corte 1965, 81–83. Fröhlich 1991, 214 ff. Todd 1939, 5–9. Clarke 2007, 120–125. Clarke 2007a, 92–96. Clarke 2003, 161–170. PPM V (1994) s. v. VII 14,36. Caupona di Salvius (Bragantini, I.) 369–371 Abb. 4–7b. Blum 2002, 35 Nr. 25. CIL IV 3494. Diehl Nr. 639.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (sog. Caupona di Salvius VI 14,35–36), gefunden im Schankraum.
Beschreibung	Bild 1: küssendes Paar in inniger Umarmung Bild 2: zwei sitzende männliche Gäste und weibliche Bedienung Bild 3: zwei sitzende Würfelspieler an einem Tisch od. Spielbrett

Beischrift(en)	<p>Bild 4: zwei männliche Gäste im Streit, Wirt oder Bedienung geht dazwischen. Die Beischriften sind etikettartig, fließtextartig und verlaufen über oder neben den Figuren.</p> <p>Bild 1: <i>nolo cum Myrtal(e)</i> »Mit Myrtalis will ich nicht.«</p> <p>Bild 2: <i>hoc non mia est. qui vol(et) sumat. Oceane veni bibe</i> Gast 1: »Hierher!« Gast 2: »Nein! Meins ist es!« Weibliche Bedienung: »Wer auch immer es will, der soll es nehmen / es sich abholen! Oceanus, komm her und trinke!«</p> <p>Bild 3: <i>ex[s]I non tria(s) duas est</i> Spieler 1: »Ich bin draußen« Spieler 2: »Es ist keine Drei, sondern eine Zwei!«</p> <p>Bild 4: <i>nox[s]i a me tria(s), eco fui</i> <i>orte fellator, eco fui</i> <i>itis foras rix[s]atis</i> Spieler 1: »Verbrecher, ich hatte die Drei, ich wars!« Spieler 2: »Ich bitte dich, Fellator, ich wars!« Wirt oder Bedienung: »Geht raus, kämpft draußen!«</p>
Datierung	1. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Pompeji – Regio VII

W11 (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv. Nr. 27690)

Fröhlich 1991, 288. PPM VII (1997) s. v. VII 9, 33. Casa del Re di Prussia (Sampaolo, V.) 353–357. Blum 2002, 41 Nr. 30. CIL IV 794.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus (sog. Casa del Re di Prussia VII 9, 33), gefunden in einem <i>cubiculum</i> .
Beschreibung	Erotische Szene mit einem Paar in a tergo-Stellung auf einem Liegesofa. Die Frau wendet ihren Kopf nach hinten in Richtung ihres Partners. Die Beischrift wurde in großen Buchstaben in den freien Raum über dem Kopf der Frau geschrieben.
Beischrift(en)	<i>le[nt]e impelle</i> »Führ ihn langsam ein!«
Datierung	2. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Pompeji – Regio IX

W12 (Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv.-Nr. 112285)

Fröhlich 1991, L106 56 ff. 165 ff. NSc 1917, 260 f. und NSc 1919, 241. Koloski-Ostrow 2001, 292 f. Neudecker 1994, 23 Abb. 5. Blum 2002, 47 Nr. 39. CIL IV 3832.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Gastronomiebetrieb (Caupona IX 7, 21–22), gefunden an der Südwand des Raumes g (ehem. Latrine).
Beschreibung	Bild der Isis Fortuna und daneben ein hockender Mann, der sein Geschäft verrichtet. Die Beischrift verläuft im freien Raum über der Figur.
Beischrift(en)	<i>Cacator / Cave malu(m)</i> »Cacator, hüte dich vor dem Bösen!«
Datierung	2. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.

W13 (unbekannt)

Lohmann 2018, 306 f. Abb. 175 f. CIL IV 2510.

Fundort	Pompeji, Italien, in einem Wohnhaus?.
Beschreibung	Ein nacktes Paar auf einem Liegesofa beim Liebesspiel. Die Frau sitzt mit gespreizten Beinen auf dem Schoß des Mannes. Der amn umfasst den Brustkorb seiner Partnerin. In den freien Raum neben den Kopf des Mannes hat jemand die Beischrift nachträglich eingeritzt.
Beischrift(en)	<i>sic es(t) melius</i> »So ist es besser!«
Datierung	2. Hälfte 1. Jahrhundert n. Chr.

Italien, Rom

W14 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 255–257 Taf. 24 b. Farbt. 12 a–b. Dückers 1992, 147–150. Février 1990, 361. ICUR 6, 88 Nr. 15943.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im <i>arcosolium</i> 39.
Beschreibung	Darstellung eines Sigmamahls mit fünf erwachsenen Personen, drei lagernde Männer, zwei sitzende Frauen, männliche Bedienung. Die Beischriften verlaufen im freien Raum über den Figuren.

Beischrift(en) *Agape misce me*
 »Agape, mische mir (den Wein).«
Irene da cal(i)da(m) (aquam)
 »Irene, gib heißes (Wasser) hinzu.«

Datierung 3.–4. Jahrhundert n. Chr.

W15 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 266–270 Taf. 30 b Farbtaf. 20a–b, 21 a. Dückers 1992, 150 f. Février 1990, 362. ICUR 6, 88 Nr. 15943.

Fundort Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im *cubiculum* 45.

Beschreibung Darstellung eines Sigmamahls mit fünf Personen, drei Männer und zwei kleine Jungen, weibliche Bedienung. Die Beischriften verlaufen im freien Raum über den Figuren.

Beischrift(en) *Agape misce nobis*
 »Agape, mische (den Wein) für uns.«
Irene, porge cal(i)da(m) (aquam)
 »Irene, reiche heißes Wasser.«

Datierung 3.–4. Jahrhundert n. Chr.

W16 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 271–273 Taf. 33 c Farbtaf. 22a–b. Dückers 1992, 151 f. Février 1990, 362. 364. ICUR 6, 88 Nr. 15944.

Fundort Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im *arcosolium* 47.

Beschreibung Darstellung eines Sigmamahls mit drei erwachsenen Personen (Männer), weibliche Bedienung. Die Beischriften verlaufen im freien Raum über den Figuren.

Beischrift(en) *Agape [por]ge cal(i)da(m) (aquam)*
 »Agape, reiche heißes Wasser.«
Iren[e] misce
 »Irene, mische (den Wein).«

Datierung 3.–4. Jahrhundert n. Chr.

W17 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 278–281 Farbtafel 27a–c. Dückers 1992, 153 f. Février 1990, 364. ICUR 6, 89 Nr. 15945.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im <i>cubiculum</i> 50.
Beschreibung	Darstellung eines Sigmamahls mit fünf erwachsenen Personen, vier Männer, eine Frau, weibliche Bedienung. Die Beischriften verlaufen im freien Raum neben den Figuren.
Beischrift(en)	<i>Agape da cal(i)da(m) (aquam)</i> »Agape, gib heißes (Wasser) hinzu.« <i>Ire[ne] misce</i> »Irene, mische (den Wein).«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

W18 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 336–338 Taf. 55a Farbtafel 55a und b. Dückers 1992, 154 f. ICUR 6, 89 Nr. 15948.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im <i>arcosolium</i> 75.
Beschreibung	Darstellung eines Sigmamahls mit vier erwachsenen männlichen Personen, Wasserkessel, weibliche Bedienung. Die Beischrift verläuft im freien Raum.
Beischrift(en)	<i>Sabina misce</i> »Sabina, mische (den Wein).«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

W19 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 338–340 Farbtafel 57b. Dückers 1992, 155 f. Février 1990, 366. ICUR 6, 89 Nr. 15949.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im <i>cubiculum</i> 76.
Beschreibung	Darstellung eines Sigmamahls mit drei erwachsenen Personen, zwei Männer, eine sitzende Frau, weibliche Bedienung. Die Beischrift verläuft im freien Raum über der Figur.
Beischrift(en)	<i>misce mi Irene</i> »Mische mir (den Wein), Irene.«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

W20 (in situ)

Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 343–348 Taf. 64a und b. Farbtafel 62a–b und 63a–d. Dückers 1992, 156 f. Février 1990, 365. ICUR 6, 89 Nr. 15947.

Fundort	Rom, Italien, in einem Grabbau (sog. Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro), gefunden im <i>cubiculum</i> 78 (78-1 und 78-2).
Beschreibung	78-1: Darstellung eines Sigmamahls mit fünf erwachsenen männlichen Personen, männliche und weibliche Bedienung, kleines Säulenmonument. 78-2: Darstellung eines Sigmamahls mit vier erwachsenen männlichen Personen, weibliche Bedienung. Die Beischriften verlaufen im freien Raum über den Figuren.
Beischrift(en)	78-1: <i>Irene</i> Name der Dargestellten. 78-2: <i>Agape misce</i> »Agape, mische (den Wein).«
Datierung	3.–4. Jahrhundert n. Chr.

Kleinasien und Naher Osten, Ephesos

W21 (in situ)

Strocka 1977. Parrish 1997. Parrish 1999. Krinzinger 2002. Krinzinger 2010.

Fundort	Ephesos, Türkei, in einem Wohnhaus (sog. Hanghaus 2, WE 2 [H 2/SR 29]), gefunden in der Latrine.
Beschreibung	In jedem Bild steht ein dünnes Männchen mit brauner Haut neben einer Sonnenuhr und streckt die Hand danach aus. Die Beischriften verlaufen bandförmig über den Figuren.
Beischrift(en)	Nordwand: τὴν ὥραν ἢ τὸν θάνατον »Die Stunde oder den Tod!« Südwand: τρεις ἐξ ἑνναία »Drei aus Neun!«
Datierung	3. Jahrhundert n. Chr.

Schweiz, Chur

W22 (in situ, Schutzbau)

Defuns – Lengler 1979, 104–106 und Abb. 5. Abb. 8.

Fundort	Chur, Welschdörfli, Schweiz, in einer Herberge?, gefunden in einem langgestreckten Raum.
---------	--

Beschreibung	Auf einer Wand in weißgrundiger Felder-Lisenen-Malerei erscheint in einem Bildfeld oberhalb der Sockelzone die in Rot aufgemalte Zeichnung eines vierbeinigen Tieres, vermutlich eines Esels?. Die ursprünglich zweizeilige Beischrift wurde oberhalb der Figur eingeritzt. Lesbar ist nur noch die zweite Zeile.
Beischrift(en)	(...) <i>multis annis vivam</i> »(...) Möge ich viele Jahre leben!«
Datierung	Ende 1. Jahrhundert n. Chr.

Schweiz, Meikirch

W23 (in situ?)

Suter – André 2004, 114 ff. von Kaenel 1978. Drack 1980. Fellmann 1992, 249 Abb. 218. Moormann 1988, 118.

Fundort	Meikirch, Schweiz, in einer Villenanlage, gefunden in der Kryptoportikus.
Beschreibung	Tafel 1: Bild eines Mannes in kurzer Tunika Tafel 2: Darstellung zweier Pferde Tafel 3: Ein Hund springt aus einem Käfig oder Fenster Tafel 4: Ein Löwe springt aus einem Fass Tafel 5: Bild eines stehenden Pferdes neben einem <i>vexillum</i> Tafel 6: Bild eines Stieres Tafel 7: Darstellung eines Mannes mit Axt vor einem Gebäude Tafel 8: Darstellung eines Mann mit entblößtem Geschlecht vor drei Hermen mit erigiertem Phallus Tafel 9: Bild einer Ziege in einem Bottich Die Beischriften verlaufen bandförmig direkt über den Figuren.
Beischrift(en)	Tafel 5: <i>tend (epoman)duoduro</i> »Er kommt / komme / du kommst / komm aus Mandeure.« Tafel 6: <i>cateni mio tomapobi</i> 1. »An die Kette(n) für mich diese Jungen da!« 2. »Jährlich für mich diese Jungen/Söhne bzw. derartige Jungen/Söhne.« 3. »An die Ketten, mein Tomapobi!« Tafel 7: (...) <i>dos e s(e)v(ir)o d(e)su)o (de)derit m(a)r(ti)on s(.)</i> »(Vom collegium der) Sevir(n) hat auf eigenen Wunsch ein Weihgeschenk gemacht dem (Mars?).«

Tafel 8: ἴσο(ν) ὑμῶν duo cede(te)
»Tritt / Tretet zwei gleich den Euren ab!«

Tafel 9: *hoc est capratina*
»Das ist Capratina / Das ist eine kleine Ziege.«
um 200 n. Chr.

Datierung

9 Abkürzungen und Literaturverzeichnis

Die Zitierweise im Text und im Katalog folgt dem Autor-Jahr-System gemäß den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts. In den Fußnoten wird auf die jeweils unmittelbar zuvor angegebene Veröffentlichung mit ›ebd.‹ (innerhalb derselben oder der folgenden Fußnote) bzw. mit ›Ebd.‹ (am Anfang der folgenden Fußnote) verwiesen.

In den Abkürzungen erscheinen nur die gängigsten Nachschlagewerke. Die Auflösungen der abgekürzten Zeitschriftennamen sind nicht eigens aufgelistet. Sie folgen den Abkürzungslisten in den Richtlinien des Deutschen Archäologischen Instituts. Alle Abkürzungen zu den griechischen und römischen Autoren sind den Abkürzungslisten aus den folgenden Werken entnommen: Der Neue Pauly Enzyklopädie der Antike (Hg. H. Cancik und H. Schneider) Stuttgart et al. 1996 ff. Bd. 3 sowie dem Indexband des Thesaurus Linguae Latinae. Index librorum scriptorum inscriptionum ex quibus exempla adferuntur (Lipsiae 1904).

In der Literaturliste sind alle Werke aufgeführt, die für die Erstellung der Arbeit eingesehen wurden. Die im Text verwendete Primärliteratur zu den antiken Quellen wird an dieser Stelle nicht gesondert aufgelistet.

Abkürzungen

ABV	Beazley, J. D. 1956
Add/Add ²	Carpenter, T. H. – Beazley, J. D. – Burn, L. 1989
AE	L'Année épigraphique
AF	Archäologische Forschungen
ARV	Beazley, J. D. 1942
ARV ²	Beazley, J. D. 1963
Caskey-Beazley	Caskey, L. D. – Beazley, J. D. 1931, 1954, 1963
CIL	Corpus Inscriptionum Latinarum
CLE	Carmina Latina Epigraphica
CMGR	La mosaïque gréco-romaine: colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique, Sciences Humaines
CTP	Corpus Topographicum Pompeianum
CVA	Corpus Vasorum Antiquorum
DNP	Der Neue Pauly

EAOR	Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano
FiE	Forschungen in Ephesos
Helbig	Helbig, W. 1868
HiP	Strocka, V.M. 1984–2004
ICUR	Inscriptiones Christianae Urbis Romae
IG	Inscriptiones Graecae
ILS	Inscriptiones Latinae Selectae
IMA	Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique (Paris 1909–1911)
IK	Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien
ILS	<i>Inscriptiones Latinae selectae</i>
LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae
Materiale Textkulturen	Materiale Textkulturen. Schriftenreihe des Sonder- forschungsbereichs 933
MonInst	Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto di Corri- spondenza Archeologica
OF	Olympische Forschungen
PPM	Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale
PPP	Bragantini, I. 1981
Para/Para ²	Beazley, J.D. 1971
RAC	Reallexikon für Antike und Christentum
RE	Paulys Realencyclopädie der Classischen Altertums- wissenschaft
RecMosGaule	Recueil général des mosaïques de la Gaule
RIB	The Roman Inscriptions of Britain
Roscher	Roscher, W.H. 1886–1937
SEG	Supplementum Epigraphicum Graecum

Literatur

- Abadie-Reynal, C. – Darmon, J.-P. 2003: Zeugma. Interim reports, JRA Suppl. Ser. 51 (Portsmouth).
- Adams, J. N. 1982: The latin sexual vocabulary (London).
- Akamatis, I. M. 1993: Πήλινες μήτρες άγγείων άπό τήν Πέλλα. Συμβολή στη μελέτη της ελληνιστικής κεραμικής (Athen).
- Aldrete, G. S. 1999: Gestures and acclamations in ancient Rome (Baltimore – London 1999).
- Alföldi, A. – Alföldi, E. 1990: Die Kontorniat-Medaillons Teil 2: Text (Berlin – New York 1990).
- Alföldy, G. 1984: Römische Sozialgeschichte 3(Wiesbaden).
- Allison, P. M. – Sear, F. B. 2002: Casa della Caccia antica (VII 4, 48) HiP 11 (München).
- Althoff, J. – Zeller, D. 2006: Die Worte der Sieben Weisen. Griechisch und deutsch (Darmstadt).
- Alvarez, J. M. 2000: Los espectaculos en Augusta Emerita a través de los mosaicos, in: Sociedad y cultura en Lusitania romana; IV Mesa redonda internacional (Mérida, Museo Nacional de Arte Romano).
- Alvarez Martínez, J. M. – Nogales Basarrate, T. 2005: Los espectáculos en Augusta Emerita a través de los mosaicos, in: Morlier, H. 2005 = CMGR IX, 2, 1231–1234.
- Alves, F. 2007: O labirinto no mosaico pavimental romano, Revista de História da Arte 3, 40–51.
- Amelung, W. 1927: Bronzener Ephebe aus Pompei, JdI 42, 137–151.
- Anderson, J. K. 1985: Hunting in the ancient world (Berkeley – Los Angeles – London).
- Andreae, B. 1982: Römische Kunst 4(Freiburg).
- Andreae, B. 2003: Antike Bildmosaiken (Mainz).
- Andronicos, M. 1984: Vergina. The royal tombs and the ancient city (Athens).
- de Angelis, F. – Dickmann, J.-A. – Pirson, F. – von den Hoff, R. 2012: Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ›arte plebea‹ bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007 (Wiesbaden).
- Ansaloni, I. – Pederzoli, A. – Iotti, M. – Del Villano, L. 2007: Identificazione zoologica della Fenice rappresentata sulla facciata della caupona di Euxinus a Pompei, Ocnus 15, 23–25.
- D’Arcy, W. T. 1966: A glossary of Greek birds (ND Hildesheim).
- Arena, R. 1967: Arena, Le iscrizioni corinzie su vasi (Roma).
- Ashby, T. 1914: Drawings of ancient paintings in English collections, PBSR 7, 1–62.
- Assmann, J. 1991: Stein und Zeit: Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten (München).

- Audin, A. 1956:** Essai sur la topographie de Lugdunum, Mémoires et Documents. Institut des études rhodaniennes de l' Université de Lyon 11 (Lyon).
- Auguet, R. 1994:** Cruelty and civilisation. The Roman games 2(London – New York).
- Aurigemina, S. 1926:** I mosaici di Zliten (Roma).
- Autenrieth, H. P. 2013:** Fassadenmalerei – Definition und Geschichte, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees 55.
- Aymard, J. 1951:** Essai sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (Paris).
- Aymard, J. 1961:** A propos de la mosaïque au chat de Volubilis, *Latomus* 20, 51–71.
- Baccini Leotardi, P. 1978:** Pitture con decorazioni vegetali dalle terme (Roma).
- Bairrão Oleiro, J. M. 1994:** O tema do labirinto nos mosaicos portugueses, in: Battalla, C. M. 1994, 273–278.
- Bajard, A. 2010:** Un peuple des confins dans l'arène: l'exemple des Pygmées, in: Marein, M.-F. et al. (Hrsg.): *Figures de l'étranger autour de la Méditerranée antique. Actes du colloque international antiquité méditerranéenne: à la rencontre de «l'autre». Perceptions et représentations de l'étranger dans les littératures antiques.* 12, 13 et 14 mars 2009 (Paris) 141–150.
- Bakker, J. T. 2017:** Regio I – Insula XIII – Domus delle Gorgoni (I, XIII, 6) <<http://www.ostia-antica.org/regio1/13/13-6.htm>> (31.03.2021).
- Bakker, J. T. 2020:** Regio II – Insula VI – Caupona di Fortunato (II, VI, 1) <<https://www.ostia-antica.org/regio2/6/6-1.htm>> (31.03.2021).
- Baldass, L. 1952:** Jan Van Eyck (Köln).
- Balty, J. 1977:** Mosaïques antiques de Syrie (Bruxelles).
- Balty, J. 1995:** Mosaïques antiques du Proche-Orient. Chronologie, iconographie, interprétation (Paris).
- Balty, J. 1997:** Mosaïque et architecture domestique dans l'Apamée des Ve et VI siècles, in: Isager, S. – Poulsen, B. (Hrsg.): *Patron and pavements in late antiquity* (Odense) 84–110.
- Balty, J. 2009:** Une mosaïque des Trois Grâces à Shahba-Philippopolis, *Mon Piot* 88, 93–114.
- Bannert, H. 2005:** »Herr Wirt, die Rechnung!« Ein Grabstein aus Aesernia (CIL IX 2689) und einige Bemerkungen zur Interpretation von Text und Bild, in: Beutler, F. – Hameter, W. (Hrsg.): »Eine ganz normale Inschrift« ... und ähnliches zum Geburtstag von Ekkehard Weber. *Festschrift zum 30. April 2005* (Wien) 203–213.
- Baratte, F. 1974:** Recherches archéologiques à Haidra, *Miscellanea* 1, Les mosaïques trouvées sous la basilique I (Paris – Rom).
- Barbieri, G. 1982–1983:** La collezione epigrafica Iaia, *BCAR* 88, 105–189.
- Barrett, A. A. 1978:** Knowledge of the literary classics in Roman Britain, *Britannia* 9, 307–313.
- Barton, C. A. 1993:** The sorrows of the ancient Romans. The gladiator and the monster (Princeton).

- Batalla, C.M. 1994:** VI coloquio internacional sobre mosaico antiguo, Palencia-Mérida Octubre 1990 (Palencia).
- Batschelet-Massini, W. 1984:** Zur Inschrift auf der spätapulischen Hermeslutrophoros in Basel, *AntK* 27, 41–46.
- Beard, M. 1991:** Writing and religion: ancient literacy and the function of the written word in Roman religion. Question: What was the rôle of writing in Graeco-Roman paganism?, in: Beard, M. et al. (Hrsg.): *Literacy in the Roman world* (Ann Arbor) 35–58.
- Beazley, J.D. 1929:** Some inscriptions on vases II, *AJA* 33, 361–367.
- Beazley, J.D. 1942:** *Attic Red-figure vase-painters* (Oxford).
- Beazley, J.D. 1952:** The New York Phlyax-vase, *AJA* 56, 193–195.
- Beazley, J.D. 1954:** Some inscriptions on vases VI, *AJA* 58, 187–190.
- Beazley, J.D. 1956:** *Attic black-figure vase-painters* (Oxford).
- Beazley, J.D. 1963:** *Attic Red-figure vase-painters* ²(Oxford).
- Beazley, J.D. 1971:** *Paralipomena: additions to Attic black-figure vase-painters and to Attic red-figure vase-painters* (Oxford).
- Becatti, G. 1961:** *Mosaici e pavimenti marmorei. Scavi di Ostia* 4 (Roma).
- Bechert, T. 1995:** *Der Heidelberger Studentenkarzer* (Heidelberg).
- Ben Abed-Ben Khader, A. 1987:** Thuburbo Majus: les mosaïques de la région ouest. *Corpus des mosaïques de Tunisie* II, 3 (Tunis 1987).
- Ben Abed-Ben Khader, A. – Balanda, E. 2002:** *Image de pierre. La Tunisie en mosaïque* (Paris).
- Bender, H. 1978:** *Römischer Reiseverkehr. Cursus publicus und Privatreisen* (Stuttgart).
- Bergmann, B. 2007:** A painted garland: weaving words and images in the House of the Epigrams in Pompeii, in: Newby, Z. – Leader-Newby, R. 2007, 60–101.
- Bergmann, B. 2008:** Pictorial narratives of the Roman circus, in: Nelis-Clément, J. – Roddaz, J.-M. (Hrsg.): *Le cirque romain et son image* (Bordeaux) 361–391.
- Bergmann, B. – Kondoleon, C. 1999:** *The art of ancient spectacle. Studies in the history of art* 56. Center for advanced study in the visual arts. Symposium Papers XXXIV (New Haven – London).
- Bernard, E. 1969:** *Inscriptions métriques de l'Égypte gréco-romaine. Recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte* (Paris).
- Berti, I. – Keil, W.E. – Miglus, P.A. 2015:** *Meißeln*, in: *Materiale Textkulturen* 1, 503–518.
- Berti, I. – Keil, W.E. – Miglus, P.A. 2015a:** *Ritzen*, in: *Materiale Textkulturen* 1, 519–532.
- Beschaouch, A. 1966:** La mosaïque de chasse à l'amphithéâtre découverte à Smirat en Tunisie, *CRAI*, 134–157.
- Beschaouch, A. 1987:** À propos de la mosaïque de Smirat, in: Mastino, A. 1987, 677–680.
- Bevilacqua, G. 2010:** *Scrittura e magia: un repertorio di oggetti iscritti della magia greco-romana* (Roma).

- Beyen, H. G. 1960:** Die Pompejanische Wanddekoration vom Zweiten bis zum Vierten Stil II 1 (Den Haag).
- Bianchi, H. 1910:** Carmina Latina epigraphica Africana, SIFC 18, 41–73.
- Bianchi Bandinelli, R. 1967:** Arte plebea, DialA 1, 7–19.
- Bianchi Bandinelli, R. 1970:** Rom. Das Zentrum der Macht. Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels (München).
- Bieber, M. 1920:** Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum (Berlin – Leipzig).
- Bieler, L. 1972:** Geschichte der römischen Literatur – Die Literatur der Kaiserzeit. Bd. 2 (Berlin).
- Binsfeld, W. 1956:** Grylloi. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Karikatur (Diss. Köln, Köln).
- Binsfeld, W. 1984:** Trier. Kaiserresidenz und Bischofssitz: die Stadt in spätantiker und frühchristlicher Zeit. Ausstellung vom 4. Mai bis 10. November 1984 im Rheinischen Landesmuseum Trier (Mainz) 286 Nr. 150.
- Biville, F. 1989:** Les hellénismes dans les inscriptions latines païennes de la Gaule (1^{er}–4^{ème} s. ap. J.-C.), in: Achard, G. (Hrsg.): La langue des inscriptions latines de la Gaule. Actes de la table-ronde tenue au C.E.R.G.R. les 6 et 7 Octobre 1988 (Université Lyon III) (Lyon).
- Biville, F. 1996:** »Sophos!« universi clamamus (Pétrone 40,1). Acclamations grecques et latines dans les loisirs des Romains, in: André, J.-M. et al. (Hrsg.): Les loisirs et l'héritage de la culture classique. Actes du XIIIe Congrès de l'Association Guillaume Budé, Dijon, 27–31 août 1993 (Bruxelles) 310–318.
- Blake, M. E. 1940:** Mosaics of the late empire in Rome and vicinity, MemAmAc 17, 81–130.
- Blanchard, A. 1992:** Métrodore, un philosophe, une mosaïque, catalogue de l'exposition (Autun) 49–54.
- Blanchard, M. – Blanchard, A. 1973:** La mosaïque d'Anakréon à Autun, REA 75, 268–279.
- Blanchard-Lemée, M. 1975:** Maisons à mosaïques du quartier central de Djemila (Cuicul) (Paris).
- Blanchard-Lemée, M. 1975a:** Quelques mosaïques d'Autun, in: Picard, A. – Picard J. 1975 = CMGR II, 301–306.
- Blanchard-Lemée, M. – Blanchard, A. 1993:** Épicure dans une anthologie sur mosaïque à Autun, CRAI 2, 969–984.
- Blanchard-Lemée, M. – Slim, L. – Slim, H. – Ennaïfer, M. – Mermet, G. 1995:** Sols de l'Afrique romaine. Mosaïques de Tunisie (Paris).
- Blanco Freijeiro, A. 1950:** Mosaicos romanos con escenas de circo y anfiteatro en el Museo Arqueologico Nacional, AespA 79, 127–142.
- Blanco Freijeiro, A. 1978:** Mosaicos romanos de Mérida (Madrid).
- Blázquez, J. M. 1992:** Nombres de aurigas, de possessores, de cazadores y perros en mosaicos de Hispania y Africa, in: Mastino, A. 1992, 953–964.

- Blázquez, M. 2001:** El circo máximo de Roma y los mosaicos circenses hispanos de Barcelona, Gerona e Itálica, in: Nogales Basarrate, T. – Sánchez-Palencia, F.J. 2001, 197–215.
- Blum, C. 2002:** Fresques de la vie quotidienne à inscriptions peintes en Campanie. Bulletin de Liaison N° 13 (Paris).
- Boardman, J. 1993:** The Oxford history of classical art (Oxford).
- Boardman, J. 2001:** The history of Greek vases. Potters, painters and pictures (London).
- Böhr, E. 1992:** Vogelfang mit Leim und Kauz, AA 4, 573–583.
- Börker, C. – Merkelbach, R. 1979:** Die Inschriften von Ephesos II (Bonn).
- von Boeselager, D. 1983:** Antike Mosaiken in Sizilien: Hellenismus und römische Kaiserzeit 3. Jahrhundert v. Chr.–3. Jahrhundert n. Chr. (Rom).
- Boldrighini, F. 2014:** La gens Propertia e l'edilizia di età augustea ad Assisi: il caso della Domus Musae, in: Bonamente, G.: Properzio e l'età augustea. cultura, storia, arte; proceedings of the nineteenth international conference on Propertius, Assisi, Perugia 25– 7 May 2012 (Brepols et al.) 51–74.
- Bolle, K. 2020:** Materialität und Präsenz spätantiker Inschriften. Eine Studie zum Wandel der Inschriftenkultur in den italienischen Provinzen (Diss. Heidelberg, Berlin – Boston) = Materiale Textkulturen 25.
- Bollinger, T. 1969:** Theatralis licentia. Die Publikumsdemonstrationen an den öffentlichen Spielen im Rom der früheren Kaiserzeit und ihre Bedeutung im politischen Leben (Winterthur).
- Bomgardner, D. 2007:** The Magerius mosaic: Putting on a show in the amphitheatre, Current World Archaeology 3/1, 25, 12–21.
- Bomgardner, D. 2009:** The Magerius mosaic revisited, in: Wilmott, T. (Hrsg.): Roman amphitheatres and spectacula: a 21st century perspective. Papers from an international conference held at Chester, 16th–18th February, 2007 (Oxford) 165–177.
- Bonner, C. 1950:** Studies in magical amulets chiefly Graeco-Egyptian (Ann Arbor).
- Borg, B. 2004:** The world of the Second Sophistic (Berlin – New York).
- Borkowski, Z. 1981:** Inscriptions des factions à Alexandrie (Varsovie).
- Borriello, M.R. – Pappalardo, U. – Lista, M. – Pozzi, E. 1989:** Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli I 1. I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori (Roma – Milano).
- Bosanquet, R. C. 1898:** Excavations of the British School at Melos, JHS 18, 60–80.
- von Bothmer, D. 1990:** Glories of the past. Ancient art from the Shelby White and Leon Levy Collection (New York).
- Bousquet, J. 1954:** Une mosaïque d'El Djem, Karthago 5, 213–214.
- Boyce, G.K. 1942:** Significance of the serpents on Pompeian house shrines, AJA 46, 1942, 13–22.
- Bragantini, I. 1981:** Pitture e pavimenti di Pompei I–III (Rom).

- Brednich, R. W. 2001:** Bildforschung, in: ders. (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie (Berlin).
- Brommer, F. 1974:** Phthonos, AA, 169–170.
- Brown, S. 1992:** Death as decoration: scenes from the arena on Roman domestic mosaics, in: Richlin, A. (Hrsg.): Pornography and representation in Greece and Rome (Oxford) 180–211.
- Brown, P. 1995:** Macht und Rhetorik in der Spätantike. Der Weg zu einem »christlichen Imperium« (München).
- Bruneau, P. 1988:** Philologie mosaïstique, JSav, 3–73.
- Budde, L. 1969–1972:** Antike Mosaiken in Kilikien (Recklinghausen).
- Bücheler, F. 1985:** Carmina latina epigraphica ²(Leipzig).
- Burns, E. 1972:** Theatricality. A study of convention in the theatre and in social life (London).
- Caballer González, J. 2001:** Un tebeo de la antigüedad: una nueva interpretación del texto latino del mosaico de Fuente Álamo, Puente Genil (Córdoba), Faventia 23, 2, 111–127.
- Cagnat, R. 1930:** Une bizarrerie épigraphique, in: Mélanges Paul Thomas: Recueil de mémoires concernant la philologie classique dédié à Paul Thomas (Bruges) 82–86.
- Cain, H.-U. – Kader, I. 1997:** Dionysos. »Die Locken lang, ein halbes Weib?...«. Ausstellungskatalog München (München).
- Calabrò, A. 2012:** Pompeian cauponae in their spatial context: interaction between bars and houses, in: Anguissola, A. (Hrsg.): Privata luxuria – towards an archaeology of intimacy: Pompeii and beyond. International workshop. Center for advanced studies, Ludwig-Maximilians-Universität München (24–25 March 2011) (München) 73–91.
- Calza, G. 1938:** Le più recenti scoperte in Ostia Antica, Capitolium 13, 1, 1–14.
- Calza, G. 1938a:** Notiziario di scavi, scoperte e studi intorno alle antichità di Roma e del Lazio- 1936–1938: Ostia, BullCom 66, 300–307.
- Calza, G. 1939:** Die Taverne der Sieben Weisen in Ostia, Die Antike 15, 99–115.
- Calza, G. 1940:** Presentazione dei Sette Sapianti in un dipinto Ostiense, in: Galassi Paluzzi, C. (Hrsg.): Atti del V congresso nazionale di studi romani II (Roma) 99–108.
- Cameron, A. 1973:** Porphyrius the charioteer (Oxford).
- Cameron, A. 1976:** Circus factions: Blues and Greens at Rome and Byzantium (Oxford).
- Campbell, W. A. 1938:** The fourth and fifth seasons of excavation at Antioch-on-the-Orontes: 1935–1936, AJA 42, 205–217.
- Camps, G. – Musso, J.-C. – Chaker, S. 1988:** «Âne», Encyclopédie berbère [Online], 5 | 1988, document A218, <<https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.2503>> (31.03.2021).
- Cabanes, P. 1995:** Corpus des inscriptions grecques d'Illyrie méridionale et d'Épire Bd. 1.1 (Paris).

- Cancik-Kirschbaum, E. – Krämer, S. – Totzke, R. 2012:** Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen (Berlin – Boston).
- Cappel, A. 1994:** Untersuchungen zu Pygmäendarstellungen in der römischen Dekorationskunst (Diss. Würzburg).
- Carpenter, T.H. – Beazley, J.D. – Burn, L. 1989:** Beazley addenda: additional references to ABV, ARV² & Paralipomena (Oxford).
- Casagrande-Kim, R. – Ersoy, A. – Tanriver, C. – Yolaçan, B. 2016:** Graffiti from the basilica in the agora of Smyrna (New York).
- Caskey, L. D. – Beazley, J. D. 1931, 1954, 1963:** Attic vase paintings in the Museum of Fine Arts Boston (Boston – London)
- Caso, L. 2006:** Dioniso negli affreschi dell'edra (y) della Casa degli Epigrammi, *RstPomp* 17, 29–38.
- Casson, L. 1976:** Reisen in der Alten Welt (München).
- Cèbe, J.-P. 1966:** La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvenal (Paris).
- Chaillan, J. 1919:** Les fouilles de Pèbre (Var), découverte d'une mosaïque avec inscription et personnages, *BAC*, 259–265.
- Champeaux, J. 1982:** Fortuna. Recherches sur le culte de la Fortune à Rome et dans le monde romain des origines à la mort de César. Bd. 1: Fortuna dans la religion archaïque (Rome).
- Charitonidis, S. – Kahil, L. – Ginouvès, R. 1970:** Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène, *AntK* 6. Beih.
- Chéhab, M. H. 1958:** Mosaïques du Liban, *BMusBeyrouth* 14, 32–43.
- Chéhab, M. H. 1958-1959:** Banquet des Sept Sages, *BMusBeyrouth* 14–15, 29–43.
- Cherry, J. F. – Sparkes, B. A. 1982:** A note on the topography of the ancient settlement of Melos, in: Renfrew, C. – Wagstaff, M. (Hrsg.): *An island polity. The archaeology of exploitation in Melos* (Cambridge – London et al.) 53–57.
- Christian, T. 2015:** Gebildete Steine. Zur Rezeption literarischer Texte in den Versinschriften seit dem Hellenismus (Göttingen).
- Cimok, F. 2000:** Corpus of Antioch mosaics (Istanbul).
- Clairmont, C. W. 1970:** Gravestone and epigram. Greek memorials from the archaic and classical period (Mainz).
- Clarke, J. R. 1979:** Roman black-and-white figural mosaics (New York).
- Clarke, J. R. 1996:** Hypersexual black men in Augustan baths: Ideal somatotypes and apotropaic magic, in: Kampen, *Sexuality in ancient art: Near East, Egypt, Greece, and Italy* (Cambridge) 184–198.
- Clarke, J. R. 1998:** Looking at lovemaking. Constructions of sexuality in Roman art 100 B.C.–A. D. 250 (Berkeley).
- Clarke, J. R. 1998–1999:** Look who's laughing. Humor in tavern painting as index of class and acculturation, *MemAmAc* 43/44, 27–48.
- Clarke, J. R. 2001:** Sex, death, and status: Nilotic tomb imagery, apotropaic magic, and freedman acculturation, in: Barbet, A.: *La peinture funéraire antique*.

- IVe siècle av. J.-C.–IV^e siècle ap. J.-C. 6–10 octobre 1998, Saint-Romain-en-Gal – Vienne (Paris) 85–91.
- Clarke, J. R. 2003:** Art in the lives of ordinary Romans. Visual representation and non-elite viewers in Italy, 100 B. C.–A. D. 315 (Berkeley).
- Clarke, J. R. 2006:** High and low: Mocking philosophers in the Tavern of the Seven Sages, Ostia, in: D'Ambra, E. – Métraux, G. P. R. (Hrsg.): The art of citizens, soldiers and freedmen in the Roman world (Oxford) 47–57.
- Clarke, J. R. 2007:** Looking at laughter. Humor, power, and transgression in Roman visual culture, 100 B. C.–A. D. 250 (Berkeley – Los Angeles – London).
- Clarke, J. R. 2007a:** Roman life. 100 B. C. to A. D. 200 (New York).
- Clavel-Levêque, M. 1980:** Les jeux romains, *DossAParis* 45, 51–62.
- Clédat, J. 1915:** Fouilles à Cheikh Zouede (janvier–février 1913), *ASAE* 15, 21–28.
- Coarelli, F. 1976:** Guida archeologica di Pompei (Roma).
- Coarelli, F. 2012:** Libitina e i sepulchra publica dipinti dell'Esquilino, in: de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012, 121–132.
- Colini, A. M. 1944:** Storia e topografia del Celio nell'antichità (Roma).
- Corbier, M. 1995:** L'écriture dans l'image, in: Acta colloquii epigraphici Latini. Helsinki 3.–6. Sept. 1991. (Helsinki) 113–161.
- Corbier, M. 2006:** Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne (Paris).
- Corbier, M. – Guilhembet, J.-P. 2011:** L'écriture dans la maison romaine (Paris).
- Cosh, S. R. 2016:** The Lullingstone mosaic inscription — A parody of Martial? *Britannia* 47, 262–266.
- Courtney, E. 1995:** *Musa lapidaria*. a selection of Latin verse inscriptions (Atlanta).
- Csapo, E. 1998:** Mise en scène théâtrale, scène de théâtre artisanale: les mosaïques de Ménandre à Mytilène, leur contexte social et leur tradition iconographique, in: Guen, B.: De la scène aux gradins. Théâtre et représentations dramatiques après Alexandre le Grand (Toulouse) 165–182.
- Csapo, E. 2010:** Actors and icons of ancient theater (Chichester et al.).
- Csapo, E. – Miller, M. C. 1991:** The »Kottabos-Toast« and an inscribed red-figured cup, *Hesperia* 60, 3, 367–382.
- Dahm, L. 1983:** Die römischen Mosaiken aus der Johann-Philipp Straße in Trier, *TrZ* 46, 181–207.
- Dally, O. – Hölscher, T. – Muth, S. – Schneider, R. 2013:** Medien der Geschichte – Antikes Griechenland und Rom (Berlin).
- Damon, C. 1997:** The mask of the parasite: a pathology of Roman patronage (Ann Arbor).
- Darder, M. 1996:** De nominibus equorum circensium. Pars Occidentis (Barcelona).
- Dareggi, G. 1985:** Aspetti programmatici nei mosaici del complesso edilizio di Soueidiè (Baalbek), *Antichità viva*, 24, 4, 5–10.
- Dareggi, G. 1992:** I mosaici con raffigurazione del labirinto: una variazione sul tema del »centro«, *MEFRA* 104, 1, 281–292.

- Dareggi, G. 1999:** Ancora sul complesso edilizio di Soueidiè (Baalbek), *ZPE* 125, 190–194.
- Darmon, J.-P. 1987:** Les images dans la maison romaine, *BSocBiblReinach N.S.* 5, 57–64.
- Darmon, J.-P. 1990:** Mosaïques d’amphithéâtres en Occident, in: Domergue, C. et al. (Hrsg.): *Spectacula – I. Gladiateurs et Amphithéâtres. Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987* (Lattes) 147–149.
- Darmon, J.-P. – Rebourg, A. 1994:** La mosaïque gréco-romaine IV. IV^e Colloque international pour l’étude de la mosaïque antique, Trèves 8–14 août 1984 (Paris).
- Darmon, J.-P. – Gozlan, S. 2016:** Une tige végétale dans la mosaïque africaine: millet ou roseau? *AntAfr* 52, 81–93, <<https://doi.org/10.4000/antafr.370>> (31.03.2021).
- Dasen, V. 2009:** D’un monde à l’autre. La chasse des Pygmées dans l’iconographie impériale, in: Trinquier, J. – Vendries, C. (Hrsg.): *Chasses antiques. Pratiques et représentations dans le monde gréco-romain (III^e s. av.–IV^e s. apr. J.-C.)*. Actes du colloque international de Rennes (Université Rennes II, 20–21 septembre 2007) (Rennes) 215–233.
- Daszewski, W.A. 1977:** La mosaïque de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure. *Nea Paphos II* (Varsovie).
- Daux, G. 1958:** Chronique des fouilles et découvertes archéologiques en Grèce en 1957, *BCH* 82, 644–830.
- Daux, G. 1963:** Sur une épigramme de Céphalonie, *BCH* 87, 636–638.
- Daviault, A. – Lancha, J. – López Palomo, L. A. 1987:** Un mosaico con inscripciones. Puente Genil (Cordoba) (Madrid).
- Déchelette, J. 1904:** Les vases céramiques ornés de la Gaule romaine Bd. 2 (Paris).
- Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987:** Die Katakombe »Santi Marcelino e Pietro«. *Repertorium der Malereien* (Città del Vaticano – Münster).
- Defuns, A. – Lengler, J.R. 1979:** Die Bergung der römischen Wandmalereien von Chur/Welschdörfli, *Areal Ackermann, ASchw* 2, 103–108.
- Degrand, A. 1901:** Souvenirs de la Haute-Albanie (Paris).
- Della Corte, M. 1924:** Case e abitanti a Pompei, *Rivista Indo-Greco-Italica di Filologia – Lingua – Antichità* 8, fasc. 1 u. 2, 113–131.
- Della Corte, M. 1965:** Case ed abitanti di Pompei ³(Napoli).
- DePuma, R.D. 1969:** The Roman fish mosaic (Diss. Bryn Mawr).
- Desbat, A. 1980–1981:** Vases à médaillons d’applique des fouilles récentes de Lyon, *Figlina* 5–6.
- Desbat, A. 1984:** Les fouilles de la Rue des Farges à Lyon 1974–1980 (Lyon).
- Desbat, A. 1990:** Les représentations du cirque dans les céramiques, in: Landes, C. 1990, 77–80.
- Desbat, A. 2011:** Les vases à médaillons d’applique de la vallée du Rhône, in: Desbat, A. – Savay-Guerraz, H. 2011, 8–43.

- Desbat, A. – Savay-Guerraz, H. 2011:** Images d'argile. Les vases gallo-romains à médaillons d'applique de la vallée du Rhône (Gollion).
- Dexter, C. E. 1975:** The Casa di Cecilio Giocondo in Pompeii (Diss. Durham).
- Dickmann, J.-A. 1999:** domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus (Diss. München).
- Diebner, S. 1979:** Aesernia – Venafrum. Untersuchungen zu den römischen Steindenkmälern zweier Landstädte Mittelitaliens (Diss. Göttingen, Rom).
- Diefenbach, S. 2007:** Römische Erinnerungsräume. Heiligenmemoria und kollektive Identitäten im Rom des 3. bis 5. Jahrhunderts n. Chr. (Berlin – New York 2007).
- Diehl, E. 1930:** Pompeianische Wandinschriften und Verwandtes² (Berlin).
- Dilthey, K. 1876:** Dipinti pompeiani accompagnati d'epigrammi Greci, AdI 48, 294–314.
- Djurič, S. 1994:** Mosaic of philosophers in an early Byzantine villa at Nerodimlje, in: Batalla, C. M. 1994 = CMGR VI, 123–134.
- DNP Bildung:** DNP 2 (1997) s. v. Bildung 663–673 (Christes, J.).
- DNP Factiones:** DNP 4 (1998) s. v. Factiones 390–392 (Eder, W. – Hönle, A.).
- DNP Gebärden:** DNP 4 (1998) s. v. Gebärden 818–828 (Hurschmann, R.).
- DNP Gruß:** DNP 5 (1998) s. v. Gruß 4–6 (Hurschmann, R.).
- DNP Labyrinth:** DNP 6 (1999) s. v. Labyrinth 1036–1038 (Walde, C.).
- DNP Melos:** DNP 7 (1999) s. v. Melos 1195–1197 (Kalcyk, H.).
- DNP Minos:** DNP 8 (2000) s. v. Minos 234 f. (Stenger, J.).
- DNP Munus, Munera:** DNP 8 (2000) s. v. Munus, Munera 483–494 (Hönle, A.).
- DNP παιδεία:** DNP 9 (2000) s. v. παιδεία 150–152 (Christes, J.).
- DNP Parasit:** DNP 9 (2000) s. v. Parasit 325–326 (Nesselrath, H.-G.).
- DNP Schlange:** DNP 11 (2001) s. v. Schlange 178–184 (Bremmer, J. N.).
- DNP Symposion-Literatur:** DNP 11 (2001) s. v. Symposion-Literatur 1138–1141 (Görgemanns, H.).
- DNP Triclinium:** DNP 12/1 (2002) s. v. Triclinium 807–808 (Schmitt-Pantel, P.).
- Dobbins, J. J. 2000:** The houses at Antioch, in: Kondoleon, C. (Hrsg.): Antioch. The lost ancient city (Princeton) 51–62.
- Dominicus, B 1994:** Gesten und Gebärden in Darstellungen des Alten und Mittleren Reiches. Studien zur Archäologie und Geschichte Ägyptens Bd. 10 (Heidelberg).
- Donceel-Voûte, P. 2014:** Barrer la route au Malin: une typologie des stratégies utilisées. Images et signes à fonctionnement sécuritaire su support fixe dans l'antiquité tardive, in: Bradshaw Aitken, E. et al. (Hrsg.): The Levant: crossroads of late antiquity; history, religion and archaeology (Leiden et al.) 347–399.
- Donderer, M. 1983:** Ein verschollenes römisches Mosaik und die Gattung der Wandemblemata, in: Ginouvès, R. (Hrsg.): Mosaique. Recueil d'hommages à Henri Stern (Paris) 123–128.
- Donderer, M. 1989:** Die Mosaizisten der Antike und ihre wirtschaftliche und soziale Stellung. Eine Quellenstudie (Erlangen).

- Dowey, G. 1941: Greek and Latin inscriptions, in: Stillwell, R. 1941.
- Drack, W. 1980: Neu entdeckte römische Wandmalereien in der Schweiz. 2. Teil, AW 11, 4, 17–24.
- Drack, W. 1986: Römische Wandmalerei aus der Schweiz (Feldmeilen).
- Dresken-Weiland, J. 2010: Bild, Grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. und 4. Jahrhunderts (Regensburg).
- Dückers, P. 1992: Agape und Irene. Die Frauengestalten der Sigmamahlszenen mit antiken Inschriften in der Katakombe der Heiligen Marcellinus und Petrus, JbAC 35, 147–167.
- Dumasy, F. 1990: Peinture et inscription d'un munus gladiatorium, in: Domergue, C. et al. (Hrsg.): Spectacula – I. gladiateurs et amphithéâtres. Actes du colloque tenu à Toulouse et à Lattes les 26, 27, 28 et 29 mai 1987 (Lattes) 151–163.
- Dumont, J.-C. 1984: Dumont, La comédie phlyaque et les origines du théâtre Romain, in: Texte et image. Actes du colloque international de Chantilly, 13 au 15 octobre 1982 (Paris) 135–150.
- Dunbabin, K. M. D. 1978: The mosaics of Roman North Africa. Studies in iconography and patronage (Oxford).
- Dunbabin, K. M. D. 1978a: Mosaics and magic. Apotropaic and protective signs on pavements, BullAIEMA 7, 258–259.
- Dunbabin, K. M. D. 1982: The victorious charioteer on mosaics and related monuments, AJA 86, 65–89.
- Dunbabin, K. M. D. 1986: Sic erimus cuncti ... the skeleton in Graeco-Roman art, JdI 101, 185–255.
- Dunbabin, K. M. D. 1989: Baiarum grata voluptas. Pleasures and dangers of the baths, PBSR 57, 7–46.
- Dunbabin, K. M. D. 1991: Inbide calco te ... trampling upon the envious, in: Tesserae. Festschrift für Josef Engemann, JbAC Ergb. 18 (Münster) 26–35.
- Dunbabin, K. M. D. 1991a: Triclinium and stibadium, in: Slater, W. J.: Dining in a classical context (Ann Arbor) 121–148.
- Dunbabin, K. M. D. 1994: Trampling upon the envious. A mosaic from Ostia with an apotropaic inscription and image, in: Darmon, J.-P. – Rebourg, A. 1994 = CMGR IV, 26–35.
- Dunbabin, K. M. D. 1999: Mosaics of the Greek and Roman world (Cambridge).
- Dunbabin, K. M. D. 1999a: Tessellated texts. Rezension von: Dunbabin, K. M. D. 1999, JRA 12, 2, 641–648.
- Dunbabin, K. M. D. 2003: The Roman banquet. Images of conviviality (Cambridge).
- Dunbabin, K. M. D. 2004: Problems in the iconography of Roman mime, in: Hugoniot, C. – Hurlet, F. – Milanezi, S. (Hrsg.): Le statut de l'acteur dans l'Antiquité grecque et romaine. Actes du colloque qui s'est tenu à Tours le 3 et 4 mai 2002 (Tours Cedex) 161–181.
- Dunbabin, K. M. D. 2007: Homer, Euripides, Menander und Vergil on mosaics: The reach of mythology in the mid-to-late empire, JRA 20, 572–577.

- Dunbabin, K. M. D. 2014:** Mythology and theatre in the mosaics of the Graeco-Roman east, in: Birk, S. et al. (Hrsg.): Using images in late antiquity (Oxford et al.) 227–252.
- Dunbabin, K. M. D. 2016:** Theater and spectacle in the art of the Roman empire (Ithaca – London).
- Dunbabin, K. M. D. – Dickie, M. W. 1983:** Invidia rumpantur pectora. The iconography of Phthonos/Invidia in Graeco-Roman art, *JbAC* 26, 7–37.
- Dunkle, R. 2008:** Gladiators. Violence and spectacle in ancient Rome (Harlow – London – New York et al.).
- Duval, N. 1990:** Les prix du cirque dans l'antiquité tardive, in: Landes, C. 1990, 135–146.
- Egger, R. 1953:** Ein Collegium Castorum in Trier. Betrachtungen zum Figurenmosaik vom Kornmarkt, *TrZ* 22, 56–63.
- Eiden, H. 1951:** Spät Römisches Figurenmosaik am Kornmarkt in Trier. Aus der Schatzkammer des antiken Trier. Neue Forschungen und Ausgrabungen (Trier) 52–71 = *TrZ* 19, 1950, 52–71.
- Eisler, R. 1921:** Orpheus – the fisher. Comparative studies in orphic and early Christian cult symbolism (London).
- Elliott, J. H. 2016:** Beware the evil eye: the evil eye in the bible and the ancient world. Vol. 2 (Cambridge).
- Ellis, R. 1984:** The word in the religious art of the Middle Ages and the Renaissance, in: Davidson, C. (Hrsg.): Word, Picture and Spectacle (Kalamazoo) 21–38.
- Ellis, S. P. 1991:** Power, architecture, and decor: how the late Roman aristocrat appeared to his guests, in: Gazda, E. K. (Hrsg.): Roman art in the private sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa, and insula (Ann Arbor) 117–134.
- Ellis, S. P. 1997:** Late-antique dining: architecture, furnishings and behaviour, in: Laurence, R.: Domestic space in the Roman world: Pompeii and beyond (Portsmouth, RI) 41–51.
- Elsner, J. 1996:** Art and text in Roman culture (Cambridge).
- Elworthy, F. T. 1895:** The evil eye: an account of this ancient and widespread superstition (London).
- Enderwitz, S. – Opdenhoff, F. – Schneider, C. 2015:** Auftragen, Malen und Zeichnen, in: *Materiale Textkulturen* 1, 471–484.
- Engels, J. 2010:** Die Sieben Weisen. Leben und Legenden (München).
- Engemann, J. 1975:** Zur Verbreitung magischer Übelabwehr in der nichtchristlichen und christlichen Spätantike, *JbAC* 18, 22–48.
- Engemann, J. 1982:** Der Ehrenplatz beim antiken Sigmamah, in: *Jenseitsvorstellungen in Antike und Christentum. Gedenkschrift für Alfred Stuibler*, *JbAC Erg.* Bd. 9, 239–250.
- Ennaïfer, M. 1983:** Le thème des chevaux vainqueurs à travers la série des mosaïques africaines, *MEFRA* 95, 2, 817–858.

- Ennaïfer, M. – Rebourg, A. 1999:** La mosaïque gréco-romaine VII. VII^e colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Tunis 3–7 octobre 1994 (Tunis) = CMGR VII.
- Ehrhardt, W. 1988:** Casa dell'Orso (VII 2, 44–46) HiP 2 (München).
- Eschebach, L. 1993:** Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (Köln).
- Esoja Aguilar, F. 2000:** La villa romana de Fuente Alamo (Puente Genil), Boletín de la Asociación Provincial de Museos Locales de Córdoba 1, 203–208.
- Fabricius, J. 1999:** Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabrepräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten (München).
- Fagan, G. G. 2011:** The lure of the arena. Social psychology and the crowd at the Roman games (Cambridge et al.).
- Faraone, C. A. 1997:** Magika Hiera: ancient Greek magic and religion (Oxford).
- Fauquet, F. 2008:** Le fonctionnement du cirque romain. Déroulement d'une course de chars, in: Nelis-Clément, J. – Roddaz, J.-M. (Hrsg.): Le cirque romain et son image (Bordeaux) 261–290.
- Feissel, D. 1992:** Bulletin épigraphique: Inscriptions chrétiennes et byzantines, Revue des Études Grecques 105, 538–547.
- Feissel, D. 1999:** Les inscriptions des premiers siècles Byzantines (330–641). Documents d'histoire sociale et religieuse, in: XI congresso internazionale di epigrafia Greca e Latina, Roma, 18–24 settembre 1997 (Roma) 577–589.
- Felletti Maj, B. M. – Moreno, P. 1967:** Le pitture della casa delle Muse. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia 3. Ostia fasc. 3 (Roma).
- Felletti Maj, B. M. 1977:** La tradizione italica nell'arte romana (Roma).
- Fellmann, R. 1992:** La Suisse gallo-romaine (Lausanne).
- Fellmann, B. 2004:** München, Antikensammlungen, ehemals Museum antiker Kleinkunst. Bd. 13: Attische schwarzfigurige Augenschalen (München).
- Feraudi-Gruénais, F. 2001:** Ubi diutius nobis habitandum est. Die Innendekoration der kaiserzeitlichen Gräber Roms (Diss. Heidelberg, Wiesbaden).
- Feraudi-Gruénais, F. 2016–2017:** Keine Interaktion! Bild-Text-Bezüge von Beischriften. Eine Standortbestimmung in fünf Punkten, a.r.t.e.s. jahrbuch 2016–2017, 90–97.
- Feraudi-Gruénais, F. 2017:** Das synaktive Potential von Beischriften, in: Berti, I. et al. (Hrsg.): Writing matters. presenting and perceiving monumental inscriptions in antiquity and the middle ages (Berlin – Boston) 43–76.
- Février, P.-A. 1990:** Kult und Geselligkeit: Überlegungen zum Totenmahl, in: Martin, J. – Quint, B. (Hrsg.): Christentum und antike Gesellschaft (Darmstadt) 358–390.
- Filser, W. 2017:** Die Elite Athens auf der attischen Luxuskeramik, ICON Image & Context 16 (Berlin – Boston).
- Fiocchi Nicolai, V. – Bisconti, F. – Mazzoleni, D. 1998:** Roms christliche Katakomben. Geschichte, Bilderwelt, Inschriften (Regensburg).
- Fiorelli, G. 1876:** Pompei, NS, 13 f. 27. 45. 77 f. 59. 93 f. 103. 145–147. 192–197.

- Fischer, J. 1998: Der Zwerg, der Phallos und der Buckel. Grotteskfiguren aus dem ptolemäischen Ägypten, *ChronEg* 73, 327–361.
- Floriani Squarciapino, M. 1957: A proposito di un mosaico di El Djem, *ArchCl* 9, 245–249.
- Focken, F.-E. – Elias, F. – Witschel, C. – Meier, T. 2015: Material(itäts)profil – Topologie – Praxeographie, in: *Materiale Textkulturen* 1, 129–134.
- Förtsch, R. 1993: Archäologischer Kommentar zu den Villenbriefen des jüngeren Plinius (Mainz).
- Foster, G.M. 1972: The anatomy of envy: a study of symbolic behaviour, *Current Anthropology* 13, 165–202.
- Foucher, L. 1957: Motifs prophylactiques sur des mosaïques récemment découvertes à Sousse, *Actes du congrès national des sociétés savantes (section d'archéologie)* 79, 163–186.
- Foucher, L. 1964: *Hadrumentum* (Paris).
- Foucher, L. 1964a: L'art de la mosaïque et les poètes latins, *Latomus* 23, 247–257.
- Foucher, L. 1964b: Venationes à Hadrumète, *OudhMeded* 45, 87–114.
- Fox, R. – Panagiotopoulos, D. – Tsouparopoulou, C. 2015: Affordanz, in: *Materiale Textkulturen* 1, 63–70.
- Francis, J. 2002: The three Graces: composition and meaning in a Roman context, *GaR* 49, 2, 180–198.
- Freier, H. 1963: *Caput velare* (Diss. Tübingen).
- Frend, W.H.C. 1955: Religion in Roman Britain in the fourth century AD, *Journal of the British Archaeological Association (3rd series)* 18, 1–18.
- Frenschkowski, M. 2016: *Magie im antiken Christentum. Eine Studie zur Alten Kirche und ihrem Umfeld* (Stuttgart).
- Friedländer, L. 1862–1890: *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms in der Zeit von August bis zum Ausgang der Antonine* (Leipzig).
- Fröhlich, T. 1991: *Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten. Untersuchungen zur ›volkstümlichen‹ pompejanischen Malerei*, *RM Ergh.* 32 (Diss. Freiburg, Mainz).
- Froning, H. 1988: Anfänge der kontinuierlichen Bilderzählung in der griechischen Kunst, *JdI* 103, 169–199.
- Frontisi, C. 1992: L'image prise aux mots, in: Bron, C. – Kassapoglou, E. (Hrsg.): *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee* (Lausanne-Dorigny) 205–221.
- Fuchs, O. 1974: *Der attische Adel im Spiegel der »Kalosinschriften«* (480–410) (Diss. Wien).
- Futrell, A. 1997: *Blood in the arena: the spectacle of Roman power* (Austin).
- Gamer-Wallert, I. 1977: *Bilder des Alltags oder mehr? Beischriften als wertvolle Interpretationshilfen altägyptischer Darstellungen* (Tübingen) 169–180.
- Gasparri, C. 1970: *Le pitture della caupona del Pavone. Monumenti della pittura antica scoperti in Italia* 3. Ostia fasc. 4 (Roma).
- Gavrilov, A. K. 1997: Techniques of reading in classical antiquity, *CQ* 47, 56–73.

- Gazda, E. K. 2010:** Domestic art and the instability of cultural meaning. Roman art in the private sphere revisited, in: dies. (Hrsg.): Roman art in the private sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa, and insula ²(Ann Arbor) xi–xxxvii.
- Gebhard, E. 1969:** Actors and acting, in: Roebuck, C. (Hrsg.): The muses at work. Arts, crafts, and professions in ancient Greece and Rome (Cambridge – London) 250–269.
- von Gehlen, D. 2020:** MEME. Digitale Bildkulturen (Berlin-Wilmersdorf).
- Gehrig, U. 1980:** Hildesheimer Silberschatz aus dem Antikenmuseum, Bilderhefte der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz 4 (Berlin).
- van Gennepe, A. 1999:** Übergangsriten (Les rites de passage). Aus dem Französischen von K. Schomburg u. S. Schomburg-Scherff (Frankfurt – New York) 25–29.
- Gentili, G. V. 1957:** Le gare del circo nel mosaico di Piazza Armerina, BdA 42, 7–27.
- Gentili, G. V. 1959:** La Villa Erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati (Roma).
- Gerleigner, G. S. 2012:** Writing on archaic Athenian pottery. Studies on the relationship between images and inscriptions on Greek vases (unveröffentl. Diss. Cambridge).
- Gerleigner, G. S. 2015:** Smikos hat's gemalt. Zur Schriftbildlichkeit griechischer Vaseninschriften, in: Kehnel – Panagiotopoulos 2014, 209–228.
- Gerleigner, G. S. 2016:** Tracing letters on the Eurymedon vase. On the importance of placement of vase-inscriptions, in: Yatromanolakis, D. (Hrsg.): Epigraphy of art. Ancient Greek vase-inscriptions and vase-paintings (Oxford) 165–184.
- Germain, S. 1969:** Les mosaïques de Timgad: étude descriptive et analytique (Paris).
- Geyer, A. 1977:** Das Problem des Realitätsbezuges in der dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit (Würzburg).
- Ghedini, F. 1991:** Raffigurazioni conviviali nei monumenti funerari romani, RdA 14, 35–62.
- Giacobello, F. 2008:** Larari pompeiani. Iconografia e culto dei Lari in ambito domestico (Milano).
- Giangrande, G. 1991:** A proposito della Domus Musae di Assisi, Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco 3, 1275–1277.
- Giele, E. – Oschema, K. – Panagiotopoulos, D. 2015:** Siegel, Stempeln und Prägen, in: Materiale Textkulturen 1, 551–566.
- Gigante, M. 1979:** Civiltà delle forme letterarie nell' antica Pompei (Napoli).
- Giglio, M. 2008:** Indagini archeologiche nell'insula 7 della Regio IX di Pompei, in: Guzzo, P.G. – Guidobaldi, M.P. (Hrsg.): Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del convegno internazionale, Roma 1–3 febbraio 2007 (Roma) 341–348.
- Giuliani, L. 1987:** Die Seligen Krüppel. Zur Deutung von Missgestalten in der hellenistischen Keinkunst, AA, v. a. 716–718.

- Giuliani, L. 2003:** Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst (München).
- Goldhill, S. – Osborne, R. 1994:** Art and text in ancient Greek culture (Cambridge).
- Goldman, H. 1943:** Two terracotta figurines from Tarsus, *AJA* 47, 22–34.
- Golvin, J.-C. 2001:** Les images du cirque, source de connaissance de son architecture? Leur importance pour la restitution des edifices de la spina, in: Nogales Basarrate, T. – Sánchez-Palencia, F. J. 2001, 41–54.
- Golvin, J.-C. 2008:** L'exploitation des images antiques: problèmes de méthodologie, in: Nelis-Clément, J. – Roddaz, J.-M. (Hrsg.): Le cirque romain et son image (Bordeaux) 243–258.
- Golvin, J.-C. 2012:** Les stades et les cirques antiques: sport et courses de chevaux dans le monde gréco-romain (Lacapelle-Marival).
- Gómez Pallarès, J. 1989:** Sobre un mosaico con inscripciones en Puente Genil (Cordoba), *Myrtia. Revista de Filología Clásica* 4, 105–116.
- Gómez Pallarès, J. 1997:** Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas (Rom).
- Gómez Pallarès, J. 2000:** Nuove e «vecchie» interpretazioni d'iscrizioni latine su mosaico, nordafricane, *ZPE* 129, 304–310.
- von Graeve, V. 1970:** Der Alexandersarkophag und seine Werkstatt (Berlin).
- Graf, F. 1996:** Gottesnähe und Schadenzauber: die Magie in der griechisch-römischen Antike (München).
- Grant, C. F. 1921:** *Studies in North Africa* ²(London).
- Grapow, H. 1960:** Wie die Alten Ägypter sich anredeten, wie sie sich grüßten und wie sie miteinander sprachen. Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Schriften der Sektion für Altertumswissenschaft Bd. 26 (Berlin).
- Grassigli, G. L. 1998:** La scena domestica e il suo immaginario. I temi figurati nei mosaici della Cisalpina (Perugia).
- Green, J. R. 1985:** A representation of the *Birds* of Aristophanes, in: *Greek vases in the J. Paul Getty Museum* 2 (Malibu, California) 95–118.
- Green J. R. 1994:** *Theatre in ancient Greek society* (London – New York).
- Green, R. 2002:** Towards a reconstruction of performance style, in: Easterling, P. – Hall, E.: *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession* (Cambridge) 93–126.
- Green, R. 2007:** Art and theatre in the ancient world, in: McDonald, M. – Walton, J. M. (Hrsg.): *The Cambridge companion to Greek and Roman theatre* (Cambridge) 163–183.
- Green, R. – Handley, E. 1995:** *Images of the Greek theatre* (London).
- Grégoire, H. 1953:** La nativité des Dioscures dans la mosaïque de la Johann Philippstrasse, à Trèves, *La nouvelle Clío* 5, 452–464.
- Gregori, G. L. 2000:** in: Ensoli, S. – La Rocca, E. (Hrsg.): *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, Roma, Palazzo delle Esposizioni 22 dicembre 2000–20 aprile 2001 (Roma) 443 f. Nr. 29. 30.
- Grube, N. 2000:** *Maya. Gottkönige im Regenwald* (Köln).

- Guardia Pons, M. 1992:** Los mosaicos de la Antigüedad tardía en Hispania (Barcelona).
- Guarducci, M. 1974:** Epigrafia Greca III. Epigrafi di carattere privato (1974).
- Guarducci, M. 1979:** Domus Musae. Epigrafi greche e latine in un'antica casa di Assisi, *MemLinc Ser. 8*, 23, 3, 269–297.
- Guarducci, M. 1985:** La casa di Properzio: nuove riflessioni sulla Domus Musae di Assisi e sulle sue epigrafi, *RendLinc Ser. 8*, 40, 163–181.
- Guarducci, M. 1986:** Le epigrafi della Domus Musae ad Assisi e qualche osservazione nuova, *ZPE* 63, 161–167.
- Guiman, M. 2013:** Archeologia dello sguardo. Fascinazione e baskania nel mondo classico (Roma).
- Gutsfeld, A. 2000:** Hadrian als Jäger. Jagd als Mittel kaiserlicher Selbstdarstellung, in: Martini, W. (Hrsg.): *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit* (Göttingen) 79–99.
- Gyon, J. 1987:** Le cimetière aux deux lauriers. Recherches sur les catacombes romaines (Rom).
- Hadot, I. 1997:** Geschichte der Bildung: artes liberales, in: Graf, F. (Hrsg.): *Einleitung in die lateinische Philologie* (Stuttgart – Leipzig) 17–34.
- Hahn, J. 2010:** Aristokratie und Philosophie im Imperium Romanum. Philosophische Bildung, soziale Identität und Elitekultur in der Kaiserzeit, *Gymnasium* 117, 425–450.
- Hanoune, R. 2000:** Encore les *Telegenii*, encore la mosaïque de Smirat!, in: Khanoussi, M. – Ruggeri, P. – Vismara, C. 2000, 1565–1576.
- Hartinger, W. 2007:** Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen, in: Götsch, S. – Lehmann, A. (Hrsg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie* ²(Berlin) 79–99.
- Haubrichs, W. 1980:** Error inextricabilis. Form und Funktion der Labyrinthabbildung in mittelalterlichen Handschriften, in: Meier, C. – Ruberg, U. (Hrsg.): *Text und Bild. Aspekte zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit* (Wiesbaden) 63–174.
- Hauschild, T. 1982:** Der Böse Blick. Ideengeschichtliche und sozialpsychologische Untersuchungen ²(Berlin).
- Hauser, A. 1958:** Philosophie der Kunstgeschichte (München).
- Hausmann, U. 1959:** Hellenistische Reliefbecher aus attischen und böotischen Werkstätten. Untersuchungen zur Zeitstellung und Bildüberlieferung (Stuttgart).
- Hausmann, U. 1978–1980:** Schauspieler und Masken auf hellenistischen Reliefbechern Kleinasiens, *Anadolu* 21, 143–156.
- Hausmann, U. 1996:** Hellenistische Keramik. Eine Brunnenfüllung nördlich von Bau C und Reliefkeramik verschiedener Fundplätze in Olympia. *OF* 27 (Berlin – New York).
- Heberdey, R. 1898:** Vorläufige Berichte über die Ausgrabungen in Ephesus II, *ÖJh* 1, Beibl., Sp. 72–82.

- Helbig, W. 1868:** Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (Leipzig).
- Heldmann, K. 1982:** Die Niederlage Homers im Dichterwettbewerb mit Hesiod (Göttingen).
- Henderson, J. 1991:** The maculate muse. Obscene language in Attic comedy (Oxford).
- Henig, M. 1997:** The Lullingstone mosaic: art, religion and letters in a fourth century villa, *Mosaic* 24, 4–7.
- Henig, M. 1984:** Religion in Roman Britain (London).
- Herbig, R. 1939:** Römische Kneipszenen, *HBr II* (München) 22–24.
- Heres, T. L. 1992–1993:** La storia edilizia delle Terme die Sette Sapienti (III x 2) ad Ostia Antica: uno studio preliminare, *MededRom* 51/52, 76–113.
- Herrmann, P. – Herbig, R. 1934–1950:** Denkmäler der Malerei des Altertums (München).
- von Hesberg, H. 2012:** Individualisierung innerhalb der Bilder an römischen Gräbern, in: de Angelis, F. – Dickmann, J.-A. – Pirson, F. – von den Hoff, R. 2012, 157–170.
- Hickethier, K. 2003:** Einführung in die Medienwissenschaft (Stuttgart – Weimar).
- Hilgert, M. 2010:** ›Text-Anthropologie‹: Die Erforschung von Materialität und Präsenz des Geschriebenen als hermeneutische Strategie, *MDOG* 142, 85–124.
- Hobson, B. 2009:** Pompeii, latrines and down pipes. A general discussion and photographic record of toilet facilities in Pompeii (Oxford).
- Hölscher, T. 1989:** Die unheimliche Klassik der Griechen, *Thyssen-Vorträge* (Bamberg).
- Hölscher, T. 2005:** Die Macht der Texte und Bilder in der griechischen und römischen Antike, *Akademie Journal* 1, 42–48.
- Hölscher, T. 2012:** »Präsentativer Stil« im System der römischen Kunst, in: de Angelis, F. – Dickmann, J.-A. – Pirson, F. – von den Hoff, R. 2012, 27–58.
- Hönle, A. – Henze, A. 1981:** Römische Amphitheater und Stadien. Gladiatorenkämpfe und Circusspiele (Zürich – Freiburg i.Br.).
- Hoesch, N. 1990:** Das Kottabosspiel, in: Vierneisel, K. – Kaeser, B. (Hrsg.): *Kunst der Schale. Kultur des Trinkens* (München) 272–275.
- von den Hoff, R. 2009:** Hellenistische Gymnasia: Raumgestaltung und Raumfunktionen, in: Matthaei, A. – Zimmermann, M. (Hrsg.), *Stadtbilder im Hellenismus* (Berlin) 245–275.
- Hoffmann, A. 2002:** Grabritual und Gesellschaft. Gefäßformen, Bildthemen und Funktionen unteritalisch-rotfiguriger Keramik aus der Nekropole von Tarent (Diss. Heidelberg, Rahden/Westf.).
- Hoffmann, P. – Hupe, J. – Goethert, K. 1999:** Katalog der römischen Mosaik aus Trier und dem Umland (Trier).
- Holzberg, N. 1990:** Die römische Liebeslegie. Eine Einführung (Darmstadt).
- Horbacher, A. – Frese, T. – Willer, L. 2015:** Präsenz, in: *Materiale Textkulturen* 1, 87–100.

- Horn, R. 1936:** Archäologische Funde in Italien, Tripolitanien, der Kyrenaika und Albanien 1935 bis Oktober 1936, AA, Sp. 426–561.
- Horsmann, G. 1998:** Die Wagenlenker der römischen Kaiserzeit. Untersuchungen zu ihrer sozialen Stellung (Stuttgart).
- Hübner, E. 1862:** Die antiken Bildwerke in Madrid (Berlin).
- Hughes, A. 2012:** Performing Greek comedy (Cambridge).
- Hugoniot, C. 2003:** Les spectacles de l'Afrique romaine: une culture officielle municipale sous l'empire Romain (Lille).
- Humphrey, J. H. 1986:** Roman circuses. Arenas for chariot racing (London).
- Hurschmann, R. 1985:** Symposienszenen auf unteritalischen Vasen (Würzburg).
- Hurwit, J. M. 1990:** The words in the image: orality, literacy, and early Greek art, *Word & Image* 6, 80–197.
- Huskinson, J. 2014:** Surveying the scene: Antioch mosaic pavements as a source of historical evidence, in: Sandwell, I. – Huskinson, J. (Hrsg.): *Culture and society in later Roman Antioch. Papers from a colloquium London, 15th December 2001* (Oxford).
- Ibba, A. – Teatini, A. 2016:** *Lepigrafia anfiteatrale dell'Africa tra venationes e sodalitates: l'apporto del mosaico di Smirat, Cartagine. Studi e Ricerche 1. Rivista della Scuola Archeologica Italiana di Cartagine*, 1–33.
- Immerwahr, H. R. 1964:** Book rolls on Attic vases, in: Henderson, C. (Hrsg.): *Classical, medieval, and Renaissance studies in honor of Berthold Louis Ullmann Bd. 1* (Rom) 17–48.
- Immerwahr, H. R. 1971:** A projected corpus of Attic vase inscriptions, in: *Acta of the fifth epigraphic congress of Greek and Latin epigraphy Cambridge 1967* (Oxford) 53–60.
- Immerwahr, H. R. 1973:** More book rolls on Attic vases, *AntK* 16, 143–147.
- Immerwahr, H. R. 1990:** *Attic script. A survey* (Oxford).
- Immerwahr, H. R. 1992:** The lettering of Euphronios, in: *Euphronios und seine Zeit. Kolloquium in Berlin 19./20. April 1991 anlässlich der Ausstellung Euphronios, der Maler* (Berlin) 49–56.
- İplikçioğlu, B. 2010:** Eine spätantike Akklamation auf die Πράσινοι (die »Grünen«). Ein neugefundener Inschriftstein aus Rhodiapolis, *AnzWien* 145, 1, 161–167.
- Jacobelli, L. 2011:** Les sujets érotiques, in: Desbat, A. – Savay-Guerraz, H. 2011, 116–147.
- Jacobsthal, P. 1912:** Göttinger Vasen. Nebst einer Abhandlung ΣΥΜΠΟΣΙΑΚΑ. Abhandlungen der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse N.F. Bd. 14, 1 (Berlin).
- Jahn, O. 1848:** Aufschriften römischer Trinkgefäße, in: *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande* 13, 105–115.
- Jahn, O. 1854:** Beschreibung der Vasensammlung König Ludwigs in der Pinakothek zu München (München).

- Jahn, O. 1855:** Über den Aberglauben des bösen Blicks bei den Alten, in: Berichte der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Classe VII, 28–110.
- Jahn, O. 1861:** Über Darstellungen antiker Reliefs, welche sich auf Handwerk und Handelsverkehr beziehen, Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Classe 13, 291–374.
- Jakobi-Mirwald, C. 2008:** Buchmalerei. Terminologie und Kunstgeschichte ³(Berlin).
- Jansen, G. C. M. 1993:** Paintings in Roman toilets, in: Moormann, E. M. (Hrsg.): Functional and spatial analysis of wall-painting. Proceedings of the fifth international congress on ancient wall-painting, Amsterdam, 8–12 September 1992. BABesch Suppl. 3 (Leiden).
- Jansen, G. C. M. 2001:** Cura aquarum in Sicilia: proceedings of the tenth international congress on the history of water management and hydraulic engineering in the mediterranean region, Syracuse, May 16–22, 1998 (Leiden).
- Jansen, G. C. M. – Koloski-Ostrow, A. O. – Moormann, E. M. 2011:** Roman toilets. Their archaeology and cultural history, BABeschSuppl. 19 (Leuven et al.).
- Jashemski, W. F. 1967:** The caupona of Euxinus at Pompeii, *Archaeology* 20, 36–44.
- Jenssen Tveit, L. 2007:** Mosaikkinnskrifter i romersk privatarkitektur: satt i en kronologisk, geografisk og kulturell ramme i lys av paideia. 2. årh. f. Kr. til 5. årh. e. Kr. (Oslo), <<http://urn.nb.no/URN:NBN:no-15931>> (31.03.2021)
- Johnson, P. – Ling, R. – Smith, D. J. 1994:** Fifth international colloquium on ancient mosaics, held at Bath, England, on September 5–12, 1987 (Ann Arbor).
- Johnson, B. 2000:** Word ballons: a grammatological history, *The Rutgers Art Review* 18, 77–111.
- Johnson, W. A. 2000:** Towards a sociology of reading in classical antiquity, *AJPh* 121, 593–627.
- Johnston, S. I. 1991:** Crossroads, *ZPE* 88, 217–224.
- Jones, C. P. 1991:** Dinner theater, in: Slater, W. J. (Hrsg.): Dining in a classical context (Ann Arbor) 185–198.
- Junkelmann, M. 1993:** Die Reiter Roms: Reise, Jagd, Triumph und Circusrennen Bd. 1 2(Mainz).
- Junkelmann, M. 2000:** Das Spiel mit dem Tod. So kämpften Roms Gladiatoren (Mainz).
- Junkelmann, M. 2000a:** Familia Gladiatoria. Die Helden des Amphitheaters, in: Köhne, E. – Ewigleben, C. (Hrsg.): Caesaren und Gladiatoren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom (Mainz) 39–80.
- von Kaenel, H.-M. 1978:** Die gallorömische Villa von Meikirch, in: Altorfer, P. – Wagner, G. (Hrsg.): Meikirch: Festschrift zur Kirchenrenovation 1978. Kirchengemeinde Meikirch, 10–15. 65.
- Kaibel, G. 1878:** Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta (Berlin).
- Kajato, I. 1965:** The Latin cognomina (Helsinki).

- Kalinowski, A. 2017:** A mosaic of Daniel in the lions' den from Borj el Youdi (Furnos Minus) Tunisia: the iconography of Martyrdom and the Arena in Roman North Africa, *AntAfr* 53, 115–128 <<https://doi.org/10.4000/antafr.659>> (31.03.2021).
- Kallipolitis, B. V. 1961–1962:** Ἀνασκαφή ρωμαϊκῆς ἐπαύλεως ἐν Κεφαλληνίᾳ, *ADelt* 17 (Meletai), 1–31.
- Kankeleit, A. 1994:** Kaiserzeitliche Mosaiken in Griechenland (Diss. Bonn).
- Kankeleit, A. 2003:** Fisch und Fischer. Mosaikbilder in Griechenland, *AW* 34, 3, 273–278.
- Kauffmann-Samara, A. 1982:** Ἐπιγραφές στά μελανόμορφα ἀγγεῖα τοῦ 6ου αἰῶνα π.Χ., *Archaiologia* 5, 53–64.
- Keegan, P. 2014:** Graffiti in antiquity (London et al.).
- Kehnel, A. – Panagiotopoulos, D. 2014:** Schriftrträger – Textträger. Zur materialen Präsenz des Geschriebenen in frühen Gesellschaften (Berlin et al.) = *Material Textkulturen* 6.
- Kehnel, A. – Panagiotopoulos, D. 2014a:** Textträger – Schriftrträger: Ein Kurzportrait (statt Einleitung), in: Kehnel – Panagiotopoulos 2014, 1–13.
- Kellum, B. 1999:** The spectacle of the street, in: Bergmann, B. – Kondoleon, C. 1999, 283–299.
- Khanoussi, M. – Ruggeri, P. – Vismara, C. 1998:** L'Africa Romana. Atti del 12. convegno di studio, Olbia, 12–15 dicembre 1996 (Sassari).
- Khanoussi, M. – Ruggeri, P. – Vismara, C. 2000:** L'Africa Romana. Atti del 13. convegno di studio, Djerba, 10–13 dicembre 1998 Bd. 2 (Roma).
- Kilmer, M. F. 1993:** Greek Erotica on Attic Red-Figure Vases (London).
- Kirstein, R. 2008:** 'Der mitdenkende Leser'. Überlegungen zum antiken Rätselepiogramm, *Hermes* 136, 4, 466–483.
- Kieburg, A. K. 2014:** Römische Gastronomiebetriebe in Pompeji, Herkulaneum und Ostia (Diss. Hamburg).
- Kindermann, H. 1979:** Das Theaterpublikum der Antike (Salzburg).
- Kirsch, J. P. 1897:** Die Acclamationen und Gebete der altchristlichen Grabinschriften (Köln).
- Kleberg, T. 1963:** In den Wirtshäusern und Weinstuben des antiken Rom (Berlin).
- Klein, W. 1898:** Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften 2 (Leipzig).
- Knoop, U. 1993:** Zum Verhältnis von geschriebener und gesprochener Sprache. Anmerkungen aus historischer Sicht, in: Baurmann, J. – Günther, H. – Knoop, U. (Hrsg.): *homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung* (Tübingen) 218–229.
- Koch, G. 1984:** Zum Grabrelief der Helena, *GettyMusJ* 12, 59–72.
- Köhler, U. 1884:** Eine Illustration zu Theognis, *AM* 9, 1–4.
- Köhne, E. 2007:** Die Gladiatorenkämpfe in der Spätantike, in: Demandt, A. – Engemann, J. (Hrsg.): *Imperator Flavius Constantinus - Konstantin der Große, Ausstellungskatalog* (Trier – Mainz) 351–355.

- König, J. 2012:** Philosophers and parasites, in: ders.: Saints and symposiasts: the literature of food and the symposium in Greco-Roman and early Christian culture (Cambridge) 231–265.
- Koloski-Ostrow, A. O. 2001:** Cacator cave malum. The subject and object of Roman public latrines in Italy during the first centuries BC and AD, in: Jansen, G. C. M. 2001, 289–295.
- Koloski-Ostrow, A. O. 2015:** The archaeology of sanitation in Roman Italy: toilets, sewers, and water systems (Chapel Hill).
- Kondoleon, C. 1991:** Signs of privilege and pleasure: Roman domestic mosaics, in: Gazda, E. K. (Hrsg.): Roman art in the private sphere. New perspectives on the architecture and decor of the domus, villa, and insula (Ann Arbor) 105–115.
- Kondoleon, C. 1994:** Domestic romanitas: the case of the house of Dionysos, Paphos, in: Batalla, C. M. 1994 = CMGR VI, 167–178.
- Kondoleon, C. 1995:** Domestic and divine. Roman mosaics in the house of Dionysos (Ithaca et al. 1995).
- Kondoleon, C. 1999:** Timing spectacles: Roman domestic art and performance, in: Bergmann, B. – Kondoleon, C. 1999, 321–341.
- Kondoleon, C. 2000:** Mosaics of Antioch, in: Kondoleon, C. (Hrsg.): Antioch. The lost ancient city (Princeton) 63–77.
- Kondoleon, C. 2005:** Mosaic of Dionysos and Ariadne. From the house of the sundial, in: Becker, L. – Kondoleon, C. (Hrsg.): The arts of Antioch. Art historical and scientific approaches to Roman mosaics and a catalogue of the Worcester Art Museum Antioch collection (Worcester) 182–189.
- Kondoleon, C. 2006:** Provincial pretensions: salons of literati in Roman mosaics, in: D'Ambra, E. – Métraux, G. P. R. (Hrsg.): The art of citizens, soldiers and freedmen in the Roman world (Oxford) 59–69.
- Konstan, D. – Rutter, N. K. 2003:** Envy, spite and jealousy. The rivalrous emotions in ancient Greece (Edinburgh).
- Kopiez, R. – Brink, G. 1998:** Fußball-Fangesänge. Eine FANomenologie (Würzburg).
- Krämer, S. 1996:** Sprache und Schrift oder: Ist Schrift verschriftete Sprache?, Zeitschrift für Sprachwissenschaft, Organ der Deutschen Gesellschaft für Sprachwissenschaft, 15, 1, 92–112.
- Kraft, J. 1985:** The Cretan labyrinth and the walls of Troy. An analysis of Roman labyrinth designs, OpRom 15, 79–86.
- Krause, C. 2005:** Vasa loquuntur. Zur Interaktion von Bild und wörtlicher Rede auf griechischer und römischer Keramik (unveröffentl. Magisterarbeit, Heidelberg).
- Krause, C. 2007:** Möglichkeiten der Interaktion von Vasenbild und Inschriften mit wörtlicher Rede auf Keramik (Heidelberg), <<https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.0000029>> (31.03.2021).

- Kretschmer, P. 1888a:** Die korinthischen Vaseninschriften, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 29, 1–2, 152–176.
- Kretschmer, P. 1888b:** Ueber den Dialekt der attischen Vaseninschriften, *Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung auf dem Gebiete der indogermanischen Sprachen* 29, 1–2, 381–483.
- Kretschmer, P. 1894:** Die griechischen Vaseninschriften ihrer Sprache nach untersucht (Gütersloh).
- Krinzinger, F. 2002:** Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie (Wien).
- Krinzinger, F. 2010:** Hanghaus 2 in Ephesos. Die Wohneinheiten 1 und 2: Baubefund, Ausstattung, Befunde (Wien).
- Krüger, E. 1933:** Römische Mosaiken in Deutschland, *AA* 48, 656–710.
- Krumeich, R. 2004:** Bildliche Kommentare zu griechischen Dramen? Theaterbilder auf attischen und unteritalischen Symposiongefäßen späarchaischer und klassischer Zeit, in: Geerlings, W. – Schulze, C. (Hrsg.): *Der Kommentar in Antike und Mittelalter Bd. 2. Neue Beiträge zu seiner Erforschung* (Leiden) 41–66.
- Kruschwitz, P. 2006:** Die Bedeutung der Caupona des Euxinus für die epigraphische Poesie Pompejis (und darüber hinaus), *RStPomp* 17, 7–13.
- Kunze, M. 2006:** Satyr, Maske, Festspiel. Aus der Welt des antiken Theaters. Katalog einer Ausstellung im Winckelmann-Museum vom 16. Juli bis 8. Oktober 2006 (Ruhpolding – Mainz).
- Künzl, S. 1990–1991:** Römische Spruchbecherkeramik im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe, *JbMusKGHamb* 9, 43–54.
- Ladendorf, H. 1963:** Das Labyrinth in Antike und neuerer Zeit, *AA*, 761–796.
- Lafer, R. 2009:** What can the inscriptions tell us about spectacles? The example of the provinces of Africa Proconsularis and Numidia, vgl. in: Wilmott, T. (Hrsg.): *Roman amphitheatres and spectacula: a 21st – century perspective. Papers from an international conference held at Chester, 16th–18th February, 2007* (Oxford).
- Lancel, S. 1975:** Circonscription de Rhône-Alpes, Gallia 33, 2, 529–558.
- Lancha, J. 1990:** Théâtre et mosaïque, in: *Mosaicos romanos. Estudios sobre iconografía. Actas del Homenaje in Memoriam de Alberto Balil Illana que tuvo lugar en el Museo de Guadalajara los días 27 y 28 de Abril de 1990* (Guadalajara) 89–105.
- Lancha, J. 1997:** Mosaïque et culture dans l'Occident romain (I^{er}–IV^e s.) (Roma).
- Lanciani, R. 1895:** *Pagan and Christian Rome* (London).
- Lanciani, R. 1994:** *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità Bd. 5, 1605–1700* (Roma).
- Landes, C. 1990:** *Catalogue de l'exposition: Le cirque et les courses de chars. Rome – Byzance* (Lattes).

- Lang, J. 2012:** Mit Wissen geschmückt? Zur bildlichen Rezeption griechischer Dichter und Denker in der römischen Lebenswelt (Diss. Köln, Wiesbaden).
- Langner, M. 2001:** Antike Graffitzeichnungen. Motive, Gestaltung und Bedeutung (Wiesbaden).
- Laporte, J.-P. 2001:** Un hypogée de Sousse et une mosaïque de Thésée et du Minotaure (résumé), Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France, 56–69.
- Lattimore, R. 1942:** Themes in Greek and Latin epitaphs (Illinois).
- Lavagne, H. 1992:** La mosaïque et le théâtre: quelques exemples de relations, in: Landes, C. – Kramérovskis, V. (Hrsg.): Spectacula II. Le théâtre antique et les spectacles. Actes du colloque tenu au Musée Archéologique Henri Prades de Lattes les 27, 28, 29 et 30 avril 1989 (Lattes) 241–248.
- Lavagne, H. 1994:** Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Ikarios sur une mosaïque de Narbonaise, in: Johnson, P. – Ling, R. – Smith, D.J. 1994 = CMGR V, 238–248.
- Lavagne, H. 2000:** RecMosGaule III – Narbonaise – 3 (Paris) 317–320.
- Lavagne, H. – de Balanda, E. – Uribe Echeverría, A. 2000:** Mosaïque. Trésor de la latinité des origines à nos jours (Paris).
- Leach, E. W. 2004:** The social life of painting in ancient Rome and on the bay of Naples (Cambridge).
- Leader-Newby, R. 2005:** Personifications and paideia in late antique mosaics from the Greek east, in: Stafford, E. – Herrin, J. (Hrsg.): Personification in the Greek world: from antiquity to Byzantium. Publications for the Centre for Hellenic Studies, King's College London, Band 7 (Aldershot et al.) 231–246.
- Leader-Newby, R. 2007:** Inscribed mosaics in the late Roman empire: perspectives from east to west, in: Newby, Z. – Leader-Newby, R. 2007, 179–199.
- Leschhorn, W. 2009:** Lexikon der Aufschriften auf griechischen Münzen (Wien).
- Levi, D. 1941:** The evil eye and the lucky hunchback, in: Stillwell, R. 1941, 220–232.
- Levi, D. 1942:** Mors voluntaria. Mystery cults on mosaics from Antioch, Berytus 7, 19–55.
- Levi, D. 1947:** Antioch mosaic pavements (Princeton – London – The Hague).
- Liedtke, C. 2003:** Nebenraumdekorationen des 2. und 3. Jahrhunderts in Italien (Diss. Berlin, Berlin – New York).
- Lim, R. 1999:** In the »temple of laughter«: visual and literary representations of spectators at Roman games, in: Bergmann, B. – Kondoleon, C. 1999, 343–365.
- LIMC Dionysos:** LIMC III (1986) s. v. Dionysos 420–514 (Gasparri, C.).
- LIMC Dionysos/Bacchus (in peripheria occidentali):** LIMC IV (1988) s. v. Dionysos/Bacchus (in peripheria occidentali) 908–923 (Boucher, S.).
- LIMC Eros/Amor, Cupido:** LIMC III (1986) s. v. Eros/Amor, Cupido 952–1049 (Blanc, N. – Gury, F.).
- LIMC Gratiae:** LIMC III (1986) s. v. Gratiae 203–210 (Sichtermann, H.).
- LIMC Harpokrates:** LIMC IV/2 (1988) s. v. Harpokrates 415–445 (Tam Tinh, T. – Jaeger, B. – Poulin, S.).

- LIMC Minos:** LIMC VI (1992) s. v. Minos I 570–574 (Bažant, J.).
- LIMC Oceanus:** LIMC VIII/1 (1997) s. v. Oceanus 907–915 (Cahn, H. A.).
- LIMC Phthonos:** LIMC VIII/1 (1997) s. v. Phthonos 992–996 (Gisler, J.-R.).
- LIMC Pygmaioi:** LIMC VII (1994) s. v. Pygmaioi 594–601 (Dasen, V.).
- Ling, R. 2005:** Meikirch villa and its inscribed paintings (Rez. von Peter Suter et al., Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche, Schriftenreihe der Erziehungsdirektion des Kantons Bern; Bern 2004) JRA 18, 704–706.
- Ling, R. 2007:** Inscriptions on Romano-British mosaics and wall-paintings, *Britannia* 38, 63–91.
- Lissarrague, F. 1985:** Paroles d'images: remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique, in: Christin, A.-M. (Hrsg.): *Écritures II* (Paris) 71–93.
- Lissarrague, F. 1987:** Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec (Paris).
- Lissarrague, F. 1992:** Graphein: Écrire et dessiner, in: Bron, C. – Kassapoglou, E. (Hrsg.): *L'image en jeu. De l'antiquité à Paul Klee* (Lausanne-Dorigny) 189–203.
- Lissarrague, F. 1994:** Epiktetos egraphsen: the writing on the cup, in: Goldhill, S. – Osborne, R.: *Art and text in ancient Greek culture* (Cambridge et al.) 12–27.
- Livadiotti, M. – Rocco, G. 1996:** La presenza italiana nel dodecaneso tra il 1912 e il 1948: La ricerca archeologica. La conservazione. Le scelte progettuali (Catania).
- Lobel, E. – Page, D. 1963:** *Poetarum Lesbiorum fragmenta* ²(Oxford).
- Loeschke, S. 1932:** Römische Denkmäler vom Weinbau an Mosel, Saar und Ruwer, *TrZ* 7, 1–60.
- Lohmann, P. 2018:** Graffiti als Interaktionsform. Geritzte Inschriften in den Wohnhäusern Pompejis (Diss. Heidelberg, Berlin – Boston).
- López Monteagudo, G. 1994:** Mosaicos hispanos de circo y anfiteatro, in: Batalla, C. M. 1994 = *CMGR VI*, 343–358.
- López Palomo, L. A. 1985:** Excavaciones de urgencia en la villa romana de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), *AnArqAnd* 1, 3, 105–115.
- López Palomo, L. A. 2011:** Memoria de Fuente Álamo. Actividad arqueológica puntual en Fuente Álamo (Puente Genil) 2a parte: Relación y descripción de unidades estratigráficas (Excavaciones 2005–2009) 269–581.
- López Palomo, L. A. 2013–2014:** Balneum y villa. La secuencia romana de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba), *Romula* 12–13, 295–348.
- Lorber, F. 1979:** Inschriften auf korinthischen Vasen: archäologisch-epigraphische Untersuchungen zur korinthischen Vasenmalerei im 7. und 6. Jh. v. Chr. (Berlin).
- Lorenz, T. 1965:** Galerien von griechischen Philosophen- und Dichterbildnissen bei den Römern (Mainz).
- Lorenz, K. 2008:** Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern (Diss. Heidelberg, Berlin).
- Lotz, A. 2017:** Rezension von: Frenschkowski, M. 2016, *Plekos* 19, 277–294.

- Luce, S. B. 1916: Five Roman mosaics, *The Museum Journal* 7, 1, 18–26.
- Mackowiak, K. 2008: L'iconographie des pygmées d'une rive à l'autre de la Méditerranée: influences et évolution d'un thème, *Ktéma* 33, 281–298.
- Maiuri, A. 1940: Pompeji (Wien).
- Maiuri, A. 1953–1954: Due singolari dipinti Pompeiani, *RM* 60/61, 88–99.
- Malék, J. – Ray, J. D. 2017: The graffiti from the Memphite serapeum (Oxford).
- Mar, R. 1991: La formazione dello spazio urbano nella città di Ostia, *RM* 98, 81–109.
- Marcadé, J. 1961: Roma amor (Genf – Hamburg – Paris – New York).
- Marcillet-Jaubert, J. 1975: Un propriétaire ombrageux, *Epigraphica* 37, 153–158.
- Marini, G. 1795: Gli atti e monumenti de' Fretelli Arvali etc. I (Roma).
- Marquié, S. 1999–2000: Les Médaillons d'applique rhodaniens de la place des célestins à Lyon, *Revue Archéologique de l'Est* 172, 239–292.
- Marrou, H.-I. 1965: Histoire de l'éducation dans l'antiquité (Paris).
- Marshall, C. W. 2001: A gander at the goose play, *Theatre Journal* 53, 1, 51–71.
- Martin, A. 2002: H. W. Pleket – R. S. Stroud – A. Chaniotis & J. H. M. Strubbe (Hrsg.): Supplementum Epigraphicum Graecum. [compte-rendu], *AntCl* 71, 386–387.
- Martini, W. – Schernig, E. 2000: Das Jagdmotiv in der imperialen Kunst hadrianischer Zeit, in: Martini, W. (Hrsg.): Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit (Göttingen) 129–153.
- Massoth, S. 2016: Untersuchungen zur römischen Gelagekultur: am Beispiel der Gartentriclinia und Wandmalereien mit Darstellungen von *convivia* in Pompeji (Heidelberg).
- Mastino, A. 1987: L'Africa Romana. Atti del 4. convegno di studio, Sassari 12–14 dicembre 1986 (Sassari).
- Mastino, A. 1992: L'Africa Romana. Atti del 9. convegno di studio: Nuoro, 13–15 dicembre 1991 Bd. 2 (Sassari).
- Mastino, A. – Ruggeri, P. 1994: Atti del 10. convegno di studio su l'Africa Romana; Oristano, 11–13 dicembre 1992 (Sassari).
- Mau, A. 1877: Scavi di Pompei, BdI, 17–30, 65–70, 92–99.
- Mau, A. 1882: Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Leipzig).
- Mau, A. 1882–1883: Scavi di Pompei 1880–1881, BdI, 196.
- Mau, A. 1885: BdI, 157, 157ff. 178–181. 202–207. 242–250.
- Mazzoleni, D. – Pappalardo, U. 2005: Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration (München).
- Meates, G. 1979: Lullingstone Roman villa, Kent (London).
- Meier, S. – Sachs-Hombach, K. – Totzke, R. 2014: Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.): Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft (Köln) 11–24.
- Meier, T. – Berti, L. – Ott, M. R. 2015: Gießen, in: *Materiale Textkulturen* 1, 533–550.
- Meier, T. – Ott, M. R. – Sauer, R. 2015: *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken* (Berlin et al.) = *Materiale Textkulturen* 1.

- Meijer, F. 2010:** Chariot racing in the Roman empire (Baltimore).
- Meisen, K. 1950:** Der Böse Blick und anderer Schadenszauber in Glaube und Brauch der alten Völker und in frühchristlicher Zeit, *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 1, 144–177.
- Mello, M. – Voza, G. 1968:** Le iscrizioni latine di Paestum (Napoli).
- Merkelbach, R. 1988:** Die Hirten des Dionysos. Die Dionysos-Mysterien der römischen Kaiserzeit und der bukolische Roman des Longus (Stuttgart).
- Merlin, A. 1907:** Mosaïque africaine représentant le jugement entre Minerve et Neptune, in: *Comptes-rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres* 51, 2, 795–803.
- Merlin, A. – Poinssot, L. 1949:** »Factions du cirque et Saisons sur des mosaïques de Tunisie«, *RA* 31/2, 732–737.
- Meyboom, P. G. P. – Versluys, M. J. 2007:** The meaning of dwarfs in Nilotic scenes, in: Bricault, L. (Hrsg.): *Nile into Tiber. Egypt in the Roman world; proceedings of the IIIrd International Conference of Isis Studies, Faculty of Archaeology, Leiden University, May 11–14, 2005 (Leiden et al.)* 170–208.
- Meyer, R. 1977:** Soziologische Überlegungen zum Problem der römischen Volkskunst, *HASB* 3, 52–56.
- Meyer, D. 2005:** Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos (Stuttgart).
- Michaelides, D. 1992:** Cypriot mosaics (Nicosia).
- Michaelides, D. 1993:** The baths of Mansoura, *RDAC*, 265–274.
- Michel, S. 2004:** Die magischen Gemmen. Zu Bildern und Zauberformeln auf geschnittenen Steinen der Antike und Neuzeit (Berlin).
- Mielsch, H. 1989:** Die römische Villa als Bildungslandschaft, *Gymnasium* 96, 444–456.
- Mielsch, H. 2001:** Römische Wandmalerei (Darmstadt).
- Miller, M. C. 1997:** Athens and Persia in the 5th century B. C. A Study in Cultural Receptivity (Cambridge).
- Miller, M. C. 2006–2007:** Persians in the Greek imagination, *MedA* 19–20, 109–123.
- Miller, M. C. 2010:** I am Eurymedon: tensions and ambiguities in Athenian war imagery, in: Pritchard, D. M. (Hrsg.): *War, democracy and culture in classical Athens (Cambridge)* 304–338.
- Miller M. E. –Martin S. 2004:** *Courtly Art of the Ancient Maya (San Francisco)*.
- Millin, A. L. 1813:** Description des tombeaux qui ont été découverts à Pompei dans l'année 1812 (Neapel).
- Milnor, K. 2014:** Graffiti and the literary landscape in Roman Pompeii (Oxford et al.).
- Mitchell, J. 2007:** Keeping the demons out of the house: the archaeology of magic in late antiquity, in: Lavan, L. – Swift, E. – Putzeys, T. (Hrsg.): *Objects in context, objects in use: material spatiality in late antiquity (Leiden)* 273–310.
- Mitford, T. B. 1950:** New inscriptions from Roman Cyprus, *OpArch* 6, 1–95.

- von Möllendorff, P. 2006: Ikonotexte – Versuch eines multiperspektivischen Zugangs <<https://www.uni-giessen.de/fbz/fbo4/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/resume>> (31.03.2021).
- Mols, S. T. A. M. 1997: I «Sette Sapienti» ad Ostia Antica, in: Scagliarini Corlaita, D. (Hrsg.): I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.–IV sec. d.C.). Atti del VI convegno internazionale sulla pittura parietale antica (Imola) 89–96.
- Mols, S. T. A. M. 1997a: Philosophen te kakken gezet? Geschilderde filosofenportretten in Ostia, *Lampas* 30, 360–371.
- Mols, S. T. A. M. 1999: Decorazione e uso dello spazio a Ostia. Il caso dell'Insula III x (Caseggiato del Serapide, Terme dei Sette Sapienti e Caseggiato degli Aurighi), *MededRom* 58, 247–386.
- Moormann, E. M. 1988: La pittura parietale Romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen et al.).
- Moormann, E. M. 1991: Imperial Roman mosaics at Leiden, *OudhMeded* 71, 97–109.
- Morand, I. 2002: Muses savantes et »muses pour rire«. Sur un aspect de la culture antique, *REL* 80, 162–175.
- Morand, I. 2003: La mosaïque de Léda, à Trèves. Une énigme, pas un mystère, in: Ternes, C.-M.: Ancient Roman mosaics: paths through the classical mind: acta of the conference held in March 2000 in Luxembourg (Luxemburg) 131–166.
- Moreau, J. 1960: Das Trierer Kornmarktmosaik (Köln).
- Morenz, L. D. 2014: On the archaeology of writing: the invention of the rebus principle in the proto-writing period, *Cuneiform Monographs* 46, 125–145.
- Morlier, H. 2005: La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du IXe colloque internationale pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale organisé à Rome ..., 5–10 novembre 2001 (Rome).
- Morricone, L. 1950: Scavi e ricerca a Coa (1935–1943). Relazione preliminare, Parte II: La zona occidentale, *Bolletino d'Arte* 35, 219–245.
- Moser, C. 2006: Naked Power. The Phallus as an apotropaic symbol in the images and texts of Roman Italy. Undergraduate humanities forum 2005–6, University of Pennsylvania, 42–51 <https://repository.upenn.edu/uhf_2006/11/> (31.03.2021).
- Müller, S. 2006: »Ein Schlachtfest in der Mitte, damit das ganze Amphitheater es sieht« – Überlegungen zu den Motiven der Zuschauer bei den römischen *munera*, in: Günther, L.-M. – Oberweis, M. (Hrsg.): Inszenierungen des Todes. Hinrichtung – Martyrium – Schändung (Berlin – Bochum et al.) 33–51.
- Muth, S. 1998: Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Diss. Heidelberg, Heidelberg).
- Neal, D. S. – Cosh, S. R. 2009: Roman mosaics of Britain Vol. III, 2 (London).

- Neiiendam, K. 1992:** The art of acting in antiquity. Iconographical studies in classical, hellenistic and byzantine theatre (Kopenhagen).
- Neira Jiménez, M. L. 1998:** Reminiscencias de las Lupercalia en el agro lusitano. A propósito de un mosaico de la villa de Santa Vitória de Ameixial, in: Khanoussi, M. – Ruggeri, P. – Vismara, C. 1998, 2, 907–920.
- Nelis-Clément, J. 2008:** Le cirque romain et son paysage sonore, in: Nelis-Clément, J. – Roddaz, J.-M. (Hrsg.): Le cirque romain et son image (Bordeaux) 431–457.
- Nestori, A. 1993:** Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane. *Citta del Vaticano* ²(Rom) 49–71.
- Neudecker, R. 1994:** Die Pracht der Latrine. Zum Wandel öffentlicher Bedürfnisanstalten in der kaiserzeitlichen Stadt (München).
- Neudecker, R. 2012:** »Felix et tu«. Bilder aus Kneipen und Lokalen in Pompeji, in: de Angelis, F. – Dickmann, J.-A. – Pirson, F. – von den Hoff, R. 2012, 93–107.
- Neumann, G. 1979:** Die Beischriften der Arkesilas-Schale. »Aber die verruchten Beischriften können Einen zur Verzweiflung bringen...«. A. Boeckh an F. G. Welcker brieflich 1836, *ZPE* 33, 85–92.
- Neutsch, B. 1955:** Das Epigrammzimmer in der ›Casa degli Epigrammi‹ zu Pompeji und sein Wandbild ›Eros im Ringkampf mit Pan‹, *JdI* 70, 155–184.
- Nevett, L. C. 2010:** Housing as symbol: elite self-presentation in North Africa under the Roman rule, in: dies.: *Domestic space in classical antiquity* (Cambridge) 119–141.
- Newby, Z. – Leader-Newby, R. 2007:** *Art and inscriptions in the ancient world* (Cambridge).
- Nickel, R. 2011:** Was ist ein Epigramm?, in: Bruschi, M. (Hrsg.): *Epigramm. Der altsprachliche Unterricht Latein, Griechisch* 54, 6, 4–15.
- Nicolet, C. – Beschtaouch, A. 1991:** Nouvelles observations sur ›la Mosaïque des Chevaux‹ et son édifice à Carthage, *CRAI* 3, 471–507.
- Nielsen, I. 2014:** Die Räumlichkeiten für dionysische Vereine und ihre kulturellen, geschichtlichen und religiösen Kontexte, in: Graen, D. (Hrsg.): *Otium cum dignitate: Festschrift für Angelika Geyer zum 65. Geburtstag. Studien zur Archäologie und Rezeptionsgeschichte der Antike* (Oxford) 49–60.
- Nilsson, M. P. 1950:** *Geschichte der griechischen Religion* (München).
- Nöth, W. 2000:** Der Zusammenhang von Text und Bild, in: Brinker, K. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung* Bd. 1. *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 16, 1 (Berlin et al.) 489–496.
- Nogales Basarrate, T. – Sánchez-Palencia, F. J. 2001:** El circo en Hispania Romana. *Museo Nacional de Arte Romano Mérida* 22, 23 y 24 de marzo de 2001 (Madrid).
- Notermans, A. 1996:** Sprekende mozaïken uit Tunesië, *Hermeneus* 68, 12–16.
- Notermans, A. 2001:** Speaking mosaics, in: Paunier, D. – Schmidt, C. 2001 = *CMGR* VIII, 459–464.

- Notermans, A. 2007:** Spreekende mozaïeken. Functie en betekenis van teksten op Romeinse vloermozaïeken (Diss. Nijmegen, im Selbstverlag).
- Ohlert, K. 1912:** Rätsel und Rätselspiele der alten Griechen ²(Berlin).
- Oliver, J. H. 1957:** Symmachi Homo Felix, *MemAmAc* 25, 9–15.
- Olszewski, M. T. 2000:** Évocation allusive des Maximes des Sept Sages. À propos de la »Colère d'Achille« sur la mosaïque de Mérida, *Archeologia* (Warszawa) 51, 37–46.
- Osborne, R. – Pappas, A. 2007:** Writing on archaic Greek pottery, in: Newby, Z. – Leader-Newby, R. 2007, 131–155.
- Ovadia, R. – Ovadia, A. 1987:** Hellenistic, Roman and early Byzantine mosaic pavements in Israel (Roma).
- Ovadia, A. – Gomez de Silva, C. – Mucznik, S. 1991:** The mosaic pavements of Sheikh Zouède in northern Sinai, in: *Tesserae. Festschrift für Josef Engemann*, *JbAC Ergb.* 18 (Münster) 181–191.
- Overbeck, J. – Mau, A. 1884:** Pompeji in seinen Gebäuden, Altertümern und Kunstwerken ⁴(Leipzig).
- de Pachtere, F. G. 1911:** Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l' Afrique. Afrique proconsulaire Numidie, Maurétanie (Algérie) Bd. 3 (Paris).
- Page, D. L. 1962:** *Poetae melici graeci. Alcmanis, Stesichori, Ibyci, Anacreontis, Simonidis, Corinnae, poetarum minorum reliquias; carmina popularia et convivalia quaeque adespota feruntur* (Oxford).
- Pamir, H. – Sezgin, N. 2016:** The sundial and convivium scene on the mosaic from the rescue excavation in a late antique house of Antioch, *Adalya* 19, 251–280.
- Papini, M. 2004:** *Munera gladiatoria e venationes nel mondo delle immagini* (Roma).
- Parlasca, K. 1951:** Das Trierer Mysterienmosaik und das ägyptische Ur-Ei, *TrZ* 20, 109–125.
- Parlasca, K. 1959:** *Die römischen Mosaiken in Deutschland* (Berlin).
- Parrish, D. 1997:** Architectural function and decorative programs in the terrace houses at Ephesos, *Topoi* 7, 2, 579–633.
- Parrish, D. 1999:** House (or Wohneinheit) 2 in Hanghaus 2 at Ephesos: A few issues of interpretation, in: Friesinger, H. – Krinzinger, R. (Hrsg.): *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos* (Wien) 507–513.
- Paunier, D. – Schmidt, C. 2001:** La mosaïque gréco-romaine VIII. Actes du VIII^{ème} colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale, Lausanne, 6–11 octobre 1997 (Lausanne).
- Pavolini, C. 1983:** *Ostia: Guide archeologica Laterza* (Roma et al.).
- Peek, W. 1955:** *Griechische Vers-Inschriften* Bd. 1 (Berlin).
- Perdrizet, P. 1900:** *Mélanges épigraphiques*, *BCH* 24, 285–299.
- Peterson, E. 1926:** *Eis Theos. Epigraphische, formgeschichtliche und religionsgeschichtliche Untersuchungen* (Göttingen) 34–37.
- Petropoulos, J. C. B. 2008:** *Greek magic. Ancient, medieval and modern* (London – New York).

- Pfister, R. – Sommer, F. 1977:** Handbuch der lateinischen Laut- und Formenlehre. Eine Einführung in das sprachwissenschaftliche Studium des Lateins I: Lautlehre ⁴(Heidelberg).
- Philpot, E. 1998:** The fourth-century mosaics of the Roman villa at Lullingstone in Kent, England, in: Piltz, E. – Åström, P. (Hrsg.): Kairos. Studies in art history and literature in honour of Professor Gunilla Åkerström-Hougen (Jonsered) 78–90.
- Picard, C. 1927:** Note sur un relief prophylactique de Montant de Porte trouvé à Durazzo, Albania 2, 24–27.
- Picard, G. 1954:** Un banquet costumé sur une mosaïque d'El-Djem, CRAI, 418–424.
- Picard, G. 1956:** *Isaona*, Revue Africaine 100, 301–313.
- Picard, G. 1957:** Note sur la ›Mosaïque aux taureaux‹, BAC, 106–113.
- Picard, A. – Picard J. 1975:** La mosaïque gréco-romaine II. II^e Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne 30 Août–4 Septembre 1971 (Paris).
- Pilar San Nicolàs Pedraz, M. 2000:** Historiografía de la musivaria romana de Mauritania Tingitana, in: Khanoussi, M. – Ruggeri, P. – Vismara, C. 2000, 2, 1073–1087.
- Pinney-Ferrari, G. 1984:** For the heroes are at hand, JHS 104, 181–183.
- Pöhlmann, E. 1978:** Die zwei Musen des Vergil. Zum Vergilmosaik von Hadrumentum, AA, 102–106.
- Poinssot, L. 1935:** Mosaïques d'El-Haouaria, Revue Africaine 76, 185–206.
- Pompili, A. 2010:** The envied fishmongers from Ostia, Mosaic 37, 5–8.
- Pouille, J.-A. 1880:** Plans et mosaïques des bains de Pompeianus près de Oued-Athmania ... Aux frais de la Soc. archéol. de Constantine (Paris).
- Preller, L. 1846:** Die Regionen der Stadt Rom. Nach den besten Handschriften berichtet und mit einleitenden Abhandlungen und einem Commentare begleitet (Jena).
- Presuhn, E. 1882:** Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1881 ²(Leipzig) Abtheilung V.
- Prioux, É. 2008:** Petits musées en vers. Épigramme et discours sur les collections antiques (Paris).
- Puk, A. 2014:** Das römische Spielewesen in der Spätantike (Diss. Heidelberg, Berlin – Boston).
- Quet, M.-H. 1987:** Banquet des Sept Sages et sagesse d'Homère. La mosaïque des Sept Sages de Mérida, BSocBiblReinach 5, 47–55.
- Quilici, L. 1982:** Due mosaici di recente scoperta presso Roma, RM 89, 47–68.
- RAC Akklamation:** RAC 1 (1950) s. v. Akklamation 216–233 (Klauser, T.).
- RAC Böser Blick:** RAC 2 (1954) s. v. Böser Blick 473–482 (Kötting, B.).
- RAC Haus I (Hausgötter, Hausschutz):** RAC 13 (1986) s. v. Haus I (Hausgötter, Hausschutz) 770–801 (Herter, H. – Hoheisel, K. – Brakmann, H.).
- RAC Magie:** RAC 23 (2010) s. v. Magie 857–957 (Frenschkowski, M.).

- Raeck, W. 1992:** Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen (Stuttgart).
- Raeck, W. 1997:** Mythos und Selbstdarstellung in der spätantiken Kunst. Das Beispiel der Meleagersage, in: Isager, S. – Poulsen, B. (Hrsg.): *Patron and pavements in late antiquity* (Odense) 30–37.
- Rakoczy, T. 1996:** Böser Blick, Macht des Auges und Neid der Götter. Eine Untersuchung zur Kraft des Blickes in der griechischen Literatur (Tübingen).
- Rawson, E. 1988:** A mosaic of a mime? *JRA* 1, 169.
- RE Acclamatio:** RE I 1 (1893) s. v. Acclamatio 147–150 (Schmidt, J.).
- RE Daimon:** RE IV 2 (1901) s. v. Daimon 2010–2012 (Waser, O.).
- RE Suppl. III Daimon:** RE Suppl. III (1918) s. v. Daimon 267–322 (Andres, F.).
- RE Fascinum:** RE VI 2 (1909) s. v. Fascinum 2009–2014 (Kuhnert, F.).
- RE Horologium:** RE VIII 2 (1913) s. v. Horologium 2416–2433 (Rehm, A.).
- RE Melos:** RE XV 1 (1931) s. v. Melos 567–586 (Zschiezschmann, W.).
- RE Tageszeiten:** RE IV A 2 (1932) s. v. Tageszeiten 2011–2023 (Sontheimer, W.).
- Rebillard, L. 1994:** Images parlantes. Langage imagé. Les inscriptions peintes sur le céramique attique géométrique, protoattique et à figures noires: autour des consécrationes de l'Acropole (3 Bde.).
- Reich, D. 2013:** Rot gegen das »Böse Auge« – die apotropäische Rolle der roten Farbe auf römischen Fußbodenmosaiken, in: Meller, H. – Wunderlich, C.-H. – Knoll, F. (Hrsg.): *Rot – Die Archäologie bekennt Farbe. 5. Mitteldeutscher Archäologentag vom 4. Bis 6. Oktober 2012 in Halle (Saale) (Halle)* 353–360.
- Reinach, S. 1922:** *Répertoire de Peintures Grecques et Romaines* (Paris).
- Reusch, W. 1951:** *Aus der Schatzkammer des antiken Trier* (Trier).
- Richardson, L. 1992:** *A new topographical of ancient Rome* (Baltimore).
- Richter, G. M. A. 1932:** An aryballos by Nearchos, *AJA* 36, 272–275.
- Richter, G. M. A. 1958:** *Attic red-figured vases. A survey* (New Haven).
- Richter, G. M. A. 1965:** *The portraits of the Greeks Bd. 1* (London).
- Ritter, S. 2005:** Zur kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder: Die Bilder aus der Casa del Triclinio und ihr Kontext, *JdI* 120, 301–372.
- Ritter, S. 2011:** Das Wirtshaus als Lebensraum: »Kneipenszenen« aus Pompeji, *JdI* 126, 155–220.
- Rizzardi, C. 1996:** I mosaici del triclinio del Palatium di Teoderico a Ravenna, in: Guidobaldi, F. – Guidobaldi, A. G. (Hrsg.): *Atti del 3. Colloquio dell' associazione internazionale per lo studio e la conservazione del mosaico: Bordighera, 6–10 dicembre 1995 / AISCOM (Bordighera)* 353–362.
- Robert, C. 1881:** *Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage* (Berlin).
- Robert, C. 1882:** Das Schiedsgericht über Athena und Poseidon. Relief in Smyrna, *AM* 7, 48–58.
- Robert, C. 1919:** *Archäologische Hermeneutik. Anleitung zur Deutung klassischer Bildwerke* (Berlin).
- Robert, L. 1948:** *Monuments de gladiateurs dans l'orient grec, Hellenica V* (Paris).

- Rodenwaldt, G. 1940:** Römische Reliefs. Vorstufen zur Spätantike, *JdI* 55, 12–43.
- Romano, G. 2008:** Le Terme dei Sette Sapianti di Ostia Antica, *Forma Urbis* 13, 6, 35–41.
- Roncalli, F. 2005:** La Tomba dei Giocolieri di Tarquinia: una propostadi lettura, in: Adembri, B. (Hrsg.): *ΑΕΙΜΝΗΣΤΟΣ*. Miscellanea di Studi per Mauro Cristofani Bd. 1 (Firenze) 407–423.
- Roscher, W. H. 1886–1937:** Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (Leipzig).
- Roscher Daimon:** Roscher I 1 (1884–1890) s. v. Daimon 938–939 (v. Sybel, L. von).
- Roscher Fortuna:** Roscher I 2 (1886–1890) s. v. Fortuna 1503–1558 (Peter, R. – Drexler, W.).
- Roscher Geryoneus:** Roscher I 2 (1886–1890) s. v. Geryoneus 1630–1637 (Voigt, F. A.).
- Roscher Pan (mit Eros ringend):** Roscher III 1 (1897–1902) s. v. Pan (mit Eros ringend) 1456–1460 (Wernicke, K.).
- Roscher Phthonos:** Roscher III 2 (1902–1909) s. v. Phthonos 2473–2475 (Höfer, U.).
- Roscher Theseus:** Roscher V (1916–1924) s. v. Theseus 678–760 (Steuding, H.).
- Roueché, C. 1984:** Acclamations in the later Roman empire: new evidence from Aphrodisias, *JRS* 74, 181–199.
- Roueché, C. 2002:** Images of performance: new evidence from Ephesus, in: Easterling, P. – Hall, E.: *Greek and Roman actors. Aspects of an ancient profession* (Cambridge) 254–281.
- Rüegg, R. 1970:** Haussprüche und Volkskultur. Die thematischen Inschriften der Prättigauer Häuser und Geräte, Kirchen und Glocken, Bilder und Denkmäler (Basel).
- de Ruggiero, E. 1895:** Dizionario epigrafico di antichità romane I (Roma).
- Russel, J. 1987:** The mosaic inscriptions of Anemurium. *Ergänzungsbände zu den Tituli Asiae Minoris* Bd. 13 (Wien).
- Rutter, N. K. – Sparkes, B. A. 2000:** Word and image in ancient Greece (Edinburgh).
- Sabbatini Tumolesi, P. 1980:** *Gladiatorum paria. Annunci di spettacoli gladiatorii a Pompei* (Roma).
- Sabbatini Tumolesi, P. 1988:** *Epigrafia anfiteatrale dell'Occidente Romano* Bd. 1 (Roma).
- Sachs-Hombach, K. – Schirra, J. R. J. 2009:** Medientheorie, visuelle Kultur und Bildanthropologie, in: Sachs-Hombach, K. (Hrsg.): *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (Frankfurt) 393–426.
- Sadurska, A. 1964:** *Les Tables Iliques* (Warschau).
- Saidah, R. 1976:** Dernières découvertes au Proche-Orient: Syrie, Jordanie, Liban, *DossAParis* 15, 93–105.
- von Saldern, A. 1980:** Glas von der Antike bis zum Jugendstil. Sammlung Hans Cohn, Los Angeles/Cal. (Mainz).

- von Salis, A. 1947:** *Imagines illustrium*, in: *Eumusia*. Festgabe für Ernst Howald zum Sechzigsten Geburtstag am 20. April 1947 (Erlenbach – Zürich) 11–29.
- Salomonson, J. W. 1960:** The »Fancy Dress Banquet«. Attempt at interpreting a Roman mosaic from El Djem, *BABesch* 35, 25–55.
- Salomonson, J. W. 1964:** *Romeinse Mozaïeken uit Tunesië: Rijksmuseum van Oudheden*, 21 December 1963 T/M 15 Maart 1964 (Leiden).
- Salomonson, J. W. 1973:** *Mosaïques antiques et tresors d'art de Tunisie* (Lausanne).
- de Salvia, F. 1999:** Su una interpretatio pompeiana del motivo di »Horo sui cocco-drilli«, *RstPomp* 10, 131–140.
- Salzmann, D. 1982:** *Untersuchungen zu den antiken Kieselmosaiken von den Anfängen bis zum Beginn der Tesseratechnik* (Berlin).
- San Nicolás Pedraz, M. P. 1994:** *Mosaicos y espacio en la villa romana de Fuente Alamo (Córdoba, España)*, in: Mastino, A. – Ruggeri, P. 1994, 1289–1304.
- Savay-Guerraz, H. 2011:** *Les couleurs du cirque*, in: Desbat, A. – Savay-Guerraz, H. 2011, 104–115.
- Schaal, H. 1957:** *Ostia. Der Welthafen Roms* (Bremen).
- Schäfer, A. 2002:** *Raumnutzung und Raumwahrnehmung im Vereinslokal der Iobakchen von Athen*, in: Engelhaaf-Gaiser, U. – Schäfer, A. (Hrsg.): *Religiöse Vereine in der römischen Antike. Untersuchungen zu Organisation, Ritual und Raumordnung* (Tübingen) 173–220.
- Schäfer, A. 1997:** *Unterhaltung beim griechischen Symposion. Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit* (Mainz).
- Schauenburg, K. 1969:** *Jagddarstellungen auf griechischen Vasen* (Hamburg – Berlin).
- Schauenburg, K. 1975:** *EYPYMEΔΩΝ EIMI*, *AM* 90, 97–121.
- Scheerer, E. 1993:** *Mündlichkeit und Schriftlichkeit – Implikationen für die Modellierung kognitiver Prozesse*, in: Baurmann, J. – Günther, H. – Knoop, U. (Hrsg.): *homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung* (Tübingen) 141–176.
- Schefold, K. 1962:** *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge* (Bern – München).
- Schefold, K. 1997:** *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker* (Basel).
- Scheibelreiter-Gail, V. 2012:** *Inscriptions in the late antique private house: Some thoughts about their function and distribution*, in: Birk, S. – Poulsen, B. (Hrsg.): *Patrons and viewers in late antiquity* (Aarhus) 135–165.
- Schindler, W. 2004:** *Kunst und Natur. Zur Rolle des Rezipienten in Martials Epigramm III*, 35, *Forum Classicum* 47, 3, 222–226.
- Schindler-Kaudelka, E. 1991:** *Inschriften und Aufschriften auf Gefäßkeramik*, in: Hainzmann, M. – Visy, Z. (Hrsg.): *Instrumenta inscripta latina: das römische Leben im Spiegel der Kleininschriften: Ausstellungskatalog* (Pécs).
- Schmidt, M. 1984:** *Hermes als Seelengeleiter auf einer apulischen Lutrophoros in Basel*, *AntK* 27, 34–40.
- Schmidt, M. G. 2000:** *Minutiae Musivae*, *ZPE* 133, 248–250.

- Schnieders, S. 2013:** Fabulöses und Mirabilien bei Aristoteles, besonders in *Historia animalium* IX, in: Althoff, J. – Föllinger, S. – Wöhrle, G. (Hrsg.): Antike Naturwissenschaft und ihre Rezeption Bd. 23 (Trier) 11–30.
- Schörner, G. 2002:** Bühnenmalerei, in: Moraw, S. – Nölle, E. (Hrsg.): Die Geburt des Theaters in der griechischen Antike (Mainz) 67–69.
- Schulten, A. 1902:** Archäologische Neuigkeiten aus Nordafrika, AA, 52–64.
- Schulten, A. 1910:** Archäologische Funde im Jahre 1909. Nordafrika, AA, 256–280.
- Schulze, K. 1922:** Das Parisurteil in der antiken Kunst nebst einem Anhang über griechische Vaseninschriften (Diss. Würzburg).
- Schulze, H. 2000:** Redende Personen in sprechenden Bildern. Darstellung von Rede und Dialog in der unteritalischen Vasenmalerei, in: Neumeister, C. – Raeck, W. (Hrsg.): Rede und Redner. Bewertung und Darstellung in den antiken Kulturen. Kolloquium Frankfurt a. M., 14.–16. Oktober 1998 (Möhnesee).
- Schwartz, J. – Hatt, J. J. 1985:** Une interprétation nouvelle de la mosaïque dite du »Kornmarkt« de Trèves. BAntFr, 37–45.
- Schwarz, G. 2002:** Selige Helden. Überlegungen zur Darstellung bewaffneter Delphinreiter, ÖJh 71, 251–263.
- Scott, S. 1997:** The power of images in the late Roman house, in: Laurence, R. – Wallace-Hadrill, A. (Hrsg.), Domestic space in the Roman world. Pompeii and beyond. Journal of roman archaeology: Supplementary series 22 (Portsmouth) 53–68.
- Seligmann, S. 1910:** Der Böse Blick und Verwandtes. Ein Beitrag zur Geschichte des Aberglaubens aller Zeiten und Völker Bd. 1. Bd. 2 (Berlin).
- Seligmann, S. 1922:** Die Zauberkraft des Auges und das Berufen (Hamburg).
- Seyrig, H. 1955:** Sur une mosaïque récemment découverte à El-Djem, CRAI, 521–526.
- Shefton, B. B. 1969–1970:** The Greek museum, university of Newcastle upon Tyne, ARepLond 16, 52–62.
- Siedentopf, H. B. 1990:** Schöne Gesänge, in: Vierneisel, K. – Kaeser, B. (Hrsg.): Kunst der Schale. Kultur des Trinkens (München) 247–255.
- Siebert, G. 1984:** Un bol à reliefs inscrit à représentations érotiques, AntK 27, 14–20.
- Sifakis, G. M. 1971:** Parabasis and animal choruses (London).
- Simon, E. 1972:** Das antike Theater (Heidelberg).
- Sinn, U. 1979:** Die Homerischen Becher. Hellenistische Reliefkeramik aus Makedonien. AM 7. Beih. (Berlin).
- Sinn, U. 2002:** Beschriftete Bilder auf griechischen Vasen, in: ders. (Hrsg.): Katalog zur Sonderausstellung Schrift, Sprache, Bild und Klang. Entwicklungsstufen der Schrift von der Antike bis in die Neuzeit, 23. April–31. August 2002, Nachrichten aus dem Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, Reihe A: Antikensammlung, 4 (2002) 73–75.
- Sirano, F. 1996:** La casa cosiddetta del »Ratto di Europa«, in: Livadiotti, M. – Rocco, G. 1996, 136–140.

- Sirano, F. 2004:** Sulle decorazioni della casa cosiddetta del Ratto d'Europa a Cos, in: Giannikure, A. (Hrsg.): *Χάρης χάρει: μελέτες στη μνήμη της Χάρης Κάντζια* (Athen) 231–250.
- Sirano, F. 2005:** The house of the rape of Europa at Cos. Proposals for a contextual study of the decoration, *BABesch* 80, 145–162.
- Skiadas, A. D. 1965:** *Homer im griechischen Epigramm* (Athen).
- Slim, H. 1995:** Les demeures de Thysdrus, dans Carthage, l'histoire sa trace et son écho, *Les Musées de Paris*, Paris, Musée du Petit-Palais, 9 mars–2 juillet 1995 (Paris).
- Small, J. P. 2003:** *The parallel worlds of classical art and text* (Cambridge).
- Smith, C. 1896:** *Archaeology in Greece*, *JHS* 16, 347–356.
- Smith, C. 1897:** *Inscriptions from Melos*, *JHS* 17, 1–21.
- Smith, A. C. 1999:** Eurymedon and the evolution of political personifications in the early classical period, *JHS* 119, 128–141.
- Snell, B. 1971:** *Leben und Meinungen der Sieben Weisen* ⁴(München).
- Söldner, M. 2011:** Das Naiskosbild – Ikonographie und Deutung, in: Hitzl, K. (Hrsg.): *Kerameia. Ein Meisterwerk apulischer Töpferkunst. Studien dem Andenken Konrad Schauenburgs gewidmet* (Kiel) 108–123.
- Sogliano, A. 1876:** *BdI* 1876, 29–32.
- Sogliano, A. 1884:** *NSc*, 47–51. 88. 110–113.
- Solin, H. 1968:** *Pompeiana*, *Epigraphica* 30, 105–125.
- Spano, G. 1955:** *Paesaggio nilotico con pigmei difendenti magicamente dai cocodrilli*, *MemLinc ser. 8*, 6, 335–368.
- Sparkes 2000:** *Small world: pygmies and co.*, in: Rutter, N. K. – Sparkes, B. A. 2000, 79–98.
- Sparreboom, A. 2016:** *Venationes Africanae: hunting spectacles in Roman North Africa: cultural significance and social function* (Diss. Amsterdam).
- Spinazzola, V. 1953:** *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910–1923)* (Roma).
- Squire, M. 2009:** *Image and text in Graeco-Roman antiquity* (Cambridge).
- Squire, M. 2013:** *Picturing words and wording pictures: false closure in the Pompeian Casa degli Epigrammi*, in: Grewing, F. et al. (Hrsg.): *The door ajar: false closure in Greek and Roman literature and art* (Heidelberg) 169–199.
- Städele, A. 2008–2009:** *Andegasus – ein Gallier auf dem Trierer Ledamosaik?* *TrZ* 71–72, 343–357.
- Staub Gierow, M. 2005:** *Insula V1: Casa degli Epigrammi Greci (V 1 18.11–12)*, in: Guzzo, P. G. – Guidobaldi, M. P. (Hrsg.): *Nuove ricerche archeologiche a Pompei ed Ercolano. Atti del convegno internazionale Roma 28–30 novembre 2002*, 144–149.
- Staub Gierow, M. 2006–2007:** *The house of the Greek epigrams V 1,18.11–12: preliminary report 2000–2004*, *OpRom* 31/32, 105–117.
- Staub Gierow, M. 2008:** *Some results from the last years' field work in Casa degli Epigrammi Greci (V 1,18. 11–12)*, in: Guzzo, P. G. – Guidobaldi, M. P. (Hrsg.):

- Nuove ricerche archeologiche nell'area vesuviana (scavi 2003–2006). Atti del convegno internazionale, Roma 1–3 febbraio 2007 (Roma) 93–102.
- Stefanou, D. 1996:** Die Menander-Mosaiken von Mytilene: ein paganes Glaubensbekenntnis? Bemerkungen zur Deutung der Trikliniumsmosaiken im »Haus des Menander« in Mytilene/Lesbos durch L. Berczelly, *Boreas* 19, 221–227.
- Stefanou, D. 2006:** Darstellungen aus dem Epos und Drama auf kaiserzeitlichen und spätantiken Bodenmosaiken. Eine ikonographische und deutungsgeschichtliche Untersuchung (Diss. Münster).
- Stein-Hölkeskamp, E. 2005:** Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte (München).
- Steiner, A. 2007:** Reading Greek vases (Cambridge).
- Steingraber, S. 2006:** Abundance of life. Etruscan wall painting (Los Angeles).
- Steinhart, M. 1995:** Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst (Mainz).
- Steinhart, M. 2004:** Die Kunst der Nachahmung. Darstellung mimetischer Vorführungen in der griechischen Bildkunst archaischer und klassischer Zeit (Mainz).
- Stenhouse, W. 2002:** Ancient Inscriptions. The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo. Series a: Antiquities and Architecture Bd. 7 (London).
- Stern, H. – Blanchard-Lemée, M. 1975:** RecMosGaule II: Province de Lyonnaise, 2: Partie sud-est, Xe supplément à «Gallia» (Paris).
- Steskal, M. – La Torre, M. 2008:** Das Vediusgymnasium in Ephesos. Archäologie und Baubefund (Wien).
- Steuernagel, D. 2013:** Rezension von: de Angelis, F. – Dickmann, J.-A. – Pirson, F. – von den Hoff, R. 2012, *GFA* 16, 1195.
- Stillwell, R. 1938:** Antioch on-the-Orontes 2. The Excavations 1933–1936 (Princeton).
- Stillwell, R. 1941:** Antioch on-the-Orontes 3. The Excavations 1937–1939 (Princeton).
- Stramaglia, A. 2005:** Il fumetto prima del fumetto: momenti di storia dei ›comics‹ nel mondo greco-latino, *Segno e testo. International Journal of Manuscript and Text Transmission* 3, 3–37.
- Stramaglia, A. 2007:** Il fumetto e le sue potenzialità mediatiche nel mondo greco-latino, in: Fernández, J. A. Delgado et al. (Hrsg.): *Escuela y literatura en Grecia Antigua. Actas del simposio internacional, universidad de Salamanca 17–19 Noviembre de 2004 (Cassino)* 577–643.
- Storch de Gracia y Asensio, J. J. 2001:** Aportaciones a la iconografía de los ludi circenses en Hispania, in: Nogales Basarrate, T. – Sánchez-Palencia, F. J. 2001, 233–252.
- Stowasser, J. M. 1903:** Lexikalische Vermutungen zu Büchelers Carmina epigraphica, *WSt* 25, 257–271.
- Strocka, V. M. 1973:** Theaterbilder aus Ephesos, *Gymnasium* 80, 362–380.

- Strocka, V.M. 1975:** Pompejanische Nebenzimmer, in: Andreae, B. – Kyrieleis, H. (Hrsg.): *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen) 101–114.
- Strocka, V.M. 1977:** Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos (Wien) 87–89.
- Strocka, V.M. 1978:** Die Wandmalerei im römischen Ephesos (50–500 n. Chr.), in: *Proceedings of the ... International Congress of Classical Archaeology* 10, 481–491.
- Strocka, V.M. 1984–2004:** Häuser in Pompeji (Tübingen).
- Strocka, V.M. 1995:** Das Bildprogramm des Epigrammzimmers in Pompeji, *RM* 102, 269–290.
- Strocka, V.M. 2002:** Strocka, Die Fresken von Hanghaus 2 – ein Vierteljahrhundert später, *ÖJh* 71, 285–298.
- Strothmann, M. 2006:** Hausfriedensbruch im Totenreich – Gewalt gegen Gräber im römischen Reich, in: Günther, L.-M. – Oberweis, M. (Hrsg.): *Inszenierungen des Todes. Hinrichtung – Martyrium – Schändung* (Berlin et al.) 4–6.
- Strubbe, J. 1997:** ΑΠΑΙ ΕΠΙΤΥΜΒΙΟΙ. Imprecations against desecrators of the grave in the Greek epitaphs of Asia Minor. A catalogue (Bonn).
- Stutzinger, D. 1983:** Spätantike und frühes Christentum. Ausstellung im Liebieghaus, Museum Alter Plastik, Frankfurt am Main, 16. Dezember 1983–11. März 1984 (Frankfurt).
- Suter, P.J. – André, P. 2004:** Meikirch. Villa romana, Gräber und Kirche (Bern).
- Svobodová, E. 1962:** Noch einmal zu der Inschrift “Siliqua frequens foveas mea membra lavacro”, in: Stiebitz, F. – Radislav, H. (Hrsg.): *Charisteria Francisco Novotný octogenario oblata* (Praha) 209–212.
- Taillard, J. 1998:** Orte scutus est, *RPhil* 72, 1, 87–93.
- Taplin, O. 1993:** *Comic angels and other approaches to Greek drama through vase-paintings* (Oxford).
- Teyssier, É. 2011:** Les combats de gladiateurs, in: Desbat, A. – Savay-Guerraz, H. 2011, 70–103.
- Thébert, Y. 1987:** Private life and domestic architecture in Roman Africa, in: Veyne, P. (Hrsg.): *A history of private life I. From pagan Rome to Byzantium* (Cambridge, Mass.).
- Themelis, P. 1977:** ΨΗΦΙΔΩΤΑ ΤΗΣ ΑΜΦΙΣΣΑΣ / Mosaics at Amphissa, *AAA* 10, 242–258.
- Theophilidou, E. 1984:** Die Musenmosaikien der römischen Kaiserzeit, *TrZ* 47, 261–263.
- Thomas, E. 1995:** Zum Zeugniswert griechischer Beischriften auf römischen Wandgemälden der späten Republik und frühen Kaiserzeit, *MededRom* 54, 110–123.
- Thouvenot, R. 1958:** *Maisons de Volubilis. Le palais dit de Gordien et la maison à la mosaïque de Vénus* (Rabat).
- Thüry, G.E. 2001:** Die Palme für die »domina«. Masochismus in der römischen Antike, *AW* 32, 6, 571–576.

- Thüry, G. E. 2015:** Liebe in den Zeiten der Römer. Archäologie der Liebe in der römischen Provinz (Mainz).
- Tissot, C. 1884:** Exploration scientifique de la Tunisie. Géographie comparée de la Province Romaine d' Afrique Bd. 1 (Paris).
- Todd, F. A. 1939:** Three Pompeian wall-inscriptions, and Petronius, *CLR*, 53, 1, 5–9.
- Todisco, L. 2012:** La ceramica a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia Bd. 2: Inquadramento (Rom).
- Torelli, M. 1997:** Limina Averni. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica, *Ostraka* 6, 1, 63–86.
- Torelli, M. 2012:** ›Arte plebea‹. Una verifica nella pittura pompeiana, in: de Angelis, F. – Dickmann, J.-A. – Pirson, F. – von den Hoff, R. 2012, 61–76.
- Toynbee, J. M. C. 1948:** Beasts and their names in the Roman Empire, *BSR* 16, 24–37.
- Toynbee, J. M. C. 1973:** Animals in Roman life and art (London).
- Trendall, A. D. 1989:** Red figure vases of South Italy and Sicily. A handbook (London).
- Trendall, A. D. 1990:** On the divergence of south Italian from Attic red-figure vase-painting, in: Descœudres, J.-P. (Hrsg.): Greek colonists and native populations. Proceedings of the first Australian congress of classical archaeology held in honour of Emeritus Professor A. D. Trendall (Canberra – Oxford) 218–230.
- Trendall, A. D. – Webster, T. B. L. 1971:** Illustrations of Greek drama (London).
- Trentin, L. 2015:** The hunchback in Hellenistic and Roman art (London).
- Tuck, S. L. 2005:** The origins of Roman imperial hunting imagery: Domitian and the redefinition of virtus under the principate, *GaR* 52, 2, 221–245.
- Tulloch, J. H. 2006:** Woman leaders in family funerary banquet, in: Osiek, C. – MacDonald, M. Y. (Hrsg.): A Woman's place. House churches in earliest christianity (Minneapolis) 186–191.
- Tybout, R. 2003:** Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scenes and other Roman aegyptiaca, *JRA* 16, 505–515.
- Valenzuela Montenegro, N. 2004:** Die Tabulae Iliacae. Mythos und Geschichte im Spiegel einer Gruppe frühkaiserzeitlicher Miniatureliefes (Diss. München, Berlin).
- Vargas Vázquez, S. 2016:** Pavimentos musivos del yacimiento romano de Fuente Álamo (Puente Genil, Córdoba): los mosaicos de la villa, *Romula* 15, 188–190.
- Varone, A. – De Carolis, E. 1989:** Acquarelli dell' istituto archeologico Germanico di Roma, in: Conticello, B. (Red.): Italienische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen, Ausstellungskatalog Pompeji (Napoli) 113–325.
- Vermeule, E. 1965:** Fragments of a symposium by Euphronios, *AntK* 8, 34–39.
- Versluys, M. J. 2002:** Aegyptiaca Romana. Nilotic scenes and the Roman views of Egypt (Leiden – Boston).
- Versnel, H. S. 1981:** Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World (Leiden).

- Vertet, H. 1969:** Observations sur les vases à médaillons d'applique de la vallée du Rhône, *Gallia* 27, 93–133.
- Veyne, P. 1963:** Cave canem, *MEFRA* 75, 59–66.
- Ville, G. 1960:** Le jeux de gladiateurs dans l'empire Chrétien, *MEFRA* 72, 273–335.
- Ville, G. 1981:** La gladiature en occident des origines à la mort de Domitien (Roma).
- Vismara, C. 2007:** Amphitheatralia Africana, *AntAfr* 43, 99–132.
- Vogliano, A. 1925:** Epigrammi metrici, *Rivista di Filologia Classica e di Istruzione Classica* 52, 2, 220–223.
- de Vos, M. 1991:** Paving techniques at Pompeii, *ANews* 16, 36–60.
- Wace, A. 1903–1904:** Grotesques and the evil eye, *ABSA* 10, 103–114.
- Wachter, R. 1991:** The inscriptions on the François Vase, *MusHelv* 48, 86–113.
- Wachter, R. 2001:** Non-attic Greek vase inscriptions (Oxford et al.).
- Wachter, R. 2016:** Töpfer – Maler – Schreiber. Inschriften auf attischen Vasen. Akten des Kolloquiums vom 20. bis 23. September 2012 an den Universitäten Lausanne und Basel (Kilchberg, Zürich).
- Wadenfels, B. 1998:** Kulturelle und soziale Fremdheit, in: Schneider, N. – Mall, R. A. – Lohmar, D. (Hrsg.): Einheit und Vielfalt. Das Verstehen der Kulturen (Amsterdam – Atlanta, GA) 13–36.
- Wallace-Hadrill, A. 1994:** Houses and society in Pompeii and Herculaneum (Princeton – New Jersey).
- Walter, J. 2006:** Pagane Texte und Wertvorstellungen bei Lactanz (Göttingen).
- Wannagat, D. 2001:** »Eurymedon eimi«. Zeichen ethnischer, sozialer und physischer Differenz in der Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts. v. Chr., in: von den Hoff, R. – Schmidt, S. (Hrsg.): Konstruktionen von Wirklichkeit. Bilder im Griechenland des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (Stuttgart) 51–71.
- Ward-Perkins, J. – Claridge, A. 1978:** Pompeii A.D. 79. Treasures from the National Archaeological Museum, Naples with contributions from the Pompeii Antiquarium and the Museum of Fine Arts, Boston (Boston).
- Warland, R. 2000:** Vom Heros zum Jagdherrn. Transformationen des Leitbildes »Jagd« in der Kunst der Spätantike, in: Martini, W. (Hrsg.): Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit (Göttingen) 171–187.
- Warner Slane, K. – Dickie, M. W. 1993:** A Knidian phallic vase from Corinth, *Hesperia* 62, 4, 483–505.
- Webster T. B. L. 1948:** South Italian vases and Attic drama, *CQ* 42, 15–27.
- Webster T. B. L. 1967:** Monuments illustrating tragedy and satyr play ²(London).
- Webster T. B. L. 1978:** Monuments illustrating old and middle comedy ³(London).
- Webster T. B. L. – Green J. R. – Seeberg A. 1995:** Monuments illustrating new comedy. Third edition revised and enlarged, 2 Bde. 3(London).
- Wegner, M. 1949:** Das Musikleben der Griechen (Berlin).
- Weiler, I. 1987:** Zuschauerverhalten bei antiken Wettkämpfen. in: J. A. Mangan, Proceedings of the HISPA International Congress, 1–5 July 1985 (Glasgow) 322–325.

- Weiler, I. 1987a:** Zum Verhalten der Zuschauer bei Wettkämpfen in der Alten Welt. in: Kornexl, E.: Spektrum der Sportwissenschaften. Festschrift zum 60. Geburtstag von Friedrich Fetz (Wien) 43–59.
- Weisshäupl, R. 1902:** Ephesische Latrinen-Inschriften, *ÖJh* 5, 33–34.
- Weitzmann, K. – Turner, E. G. 1981:** An enamelled glass beaker with a scene from New Comedy, *AntK* 24, 39–65.
- Werner, K. 1994:** Mosaiken aus Rom. Polychrome Mosaikpavimente und Emblemata aus Rom und Umgebung Bd. 1 (Würzburg).
- White, D. 2003:** Setting the record straight. The contorted history of the museum's Theseus mosaic, *Expedition* 45, 2, 38–41.
- Wick, F. C. 1926:** *Iscrizioni metriche pompeiane* (Milano).
- Widera, J. 1990:** Möglichkeiten und Grenzen volkskundlicher Interpretationen von Hausinschriften (Frankfurt a. M. – Bern – New York – Paris 1990).
- Wiedemann, T. 2001:** Kaiser und Gladiatoren. Die Macht der Spiele im antiken Rom. Aus dem Engl. übers. von Nicole Albrecht (Darmstadt).
- Wiedler, S. 1999:** Aspekte der Mosaikausstattung in Bädern und Thermen des Maghreb (Hamburg).
- Wiemer, H.-U. 2004:** Akklamationen im spätrömischen Reich. Zur Typologie und Funktion eines Kommunikationsrituals, *Archiv für Kulturgeschichte* 86, 27–74.
- Willamowitz-Moellendorff, U. 1924:** Hellenistische Dichtung in der Zeit des Kallimachos Bd. 1 (Berlin).
- Willems, H. 2007:** Theatralität. Überlegungen zu einem kulturtheoretischen Ansatz, *Österreichische Zeitschrift für Soziologie* 32, 2, 53–71.
- Wilson, R. J. A. 2006:** Aspects of iconography in Romano-British mosaics: the Rudston ›aquatic‹ scene and the brading astronomer revisited, *Britannia* 37, 295–336.
- Winckelmann, J. J. 1767 ²1821:** *Monumenti antichi inediti* II 2 (Roma) 258–259 Taf. 197. 198.
- Wiplinger, G. 2002:** Die Bauphasen der Wohneinheiten 1 und 2, in: Krinzinger, F. (Hrsg.): *Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie* (Wien) 67–92.
- Wolter-von dem Knesebeck, H. 2000:** Bildliche Dastellungen der Jagd zwischen Antike und Mittelalter als Teil der Erinnerungskultur und Repräsentation von Eliten, in: Martini, W. (Hrsg.): *Die Jagd der Eliten in den Erinnerungskulturen von der Antike bis in die Frühe Neuzeit* (Göttingen 2000) 39–77.
- Wuilleumier, P. – Audin, A. 1952:** *Les médaillons d'applique gallo-romains de la vallée du Rhône* (Paris).
- Yacoub, M. 1983:** À propos d'une mosaïque d'époque vandale de Tunisie, in: Lancel, S. (Hrsg.): *Actes du Iie colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du Nord*, BAParis n.s. 19, fasc. B: *Afrique du Nord*, 327–340.
- Yacoub, M. 1994:** La mosaïque de Lahmimine et le thème africain des chevaux de cirque affrontés, in: Darmon, J.-P. – Rebourg, A. 1994 = *CMGR* IV, 249–263.

- Yatromanolakis, D. 2016:** *Epigraphy of art. Ancient Greek vase-inscriptions and vase-paintings* (Oxford).
- Zanker, P. 1995:** *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München).
- Zevi, F. 1991:** *L'arte popolare*, in: Zerulli Irelli, M. G. (Hrsg.): *La pittura di Pompei* (Milano) 267–273.
- Ziegler, C. 1982:** *Hiéroglyphes et art*, in: *Naissance de l'écriture cunéiformes et hiéroglyphes. Exposition Galeries Nationales du Grand Palais 7 mai–9 août 1982* (Paris).
- Zimmermann, N. 2002:** *Ausstattung von Haupt- und Nebenräumen. Zur Datierung der Wandmalereien des Hanghauses 2 in Ephesos* (Wien) 101–117.
- Zimmermann, B. 2003:** *Überlegungen zur Textabhängigkeit kontinuierender Darstellungen in der römischen und spätantiken Kunst*, in: Asamer, B. – Wohlmayr, W. (Hrsg.): *Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris Lodron-Universität Salzburg, 6.–8. Dezember 2001* (Wien) 258–264.
- Zimmermann, N. 2012:** *Zur Deutung spätantiker Mahlszenen: Totenmahl im Bild*, in: Danek, G. – Hellerschmid, I. (Hrsg.): *Rituale – Identitätsstiftende Handlungskomplexe. 2. Tagung des Zentrums Archäologie und Altertumswissenschaften an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 2./3. November 2009* (Wien) 171–185.
- Zimmermann, N. 2013:** *Die Alltagswelt der römischen Katakomben*, in: Eich, P. – Faber, E. (Hrsg.): *Religiöser Alltag in der Spätantike* (Stuttgart) 169–200.

10 Verzeichnis der Tafeln und Abbildungen

Die Benennung aller Tafeln und Abbildungen erfolgt in vier Kategorien:

1. Pläne der Grundrisse im Text (Textabb. + arab. Ziffer)
2. Pläne der Grundrisse im Tafelanhang (Taf. + röm. Ziffer)
3. Diagramme im Abbildungsanhang (Abb. + Großbuchstabe)
4. Fotografien der Objekte im Abbildungsanhang (Abb. + arab. Ziffer)

Die Gruppen 1, 2 und 4 sind in dieses Verzeichnis aufgenommen worden, das als Nachweis für diejenigen literarischen oder elektronischen Quellen dient, denen die Tafeln und Abbildungen in guter Qualität entnommen werden können. Als Referenz dient jeweils die zugehörige Katalognummer. Die Abbildungen A–L aus Gruppe 3 wurden alle durch die Autorin automatisiert erzeugt, weshalb sie in dieser Auflistung fehlen.

Textabb.	Kat.-Nr.	Literaturangabe
1	W ₅	Strocka, V. M. 1995, 272 Abb. 1.
2	W ₃	schematische Rekonstruktion: Celia Krause.
3	M ₃₀	Levi, D. 1947, 220 Abb. 83 (Zeichnung um 180° gedreht).
4	W ₆	Vorlage für: Ritter, S. 2005, 306 Abb. 2.
5	W ₁₀	Ritter, S. 2011, 210 Taf. 2.
6	W ₉	Ritter, S. 2011, 211 Taf. 3.
7	M ₆	Bosanquet, R. C. 1898, 67 Abb. 4.
8	M ₁	Eiden, H. 1951, 54 Abb. 1 (= Moreau, J. 1960, 9).
9	W ₂₃	Suter, P. J. – André, P. 2004, 35 Abb. 35 (Ausschnitt).

Taf.	Kat.-Nr.	Literaturangabe
I	W ₃	Mar, R. 1991, 106 Abb. 9. Heres, T. L. 1992–1993, Abb. 1.
II	W ₂₁	Wiplinger, G. 2002, 205 Taf. 51 Abb. 10.
III	W ₁	Sirano, F. 2005, 147 Abb. 6.
IV	W ₅	Neutsch, B. 1955, 156 Abb. 1.
V	W ₆	Ritter, S. 2005, 305 Abb. 1.
VI	M ₃₂ –M ₃₃	Stillwell, R. 1941, 258 Plan VI.
VII	W ₂₃	Suter, P. J. – André, P. 2004, 35 Abb. 35.

Abb.	Kat.-Nr.	Literaturangabe
1a	M2	Lancha, J. 1997, Taf. LI Nr. 66 Anacréon.
1b	M2	Lancha, J. 1997, Taf. LII Nr. 66 Epicure. Blanchard-Lemée, M. – Blanchard, A. 1993, 974 Abb. 1.
1c	M2	Lancha, J. 1997, Taf. LII Nr. 66 Métrodore (Ausschnitt).
2	M54	Dunbabin, K. M. D. 1978, Appendix IV Taf. LI Abb. 130.
3a	W5	MonInst 10 (1874–78) Taf. 35.2.
3b	W5	MonInst 10 (1874–78) Taf. 36.2.
3c	W5	MonInst 10 (1874–78) Taf. 36.1.
3d	W5	MonInst 10 (1874–78) Taf. 35.1.
3e	W5	Neutsch, B. 1955, 164 Abb. 9; Strocka, V. M. 1995, Taf 65 Abb. 2.
4	M27	Chéhab, M. H. 1958, Taf. XV.
5	M19	Dunbabin, K. M. D. 1986, 241 Abb. 50.
6	---	Lancha, J. 1997, Nr. 106 Taf. CII. Olszewski, M. T. 2000, 38 Abb. 1 (schematische Zeichnung).
7	W3	Foto: Celia Krause.
8a	W3	Foto: Celia Krause.
8b	W3	< https://www.ostia-antica.org/regio3/10/10-2_20.jpg > (31.03.2021).
8c	W3	Foto: Celia Krause.
8d	W3	Foto: Celia Krause.
8e	W3	Foto: Celia Krause.
8f	W3	Foto: Celia Krause.
8g	W3	Foto: Celia Krause.
8h	W3	< https://www.ostia-antica.org/regio3/10/10-2_6.jpg > (31.03.2021).
8i	W3	< https://www.ostia-antica.org/regio3/10/10-2_14.jpg > (31.03.2021).
8j	W3	< https://www.ostia-antica.org/regio3/10/10-2_14.jpg > (31.03.2021).
8k	W3	Foto: Celia Krause.
8l	W3	Foto: Celia Krause.
9a	W21	Strocka, V. M. 1977, Abb. 184.
9b	W21	Strocka, V. M. 1977, Abb. 183.
10a	W1	Sirano, F. 2005, 153 Abb. 14b.
10b	W1	< https://www.ostia-antica.org/kos/we-other/we-other.htm > (31.03.2021).
11a	M30	Pamir, H. – Sezgin, N. 2016, 278 Abb. 13b.
11b	M30	Pamir, H. – Sezgin, N. 2016, 278 Abb. 13a.
12a	M29	Pamir, H. – Sezgin, N. 2016, 279 Abb. 16.
12b	M29	Pamir, H. – Sezgin, N. 2016, 277 Abb. 12.

Abb.	Kat.-Nr.	Literaturangabe
13	---	MonInst V, 1849 Taf. 10. CVA Großbritannien (4) III Ic Taf. 8, 2a
14	---	Taplin, O. 1993, Taf. 11.3.
15	---	Schwarz, G. 2002, 252 Abb. 1.
16	---	Gerleigner, G. S. 2016, 172 Abb. 5.
17	---	Weitzmann, K. – Turner, E. G. 1981, 58 Abb. 6.
18a	M67	< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mosai-co_Nil%C3%B3tico_de_Fuente_%C3%81lamo.jpg > (31.03.2021)
18b	M67	Lancha, J. 1997, Taf. XCV Nr. 102 abside 1 (Ausschnitt).
18c	M67	Lancha, J. 1997, Taf. XCVI Nr. 102 abside 2 (Ausschnitt).
18d	M67	Lancha, J. 1997, Taf. XCVI Nr. 102 abside 3.
19	M66	Corbier, M. – Guilhembet, J.-P. 2011, 44 Abb. 8.
20	M35	Dunbabin, K. M. D. 2014, 240 Abb. 12.6a.
21	M39	Dunbabin, K. M. D. 1978, Taf. XV Abb. 30.
22	M53	Blanchard-Lemée, M. – Slim, L. – Slim, H. – Ennaïfer, M. – Mermet, G. 1995, 216 Abb. 162.
23	M46	Blanchard-Lemée, M. – Slim, L. – Slim, H. – Ennaïfer, M. – Mermet, G. 1995, 210 Abb. 155.
24	---	Dunbabin, K. M. D. 1978, Taf. XXVIII Abb. 70.
25	M60	Salomonson, J. W. 1964, Nr. 38 und Abb. 18.
26a	M22	Junkelmann, M. 2000, 136 Abb. 215.
26b	M22	Junkelmann, M. 2000, 137 Abb. 216.
27a	M68	Dunbabin, K. M. D. 1982, Taf. 8 Abb. 16.
27b	M68	Dunbabin, K. M. D. 1982, Taf. 8 Abb. 15.
28	M23	Dunbabin, K. M. D. 1982, Taf. 6. Abb. 7.
29	M44	Blanchard-Lemée, M. – Slim, L. – Slim, H. – Ennaïfer, M. – Mermet, G. 1995, 199 Abb. 146.
30	M40	Tissot, C. 1884, 360 f. Taf. 1.
31a	---	Desbat, A. 1980–1981, 121 J.105.
31b	---	Desbat, A. 1980–1981, 124 J.112.
32	M37	Blanchard-Lemée, M. 1975, Taf. XVIIIa.
33	M63	Donderer, M. 1989, Taf. 29 Abb. 2 (Ausschnitt).
34a	---	Wuilleumier, P. – Audin, A. 1952, 56 Nr. 74. Thüry, G. E. 2001, 574 Abb. 4.
34b	---	Wuilleumier, P. – Audin, A. 1952, 54 Nr. 71. Thüry, G. E. 2001, 575 Abb. 6
35a	W6	Ritter, S. 2005, 309 Abb. 4.
35b	W6	Ritter, S. 2005, 312 Abb. 5.
35c	W6	Ritter, S. 2005, 316 Abb. 6.
36	---	Filser 2017, 180 Abb. 54.
37a	---	Csapo – Miller 1991, Taf. 97a.

Abb.	Kat.-Nr.	Literaturangabe
37b	---	Csapo – Miller 1991, Taf. 97b.
37c	---	Csapo – Miller 1991, Taf. 97c.
38a–b	W10	Ritter, S. 2011, 209 Taf. 1, 2; 210 Taf. 2.
38c–d	W10	Ritter, S. 2011, 209 Taf. 1, 2; 210 Taf. 2.
39a	W9	Ritter, S. 2011, 212 Taf. 4, 3b PPM IV (1993) s.v. VI 10,1. Caupona della Via di Mercurio (Bragantini, I.) 1015 Abb. 16.
39b	W9	Ritter, S. 2011, 212 Taf. 4, 2.
40a	W14	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, Taf. 24 b.
40b	W15	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, 266–270 Taf. 30 b (Ausschnitt).
40c	W16	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, 271–273 Taf. 33 c (Ausschnitt).
40d	W17	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, Umzeichnung 50 Nr. 2 (Ausschnitt).
40e	W18	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, Taf. 55a (Ausschnitt).
40f	W19	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, Farbtafel 57a.
40g	W20	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, Taf. 64a (Ausschnitt).
40h	W20	Deckers, J. G. – Seeliger, H. R. – Mietke, G. 1987, Bd. 2, Taf. 64b (Ausschnitt).
41	M9	Becatti, G. 1961, Taf. LXXII Abb. 42 (Ausschnitt).
42	M12	Becatti, G. 1961, Tav. CLXX Abb. 361.
43	M16	PPM IV (1993) s.v. VI 8,3. Casa del Poeta tragico (Parise Badoni, F.) 529 Abb. 1 (Ausschnitt).
44	M32	Levi, D. 1947, Taf. IVa.
45	M33	Levi, D. 1947, Taf. IVc.
46	M31	Stillwell, R. 1938, 185 Taf. 37 Abb. 49 Panel A.
47	M5	Donderer, M. 1989, Taf. 58 Abb. 1.
48	M49	Dunbabin, K. M. D. 1978, Taf. LXV Abb. 165 (Ausschnitt).
49	M52	Ennaifer, M. 1983, 857 Abb. 29.
50	M3	Lavagne, H. 2000, Taf. CVII.
51	M8	Lancha, J. 1997, Taf. CXXI Nr. 120.
52a	M56	Daszewski, W. A. 1977, Taf. 38a.
52b	M56	Daszewski, W. A. 1977, Taf. 38b.
53	W4	Corbier, M. – Guilhembet, J.-P. 2011, 40 Abb. 1 (Ausschnitt).
54	W12	Neudecker, R. 1994, 23 Abb. 5.

Abb.	Kat.-Nr.	Literaturangabe
55	M6	Bosanquet, R. C. 1898, Taf. I (Ausschnitt).
56	M1	Hoffmann, P. – Hupe, J. – Goethert, K. 1999, Taf. 28 Nr. 63.
57a	W23	Suter, P. J. – André, P. 2004, 100 f. Abb. 106 (Ausschnitt).
57b	W23	Suter, P. J. – André, P. 2004, 106 Abb. 112 (Ausschnitt).
57c	W23	Suter, P. J. – André, P. 2004, 110 f. Abb. 116 (Ausschnitt).
57d	W23	Suter, P. J. – André, P. 2004, 115 Abb. 120 (Ausschnitt).
57e	W23	Suter, P. J. – André, P. 2004, 118 f. Abb. 124 (Ausschnitt).

11 Bildnachweis

Die Benennung aller Tafeln und Abbildungen erfolgt in vier Kategorien:

1. Pläne der Grundrisse im Text (Textabb. + arab. Ziffer)
2. Pläne der Grundrisse im Tafelanhang (Taf. + röm. Ziffer)
3. Diagramme im Abbildungsanhang (Abb. + Großbuchstabe)
4. Fotografien der Objekte im Abbildungsanhang (Abb. + arab. Ziffer)

Aufgelistet sind die Nummern der Tafeln und Abbildungen inklusive der gewünschten Kennzeichnung der verantwortlichen Institutionen, Urheber und Publikationen. Sofern Originalabbildungen aus Museen zugänglich waren, sind die Bilder nicht direkt aus den bibliographischen Angaben bezogen worden.

Textabb.	Bildnachweis, Copyright, Lizenz
1	schematische Rekonstruktion: Celia Krause.
2	Levi, D. 1947, 220 Abb. 83.
3	Zeichnung: W. Aulmann (Strocka, V.M. 1995, 272 Abb. 1).
4	Vorlage für: Ritter, S. 2005, 306 Abb. 2.
5	Zeichnung: Tobias Bitterer nach Packer: Inns at Pompeii: a Short Survey, CronPomp 4, 1978, Abb. 26 (Ritter, S. 2011, 210 Taf. 2).
6	Zeichnung: Tobias Bitterer nach Mau: Pompeji in Leben und Kunst 2 (Leipzig 1908), Abb. 250 (Ritter, S. 2011, 211 Taf. 3).
7	Bosanquet, R. C. 1898, 67 Abb. 4.
8	Eiden, H. 1951, 54 Abb. 1.
9	© Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen (Ausschnitt).
Taf.	Bildnachweis, Copyright, Lizenz
I	Mar, R. 1991, 106 Abb. 9.
II	Mit freundlicher Genehmigung des Verlags der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Wiplinger, G. 2002, 205 Taf. 51 Abb. 10).
III	Mit freundlicher Genehmigung von Peeters Publishers, Leuven (Sirano, F. 2005, 147 Abb. 6).
IV	Zeichnung: Olga Elia (Neutsch, B. 1955, 156 Abb. 1).
V	Stefan Ritter (Ritter, S. 2005, 305 Abb. 1).

- VI Photograph courtesy of Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University (Stillwell, R. 1941, 258 Plan VI).
- VII © Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen.

Abb. Bildnachweis, Copyright, Lizenz

- A Grafik: Celia Krause.
 B Grafik: Celia Krause.
 C Grafik: Celia Krause.
 D Grafik: Celia Krause.
 E Grafik: Celia Krause.
 F Grafik: Celia Krause.
 G Grafik: Celia Krause.
 H Grafik: Celia Krause.
 I Grafik: Celia Krause.
 J Grafik: Celia Krause.
 K Grafik: Celia Krause.
 L Grafik: Celia Krause.

Abb. Bildnachweis, Copyright, Lizenz

- 1a Musée d'Autun, Claudine Poirrier-Massard.
 1b Musée d'Autun, Claudine Poirrier-Massard.
 1c Urban, Public domain, via Wikimedia Commons.
 2 I, Cybjorg, Public domain, via Wikimedia Commons.
 3a MonInst 10 (1874–78) Taf. 35.2.
 3b MonInst 10 (1874–78) Taf. 36.2.
 3c MonInst 10 (1874–78) Taf. 36.1.
 3d MonInst 10 (1874–78) Taf. 35.1.
 3e Foto mit freundlicher Genehmigung von Buzz Ferebee
 4 Foto: Frédéric Alpi, Musée national de Beyrouth (n° inv. DGA 3970).
 5 Roma Museo Nazionale Romano, Inv.-Nr. 1025. Mit Genehmigung des Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Museo Nazionale Romano.
 6 Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, Inv.-Nr. CE36202, MNAR-Archiv / José María Murciano Calles.
 7 Foto: Celia Krause.
 8a Foto: Celia Krause.
 8b Foto: Klaus Heese, Klaus@Heese.info.
 8c Foto: Celia Krause.
 8d Foto: Celia Krause.
 8e Foto: Celia Krause.
 8f Foto: Celia Krause.
 8g Foto: Celia Krause.

- Abb. Bildnachweis, Copyright, Lizenz**
- 8h Foto: Klaus Heese, Klaus@Heese.info.
- 8i Foto: Klaus Heese, Klaus@Heese.info (Ausschnitt).
- 8j Foto: Klaus Heese, Klaus@Heese.info (Ausschnitt).
- 8k Foto: Celia Krause.
- 8l Foto: Celia Krause.
- 9a Foto: Volker Michael Strocka (Strocka, V. M. 1977, Abb. 184).
- 9b Foto: Volker Michael Strocka (Strocka, V. M. 1977, Abb. 183).
- 10a Foto: Jan Theo Bakker.
- 10b Foto: Jan Theo Bakker.
- 11a Photograph courtesy of Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University (Levi 1947, Taf. XLIXb).
- 11b Photograph courtesy of Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University (Levi 1947, Taf. XLIXa).
- 12a Foto: Hatice Pamir, Hatay Archaeology Museum, Antakya (Pamir, H. – Sezgin, N. 2016, 279 Abb. 16).
- 12b Foto: Hatice Pamir, Hatay Archaeology Museum, Antakya (Pamir, H. – Sezgin, N. 2016, 277 Abb. 12).
- 13 The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- 14 The Metropolitan Museum of Art, New York, CCo 1.0 Universal Public Domain Dedication.
- 15 The Metropolitan Museum of Art, New York, CCo 1.0 Universal Public Domain Dedication.
- 16 Zeichnung: Philipp Kobusch.
- 17 aus: K. Weitzmann – E. G. Turner, *An Enamelled Glass Beaker with a Scene from New Comedy*, *Antike Kunst* 24, 1981, 58 Abb. 6 (Zeichnung: L. E. McAllister; Transkription: E. G. Turner).
- 18a WildBeard, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons.
- 18b WildBeard, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons (Ausschnitt).
- 18c WildBeard, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons (Ausschnitt).
- 18d WildBeard, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons (Ausschnitt).
- 19 Corbier, M. – Guilhembet, J.-P. 2011, 44 Abb. 8: Pavement mosaïque d'une villa de Cordoue, Thalassius représenté en chasseur (d'après CMGR VII, pl. CLXXXIV, fig. 3).
- 20 Clédat, J. 1915, 25 Abb. 5.
- 21 Katherine Dunbabin (Dunbabin, K. M. D. 1978, Taf. XV Abb. 30).
- 22 Sousse Archaeological Museum, CC BY 3.0, via Wikimedia Commons.
- 23 missing name, CC BY-SA 3.0, via Wikimedia Commons.
- 24 Foto: Véronique Blanc-Bijon (Darmon, J.-P. – Gozlan, S. 2016, Fig. 12).
- 25 missing name, public domain, via Wikimedia Commons.

- Abb. Bildnachweis, Copyright, Lizenz**
- 26a Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid. Inv.-Nr. 3600.
Foto: José Barea.
- 26b Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid. Inv.-Nr. 3601.
Foto: José Barea.
- 27a Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. Inv.-Nr. CE26389,
MNAR-Archiv / José María Murciano Calles.
- 27b Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. Inv.-Nr. CE26389,
MNAR-Archiv / José María Murciano Calles.
- 28 Blake, M. E. 1940, Taf. 17-1.
- 29 Katherine Dunbabin (Dunbabin, K. M. D. 1978, 97 Taf. XXXIV Nr.
88).
- 30 Tissot, C. 1884, 36of. Taf. 1.
- 31a © Foto: Jean-Michel Degueule, Christian Thioç / Lugdunum, Collec-
tion de Lugdunum, musée & théâtres romains, Inv.-Nr. 2000.0.2772.
- 31b © Foto: Jean-Michel Degueule, Christian Thioç / Lugdunum, Collec-
tion de Lugdunum, musée & théâtres romains, Inv.-Nr. 1999.5.110.
- 32 Foto: I. A. M (Camps, G. – Musso, J.-C. – Chaker, S. 1988, Abb. 2).
- 33 Michael Donderer (Donderer, M. 1989, Taf. 29 Abb. 2).
- 34a Musée départemental Arles antique © J. Marcadé (Marcadé, J. 1961,
Taf. 84A). Umzeichnung: Günther E. Thüry (Thüry, G. E. 2001, 574
Abb. 4).
- 34b Musée départemental Arles antique Inv.-Nr. CIM.68.00.3997.
© M. Lacanaud Umzeichnung: Günther E. Thüry (Thüry, G. E. 2001,
575 Abb. 6).
- 35a Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività
Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napo-
li – Foto: Giorgio Albano. Jede Art der Vervielfältigung und Weiter-
gabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt.
- 35b Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività
Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napo-
li – Foto: Giorgio Albano. Jede Art der Vervielfältigung und Weiter-
gabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt.
- 35c Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività
Culturali e per il Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napo-
li – Foto: Giorgio Albano. Jede Art der Vervielfältigung und Weiter-
gabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt.
- 36 Museo Arqueológico Nacional de España, Madrid. Inv.-Nr. 11267.
Foto: Ángel Martínez Levas.
- 37a The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- 37b The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- 37c The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.
- 38a–b Presuhn, E. 1882, Taf. 6.

- Abb. Bildnachweis, Copyright, Lizenz**
- 38c–d Presuhn, E. 1882, Taf. 7.
- 39a Foto: Nicolas Monteix. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jede Art der Vervielfältigung und Weitergabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt.
- 39b Foto: Nicolas Monteix. Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jede Art der Vervielfältigung und Weitergabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt.
- 40a Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40b Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40c Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40d Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40e Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40f Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40g Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 40h Mit freundlicher Genehmigung des Aschendorff-Verlages, Foto: De Waal Archifoto b. v. Hattem (NL).
- 41 Parco Archeologico di Ostia Antica, Archivio Fotografico (Becatti, G. 1961, Tav. LXXII Abb. 42).
- 42 Foto: Klaus Heese, Klaus@Heese.info.
- 43 Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jede Art der Vervielfältigung und Weitergabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt.
- 44 Photograph courtesy of Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University (Levi, D. 1947, Taf. IVa; Stillwell, R. 1941, Taf. 56).
- 45 Photograph courtesy of Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University (Levi, D. 1947, Taf. IVc; Stillwell, R. 1941, Taf. 56).
- 46 Photograph courtesy of Visual Resources Collection, Department of Art and Archaeology, Princeton University (Stillwell, R. 1938, 185 Taf. 37 Abb. 49 Panel A).

- Abb. Bildnachweis, Copyright, Lizenz**
- 47 AnonymousUnknown author, Public domain, via Wikimedia Commons.
- 48 Dunbabin, K. M. D. 1978a, Taf. LXV Abb. 165.
- 49 Mit freundlicher Genehmigung der École française de Rome, Paris (Ennaifer, M. 1983, 857 Abb. 29).
- 50 © L. Gayte/DLVA. Mit freundlicher Genehmigung des Hôtel de ville, Manosque.
- 51 Carole Raddato from FRANKFURT, Germany, CC BY-SA 2.0, via Wikimedia Commons.
- 52a Daszewski, W. A. 1977, Taf. 38a.
- 52b © University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology (Daszewski, W. A. 1977, Taf. 38b).
- 53 Mit freundlicher Genehmigung des Ministero per i Beni e le Attività Culturali e per il Turismo – Parco Archeologico di Pompei. Jede Art der Vervielfältigung und Weitergabe an Dritte ist ohne ausdrückliche Genehmigung untersagt
- 54 Mit freundlicher Genehmigung des Verlages Dr. Friedrich Pfeil, Die Weitergabe der Abdruckrechte zu einer weiteren Verwendung ist nicht gestattet.
- 55 Bosanquet, R. C. 1898, Taf. I.
- 56 Rheinisches Landesmuseum Trier / Thomas Zühmer [CC BY-NC-SA]. Jede Form der kommerziellen Nutzung von Text- oder Bildinformationen bedarf der Rücksprache mit dem Museum.
- 57a © Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen.
- 57b © Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen.
- 57c © Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen.
- 57d © Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen.
- 57e © Archäologischer Dienst des Kantons Bern, Andreas Zwahlen.

12 Tabellen

Tabelle 1: Kategorien der wörtlichen Rede im Bild

	Sprecher sichtbar	Sprecher nicht sichtbar
Nicht an Betrachter gerichtet	Monolog der Figur(en)	Wörtliche Rede, die die Figur im Bild direkt adressiert
Nicht an Betrachter gerichtet	Dialog zwischen Figur(en)	Kommentar zum Bild oder dessen Bestandteilen
An Betrachter gerichtet	Monolog der Figur(en)	Wörtliche Rede, die auf Figur oder Gegenstand im Bild verweist
An Betrachter gerichtet		Wörtliche Rede ohne direkten Bezug zum Bild, im Widerspruch zum Bild

Tabelle 2: Auswahl verschiedener Mosaikinschriften gegen den Neid oder Neider¹⁹⁴⁵

Text	Bild	Schrift im Bild	Anbringungsort	Strategie
<i>en perfecta cito baiaru(m) grata voluptas undantesque fluunt aq(uae) saxi de rupe sub ima. Nisibus hic nostris prostratus labor anhelat. Quisquis amat fratrum veniat mecumq(ue) laetetur</i>	---	---	im <i>frigidarium</i> einer Therme	offensiv
<i>Invide, livide, titula tanta quem adseverabas fieri; non posse perfecte sunt dd nn ss (= dominis nostris salvis) minima ne contemnas</i>	Athena und Poseidon im Wettstreit um das attische Land. Nike zieht die Lose	in einer abgesetzten <i>tabula</i> über der Szene	auf einer Schwelle in einem Bad	offensiv
<i>Inbide, quid laceras illos quos crescere sentis? tu tibi tortor, tu tecum tua bulnera portas</i>	Kreuz mit Alpha und Omega	überkrönt vom Kreuz	?	offensiv
<i>Invide intra lavare</i>	---	---	auf einer Schwelle in einer Therme	integrativ

1945 Die Beispiele stammen aus Dunbabin 1978, passim. Elliott 2016, passim. Seligmann 1910, passim.

Tabelle 2 (Fortsetzung)

Text	Bild	Schrift im Bild	Anbringungsort	Strategie
<i>Quid pabes palles ? Fruer baias quas tu negabas fieri</i>	Siegreicher Wagenlenker in einer Quadriga, frontalansichtig, mit <i>tabula</i>	innerhalb der <i>tabula</i>	im <i>apodyterium</i> einer Therme	integrativ
<i>Qui ducis vultus et non legis ista libenter (omni) bus invidias, livide, nemo tibi</i>	Ikarios-Mythos, drei Grazien	unter den Figuren	im <i>oecus</i> od. <i>triclinium</i> , auf der Schwelle	offensiv
<i>inbide vive et vide ut possis plura videre</i> ¹⁹⁴⁶	Ornamentaler Dekor	im Zentrum	?	integrativ
<i>invide vive vide</i>	zwei Phalloi	unter den Phalloi	auf einer Schwelle	integrativ
<i>invide veni et vide</i>	---	---	auf einem Schwellenblock	integrativ
<i>Invide qui spectas h(a)ec tibi poena manet</i>	nicht erhalten	---	auf einem Schwellenblock	offensiv
<i>Invidios / ibus quo / d videtis BB MM</i>	Ein Phallos bedroht ein Böses Auge	rechts und links des Phallos	in einer Therme	offensiv
B(onis) B(ene) qui dixit ridet qui negabat victus est	Kreis mit Flechtbandmotiv	im Zentrum	im <i>frigidarium</i> eines Bades	offensiv
<i>Invidia rumpuntur aves neque noctua curat</i>	Eine Eule zwischen zwei Bäumen, von mehreren kleinen Vögeln umgeben, die tot von den Zweigen der Bäume oder vom Himmel fallen	über dem Bildrahmen	im <i>frigidarium</i> eines Bades	offensiv
<i>Invida sidereo rumpantur pectora visu ■ cedat in nostris / lingua proterva locis hoc studio superamus avos gratumque / renidet aedibus in nostris summus apex operis ■ feliciter</i>	Übergroßer Kopf des Oceanus mit großen starrenden Augen; daneben Nereiden, z. T. auf Hippokampen und Delphinen	unter dem Bildfeld	in einer Therme	offensiv
<i>Invida si tauri vidisset Iuno natatus iustius Aeolias isset adusque domos</i>	Europa auf dem Stier, zwei Eroten	direkt über der Szene	im <i>oecus</i> einer Villa	offensiv (versteckt)

1946 Ein weiteres Beispiel dieses Spruches bei einem Phallos und einer Pflanze: *hoc bide, vive et bide ut possas plurima bidere*. Weitere ähnliche Beispiele bei Elliott 2016, 169 Nr. 6.

Tabelle 3: Gegenüberstellung von erhaltenen ›Ikonotexten‹ aus dem Katalog (Westteil und Ostteil des Römischen Reiches), unsichere Befunde in Klammern

	Mosaiken: Westteil	Malereien: Westteil	Mosaiken: Ostteil	Malereien: Ostteil
Anzahl ›Ikonotexte‹ ¹⁹⁴⁷	66	50	14(+1)	3
Fundorte				
Wohnhaus, Villa, Palast	35	19	11	
Therme, privates Bad	18	7	1	
Latrine, Abort		(7)	2	3
Taberne, Kneipe, Thermopolium, Herberge	3	10		
Grab	3	8		
Kultraum, Heiligtum	2	5	1	
Unbekannt	5	1	(1)	
Bilder: Aufbau				
Einzelbild(er)	59	46	14(+1)	3
Bildsequenz, narrative Abfolge	6	2		
Synoptische Darstellung	1	2		
Bilder: Motivik				
Unikales Motiv ¹⁹⁴⁸	20	25	5	
Repetitives Motiv ¹⁹⁴⁹	44	25	9(+1)	3
Mythologische Szene	16	15	5(+1)	
Motiv aus der realen Welt	30	27	5	3
Zeichenhaftes/symbolisches Motiv ¹⁹⁵⁰	19	8	4	
Texte: äußere Kennzeichen				
Unikale Beischrift(en)	41	42	9(+1)	
Repetitive Beischrift(en)	24	8	5	
Dipinto		34		3
Graffito		16		
kurzer Text (max. 3 Wörter)	32	20	7	1

1947 ›Ikonotext‹ = jede rekonstruierbare Kombination von Bild und ›sprechender‹ Beischrift in einer für sich selbst stehenden Szene ohne Bezug zu nebenstehenden Szenen, z. T. mehrere pro Katalogeintrag.

1948 Eigene Kreation, die in dieser Form ohne Beischrift kein weiteres Mal vorkommt.

1949 Alle Motive, die im Großen und Ganzen in der antiken Bildkunst häufiger (mehr als einmal) zu finden sind.

1950 Darunter fallen auch Motive aus der realen Welt, die in Kombination mit der Beischrift eine zeichenhafte Bedeutung erhalten.

Tabelle 3 (Fortsetzung)

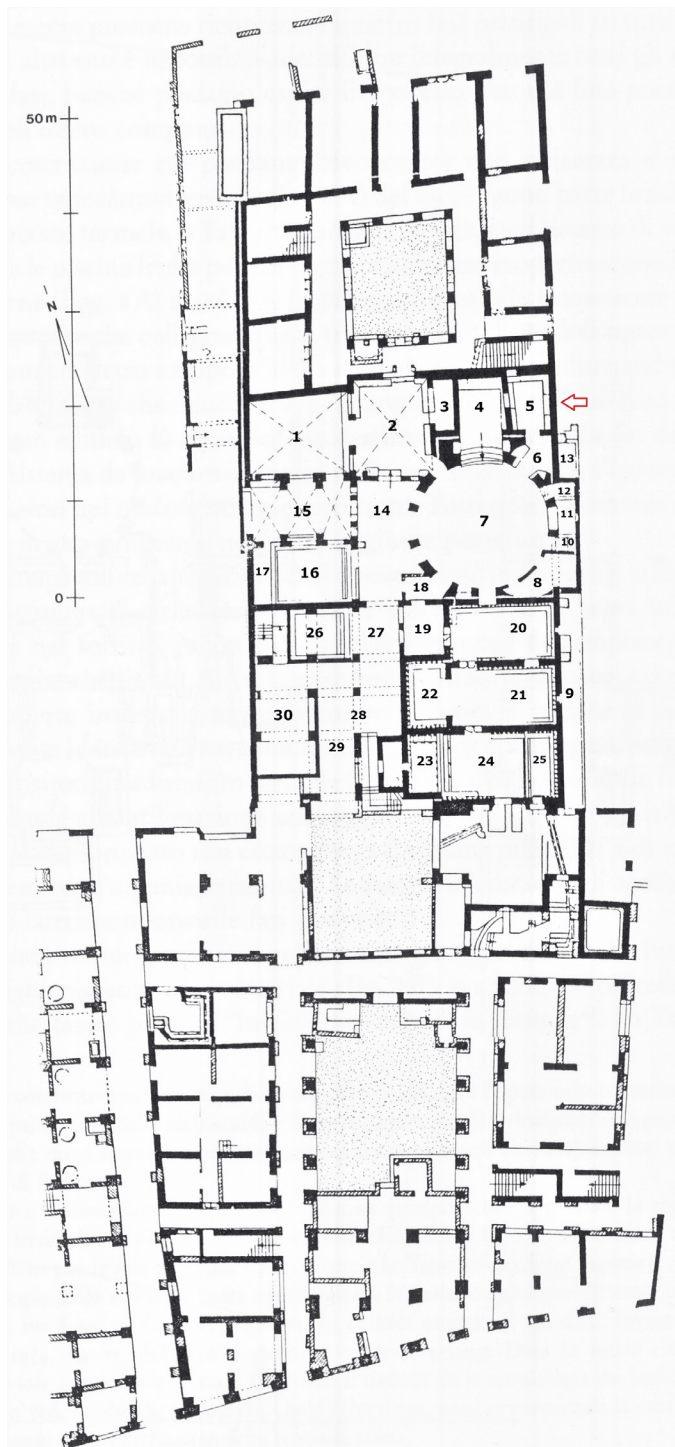
	Mosaiken: Westteil	Malereien: Westteil	Mosaiken: Ostteil	Malereien: Ostteil
mittellanger Text	22	17	3(+1)	2
langer Text	12	13	4	
Texte: sprachliche Kennzeichen				
Griechisch	9	15	14(+1)	3
Latein	56	35		
dichterische Sprache, Reim	18	16	4	
Vulgärsprache, Abkürzungen, Transkriptionen	24	30		
›Sprechblase‹ der Figur(en)	22	25	8(+1)	3
Ansprache Figur > Leser	13(+1)	3	5	3
Ansprache von außen > Figur	11	6	1	
Ansprache Figur > Figur	9	22	3(+1)	
Ansprache > Leser (mit Bildbezug)	18	7	4	
Kommentar/Erklärung zum Bild(bestandteil)	19	10	2	
Lautmalerei			(1)	
Indexalischer Verweis (+ Name, Kennzeichen)	3	1	2	
Bild und Text				
Beischrift als Bildelement	12		1	
Bild verständlich ohne ›sprechende‹ Beischrift	50	39	6(+1)	
Bild nur mit ›sprechender‹ Beischrift verständlich	15	6	7	
Bild und Beischrift im Widerspruch zueinander	6	7	1	
Bild und Text: Funktionen				
A) Unheil- und Schadensabwehr				
›integrativ‹	4	1	1	
›offensiv‹	15	1	5	
›prophylaktisch‹	7			
B) Sonstige Funktionen				
›Gebotsschild‹	9	13	3	
›Verbotsschild‹	6	5	4	

Tabelle 3 (Fortsetzung)

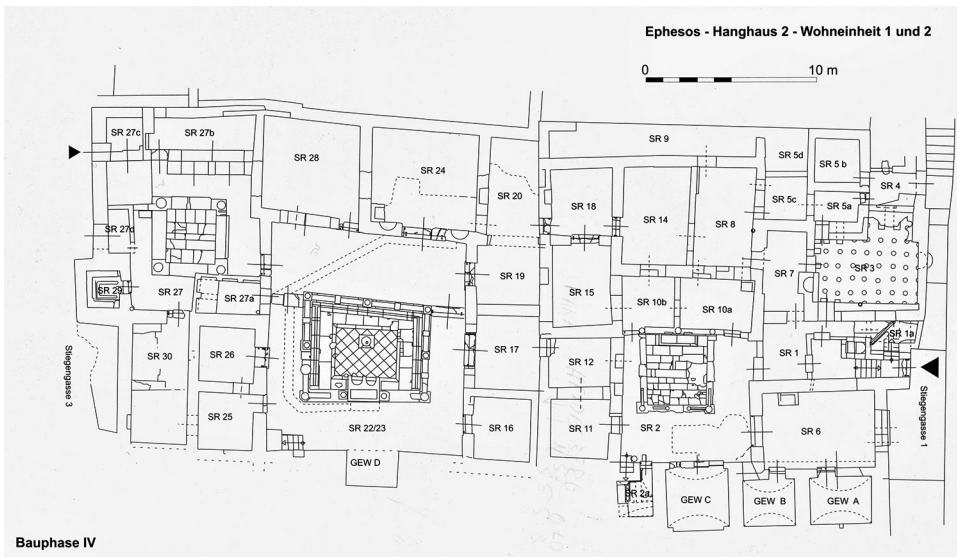
	Mosaiken: Westteil	Malereien: Westteil	Mosaiken: Ostteil	Malereien: Ostteil
Anreiz für Kommunikation (aktiv)	10	6	2	
Resultat aus Kommunikation (passiv)	8	17	4	
Erinnernde Funktion (<i>memoria</i>)	14		1	
Bildung (<i>paideia</i>), elitäres Wertesystem	15	16	4	
Symbolische/sinnbildliche Botschaft, rätselhafte Funktion	18	8	6	
Parodie, Unterhaltung	8	9	5	3
doppeldeutige od. mehrdeutige Aus- sage ¹⁹⁵¹	2	1	4	

1951 Möglich bei ›Ikonotexten‹ mit sehr kurzen Beischriften.

Tafeln und Abbildungen



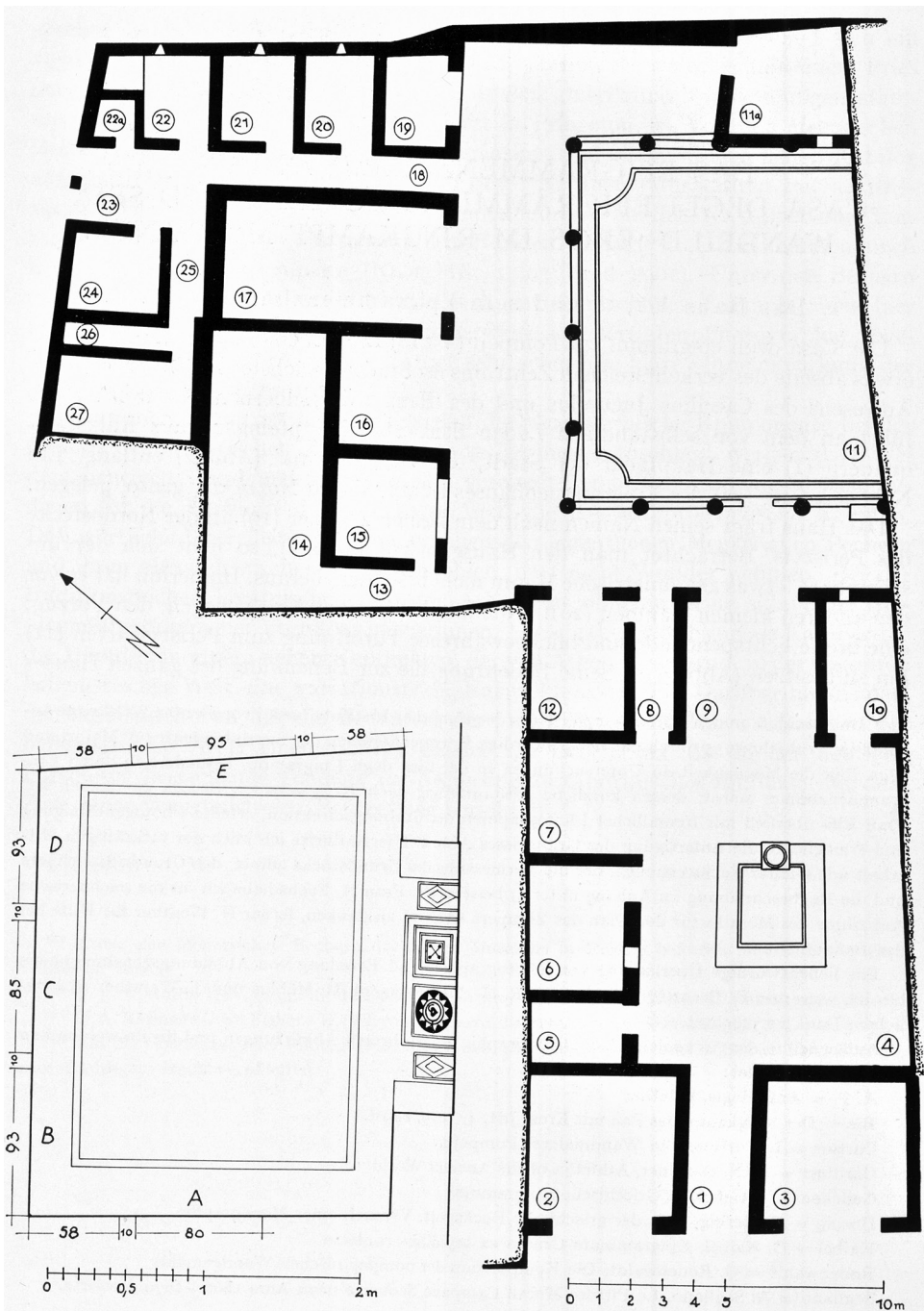
Taf. I Ostia, Terme dei Sette Sapienti (III X, 2), Gesamtplan im Grundriss (letzte Bauphase), mit zusätzlicher Nummerierung



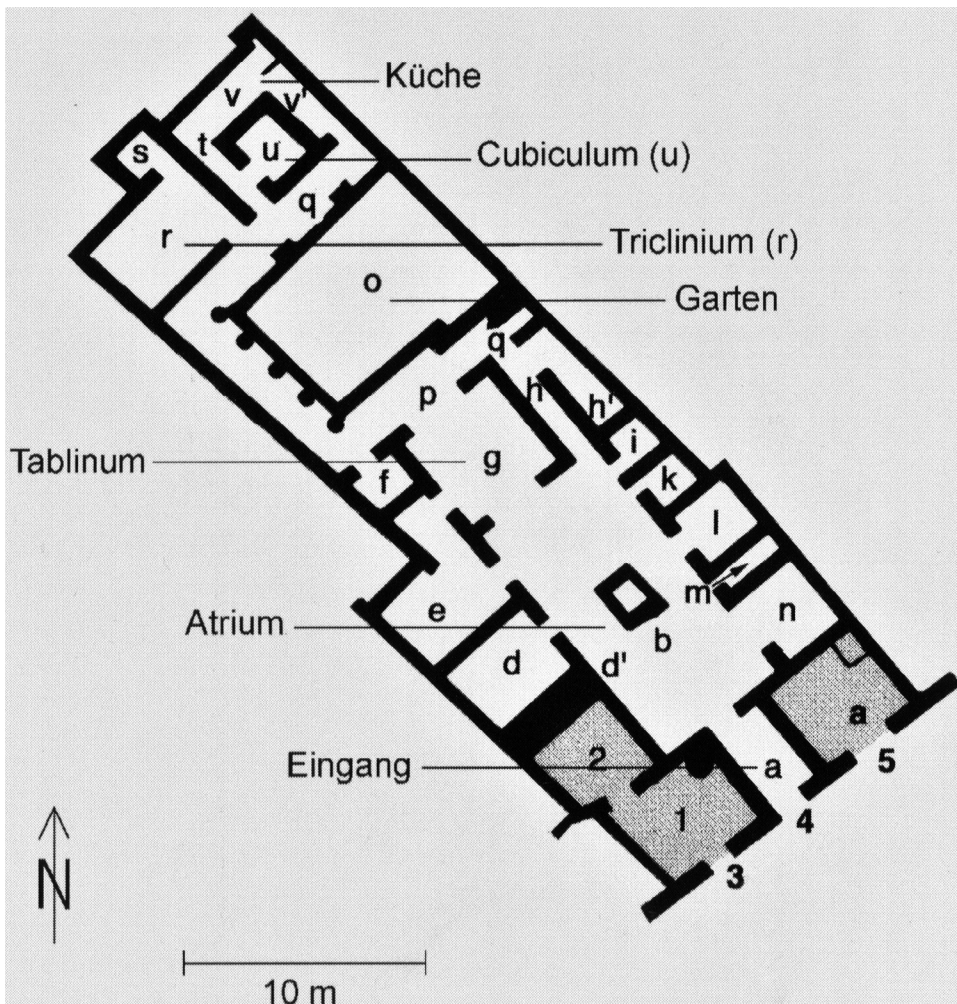
Taf. II Ephesos, Hanghaus 2, Grundriss von Wohneinheit 1 und 2 (Phase 4)



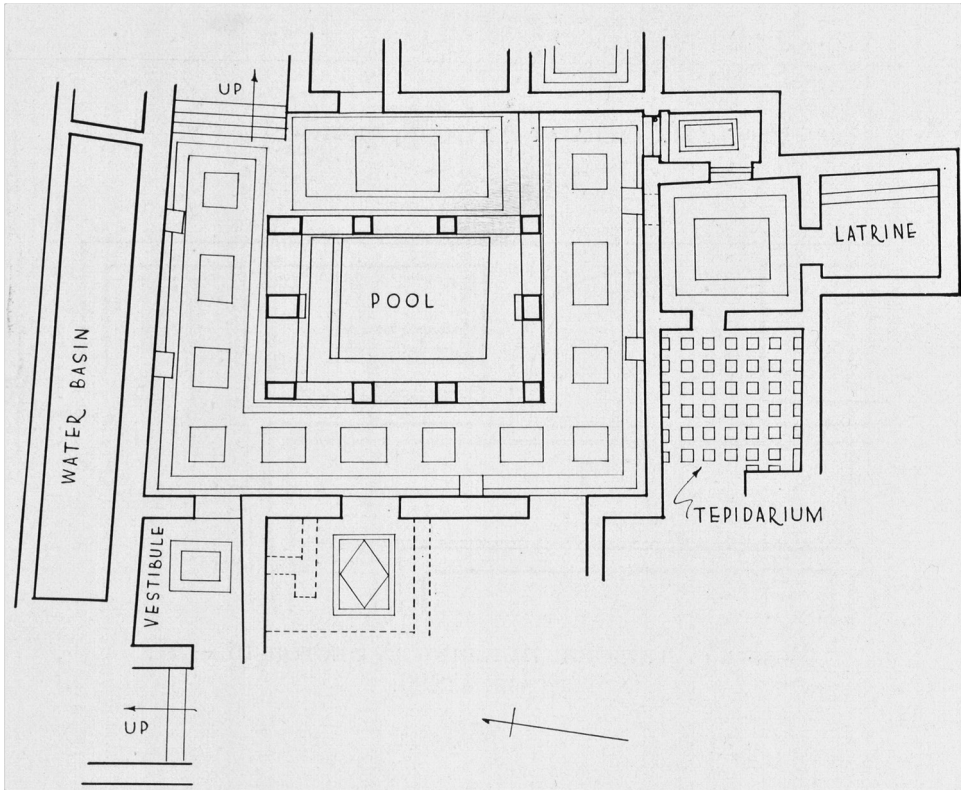
Taf. III Kos, sog. Haus der Europa, Grundriss des Hauses



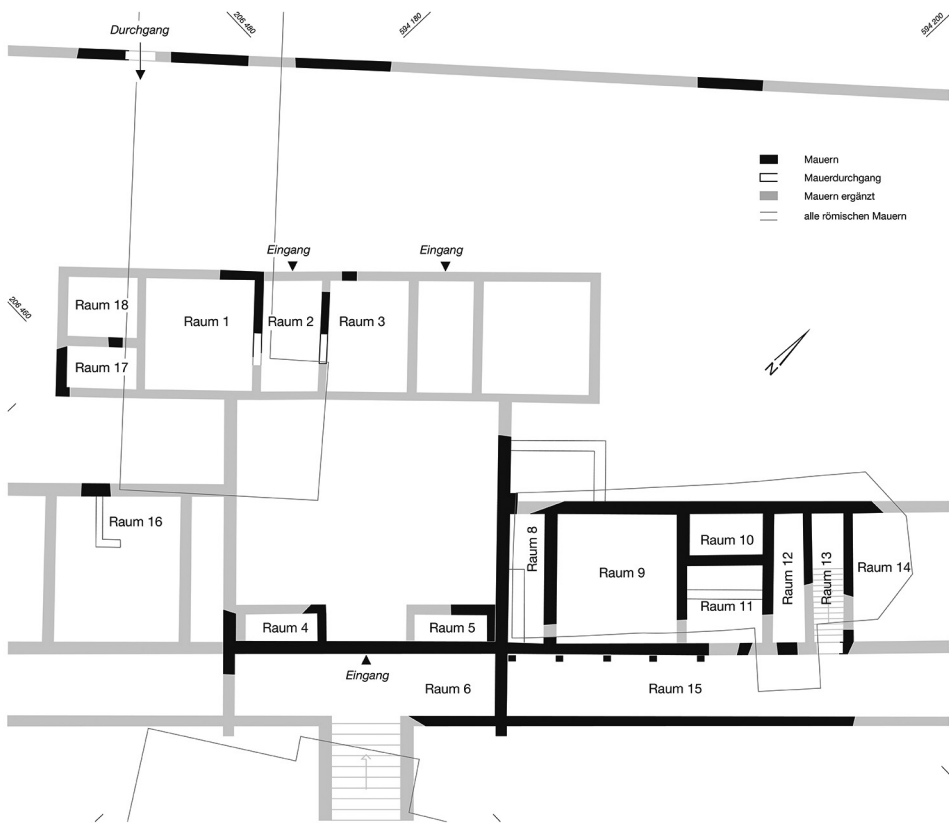
Taf. IV Pompeji, Casa degli Epigrammi (V 1, 18), Gesamtplan des Hauses, Raum (y) = Raum 19



Taf. V Pompeji, Casa del Triclinio (V 2, 4), Gesamtplan des Hauses



Taf. VI Antiochia, sog. House of the Evil Eye, Grundriss des Gebäudes



Taf. VII Meikirch, Villa rustica mit Mitteltrakt und Seitenflügeln, Grundriss des Gebäudes (Phase 3)

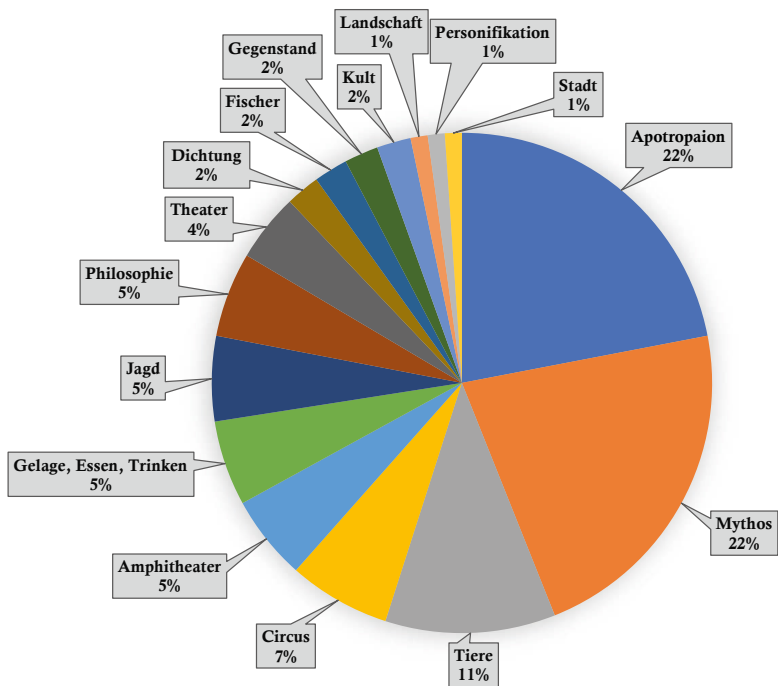


Abb. A Verteilung der Bildthemen bei Mosaiken mit ›sprechenden‹ Beischriften

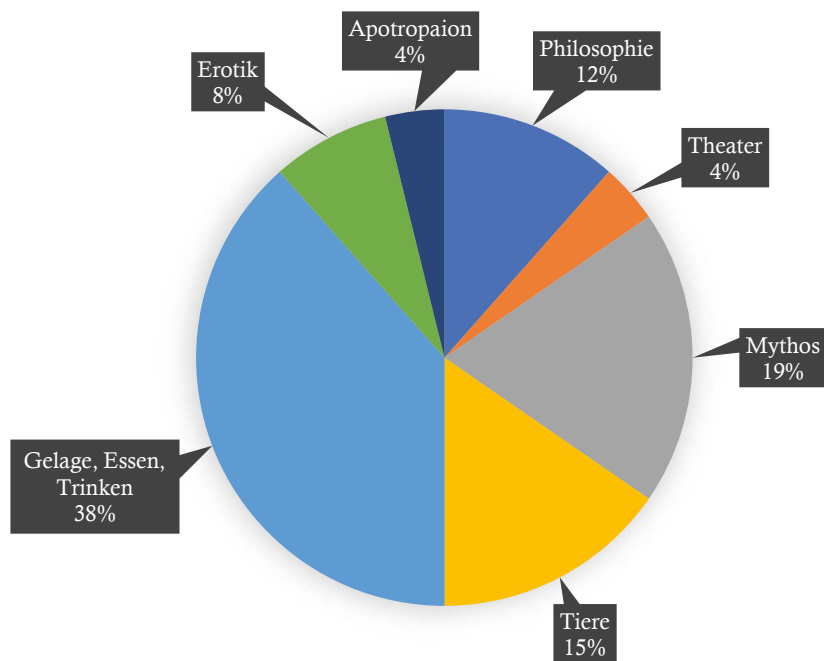


Abb. B Verteilung der Bildthemen bei Wandmalereien mit ›sprechenden‹ Beischriften

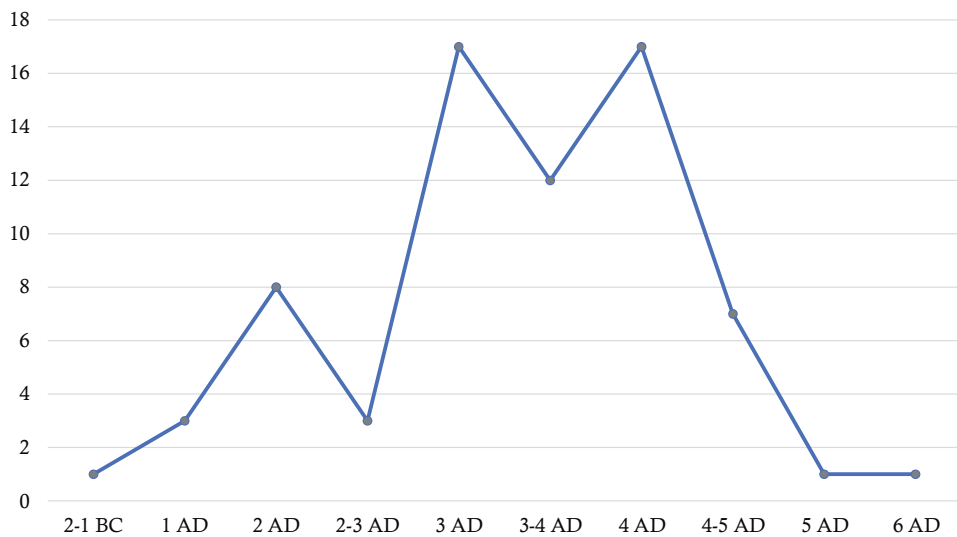


Abb. C zeitliche Verteilung der Funde im Katalog (Mosaiken)

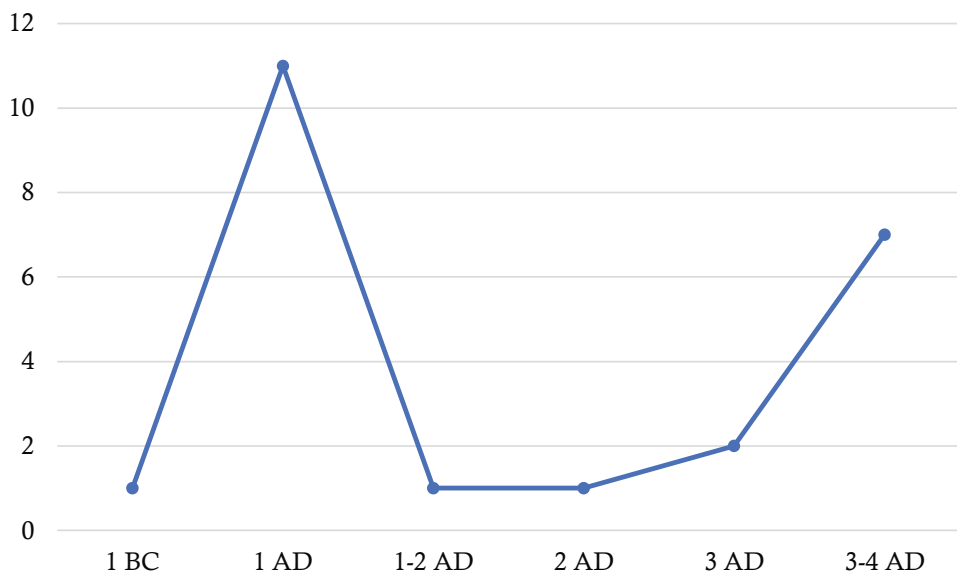


Abb. D zeitliche Verteilung der Funde im Katalog (Wandmalereien)

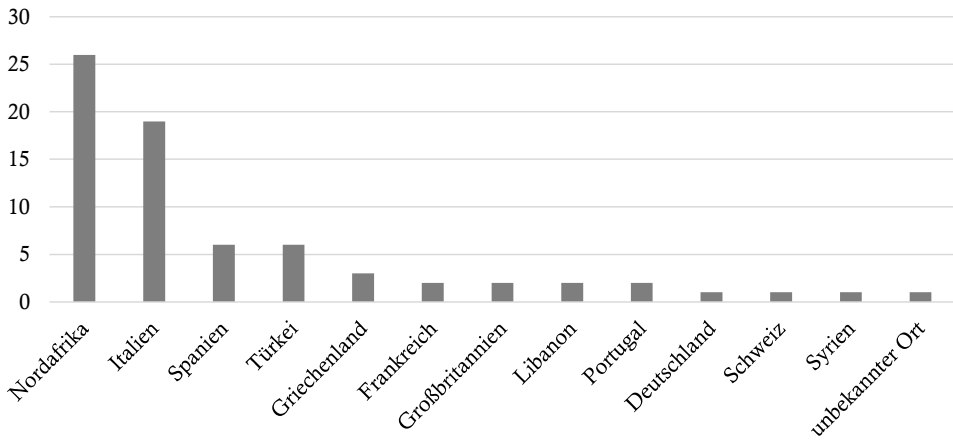


Abb. Ea Gesamtverteilung der Fundorte (Mosaiken)

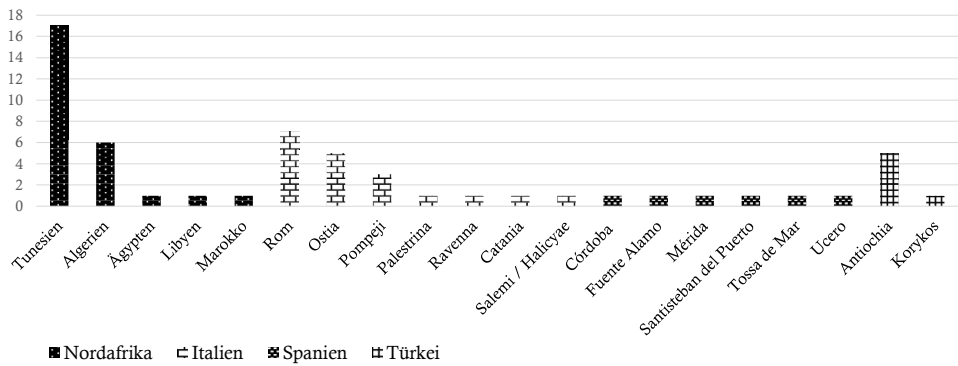


Abb. Eb Verteilung der Fundorte im Katalog (prominente Länder, Mosaiken)

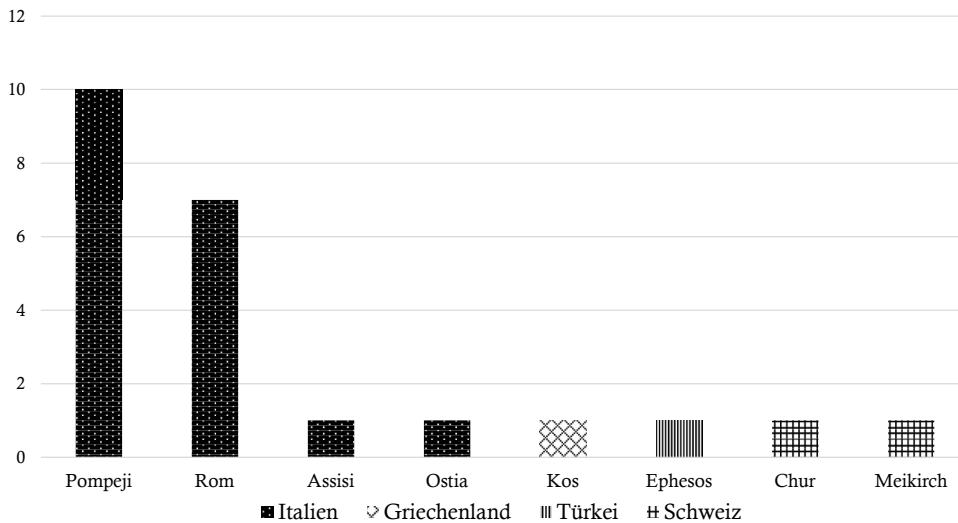


Abb. F Gesamtverteilung der Fundorte im Katalog (Wandmalereien)

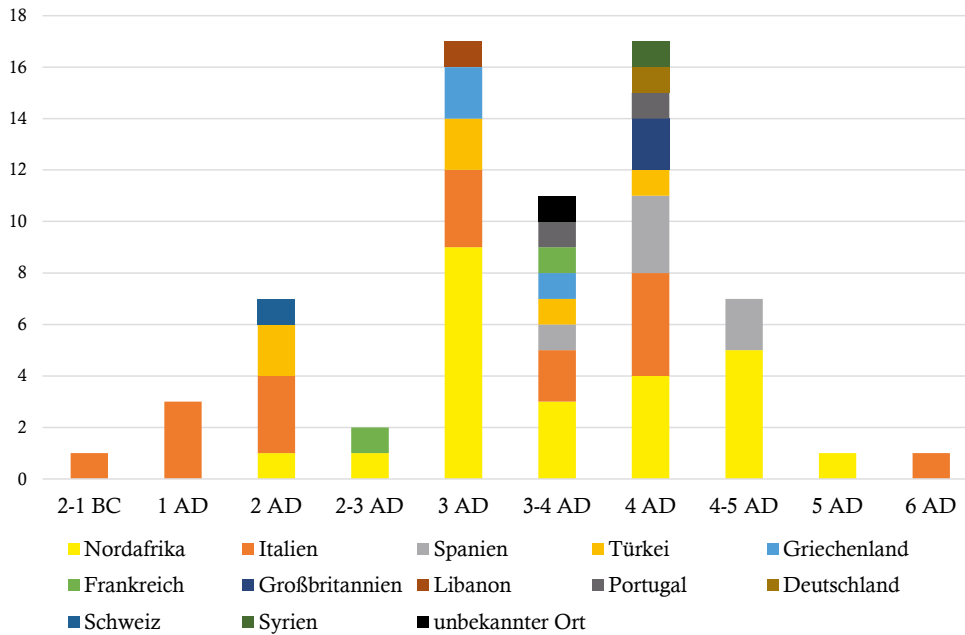


Abb. G zeitliche Verteilung nach Ländern (Mosaiken)

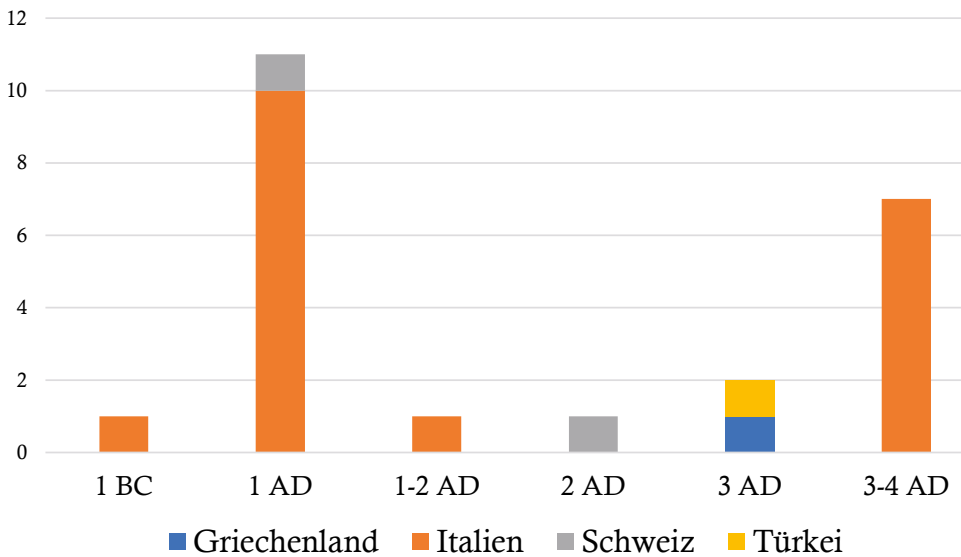


Abb. H zeitliche Verteilung nach Ländern (Wandmalereien)

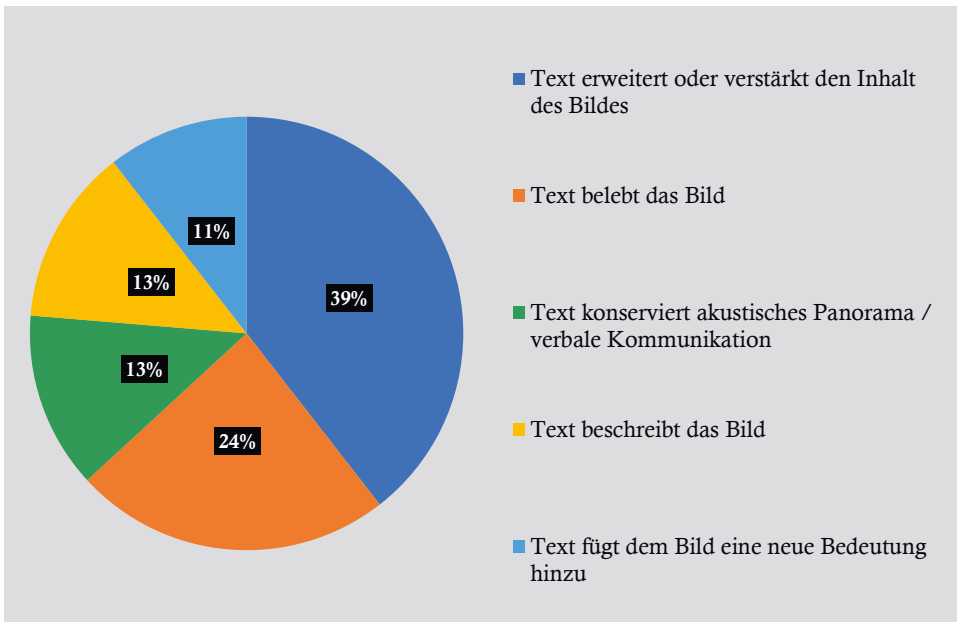


Abb. I allgemeine Funktionen der ›sprechenden‹ Beischriften im Bild (Verteilung bei Mosaiken)

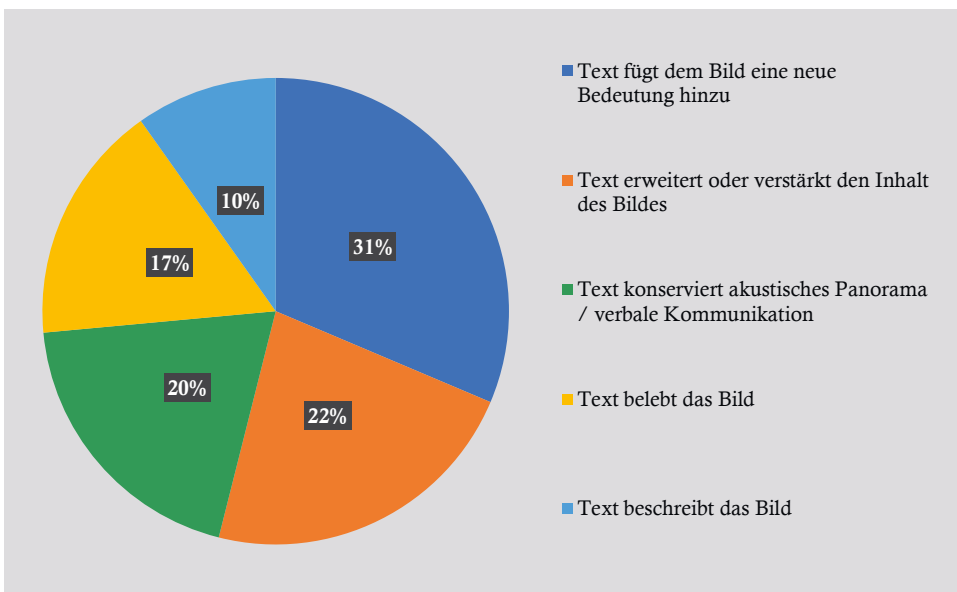


Abb. J allgemeine Funktionen der ›sprechenden‹ Beischriften im Bild (Verteilung bei Wandmalereien)

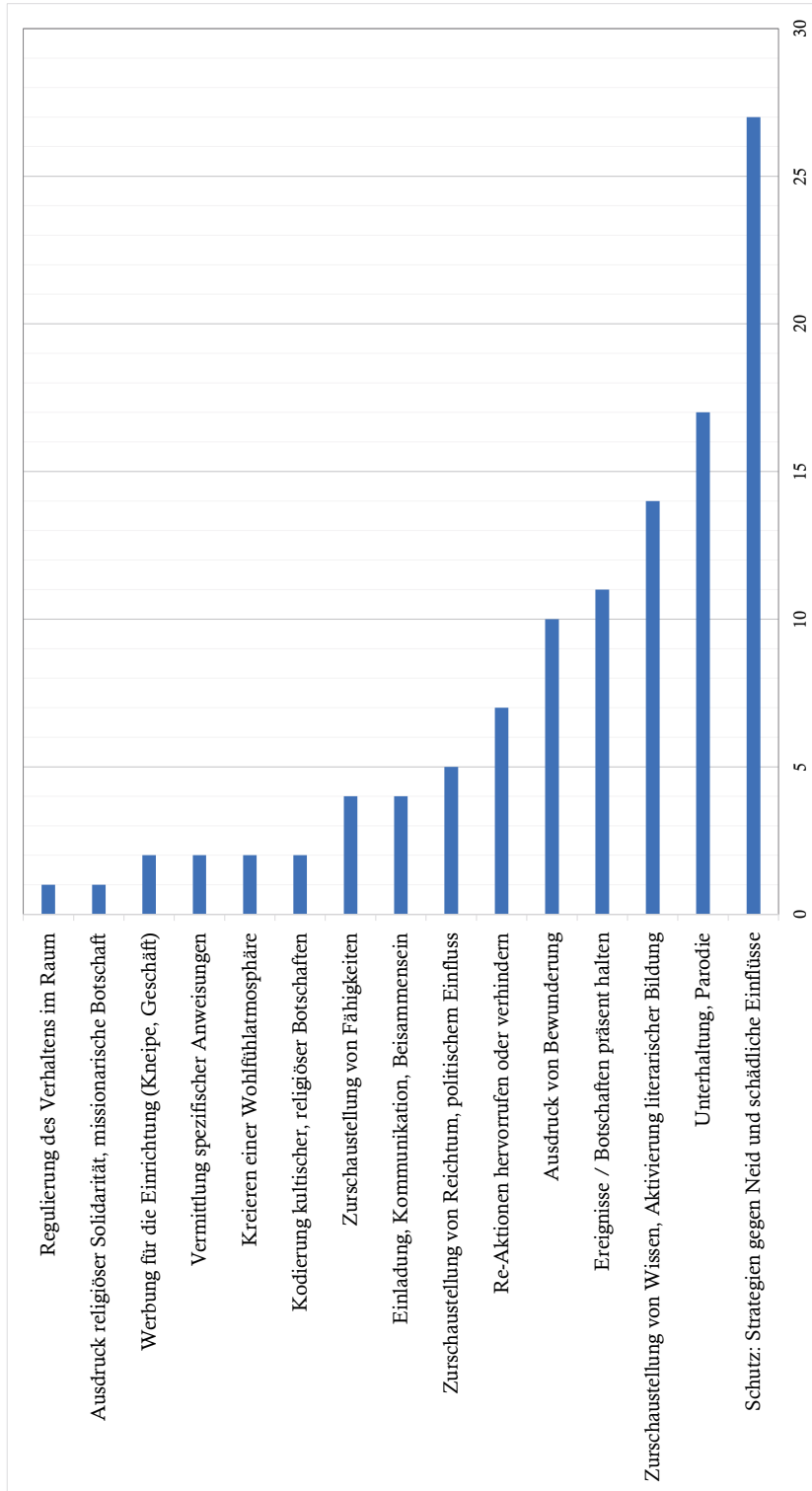


Abb. K spezielle Funktionen der ›Ikonotexte‹ (Verteilung bei Mosaiken)

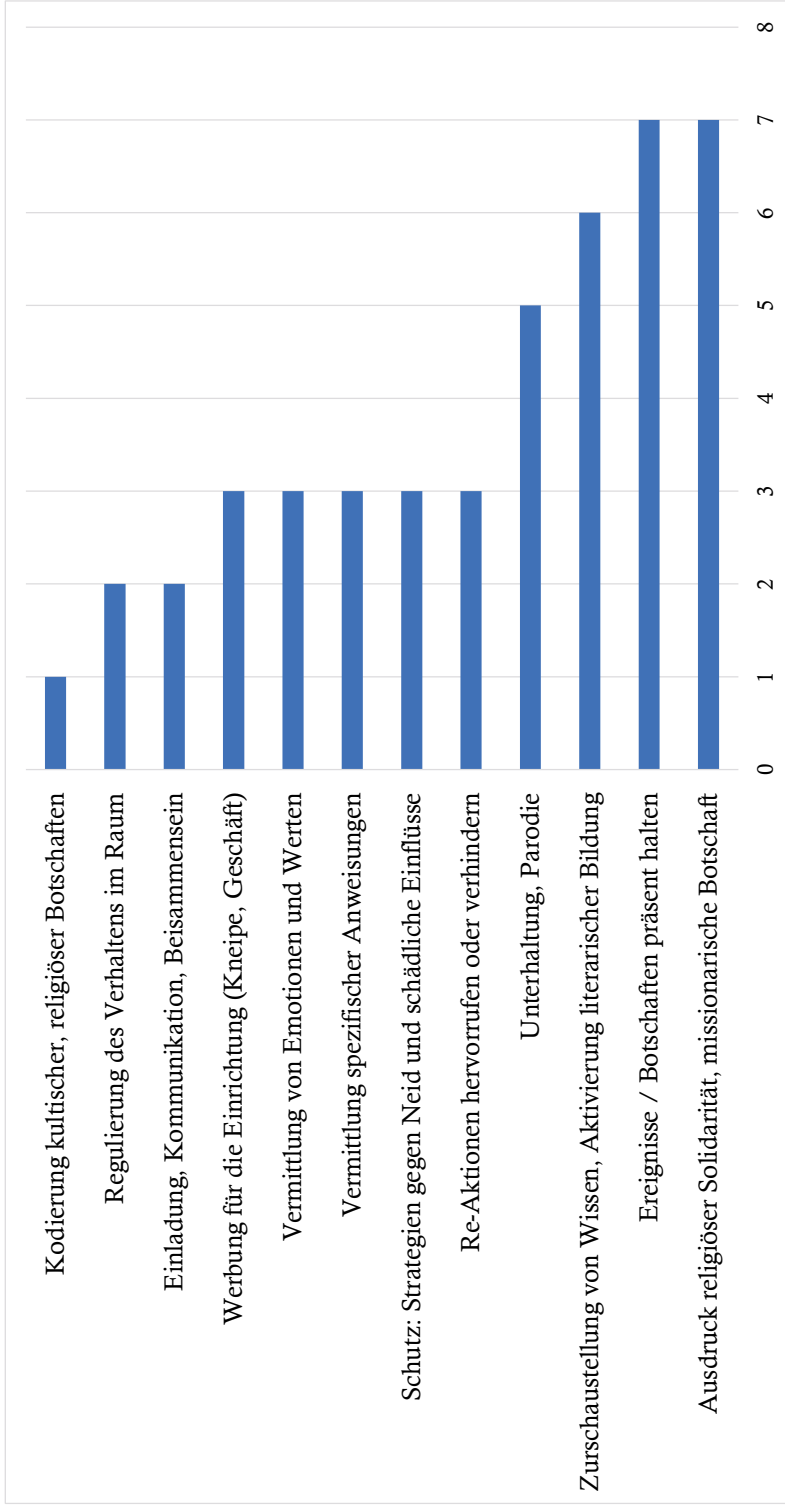


Abb. 1 spezielle Funktionen der ‚Ikonotexte‘ (Verteilung bei Wandmalereien)



Abb. 1a Bildfeld des Anacreon aus einem Mosaikfußboden in einer römischen Villa, Autun, Musée Rolin M.L. 1563



Abb. 1b Bildfeld des Epikur (Autun), Musée Rolin A1989.14.2



Abb. 1c Bildfeld des Metrodor (Autun), Musée Rolin A1990.5.93.1



Abb. 2 Mosaikbild aus einer römischen Villa (Sousse), Tunis, Musée du Bardo A 266



Abb. 3a Malerei (Bild C) in der Mitte der Nordwand von Raum (y), Pompeji, Casa degli Epigrammi (V 1, 18)

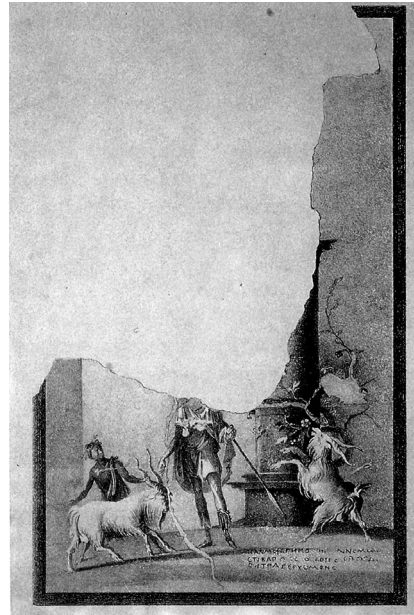


Abb. 3b Malerei (Bild D) rechts an der Nordwand von Raum (y), Pompeji, Casa degli Epigrammi (V 1, 18)



Abb. 3c Malerei (Bild B) links an der Nordwand von Raum (y), Pompeji, Casa degli Epigrammi (V 1, 18)



Abb. 3d Malerei (Bild A) in der Mitte der Westwand von Raum (y), Pompeji, Casa degli Epigrammi (V 1, 18)



Abb. 3e Malerei (Bild E) in der Mitte der Ostwand von Raum (y)



Abb. 4 Mosaikfußboden aus einem Wohnhaus (Baalbek, Heliopolis), Nationalmuseum Beirut DGA 3970



Abb. 5 Mosaikbild aus einem Grabbau, Via Appia (Rom), Museo Nazionale Romano 1025



Abb. 6 Mosaikfußboden aus einer römischen Villa, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano CE36202



Abb. 7 vermauerter Eingang mit Fensteröffnung an der Ostseite von Raum 5, Ostia, Terme dei Sette Sapienti (III X, 2)



Abb. 8a Malerei im Tonnengewölbe von Raum 5, Ostia, Terme dei Sette Sapienti (III X, 2)



Abb. 8b Malerei an der Südwand von Raum 5, inkl. Spuren der späteren Malschicht, Ostia, Terme dei Sette Sapienti (III X, 2)



Abb. 8c-d Figur des Solon von Athen (li.) und des Thales von Milet (re.) an der Südwand von Raum 5



Abb. 8e Ausschnitt aus der unteren Zone der Südwand von Raum 5

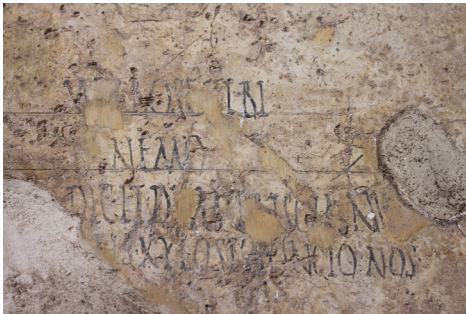


Abb. 8g Ausschnitt aus der unteren Zone der Südwand von Raum 5



Abb. 8f Ausschnitt aus der unteren Zone der Südwand von Raum 5



Abb. 8h Malereien an der Süd- und Westwand von Raum 5, Ostia, Terme dei Sette Sapienti (III X, 2)



Abb. 8i Figur des Chilon von Sparta an der Westwand von Raum 5 (li.)



Abb. 8k Figur des Bias von Priene an der Westwand von Raum 5 (re.)

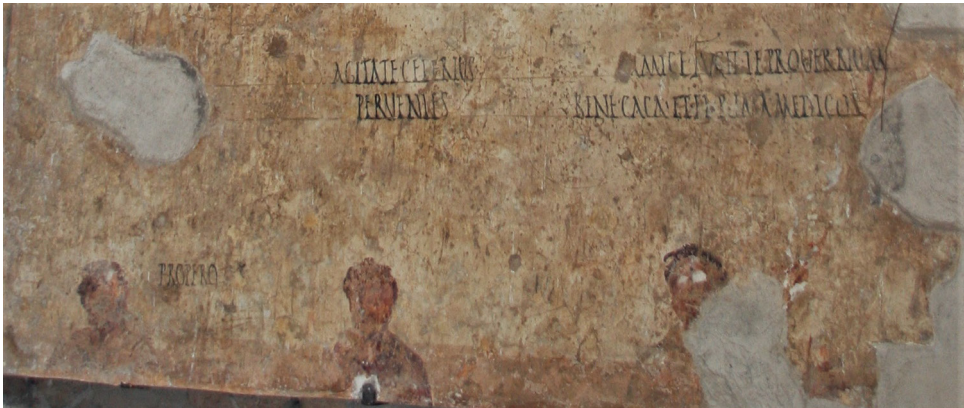


Abb. 8j Ausschnitt aus der unteren Zone der Westwand von Raum 5 (li.)



Abb. 8l Ausschnitt aus der Malerei an der Westwand von Raum 5 (re.)



Abb. 9a Bildfeld an der Nordwand von Latrine SR 29, Ephesos, Hanghaus 2, Wohneinheit 2



Abb. 9b Bildfeld an der Südwand von Latrine SR 29, Ephesos, Hanghaus 2, Wohneinheit 2



Abb. 10a–b Bildfelder (links und Mitte) an der Ostwand der Latrine (Raum II), sog. Haus der Europa, Kos



Abb. 11a–b Mosaikbilder aus dem triclinium (Bild C, Bild A), sog. House of the Sundial, Antiochia

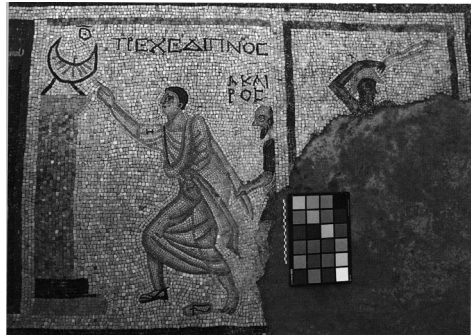
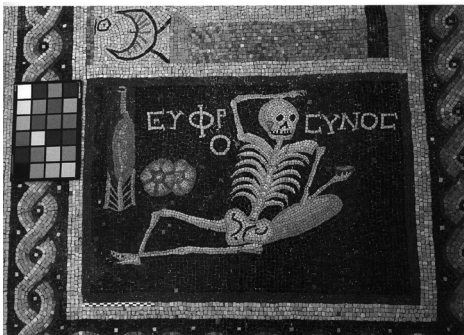


Abb. 12a–b Bildfelder aus dem Mosaikfußboden im Gelageraum eines Wohnhauses (Antiochia, İplik Pazarı)

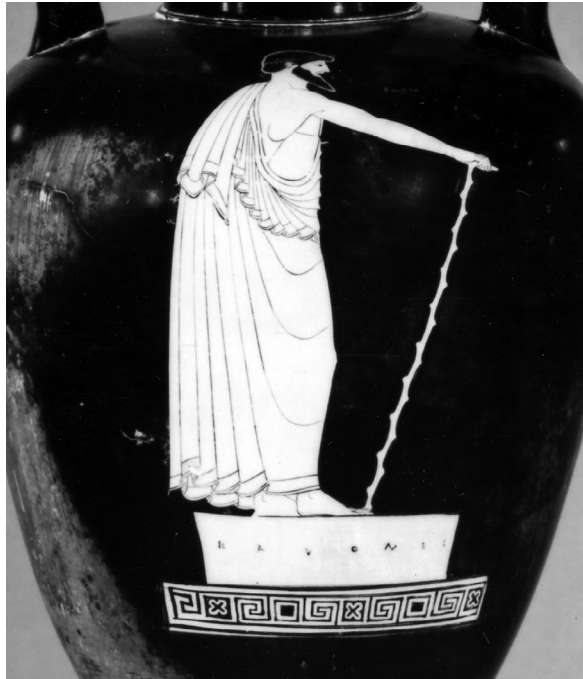


Abb. 13 rotfigurige Halsamphora (Seite A), 490–480 v. Chr., London, British Museum E 270



Abb. 14 unteritalischer Kelchkrater aus Lukanien, 400–390 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art 24.97.104



Abb. 15 rotfiguriger Psykter, 525–475 v. Chr., New York, Metropolitan Museum, Norbert Schimmel Collection L1979.17.1

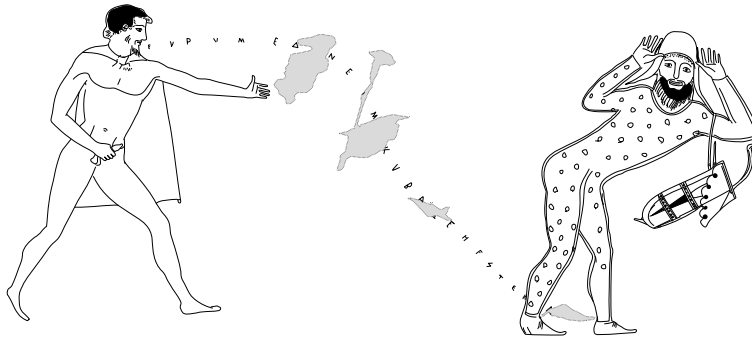


Abb. 16 Bemalung auf einer rotfigurigen Oinochoe (sog. Eurymedon-Kanne), 500–450 v. Chr., Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe 1981.173

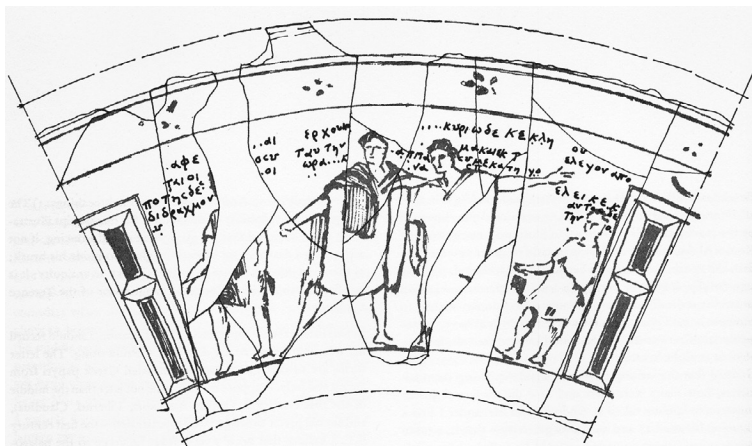


Abb. 17 Bemalung auf einem Glasgefäß aus Ägypten mit eingeritzten griechischen Inschriften, 1. Jh. v. Chr.



Abb. 18a Mosaikfußboden aus Fuente Alamo (Gesamtansicht), Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial 29489



Abb. 18b Apsis 1 des Mosaikfußbodens, Fuente Alamo, Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial 29489“



Abb. 18c Apsis 2 des Mosaikfußbodens, Fuente Alamo, Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial 29489



Abb. 18d Fragmente aus Apsis 3 des Mosaikfußbodens, Fuente Alamo, Córdoba, Museo Arqueológico y Etnológico Provincial 29489



Abb. 19 Mosaikbild aus einer römischen Villa (Córdoba), Córdoba, Gerencia Municipal de Urbanismo

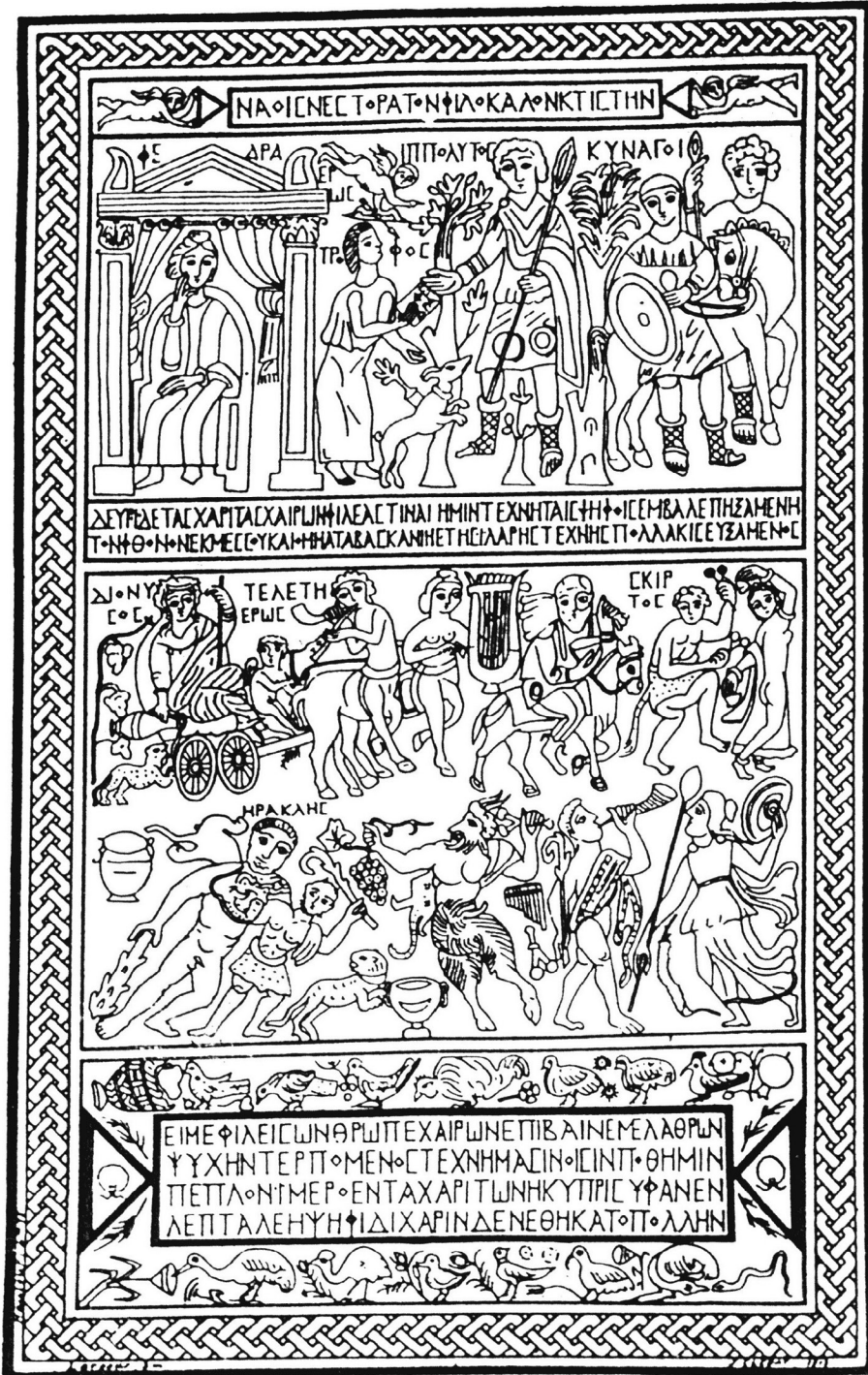


Abb. 20 Mosaikfußboden (Zeichnung) aus einem Wohnhaus (Sheikh Zouède), Museum von Ismailia



Abb. 21 Mosaikfußboden aus einer römischen Villa (Orléansville), Musée d'Antiquités, Algier



Abb. 22 Mosaikfußboden aus einem Wohnhaus (Smirat), sog. Mageriusmosaik, Musée archéologique de Sousse



Abb. 23 Mosaikfußboden aus einem Wohnhaus (El Djem), sog. Banquet Costumé, Musée Nationale du Bardo 3361



Abb. 24 Ausschnitt aus einem Mosaikfußboden, sog Isaona-Mosaik (El Djem), Musée Nationale du Bardo 3625



Abb. 25 Mosaikbild aus einem Privatbad, Uzitta (Henchir el Makhceba), Musée Nationale du Bardo 3722



Abb. 26a Wandmosaiken aus Rom, Madrid, Museo Arqueológico Nacional 3600



Abb. 26b Wandmosaiken aus Rom, Madrid, Museo Arqueológico Nacional 3601



Abb. 27a Mosaikbild aus einer römischen Villa, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano CE26389



Abb. 27b Mosaikbild aus einer römischen Villa, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano CE26389

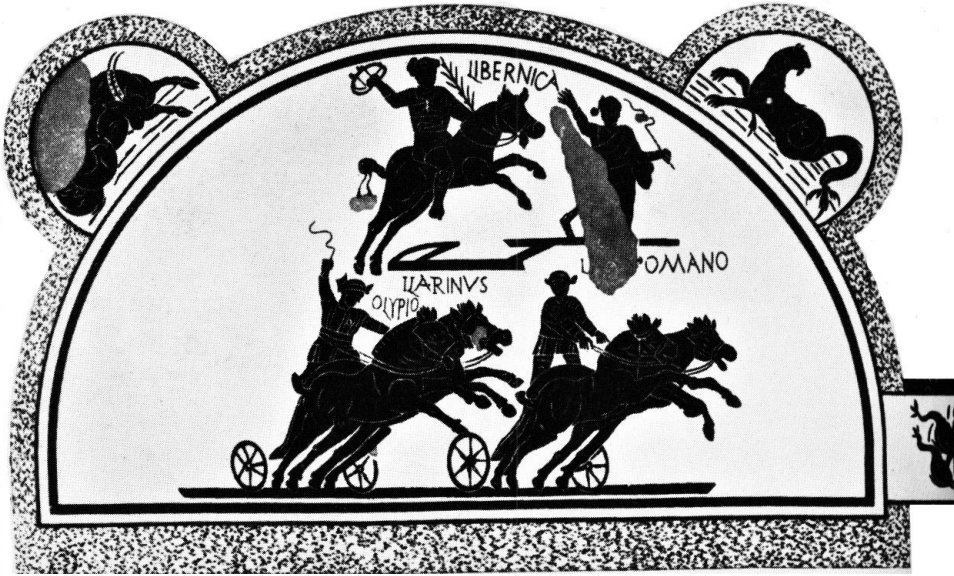


Abb. 28 Mosaikbild (Zeichnung) aus der Apsis in einem Wohnhaus (?), Rom



Abb. 29 Mosaikbild aus einer römischen Villa (Thugga), Musée Nationale du Bardo A 262



Abb. 30 Mosaikfußboden aus einem privaten Bad (Oued-Atménia), heute zerstört



Abb. 31a–b Rhönemedaillons aus Ton, Ende 2. Jh. n. Chr., Museum von Lyon 2000.0.2772 + 1999.5.110



Abb. 32 Mosaikfußboden aus einem Privatbad (sog. Maison de l'âne), Museum von Djemila



Abb. 33 Mosaikbild aus einer römischen Villa (Oberweningen), Landesmuseum Zürich



Abb. 34a–b Zeichnungen von Rhonemedallions aus Ton, 2./3. Jh. n. Chr.



Abb. 35a Malerei (›Tanzbild‹) links an der Westwand von Raum (r), Pompeji, Casa del Triclinio



Abb. 35b Malerei (›Gesangsbild‹) in der Mitte der Nordwand von Raum (r), Pompeji, Casa del Triclinio



Abb. 35c Malerei (Ankunftsbild) an der Ostwand von Raum (r), Pompeji, Casa del Triclinio



Abb. 36 rotfigurige Schale (Seite B), 525–475 v. Chr., Madrid, Museo Arqueológico Nacional 11267



Abb. 37a rotfigurige Schale ohne Fuß aus Theben (Innenbild), ca. 470–460 v. Chr., London, British Museum 95.10-27.2(r)



Abb. 37b–c rotfigurige Schale ohne Fuß aus Theben (Seite A, Seite B)

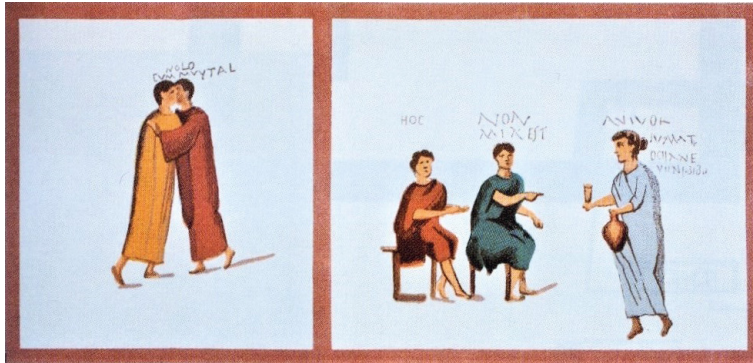


Abb. 38a–b Malerei (Bild 1–2, v. r. n.l.) an der Nordwand im Schankraum (1), Pompeji, Caupona di Salvius (VI 14, 35-36)



Abb. 38c–d Malerei (Bild 3–4, v. r. n.l.) an der Nordwand im Schankraum (1)



Abb. 39a Malerei (Bild S2) an der Südwand im Gastrum (b), Pompeji, Caupona della Via di Mercurio (VI 10, 1–19)



Abb. 39b Malerei (Bild N2) an der Nordwand im Gastrum (b), Pompeji, Caupona della Via di Mercurio (VI 10, 1–19)



Abb. 40a Malerei aus dem arcosolium 39, Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro

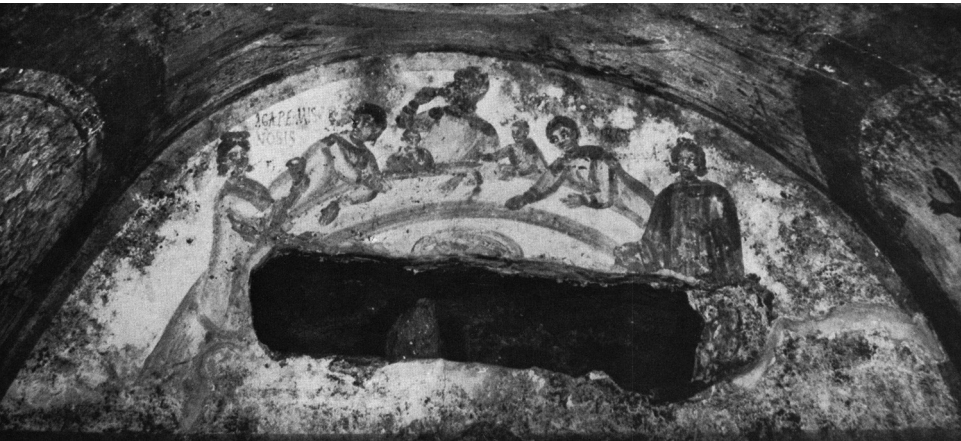


Abb. 40b Malerei aus dem cubiculum 45 (zugeschnitten), Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 40c Malerei aus dem arcosolium 47, Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 40d Malerei aus dem cubiculum 50(2) (zugeschnitten), Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 40e Malerei aus dem arcosolium 75, Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 40f Malerei aus dem cubiculum 76(2), Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 40g Malerei aus dem cubiculum 78(1), Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 40h Malerei aus dem cubiculum 78(2), Rom, Catacombe dei Santi Marcellino e Pietro



Abb. 41 Schwellenmosaik aus einem Wohnhaus, Ostia, Domus delle Gorgoni (I XIII, 6)



Abb. 42 Schwellenmosaik, Ostia, sog. Taberna del Pescivendolo (IV V, 1)



Abb. 43 Schwellenmosaik aus einem Wohnhaus, Pompeji, Casa del Poeta Tragico (VI 8, 3-5)



Abb. 44 Schwellenmosaik aus einem Wohnhaus, Antiochia, Jekmegeh, Antakya, Hatay Archaeological Museum 1026a

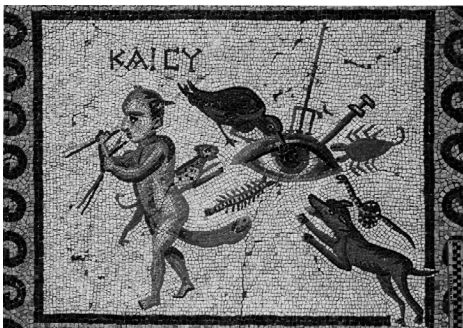


Abb. 45 Schwellenmosaik (sog. House of the Evil Eye), Antiochia, Jekmegeh, Antakya, Hatay Archaeological Museum 1024



Abb. 46 Mosaikbild aus einer Portikus, Antiochia, Daphne-Harbie, sog. House of the Boat of Psyche, Antakya, Hatay Archaeological Museum



Abb. 47 Schwellenmosaik aus einem Wohnhaus, Raum I (Nea Skala, Kephallenia)



Abb. 48 Schwellenmosaik aus einer römischen Villa (El Haouaria), Musée archéologique de Sousse



Abb. 49 Mosaikbild aus einer Thermenanlage (Moknine), Musée de Moknine



Abb. 50 Mosaik aus einer römischen Villa (Pèbre, Vinon-sur-Verdon), Hôtel de Ville, Manosque

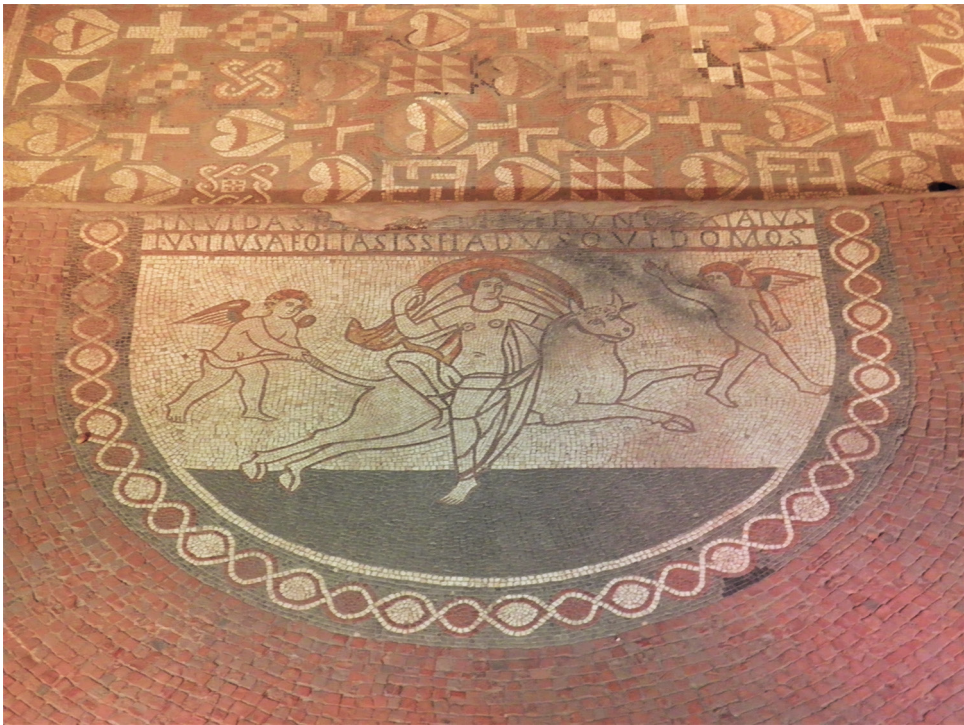


Abb. 51 Mosaikbild aus einer römischen Villa (Lullingstone, Kent)

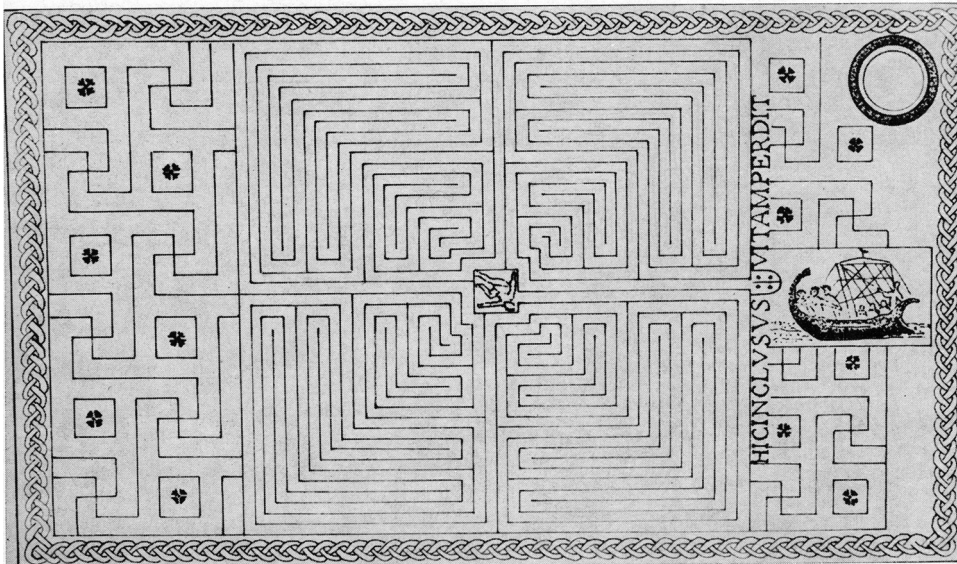


Abb. 52a Mosaikfußboden (Zeichnung) aus einer Grabkammer (Sousse)

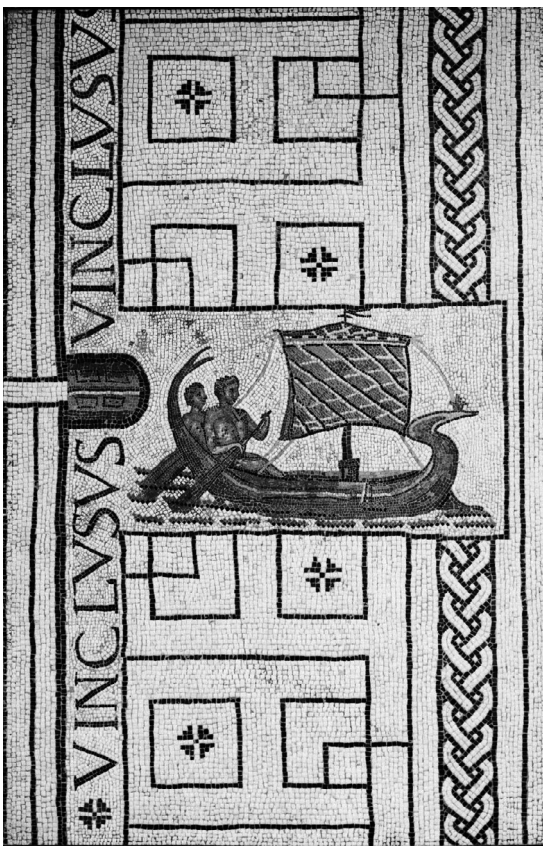


Abb. 52b rekonstruiertes Mosaik, University of Pennsylvania Museum (Penn Museum) MS4012



Abb. 53 Malerei an der Südwand der Außenfassade, Pompeji, Caupona di Euxinus (I 11, 10–11)



Abb. 54 Malerei an der Südwand der Latrine g, Pompeji, Caupona IX 7, 21–22, Neapel, Museo Nazionale 112285



Abb. 55 Mosaikbild (Zeichnung: li. Bild 5, re. Bild 4) aus dem Bakcheion von Melos



Abb. 56 Mosaikfußboden (Zeichnung) aus einem kultischen Gebäude? (Trier), Rheinisches Landesmuseum Trier 50.10

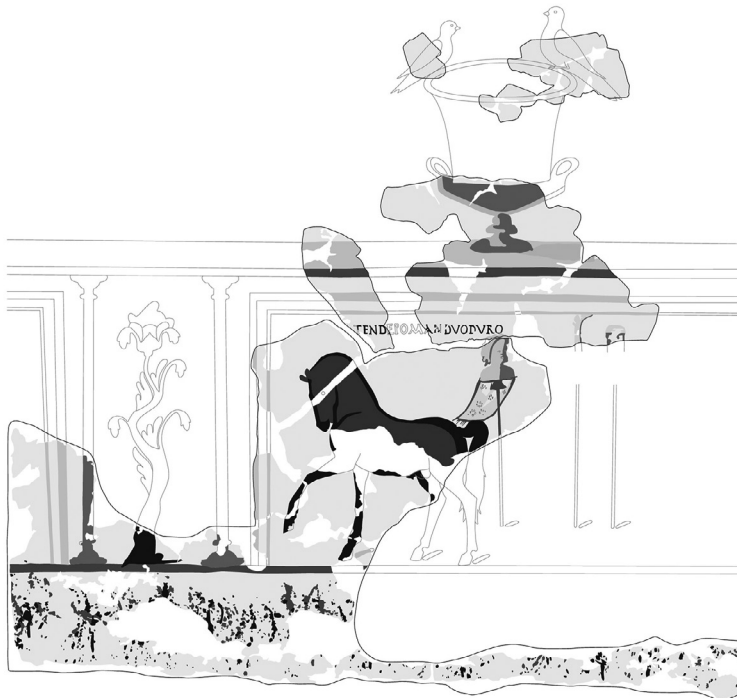


Abb. 57a Malerei (Zeichnung, Tafel 5) an der Südwand der Kryptoportikus (Raum 15) einer römischen Villa

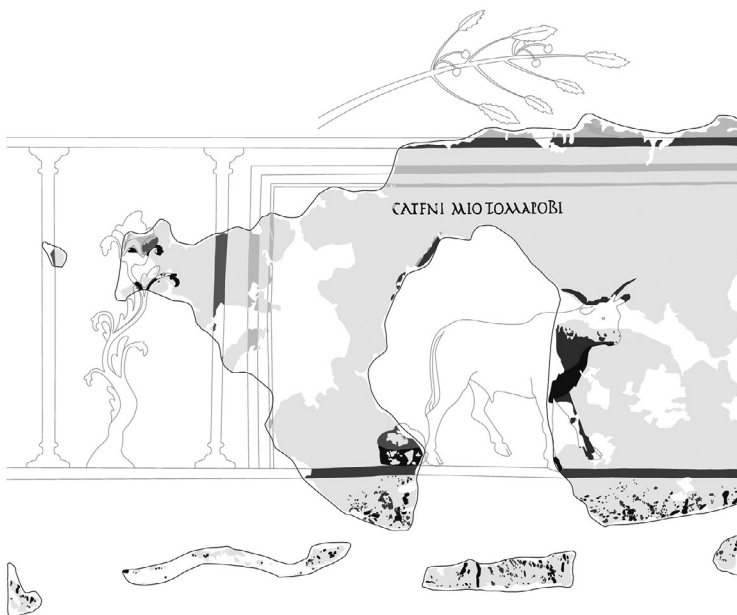


Abb. 57b Malerei (Zeichnung, Tafel 6), Südwand der Kryptoportikus (Raum 15) einer römischen Villa



Abb. 57c Malerei (Zeichnung, Tafel 7), Südwand der Kryptoportikus (Raum 15) einer römischen Villa

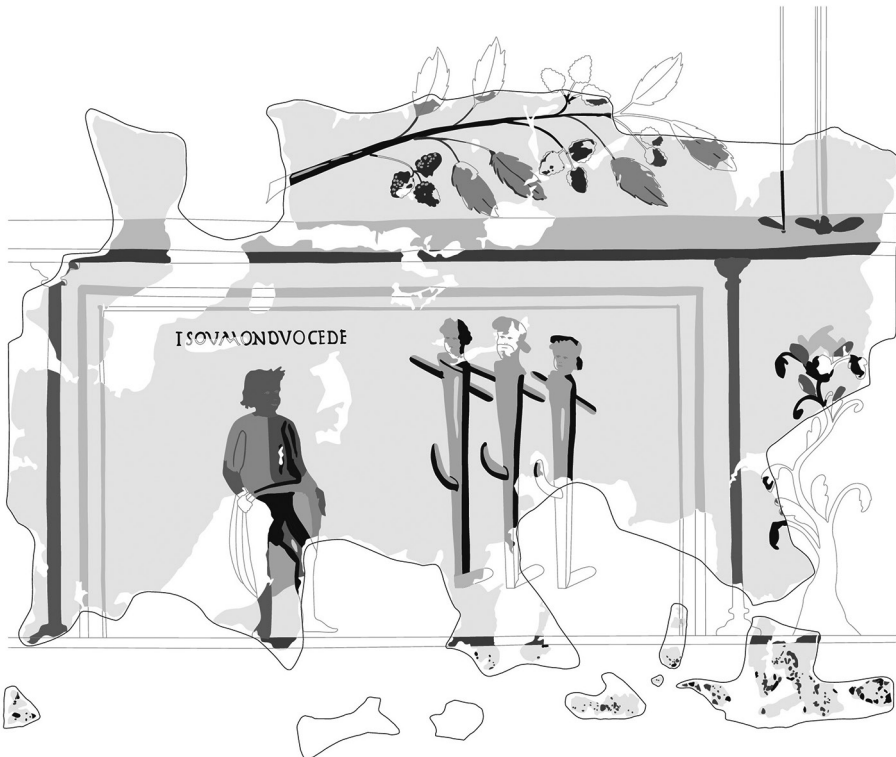


Abb. 57d Malerei (Zeichnung, Tafel 8), Südwand der Kryptoportikus (Raum 15) einer römischen Villa

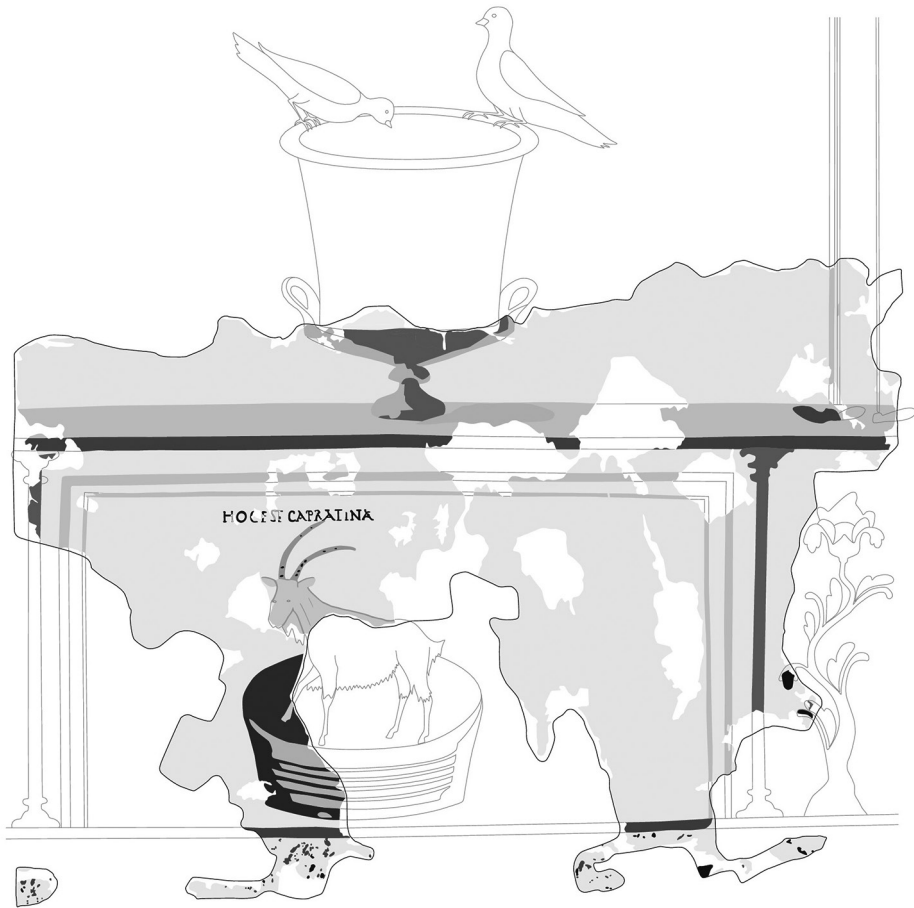


Abb. 57e Malerei (Zeichnung, Tafel 9), Südwand der Kryptoportikus (Raum 15) einer römischen Villa



Als ‚Beischriften‘ werden alle schriftlichen Zusätze bezeichnet, die in Zusammenhang mit Bildern stehen. In der antiken Kunst fallen vor allem Benennungen aller Art darunter. ‚Sprechende‘ Beischriften sind ein Sonderfall, denn sie bieten Einblick in die Welt des Akustischen und bereichern die figürlichen Darstellungen um die material fassbare Dimension der gesprochenen Sprache. Die Zusätze verlebendigen die Bilder nicht nur, sondern schreiben ihnen auch neue Inhalte zu, welche ohne Beschriftung nicht in derselben Weise hätten vermittelt werden können.

Dieses Buch beschreibt das Phänomen der ‚sprechenden‘ Beischriften erstmals exklusiv und ausführlich und nimmt dabei unterschiedliche Blickwinkel ein. Viele konkrete Fallbeispiele veranschaulichen, wie Bild und Text speziell auf Mosaiken und Wandbildern zusammenwirken können. Es gelingt, z. T. auch mit Hilfe von Parallelen in der Keramik, die praktischen Aufgaben der Stimmen in den Bildern herauszuarbeiten.

ISBN 978-3-96929-119-1



9 783969 291191