

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[ω]ς ο[ὐ]δὲ φρο[ν]ί[μ]ω[ς καὶ κ]α[λῶς καὶ δικα]ίω[ς ἄνε]υ [τοῦ ἡδέωζ.] 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.«¹⁷⁵
[Epikur]

Γ[εγ]όναμεν ἄ[πα]ξ, δις δ' οὐκ ἐ[στι] γ[έ]νεσθαι σὺ δὲ οὐκ ὦν τῆς αὔριον κύρι[ος]
τὸ [χ]αῖρον <μή> ἀνα[βά]λλη ὁ δὲ [βί]ος μελ[λη]σμῶ παραπόλλυται καὶ ἕκαστος [ῆμῶν ἀ]σχολο[ύ]μενο[ς] ἀπο[θ]νή[σ]κει Μητ[ρ]όδωρος

»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 dekorierte 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 Säulengang 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 schmalere 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.

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 [Esedra]. 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 εἰναλίωv.)
 ἀ(νθ' ὦν τῶ) (μὲν πέμπε δι' ἠέρος εὔστοχον ἄγρηv),
 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 παλαίωv),
 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 Dilthey 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 Dilthey 1876, 297. Die Nachzeichnung zeigt, dass Dilthey 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 Dilthey 1876, 311–313.

224 Strocka 1995, 285. Die Reste von zwei bis drei männlichen Figuren wähen Dilthey und Beyen 1960, 206. Laut Dilthey 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 Neusch 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 Neusch 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 Räselwettbewerb 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 πίνεμεθα (›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 λίγία, 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] αἶδων 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 ὑγρὸν 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 Bildnishermon 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.«); Περιάνδρος 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 autumat 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«.

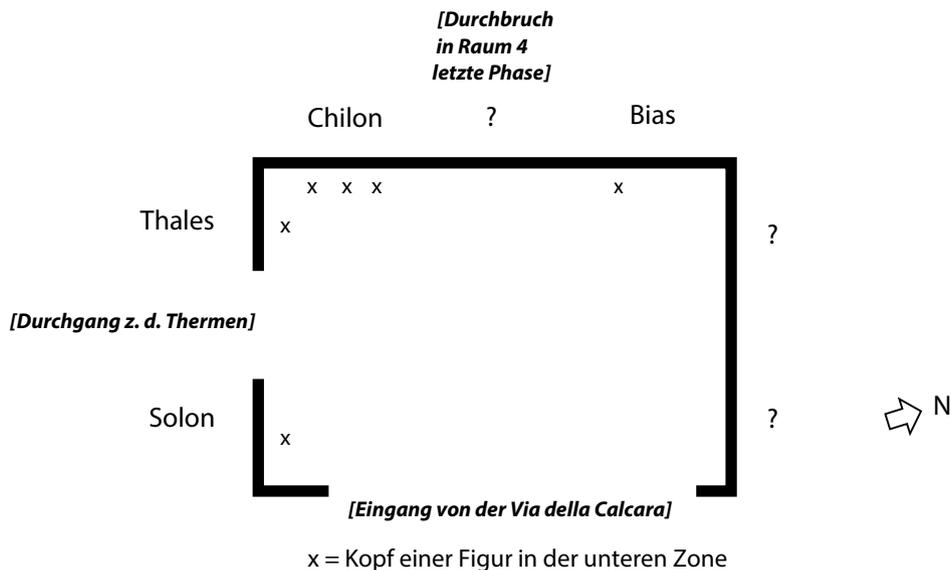
329 Mols 1997, 91.

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: ΠΙΠΗΝΕΥC. 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 ›Kopfrest‹ 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 roströter 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 Latrinengang 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.

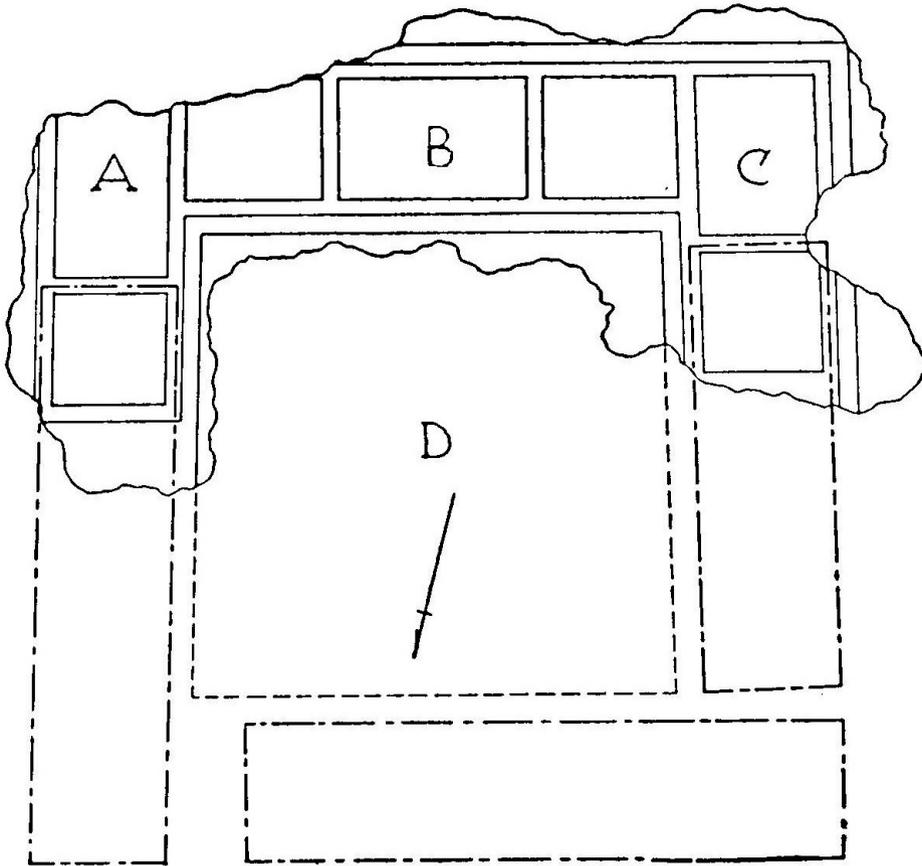
376 Ebd. 154 f.

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 althehrwürdigen 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 Preisßhofen keine unmittelbare Verbindung zum Latrinengang, sondern zeigt einen klaren Bezug der ersten Beischrift zur Gelagepoesie auf. Die Jugend (ὥρα 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. Scheffold 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 Herkunftszusammenhängen 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 Latrinenbesucher 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 ›schieß' 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 audit* (»... 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: ΟΥΚΑΝΙ-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 Gehrig 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

Ver mehrt 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 Raselei«). 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.

– 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 ›Familien-
drama‹ 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 Strickenkelamphora 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 Pygmäenmosaik-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 Angelique 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 geduldigen 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 Ovadhah – Ovadhah 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. Ovadhah – Ovadhah 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 Jahreszeitsymbolik 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.