

### 3 *Astyanax vicit*. Bild und Beischrift konservieren die Geräuschkulisse der *spectacula*

Wie gegenwärtige Massenveranstaltungen so waren auch die Spiele in den großen Anlagen der kaiserzeitlichen Unterhaltungsarchitektur geprägt von einer Vielzahl an Sinneseindrücken. Dessen ungeachtet verrät die metonymische Bezeichnung *spectacula*, dass dem Publikum bei *munera* und *ludi*<sup>699</sup> in erster Linie etwas zum Anschauen dargeboten wurde. Die Attraktivität beruhte also hauptsächlich auf der visuellen Dimension. In den antiken Quellen wird immer wieder auf die prachtvolle und aufwendige Inszenierung dieser ›Schau-Spiele‹ Bezug genommen. Auch die zu Hunderten überlieferten Darstellungen auf einer Vielzahl von Bildträgern zeugen davon, dass man vor allem Gesehenes festhalten wollte.

Abgesehen von den Bildzeugnissen gibt es auch immer wieder Angaben über die akustische Dimension der Spiele, die nicht von der visuellen Dimension abgekoppelt werden sollte.<sup>700</sup> Die Geräuschkulisse spielte mit Sicherheit eine beträchtliche Rolle in der Wahrnehmung der Zuschauer, weshalb man Amphitheaterverspiele und Circusspiele auch in der Antike als eine Art ›Spektakel für alle Sinne‹ begreifen kann.<sup>701</sup> Antike Autoren spielen immer wieder auf die Multisensualität der Spiele an, so etwa Tertullian, wenn er die Wagenrennen im Circus als *tanta solacia extrinsecus oculorum vel aurium*<sup>702</sup> bezeichnet oder schildert, wie die Zuschauer im Circus das, was sie sahen, für die Umstehenden zusätzlich durch Ausrufe unterteilt haben: *misit, dicunt et nuntiant invicem quod simul ab omnibus visum est*<sup>703</sup> (»Er hat sie [i. e. die *mappa*] geworfen!« rufen sie und melden sich gegenseitig, was

699 Wiedemann 2001, 12: »Wagenrennen im Circus und schauspielerische Aufführungen wurden *ludi* genannt (...), während die Aktivitäten, die im Amphitheater stattfanden, *munera* genannt wurden.«

700 Bergmann 2008, 361: »For events to be understood within these immense spaces, systems of visual magnification and acoustic amplification were devised, with sounds enhanced through specially-designed structures and echoing-devices, and heralds explicating the proceedings by carrying placards and gesturing or shouting across wide distances.«

701 So auch die Beobachtung von Bergmann in ihrem Aufsatz über Circusbilder: »Romans use vivid vocabulary to describe the overwhelming sensory stimulation of being at the circus. But it was, above all, the *visual experience* of the circus that survived the events and seems to have actually changed the way people saw.« »Hundreds of ›circus images‹ survive across the empire. (...) For persons distant in space or time, these concrete images must have played a vital role in summoning memories or stories of the crowded, multi-sensory spectacles.« (Bergmann 2008, 361). »Witnessing spectacles was more than an optical engagement; it involved all the senses.« (ebd. 372).

702 »(...) so große äußerliche Ergötzungen von Augen und Ohren.« (Tert. de spect. I 3).

703 Tert. de spect. XVI 3.

zur gleichen Zeit von allen gesehen worden ist.«). Auch Dion Chrysostomos vereint beide Sinneseindrücke, wenn er in einer seiner Reden die Auswirkungen von Theaterspiel und Pferderennen auf das Volk von Alexandria beschreibt: »Aber von allem das Heftigste: Ganz aufs Sehen aus, sehen sie nicht, und obwohl sie hören wollen, hören sie nicht. Sehr offensichtlich sind sie außer sich und von Sinnen, nicht nur Männer, auch Kinder und Frauen.«<sup>704</sup> Eine weitere Quelle für dieses Wechselspiel von Sehen und Hören ist Silius Italicus, wenn er die Reaktionen der Zuschauer im Circus von Karthago beschreibt.<sup>705</sup> Und an anderer Stelle scheint das sichtbare Geschehen sogar von den Lautäußerungen des Publikums überlagert zu werden, wenn das Schreien und Toben der Menge mehr Schauspiel zu bieten hat als das Rennen selbst.<sup>706</sup> Besonders Wagenrennen waren nicht nur als »mass viewing experience«<sup>707</sup> im Gedächtnis der Besucher verankert. Zahlreiche Quellen zeugen davon, dass sie ähnlich wie der Besuch eines Fußballspiels im Stadion auch ein außergewöhnliches ›Erlebnis für die Ohren‹ gewesen sein müssen. So beschreibt im 5. Jahrhundert n. Chr. etwa Rutilius Namatianus in seinem Gedicht *de reditu suo*, wie er bei seiner Ausfahrt aus dem Hafen Roms noch immer die Beifallsstürme im Circus zu hören glaubt.<sup>708</sup> Martial hebt in seinem Epigramm über den Wagenlenker Scorpus die hörbare Seite der Spiele besonders hervor: *clamosi gloria Circi, plausus, Roma, tui deliciaeque breves*<sup>709</sup> und auch an anderer Stelle hält er das laute Geschrei der Menge fest.<sup>710</sup> Die nachfolgend besprochenen Mosaiken gehören zu drei verschiedenen Kategorien:

1. Tierkampf und Gladiatorenkampf (*venationes* und *munera gladiatoria*) im Amphitheater,
2. Wagenrennen (*ludi circenses*) im Circus sowie
3. Spieleparodien, die durch Tiere verkörpert werden.

Das Bühnenschauspiel, das noch zu den klassischen Gattungen der *spectacula* hinzugerechnet werden kann<sup>711</sup>, ist in Kap. 2.3.3 ausführlich behandelt worden.

704 Dion Chrys. or. XXXII 42: τὸ δὲ πάντων χαλεπώτατον, σπουδακότες περὶ τὴν θεάν οὐχ ὁρῶσι καὶ ἀκούειν ἐθέλοντες οὐκ ἀκούουσι, σαφῶς ἐξεστηκότες καὶ παρανοοῦντες, οὐκ ἄνδρες μόνον, ἀλλὰ καὶ παῖδες καὶ γυναῖκα.

705 Sil. XVI 303–456.

706 Mart. VIII 11, 5–6. Lact. inst. VI 20, 32–33. Siehe hierzu auch Biville 1996, 317: »Le spectateur devient acteur, le public se donne lui-même en spectacle: (...)«.

707 Bergmann 2008, 371.

708 Rut. Nam. I 780.

709 Mart. X 53.

710 Mart. IX 68. 77. Mart. VIII 11, 5–6. Tert. de spect. XVI 1–2. Plin. epist. IV 9, 22. Dion Chrys. XXXII 74. Iuv. XI 193–204. Zu den Aktivitäten und Verlautbarungen der Zuschauer bei den Circusspielen z. B. Bergmann 2008, 371: »Anecdotes abound about circus spectators' active engagement, their shouting and gesticulating, casting curses, rioting, gambling, even intervening to stop the proceedings if charioteers were *remissi* or *revocati*.«.

711 z. B. bei Puk 2014, 2.

### 3.1 Bilder der *spectacula*

Kämpfe im Amphitheater und Rennen im Circus waren seit der römischen Republik integraler Bestandteil der politischen und sozialen Ordnung des Römischen Reiches.<sup>712</sup> Darstellungen von Spielen in den privaten Wohnhäusern verkörpern eine bis in die Spätantike aufs Engste mit der römischen Kultur verflochtene gesellschaftliche Konvention. Mosaiken, die Situationen aus Arena und Circus zeigen, sind seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. verbreitet<sup>713</sup> und lassen den Betrachter aus unterschiedlichen Perspektiven am Geschehen teilhaben:

- aus der Vogelperspektive mit Angabe der umgebenden Architektur<sup>714</sup>
- großformatig und in Nahaufnahme (›Close Up‹), als wäre man mitten unter den Kämpfenden<sup>715</sup>
- friesförmig, zum ›Spazieren schauen‹ in kontinuierlicher Szenenfolge<sup>716</sup> oder
- ausschnittshaft wie durch das Objektiv einer Fotokamera in isolierten Einzelszenen.<sup>717</sup>

Die Stimmung bei den Spielen wurde ganz wesentlich durch die Menge der Zuschauer geprägt, die allerdings in den Bildern üblicherweise nicht abgebildet wurden.<sup>718</sup> Erscheinen Zuschauer im Bild, folgt ihre Wiedergabe keiner bestimmten Darstellungskonvention. In den Mosaikbildern treten sie in homogenen Gruppen auf: mal regungslos und in separaten rechteckigen Rahmen büstenförmig aufge-

712 Seit der frühen Kaiserzeit galt der Gladiatorenkampf als das *munus par excellence* für das Volk. Im 1. Jahrhundert n. Chr. wurde auch der Tierkampf (*venatio*) Teil der *munera*, der zunächst separiert von den Gladiatorenkämpfen stattgefunden hatte, vgl. Dunkle 2008, 6. 9. Hinrichtungen in der Arena waren ein dritter Bestandteil römischer *munera* in der Kaiserzeit, vgl. Müller 2006, 37. Zur Rolle der Spiele im sozialen und politischen Leben der kaiserzeitlichen Gesellschaft, vgl. Brown 1992, 184. Clavel-Levêque 1980, 51–62 hebt u. a. die Bedeutung der Spiele (Gladiatorenspiele, Theaterspiele, Circusspiele) als eines regulativen und Einheit stiftenden Faktors für die römische Gesellschaft hervor.

713 Brown 1992, 181.

714 Blick in den Circus: z. B. auf einem Mosaik aus Karthago (Kondoleon 1999, 322 Abb. 1), auf zwei Mosaiken aus dem Museum von Barcelona (Guardia Pons 1992, Abb. 4 und 12). Blick in das Amphitheater: z. B. auf einem Mosaik aus Köln (Parlasca 1959, Taf. 83, 1), auf einem Mosaik aus Le Kef, Sicca Veneria (Dunbabin 1978a, Taf. XXII Abb. 54), auf einem Mosaik aus Thelepte (Dunbabin 1978, Taf. XXIII Abb. 55).

715 Sousse (Dunbabin 1978, Taf. XXV), Thelepte (ebd. Taf. XXIII Abb. 55). Weitere Bildbeispiele auch bei Hönle – Henze 1981, passim.

716 Diesen Typus findet man v. a. in Italien und Nordafrika als Umrahmung eines Mittelbildes und in Gängen, so z. B. auf Mosaiken aus Tusculum (ursprünglich in der Säulenhalle einer römischen Villa verlegt, heute in der Eingangshalle der Villa Borghese), Castelporziano, Zliten/Nordafrika und Paphos/Zypern (Kondoleon 1995, passim).

717 Nennig (Parlasca 1959, Taf. 37–39). Bad-Kreuznach. Augst. Reims (weitere Beispiele siehe Damon 1990, 147).

718 Dazu Lim 1999, 343.

reicht<sup>719</sup>, mal stillstehend<sup>720</sup>, mal untereinander kommunizierend und gestikulierend wie im großen Circusmosaik in der Villa von Piazza Armerina.<sup>721</sup> In diesen Fällen wird die Geräuschkulisse während der Spiele zwar angedeutet, das Bild selbst bleibt für den modernen Betrachter aber in der Regel stumm.

Bei den nachfolgend besprochenen Spielemosaiken ist bereits die Bildkonzeption eine eigenwillige und einzigartige Kreation mit einer sehr individuellen Semantik. Die Motive, mit denen ein visuelles Panorama entfaltet wird, hat man durch beigeschriebene Akklamationen um eine auditive Dimension erweitert. Das Kapitel geht nun der Frage nach, welches Ziel ein Hausherr verfolgt haben mag, wenn er eine solche Veranstaltung aus dem öffentlichen Raum *en miniature*<sup>722</sup> im eigenen Haus konservieren ließ. Zunächst ging es ihm sicherlich darum, die Veranstaltung möglichst präzise zu dokumentieren. Die Zugabe von »sprechenden« Beischriften lässt allerdings noch weitere Funktionen hervortreten. Einen besonderen Stellenwert nimmt dabei die Akklamation (*acclamatio*) ein.

### 3.2 Die *acclamatio*: Definition und sprachliche Merkmale

Das Publikum im Theater, im Amphitheater und im Circus, aber auch bei Ansprachen auf dem Forum war nie eine stille und disziplinierte Zuhörerschaft. Die Veranstaltungen wurden immer von lauten Zwischenrufen, Klatschen und Gesang begleitet.<sup>723</sup> Die *acclamatio* beinhaltet grundsätzlich jede Art von Zuruf, ob Beifallsbezeugung (Begrüßung, Lobpreisung, Glückwunsch, agonistischer Zuruf/Siegeswunsch) oder Bekundung des Missfallens (Tadel, Beschwerde, Verwünschung, Forderung). Übliche Anlässe, zu denen im Römischen Reich akklamiert wurde, waren Einzüge in Städte, Ansprachen, Kaiserproklamationen, Konsulatsantritte sowie der Besuch von Spielen.<sup>724</sup> Akklamationen erfüllten eine Vielzahl von Funktionen, auf die an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden kann.<sup>725</sup> Seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. hat man Akklamationen, die bei öffentlichen Ver-

719 Ebd. 347 Abb. 8. Dunbabin 1978, Taf. XXIII Abb. 55.

720 Ein Zwickelteil eines spätantiken Mosaiks aus Köln zeigt Gladiatorenkampfgruppen in einem Bildstreifen. Die im freien Raum des Zwickels abgebildeten, in Mäntel gehüllten Personen sollen vermutlich Zuschauer darstellen, vgl. Parlasca 1959, 83 und Taf. 83, 1.

721 Gentili 1957, Taf. Ia und S. 18 Abb. 16. Weitere Zuschauerdarstellungen bei Lim 1999, 348 Abb. 9; 349. Abb. 10. 11; 357 Abb. 20. Dunbabin 1978, Abb. 78. Blázquez 2001, 204 f. Abb. 4. 5.

722 »The miniaturization of the public and monumental within the Roman house has been studied in terms of the architectural plan, the gardens, and even the frescoes, but not in terms of the mosaics.« (Kondoleon 1999).

723 Aldrete 1999, 77. Das Verhalten der Zuschauer bei Wettkämpfen war in der Vergangenheit gelegentlich Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung. Eine gute Einführung bietet das Quellenarchiv *Spectatores* an der Universität Graz <<http://www-gewi.uni-graz.at/spectatores/>> (31.03.2021) sowie Weiler 1987. Weiler 1987a.

724 Wiemer 2004, 51.

725 Zu den mannigfachen Funktionen der Akklamationen äußern sich z. B. Roueché 1984, 181–188. Wiemer 2004, 56–66 und Biville 1996, 317 f.

sammlungen geäußert wurden, mitunter wortgetreu aufgezeichnet.<sup>726</sup> Sie konnten unterschiedliche Formen annehmen: vom einfachen Applaus und rhythmischen Beifall über laute Zurufe von Einzelworten, Ehrennamen und kurzen formelhaften Phrasen bis hin zu längeren, oft rhythmisch skandierten Sätzen sowie Sprechchören und Gesängen. Durch häufiges Akklamieren bildete sich ein standardisiertes Repertoire mit einheitlicher Formelsprache heraus.<sup>727</sup> Frédérique Biville unterscheidet mehrere Ausdrucksformen der Akklamation in den literarischen Quellen: die Nacherzählung, in der lediglich ihr lautlicher Eindruck beschrieben ist, außerdem die indirekte Rede (»discours rapporté«, gebildet z. B. aus einem einleitenden Verb) sowie zusätzlich die direkte Akklamation (auf Schrifträgern).<sup>728</sup> Heute sind Inschriften oft die einzige Quelle, um sich ein Bild von dem authentischen Wortlaut der Rufe zu machen. Die epigraphisch überlieferten Akklamationen können als eigene Gattung definiert werden, die es erlaubt, mit ähnlichen Phänomenen der Gegenwart verglichen zu werden.<sup>729</sup>

Zu den Kennzeichen längerer Akklamationen<sup>730</sup>, wie sie uns literarisch und epigraphisch überliefert sind, gehörte eine quasi-rhythmische Struktur, die eine flexible Anpassung ihres Inhalts möglich macht. Die formelhaften ritualisierten Akklamationen in der Spätantike weisen Wiederholungen von ganzen Sätzen oder Einzelworten auf. Typisch ist der Gebrauch desselben Wortes am Anfang aufeinanderfolgender Teilsätze. Verschiedene Aktionen (z. B. Handlungsursache und Handlungsausgang) werden oft gleichungsartig ins Verhältnis gesetzt.<sup>731</sup> Daneben ist auch die aufeinanderfolgende Wiederkehr grammatikalischer Endungen sowie die Verwendung ähnlicher Worte und Klänge charakteristisch. Darüber hinaus sind kurze Interjektionsformeln ein weiteres Kennzeichen von Akklamationen.<sup>732</sup> Man muss davon ausgehen, dass das Wesen der Akklamation in der Praxis dialogisch war, d. h. bei großen Veranstaltungen herrschte eine interaktive, partizipatorische Form der Kommunikation. Herolde und Publikum, Kaiser und Volk, Zuschauer und Protagonisten der Spiele verständigten sich in vielfacher Rede und Gegenrede.<sup>733</sup>

726 Roueché 1984, 184–188. über die Protokollführung von Akklamationen in epigraphisch überlieferten Listen, vgl. Wiemer 2004, 57 f. Ein Beispiel ist die einzigartige Sammlung von Akklamationen für den lokalen Stifter Albinus auf den Säulen der Westportikus auf der Agora von Aphrodisias, vgl. Roueché 1984, 190–196.

727 Aldrete 1999, 101–103. Wiemer 2004, 49. 54 f. Biville 1996, 313 f. Roueché 1984, bes. 194–196. RAC Akklamation 216 f. RE *Acclamatio* 147–149. Eine große Anzahl von Akklamationsformeln ist zusammengestellt bei de Ruggiero 1895, 73–76. Vgl. auch Kirsch 1897, 2–3.

728 Biville 1996, 311.

729 Feissel 1999, 584.

730 Vgl. Aldrete 1999, 133–135. 138–140. Biville 1996, v. a. 314–317.

731 z. B. ... *tu voluisti quod licebat, nos fecimus quod decebat* ... , vgl. Aldrete 1999, 139.

732 Ebd. 143.

733 Ebd. 117 f. 124 f. und *passim*.

### 3.3 Mosaiken

Im Rahmen dieses Teilkapitels werden in Detailstudien einzelne Mosaikbilder aus den oben genannten Kategorien ›Kampfszenen im Amphitheater‹, ›Wagenrennen im Circus‹ und ›Spieleparodien‹ behandelt, die in der Vergangenheit z. T. Gegenstand intensiver Diskussion gewesen sind. Drei davon gehören in die erwähnte Kategorie des ›Close-Ups‹ und stehen aufgrund ihrer Kombination mit ›sprechenden‹ Beischriften im Vergleich zu anderen Darstellungen in besonderem Maße heraus. Keines der Mosaiken liefert eine objektive Dokumentation des Geschehens, vielmehr erweist sich jedes Bild als klug konstruiertes Kunstwerk, das durch die fein abgestimmte Kombination von Bild und Text eine sehr spezifische Botschaft kommuniziert.<sup>734</sup> Anschauliche exkurshafte Vergleiche mit parallelen Phänomenen werden vorgenommen, um einen frischen Blick auf die vielfach interpretierten Objekte werfen zu können. In den anschließend besprochenen Mosaikbildern werden Akklamationen gezielt eingesetzt. Zum einen, um verschiedene akustische Phänomene festzuhalten und zum anderen für zusätzliche Informationen, die alleine aus den Bildern nicht deutlich werden. Zentrale Aufgabe dieses Kapitels wird es sein, Deutungsmöglichkeiten für die spezielle Leistung der Kombination von Bild und Beischrift in Spielemosaiken zu entwickeln. Der Fokus der Betrachtung liegt im Speziellen auf der Frage, wo sich Bild- und Schriftmedium ergänzen und welchen Anteil die ›sprechenden‹ Beischriften an einer solchen erweiterten Bildbotschaft haben.

#### 3.3.1 Tierkampf und Gladiatorenkampf

Tierkämpfe (*venationes*) haben ihren Ursprung in den Sieges-Feiern militärischer Triumphe, die zunächst im Rahmen staatlich anberaumter Spiele begangen worden sind und seit der späten Republik zunehmend im Amphitheater beheimatet waren. Die römischen Eroberer Afrikas wurden inspiriert von den lokalen Eliten, zu deren Aktivitäten die Jagd auf wilde Tiere gehörte. Gladiatorenspiele wurden zu Beginn als Bestandteil der Begräbnisfeiern hochrangiger Männer Roms als obligatorische Gaben (*munera*) gehandelt, um dem Prestigegewinn der einflussreichen Familien zu dienen.<sup>735</sup> Im gesamten Reich finden wir Szenen aus den *munera* und *venationes* häufig auf großformatigen Bildträgern wie Mosaiken, Reliefs und Wänden. Entsprechende Szenen waren ob der reichsweiten Popularität der Spiele in der Kaiserzeit außerdem auf figürlich verzierter Massenware wie Gefäßen, Medaillons

734 So auch die Feststellung von Sparreboom 2016, 124.

735 Erst später hat man Tierkämpfe und Gladiatorenspiele in den meisten Amphitheatern des Römischen Reiches kombiniert. In einigen Reichsteilen wurde jedoch immer strikter zwischen beiden Gattungen unterschieden. Zu Ursprung und Entwicklung der Tier- und Gladiatorenkämpfe in Rom und Nordafrika, vgl. ebd. 41–65.

und Lampen verbreitet.<sup>736</sup> Wurden Kampfszenen im Mosaik festgehalten, so sind diese Bilder größtenteils auf die Wiedergabe der Gefechte im Sand der Arena fokussiert. Der Betrachter sieht Ausschnitte von Zweikämpfen oder den Ablauf des Kampfgeschehens in detailreicher Großaufnahme. Unter den Beischriften finden sich Benennungen, kurze Kommentierungen oder Angaben über die Anzahl der Tiere, aber auch längere Texte, die z. B. auf die Freigebigkeit des Spielestifters Bezug nehmen.

### 3.3.1.1 Das sogenannte ›Mageriusmosaik‹ aus Smirat

Das Mosaik datiert ins 3. Jahrhundert n. Chr., stammt aus einer Villenanlage nahe der heutigen Ortschaft Smirat in Tunesien<sup>737</sup> Kat. M53 und wird im archäologischen Museum von Sousse aufbewahrt (Abb. 22). Sein genauer Fundkontext ist nicht gesichert, aufgrund seiner bidirektionalen Ausrichtung lag es jedoch wahrscheinlich nicht in einem *triclinium*. Bei der Auffindung im Jahr 1966 war das Mosaik in mehrere Teile zerbrochen, wie eine Fotografie beweist.<sup>738</sup> Die 4,20 x 2,20 m große Tierkampfszene war in einen Boden mit geometrischem Dekor aus Kreisen und Ellipsen eingelassen, der sich auf einer Fläche von 6,80 x 5,30 m erstreckt.<sup>739</sup> Unter den bis heute überlieferten Tierkampfmosaiken Nordafrikas sticht sie als ungewöhnliche Spezialanfertigung heraus.

Auf der rechteckigen Fläche sind vier *venatores* im Kampf gegen Leoparden zu sehen, die rechte obere Ecke ist verloren. Jeder von ihnen ist mit einer Lanze bewaffnet, die er in den Körper des gegnerischen Tieres stößt, sodass Blut hervorquillt. Kämpfer und Tiere sind gleichermaßen mit Namen versehen. Der *venator* SPITTARA links unten mit freiem Oberkörper steht auf kleinen Stelzen.<sup>740</sup> Er macht einen Ausfallschritt und trifft VICTOR in die Brust. Über SPITTARA schreitet eine kleine weiblich konnotierte Figur, bekleidet mit Tunika, kurzen Jagdstiefeln und kurzem wehenden Manteltuch. Hinter ihrem Rücken ist die Spitze eines Köchers zu sehen. Im Arm hält sie einen langen Hirsehalm.<sup>741</sup> Links neben ihr ist MAGERI zu lesen. Wen sie darstellen soll, ist umstritten. Die Deutung als Göttin Diana findet in der Literatur die meiste Akzeptanz.<sup>742</sup> Roger Hanoune beschreibt die Person als kostümierten *venator*<sup>743</sup>, während Antonio Ibba und Alessandro Tea-

736 Brown 1992, 180. 209 Anm. 4. Wiedemann 2001, 24–29. Junkelmann 2000 hat eine große Sammlung von Bildzeugnissen für den Gladiatorenkampf zusammengestellt.

737 In der Gegend zwischen Sousse und El Djem gelegen, vgl. die Übersichtskarte bei Beschouch 1966, 138 Taf. II. Der Fundort selbst heißt Oglat Beni Khira, vgl. ebd. 134 Anm. 3.

738 Ebd. 137 Taf. I. Eine jüngere Bibliographie zum Mosaik bei Hanoune 2000, 1568 Anm. 13. Anhaltspunkte zur Datierung behandelt Beschouch 1966, 147–150.

739 Eine Zeichnung bei Ibba – Teatini 2016, 4 Abb. 2.


740 Zu dieser akrobatischen Einlage vgl. Hanoune 2000, 1571.

741 Beschreibung bei Beschouch 1966, 135 Anm. 3.

742 z. B. bei Vismara 2007, 105. 109.

743 Hanoune 2000, 1576.

tini die Deutung als verkleideten Schauspieler für wahrscheinlich halten, der Diana vor den Zuschauern verkörpern soll.<sup>744</sup> Weiter rechts versucht HILARINVS den am Boden hockenden Leopard CRISPINVS zu erlegen. BVLLARIVS eilt ihm zu Hilfe. HILARINVS ist in Rückenansicht mit entblößtem Hinterteil dargestellt. Auf dem Kragen und den beiden Armbündchen seiner Tunika sind je vier Hirsehalme sichtbar. Beide Raubtiere im unteren Bildteil sind mit Hirse umwunden.

Eine weitere Kampfgruppe im oberen Drittel des Bildfeldes ist auf dem Kopf stehend positioniert, so dass man um das Mosaik herumgehen muss, um sie zu betrachten. Der *venator* MAMERTINVS bohrt seine Lanze in den Leopard ROMANVS, der ihn von rechts angreifen will. Weiter links hinter ihm sitzt ein zweiter Leopard LVXVRIVS, der bereits schwer verwundet ist. Von der männlichen Person daneben ist nur ein Teil des Oberkörpers mit Kopf, der obere Teil des linken Arms sowie die Spitze eines Stabes oder einer Lanze erhalten geblieben. Ihr Gewand ist mit Efeu verziert, darüber ist das Wort MAGERI zu lesen, das von einem in Inschriften häufig als Trennmarker eingesetzten Efeublatt  (*hedera*) begrenzt wird.<sup>745</sup> Die Identität ist zunächst unklar, denn eine echte Namensbeischrift ist nicht erhalten, allerdings ist die Figur in größerem Maßstab wiedergegeben als die umstehenden Kämpfer, was für ihren hochrangigen Status spricht. Rechts dahinter ist eine kleine nackte männliche Figur mit Mantel und Stiefeln zu sehen. In der Rechten hält sie eine *patra*, in der Linken einen langen Stab mit sichelförmiger Bekrönung.<sup>746</sup> Die Deutung als männliche Gottheit, vornehmlich Bacchus, Apollo oder Merkur ist denkbar. Im Allgemeinen wird die Figur als Dionysos/Bacchus oder Liber Pater bezeichnet, wohl auch, da dieser wie auch die Göttin Diana öfter im Kontext der Spiele als Schutzgottheit erscheint.<sup>747</sup> Die fehlenden dionysischen Attribute lassen Zweifel an dieser Interpretation.<sup>748</sup> Ibba und Teatini identifizieren die Figur deshalb mit Apollo, der aufgrund seiner verringerten Bedeutungsgröße ebenfalls verkörpert durch einen Schauspieler zu denken wäre.<sup>749</sup>

In der Mitte des Bildes steht ein junger Diener in einer weiten Tunika mit vertikalen *clavi* und langem Haar, der ein Tablett vor sich hält, auf dem vier Geldsäckchen liegen. Jedes Säckchen ist mit einer liegenden Acht ( $\infty$ ) markiert, welche

744 Ibba – Teatini 2016, 6.

745 *hederae* sind auch im Bildraum zweier Tierkampfmosaiken aus Djemila und El Djem angegeben, vgl. Dunbabin 1978, Taf. XXVI Abb. 66. Taf. XXVII Abb. 68.

746 Beschreibung siehe Beschaoouch 1966, 135 Anm. 4. zum Gegenstand in der Rechten, vgl. Dunbabin 1978, 67 Anm. 13.

747 Beschaoouch 1966, 135 Anm. 4. Dunbabin 1978, 67. 75. Notermans 1996, 12. Notermans 2001, 460. Dionysos inmitten von Tierkämpfen auf einem Mosaik aus El Djem, vgl. Dunbabin 1978, Taf. XXVII Abb. 68. LIMC Dionysos/Bacchus (in peripharia occidentali) Nr. 178. Diana auf einem Mosaik aus Thuburbo Maius, vgl. Yacoub, Musée du Bardo, 120 f. Inv. 2816 Abb. 129. Diana inmitten kämpfender Gruppen von Männern und Tieren auf einem Mosaik aus El Djem, vgl. Dunbabin 1978, Taf. XXIII Abb. 56.

748 Hanoune 2000, 1575 f.

749 Als Bildparallele nennen sie ein Mosaik aus Karthago, auf dem Apollo neben Diana in einer Ädikula steht, vgl. Ibba – Teatini 2016, 8 Abb. 6.



die darin enthaltene Geldsumme (1.000 Denare) bezeichnet. Zu beiden Seiten der Figur verläuft je eine Textkolumne (10 Zeilen links, 17 Zeilen rechts; hier in Transkription wiedergegeben):

Linke Kolumne:

*Per curionem / dictum ›domi/ni mei ut / Telegen(i) / pro leopardo / meritum habeant vestri / favoris dona/te eis denarios / quingentos.*

»Vom Herold ist gesagt worden: »Meine Herren, damit die *Telegenii* eine Entlohnung eurer Gunst für einen Leoparden erhalten, gebt ihnen 500 Denare.« / ...

Rechte Kolumne:

*Adclamatum est / › Exemplo tuo mu/nus sic discant / futuri! Audiant / praeteriti! Unde / tale? quando tale? / exemplo quaesto/rum munus edes, / de re tua mu/nus edes, / (i)sta dies.‹ Magerius do/nat› Hoc est habe/re, hoc est posse, / hoc est ia(m)!·Nox est / ia(m)·munere tuo / saccis missos.‹<sup>750</sup>*

... Es erhob sich Beifall. »Mögen nach deinem Beispiel zukünftige (Spielestifter) auf diese Weise lernen, ein *munus* abzuhalten, mögen die Vergangenen (= *munerarii* der Vergangenheit) davon hören. Von wem und wann (haben wir je solche Spiele) gehabt? Du wirst nach dem Beispiel der Quaestoren solche Spiele geben, du wirst die Spiele aus eigener Tasche ausrichten. Dieser ist (dein) Tag.« Magerius bezahlt. »Dies bedeutet reich zu sein, dies bedeutet, ein Vermögen/Macht zu haben. Das ist es schließlich! Bald ist es Nacht. Bald (werden die *Telegenii*) nach deinem *munus* mit den Geldsäcken nach Hause geschickt.«

Der längere Haupttext zu beiden Seiten der Figur im Zentrum setzt sich inhaltlich wie folgt zusammen:

- Die **linke Kolumne** enthält einen Aufruf des Herolds (*curio*) an vermögende Zuschauer im Amphitheater: er appelliert an die Gewogenheit (*favor*) des Publikums. Für jeden der vier getöteten Leoparden soll als Unkostenbeitrag für die *venatio* eine Summe von 500 Denaren an die *Telegenii* gezahlt werden. Unterstützt wird die Aufforderung des Wortführers vielleicht durch Diana und Apollon. Bei den *Telegenii* handelt es sich um eine sogenannte *sodalitas*, also eine bruderschaftsartige Tierkämpfervereinigung, die rund um die Spiele operierte. Solche Vereinigungen waren wohl ähnlich wie andere *collegia* organisiert, sie besaßen Schutzgottheiten, Ehrenmitglieder und waren in Sektionen unter-

750 AE 1967, 549 = AE 2000, 1597–8 = AE 2007, 1684. Transkription nach Dunbabin 1978, 67f. Ibba – Teatini 2016, 13f. 17. Sprachliche und inhaltliche Besonderheiten der Inschrift mit allerlei Parallelbeispielen und Erklärungen hat Beschtauch 1966, 135–146 zusammengetragen.

teilt, deren Vorsitz *magistri* innehatten. Zu ihrem Kompetenzbereich gehörte es vermutlich, ähnlich wie in *familiae gladiatoriae*, das Personal (darunter Herolde), die Ausrüstung und gefangene wilde Tiere für die Vorführungen zu stellen, aber auch Bankette auszurichten und Bestattungen zu organisieren. Außerdem waren sie in Handelsgeschäfte involviert, auch wenn umstritten ist, in welchem Ausmaß.<sup>751</sup>

- Die **rechte Kolumne** trägt Züge einer ›Live-Reportage‹ und beginnt mit Beifallsrufen für eine Person, welche die Rolle des Veranstalters (*editor, munerarius*) innehat. Gelobt wird die Einzigartigkeit des *munus*: *unde tale quando tale?* Die Veranstaltung wird aus der Retrospektive geschildert. Demnach steht die monetäre Verpflichtung an. Der Stifter wird *coram publico* zur Zahlung aufgefordert und soll ein Beispiel für seine Großzügigkeit abliefern. Zukünftige Spielestifter sollen sich daran orientieren und Veranstalter vergangener Spiele mögen davon hören. Weder aus dem Bild noch aus dem Text wird für den Betrachter zunächst auf Anhieb begreiflich, um wen es sich handelt. Eventuell könnte die fragmentarische Figur im rechten oberen Bildteil gemeint sein. Im zweiten Teil werden zwei Unklarheiten bereinigt: einerseits wird der Name des Zahlers genannt (Magerius). Dieser wird als *munerarius par excellence*<sup>752</sup> gepriesen und sein Reichtum bewundert, der ihn zu einer solchen Aufgabe ermächtigt (*hoc est habere, hoc est posse*). Andererseits wird ersichtlich, welchen Zeitpunkt die Szene wiedergibt: Magerius hat bereits gezahlt, denn auf dem Tablett liegen vier Geldsäckchen, eines für jeden Leopard. Aber er hat nicht einfach den vom Herold vorgeschlagenen Preis beglichen, sondern gleich das Doppelte, wie die Zahlzeichen auf den Säcken erkennen lassen: 1000 statt 500 Denare pro Leopard.<sup>753</sup> Im letzten Satz ist von der hereinbrechenden Nacht die Rede, woraus zu schließen ist, dass nach der Zahlung das unmittelbare Ende der Kämpfe bevorsteht.<sup>754</sup> Der Gebrauch des Futurs in der Lobrede auf den Stifter deutet hingegen auf einen Zeitpunkt vor dem Beginn der Spiele hin: *exemplo quaestorum munus edes de re tua munus edes*.<sup>755</sup> Ein solcher chronologischer

751 Die *sodalitates*, die auch als *familiae venatorum* bezeichnet werden, waren nach neuerer Erkenntnis nicht exklusiv mit den *venatores* verbunden, vgl. dazu neuerdings Ibba – Teatini 2016, 3 Anm. 6. Allgemein nimmt man an, dass sie quasi-religiöse Strukturen besaßen, vgl. Bomgardner 2007, 20 f. Notermans 1996, 13. Dunbabin 1978, 67. Organisation, Kompetenzen und Tätigkeitsfelder dieser Gruppierungen fassen Vismara 2007, 116–129, Bomgardner 2009, 169 f. und zuletzt Sparreboom 2016, 180–183 nach heutigem Wissensstand zusammen.

752 Der in der Beischrift erwähnte Stifter Magerius ist zugleich als *editor* anzusehen.

753 Notermans 1996, 13. Der Ablauf der Zahlung hatte womöglich etwas mit einer Auktion gemeinsam, wie Kathleen Coleman vorgeschlagen hat, vgl. Bomgardner 2007, 18. Bomgardner 2009, 169.

754 Beschaouch 1966, 136: »Nous sommes ici à la fin du combat (...). Il ne reste plus qu'à payer les frais du spectacle.« Dunbabin 1978, 67: »(...) an appeal made by the herald to the audience at the end of the spectacle, shortly after the moment illustrated on the mosaic, (...)«. Bomgardner 2009, 169. 175.

755 Sofern es sich nicht um einen Übertragungsfehler (»e« statt »i«) des Mosaizisten handelt, ist

Widerspruch tritt aber nicht nur innerhalb des Textes auf, auch Bild und Text verhalten sich in gewisser Weise asynchron zueinander, da derjenige Moment für die Mittelszene gewählt wurde, der inhaltlich dem Geschehen entspricht, das im zweiten Teil der rechten Kolumne geschildert wird.

- Die beiden Vokative *MAGERI MAGERI* an den Rändern links und rechts sind wahrscheinlich als wiederholte laute Zurufe von Seiten des Publikums zu denken, die etwa mit *homo felix* ergänzt werden müssen.<sup>756</sup> Es mag sich um Beifallsbekundungen handeln, mit denen die Zuschauermenge den im Text erwähnten Magerius zur Finanzierung der Spiele bewegen will oder ihn für seine Großzügigkeit preist.

Beachtenswert ist, dass die lange Beischrift kurze Kommentierungen enthält, die einerseits das Geschehen in der Arena beschreiben und andererseits unterschiedliche Sprecher indizieren:

- Die **Erzählerstimme** führt den Leser durch den Text, indem sie zweimal eine direkte Rede einleitet (*per curionem dictum [est]; adclamatum est*), und in einem Fall eine Handlung kommentiert (*Magerius donat*).
- Die **Stimme des Herolds** ist nur im Text der linken Kolumne auszumachen, da die Erzählerstimme dort entsprechend einleitet: »Vom Ausrufer ist gesagt worden ...«. Im Text der rechten Kolumne fehlt eine präzise Sprecherangabe; stattdessen steht der unpersönliche Ausdruck *adclamatum est*.
- Die Wendung *adclamatum est* kann entweder als eine Art Zwischenkommentar (i. S. v. »Applaus kam auf«) oder aber parallel zu *dictum (est)* als Einleitung der wörtlichen Rede aufgefasst werden. Obwohl die rechte Kolumne als fortgesetztes Dictum des Herolds gedacht werden kann, macht es die Struktur dieses Abschnitts wahrscheinlicher, hierin die **Stimme der Zuschauer** zu sehen, die nicht im Bild erscheinen. Länge und Komplexität der Beischrift erschweren diese Vorstellung allerdings, da Zurufe, die von einer großen Menschenmenge skandiert werden, in der Regel kurz und eingängig sind. Zumindest Teile der Beischrift lassen sich aber mit den Sprechchören einer großen Menschenmasse vereinbaren. So erinnern etwa die durch *brevitas* ausgezeichneten, elliptischen Konstruktionen *unde tale quando tale; munus edes ... munus edes ...; hoc est ... hoc est ... hoc est ...* an Rufe aus den Rängen der Zuschauer. Die beiden Vokative *MAGERI MAGERI* stehen als begleitende Akklamationen am Rand.

zumindest David Bomgardner kein Präzedenzfall bekannt, dass es im Römischen Reich Praxis gewesen wäre, die Kosten erst nach der Veranstaltung von Spielen auf Zuruf einzutreiben, vgl. Bomgardner 2007, 16. ebd. 18: »Does this inscription provide evidence for a new type of munus, perhaps unique to North Africa (...)?».

756 Dunbabin 1978, 68. Wiedemann 2001, 28. Ibba – Teatini 2016, 11 deuten die Beischriften fälschlich als Besitzgenitive und die beiden als Gottheiten verkleideten Komparsen als Mitglieder der Gefolgschaft des Magerius. Bomgardner bezeichnet die beiden Inschriften irrtümlich als »labels«, vgl. Bomgardner 2007, 16.

- Zusätzlich hat man noch die **Stimme des Magerius** erkennen wollen, der sich zu den Beifallsbekundungen äußert: *hoc est habere, hoc est posse ... tuo saccis missos.*<sup>757</sup> Diese Überlegung ist aber nicht stichhaltig, da der Satz gegen Ende an den *munerarius* selbst gerichtet ist.

In der langen zentralen Beischrift sind menschliche Stimmen dokumentiert, darunter diejenige des Herolds und Rufe aus dem Zuschauerraum. Interessanterweise sind aber weder dieser noch die Zuschauer selbst im Bild vertreten, was die Vorstellungskraft des Betrachters anregt. Bei den Beischriften können weitere Merkmale von Akklamationen nachgewiesen werden. Ein derartiger Nachweis ist in dieser Form noch nicht erfolgt:

- **Wiederholte Wortkombinationen**, die sich rhythmisch skandieren lassen. Typisch ist auch hier der Gebrauch desselben Wortes am Anfang aufeinanderfolgender Teilsätze, im ›Mageriusmosaik‹ etwa *munus edes ... munus edes ...; hoc est ... hoc est ... hoc est ...*, aber auch *unde tale quando tale*. Solche Wiederholungen wirken bekräftigend und machen die Akklamation für die Zuschauermenge leichter memorierbar.<sup>758</sup>
- **Zwei unterschiedliche Handlungen** werden sprachlich zueinander in Beziehung gesetzt. Die entsprechende Stelle im ›Mageriusmosaik‹ lautet: *discant futuri audiant praeteriti ...*
- **Rede und Gegenrede** unterschiedlicher Sprecherstimmen ist festgehalten.
- **Einleitende Phrasen** wie *Per curionem dictum ...* und *Adclamatum est ...* In den epigraphisch bezeugten Kaiserakklamationen heißt es analog dazu *adclamatum est ... / adclamaverunt ...*<sup>759</sup>
- Der **Gebrauch des Konjunktivs** drückt einen Wunsch oder eine Aufforderung aus, z. B. *exemplo tuo munus sic discant futuri audiant praeteriti* im ›Mageriusmosaik‹. Äquivalent dazu eine inschriftliche Kaiserakklamation: *saepe de nostr(is) ann(is) augeat tibi Iup[iter] annos! ...*<sup>760</sup>
- Übereinstimmungen im Wortlaut zwischen den Akklamationen im ›Mageriusmosaik‹ und literarisch bzw. inschriftlich überlieferten Akklamationen sprechen für eine gewisse Authentizität der Ausrufe.<sup>761</sup>

Besonders die Beischriften in der rechten Kolumne folgen einem bestimmten Muster, das auch in anderen Akklamationen belegt ist.<sup>762</sup> Sie erwecken den Anschein

757 Futrell 1997, 122: ›Magerius' response to all this acclaim‹.

758 de Ruggiero 1895, 75.

759 Ebd. 73 f.

760 Ebd.

761 Parallelen in Grabinschriften: *viator, quod tu, et ego: quod ego, et omnes. non fui, fui, memini, non sum, non curo*, vgl. ebd. 75. Parallele auf einer Inschrift aus Theveste (CIL VIII 1884): *Sadunti ob merita missos sacco*.

762 Biville 1996, 314–317 und Roueché 1984, 188–190 stellen einige der oben genannten Merkmale

eines schriftlich fixierten Protokolls.<sup>763</sup> Ob die Ähnlichkeit zu einem solchen Protokoll im ›Mageriusmosaik‹ bewusst eingesetzt wurde, kann nicht befriedigend geklärt werden. Der Dialog zwischen dem Herold und der Zuschauermenge wurde aber wohl in Anlehnung an Akklamationen dieser Zeit verfasst bzw. hatte diese zum Vorbild. Obwohl Zuschauer im Bild selbst nicht dargestellt sind, dürfte allein der durch das Lesen der Beischriften evozierte ›Nachhalleffekt‹ für die Besucher des Hauses eindrücklich gewesen sein. Dem Planer des Mosaiks ist es gelungen, Bild und Text zielgerichtet aufeinander abzustimmen. Bevor seine Strategie näher ergründet wird, ist zuerst eine Beschäftigung mit dem historischen und kulturellen Hintergrund angebracht.

Um der eigentlichen Intention des Auftraggebers näher zu kommen, hilft zunächst ein Blick in die Literatur. Katherine Dunbabin unterscheidet in ihrem Buch über nordafrikanische Mosaiken zwischen einer dekorativen und einer informativen Bestimmung von Mosaiken, die wilde Tiere zeigen.<sup>764</sup> Anna Sparreboom fügt diesen beiden Funktionen in ihrer Dissertation noch ein weiteres Element hinzu, für das sie die Bezeichnung ›entertainment value‹ wählt.<sup>765</sup> Alle drei genannten Funktionsbereiche (dekorativ, informativ und unterhaltend) gelten jedoch nicht nur für Tierkampfmosaiken, sondern sind genauso gut auch auf Circusmosaiken oder Mosaiken mit Theaterdarstellungen übertragbar. Wir werden sehen, dass sich eine strikte Trennung der beiden von Dunbabin identifizierten Funktionen für das ›Mageriusmosaik‹ kaum aufrechterhalten lässt.<sup>766</sup>

Für die Wertschätzung von *venationes* als Bildmotiv im privaten Wohnbereich wurden zunächst drei hauptsächliche Beweggründe genannt<sup>767</sup>:

- die persönliche Vorliebe des Hausherrn für exotische wilde Tiere und für blutige Kämpfe,
- sein Wunsch nach Zurschaustellung von und die Erinnerung an selbst veranstaltete Spiele, sowie
- eine symbolische und religiöse Bedeutung für den Hausherrn und Auftraggeber.

von Akklamationen mit Beispielen zusammen: rhythmische Sequenzen, Gebrauch des Konjunktivs, Wortwiederholungen und Doppelungen.

763 Aldrete 1999, 115 f. Aus einer Senatssitzung des 5. Jahrhunderts hat man in ähnlicher Form 43 verschiedene Akklamationen des versammelten Gremiums (Lobpreisungen, Wunschäußerungen) sowie die Anzahl ihrer Wiederholungen unter der Rubrik *adclamatum est* im handschriftlich verfassten Protokoll vermerkt, vgl. Wiemer 2004, 29–31.

764 Dunbabin 1978, 7.

765 Sparreboom 2016, 122.

766 Auch Sparreboom bezeichnet die Unterscheidung zwischen dekorativ und informativ als ›somewhat artificial‹ (ebd.).

767 Dunbabin 1978, 84 f.

Sparreboom zählt weitere Gründe auf, etwa die Bewunderung eines speziellen Tierkämpfers oder Venatorenteams oder der Wunsch nach einer Re-Inszenierung des *munus* nicht nur als Andenken an die eigene Leistung, sondern auch als Entwurf und Untermauerung der eigenen sozialen Identität.<sup>768</sup> Bei der Wahl des Kampfmotivs mögen neben dem Unterhaltungswert nicht zuletzt auch erzieherische Ideale eine Rolle gespielt haben, und zwar insbesondere in Form der ostentativ herausgestellten Fähigkeit zur Bezwingung von Wildheit. Begründet ist dies in der allgemeinen Vorbildfunktion der Kämpfer in der Arena.<sup>769</sup>

Die Beischriften im ›Mageriusmosaik‹ liefern einen unmissverständlichen Hinweis, dass der Hausherr die Ausrichtung einer ganz bestimmten Veranstaltung in Erinnerung rufen wollte.<sup>770</sup> Benennungen der Figuren erhöhen den dokumentarischen Wert der Darstellung; zusätzlich vermitteln sie durch ihre Semantik bestimmte Wertvorstellungen und Botschaften an das Besucherpublikum<sup>771</sup>: Raubkatzennamen können auf ihre schöne Gestalt hindeuten, auf ihre weit entfernte Herkunft, auf ihren stolzen Charakter oder ihre Sieghaftigkeit. Durch diese Symbolträchtigkeit sind sie auf ihre Art auch als ›sprechend‹ zu bezeichnen. Unter den Namen der Leoparden im Mosaik von Smirat finden wir ROMANVS [Römer], LVXVRIVS [Prächtiger], CRISPINVS [ > *crispus*: Krauskopf] und VICTOR [Sieger]. *Romanus* will auf römische Tugenden hindeuten und ist generelles Sinnbild für den Romanisierungsgrad des Hausherrn, *Luxurius* verweist auf die geschmeidige Bewegung des Tieres oder auf die Prachtliebe des Auftraggebers, der als *editor* keine Kosten gescheut hat. *Crispinus* hingegen mag ein Hinweis auf die afrikanische Herkunft des Tieres oder die Beschaffenheit seines Fells sein. *Victor* steht wiederum für Durchsetzungskraft und Stärke.<sup>772</sup> Auch die Tierkämpferfiguren haben eine bestimmte Aussagekraft: Dem aufmerksamen Betrachter der Szene entgeht nicht, dass der Habitus des *Spittara* mit freiem Oberkörper und Stelzen, dessen Name an einen Sklaven oder Freigelassenen denken lässt, mehr zu einem Akrobatiker als zu einem Kämpfer passt. Auch *Hilarinus*, der von *Bullarius* unterstützt werden muss, zieht den Tierkampf mit seinem blanken Gesäß ins Lächerliche.<sup>773</sup> Möglicherweise war die Szene als Seitenhieb gegen Anhänger einer anderen *soda-*

768 Sparreboom 2016, 123.

769 Dunbabin 1978, 148.

770 In der Literatur wird an verschiedenen Stellen darauf referiert e. g. bei Bomgardner 2009, 174 f. Leader-Newby 2007, 183. Wiedemann 2001, 23 f. Notermans 1996, 15. Kondoleon 1991, 109. Darmon 1990, 148.

771 Leader-Newby 2007, 181 f. 183 f. Brown 1992, 207. Darmon 1990, 148. Zur Etymologie der Namen *Ibba* – *Teatini* 2016, 11 f. Roger Hanoune kommt sehr knapp auf die Etymologie dreier Kämpfernamen zu sprechen, zu den Namensbeischriften der Raubkatzen nennt er weiterführende Angaben, vgl. Hanoune 2000, 1569 Anm. 14–16. Die Herkunft des Namens *Magerius* behandelt er ausführlicher (ebd. 1570).

772 Zu den Namen der Raubkatzen v. a. Bomgardner 2009, 168. *Ibba* – *Teatini* 2016, 11 f. Allgemein s. Kajanto 1965, 223 (*Crispinus*). 270 (*Luxurius*).

773 *Ibba* – *Teatini* 2016, 12: »*Hilarinus* ›che ride‹ o ›che fa ridere‹«. »*Spittara*, il cui abbiglia mento potrebbe far pensare a uno schiavo o a un liberto«.

*litas* gedacht. Die vier Hirsehalme auf dem Gewand des Hilarinus legen nahe, dass es sich um die *Leontii* gehandelt haben muss<sup>774</sup>, deren Gegnerschaft mit den in der Beischrift erwähnten *Telegenii* im Raum von El Djem auf verschiedenen Monumenten zum Ausdruck kommt (Kap. 3.3.1.2 und vor allem 3.3.1.3).

Auch politische und finanzielle Macht wird mit unserem Mosaik zum Ausdruck gebracht: Der Text in der rechten Kolumne beweist, dass Magerius nach dem Beispiel der Quaestoren gehandelt hat, was wiederum als Indikator für seine starke Orientierung an den stadtrömischen Magistraten zu werten ist.<sup>775</sup> Als ironischer Fingerzeig könnte eventuell die Entscheidung gewertet werden, den Kämpfer *Mamertinus*, also den ›Mann des Gottes Mars‹ gegen *Romanus* antreten zu lassen.<sup>776</sup> Im Gegensatz zu den staatlichen, sakral verankerten *ludi* oder *circenses* sind *munera* stets durch Privatpersonen finanziert worden: in Rom seit der Kaiserzeit zunächst nur vom Kaiser selbst, in den Provinzen von den lokalen Magistraten.<sup>777</sup> Ihre Veranstaltung hing zum größten Teil von freiwilligen Geldgebern ab.<sup>778</sup> Unaufgefordert finanzierte Spiele haben wegen ihrer Seltenheit besonderes Aufsehen erregt, wie Ehreninschriften für die *munerarii* bekunden.<sup>779</sup> Das Mosaik von Smirat ist Zeugnis für die Entwicklung, die das Spielewesen in den nordafrikanischen Provinzen seit der Spätantike genommen hat. Die *venationes* treten immer prominenter hervor, zum einen aufgrund der größeren Vertrautheit der ansässigen Bevölkerung mit dem Tierkampf, zum anderen da die Kosten für die Ausrichtung von Gladiatorenspielen seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. angestiegen sind. Personen aus der finanzstarken Bevölkerungsschicht sind bei der Ausrichtung von Spielen zunehmend für die *decuriones*, die kaiserlichen Priester oder lokalen Municipalbeamten eingesprungen.<sup>780</sup> In Nordafrika ist die Involvierung der urbanen Eliten in

774 Ebd. 20: »*Leontii*, devoti di Venere e caratterizzati appunto dal miglio e dalla cifra *IIII*«.

775 Thébert 1987, 329. Ein Mosaik aus einem Wohnhaus in Karthago zeigt einen Katalog verschiedener Tiere, die der Hausherr vermutlich für die Ausrichtung von Spielen gestiftet hat. Zwischen zwei Leoparden ist die Beischrift *Mel Quaestura* angebracht, die als *melior quaesturae* gelesen werden muss. Auch hier ein Vergleich der eigenen Leistung mit derjenigen der stadtrömischen Quaestoren, vgl. Sparreboom 2016, 128.

776 Ibba – Teatini 2016, 12. Bomgardner 2009, 168.

777 Müller 2006, 41. Junkelmann 2000a, 39.

778 Wiedemann 2001, 18: »Gladiatorenkämpfe galten (...) als persönliche Geschenke derer, die sie veranstalteten, und nicht als Verpflichtungen, die formell von Magistraten verlangt wurden.« »*Ludi* wurden regelmäßig durch Zuschüsse aus dem *aerarium*, der Staatskasse des römischen Volkes finanziert.« 18 f.: »Den gladiatorischen *munera* aber wurden keine öffentlichen Gelder zugewiesen: (...)«. Zusammenfassend Bomgardner 2009, 169. DNP Munus, Munera 486 f.

779 Zeugnisse hierzu bei Vismara 2007, 110 Anm. 103–105. 111 f. Ehreninschriften für Veranstalter (öffentliche Beamte): CIL X 1074. AE 1982.681. CIL VIII 5276 (= 17454) Allgemein zu Ehreninschriften für Spielestifter in Nordafrika, vgl. Sparreboom 2016, 106–113.

780 Zusammenfassend Sparreboom 2016, 59–61. Die Situation, die S. Ellis vor allem für das ausgehende 4. und 5. Jahrhundert n. Chr. skizziert (Ellis 1991, 123: »During the later fourth and fifth centuries A. C., this elite became the main power in cities with declining local government«), dürfte bereits in früheren Jahrhunderten einen Vorlauf gehabt haben, siehe auch Puk 2014, 120–122. Junkelmann 2000a, 41 beschreibt den immensen finanziellen Aufwand für die Inszenierung

die Förderung von Spielen bis in das 6. Jahrhundert n. Chr. anzunehmen.<sup>781</sup> Unser Stifter Magerius ist beim Volk gerade wegen seiner finanziellen Potenz beliebt: *hoc est habere, hoc est posse*. Dass die Spielestifter bemüht waren, sich für einen Prestigeerwerb gegenseitig zu übertrumpfen, wird zum einen in der großzügigen Spende des doppelten Betrages offenbar, der in den Geldbeuteln und in der Beischrift selbst Erwähnung findet, und zum anderen zusätzlich in der Wendung *audiant praeteriti*.<sup>782</sup>

Für die Übersetzung der zentralen Beischrift schlägt David Bomgardner zwei Lösungswege vor: entweder handele es sich um einen spontanen Wortwechsel zwischen den Kämpfern und dem Publikum oder um eine gezielte Inszenierungsaktion der *Telegenii* zugunsten ihres großzügigen Sponsors. In beiden Fällen geht er von der Überlieferung authentischer Äußerungen aus.<sup>783</sup> Die Deutung als inszenierter Dialog ist überzeugend und wurde kürzlich auch von Ibba und Teatini wieder vertreten.<sup>784</sup> Der Wortlaut dieses Dialoges dürfte allerdings nicht wiedergegeben worden sein, sondern der Text wurde erst im Nachhinein entworfen. Es ist anzunehmen, dass das Ansinnen des Magerius, sich selbst für seine Gäste als finanzstark, angesehen und mächtig zu stilisieren, die Auswahl des Motivs maßgeblich beeinflusst hat. Seine Selbstinszenierung, die detailgetreue Erfassung des Ereignisses im Amphitheater und die Absicht, auch die akustische Atmosphäre am Ort der Tierkämpfe einzufangen, fließen ineinander und formen Bild- und Textkomponenten entsprechend.

Das Mosaik ist Zeugnis für eine Entwicklung, die etwa seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. im Norden Afrikas die Tendenz zu einer Personalisierung von Mosaikbildern in Privathäusern fassbar werden lässt.<sup>785</sup> Der Hausherr und Auftraggeber drückt der Darstellung seinen persönlichen Stempel auf, indem er Aspekte seines Lebens ins Bild setzt und beispielsweise Tiere oder Personen mit Namen versehen lässt.<sup>786</sup> Ein Mosaik, das beispielhaft Merkmale dieser Entwicklung zeigt, ist das sogenannte ›Dominus Iulius-Mosaik‹ aus Karthago, das über drei Register verschiedene Szenen inmitten einer fruchtbaren Landschaft um eine große Villenanlage gruppiert.<sup>787</sup> In den Einzelszenen sind der *dominus* und seine Ehefrau bei verschiedenen Tätigkeiten abgebildet, die ihre gesellschaftliche Stellung unter-

eines *munus* und schildert, dass sich die kostengünstigeren Tierkämpfe im Gegensatz zur Gladiatur noch lange halten konnten.

781 Puk 2014, 141 f. Zum Euergetismus unter den bürgerlichen Eliten vgl. Sparreboom 2016, 99–103.

782 In ähnlicher Form in einer Ehreninschrift des 3. Jahrhunderts n. Chr. für den Ritter L. Postumius Felix Celerinus aus Hippo Regius: CIL VIII 5276 (= 17454): *omnes priorum memorias supergressus est*, vgl. Beschtaouch 1966, 140 f.

783 Bomgardner 2007, 16. 18 f.

784 Ibba – Teatini 2016, 14.

785 Dunbabin 1978, 24 f. Brown 1992, 187. Nevett 2010, 127 f.

786 Nur wenige Mosaiken nennen auch ihren Auftraggeber namentlich, z. T. ist dieser auch im Bild dargestellt, vgl. Dunbabin 1978, 25 und Anm. 47.

787 Ebd. Taf. XLIII Abb. 109. Notermans 1996, 14 f. Nevett 2010, 127–137.



streichen. In jeder Szene sind sie umgeben von dienstfertigem Personal.<sup>788</sup> Übergreifende Motive werden kombiniert und zu einer neuen Bildbotschaft zusammengesetzt – es geht um die Glückseligkeit des Gutsbesitzers, versinnbildlicht durch idealisiertes Landleben, durch reiche Ernte und Jagd im Verlauf der Jahreszeiten<sup>789</sup> sowie durch die Überbringung von Gaben.

Auch im ›Mageriusmosaik‹ aus Smirat hat man verschiedene Einzelmotive zusammengebracht, allerdings weicht die Konzeption nicht nur thematisch deutlich vom ›Dominus Iulius-Mosaik‹ ab: allen liegt nur ein singuläres Ereignis zugrunde und keine Person ist doppelt dargestellt. Auf den ersten Blick scheint es, als sei ein einziger Augenblick der *venatio* in einem Bild festgehalten. Tatsächlich hat der Mosaikleger aber unterschiedliche Zeitpunkte des Geschehens mittels Bild und Text synoptisch zusammengeführt:

- Den Augenblick der Leopardentötung durch die *venatores*.
- Den Moment des Werbens um einen Sponsor, der aufgrund der Lebensgefahr für die Beteiligten nicht während der Kämpfe stattgefunden haben kann. Dieser ist nicht bildlich, sondern nur in der linken Kolumne der Beischrift festgehalten.
- Den Zeitpunkt, da der Geldgeber das Geld bereits gezahlt hat und für seine Großzügigkeit gepriesen wird. Dieser ist sowohl im Bild (Mitte) als auch in der rechten Textspalte abzulesen.

Der Bildaufbau weist noch weitere kompositorische Feinheiten auf. So sind etwa die meisten Figuren zum Rand des Bildes hin ausgerichtet, was beim Betrachter den Eindruck erweckt, als sähe er die kämpfenden Gruppen im Rund der Arena.<sup>790</sup> Die kurzen Beischriften reihen sich wie Perlen einer Kette um die Paarungen in denen sich Mensch und Tier abwechseln. Durch die Ausrichtung der Figuren, der Namensbeischriften und der Vokative zerfällt das Mosaik in einen oberen und einen unteren Bildteil. Neben der Ausrichtung der Figuren dienen auch einzelne Bildelemente zur Markierung der beiden Bildhälften: Die Leoparden Luxurius und Romanus tragen Efeugirlanden. Auch das *plastron* des vermeintlichen Selbstporträts des Magerius ist mit Efeublättern verziert. Die Körper von Victor und Crispinus sind

788 Im mittleren Register ist die Ankunft des *dominus* auf seinem Landgut sowie sein Auszug zur erfolgreichen Jagd wiedergegeben. Im oberen Teil lagert seine Ehefrau mit Fächer auf einer Bank inmitten eines Hains; im unteren Teil lehnt sie an einer Säule und blickt in einen Spiegel, während ihr eine Dienerin eine Kette reicht. Daneben erscheint erneut ihr Mann, wie er thronend von einem Boten eine Schriftrolle entgegennimmt, Dunbabin 1978, 119. Die Identität des Hausherrn Iulius ist durch die Buchstaben *IV(lius) DOM(inus)* auf einer Schriftrolle gesichert, vgl. Nevett 2010, 128. Hingegen Warland 2000, 180 Anm. 39: »Der Eigenname auf dem Rotulus, der dem Mosaik den Namen gab, erweist sich am Original als offene, nicht lesbare Steinsetzung.«.

789 Blumenernte (Frühling), Traubenernte und Hasenjagd (Herbst), Olivenernte und Entenjagd (Winter), Kornernte und Schafweiden (Sommer).

790 Beschouch 1966, 134. Beschouch 1987, 678. Dunbabin 1978, 67. Notermans 1996, 12. Vismara 2007, 108.

mit Hirse umwunden, die Figur der Diana trägt einen Hirsehalm und auch auf dem Gewand des Hilarinus erscheinen Hirsehalme. Beide Längsseiten sind Schauseiten und komplementär aufgebaut. Die Hauptansichtsseite ist durch die Orientierung der langen Beischrift und die Stellung des Tablethalters festgelegt.<sup>791</sup> Der Bildaufbau erlaubt wiederum Aussagen über die ehemalige Lage des Mosaiks. So ist die Situierung in einem Apsidenraum denkbar, ebenso wie die Positionierung innerhalb eines Durchgangsraumes mit Zutritt an der Längsseite.<sup>792</sup> Das Mosaikbild ist durch die Figur des Tablethalters und die Textkolumnen zudem in eine rechte und eine linke Hälfte geteilt. Diana steht links, gehört durch ihre Ausrichtung aber zum unteren Teil; Apollo steht rechts, gehört durch seine Orientierung jedoch zur oberen Hälfte. Ferner können Bezüge zwischen Figuren ausgemacht werden, z. B. leitet Shelby Brown aus den Blickrichtungen der Protagonisten (zueinander oder aus dem Bild heraus) eine gewollte Hierarchisierung ab.<sup>793</sup>

Legt man den Fokus der Betrachtung auf die Beischriften, so besteht ihre formale Funktion vor allem darin, als rahmendes Element oder als Trennmarker zu dienen. Beispielsweise wird der Diener mit dem Tablett durch die beiden Spalten regelrecht eingekapselt, zugleich scheint sich der ›Fließtext‹ aber auch an die Figur anzuschmiegen und diese hervorzuheben. Die Namensbeischriften ›umfrieden‹ die Darstellung ringsum und grenzen diese nach außen hin ab. Sie stehen gewissermaßen stellvertretend für die Abtrennung der Arena von den Zuschauern. Die beiden Vokative stehen nicht horizontal zum Zentrum des Bildes wie die Namensbeischriften, sondern stoßen von den gedachten Zuschauerrängen her in das Innere der Szene vor, wodurch ihre sprachliche Bedeutung als eindringliche und permanente Zurufe von außen unterstrichen wird. Auch die Gestalt der Buchstaben erfüllt eine semantische Funktion. Die Bildunterschriften sind in annähernd quadratischen Kapitalbuchstaben angegeben. Dass sie sich damit an monumentale Inschriften anlehnen, ist womöglich ein beabsichtigter Effekt. Die Buchstaben in den beiden Spalten sind hingegen schmaler und eleganter gehalten<sup>794</sup> und vermitteln den Eindruck einer weniger offiziellen ›Gebrauchsschrift‹, was die Protokollform der zentralen Beischrift nochmals bestätigt. Interpunktionszeichen erleichtern den Lesefluss und gliedern die *scriptio continua* in narrative Einheiten. Die *hedera* hinter MAGERI interpretieren Ibba und Teatini nicht als Trennelement, sondern als glückbringendes Zeichen.<sup>795</sup>

791 Brown 1992, 199 f.

792 Ibba – Teatini 2016, 3 halten einen privaten Baderaum für möglich. Bomgardner plädiert für ein *frigidarium* und gegen einen apsidialen Bankettraum in Trikonchos-Form, vgl. Bomgardner 2009, 167.

793 Brown wollte z. B. eine Verbindung zwischen dem Tablethalter und der Person rechts oben durch ihre Blickrichtung erkennen. Die beiden Figuren werden von den beiden Gottheiten angeblickt, welche sich außerdem auf die jeweils anvisierte Figur zubewegen, vgl. Brown 1992, 198 f.

794 Ibba – Teatini 2016, 9: »una capitale allungata ›africana«.

795 Ebd. 11. Dunbabin führt ihre Funktion auf eine Schutzsymbolik zurück, vgl. Dunbabin 1978, 76 f.

### 3.3.1.2 Das sogenannte »Banquet Costumé« aus El Djem

In einem zweiten Mosaik vereinigen sich Bild und Beschriftung zu einer eigenwilligen Schöpfung (Abb. 23). Das Mosaik Kat. M46 ist auch unter den Namen »Banquet Costumé« oder »Fancy Dress Banquet« bekannt und wurde 1954 eher zufällig einige hundert Meter westlich des Amphitheaters von El Djem (antikes Thysdrus) gefunden. Der Fußboden aus dem 2. Viertel des 3. Jahrhunderts n. Chr. schmückte einen rechteckig zugeschnittenen Raum, dessen Funktion ungeklärt bleibt. Das Bildfeld mit den Ausmaßen 1,40 × 1,25 m wird heute im Bardo Museum getrennt von einem ehemals umgebenden geometrischen Rahmendekor aufbewahrt.<sup>796</sup>

Das Bild ist umrahmt von vier großen Hirsehalmen und zeigt fünf Männer in Tunika, lebhaft ins Gespräch vertieft an einem niedrigen Tisch sitzend, welcher eine sigmaförmige Krümmung aufweist.<sup>797</sup> Ein kleiner Mann im hellen Gewand lagert am linken Rand des Bildes. Seinen rechten Arm hat er lasziv über den Kopf gelegt, in der zugehörigen Hand hält er einen Halm mit Efeublatt, in der linken Hand eine Schale. Rechts von ihm schließt ein auffälliges Paar an. Der Mann rechts trägt eine dreizackige Kopfbedeckung. Die mittlere Spitze hat eine kurze Querhaste, auf der ein s-förmiger Aufsatz befestigt ist. Sein Nachbar in ähnlicher Gewandung trägt eine fünfzackige Krone, auf deren Mittelzacken ein kleiner Fisch sitzt. Beide blicken und gestikulieren in Richtung einer männlichen Figur am rechten äußeren Rand, auf die auch die Blicke der übrigen Bankettteilnehmer gerichtet sind. Diese trägt eine gelbe Tunika und einen langen Stab mit mondsichelförmiger Spitze. Der Mann streckt den Arm in Richtung des Paares. Zwischen ihm und den drei Personen links sitzt ein Mann im roten Gewand, dessen Arme auf der Auflage ruhen. Er hält einen großen Hirsehalm. Die Beischriften über den Köpfen aller Gäste sind als Äußerungen zu denken (v. l. n. r.)<sup>798</sup>: [N]OS NVDI/[F]IEMVS – [*n*]os nudi [*f*]iemus (wörtl.: »Lasst uns/wir werden nackt werden«); BIBERE VE/NIMVS – *bibere venimus* (»Wir sind gekommen, um zu trinken«); IAM MVLTVM LOQVIMINI – *ia(m) multu(m) loquimini* (»Ihr sprecht schon lange« oder »Ihr sprecht (zu) viel«); AVOCEMVR – *avocemur* (»Vergnügen wir uns!«, oder »Wir sollen weggerufen werden«); NOS TRES TENEMVS – *nos tres tenemus* (»Wir haben/halten drei«).

Etwa in der Mitte des Bildes sind zwei kleine Männer in kurzer Tunika – vermutlich zwei Gelagediener – zu sehen, die vor der Konstruktion stehen, die den Männern als *stibadium* dient und von ihrem Aufbau her an ein Amphitheater erinnert. Die Konstruktion reicht an beiden Seiten weiter als ein gewöhnliches *stibadium*.<sup>799</sup> Vor den beiden Dienern steht ein niedriger Tisch auf freier Fläche; darauf

796 Tunis, Musée National du Bardo 3361. Informationen zum Mosaik bieten Salomonson 1960, 25. Vismara 2007, 102/104. Zur Datierung ausführlich Salomonson 1960, 29–31. Picard 1954, 423: 1. Hälfte 3. Jahrhundert n. Chr.

797 Gilbert Picard deutete zwei der Figuren als weiblich (Picard 1954, 419. Picard 1957, 108), was auch Maria Floriani Squarciapino noch zu übernehmen scheint (Floriani Squarciapino 1957, 248 f.).

798 Zu den Beischriften v. a. Salomonson 1960, 27 f. Anm. 13–16. Gómez Pallarès 2000, 304 f.

799 Vismara 2007, 106 und Anm. 74 fasst die an eine Arena angelehnten Bildelemente zusammen.

zwei kleine Weinkannen, links am Boden ein großer Krater. Der Diener rechts offeriert den Männern am Tisch einen Becher, ein weiteres Gefäß steht bereits auf der Tischfläche. Der linke eilt heran und legt einen Finger an seinen Mund. Sein beigeschriebener Ausruf lautet SILENT[I]V(M) DORMIANT TAVRI – *Silent[i]u(m) dormiant tauri*<sup>800</sup> (»Ruhe! Die Stiere sollen schlafen!«). Worauf sich diese Mahnung bezieht, erschließt sich durch die kleine Herde von fünf verschiedenfarbigen ruhenden Zebus am unteren Rand des Bildfeldes. Auf ihren Hinterläufen sind unterschiedliche Brandzeichen<sup>801</sup> angebracht (v. l. n. r.): ein Efeublatt (*hedera*)<sup>802</sup>, ein Fisch, ein Hirsehalm; auf den beiden Stieren rechts im Vordergrund ein kleiner Gladiator, sowie ein *sistrum*<sup>803</sup> auf dem dunklen Stier rechts.

Die Szene ist in drei Bildebenen aufgeteilt. Die fünf Gelageteilnehmer bilden die obere Ebene: Sie thronen quasi auf dem *podium* (in der ersten Reihe der ›Zuschauerränge‹) und sind weder über ihre Gestik noch über Inhalt und Gestalt der Beischriften mit dem übrigen Teil der Szene verbunden. Die Ebene darunter gehört inhaltlich noch zur Gelageszene; eine Anbindung wird durch Bild und Text über die Handlungen des Dienstpersonals (Reichen eines Bechers mit Wein, Ermahnung der Zecher) ersichtlich. Zur unteren Ebene gehören allein die schlafenden Stiere in der Arena. Durch die Beischrift, in der die Stiere genannt werden, sind die unterste und die mittlere Ebene miteinander verbunden. Durch die Parallelität einzelner Symbole auf den Flanken der Stiere (Efeu, Fisch und Hirsehalm) zu den Attributen der Gelageteilnehmer ist auch eine Verbindung zur obersten Ebene gegeben. Die mittlere Szene hängt thematisch mit dem oberen Bildteil (›Gelage‹) zusammen. Beide Szenen haben auch Anbindung an den unteren Bildteil (›schlafende Stiere im Amphitheater‹), was sich sowohl im Inhalt der Beischrift als auch in der jeweils gleichen Anzahl der Gelageteilnehmer und der Stierfiguren äußert.<sup>804</sup> Anders als im ›Mageriusmosaik‹ sind in diesem Fall nicht aufeinanderfolgende Augenblicke eines singulären Ereignisses verschmolzen, sondern es werden zwei unterschiedliche Aktionen, die zur selben Zeit an verschiedenen Orten stattgefunden haben könnten, durch darstellerische Mittel und eine ›sprechende Beischrift‹ gleichsam miteinander verwoben, um eine spezifische Bildaussage zu kreieren.

800 Cinzia Vismara hegt Zweifel daran, dass zwischen der Buchstabengruppe SILENT und V überhaupt ein Buchstabe zu ergänzen ist. Sie will in Übereinstimmung mit der Anzahl der Stiere und Gelageteilnehmer in dem Buchstaben V eine römische Fünf erkennen und ergänzt entsprechend *silent quinque* oder *sile(a)nt quinque*, vgl. Vismara 2007, 107 und Anm. 83. Auf der von Picard erstmals veröffentlichten Fotografie ist aber eindeutig ein I erkennbar, vgl. Picard 1954, 420 Abb.

801 Salomonson 1960, 28. Dunbabin 1978, 78. Vismara 2007, 105f. Einige der Brandzeichen sind bei Picard 1954, 420 Abb. noch deutlicher sichtbar.

802 Picard erwähnt in einer älteren Publikation das Motiv einer Leiter, das auch heute noch auf dem Hinterteil des linken Stieres zu sehen ist, vgl. Picard 1957, 109.

803 Salomonson 1960, 28 Anm. 18. In älteren Publikationen als griechische Buchstaben gedeutet, vgl. Picard 1954, 419 Anm. 1. Picard 1957, 109.

804 Seyrig 1955, 525. Vismara 2007, 107.

Eine schlüssige Deutung des Mosaiks erwies sich als heikles Unterfangen: entweder plädierte man für eine Kombination zweier separater Schauplätze in einem Bildfeld, die grundsätzlich nichts miteinander zu tun haben<sup>805</sup> oder man schenkte dem unteren Bildteil bei der Interpretation schlicht nicht ausreichend Beachtung. In den frühesten Aufsätzen wird die Darstellung entweder als improvisierte Gelageszene (etwa in Form eines scherzhaft-fiktiven Göttermahls, einer Gelageparodie o. ä.)<sup>806</sup> oder als rituell bedeutsames Mahl<sup>807</sup> verstanden. Der augenfällige Zusammenhang zwischen Gelage und Amphitheater wird bei diesen Interpretationen allerdings nicht ausreichend betont. Gilbert Picard hat daher bereits drei Jahre nach der Entdeckung des Fußbodens einen wichtigen Vorstoß unternommen, indem er beide Schauplätze miteinander vereinigt hat. Nach einer Stelle bei Tertullian über die öffentlichen Gelage während der *Liberalia* folgerte er, dass die Lagernden als Tierkämpfer zu denken seien, die sich am Abend vor dem gefährlichen Kampf zum gemeinsamen Mahl (*comissatio* oder *cena libera*) zusammengefunden haben. Sein Vorschlag fand allgemeine Akzeptanz.<sup>808</sup> Ihre Attribute, so Picard, zeichneten sie als Angehörige unterschiedlicher *sodalitates* aus. Untermauert wird seine Behauptung durch den Vergleich mit einem anderen Mosaik aus El Djem Kat. M48, das im unteren Teil fünf kreisförmige Felder mit verschiedenen Symbolen und kurzen Akklamationen (*haec vos soli*; ISAONA [lateinische Transkription für den Zuruf bei Spielen (πρῶτος καὶ μόνος) εἰς αἰῶνα<sup>809</sup>]) zeigt (Abb. 24; im Folgenden: ›ISAONA-Mosaik‹).<sup>810</sup> Picard bringt die Objekte in den Feldern mit den Abzeichen der Faktionen im Amphitheater in Verbindung und erkennt in einigen eine Übereinstimmung mit den Brandzeichen und Attributen im Stiermosaik.<sup>811</sup> Zu den Übereinstimmungen im ›ISAONA-Mosaik‹ gehören das herzförmige Efeublatt (rechts), der Stab mit der mondsichelförmigen Bekrönung (Mitte), die fünfzackige Krone mit dem Fischsymbol (unten) sowie der Hirsehalm (oben).

805 Nebeneinanderstellung einer Gelageszene und einer ländlichen Szene mit Stierherde, vgl. Jérôme Carcopino bei Picard 1954, 424. Floriani Squarciapino 1957, 247 f.

806 Picard 1954, 421. Bousquet 1954 sah in der Szene eine Parodie eines Gelages mit dionysischen Einflüssen.

807 Zechende Viehhirten in der Rolle ihrer Herren am Fest der *Saturnalia*, Kultmahl verkleideter Personen im Fruchtbarkeitskult für ländliche Schutzgottheiten oder ein gemeinsames Mahl im Mysterienkult. Seyrig 1955, 524: »Saturnales«. Picard 1957, 107: »une fête rituelle«. 111: »Banquet des Liberalia«. Floriani Squarciapino 1957, 246–249. 246: »banchetto sacro«. 248: »una cerimonia rustica inerente alla fertilità«. Vgl. den frühen Vorschlag Jérôme Carcopinos (Picard 1954, 424).

808 Picard 1957, 111 f. Zuletzt Sparreboom 2016, 148 f. Den möglichen Tod vor Augen hätten die Beteiligten (verurteilte Kriminelle, Christen oder professionelle *bestiarii*) den Willen, das Gelage noch einmal als Ablenkung vor dem Kampf zu genießen und sich zu amüsieren. Zur Definition der *comissatio*, vgl. Dunkle 2008, 74 f.

809 Versnel 1981, 61.

810 Ibba – Teatini 2016, 23 Abb. 10. Dunbabin 1978, 79 f. Anm. 62 und Taf. 28 Abb. 70. Picard 1956. Einzelheiten zur Akklamationsformel εἰς αἰῶνα für die Unsterblichkeit des Kaisers bei Klauser in RAC Akklamation 228 f.

811 Picard 1957, 109 f. aufbauend auf Picard 1956.

Im Jahr 1960 veröffentlichte Jan Willem Salomonson einen grundlegenden Aufsatz, in dem er die Erkenntnisse Picards weiterentwickelte und neue Quellen hinzuzog.<sup>812</sup> Er fand einen Weg, die beiden Handlungssphären zu arrangieren, indem er das Mosaikbild einer sehr ähnlichen Kontorniatdarstellung gegenüberstellte.<sup>813</sup> Im Gegensatz zu Picard<sup>814</sup> behauptet er, die Dargestellten seien professionelle Vertreter verschiedener *sodalitates* und keine *damnati ad bestias*. Obwohl sein Artikel eine Reihe von Problemen zu lösen schien, musste auch Salomonson die Frage unbeantwortet lassen, warum die Männer im Amphitheater ausgerechnet den Tieren gegenüber sitzen, gegen die sie am nächsten Tag antreten sollen. Auch auf eine eindeutige Identifizierung der von den Männern mitgeführten Objekte konnte man sich zunächst nicht einigen.<sup>815</sup> Salomonson interpretiert sie als glückbringende Symbole der *venatores* und als Abzeichen rivalisierender Venatorenteams, die sich jeweils aus einer Zahl und einem charakteristischen Symbol zusammensetzen: Stab mit Halbmondbekrönung: *Telegenii*; Hirsehalm: *Leontii*; fünfzackige Krone und Fisch: *Pentasii*; Dreizackige Krone mit Buchstabe S: *Sinematii*; Efeublatt und Nummer II oder III: *Taurisci* oder *Crescentii*.<sup>816</sup> Auffallend ist in der Tat die Ähnlichkeit des Mondsichelstabes, des Efeus und des Hirsehalmes zu den Symbolen im oben behandelten ›Mageriusmosaik‹. Dort ist jeweils ein Abzeichen mit einer Zahl kombiniert, ersichtlich etwa in den vier Hirsehalmen auf der Kleidung des Hilarinus, die erneut in der Rahmung des »Banquet Costumé« auftauchen. Es ist gut möglich, dass die Zahlen auf die festgelegte Reihenfolge Bezug nehmen, in der die Teams im Amphitheater aufgetreten sind.

Anders als im ›Mageriusmosaik‹ sind die Äußerungen im Mosaikbild aus El Djem einzelnen Figuren zugewiesen. Dabei stellt sich die Frage, in welcher Reihenfolge die Aussprüche der Männer zu lesen sind und wie sie mit ihrer Körperhaltung vereinbart werden könnten. Da der obere Teil ein Trinkgelage wiedergibt, sind auch alle Beischriften auf dieses Gelage bezogen worden. In frühen Besprechungen des Mosaiks teilte man die Gelageteilnehmer anhand ihrer Aussprüche in zwei Gruppen ein: diejenigen Personen, die sich bereits amüsieren und jene, die sich in Mäßigung üben bzw. noch nicht mit dem ausgelassenen Feiern begonnen haben. Dabei ergab sich jeweils eine etwas andere Konstellation, je nachdem, wie

812 Salomonson 1960, v. a. 35–55.

813 Andreas und Elisabeth Alföldi haben wiederholt auf die Ähnlichkeit mit Kontorniatmedaillons hingewiesen, die Zuschauer (oder Spielgeber?) während einer *venatio* im Rund des Amphitheaters mit Akklamationsgestus »wie zum Bankett gelagert« zeigen, vgl. Alföldi – Alföldi 1990, 217 Rs. Nr. 209. 210 Taf. 273, 3 u. 1.

814 Picard 1957, 112 f.

815 Eine jüngere Zusammenstellung aller bisherigen Interpretationen bei Vismara, vgl. Vismara 2007, 102–107. Außerdem Salomonson 1960, 28 f.

816 »We have no certain knowledge of the existence in any other part of the Roman Empire of rivaling teams of *venatores*, comparable in a way with the *factiones* of the circus.«, vgl. ebd. 51. Zusammenfassend zuletzt Sparreboom 2016, 180–184. Vismara 2007, 100–102 listet eine umfangreiche Zusammenstellung von *sodalitates* auf, deren Glückszahlen und Embleme aus verschiedenen Quellen rekonstruiert werden konnten.

die Beischriften übersetzt worden sind. Die bis heute bekannten Lösungsvorschläge sind jedenfalls mannigfach:

- Picard betrachtete die Person links außen als diejenige, die dem Feiern stärker zugeneigt ist. Sie fordere die anderen auf ihre Kleidung abzulegen, also es sich im übertragenden Sinn bequem zu machen: *Nos nudi fiemus*.<sup>817</sup> Die Personen auf der rechten Seite wollten dieser Einladung und auch der Einladung zum Trinken dagegen nicht nachkommen. Bei der Lesung der Beischriften unterließ ihm ein folgenschwerer Fehler, er entzifferte und ergänzte nicht nur falsch, sondern verband die drei folgenden Beischriften irrtümlich zu einem Satz: *iam udulo avocemur quimini[m]os tres tenemus* (»Wenden wir uns ab vom Trinken, die wir schon das Mindestmaß von drei Bechern (getrunken) haben«).<sup>818</sup> Wer genau diesen längeren Satz im Bild äußern soll, ließ Picard unbeantwortet. Vermutlich verstand er ihn als Ausspruch mehrerer Personen. Er schrieb den Protagonisten außerdem Gefühlsregungen zu, die er an ihrer Haltung festmachte: Benommenheit der Figur links außen, Erregtheit der Männer mit den erhobenen Armen, Langeweile oder Verhaltenheit der zweiten Figur von rechts, die er ohne näheren Anhaltspunkt als Hausherrn interpretierte.<sup>819</sup> Gänzlich abwegig ist seine obszöne Interpretation des unteren Teils, wenn er das Wort *taurus* mit *mentula* gleichsetzt.<sup>820</sup> In einer späteren Publikation teilte er die Trinkenden nicht mehr in unterschiedliche Gruppen ein. In dem Ausruf im mittleren Bildteil sah er dann eine finstere Ironie (»Silence! que les taureaux puissent dormir pour que demain ils aient toute leur force et puissent mieux vous déchirer.«)<sup>821</sup>. Zu den anderen Beischriften fand aber keine neuen Erklärungen.
- J. Bousquet (vgl. Referenz bei H. Seyrig) erkannte, dass es sich um fünf einzelne Aussprüche handelt und unterteilte die Geladenen in zwei Gruppen: Während die Männer links zum ausgelassenen Feiern aufriefen (*nos nudi fiemus; bibere venimus*), präsentierten sich die Männer zur Rechten zurückhaltend (*avocemur; nos tres tenemus* = »Wenden wir uns ab! Wir drei halten uns zurück/verhalten uns gut.«).<sup>822</sup> Die Person in der Mitte deutete Bousquet als einen, der den Plaudereien ein Ende bereiten möchte (*iam multum loquimini*).

817 »... il s'agissait d'une exhortation à se mettre à l'aise« (Picard 1954, 420).

818 Ebd. 419–421. *iamudulo-avocemur/quimini [m]os tres tenemus*. Ebd 421: »détournons-nous de l'ivrogne, nous qui tenons déjà trois petits verres«. Erstmals korrigiert von Bousquet, vgl. Seyrig 1955, 526. Floriani Squarciapino 1957, 245 f.

819 Picard 1954, 421. 422.

820 Angeregt durch einen Kommentar bei Petron, vgl. ebd. 423 f. Floriani Squarciapino 1957, 246: »basato sul doppio senso della parola *taurus*, quale è documentato anche dal *Satyricon*«. Ein obszöner Sinn der Stierfiguren scheidet (auch nach Meinung von Vismara) aus, vgl. Vismara 2007, 107.

821 Picard 1957, 111.

822 »Nous trois, nous tenons bon. détournons-nous«, vgl. Seyrig 1955, 526.

- Nach der Meinung von Henri Seyrig spricht sich eine Mehrheit der Männer für den Beginn der Feier aus: *nos nudi fiemus*<sup>823</sup>; *bibere venimus; iam multum loquimini* (»Ihr sprecht schon (viel zu) lange«); *avoce mur* (»Vergnügen wir uns«<sup>824</sup>). Die Worte *nos tres tenemus* konnte Seyrig nicht in den Kontext einordnen. An der Haltung der beiden Männer rechts las er ein Streitgespräch ab.<sup>825</sup>
- Maria Floriani Squarciapino schlug für den Ausspruch der zweiten Person von rechts, die ihr unter den Beteiligten die wichtigste zu sein scheint, unter anderem folgende, leider falsche Übersetzungen vor: »siamo chiamati altrove = Wir sind anderswohin gerufen worden« oder »allontaniamoci = Entfernen wir uns!«<sup>826</sup> Für sie schien die Haltung des Mannes in der roten Tunika also weniger für seine Abstinenz vom ausgelassenen Feiern (wie von Seyrig behauptet) als vielmehr für seinen bevorstehenden Abschied zu stehen.<sup>827</sup>
- Salomonson bezog die Aussage *nos tres tenemus* des Mannes rechts außen zunächst auf die Anzahl der Becher, die getrunken werden sollten.<sup>828</sup> Später stellte er aufgrund von Bildparallelen einen Bezug zwischen der Zahl Drei (*tres*) und dem halbmondförmigen Attribut fest. Die Drei führte er dementsprechend auf die Glücks-Zahl im Abzeichen der *sodalitas* mit dem Halbmondstab zurück.<sup>829</sup>

Es bleibt die Frage, wie die drei Bildebenen, die Figuren und die »sprechenden« Beischriften zu einer sinnvollen Bildaussage zusammengeführt werden können. Eine genaue Zuordnung der Männer beim Gelage ist womöglich weniger wichtig. Es ist aber wahrscheinlich, dass hier nicht die *bestiarii* selbst, sondern führende Persönlichkeiten aus den Tierkampfvereinigungen gezeigt sind. Es könnte sich beispielsweise um »Manager« oder um Besitzer der Tiere handeln. Einige grundlegende Beobachtungen können bei der Entschlüsselung der Szene helfen:

Aufgrund seiner herausgehobenen Position am rechten Bildrand und aufgrund der Größe seines Attributs richten sich die Blicke der Bildbetrachter automatisch auf den Mann im gelben Gewand. Am Habitus des Mannes in der roten Tunika ist abzulesen, dass man auch diese Figur akzentuieren wollte, denn er nimmt mehr Raum ein als seine Trinkgefährten. Der große Hirsehalm in seiner Hand erscheint noch einmal als rahmendes Motiv des gesamten Bildfelds. Seine Arme liegen ruhig und kontrolliert auf der Tischfläche, während die der anderen Gelageteilnehmer

823 Ebd. 523: »... de toute manière, c'est de nudité que nous parle ce personnage déjà légèrement vêtu«.

824 Siehe auch Picard 1957, 112.

825 Seyrig 1955, 525. Zuletzt hierzu Dunkle 2008, 75: »there is no satisfactory explanation of this comment.«.

826 Floriani Squarciapino 1957, 246. 247.

827 »l'avoce mur (...) parrebbe ricordare agli altri commensali che altri doveri li attendono oltre il bere.« (ebd. 247).

828 Salomonson 1960, 27 f. Anm. 16: »(...) in addition to the numeral ›TRES‹ a word like *cyathos* should be borne in mind«.

829 Ebd. 45 f.



aufgeregt in die Luft weisen. Es sieht so aus, als würde er im Namen der hinter ihm sitzenden Zecher sprechen. Zwei von ihnen beklagen sich bereits, dass die Feier nach langen Gesprächen endlich starten soll: »Ihr habt bereits zu viel gesprochen!«, »Wir sind zum Trinken hergekommen!«. Der Mann im roten Gewand fordert seinen Nebenmann also auf, sich dem unverfänglichen Genuss des gemeinschaftlichen Zechens hinzugeben: »Vergnügen wir uns!«. Doch dieser trumpft mit seiner Teamzugehörigkeit vor den Kollegen auf. Sein Schlachtruf könnte als einziger aus den Rängen der Zuschauer in der Arena stammen, hätte damit also den Charakter einer Akklamation. Er lautet nach Salomonsons Beobachtung: »Wir haben die Drei (im Abzeichen)!«. Erst im Zusammenspiel mit dieser Akklamation tritt die Intention der restlichen vier Beischriften zutage: sehr wahrscheinlich sind sie vor dem Hintergrund einer ausgeprägten Rivalität unter den unterschiedlichen *sodalitates* zu verstehen, welche durch die wirtschaftlichen Aktivitäten der Gruppen und dem damit verbundenen Wettbewerb angefacht worden sein mag.<sup>830</sup> Es hat den Anschein, als würden im Scherz versteckte Invektiven zum Ausdruck gebracht.<sup>831</sup> Aus der Gelageszene allein kann wohl keine besondere Vorliebe des Auftraggebers für eine bestimmte *sodalitas* herausgelesen werden. Die Mehrheit der Autoren sprach sich allerdings für eine herausragende Stellung der beiden Männer in Rot und Gelb aus, auch wenn damit noch nicht geklärt ist, um welche Vereinigungen es sich handelt.<sup>832</sup> Den einzigen Hinweis dürften die Attribute der Männer geben, die nach einem Vergleich mit dem ›Mageriusmosaik‹ und anderen Quellen auf die Gruppierungen der *Leontii* (Mann im roten Gewand) *Telegenii* (Mann im gelben Gewand), *Taurisci* (Mann ganz links), *Sinematii* (Zweiter von links) und *Pentasioi* (Mann in der Mitte) hinweisen.<sup>833</sup>

An diesem Punkt kommt die lagernde Stiergruppe im unteren Bildteil ins Spiel. Die Brandzeichen auf den Flanken der Tiere sind ein unmissverständliches Indiz für ihre Zugehörigkeit zu den *venationes*. Dennoch sind die Tiere wohl nicht als Kampfstiere zu denken, sondern haben eher einen sinnbildhaften Charakter. Zentraler Schlüssel zur Interpretation der gesamten Szene ist der Ausruf »Ruhe! Die Stiere sollen schlafen!« im mittleren Bildteil, der durch die Größe der Buchstaben besonderes Gewicht erhält und den oberen Teil mit dem unteren verklammert. Die

830 Zwischen den Venatorenfamilien in der Region muss wohl ein ausgeprägter Wettbewerb bestanden haben, vergleichbar mit der kompetitiven Stimmung unter den *factiones* im Circus, vgl. Salomonson 1960, 50 f. 53. Beschtaouch 1966, 140 f. Dunbabin 1978, 70–79.

831 Bomgardner 2009, 170. Ibba – Teatini 2016, 25: »frasi di scherno che i membri delle diverse fazioni sembra si indirizzassero a vicenda.«.

832 Picard 1954, 421. Seyrig 1955, 525. Salomonson 1960, 27. Floriani Squarciapino 1957, 248.

833 Vgl. Salomonson 1960, 53. Eine Figur mit Mondsichelstab und vergleichbarer Kleidung ist auch auf dem ›ISAONA-Mosaik‹ im großen runden Medaillon in einer herausgehobenen Mittelposition zu sehen. In der Rechten hält sie ein Bouquet mit drei Blumen (Abb. 24). Ibba und Teatini erklären den von Efeu begleiteten Halbmondstab und die Ziffer Drei zu den Abzeichen der *Telegenii* Ibba – Teatini 2016, 17. Die gesonderte Abbildung dieser Attribute im »Banquet Costumé« und im ›ISAONA-Mosaik‹ indiziert jedoch, dass beide Symbole jeweils zu einer eigenen *sodalitas* gehören.

Stiere aus dem Schlaf zu reißen bedeutete vielleicht in etwa dasselbe wie die sprichwörtlichen ›schlafenden Hunde‹ zu wecken. Das Wecken der Stiere könnte hier also wie in einem Voodoo-Ritual metaphorisch für das Wecken destruktiver Mächte stehen.<sup>834</sup> Bild und Beischrift haben nicht zum Ziel, wie im ›Mageriusmosaik‹ das Geschehen wie ein in einem Schriftdokument quasi protokollarisch zu dokumentieren und die Erinnerung an ein bestimmtes *munus* zu materialisieren. Wahrscheinlich wirken sie zusammen in einer magisch-protektiven Symbolik<sup>835</sup>, in etwa wie auf einem Fluchtäfelchen. Viele *defixiones* können thematisch in den Spielekontext eingeordnet werden und ihre Inhalte zielen dann vor allem auf Wagenlenker oder deren Pferde ab. Aus Karthago sind lateinische Fluchtäfelchen bekannt, die sich explizit auf die *venatores* beziehen. In den Texten wird der verhassten Konkurrenz neben Krankheit und Verwundung oder Tod auch Schlaflosigkeit gewünscht.<sup>836</sup> Zu den Äußerungen der lagernden Männer bleibt festzuhalten, dass diese weder in den Kontext der Veranstaltungen im Amphitheater passen noch zu hundert Prozent typische Äußerungen beim Trinkgelage wiedergeben. Höchstwahrscheinlich sind sie daher vom Hausherrn entworfen worden, um vermutlich noch eine zweite Bestimmung des Bildes deutlich zu machen: Das Mosaik ruft alle Raumbesucher vermutlich dazu auf, ihre offene Konkurrenz für einen Abend zu vergessen und ihre Streitigkeiten – so wie die Stiere – ruhen zu lassen. Die Hoffnung auf eine heitere Zusammenkunft drückt sich auch darin aus, dass die wörtliche Rede der Männer zum Teil in die unmittelbare Zukunft gerichtet ist: »Wir werden nackt sein (= Wir werden ausgelassen feiern!)«, »Wir sind gekommen, um zu trinken!«, »Amüsieren wir uns!«.

### 3.3.1.3 Weitere Mosaikbilder aus Nordafrika

Der Wettbewerb zwischen den Venatorenfamilien spiegelt sich auch in anderen beschrifteten Mosaikbildern aus dem römischen Nordafrika, die einen symbolischen Bezug zu verschiedenen *sodalitates* haben. Nachfolgend sollen drei Objekte diskutiert werden:

1. Die Darstellung zweier schlummernder Zebus mit zwei beigefügten Efeublättern als Trennmarker Kat. M59 aus einem Wohnhaus in Uzitta,
2. das Mosaikbild eines schreitenden Löwen mit vier Hirsehalmen Kat. M60, das aus demselben Haus stammt, sowie
3. ein Bild aus Thysdrus mit einer Eule Kat. M47, das im *frigidarium* einer Therme gefunden wurde.

834 Dunbabin 1978, 81.

835 Kampf- und Wettkampfszenen verweisen aus sich heraus bereits auf den Sieg als solchen, aus dem eine protektive Funktion für das Haus abgeleitet werden kann, vgl. Dunbabin 1978, 76 f. Anm. 49. Darmon 1990, 147 f.

836 Lafer 2009, 181. Sparreboom 2016, 142–144 spricht von »sport curses«.

ad 1. Das Mosaik war im Peristyl des Wohnhauses platziert und trägt die Überschrift AT DORMIANT/TAVRI – *At dormant tauri*.<sup>837</sup> Hinter DORMIANT und hinter TAVRI ist jeweils ein herzförmiges Efeublatt platziert. Es könnte sich um eine Anspielung auf die *sodalitas* der *Taurisci* handeln. Folgende Übersetzungsvarianten der Beischrift sind denkbar: 1. »Aber schlafen sollen die Stiere« 2. »Aber hoffentlich schlafen die Stiere / Aber schlafen mögen die Stiere!«. Aus dem Bild wird ersichtlich, dass die Zahl Zwei in enger Verbindung mit dem Efeu stehen könnte, so wie es auch im ›ISAONA-Mosaik‹ angedeutet ist (Abb. 24, rechtes Bild). Auf dem Fußboden im Vestibül desselben Hauses war zu lesen: ET HOC/FACTVM/EST – *et hoc factum est* (»Und dies ist vollbracht worden/geschehen.«).<sup>838</sup> Die räumliche Nähe beider Inschriften, die einander gegenüber diesseits und jenseits des Peristylzugangs aufgefunden wurden, verleitet dazu, diese als zusammengehörig zu begreifen.<sup>839</sup> Zunächst erscheint es logisch, die Angabe über den Schlaf der Stiere an den Anfang zu stellen und die Information über die Erfüllung dieses Wunsches nachzustellen: *At dormant tauri. Et hoc factum est*.<sup>840</sup> Allerdings steht diese Abfolge entgegen der Wahrnehmung eines eintretenden Besuchers, der das *vestibulum* (Beischrift: *et hoc factum est*) noch vor dem Peristyl (Beischrift: *at dormant tauri*) durchschritten haben muss. Die Botschaft im Eingangsbereich konnte also durch den eintretenden Besucher zunächst noch gar nicht mit der Beischrift im Peristyl in Verbindung gebracht werden, weshalb es sinnvoller erscheint, die ›Leserichtung‹ umzudrehen und die Wirkung der beschrifteten Mosaiken sozusagen aus dem Inneren des Hauses kommend zu denken. Das Stierbild zeigt unverkennbar eine starke Ähnlichkeit zum unteren Bildteil des »Banquet Costumé«. Genauso wie dort besteht hier der ausdrückliche Wunsch, die Stiere schlafen zu lassen. Die Darstellung sollte hier sehr wahrscheinlich die Konkurrenz ›schlafen lassen‹, also vielleicht den *Taurisci* Misserfolg garantieren. Das nachfolgend beschriebene Mosaik des schreitenden Löwen in einem Baderaum desselben Hauses (s. u. ad 2.) ist jedenfalls ein Hinweis, dass der Hausherr sich den *Leontii* verbunden fühlte. Im Gegensatz zum »Banquet Costumé« stehen die Stiere hier vermutlich direkt für die entsprechende Sodalität, welche das Tier im Namen trägt.

ad 2. Die Beischrift zum Löwenmosaik lautet OLEO•PRAE•SUM(P)SISTI•/EXPEDISTI•DEDICASTI• – *O Leo prae sum(p)sisti / expedisti dedicasti* (Abb. 25). Salomonson hat sie auf den Hausbesitzer Leo bezogen, der sich selbst für die Planung, Errichtung und Einweihung seines Bades gefeiert habe.<sup>841</sup> Aufgrund der vier

837 Salomonson 1964, 50 Nr. 39 Abb. 17.

838 Abbildung bei Corbier – Guilhembet 2011, 327 Abb. 7.

839 So auch Salomonson 1964, 50 Nr. 39. Bedauerlicherweise ist nicht genau überliefert, in welcher Ausrichtung die Mosaikinschrift im Vestibül verlegt war.

840 Anders als bei Dunbabin 1978, 81 angedeutet.

841 Salomonson 1964, 50 Nr. 38. Zu der Inschrift auch Schmidt 2000, 250, der mit ›Leo‹ ebenfalls eine Person verbunden hat: »M. E. sind hier drei Schritte kognitiver Bemühung vorgestellt, beginnend mit der Hypothese (*praesumpsisti*), der Entwicklung oder Darlegung (*expedisti*), schließlich des Beweises (*dedicasti*). Ohne Kenntnis der persönlichen Hintergründe des genannten Leo

Hirsehalme, die das Löwenbild zu beiden Seiten begrenzen, ist Dunbabins These naheliegender, dass hier nicht eine Person mit dem Namen Leo, sondern die *sodalitas* der *Leontii* – versinnbildlicht durch den Löwen – für ihre Leistungen gepriesen werden sollte.<sup>842</sup> Auch hier ist wieder die Zahl Vier mit dem Hirsehalme verbunden, so wie im ›ISAONA-Mosaik‹ (Abb. 24, oberes Medaillon), im ›Mageriusmosaik‹ und in der Umrahmung des »Banquet Costumé«. Der Inhalt der Beischrift muss sich jedoch nicht zwangsläufig auf die Stiftung eines Bauwerks beziehen. Anlass für die Huldigung kann auch die Ausrichtung von Spielen gewesen sein. Da der Hausbesitzer sich offen zu den *Leontii* zu bekennen scheint, handelt es sich wohl um eine Diffamierung der *Taurisci* und das Stierbild im Peristyl diene vielleicht als überdimensioniertes ›inoffizielles Fluchtäfelchen‹ gegen die nicht schlafende Konkurrenz: Die ruhenden Stiere sollten womöglich mit einem Schadenszauber eine Niederlage der *Taurisci* heraufbeschwören.<sup>843</sup> Beim Verlassen des Hauses durch das Vestibül konnte sich jeder Gast vergewissern: *et hoc factum est*. Damit kommen der Mosaikinschrift zwei Aufgaben zu: 1. Den Eintretenden durch ihre anfängliche Unverständlichkeit neugierig zu machen, da sie Möglichkeiten der Ergänzung offenlässt. 2. Dem austretenden Besucher das Resümee für die Intention der beiden Tierbilder im Innern des Hauses zu liefern. Mit ähnlichen Hintergedanken haben Anhänger und Gegenspieler der *Leontii* vermutlich auch andere beschriftete Mosaikbilder verlegen lassen, in denen von *Leo* oder *Leontius* die Rede ist. Ein Fußbodenbild aus Sullectum zeigt etwa zwei Löwen, die einen Eber fressen und die Beischrift (N)ICA (LE)O(NTI) – *Nica Leontii*.<sup>844</sup> Ein Mosaik aus Karthago verspottet alle Anhänger der *Leontii* mit dem Bild eines Vogelkäfigs, in dem ein Rebhuhn sitzt, das nach Angabe von Notermans mit den Worten HIC EST LEO QVEM NEMO VINCIT – *hic est leo quem nemo vincit* (»Dies ist der Löwe, den niemand bezwingt.«) beschrieben wird.<sup>845</sup> Die Bilder machen deutlich, wie stark selbst der private Wohnbereich vom Konkurrenzdenken der einzelnen Faktionen durchdrungen war.

**ad 3.** Das Mosaikbild aus Thysdrus präsentiert eine Eule in *toga contabulata*, die zwischen zwei Olivenbäumen steht.<sup>846</sup> Der Fußboden stammt aus dem *frigidarium* einer Thermenanlage. Zu beiden Seiten fallen kleine Vögel kopfüber oder aufrecht vom Himmel herab ins Gras. Zwei liegen bereits leblos auf dem Boden; zwei scheinen an den Bäumen aufgespießt worden zu sein. Ein weiterer fliegt noch halbwegs

wird man allerdings vergeblich rätseln, ob damit ein juristischer, philosophischer oder gar religiöser ›Erfolg‹ zu verbinden ist.«.

842 Dunbabin 1978, 82. Gómez Pallarès 2000, 310 Nr. 7 Taf. VIII 4.

843 Vismara 2007, 107 und Anm. 85.

844 Dunbabin 1978, 82. Notermans 2007, Nr. M 378. Weitere Funde sind aus benachbarten Häusern belegt, vgl. ebd. 126 f.

845 Der Vergleich mit einem Rebhuhn, das als Speisevogel diene, ist ein ungewöhnlicher Affront gegen die Anhänger der *Leontii*, vgl. ebd. Nr. M 334 mit weiteren Angaben. Die genaue Position der Beischrift ist nicht ermittelbar.

846 Lavagne, H. – de Balanda, E. – Uribe Echeverría, A. 2000, Abb. 20.

unversehrt über ihrem Kopf. Zu beiden Seiten ihres Kopfes ist jeweils ein Vogel nur schemenhaft angedeutet. Rechts und links hinter den Bäumen ist jeweils das Abzeichen der *Telegenii* zu sehen: drei vertikale Hasten, von denen die mittlere verlängert ist und einen mondsichelförmigen Aufsatz trägt.<sup>847</sup> Über der gesamten Szene, die durch ein Zackenmuster gerahmt ist, verläuft die hexametrische Inschrift *INVIDIARVMPVNTVRAVESNEQVENOCTVACVRAT* – *invidia rumpuntur aves neque noctua curat* (»Die Vögel bersten vor Neid, aber dieachteule kümmert sich nicht darum«). Darüber war laut der Beschreibung bei Cinzia Vismara ursprünglich eine weiße Faszie mit Efeuzweigen zu sehen.<sup>848</sup> Nur die hinzugesetzte Beischrift gibt einen Hinweis darauf, wie die Darstellung zu verstehen ist: Die sterbenden Vögel stehen für Neider, deren Untergang die Eule stoisch hinnimmt. Die Wahl der *toga contabulata* ist wohl ein Hinweis darauf, dass der Mosaikleger die Szene im Sinne des Auftraggebers abgewandelt hat und damit auf dessen *romanitas* und seinen gesellschaftlichen Status abheben wollte.

Es fällt auf, dass die Vögel im Bild nicht berstend – wie in der Beischrift zu lesen – sondern fallend, an den Baum geheftet oder einfach leblos liegend abgebildet sind. Dies ist wohl einer Darstellungskonvention geschuldet. Der Mosaikleger hätte die toten Vögel in Einzelteilen darstellen können, um die wörtliche Bedeutung von *rumpere* bildhaft zu unterstreichen. Sehr wahrscheinlich muss *rumpere* aber in der übertragenen Bedeutung »zugrunde gehen« verstanden werden. Der Ausdruck *rumpuntur aves* in der Beischrift scheint bisher einmalig zu sein. Eine sinngemäße Parallele bietet eine Mosaikinschrift aus Ain-Témouchent/Sétif (Kat. M36): *Invida sidereo rumpantur pectora visu ■ cedat in nostris / lingua proterva locis hoc studio superamus avos gratumque / renidet aedibus in nostris summus apex operis ■ feliciter*.<sup>849</sup> Die Rede ist von Brustkörben oder Herzen (*pectora*) der Neider, die beim Anblick (der großartigen Thermenräume) bersten sollen. Eine direkte Vorlage für beide Inschriften lässt sich zwar nicht eindeutig festmachen, jedoch finden sich Hinweise für thematische Anregungen aus der Literatur.<sup>850</sup> Trotz ihres ungleichen Ursprungs sind Bild und Beischrift im Eulenmosaik augenscheinlich in gegenseitiger Abhängigkeit konzipiert und inhaltlich aufeinander abgestimmt worden. Es sieht ganz danach aus, als habe das Bildmotiv seine Wurzel in einem in der Natur beobachteten aggressiven Verhalten von Kleinvögeln gegenüber Eulenvögeln, welches die moderne Ornithologie als »Mobbing« beschreibt.<sup>851</sup> Auf der

847 Parallelbeispiele bei Salomonson 1960, 46 Abb. 16. 17. Vismara 2007, 112–114.

848 Ebd. 112: »Al di sopra del pannello figurato è una fascia bianca con tralci d'edera.«.

849 Die gesamte Mosaikbeischrift bei Notermans 2007, Nr. M 287. Dunbabin 1978, 151 f.

850 Prop. I 8b: (...) *rumpantur iniqui!* (...) *falsa licet cupidus deponat gaudia livor*. Mart. IX 97: [*quidam*] *rumpitur invidia quod amamus quodque probamur: rumpatur quisquis rumpitur invidia*.

851 Bereits bei Aristoteles ist dieses Verhalten dokumentiert, vgl. Schnieders 2013, 15 f. Die Feindschaft zwischen Kleinvögeln und Eule wird z. B. auch bei Plin. nat. X 39 [*noctuarum contra aves sollers dimicatio*] und bei Ov. met. XI 24 f. [*et coeunt, ut aves, si quando luce vagantem noctis avem cernunt*] angesprochen.

Suche nach ähnlichen Szenen wird man in der attischen Vasenmalerei fündig.<sup>852</sup> Auf einer schwarzfigurigen Halsamphora ist eine Vogelfangszene dargestellt. Links und rechts lauert jeweils ein Vogelfänger und beobachtet, wie an einem kahlen, mit Leim bestrichenen Baum in der Mitte einige Vögel festkleben. Viele Vögel fallen von den Ästen auf den Boden herab. Einige wenige sitzen auf dem Boden, um die als Lockmittel verstreuten Samenkörner aufzupicken. Eine auf einem Stab sitzende Eule neben dem Baum erfüllt die Funktion eines Lockvogels, ein Beleg dafür, dass die Jäger sich das Verhalten der Kleinvögel für ihre Jagdtaktik zunutze gemacht haben.<sup>853</sup> Die Wahl der Eule im Mosaik aus Thysdrus spricht dafür, dass man sich unter Umständen eine apotropäische Wirkung gegen eventuelle Neider erhofft hat. Die Eule als unheilabwehrendes Motiv wird beispielsweise auch auf einem apotropäischen Mosaik Kat. M21 aus der *Basilica Hilariana*<sup>854</sup> in Rom eingesetzt, das in Kap. 5.2.3.1 noch einmal Erwähnung finden soll.

Angehörige der Venatorenfamilien konnten es zu einigem Reichtum bringen und waren auch wirtschaftlich aktiv. Am wahrscheinlichsten ist das Mosaikbild mit der Eule als Abbild für den Triumph der *Telegenii* zu deuten, die als Stifter der Thermen alle verspotten, die ihnen ihr gelungenes Bauprojekt missgönnen.<sup>855</sup> Direkt erwähnt ist das Bauwerk in der Beischrift allerdings nicht. So könnte sich das Eulenbild auch gegen andere Formen des Neids richten.<sup>856</sup> Die genaue Botschaft des ›Ikonotexts‹ bleibt jedenfalls spekulativ. Zusammenfassend kann dennoch festgehalten werden:

- Die Abzeichen hinter den beiden Olivenbäumen markieren das Terrain der *Telegenii*, auf dem die Eule steht.
- Mit ihrer Toga symbolisiert die Eule einen ranghohen Magistrat, an dem jeglicher Neid von außen abzuprallen scheint. Bild und Beischrift demonstrieren Erhabenheit.

852 Vismara 2007, 114. Böhr 1992.

853 Abbildungen und Beschreibungen dieser Vase finden sich bei Boardman 1993, 71 Nr. 67 und zugehörige Abb. v. Bothmer 1990, 139 Nr. 106 und Abb. Zum Einsatz des Eulenvogels beim Vogelfang, vgl. Schnieders 2013, 16. Thompson 1966, 78 f. Ähnliche Vogelfangszene können auch auf anderen Gefäßen ausgemacht werden. Im Halsbild einer Amphora, vgl. Schauenburg 1969, Taf. 23. auf einem attisch-rotfigurigen Skyphos, vgl. Shefton 1969–70, 60 Abb. 15 [hier handelt es sich um die Darstellung eines Strauches, in dem die Vögel wie festgeklebt sitzen. Die Eule sitzt ebenfalls rechts außen auf einem Zweig des Strauches].

854 Engemann 1975 28 f. und Taf. 11b. Meisen 1950, 155.

855 Vismara 2007, 113. Es bleibt unklar, ob die *Telegenii* tatsächlich in vollem Besitz der gesamten Badeanlage gewesen sind. Da sie aber über ihre Ausgestaltung mitentscheiden durften, kann man davon ausgehen, dass sie durch ihre wirtschaftliche Handlungsfähigkeit an ihrer Finanzierung zumindest mitbeteiligt waren.

856 Ebd.

- Die metrische Komposition der Beischrift spricht für ein literarisches Vorbild, was weiterhin den Schluss zulässt, dass der Auftraggeber des Mosaiks Zugang zu höherer Bildung besaß.

### 3.3.1.4 Zwei Gladiatorenmosaiken aus Rom

Die folgenden beiden Mosaiken geben den Gladiatorenkampf im Amphitheater wieder; es handelt sich um ein Ensemble aus zwei gleich großen quadratischen Bildfeldern mit Zahnschnittumrandung (0,58 x 0,58 m), die wahrscheinlich in die Wände eines am Fuße des Celio gelegenen Gebäudes eingelassen waren.<sup>857</sup> Über die Umstände der Entdeckung und den exakten Fundort ist nichts Genaueres bekannt.<sup>858</sup> Lediglich eine kurze Notiz ist erhalten, worin über das Jahr der Auffindung (1670) und die Befunde (Baderäume mit darin befindlichen Wasserleitungen und Mosaiken) berichtet wird.<sup>859</sup> Die beiden Paneele Kat. M22, auf denen Paarungen aus Gladiatorenkämpfen zu sehen sind, gelangten zunächst in Privatbesitz und von dort nach Madrid, wo man sie in der Nationalbibliothek und schließlich im dortigen Nationalmuseum ausgestellt hat.<sup>860</sup> Zeitlich sind sie zwischen dem 2. und dem Anfang des 4. Jahrhunderts n. Chr. eingeordnet worden.<sup>861</sup>

Auf dem Mosaik mit der Inventarnummer 3600 erblicken wir zwei Kampfszenen zwischen einem *retiarius* rechts und einem *secutor* links, die auf übereinanderliegende Bildebenen verteilt sind (Abb. 26a).<sup>862</sup> An den Namensbeischriften ist erkennbar, dass es sich jeweils um dieselben Personen handelt. Im unteren Bildteil ist der Kampf noch in vollem Gange. Dem *retiarius* KALENDIO ist es gelungen, dem *secutor* ASTYANAX sein Netz überzuwerfen. Er verharret in Schrittstellung, während KALENDIO mit dem Dreizack auf ihn einstürmt. Einer der beiden Schiedsrichter (*summa rudis*) ist rechts im Bild zu sehen. Er trägt eine weite Tunika mit

857 Colini 1944, 218. Werner 1994, 139. Papini 2004, 165 (»due emblemata parietali«). Brown 1992, 204 ist jedoch der Meinung, die Mosaiken hätten ursprünglich auf dem Boden gelegen.

858 Gregori 2000, 443 Nr. 29. 30: »fuori Porta Capena, alla sinistra dell'antica Via Appia«. Sabbatini Tumolesi 1988, 103 Nr. 114: »sulla via Appia nell'orto detto del carciofolo«. Blanco Freijeiro 1950, 134 Nr. 1: »en la Vía Appia«.

859 Der Inhalt dieser Notiz von Bartoli ist beschrieben und erwähnt bei Colini 1944, 218 und bei Lanciani 1994, 256 f. Abb. 168. Die Vermutung, die Mosaiken hätten zu einer reichen Villa gehört, ist durch Massimiliano Papini entkräftet worden, vgl. Papini 2004, 169.

860 Blake 1940, 112.h.

861 Mitte 3. – Anfang 4. Jahrhundert n. Chr.: Sabbatini Tumolesi 1988, 107. Gregori 2000, 443 Nr. 30. Köhne 2007, 535. Papini 2004, 165 (»intorno al 300 d. C.«). 2. Jahrhundert n. Chr.: Werner 1994, 139 f. 3. Jahrhundert n. Chr.: Blanco Freijeiro 1950, 141. Oliver 1957, 15.

862 Einige Autoren waren sich bei der Zuordnung der Gladiatorentypen (*armaturae*) unsicher. Während KALENDIO als *retiarius* von den meisten richtig zugeordnet wurde, hat man die *armatura* des ASTYANAX z. T. umschrieben: »contrareziario« (Sabbatini Tumolesi 1988). »more heavily armed gladiator« (Brown 1992). »heavy gladiator« (Oliver 1957). Als Fehldeutungen erwiesen sich: Winckelmann 1767, 258 (ASTYANAX: *retiarius*. KALENDIO: *murmillo*). Hübner 1862, 196 f. (ASTYANAX: *retiarius*. KALENDIO: *retiarius*). Werner 1994, 139 (vertauscht *retiarius* und *secutor*). Junkelmann 2000, 125.

vertikalen *clavi* und hält einen langen Stock.<sup>863</sup> Emphatisch hat er den rechten Arm erhoben und macht dem *editor* der Spiele, der links außerhalb des Bildes zu denken ist, ein Zeichen, um dem *retarius* den Punkt zusprechen zu lassen.

Im oberen Bildteil steht der Kampf kurz vor seinem Ende. Die Aktion von KALENDIO war nicht hilfreich, denn er hat seinen Dreizack verloren und wurde vom *secutor* ASTYANAX zu Boden geworfen. Mit einer Hand stützt er sich auf dem Boden ab und reicht ihm sein Kurzschwert für den Todesstoß.<sup>864</sup> Vielleicht handelt es sich auch um eine letzte Verteidigungsaktion.<sup>865</sup> Über dem siegreichen Gladiator steht ASTYANAX ♡ VICIT – *Astyanax vicit* (»Astyanax hat gesiegt.«), beide Worte getrennt durch eine *hedera*. Im oberen Bildteil sind zwei Kampfrichter abgebildet, links der *summa rudis*, rechts der *secunda rudis*. Beide haben ihren rechten Arm erhoben. Der *secunda rudis* gibt dem *summa rudis* ein Zeichen. Dessen Blickrichtung und die erhobene Hand verraten, dass er auf ein Urteil des *munerarius* wartet.<sup>866</sup> Durch das sogenannte *theta nigrum* hinter KALENDIO Ø auf beiden Bildebenen wird klargestellt, wer sein Leben lassen wird.<sup>867</sup>

Das zweite Paneel mit der Inventarnummer 3601 (Abb. 26b) wirkt durch die Position der Beischriften weniger strikt gegliedert als sein Pendant. Der unruhige Eindruck entsteht auch dadurch, dass die Beischriften häufig von Bildelementen in zwei oder mehr Teile zergliedert werden. Auch das Mosaik Nr. 3601 zerfällt in zwei Bildebenen. In der unteren Ebene stehen sich zwei Kämpfer der gleichen Gattung gegenüber. Sie tragen kurze Tuniken, Helme mit seitlicher Befiederung, kurze Schwerter, Beinbinden und mittelgroße Rundschilde. In der Vergangenheit wurden sie oft mit *murmillones* verwechselt. Tatsächlich handelt es sich jedoch um *equites*, die sich in der zweiten Phase ihres Kampfes befinden, da sie von ihren Pferden abgestiegen sind und ihre Lanzen gegen kurze Schwerter eingetauscht haben.<sup>868</sup> Das Gefecht ist zu diesem Zeitpunkt noch unentschieden. Rechts und links

863 Die Bezeichnungen dieser Figur reichen von Herold oder Aufseher (Hübner 1862, 196 f. Nr. 399. 400) bis hin zu speziellen Begriffen wie *lanista* [Winckelmann 21821. Ashby 1914. Blanco Freijeiro 1950. Millin 1813. Blake 1940], *summa/secunda rudis* (Kampfrichter und sein Assistent) [erstmal Robert 1948, 84–86. Oliver 1957. Sabbatini Tumolesi 1988. Werner 1994. Junkelmann 2000. Köhne 2007. Gregori 2000] oder *rudarius*, vgl. vor allem Junkelmann 2000, 135. Zu den *rudarii*, vgl. Ville 1981, 367–372 und jüngst Dunkle 2008, 71 f. Zu den Schiedsrichtern, die in vielen Gladiatorenkampfdarstellungen eine prominente Rolle einnehmen, vgl. Junkelmann 2000, 135. Ville 1981, v. a. 367–369.

864 Ville 1981, 442: »Mais c'est surtout à la fin des combats, au moment où l'éditeur accorde ou refuse la missio, (...) que les interventions du public se faisaient plus pressantes.». Gregori 2000, 443 Nr. 29. Junkelmann 2000, 136.

865 Dunkle 2008, 109. Blake 1940, 112.

866 Blanco Freijeiro 1950, 134. Winckelmann 1767 21821, 258 missdeutete die Figur des *secunda rudis* in der oberen Szene als Zuschauer, der in die Arena geeilt ist, um für das Leben des Geschlagenen zu votieren.

867 Von Winckelmann noch beschrieben als »un Φ greco inclinato«, »un segno di clausola finale«, vgl. Winckelmann 1767 21821, 258. Erst etwa 30 Jahre später ist das Zeichen als *Theta nigrum* identifiziert worden, vgl. Marini 1795, 165.

868 Blanco Freijeiro 1950, 135. Junkelmann 2000, 123. Paralleldarstellungen finden sich ebd. 96 Abb.



außen sind erneut die Kampfrichter abgebildet. Über beiden *equites* stehen ihre Namen geschrieben, hinter MATERNVS das *theta nigrum*: MATERNVS Ø HABILIS. Die Namen sind sehr dicht über den Figuren angebracht und gehen quasi ineinander über, so dass ein horizontales Schriftband entsteht, das durch die Köpfe der Gladiatoren sowie durch die Waffe des rechts Stehenden unterbrochen wird. Direkt darüber verläuft ein weiteres Schriftband QVI/BUSPVG/NANTIBVS SY/MMA/CHIVS FERRV/M MISIT – *Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit*, das mehrmals durch die Köpfe der Kampfrichter, durch die Helmfedern und die Waffe des rechten Kämpfers unterbrochen wird. Um den ganzen Satz im Bildfeld unterzubringen, hat man die Beischrift am Ende nach oben und unten ausscheren lassen: Das Schluss-m von *ferrum* wurde über das Schriftband gesetzt; das Wort *misit* darunter angebracht. Die Beischrift kann auf zweierlei Weise verstanden werden. In beiden Fällen spricht die Stimme eines Kommentators zum Betrachter, und zwar

- in der Form eines Kommentars zum Kampf (»Während (die Gladiatoren) kämpften, hat Symmachius das Eisen gestoßen.«)<sup>869</sup> oder
- in der Form einer wichtigen Anmerkung zu den Spielen insgesamt (»Diesen Kämpfenden hat Symmachius das Eisen gegeben.«)<sup>870</sup>

In der oberen Ebene sind dieselben Gladiatoren nochmals dargestellt. Der rechte liegt bereits tot am Boden, über seinem Kopf liegt ein Tuch. Der Sand ist mit Blut getränkt, neben dem leblosen Körper liegt ein Helm. Von links beugt sich der andere Gladiator über den am Boden Liegenden und scheint seine Hand nach dem Helm auszustrecken. Da er selbst keinen trägt, ist es wohl sein eigener, den er im Kampf verloren hat. Direkt darüber verläuft erneut ein Schriftband HABILIS MATERNVS Ø. Die Bestandteile des Schriftbandes sind diesmal weiter auseinandergezogen. Im Hintergrund liegen die Schilde der beiden *equites* im Sand der Arena. Am linken Bildrand ist erneut ein *summa rudis* zu sehen, der in seiner Körperhaltung an den Kampfrichter im Mosaikbild Nr. 3600 oben links erinnert. Offenkundig ist der Moment, in dem er hier erfasst ist, ein wenig früher als derjenige im anderen Bild einzuordnen, denn er blickt prüfend auf das Kämpferpaar neben

133; 98 Abb. 138. Die *equites* zu Pferd hat man seltener abgebildet, vgl. ebd. 76 Abb. 108 Fig I (ganz links).

869 Blake 1940, 112. Oliver 1957, 15: »In the fight between these two gladiators it was Symmachius who delivered the iron«. Brown 1992, 205.

870 Millin 1813, 37 Anm. 73: »il est probable que ce Symmachius (...) envoya le fer, c'est à dire l'épée, dont l'un des deux gladiateurs devoit frapper l'autre«. Junkelmann, 2000, 136 f.: »den Kämpfenden, den Symmachius das Eisen gab«. Köhne 2007, 354: »diesen Kämpfenden ließ Symmachius das Eisen geben«. Gregori 2000, 443 Nr. 30: »fornì le armi ai combattenti«. Ville betonte, dass man mit dieser Formulierung womöglich einen besonderen Akzent auf die Verwendung von scharfen Waffen aus Eisen legen wollte, was er jedoch später relativierte, vgl. Sabbatini Tumolesi 1988, 105: il vocabolo *ferrum* non sembrerebbe indicare semplicemente l'arma di cui era dotato il gladiatore (...), ma piuttosto un particolare tipo di arma »affilata e mortale«.

sich und seine rechte Hand zögert noch, dem *editor* das Ende des Kampfes anzukündigen.<sup>871</sup> Über dem Kampfrichter ist die Beischrift NE/CO (wörtl. »Ich töte«) zu lesen, die getrennt durch seinen Kopf in zwei Silben zerfällt. Über dem Kopf des vornübergebeugten Gladiators steht HAECVIDEMVS – *haec videmus* (»Dies sehen wir/bekommen wir zu sehen.«) sowie in der rechten oberen Ecke SYMMACHI/HOMOFELIX ♡ – *Symmachi homo felix*<sup>872</sup> (»Symmachius, glücklicher Mann!«), wiederum gefolgt von *hedera* als glückbringendes, schützendes Zeichen. Auch hier sprechen verschiedene Stimmen zum Bildbetrachter. Das Geschehen in der oberen Szene wurde in der Vergangenheit zum Teil falsch eingeordnet, zum Beispiel glaubten manche Autoren, es handele sich um den Augenblick der Tötung.<sup>873</sup>

Irrtümer bei der Interpretation des Mosaiks Nr. 3601 waren vor allem durch eine falsche Zuordnung der Beischriften begründet. Uneinigkeit bestand vornehmlich über die Zuordnung der Namen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts lag lediglich eine unbeschriftete Zeichnung des Mosaikfeldes vor. Thomas Ashby hat die Beischriften aus einer anderen Quelle bezogen und deshalb falsch mit den Personen verknüpft. Die linke und die mittlere Figur im oberen Teil interpretierte er als *lanista* mit den Namen NECO und HABILIS, den am Boden Liegenden als Kämpfer MATERNVS. Im unteren Teil identifizierte er hingegen sowohl HABILIS als auch MATERNVS als Kämpfende. Offensichtlich hat er den Zusammenhang zwischen der unteren und der oberen Teilszene übersehen.<sup>874</sup> Rund ein Jahrhundert früher nahm Aubin Millin an, es sei die Flucht des Kampfrichters links oben vor dem blutrünstigen Kampf zwischen HABILIS und MATERNVS wiedergegeben, da er in der Figur einen *lanista* mit Namen SYMMACHIVS vermutete.<sup>875</sup> Marion Blake hielt aufgrund der Akklamation für SYMMACHIVS diesen für den siegreichen Gladiator, der jedoch im Bild nicht vertreten sei. NECO interpretierte sie als dessen *lanista* und in HABILIS sah sie den *lanista* des unterlegenen MATERNVS.<sup>876</sup> Antonio Blanco Freijeiro glaubte, dass der über den Helm gebeugte HABILIS aufgrund seiner Kleidungsmerkmale nur der überlebende *eques* sein konnte. Die Akklamation für SYMMACHIVS hielt er für ein Versehen des Mosaiklegers.<sup>877</sup> James Oliver schlug eine neue Lösung vor, indem er behauptete, dass das herzförmige Efeublatt in beiden Bildern als Markierungssymbol für den siegreichen Gladiator fungiere.<sup>878</sup> HABILIS interpretierte er nicht als Name, sondern als »modifying adjective«

871 Brown behauptet irrigerweise, der Blick des Mannes sei nach außerhalb des Bildes in Richtung des *editor* gewendet, vgl. Brown 1992, 205.

872 CIL VI, 10205 = 33979 = ILS, 5140.

873 Brown 1992, 204–207.

874 Ashby 1914, 17.

875 Millin 1813, 37 Anm. 73.

876 Blake 1940. Vgl. Oliver 1957, 12: »MATERNVS (...) and HABILIS placed below seem to designate the contestants, but inasmuch as Habilis is the trainer in the upper part of the picture, the mosaicist apparently made a mistake in naming his characters.«

877 Blanco Freijeiro 1950, 136.

878 Oliver 1957, 13: »Since the leaf after the name of Astyanax was obviously not there as punctuation, it should not be interpreted as punctuation after the phrase *Symmachi homo felix*.«

zu MATERNVS.<sup>879</sup> Diese Lösung schien ein geschickter Ausweg aus der Benennungsmisere zu sein. Allerdings hat Oliver einem wichtigen Detail nicht genügend Beachtung geschenkt: Wenn MATERNVS und HABILIS zusammengenommen nur eine Person bezeichnen, warum wurde im unteren Bildteil das *theta nigrum* zwischen MATERNVS und HABILIS platziert und nicht hinter HABILIS? Wohl deshalb ist es logischer, die Beischriften HABILIS und MATERNVS jeweils einem Gladiatoren beizuordnen.

Es bleibt die Frage, wie die Person des Symmachius einzuordnen ist. Hier können nur die beiden ›sprechenden‹ Beischriften, in denen Symmachius erwähnt wird, Hinweise liefern. Die erste Übersetzungsvariante von *Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit* setzt voraus, dass Symmachius einer der Kämpfenden ist, der das Eisen in den Körper seines Gegners gestoßen hat: »Während (die Gladiatoren) kämpften, hat Symmachius das Eisen gestoßen.« Die zweite Variante beschreibt Symmachius als einen, der nicht selbst kämpft, aber die Waffe den Kämpfenden gegeben hat: »Diesen Kämpfenden hat Symmachius das Eisen gegeben.« Entscheidend ist, wie der Ausdruck *ferrum mittere* verstanden wird. Zunächst hat man versucht, Entsprechungen in den literarischen Quellen zu finden. Blake zog das bei Tacitus verwendete *ferrum parare* (»das Eisen bereiten = töten«)<sup>880</sup> als Parallele heran. Überzeugender ist die Argumentation von Oliver, der die Wendung *ferrum mittere* gegensätzlich zum bei Tertullian belegten *ferrum recipere* (»das Eisen empfangen = den Todesstoß erhalten«)<sup>881</sup> begreift. Patrizia Sabbatini Tumolesi ordnet sie in die Nähe des Ausdrucks *exhibuit (...) ad ferrum* in der *Nerovita* bei Sueton ein, wo erklärt wird, wie der Kaiser als Spielestifter Senatoren und Ritter in der Arena vor die Klinge liefert.<sup>882</sup> Vergleichbare Äußerungen in der antiken Literatur können zur Einordnung der Beischrift zwar aufschlussreiche Erkenntnisse liefern, doch die entscheidenden Informationen über die Identität des Symmachius liefert uns schlussendlich das Monument selbst: Es handelt sich um ein Denkmal, das vermutlich aus einer (öffentlich zugänglichen) Badeeinrichtung stammt und repräsentative Zwecke erfüllt hat. Zudem ist bekannt, dass die Paarung der *equites* in der Regel die Gladiatorenkämpfe eröffnet hat<sup>883</sup>, weshalb das Mosaikbild Nr. 3601 als Eingangsbild eines ganzen Bilderzyklus mit unbekannter Anzahl von Einzelpanelen fungiert haben könnte. Die lange Beischrift könnte dem Betrachter sehr wahrscheinlich eine Art Einführung zu einer Bildersequenz mit unterschiedlichen

879 Ebd. 13 f.

880 Tac. ann. I 23, 6.

881 Tert. de spect. XXI. Vgl. Oliver 1957, 15.

882 Suet. Nero XII 1. Siehe auch den Wortlaut *mulieres [a]d ferrum dedit* in der Inschrift für einen *curator lusus Iuvenalis* aus Ostia, vgl. EAOR 4, 1996, 64 Nr. 29.

883 Sabbatini Tumolesi 1988, 106 f. Junkelmann 2000, 123 nennt zyklische Darstellungen, in denen die *equites* als erste Paarung abgebildet sind, und zitiert eine Stelle bei Isidor von Sevilla (Origines XVIII 53 ff.): »Es gab mehrere Galdiatorengattungen, von denen die *equites* den ersten Kampf bestritten.«

Kampfformationen gegeben haben, was für die erste Übersetzungsvariante spricht. Von dieser Bildersequenz sind demnach heute nur noch zwei Stationen erhalten.

Die Akklamation *Symmachi homo felix* im oberen Bildteil bringt uns einer Lösung in der Klärung der Identität des Symmachius näher. Eine inschriftliche Analogie findet sich in der Eingangsformel auf einer *tabula patronatus* aus frühchristlicher Zeit für einen gewissen Helpidius aus Paestum: *Helpidi homo felix / deus te servet* (»Helpidius, glücklicher Mann, möge Gott dich bewahren!«).<sup>884</sup> Eine weitere Entsprechung findet sich in den beiden Vokativen MAGERI auf dem oben besprochenen »Mageriusmosaik«, die in derselben Weise mit *homo felix* ergänzt werden können, also eine stark abgekürzte Version einer solchen Akklamation darstellen (Abb. 22). Eine Reihe von *edicta munerum* aus Pompeji enthält Beifallsbekundungen für den Spielgeber in Kombination mit *feliciter*, z. B. *Maio / principi coloniae / feliciter!* oder *Cn(aeo) Alleio Maio / principi munerarior[um] / feliciter!*<sup>885</sup> Auch wenn die Zurufe nicht deckungsgleich sind, wird ersichtlich, dass Persönlichkeiten angesprochen werden, denen aufgrund einer Zuwendung eine Ehrung zuteilwird. Es erscheint plausibel, das auch unser Symmachius aus den Beischriften in der Funktion des *editor* oder *munerarius* als Förderer der Spiele hervorgetreten ist und in der Bildersequenz entsprechend verewigt wurde.<sup>886</sup> Dass diese Identität naheliegt, zeigt bereits der frühe Vorschlag von Millin, in Symmachius keinen Gladiator, sondern den Anführer einer Gladiatorentruppe zu sehen, der den Sieger mit der Waffe versorgt hat.<sup>887</sup> Auch viel später noch will man in der Beischrift eine Akklamation für den Spielestifter erkannt haben.<sup>888</sup>

Ihren Ursprung haben die beiden Wandmosaiken vermutlich in großen Gladiatorengemälden, die durch finanzstarke *munerarii* in Auftrag gegeben wurden und denen eine jahrhundertealte Tradition zugrunde liegt. Plinius überliefert den Fall eines Freigelassenen unter Nero, der Malereien im Anschluss an von ihm finanzierte Spiele in den städtischen Säulenhallen von Antium aufstellen ließ und somit die Erinnerung an seine Großzügigkeit lebendig hielt.<sup>889</sup> Bei Symmachius könnte es sich jedoch um einen hochrangigen Amtsinhaber aus dem Umfeld des Kaisers

884 Mello – Voza 1968, 176 f. Nr. 108. Die Bitte um die göttliche Gunst für den Gepriesenen war typischerweise auch mit Akklamationen an die Kaiser verbunden, vgl. Aldrete 1999, 109.

885 Sabbatini Tumolesi 1980, 38 Nr. 11. 43 Nr. 16. Zur Akklamation *feliciter* auch Aldrete 1999, 108.

886 Epigraphische Zeugnisse von Spielestiftern sind in der Reihe EAOR in der Sektion »Munera e venationes« zusammengetragen worden.

887 Millin 1813, 36 f. Anm. 73: »il est probable que ce Symmachius étoit le chef de la troupe, et qu'il envoya le fer, c'est à dire l'épée, dont l'un des deux gladiateurs devoit frapper l'autre«.

888 Ville 1960, 299: »le munéraire se fait acclamer parce qu'il a fourni aux combattants des armes de fer, c'est-à-dire des armes réelles.« Ville 1981, S. 406 f. Anm. 117: »L'expression *ferrum dare* signifie banalement que Symmachius est l'editor du munus.«

889 Plin. nat. XXXV 51–52. Dunkle 2008, 152.

gehandelt haben.<sup>890</sup> Kommentierende Beschriftung war in solchen Malereien nicht unüblich, wie Fragmente eines Villenfreskos aus Liégaud bezeugen.<sup>891</sup>

Für das Bildverständnis von Nr. 3601 sind noch die beiden verbleibenden Beischriften *neco* und *haec videmus* relevant, mit denen ebenfalls Stimmen konserviert wurden. Frühere Autoren haben *neco* als Namensbeischrift oder als Abkürzung für *ne co(ram)* gedeutet.<sup>892</sup> Die Mehrheit sieht darin die direkte Rede einer Person, die am Tod des unterlegenen Maternus direkt oder indirekt beteiligt ist, z. B. diejenige des siegreichen Habis (»Ich töte«) oder diejenige des *summa rudis* links im Bild (»Ich töte« i. S. v. »Ich lasse töten«). Das Mosaikbild zeigt allerdings einen leblosen Gladiator mit bedecktem Gesicht, der einen Todesstoß nicht mehr nötig zu haben scheint, wodurch eine chronologische Inkongruenz zwischen Bild und Beischrift entsteht.<sup>893</sup> Eine freiere Übersetzung von *neco* mit »ich bin im Begriff ihn zu töten« wäre also nicht überzeugend.<sup>894</sup> Obwohl die Beischrift direkt über seinem Kopf angebracht wurde, kommt der *summa rudis* nicht als Sprecher in Frage, denn er besaß keine eigentliche Entscheidungsgewalt über Leben und Tod.<sup>895</sup> Als aktiv Tötender im Bild kann daher nur Habis selbst gedeutet werden. Der Griff nach seinem verlorenen Helm verrät, dass er sich in voller Montur vor dem Publikum positionieren möchte, wenn er offiziell zum Sieger erklärt wird. Offensichtlich ist jedoch gerade HAECVIDEMVS und nicht NECO in der Nähe von Habis' Kopf angebracht worden, was darauf hinweisen könnte, dass der Mosaikleger die Beischriften nach der inhaltlichen Vorgabe zwar berücksichtigt, aber eben nur dort platziert hat, wo gerade Platz war.

In *haec videmus* haben einige einen einführenden Kommentar zum gesamten Bildprogramm erkennen wollen, der gut zu der oben vermuteten Anfangsstellung des Bildfelds innerhalb einer Bildersequenz passen würde: »Dies (alles) bekommen wir zu sehen.«<sup>896</sup> Genauso gut können *neco* und *haec videmus* als Rede und Gegenrede zwischen dem Sieger Habis und seinen Anhängern im Publikum aufeinander bezogen werden. Die Verwendung des Gegenwartstempus bekräftigt den erfolgreichen Ausgang für den Sieger und die Dauerhaftigkeit seines Erfolgs. Nicht

890 Sabbatini Tumolesi 1988, 107 schlägt den *comes intra Palatio* des Konstantin M. Aurelius Nerius Symmachius als Auftraggeber vor, was Gregori 2000, 443f. mit der Begründung ablehnt, dass nur Senatsmitgliedern und ab dem 1. Jahrhundert n. Chr. Quaestoren die Ausrichtung von Spielen vorbehalten war.

891 Dumasy 1990, v. a. 158–163.

892 Millin 1813, 37 Anm. 73 setzte die beiden Inschriften zusammen: *ne co(ram) haec videmus*.

893 Der Geste des Kampfrichters nach zu urteilen hat der unterlegene Kämpfer bereits während der Auseinandersetzung tödliche Stichwunden erlitten. Papini 2004, 166 hingegen deutet die Szene so, als mache sich Habis gerade daran, seinen Gegner zu töten, um an den Helm zu kommen.

894 Junkelmann 2000, 135.

895 Die Freigabe des Todesstoßes wurde durch den anwesenden *editor* nach dem Kampf an die Kampfrichter signalisiert, die den Sieger solange von einer eigenmächtigen Tötung des unterlegenen Gegners abhalten sollten, vgl. Junkelmann 2000, 137f. Köhne 2007, 354.

896 Junkelmann 2000, 137. Köhne 2007, 354. Blake 1940 kann die Beischrift nicht einordnen: »HAEC VIDEMUS in the center of the top seems quite superfluous«, vgl. Oliver 1957, 12.

zuletzt kann *neco* auch als Äußerung des Stifters Symmachius begriffen werden, der links außerhalb der Szene zu denken ist. Auch wenn es nur schwer vorstellbar ist, dass sich dieser mit einer Bluttat gebrüstet hat, so war er doch derjenige, der letztlich über den Tod des unterlegenen Gladiators zu entscheiden hatte. Die zentrale Stellung von *haec videmus* zwischen *neco* und *Symmachi homo felix* mag in diesem Fall anzeigen, dass es sich um einen inszenierten Ausruf handelt, mit dem die Zuschauer sowohl auf die Äußerung des Symmachius (»ich töte«) als auch auf die Akklamation seiner Anhänger (»Symmachius, (du) glücklicher Mann!«) reagiert haben. Auch hier stünde die Bildaussage wieder ganz im Zeichen des Auftragebers, der seine Leistung in Erinnerung halten und von der Nachwelt gewürdigt wissen wollte.

Beide Gladiatorenbilder verzeichnen ähnlich wie das ›Mageriusmosaik‹ unterschiedliche Sprecherstimmen, allerdings können diese nicht ohne weiteres zugeordnet werden:

- Die Stimme eines Herolds oder die Erzählerstimme ist im unteren Teil des Eingangsbildes Nr. 3601 vertreten. Sie unterrichtet die Zuschauer darüber, dass der Spielgeber Symmachius die Gladiatorenspiele ermöglicht und die Kämpfer mit Waffen ausgestattet hat. Bei der Verkündigung des Siegers ASTYANAX VICIT im Bild Nr. 3600 könnte es sich um eine offizielle Ansage des darunter befindlichen *summa rudis*, des Herolds, des Erzählers oder sogar um einen Ruf der Zuschauermenge handeln, die in die Siegerverkündigung miteingestimmt hat. Eine Analogie hierzu findet sich auf einem Mosaikbodenfragment aus Hadrumentum (Sousse) Kat. M55, auf dem ein *venator* nach einem erfolgreichen Bärenkampf mit dem Zuruf NEOTERIVS/OCCIDIT – *Neoterius occidit* (»Neoterius hat (den Bären) getötet.«) triumphierend zwischen den verletzten Tieren steht.<sup>897</sup>
- In NECO ist entweder die Stimme des Gladiators Habilis oder noch wahrscheinlicher die Stimme des Spielestifters auszumachen.
- Bei HAECVIDEMVS könnte es sich um die Äußerung eines ›Erzählers‹ handeln, der den Betrachter mit den Worten »Diese (*munera*) bekommen wir zu sehen« in den Bildzyklus einführen will. Eventuell ist auch die Stimme der Zuschauermenge (»Das sehen wir«) gemeint, die als Entgegnung auf *neco* gewertet werden kann.
- Eine weitere Akklamation an den Spielestifter SYMMACHI/HOMOFELIX ist ebenfalls vertreten. Diese wird höchstwahrscheinlich von den Zuschauern (i. e. Anhängern des Symmachius) geäußert.

Wie das oben besprochene ›Mageriusmosaik‹ und das »Banquet Costumé« sind auch die beiden Gladiatorenbilder in Bildebenen aufgeteilt. Die Ebenen in den Gladiatorenmosaiken sind weder spiegelbildlich aufgebaut noch sind einzelne Momen-

897 Notermans 2007, Nr. M 349. Dunbabin 1978, Taf. XXVI Abb. 64.

te der Kämpfe synoptisch miteinander verschmolzen. Es handelt sich vielmehr um eine Staffellung von Szenen, die aufeinanderfolgende Zeitpunkte festhalten. Wie im ›Mageriusmosaik‹ präsentieren die Szenen das unmittelbare Ende der Kämpfe. Im Gegensatz zum »Banquet Costumé« sind nicht zwei verschiedene Schauplätze zu einem bestimmten Zeitpunkt wiedergegeben. Ähnlich wie im »Banquet Costumé« sind die Ebenen allerdings durch Bild- und Textelemente aufeinander bezogen. In den Gladiatorenmosaiken wird diese Aufgabe von den wiederholten Kämpferfiguren, den Bestandteilen ihrer Rüstung und den zugehörigen Namensbeischriften (in Nr. 3601 zusätzlich von den Beischriften mit SYMMACHIVS) übernommen. Im »Banquet Costumé« mischen sich Gelage und Amphitheater in der architektonischen Gestalt des *stibadium*. Zudem stellen die Abzeichen in den Attributen der Zecher und die Brandzeichen auf den Flanken der Stiere einen Zusammenhang her und auch die Beischrift im Mittelteil verknüpft die obere und die untere Bildebene.

Mosaik Nr. 3601 (Abb. 26b) weist eine größere Dichte an Bildelementen auf als sein Folgebild. Die einzelnen Akteure im Bild nehmen insgesamt mehr Raum ein. Vier Personen sind im unteren Teil dargestellt, während in der oberen Szene nur drei zu sehen sind. Im Mosaik Nr. 3600 (Abb. 26a) verhält es sich genau umgekehrt. Im Bild Nr. 3601 weisen die Waffen beider Gladiatoren zur rechten Seite hin, während die Ruten der Kampfrichter nach links zeigen. Im Folgebild verhält es sich wiederum umgekehrt. In beiden Mosaiken hat man die aufeinanderfolgenden Kampfszenen nicht durch eine Rahmung voneinander getrennt. Hier übernehmen die Bestandteile der Szenen selbst diese Funktion. Die Beischrift *Quibus pugnantibus Symmachius ferrum misit* über den Köpfen des Maternus und des Habilis wirkt wie ein Trennband zwischen den Szenen, das durch die Namensbeischriften darunter noch einmal verdichtet zu sein scheint (Abb. 26b). In der oberen Szene sind die Beischriften blockartig zwischen den Schilden wiedergegeben. Über Astyanax und Kalendio übernimmt der im Sand liegende Dreizack aus der Szene darüber die Funktion eines Trennmarkers zwischen den Szenen (Abb. 26a). Diese ›Trennlinie‹ besteht in diesem Fall aus einem Bildelement.

### 3.3.1.5 Parallelen zu modernen Sportveranstaltungen

Abschließend soll der Versuch unternommen werden, die akustische Kulisse der Amphitheaterspiele derjenigen in modernen Stadien gegenüberzustellen. Damals wie heute tobte die Menge, es gellten Schreie und Rufe aus unzähligen Kehlen. In den meisten Fällen dürften dies unkoordinierte Anfeuerungen und Rufe der Enttäuschung gewesen sein, die sich unmittelbar auf den Kampf bezogen. Eine typische Situation dieser Art schildert Seneca, wenn er einzelne artikulierte Schreie aus den Reihen der Zuschauer im Amphitheater notiert: »*Occide, verbera, ure! Quare tam timide incurrit in ferrum? Quare parum audacter occidit? Quare parum libenter moritur?* (...)«.<sup>898</sup> In Petrons *Cena Trimalchionis* berichtet Echion von der Anwei-

898 Sen. epist. VII 5.

sung *adhibete* (»Haut drauf!«) durch die »große Menge«, die zögerliche Gladiatoren antreiben sollte.<sup>899</sup> Der Wortlaut dieser Akklamation erinnert an Fangesänge der Gegenwart: »Haut drauf, Kameraden, haut drauf, haut drauf!«.<sup>900</sup> Bestimmte kurze Formeln, z. B. Huldigungen der Kaiser oder Spielestifter beim Einzug in die Arena (... *felicitet*, ... *felicissime*, ἐπ' ἀγαθῶ) oder Siegeswünsche für die Athleten [... *vinces*, ... *νικᾶ(ς)*], zählten zum Repertoire der Standardparolen, die vor allem in der Gruppe gerufen wurden.<sup>901</sup> Viele antike Akklamationen besaßen auf natürliche Weise wohl bereits rhythmische Qualität und bauten auf Gesängen auf.<sup>902</sup> Ein Vergleich mit den Sprechchören moderner Fußballfans erscheint Aldrete zunächst als »useful analogy«, auch wenn moderne Fanchöre dem dialogischen Charakter antiker Akklamationen nicht im selben Ausmaß gerecht werden könnten.<sup>903</sup> Dem mag man entgegensetzen, dass zumindest der im ›Mageriusmosaik‹ beobachtete Dialog zwischen dem *praeco* und der versammelten *plebs* dem eines modernen Stadionsprechers und heutigen Fans ähnelt.

Die Sporthistoriker Reinhard Kopiez und Guido Brink vertreten die Ansicht, dass Zuschaueräußerungen im Kollektiv sowie rhythmisches Klatschen und Publikumsgesang in der Antike unbekannt, oder zumindest sehr unüblich waren.<sup>904</sup> Um ihre These zu untermauern, nennen sie mehrere Voraussetzungen, die für die Entstehung von Publikumsgesängen bei sportlichen Wettkämpfen gegeben sein müssen: unter anderem gehöre dazu eine angemessene Gruppengröße von Zuschauern und die Formierung von Fan-Gruppen mit eigener Subkultur. Eine weitere Bedingung sei der Mannschaftssport, in dem verschiedene feste Teams regelmäßig gegeneinander antreten. Bei den oben behandelten Mosaiken wurde deutlich, dass es auch bei den Veranstaltungen der Antike Fan-Gruppierungen gab, z. B. die bereits erwähnten Venatorenfamilien (*sodalitates*) für Tierkampfanstaltungen. Für die Wagenrennen wissen wir von den *factiones*, die im nachfolgenden Kap. 3.3.2 Erwähnung finden.<sup>905</sup> Eng mit den Gesängen verbunden sei nach Kopiez und

899 Petron. XLV 12–13.

900 Als Fangesang belegt bei Kopiez – Brink 1998, 88 f.

901 Bollinger 1969, 33. Quellen: Cass. Dio LXXIX 8,1–2. Suet. Claud. VII. Suet. Dom. XIII. Cass. Dio LXXIII 20, 1–2.

902 Eine Quelle hierfür ist Tac. ann. XVI 4, wo davon die Rede ist, dass die Akklamationen in einem bestimmten Takt abgesungen wurden (»*personabat certis modis plausuque composito*«).

903 Aldrete 1999, 142: »(...) these modern analogies do not reflect the interactive, participatory nature of these ancient acclamations as two-way dialogues between ruler and people. Footballers may respond in some fashion to the shouts of a crowd, but they do not usually conduct a back-and-forth exchange of messages.«.

904 Kopiez – Brink 1998, v. a. 33 f. 36 und 38. Den Einsatz optischer Zeichen zur Willensbekundung der Zuschauer und ein Bericht des Cassius Dio über einen sonderbaren einstudierten Chor der Menge bei einem Pferderennen, über den er große Verwunderung ausdrückt, nehmen die Autoren zum Anlass dafür, die Existenz von Sprechchören für die Antike generell zu bezweifeln.

905 Zur Organisation der Faktionen im Circus, vgl. Cameron 1976, 5–23. Bekannterweise bei den Wagenrennen, aber wohl auch bei Gladiatorenspielen und im Theater existierten außerdem feste Teams, die sich durch verschiedene Farben voneinander absetzten. Es gibt auch Hinweise, dass bestimmte Areale im Zuschauerraum verschiedenen Farben vorbehalten waren (ähnlich



Brink ein ausgewogenes Verhältnis von Anspannung und Entspannung (beispielsweise nach einem Tor) im Spielverlauf. Bei antiken Wettkämpfen hingegen habe eine Dauerspannung bis zur Entscheidung geherrscht, die beim Publikum lediglich Primärreaktionen wie Schreien, Stöhnen, Klatschen und Rufen ausgelöst habe, jedoch keine Sprechchöre oder Gesänge.<sup>906</sup> Auch dieses Argument kann entkräftet werden, denn Momente der Entspannung konnten auch anderweitig herbeigeführt werden, etwa durch Prozessionen, durch Kundgebungen vor dem Kaiser und Begrüßungen beliebter Protagonisten oder durch Ehrungen der Stifter während der Spiele.

Typisch für die Struktur von Fangesängen sind nach Kopiez und Brink kurze Texte in periodisch gebundenen, homophonen Liedern mit rhythmisch prägnanten Melodien. Die Existenz von mehrstrophigen Stadiongesängen, die seit den 1960er Jahren vor allem unter dem Einfluss der massenmedialen Popmusik, der Schlagermusik und Stimmungsmusik entstanden sind<sup>907</sup>, darf für die Antike zu recht bezweifelt werden. Hin und wieder ist in der antiken Literatur von Zuschauer-ergesang die Rede, allerdings wird er dort z. B. als politisch motiviertes Protestmittel eingesetzt.<sup>908</sup> Daneben gibt es Anhaltspunkte für einstudierte Sprechchöre, bei denen große Menschenmengen simultan bestimmte Schlachtrufe in fortwährender Wiederholung skandiert haben.<sup>909</sup> Das Akklamieren eingeübter Textpassagen

wie in Fankurven in einem Fußballstadion), vgl. Cameron 1976, 79. Aus Pompeji sind *collegia* und Jugendverbände mit Nähe zu den Spielen im Amphitheater bekannt, die ihre Parolen in Häuserwände ritzen, vgl. CIL IV 2183: *Puteolanis feliciter, omnibus Nucherinis felicia, et uncu(m) Pompeianis, Pet(h)ecusanis* CIL IV 29: *Nucerinis infelicia*. Langner 2001, Taf. 46 Nr. 927: *Campani victoria una / cum Nucerinis peristis*.

906 Kopiez – Brink 1998, 40–43.

907 Ebd. 44. 65. 170.

908 Cass. Dio LXXIV 2, 3: »Alle Heilrufe, die sie in den Amphitheatern zu Commodus' Ehren mit einem gewissen Rhythmus gewohnheitsmäßig hatten ertönen lassen, die sangen sie nunmehr mit gewissen Veränderungen, wodurch sie höchst lächerlich wurden.« Suet. Gal. XIII erwähnt den Zuschauer-ergesang im Theater als ungewöhnliches Mittel zur Brüskierung des Galba: »Das war auch der Grund dafür, daß man über seine Ankunft nicht gerade außer sich vor Freude war. Dies wurde gleich bei der nächsten Theateraufführung deutlich. Als nämlich bei einer Aufführung einer Atellane das sehr bekannte Lied angestimmt wurde: ›Es kommt Onesimus von seinem Landgut‹, da stimmten alle Zuschauer im Chor in den Rest des Liedes ein und wiederholten es ein und das andere Mal. immer wieder setzten sie mit diesem Vers ein.« Die Spielstätten stellten eine Plattform für die Bekundung des politischen Willens dar und sind als Barometer für die Stimmung in der Bevölkerung zu werten, wie eine Stelle bei Cassius Dio belegt, in der das Publikum wie in einem Flashmob seinem Kriegsverdruss durch eine Anzahl einstudierter Fragen Luft macht: »Wie lange sollen wir solche Dinge noch hinnehmen?« »Wie lange führen wir denn noch Krieg?« (Cass. Dio LXXVI 4, 2–6).

909 Cass. Dio LXXIII 20, 2: »Denn unter anderem, was wir da taten, mussten wir in all die anbefohlenen Rufe ausbrechen und besonders folgende Worte immer wiederholen: ›Der Herr bist du und der Erste bist du und der Allerglücklichste. Du siegst und wirst siegen! Von Ewigkeit an, Amazonier, bist du Sieger!« Siehe auch Cass. Dio LXXIX 8, 1–2. LXXIV 2, 3.

muss wesentlich von den anstimmenden Personen abhängig gewesen sein, wie dies auch bei den heutigen Fangesängen im Fußballstadion beobachtet werden kann. Das Ergebnis eines Kampfes wurde dem Publikum z. B. entweder durch Ausruf der Kampfrichter mitgeteilt oder durch den Einsatz visueller Zeichen – dem Schwenken von Tüchern<sup>910</sup> oder Hochhalten beschrifteter *tabellae* mit den Kampfergebnissen<sup>911</sup> – bekanntgemacht. Dieses Phänomen wäre wiederum vergleichbar mit der Moderation moderner Sportveranstaltungen. Die genannten Hilfsmittel sind kein Argument gegen die Existenz von Sprechchören; sie sind vielmehr zusätzlich zu den Akklamationen eingesetzt worden – beispielsweise zugunsten der besseren Verständigung zwischen Spielgeber und Publikum, etwa wenn eine Entscheidung über Leben oder Tod eines Gladiators getroffen werden sollte.

### 3.3.2 Wagenrennen

Motive des Circus sind auf einer Vielzahl archäologischer Objekte vertreten. Hierzu gehören in den repräsentativen Gattungen vor allem Reliefs von Sarkophagen, Wandmalereien und Mosaikfußböden, daneben aber auch Reliefplatten aus Terrakotta (Campanareliefs) und portable Bildträger wie Lampen, Gefäße aus Ton und Glas, Kontorniaten, Spielmarken, Münzen oder Gemmen.<sup>912</sup> Der folgende Teilabschnitt ist nach einem kurzen Forschungsüberblick zunächst den unterschiedlichen Visualisierungsformen von Wagenrennen auf Mosaikböden gewidmet. Der erste Teil liefert also einen summarischen Überblick über die Darstellungskonventionen. Daran anschließend werden in Kürze die Beischriftengruppen vorgestellt, die sich in Circusszenen auf Mosaiken finden lassen, wobei die ›sprechenden‹ Beischriften in Gestalt der Akklamation eindeutig im Vordergrund stehen. Im Gegensatz zum vorhergehenden Abschnitt werden die Circusmosaiken nicht als Einzelstücke, sondern im Kollektiv besprochen. Eine exkurshafte Gegenüberstellung mit Siegesakklamationen auf Keramik soll Einsichten in Beschaffenheit und Wirkweise

910 Man denke hier vor allem an die beschrifteten Transparente und Fahnen auf den Rängen moderner Fußballstadien.

911 Beischriften in Gladiatorendarstellungen weisen standardisierte Abkürzungen auf, welche die Anzahl der bestrittenen Kämpfe und Siege oder den Ausgang des jeweiligen Kampfes angeben, so z. B. V für *vicit*, M für *missus (est)*, P für *perit*. Die genannten Abkürzungen klären den Betrachter retrospektiv über Sieger, Begnadigte und Verlierer auf. In Sonderfällen steht ST.M für *stans missus* bzw. *stantes missi*, wenn beide Gladiatoren unentschieden gekämpft haben also ›aufrechtstehend‹ entlassen wurden sowie M.P für *missus perit*, wenn ein Gladiator entlassen wurde, aber seinen Verletzungen erlegen ist, vgl. Junkelmann 2000, 140. Auch andere Abkürzungen wie VIC und NEI sind belegt, vgl. Dunbabin 1978, 75. Ungewöhnliche Kampfausgänge sind in zwei Graffiti aus Pompeji festgehalten: *Polycarpus fugit* (CIL IV 2351), *Officiosus fugit* VII (CIL IV 5214), vgl. Langner 2001, 51 Anm. 310. Die Abkürzungen Θ für *thanatos* und M.P für *missus perit* müssen davon ausgenommen werden.

912 Dunbabin 1978, 90. Junkelmann 1990, passim. Hönle-Henze 1981, 86/88 Abb. passim. Humphrey 1986, 138–151. 176–254.

von ›sprechenden‹ Beischriften auf Circusmosaiken im Vergleich zu den kleinformatigen, mobilen Bildträgern liefern.

### 3.3.2.1 Tendenzen in der Forschung

Die Forschung zum römischen Circus umfasst zum einen historische und soziologische Studien zu den Protagonisten (*factiones* und Wagenlenker) und zu verschiedenen, auch organisatorischen Aspekten des Sports.<sup>913</sup> Zum anderen hat man sich dem Phänomen aus archäologischer Sicht angenähert: Darstellungen aus dem Repertoire der Wagenrennen im Circus wurden bisher zum größten Teil für die Rekonstruktion der Architektur und des Ablaufs der Rennen herangezogen. Durch die Bilder wollte man Rückschlüsse auf äußere Merkmale der Spielstätten und den Wandel ihres Erscheinungsbildes ziehen. Zudem fragte man nach Authentizität und Funktion der in den Bildern dargestellten Architekturbestandteile bzw. nach Bauten, die den Abbildungen als Vorbild gedient haben könnten.<sup>914</sup> Arbeiten mit ikonographischem Schwerpunkt haben sich unter anderem mit Typologien, Darstellungskonventionen und der symbolischen bzw. religiösen Funktion von Circusdarstellungen auf Sarkophagen, in der Repräsentationskunst oder im römischen Haus beschäftigt.<sup>915</sup> Der Blick der Wissenschaftler richtete sich auf die Aussageabsichten der Auftraggeber oder (bei Mosaiken) auf die Rolle von Raumkontext und Betrachter. Die Bildfunktionen von Circusdarstellungen sind zuletzt von Alexander Puk in eine neue Systematik transferiert worden. Aufbauend auf Katherine Dunbabin, die zwischen einer »illustrative«, einer »symbolic« und einer »commemorative attitude« differenziert, beschreibt er drei konzentrisch angeordnete Interpretationsebenen, die sich gegenseitig ergänzen bzw. überlagern können.<sup>916</sup>

Der auditiven Atmosphäre im Circus hat sich Jocelyne Nelis-Clément gewidmet. Unter Zuhilfenahme literarischer und inschriftlicher Quellen entwirft sie eine Art akustisches ›Panorama‹ des römischen Circus, in das sie alle Formen verbaler und non-verbaler Kommunikation integriert: alle Lautbekundungen, Rufe, Geräusche, Töne und Laute von Wagenlenkern, Tieren, Wagen(rädern) und Zuschauern, von Ziel- und Startrichtern, Ausrufern, Musikanten und sonstigem Personal, sowie von den hohen Funktionären der Spiele (Kaiser, Magistrat, *editor*).<sup>917</sup> Zusätzlich bezog sie schriftliche Kommunikation und Gesten bzw. Zeichen ein.<sup>918</sup> Dabei orientierte sich die Autorin am Verlauf der Wagenrennen im Circus, von der öffentli-

913 z. B. Horsmann 1998. Cameron 1976. Literaturangaben zu den Circusparteien nennt außerdem İplikçioğlu 2010, 162 Anm. 7. 8.

914 Von den zahlreichen Beispielen aus der Literatur kann hier nur eine beschränkte Auswahl genannt werden: Golvin 2012. Fauquet 2008. Golvin 2008. Golvin 2001. Storch de Gracia y Asensio 2001. Humphrey 1986, v. a. 138–151. 176–254.

915 Weiterführende Literatur zitiert Bergmann 2008, 361 Anm. 2.

916 Puk 2014, 194–205.

917 Nelis-Clément 2008.

918 Ebd. 431. 434.

chen Ankündigung und dem Aufbruch der Volksmenge zum Circus über die feierliche Eröffnung mit *pompa circensis* bis hin zum eigentlichen Rennen mit Start und Zieleinlauf. Ihr Ergebnis ist ein mannigfaltiges sonores Bild vom Circus, das sich aus zwei untrennbaren Ebenen zusammensetzt: aus der allgemeinen Geräuschkulisse mit Klatschen, Pfeifen und Lachen oder Raunen und aus den menschlichen Stimmen, die sich in rhythmischen oder unskandierten, einstudierten oder spontanen, gellenden Ausrufen oder Zurufen äußern.<sup>919</sup> Sie zählt eine Vielzahl derartiger Äußerungen auf, darunter Applaudieren, Geheule, rhythmische oder gesungene Slogans, Ovationen, Hymnen usw.<sup>920</sup> Außerhalb Nelis-Cléments Ansatz fand bisher vergleichsweise wenig Beachtung, was die Wagenfahrerszenen über das individuelle sinnliche Erleben eines Zuschauers verraten können. Ein derartiger Zugang zu Mosaiken schließt nicht nur die Bildperspektive mit ein, aus der das Geschehen im Circus wiedergegeben ist, sondern auch etwaige ›sprechende‹ Beischriften in den Bildern.

### 3.3.2.2 Akklamationen im Circus

Im vorangegangenen Abschnitt über die *munera* wurde festgestellt, dass die *acclamatio* ein großes Spektrum von Äußerungen abdeckt. Für die Wagenrennen im Circus lassen sich diese inhaltlich grob einteilen in:

- Heilsrufe für Kaiser und Spielestifter<sup>921</sup>
- Äußerungen mit bestimmten Forderungen/Absichten<sup>922</sup>
- anfeuernde Zurufe, Beschimpfungen, Jubelrufe und Siegesakklamationen für Wagenlenker, Pferde und *factiones*
- Verkündigungen des Siegers durch Herold oder Publikum<sup>923</sup>.

919 Hierzu auch Biville 1996, 316: »La voix, de surcroît, n'est pas seule en jeu. Elle s'accompagne de toute une gestuelle de l'acclamation, qui en augmente le niveau sonore. Les acclamations ne vont pas sans les applaudissements: (...)«.

920 »applaudissements«, »hurlements«, »mots scandés«, »sentences mélodieuses«, »slogans rythmés ou chantés«, »voix et (...) cris vifs«, »hymnes«, »ovations«, »patriotiques«, »injonction(s)«, »jurons«, »chuchotements«, »commentaires«, »critiques«, »moqueries«, »insultes«, »injures«, »provocations«, »encouragements« und schließlich »acclamations (codifiés)«, vgl. Nelis-Clément 2008, 435–453 passim.

921 Mart. VIII 11. Suet. Claud. VII. Cass. Dio LXXIII 20, 1–2. Hierzu auch Meijer 2010, 96 f.

922 Cic. Sest. CVI–CXXVII. Cass. Dio. LIX 13, 3 f. Ios. Ant. Iud. XIX 1, 4 = XIX 24–26 (Josephus): »Dabei drängt sich alles nach dem Circus, und wenn das Volk etwas vom Cäsar erbitten will, rottet es sich zusammen und bringt dort sein Begehren vor. Derartige Bitten gelten als besonders bevorzugt und finden stets Erhörung.« Vgl. auch Meijer 2010, 97 f.

923 Iuv. VIII 56–58: »Denn so bezeichnen wir lobend das flüchtige/ Rennpferd, dem zu Ehren sehr oft nach leicht gewonnener Palme/ der Siegeschrei aufbraust und aufjubelt im dröhnenden Zirkus.« Anth. Gr. XVI 354.

Die literarische Quellenlage für Akklamationen ist keineswegs dürftig. Über den genauen Wortlaut lassen die meisten antiken Autoren den Leser allerdings im Unklaren.<sup>924</sup> Ziel dieser wiederholten Beifallsrufe war es, ganze Chöre zu bilden, um das kreischende Durcheinander der großen Volksmasse zu übertönen.<sup>925</sup> Die Siegesakklamation für die favorisierte Partei oder einen bestimmten Wagenfahrer ist also genuin gemeinschaftlich geprägt und höchst emotional, was sich auch in den Quellentexten niederschlägt, in denen oft die Menschenmenge als Kollektiv mit Akklamationen in Verbindung gebracht wird.<sup>926</sup> Mit den im Circus üblichen Akklamationen hat eine Passage bei Ovid, in der ein Zuruf an einen Läufer wiedergegeben ist, wohl die meiste Ähnlichkeit: *nunc, nunc incumbere tempus! Hippomene, propera! nunc viribus utere totis! pelle moram: vinces!* (»Jetzt ist die Zeit, dich ins Zeug zu legen! Hippomenes, lauf! Gib jetzt alles, was du hast! Zögere nicht: du wirst siegen!«).<sup>927</sup> Auch andere Stellen belegen, dass die Wagenfahrer und zuweilen auch deren Pferde von den Zuschauern beim Namen gerufen wurden.<sup>928</sup>

Neben literarischen Quellen liefern auch archäologische Objekte ein akustisches Bild der Stimmung im Circus. Monumentale Inschriften für die Faktionen der Grünen und der Blauen, die Akklamationen ihrer Claqueure beinhalten, stammen aus verschiedenen Städten des östlichen Reiches.<sup>929</sup> Auf einigen Spielbrettern, die zum Zeitvertreib während der Wagenrennen genutzt wurden, ist zu lesen: *circus plenus, clamor populi, gaudia civium*<sup>930</sup>, *circus plenus, clamor magnus, [A]erius vince[t]*<sup>931</sup> oder *[E]ugene Eugeni decies milies facies beneto*<sup>932</sup>. Kontorniaten, Gefäße, Lampen oder Mosaiken präsentieren des Öfteren Rufe und Siegeswünsche neben Darstellungen der Wagenlenker. Dabei handelt es sich im Allgemeinen um lateinische Transliterationen des griechischen Imperativs νικά (»Siege!« [*nica, nika, nicha*], auch gelegentlich ins Lateinische übersetzt [*vincas*]) bzw. um Transliterationen der dritten Person νικά (Indikativ: »Er siegt! Konjunktiv: Er möge/soll siegen!«) / νικάς (»Du siegst!«) [*nicas*]. Kombiniert wird der Ausruf mit dem Namen des Favoriten im Vokativ oder Nominativ oder der Farbe der Faktion, für die er fuhr (i. d. R. die grüne oder die blaue Partei: *factio prasina* oder *factio veneta*).<sup>933</sup> Je

924 Biville 1996, 311.

925 Canetti bei Horsmann 1998, 97 Anm. 23.

926 Biville 1996, 312.

927 Ov. met. X 656–659.

928 Plin. epist. IX 6, 2. Anth. Gr. XVI 349.

929 İplikçioğlu 2010, 164 Anm. 17–26. Die Praxis der protokollarischen Aufzeichnung von Akklamationen für die Faktionen der Grünen und der Blauen im Hippodrom von Konstantinopel begann im 5. Jahrhundert n. Chr., vgl. Cameron 1976, 245 f.

930 CIL IX, 4907. Biville 1996, 310: »Der Circus ist voll, das Geschrei des Volkes, die Freuden der Bürger!«.

931 Horsmann 1998, 176 f. Nr. 5 ergänzt falsch: *[A]erius vince[s]* (»Der Circus ist voll, das Geschrei ist groß, Aerius, wird siegen!«).

932 Ebd. 206 f. Nr. 56: »Wohlgeborener Eugenius, du wirst 10.000 (Siege) für die blaue Partei machen!«.

933 Ebd. 96 f. Anm. 21. Der Gebrauch der *nica*-Formel wie auch anderer griechisch-stämmiger Ak-

nachdem, ob der Eigenname des Wagenlenkers im Vokativ oder Nominativ steht, wird der Imperativ oder der Indikativ verwendet, es handelt sich also entweder um einen hinzugesetzten direkten Zuruf während des Rennens oder Zieleinlaufs (z. B. *Vincenti nika* = »Siege, Vincentus!«, *Aelinane nica* = »Siege, Aelianus!«; *Aerius vincet* = »Aerius wird siegen!«) oder um einen Kommentar zum Ergebnis des Rennens (z. B. *Marcianus nicha* = »Marcianus ist Sieger.«; *Paulus nica* = »Paulus siegt!«).<sup>934</sup> Zu den eindeutigsten Zeugnissen gehört die kurze Inschrift im unteren Bildregister einer Statuenbasis für den Wagenlenker Porphyrius von Konstantinopel.<sup>935</sup> Über einer von sieben aufgereihten Zuschauerfiguren, die windgeblähte Tücher oder Mäntel über ihren Köpfen schwingen, sind folgende Worte in die rechte obere Ecke des freien Bildraums gemeißelt worden: ΔΑΖΙΣΛΕΓΩ / ΝΝΙΚΑΗΤΥΧ / ΗΤΩΝΠΙΡΑ / ΣΙΝΩΝ. Δάζις λέγω. {ν}νικῆ<sup>936</sup> ἡ τύχη τῶν Πρασίνων »Ich, Dazius, sage: Das Glück der Grünen siegt!«.<sup>937</sup> Es wäre denkbar, dass sich ein Anhänger der Grünen als Zuschauer im Bild kenntlich machen wollte und seine Akklamation aus dem Circus hier verewigt hat. Die Basis aus Konstantinopel ist nicht das einzige Beispiel für Akklamationen auf Steinmonumenten. Auch auf der Prozessionsstraße in Ephesos und auf Säulen aus Gortyn (Kreta) dokumentieren eingemeißelte Inschriften Rufe für den Kaiser und die Circusparteien während der *ludi circenses*.<sup>938</sup> Graffiti mit Wagenlenkern aus dem Theater von Alexandria sind mit beigeschriebenen Zurufen bereichert worden. Dargestellt ist in einem Fall Doros, der sich nach der Siegerehrung vom Volk bejubeln lässt. Er trägt ein langes Gewand, in der erhobenen Rechten hält er einen Palmzweig, die Linke hat er in die Hüfte gestemmt. Darüber ist die Akklamation νικῆ ἡ [τύ]χη / τοῦ Δόρου (»Das Glück des

klamationen ist für Gladiatoren bereits in der frühen Kaiserzeit gebräuchlich gewesen, vgl. Cameron 1973, 79.

934 Notermans 2007, 71 f. hat eine Reihe derartiger Akklamationen auf Mosaiken zusammengestellt. Beispiele für Siegesakklamationen auf unterschiedlichen Schrift- und Bildträgern (hauptsächlich Kontorniaten) in der Prosopographie von Horsmann 1998, Nr. 2. 4. 5. 12. 14. 26. 42. 66. 73. 115. 126. 145. 181. 209. *Nica*-Formeln auf römischen Gläsern, vgl. CIL VI 10070. CIL X 8059. 177. CIL VI 10058 etc. zahlreiche Beispiele auf Glas: RIB II 2, 2419.1–19.

935 Die Basis datiert in das frühe 6. Jahrhundert. Sie war wohl zusammen mit einem motivisch sehr ähnlichen Gegenstück auf der *spina* des Hippodroms aufgestellt. Jede der beiden Basen ist mit zwei bis drei übereinanderliegenden Bildregistern geschmückt sowie mit Epigrammen und Akklamationen im Prosatext beschriftet, vgl. Cameron 1973.

936 Der Buchstabe N (»Ny«) von νικῆ ist als Ligatur in der Inschrift doppelt geschrieben.

937 Junkelmann 1993, 135 Abb. 132. Zur oben erwähnten Inschrift vgl. Cameron 1973, 74–80 und Taf. 6 mit ausführlicher Diskussion der Akklamation νικῆ ἡ τύχη. Mehrfach sind auf den korrespondierenden Basen das Motiv des siegreichen Wagenlenkers sowie akklamierende Zuschauerfiguren zu sehen, vgl. ebd. Taf. 1–8. 12–14. In dem oben anschließenden, abgetrennten Feld wurde eine Akklamation für Porphyrius angebracht, die sich auf den von Tyche geleiteten Wagenlenker im darüberliegenden Bildfeld beziehen muss: »Keinen größeren Sieg als diesen hast du für die Menschen zum Ruhm der Grünen erlangt. Durch deine Fahrt hast du deine Rivalen erniedrigt und diejenigen ausgeliefert, Prophyrus, die dich hassen!«, vgl. ebd. 66 f. Zur Besprechung und Lokalisierung aller Inschriften, vgl. ebd. 65–95 und 118 Abb. 1.

938 Puk 2014, 178 und Anm. 133 beschreibt die Zeugnisse als »steinerne Abbilder von performativen Akten«.

Doros siegt/möge siegen!«) zu lesen.<sup>939</sup> Eine weitere Zeichnung zeigt denselben Doros in Profilansicht mit seinem Gespann galoppierend in der Rennbahn. Darunter ist sein Kollege Kalotychos mit einem Zweigespann in Frontalansicht zu sehen. Auch hier hat der Schreiber die Rufe der Volksmenge direkt im Bild verewigt: νικᾷ ἡ τύχη τοῦ / Δόρου und νικᾷ ἡ τύχη Καλο/τύχου.<sup>940</sup> Auf Circusbechern aus Glas finden sich in umlaufenden Registern Rufe für die Wagenlenker nach einem anderen Schema: hinter dem jeweiligen Namen ist mit AV(e) oder VA(le)/VA(de?) verzeichnet, wer der Gewinner oder Verlierer des Rennens ist.<sup>941</sup> Verfluchungen sind ferner auf kleinen Fluchtäfelchen (*defixiones*) festgehalten, allerdings ohne figürliche Darstellungen.<sup>942</sup>

### 3.3.2.3 Circusmosaiken im Wohnhaus

Beschriftete Circusdarstellungen wurden bislang hauptsächlich in Bezug auf den Beischrifftentext behandelt, und zwar entweder aus prosopographischer Sicht oder im Hinblick auf die sprachlichen Besonderheiten.<sup>943</sup> Die folgende Betrachtung ausgewählter Mosaiken hat zum Ziel, die beschrifteten Darstellungen unter gleichwertiger Berücksichtigung von Bild und Text in einen Gesamtzusammenhang zu stellen und die konkrete Rolle der Akklamationen im Bildkontext herauszuarbeiten. Im Fokus der Betrachtung stehen zunächst Circusmosaiken im Kontext des privaten Wohnens.

Auf Mosaikböden lassen sich drei hauptsächliche Darstellungsmodi unterscheiden:

1. Szenen, die das gesamte Wagenrennen in seinem Verlauf aus der Vogelperspektive zeigen (etwa seit traianischer Zeit)<sup>944</sup>,
2. Szenen, die nur ein Detail des Rennens abbilden, z. B. den in seinem Wagen stehenden, siegreichen Wagenlenker mit Palmzweig und Siegeskranz (*corona*)<sup>945</sup>,

939 Borkowski 1981, 79 Nr. 4 und Abb. 48. Zur Zeichnung ebd. 98. 99 Fig. 3.

940 Ebd. 79 Nr. 7. 9 und Abb. 49. Zu den Zeichnungen ebd. 100–110 mit Fig. 4. 5.

941 Humphrey 1986, 190 Abb. 91. 92b. Horsmann 1998, Nr. 8b. 99a. Derselbe Akklamationstyp findet sich auch auf einer Tonlampe aus Byblos, die einen unterlegenen Gladiator zeigt, vgl. M.-C. Hellmann, in: Landes 1990, 245 Nr. 36; 249 Abb. 36.

942 Junkelmann 1993, 130 f.

943 Für die Grab- und Ehreninschriften für Wagenlenker darf ein Zusammenhang zwischen Text und Darstellung vorausgesetzt werden, vgl. Horsmann 1998, 119 und Anm. 110. Grabinschrift für Florus CIL VI 10078, siehe auch CIL VI, 10098 große Tatenberichte: Grab- und Ehreninschriften für Wagenfahrer: CIL VI 10048. CIL VI 10058. 10052. CIL VI 10060.

944 Humphrey 1986, 177: »It was probably only under Trajan (AD 98–117) that artists began to experiment with designs that attempted to depict the Circus structure as a unified whole (...)«. Diese Art der Darstellung fand in der Folge vor allem im Westteil des Reiches und dann zumeist außerhalb Italiens Verbreitung, vgl. ebd. 208. Amphitheaterszenen mit perspektivischen Ansichten liefert Dunbabin 1978, Taf. XXI Abb. 50 und Taf. XXII Abb. 54.

945 Notermans 2007, 88 f. Eine andere Detailszene, die wie die mit dem Fernglas beobachtete Nahaufnahme eines Wagenrennens wirkt, lässt sich z. B. auf einem Mosaikpaneel aus Barcelona be-

3. Szenen, in denen siegreiche Rennpferde zu sehen sind und/oder eindeutige Bildbezüge zu bestimmten Stallungen hergestellt werden.<sup>946</sup>

**ad 1.** In denjenigen Szenen, die eine Gesamtschau des Wagenrennens von einem erhöhten und entfernten Blickpunkt aus wiedergeben, sind oft generische Bestandteile der Circusarchitektur abgebildet. In der Regel gehören hierzu die Trennmauer der Rennbahn mit Wasserbecken und Skulpturenschmuck (*spina, euripus*), die Wendemarken (*metae*) und Startvorrichtungen (*carceres*), die das Schema bis in die Spätantike prägen.<sup>947</sup> Mit einem Panoramaüberblick über die Rennbahn verfolgte man eine möglichst synoptische Wiedergabe des Gesamteindrucks während eines Rennens.<sup>948</sup> Die Circusszenen unterscheiden sich von den Amphitheaterbildern, in denen Gladiatoren zumeist unabhängig von der sie umgebenden Architektur kämpfen. Man kombinierte dort unterschiedliche Blickwinkel im Bild, wohl um die voneinander abweichenden sinnlichen Wahrnehmungen des Publikums in Einklang zu bringen.<sup>949</sup> Die verschiedenen Perspektiven wurden im Wesentlichen durch die Aufteilung und Ausmaße der Räumlichkeiten bestimmt, in denen die Fußböden verlegt waren.<sup>950</sup> In vielen Fällen handelt es sich nicht um einen ›Schnappschuss‹ des Geschehens, sondern um eine Zusammenführung unterschiedlicher Stadien eines Rennens. Die Handlung wurde wie in einem Zeitrafferverfahren auf einige isolierte Figurengruppen heruntergebrochen und somit ver-

obachten. Gezeigt ist nur ein Ausschnitt auf der unteren Bahn direkt am rechten äußeren Abschnitt der Trennmauer, vgl. Bergmann 2008, 368 Abb. 9. Humphrey 1986, 236 Abb. 119. Blanco Freijeiro 1950, Abb. 11. Storch de Gracia y Asensio 2001, 236 Abb. 1; 248 Abb. 18. Gómez Pallarès 1997, 226 f. Taf. 7–9. Die beiden äußeren Extremitäten der Bahn und der Bereich hinter der Trennmauer sind weggelassen. Einen ähnlichen Ausschnitt zeigt ein Mosaikfeld in Chalon-sur-Saône, in dem vier *bigae* neben wenigen Architekturelementen des Circus zu sehen sind, vgl. Stern – Blanchard-Lemée 1975, Taf. LIX.

946 Siehe u. a. Notermans 2007, 90 f. und Anm. 64.

947 In manchen Fällen sind auch die Loge für die kaiserliche Familie (*pulvinar*), die Zuschauerreihen, das Tribunal, in dem der *editor* Platz nahm, die *porta principalis*, der monumentale Durchgangsbogen am halbrunden Ende des Circus, sowie die Außenfassade dargestellt, vgl. die Abbildungen bei Humphrey 1986, passim. Hönle-Henze 1981, passim. Bergmann 2008, 367.

948 Ebd. 371: »most of the chariot contests depicted in mosaics (...) distill the myriad attractions of an actual race into a few crucial views and moments.«.

949 Dunbabin 1978, 89: »multiplication of viewpoints«. Ein Beispiel für diese Darstellungsform ist ein kleines Mosaikbild aus Karthago (3. Jahrhundert n. Chr.), das Circusspiele in einem Amphitheater zeigt und dabei verschiedene Sichtachsen im Bild vereinigt, vgl. hierzu Bergmann 2008, 367: »we see the water-filled barrier (...) from an oblique, overhead angle. In contrast, the (...) starting-gates (...) lie entirely flat (...) facing down the length of the arena.« und Humphrey 1986, 209. Abbildungen ebd. 142 Abb. 63. Dunbabin 1978, Taf. XXX Abb. 77. Auch Mosaiken aus Geronna und Lyon können hinzugerechnet werden, vgl. u. a. Humphrey 1986, 239 Abb. 120. Bergmann 2008, 370 Abb. 10.

950 In besonderer Weise gilt dies für das ca. 20 x 6 m große Circusmosaik aus einem Durchgangsraum in den Thermen der Villa von Piazza Armerina, welches aufgrund seiner Größe regelrecht ›abgeschritten‹ werden konnte, vgl. ebd. 373/375. 376 Abb. 377 f. Humphrey 1986, 224 Abb. 112.



dichtet.<sup>951</sup> Oberflächlich betrachtet erzielen die hintereinander gestaffelten Wagen den flüchtigen Eindruck einer kontinuierlichen Vorwärtsbewegung, bringen also ein kinematographisches Element mit hinein.<sup>952</sup>

ad 2. Dunbabin hat zusammengefasst, in welchen Ausprägungen der siegreiche Wagenlenker auftritt, wobei sie sich nicht nur auf Mosaikbilder beschränkt hat. In Szenen, die das Rennen in seinem Verlauf zeigen, ist der siegreiche Wagenlenker (sozusagen im Vorgriff auf das Ende des Rennens) in dreierlei Weise wiedergegeben:

- Er bringt seinen Wagen in Erwartung der Ehrung durch den Magistrat mitten auf der Rennbahn zum Stehen.<sup>953</sup>
- Er fährt mit seinen Siegesattributen seinen Mitstreitern entgegen.<sup>954</sup>
- Er steht mit seinem Gespann inmitten seiner Gegner, die noch im Wettstreit begriffen sind, und blickt frontal aus dem Bild.<sup>955</sup>

Bei Szenen, die den Sieger in einem Bildfeld zeigen, können folgende Varianten differenziert werden:

- Wagenlenker und Gespann sind in Profilansicht dargestellt.<sup>956</sup>
- Der Wagenlenker dreht sich frontal zum Betrachter, sein Gespann erscheint in Profilansicht.<sup>957</sup>
- Wagenlenker und Quadriga sind gleichermaßen in Frontalansicht wiedergegeben.<sup>958</sup>

951 Dazu Bergmann 2008, 369. Beispiele für dieses darstellerische Mittel sind das Mosaik aus der maritimen Villa von Silin westlich von Lepcis Magna, vgl. Humphrey 1986, 212 Abb. 107 sowie das große Circusmosaik der Villa von Piazza Armerina, vgl. ebd. 224 Abb. 112. »The mosaic shows several different stages of a race in a kind of continuous narration, where one passes from one moment to the next with only slight dividers between scenes.« (ebd. 228).

952 Bergmann 2008, 370 f.

953 So auf dem großen Circusmosaik von Piazza Armerina, vgl. Junkelmann 1993, 123 Abb. 124. Dunbabin 1982, Taf. 5 Abb. 1.

954 So beispielsweise auf dem kleinen Mosaikbild aus Karthago, vgl. ebd. Taf. 5 Abb. 2.

955 Gentili 1959, Taf. 40. Eine Kombination aus den Kategorien b. und c. findet sich auf dem Mosaik aus der Villa von Silin, vgl. Humphrey 1986, 212 Abb. 107.

956 Zur Bedeutung dieses Darstellungsschemas, vgl. Dunbabin 1982, 68. Ein Beispiel findet sich bei Blanco Freijeiro 1950, Abb. 12. Siehe auch Notermans 2007, Nr. M 152 und Kankeleit 1994, Taf. 103.

957 Auf einem Mosaik aus Sainte-Colombe, vgl. Inv. Gaule I, 217 und Taf. sowie auf Mosaiken aus Thurburbo Maius, vgl. Salomonson 1964, Nr. 22 Abb. 24 und Rom, vgl. Blanco Freijeiro 1950, Abb. 13. Dunbabin 1982 Taf. 7 Abb. 12.

958 Dieser Typus ist der gebräuchlichste auf Mosaiken, vgl. Dunbabin 1982, 66. 70–76. Einige Beispiele bei Dunbabin 1982, Taf. 6 Abb. 8; Taf. 7 Abb. 10. 11; Taf. 8 Abb. 15–18 und Ennaifer 1983, 857 Abb. 29. Ein Mosaik aus Trier zeigt eine Zusammenstellung von siegreichen Wagenlenkern im Frontalschema und Variationen des Profilschemas, vgl. Parlasca 1959, 27 Taf. 25, 1.

- Der siegreiche Wagenlenker reitet auf einem einzelnen Pferd.
- Der Wagenlenker ist alleine stehend ohne Gespann und Pferde abgebildet.<sup>959</sup>

In allen Fällen sollte entweder der Moment der Siegerehrung oder die anschließende Ehrenrunde des siegreichen Wagenfahrers in der Arena (mit Quadriga oder Leitpferd) gezeigt werden. Diese Form des ›Close Ups‹ erlaubte es gewissermaßen, die Publikumsliebblinge aus nächster Nähe zu betrachten, wie es bereits im ›Mageriusmosaik‹ und in den beiden Gladiatorenmosaikern beobachtet werden konnte.

**ad 3.** Gelegentlich erscheinen auch die mit Palmzweigen geschmückten Rennpferde auf Mosaikfußböden. Neben die Pferde treten Motive wie Preiszylinder, Palmbäume, Kratere, Kränze, Girlanden, Efeublätter oder Hirsezwige. Mongi Ennaifer liefert eine Typisierung und Beschreibung von Rennpferd-Darstellungen auf afrikanischen Mosaiken des 3. bis 6. Jahrhunderts n. Chr.<sup>960</sup> Es handelt sich um Figurationen persönlicher Lieblingssperde des Auftraggebers, sofern die Tiere namentlich ausgezeichnet sind. Die Rennpferde sind aus dem Kontext des Rennens herausgelöst, wenn Motive hinzutreten, die mit den Spielen nichts zu tun haben. Die Pferdefiguren erfüllen dann eher die Funktion graphischer Symbole mit erweiterter zeichenhafter Bedeutungskomponente, wie im Fall des Pferdemosaiks aus der ›Maison des Chevaux‹ in Karthago. Das Mosaik ist schachbrettartig unterteilt in 198 Felder, 62 davon mit der Abbildung eines Rennpferdes, das begleitet ist von einem Repräsentanten der Wagenrennen im Circus (*auriga*, *hortator*, *sparsor*) und mit einer kleinen Szene aus der Alltagswelt, Götterwelt oder dem Mythos kombiniert ist. Jede der beigefügten Szenen ist eine Anspielung auf den Namen des zugehörigen Rennpferdes; wir haben es also vermutlich mit einer katalogartigen Auflistung der Pferde eines bestimmten Rennstalls zu tun.<sup>961</sup>

Die größte Gruppe von Beischriften auf Circusmosaikern besteht aus Benennungen bzw. Namensbeischriften für die Wagenlenker (*aurigae*) oder Pferde, welche die Historizität der benannten Figuren zumindest wahrscheinlich machen, und zwar in Gestalt von Einzelnamen in griechischer und lateinischer Sprache, die sich von der Herkunft, von körperlichen Kennzeichen, von außergewöhnlichen Fähigkeiten der Pferde oder aus der Mythologie herleiten lassen und teilweise Erfolg

959 Die letzten beiden Varianten sind auf Mosaikböden selten anzutreffen, vgl. Dunbabin 1982, 66. 69. Taf. 6 Abb. 6 (einzeln stehender Wagenlenker). Dunbabin 1982, Taf. 6 Abb. 7 (Wagenlenker zu Pferd).

960 Ennaifer 1983, bes. 825–843. Beliebte war das Motiv der sich heraldisch gegenüberstehenden Pferde, vgl. Yacoub 1994, Taf. CLXVI–CLXIX. Zu den beigefügten Symbolen siehe auch ebd. 249–261 passim.

961 Nicolet – Beschaouch 1991, 475 Anm. 14. Notermans 2007, Nr. M 336. Dunbabin 1978, 93–95. Ein Mosaik aus einem Haus in Sorothus zeigt vier Lieblingssperde (PVPILLVS, CVPIDO, AMATOR, AVRA) mit jeweils einem Begleiter aus einer Faktion, vgl. ebd. 95 (siehe auch 99). Notermans 2007, Nr. M 354. Ein weiteres Beispiel aus Torre de Palma, vgl. Notermans 2007, Nr. M 206. Gómez Pallarès 1997, 289–291 Taf. 86–90.

und Glück evozieren.<sup>962</sup> Daneben gibt es vereinzelt Kurzkommentare, in denen sowohl der Wagenfahrer als auch sein Leitpferd erwähnt sind (*Ilarinus Oly[m]pio* – »Hilarinus mit Olympius«, *L(iber) Romano* – »Liber mit Romanus«, *Polydus Compressore* – »Polydus mit Compressor«, *Scorpianus in Adamatu* – »Scorpianus mit Adamatus«<sup>963</sup>). Gerade für die Pferdenamen ist eine Tendenz zu Musternamen festzustellen, denen eine siegverheißende Bedeutung zugrunde liegt. Laut Dunbabin könnten diese Namen z. T. bei der Konzeption eines Mosaikbildes einfach erfunden worden sein, um den symbolischen Gehalt noch stärker herauszustellen.<sup>964</sup> Eine weitere Gruppe von Beischriften umfasst Zurufe in Kombination mit den Namen von einzelnen Wagenlenkern, *factiones* und Rennpferden. Die Ansprache bestimmter Wagenlenker, Faktionen und Pferde per Akklamation deutet allgemein auf eine stärkere persönliche Identifikation mit dem Rennsport hin. Auf diese Gruppe wird weiter unten ausführlicher einzugehen sein. Zu den seltenen Fällen von Beschriftung in Circusbildern gehören Künstlersignaturen<sup>965</sup> sowie Brandmarken der Besitzer oder Züchter<sup>966</sup> (Symbole, Buchstaben oder Namen), die auf den Läufen der Tiere zu sehen sind. Auf Lampen wurde außerdem gelegentlich die Anzahl der errungenen Siege festgehalten.<sup>967</sup>

Eine kleinere Anzahl von Mosaiken zeigt einfache Siegesakklamationen neben Wagenfahrerdarstellungen. Die Bilder sind in der Regel durch die folgenden Merkmale gekennzeichnet: Der siegreiche Wagenlenker ist frontal wiedergegeben und hält einen Palmzweig/eine *corona* in den Händen. Er führt eine Geste des Triumphs aus und blickt den Betrachter an; stehende Wagenfahrer werden mit

962 Pferde: *Dominator, Gratulator, Triumphator, Regnator, Adorandus, Crinitus, Ferox, Pegasus, Patricius, Ipparchus, Dilectus, Aura, Cupido, Amator, Amor, Aureus, Famosus, Lucxuriosus, Narcissus, Delf(icus?)*, *Inluminator, Generosus, Gloriosus, Amandus, Frunitus, Eupropes, Eustolus, Euf-rata, Italus, Anatolicus*, Χάνθος, Δράκων, Πρωτεύς. Wagenlenker: *Superstes, Aerijs, Polystefanus, Eutatus, Euprepes, Fortunatus, Calimorfus, Filoromus, Limenius, Torax, Marcianus, Paulus, Priscianus, Victoriosus, Peculiaris*, Εὔφριμος, Δομνίνος, Ευθύμις, Κεφάλων. Diese Namen sind neben weiteren zu finden bei Dunbabin 1982, Nr. 1. 2. 3. 9. 18. 26. 27. Dunbabin 1978, 93. 95. 99. Yacoub 1994, Taf. CLXVI Abb. 2. Taf. CLXVII Abb. 1–2. Taf. CLXVIII Abb. 2. Notermans 2007, Nr. M 110. M 158. M 166. M 211. M 212. M 230. M 231. M 328. M 350. M 351. M 354. M 366. M 389. M 390. M 392. Auch Grabinschriften bezeugen gelegentlich die Namen von Rennpferden, z. T. auch in Kombination mit der Darstellung der Tiere, vgl. CIL VI 10052. Junkelmann 1993, 137 Abb. 134. 135. Zu den Benennungen von Circuspferden außerdem Notermans 2007, 33. Junkelmann 1993, 61. Toynbee 1973, 178–183. Darder 1948. u. a. Namen von Wagenfahrern behandelt Blázquez 1992, bes. Taf. I–V. Eine Prosopographie zu Wagenlenkernamen liefert Horsmann 1998, 172–306.

963 Dunbabin 1982, Nr. 5. 15. 25. Notermans 2007, Nr. M 1. M 155. M 325. Horsmann 1998, 95. Siehe auch Dunbabin 1982, Nr. 18 und Notermans 2007, Nr. M 82. Ganz ähnlich der seltene Hinweis auf die *factio* (DOMNINVS IN VENETO. EVSTORGIVS IN PRASINO) auf Kontorniaten, vgl. Horsmann 1998, Nr. 42. 68.

964 Dunbabin schließt nicht aus, dass die Namen auch in der Realität vergeben worden sein könnten, um ihren Besitzern Siege einzubringen, vgl. Dunbabin 1982, 82 Anm. 115. Zur Entwicklung der Pferdenamen, vgl. Dunbabin 1978, 103.

965 CECILIANVS FICET, vgl. Notermans 2007, Nr. M 212. Humphrey 1986, 239 Abb. 120.

966 Gómez Pallarès 1997, 234 Taf. 16a. 16b. Dunbabin 1982, Taf. 8 Abb. 15.

967 Humphrey 1986, 186.

der corona bekränzt. Auf dem 15 × 5,50 m großen Mosaikboden aus dem Apsidenraum eines Wohnhauses in Mérida Kat. M68 sind zwei kleine Bildfelder mit je einem frontalansichtigen Viergespann erhalten. Im freien Bildraum über den beiden Wagenlenkern mit schwingender Peitsche und Palmzweig, lesen wir die Beischriften PAVLVSNICA – *Paulus nica* (»Paulus gewinnt!«) und MARCIANVS-NIC{H}A – *Marcianus nica* (»Marcianus gewinnt!«) (Abb. 27a–27b).<sup>968</sup> Es handelt sich anscheinend um Akklamationen, die den Siegern während des Rennens oder im Augenblick der Entscheidung zugerufen wurden. Interessanterweise ist das Bild des Marcianus aufwendiger gestaltet: Alle Pferde tragen eine Halskette. Das Leitpferd ist mit ILLVMI/NATOR benannt. Auf seinem Körper ist GET/VLI zu lesen, offenbar eine zusätzliche Angabe der Stallung des Besitzers. Das nebenstehende Pferd trägt eine Brandmarke und zu beiden Seiten des Gespanns ragen zwei große Palmzweige vom Boden auf.<sup>969</sup> Bemerkenswert ist, dass beide Wagenfahrer bereits den bei der Siegerehrung verliehenen Palmzweig tragen, obwohl dessen Überreichung noch gar nicht stattgefunden haben kann, da das gewählte Tempus der Beischriften eigentlich den Augenblick des Sieges beim Rennen anzeigt. Offensichtlich wurden hier bewusst zwei Zeitstufen des Rennens zum Zweck einer allgemeinen Aussage vermischt: sowohl Palmzweige als auch Beischriften kennzeichnen dann eher die generelle und dauerhafte Sieghaftigkeit bestimmter Faktionen, für die die Wagenlenker fahren. Eventuell könnte hier aber auch Bezug auf eine Ehrenrunde im Circus genommen worden sein. Puk konstatiert bei den Wagenlenkern eine Färbung der Bekleidung (Grün bei Marcianus, Blau bei Paulus), die auf ihre Zugehörigkeit zu den Faktionen hinweist, und er stellt die beiden Szenen ganz generell »in einen Zusammenhang mit der Rivalität der Circusparteien«<sup>970</sup>.

Ein Apsismosaik aus Prima Porta (Kat. M23, Abb. 28) zeigt im unteren Teil den Moment der Entscheidung eines Rennens in einem Zweigespann, bei der der Wagenlenker LIBER mit dem Leitpferd ROMANVS gegenüber seinem Widersacher HILARINVS in Führung liegt.<sup>971</sup> Wir erinnern uns an den Leopard Romanus auf dem »Mageriusmosaik« und an das erwähnte Wagenlenkermosaik mit der Beischrift *L(iber) Romano*. Im oberen Teil verkündet der *hortator* mit erhobener Hand und Peitsche den offiziellen Sieger mit den Worten LIBER NICA<sup>972</sup> (»Liber gewinnt!«), während Liber auf seinem Leitpferd mit den errungenen Insignien eine Ehrenrunde durch die Arena reitet. Auch in diesem Fall ist eine zeitliche Divergenz zwischen der Darstellung des Wagenfahrers bei der Ehrenrunde in der Rennbahn

968 Notermans 2007, Nr. M 230. López Monteagudo 1994, 351 Abb. 7. 8. Dunbabin 1982, Taf. 8 Abb. 15, 16. Gómez Pallarès 1997, Taf. 20a–b. Blanco Freijeiro 1978, 45 f. Die beiden Wagenfahrer sind je in ein kleines, von pflanzlichen Bordüren gerahmtes Feld eingebettet, vgl. die Abbildung ebd. 1230 Abb. 4.

969 Vgl. Alvarez Martínez – Nogales Basarrate 2005, 1231–1234 und Abb. 5. 6.

970 Puk 2014, 204.

971 Notermans 2007, Nr. M 1. Dunbabin 1982, 69. 88 Nr. 15. Taf. 6. Abb. 7. Blake 1940, 96 Taf. 17–1.

972 Toynbee deutete den Reiter in der oberen Szene als Zuschauer. Das Wort *nica* interpretierte Theodor Mommsen seinerzeit als Pferdenamen, vgl. Toynbee 1948, 31.

und dem Ausruf, der den Augenblick des Sieges proklamiert, ersichtlich.<sup>973</sup> Die beigeschriebene Akklamation im oberen Teil könnte folglich ähnlich wie die Palmzweige in Abb. 27a und 27b als Chiffre für den gewohnten Erfolg des Liber gedient haben. Wie die beiden Gladiatorenmosaiken aus Rom (Abb. 26a–26b) ist auch hier der spätere Moment der Veranstaltung im oberen Teil abgebildet. Im Falle der besprochenen Gladiatorenmosaiken hat man versucht, eine Erklärung für diese, den modernen ›Lesegewohnheiten‹ zuwiderlaufende Anordnung zu finden. Sabbatini Tumolesi vermutete, der Moment der Entscheidung am Ende sei durch die Positionierung im oberen Teil besonders in den Vordergrund gerückt worden.<sup>974</sup> Meiner Meinung nach bestimmte letztlich die Position des Betrachters vor den Bildern deren Konzeption. Der Betrachter näherte sich dem Fußbodenmosaik vom Zentrum des Raumes her und erblickte beim Betreten der Apsis natürlicherweise zunächst die Wagenfahrer im unteren Teil und anschließend den siegreichen Reiter darüber. Die Anordnung der Szenen ist in diesem Fall also allein durch die Abfolge der Bildwahrnehmung bedingt. Die beiden Wandmosaiken (Abb. 26a–26b) wurden von einem Betrachter hingegen natürlicherweise andersherum, also von oben nach unten, erschlossen. Folglich kann man davon ausgehen, dass der Aufbau der Szenen hier anders motiviert war und die oberen Szenen wohl tatsächlich ein besonderes Gewicht haben sollten. Die Ergebnisse der Kämpfe und die Akklamation für den *editor* Symmachius sollten dem Betrachter zuerst ins Auge fallen. Dadurch wird klar, dass in den oberen Szenen Beischriften mit höherem Informationswert konzentriert sind.

Ein weiteres Schwarz-Weiß-Mosaik Kat. M24 aus Rom zeigt acht verschiedene Wagenlenker mit Viergespannen entlang der zwei Längsseiten des Mosaikbodens, welche wie auch ihre Leitpferde fast alle jeweils namentlich benannt sind.<sup>975</sup> Einige Gespanne sind im Profil schreitend angegeben, andere galoppieren, wieder andere stehen in Seitenansicht oder Frontalansicht zum Betrachter. Der siegreiche Wagenlenker ist nicht nur durch einen großen Palmzweig in seinen Händen gekennzeichnet, sondern auch durch die von den anderen abweichende Beischrift AERI·NIK(A) ITALO (›Aerius, siege mit Italus!‹). Auch in diesem Fall stimmt der Inhalt der Akklamation von der logischen Folge her nicht mit dem Gezeigten überein, da der Gewinner bereits mit einem Siegesattribut dekoriert ist. Wie ein Schwellenmosaik aus Hippo Regius beweist, hat man einfache Siegesakklamationen auch ohne figürliche Darstellung in Mosaik setzen lassen.<sup>976</sup>

973 Cameron 1973, 45 vermerkt hierzu: »The *nica* acclamation is often in fact used to address someone who has already won rather than someone who is still racing.«.

974 Sabbatini Tumolesi 1988, 107. Papini ist der Ansicht, die Anordnung der Szenen im Gladiatorenmosaik habe dem Wunsch des Auftraggebers entsprochen, die Akklamation für Symmachius in bequemer Sichthöhe anzubringen, vgl. Papini 2004, 170.

975 Polistefanus Euticu, Er[...]us Myri, Eutatus [...]esilao, Eupropes Anatolico, Kalimorfus Ra[...], Ebentius, vgl. Notermans 2007, Nr. M 82. ebd. 311 Anm. 8 und andere halten es für möglich, dass das Mosaik aus dem Atrium einer *domus* stammt. Dunbabin 1982, 88 Nr. 18. Taf. 7 Abb. 13. 14.

976 Notermans 2007, Nr. M 267: ISGV/NTEN/ICA *Isgunte nica* (›Isguntus, gewinne!‹) in einem na-

Ein Vergleich zwischen den Circus- und den Amphitheater-Bildern verrät etwas über die Aussageabsicht der Zuschauerakklamationen im Bild: Bei den Wagenfahrerdarstellungen überwiegen diejenigen Akklamationen, die mit *nica* und *nika* bzw. *vincas* und *vinces* gebildet werden, also auf den Sieg des Fahrers im Moment des Rennens hindeuten.<sup>977</sup> Hingegen wird bei den Gladiatorenkämpfen mit den Beischriften (z. B. *vic(it)* [notabene: nicht *vincit!*], *occidit* oder *theta nigrum* = *obiit*) öfter retrospektiv auf den Ausgang des Kampfes hingewiesen.<sup>978</sup> Aus der Zeitstellung – Präsens und Futur für die Wagenlenker; Perfekt für die Gladiatoren – ließen sich für die Mosaikbilder bestimmte Absichten ableiten: Die Wagenfahrerdarstellungen scheinen in der Tendenz stärker darauf angelegt gewesen zu sein, eine Momentaufnahme des Bangens für den favorisierten Fahrer wiederzugeben bzw. den Augenblick des Sieges zu herauszustellen (»Sieg!«, »Er siegt (in diesem Augenblick)/Er möge siegen!«, »Er wird siegen!«). Bei Gladiatordarstellungen scheint man tendenziell mehr Wert darauf gelegt zu haben, das Ergebnis des Gladiatorenkampfes vorwegzunehmen bzw. den Ausgang erinnernd zu kommentieren (»Er hat gesiegt.«<sup>979</sup>, »Er hat getötet«, »Er ist gestorben« usw.). Diese Annahme erschließt sich nicht aus den Bildern allein, sondern erst aus den hinzutretenden »sprechenden« Beischriften.

Neben den genannten Standardakklamationen treten auch komplexere Beischriften auf, die in kein festes Schema passen. Ein fragmentarisch erhaltenes Mosaikbild aus Dougga/Tunesien Kat. M44 (4. Jahrhundert n. Chr.), das heute im Nationalmuseum von Bardo aufbewahrt wird, zeigt einen frontalansichtigen Wagenlenker der Grünen mit Peitsche, Kranz und Palmzweig vor den *carceres* mit den vergitterten Starttoren und dem aufragenden Tribunal im Hintergrund (Abb. 29).<sup>980</sup> Alles deutet darauf hin, dass man hier eine Nahaufnahme von seiner Ehrenrunde darstellen wollte. Neben den Namen der *iugales* AMANDVS und FRVNITVS ist eine weitere Beischrift links neben dem Kopf des Wagenfahrers angebracht worden: EROS/OMNIAPERTE – *Eros, omnia per te* (»Eros, alles durch dich!«). In der Literatur sind im Wesentlichen zwei Interpretationsmöglichkeiten vertreten. Die erste besteht darin, den Namen Eros als den des Wagenfahrers und folglich die Akklamation als Lobeshymne der Zuschauer über die Unschlagbarkeit des Vorbei-

hezu quadratischen Schriftfeld, vgl. Schulten 1910, 278 Abb. 10. Weitere Zurufe bei Preller 1846, 157 Anm. \*\*.

977 Hier gibt es Ausnahmen, z. B. ein Wagenlenker mit Siegeskranz und der Beischrift PERIX VIC(IT) auf einem Circusbecher aus Glas, vgl. Horsmann 1998, Nr. 153a).

978 Notermans 2007, Nr. M 99. Ausnahme ist z. B. ein Amphitheatermosaik mit griechischen Beischriften – darunter ΤΥΔΕΥΣ ΝΕΙ(ΚΑΙ) und ΠΑΚΤΩΛΟΣ ΝΕΙ(ΚΑΙ) – aus Kos, vgl. Notermans 2007, Nr. M 128. Akklamation für einen Gladiator, vgl. CIL IV 1664. 3950 (*Nicanor nica*). NIKA-Akklamation auch in Theaterwettbewerben, vgl. Dunbabin 1978, 132.

979 Ausnahme: Die Parodie einer Rennpferd-/Circusdarstellung mit der Beischrift *Cexa vicit* Kat. M63 (Abb. 33).

980 Dunbabin 1978, 97 Anm. 37. Notermans 2007, Nr. M 389. Junkelmann 1993, 118 Abb. 114. Blanchard-Lemée – Slim – Slim – Ennaïfer – Mermet 1995, 199 Abb. 146 (Detail) weiterführende Literatur bei Horsmann 1998, 204 Nr. 52 und Ennaïfer 1983, 817 Anm. 3.

fahrenden aufzufassen: »Eros, alles (wird) durch dich (gewonnen)!«<sup>981</sup> Die zweite favorisiert Eros als adressierte Gottheit, dem der Wagenlenker seinen Sieg zu verdanken hat: »Eros, alles (habe ich) durch dich (erlangt)!«<sup>982</sup>, was jedoch weniger wahrscheinlich ist. Der Eigenname Eros scheint unter den überlieferten Namen gängig gewesen zu sein<sup>983</sup> und in einem Epigramm bei Martial ist eine ähnliche Akklamation für einen Gladiator überliefert, in der der Protagonist den Namen einer Gottheit trägt und mit den abschließenden Worten *Hermes, omnia solus et ter unus* (»Hermes, alles allein und dreimal einzigartig!«) gefeiert wird.<sup>984</sup> Namen von Gottheiten als Spitznamen für bestimmte Protagonisten der Spiele scheinen also gängig gewesen zu sein. Die Hypothese von Alfred Merlin und Louis Poinssot, die hinter dem Mosaik eine kosmologische Symbolik vermutet und den Wagenfahrer Eros als Verkörperung der Sonne aufgefasst haben<sup>985</sup>, ist von Dunbabin zurecht in Frage gestellt und glaubhaft verworfen worden.<sup>986</sup>

Eine fast 800 m<sup>2</sup> große Villenanlage bei Oued Athménia westlich von Cirta (Algerien) beherbergte eine Reihe von Mosaiken, die heute zerstört und nur noch in Zeichnungen überliefert sind.<sup>987</sup> Im *frigidarium* der privaten Thermen war ein Registerbild des Hauses und seiner angrenzenden Ländereien zu sehen, in denen der Hausherr Pompeianus mit einigen Gefährten bei der Jagd gezeigt wurde.<sup>988</sup> Der Mosaikboden im *laconicum* präsentierte im obersten Register die Stallungen des Pompeianus von außen. Der untere Teil (Kat. M40, Abb. 30) gewährte dem Betrachter einen Einblick in das Innere des Gestüts. In zwei übereinanderliegenden Bildstreifen waren sechs an Futterkrippen festgebundene Rennpferde mit originellen Beischriften abgebildet. Alle Pferde waren mit kreativen Namen versehen (*Altus* [Erhabener], *Pullentianus* [Rappe], *Polidoxus* [Ruhmreicher], *Delicatus* [Eleganter], *Titas* [Titan], *Scholasticus* [Gelehrsamer]); zwei Tiere sind durch liebevolle Epitheta als Lieblingspferde des Hausherrn gekennzeichnet worden: *ALTVS VNVS ES VT / MONS EXVL/TAS* – *Altus, unus es, ut mons exultas* (»Altus, du bist einzig, wie du dich wie ein Berg aufbäumst!«); *VINCAS NON VI/NCAS TE AMA/ MVS POLIDOXE* – *Vincas non vincas te amamus, Polidoxe* (»Magst du siegen oder nicht siegen, wir lieben dich, Polidoxus!«).<sup>989</sup> Es hat den Anschein, als habe der Besitzer des Gestüts Pompeianus die beiden »sprechenden« Beischriften für seine persönlichen Lieblingspferde eigens entworfen. Bemerkenswert ist ihre sprachli-

981 »O Eros, all things are won by thee!«, vgl. Grant 1921, 111. Schulten 1902, 53: »Sie (i. e. die Inschrift) wird sich auf ihn, auf den ja in der That alles ankam (...), und nicht auf das dritte oder vierte Pferd beziehen.«.

982 Corbier 1995, 135.

983 Horsmann 1998, 204 Nr. 52.

984 Mart. V 24, 15.

985 Merlin – Poinssot 1949, 732–737.

986 Dunbabin 1978, 97 f.

987 Beschreibungen der Mosaiken bei Grant 1921, 95–98.

988 Notermans 2007, Nr. M 283. Raeck 1992, 41 Abb. 4. Das obere Bildfeld enthielt eine größere Anzahl von Benennungen von Personen und einem Gebäudeteil.

989 Notermans 2007, Nr. M 285. Junkelmann 1993, 50. Tissot 1884, 360 f. Taf. 1.

che Struktur, die authentischen Akklamationen sehr nahekommt: Die Ansprachen sind in der zweiten Person formuliert<sup>990</sup> und rhythmisch konstruiert. Gleichzeitig lassen die Wiederholung der *vincas*-Formeln<sup>991</sup> sowie die Herausstellung der einzigartigen Fähigkeit des Tieres (*unus es*)<sup>992</sup> an eine beabsichtigte Anspielung auf dokumentierte Rufe einzelner Zuschauer während der Rennen denken. Bei einer genaueren Betrachtung der Quellen wird ersichtlich, dass Akklamationen für Rennpferde im Gegensatz zu denjenigen für Faktionen und Wagenlenker nur selten bezeugt sind.<sup>993</sup>

#### 3.3.2.4 Vergleich mit Fanartikeln aus Keramik

An dieser Stelle erscheint es sinnvoll, figürlich verzierte Keramik vergleichend hinzuzuziehen, um auf diese Weise das Wesen von ›sprechenden‹ Beischriften im Spielekontext besser zu erfassen. Der Vergleich ist ausgerichtet an Siegesakklamationen für Wagenfahrer auf zwei ausgewählten Gefäßgattungen aus den westlichen Provinzen des Römischen Reiches: der Rhônekeramik, deren Fundstätten sich mehrheitlich auf das Rhônetal beschränken und der nordafrikanischen Terra Sigillata. Beide Gattungen besitzen eine motivische Verbindung und haben die charakteristischen Merkmale einer Massenware: Als mobile Bildträger wurden sie in Serie gefertigt, um an eine breite ›Fangemeinde‹ verkauft oder verschenkt zu werden. Damit stehen sie im Gegensatz zu den statischen Mosaikfußböden, die als Unikate in der Regel einem sehr viel kleineren Publikum zugänglich waren, i. e. der Familie, engen Freunden und Anhängern des *patronus*.

Die applizierten Medaillons der Rhônekeramik tragen figürliche Szenen mit teilweise außergewöhnlichen Legenden.<sup>994</sup> Die Datierung der Gefäße in die mittlere bis späte Kaiserzeit erfolgte über Kleinfunde aus denselben Fundkontexten sowie anhand ikonographischer Indizien. Einige Funde aus den weiter nördlich gelegenen Provinzen sprechen außerdem für ihre Beliebtheit als Exportartikel.<sup>995</sup> Wagenfahrerszenen mit beigeschriebenen Akklamationen sind ein beredtes Zeugnis für die Popularität von Wagenrennen in den Städten entlang der Rhône, für die auch bauliche Überreste von Circusbauten<sup>996</sup> sprechen. Bei den standardisierten Szenen

990 Biville 1996, 314.

991 Ebd. 314, 316.

992 Ebd. 315.

993 z. B. bei Cass. Dio LXXIII 4.

994 Zu dieser Keramikgattung sind u. a. erschienen: Desbat – Savay-Guerraz 2011. Marquié 1999–2000. Desbat 1980–1981. Vertet 1969. Wuilleumier – Audin 1952. Der Bilddekor von großen Bleiemern (sog. *situlae*), Lampen, Spiegeln, Phalerae oder Oscilla könnte direktes Vorbild für diese Form der Gefäßverzierung gewesen sein, vgl. Desbat 1980–1981, 172 (mit Abbildungen). 185. Desbat 2011, 12.

995 Eine Karte mit den wichtigsten Fundstellen der Rhônekeramik befindet sich ebd. 13 Abb. 6.

996 Zeugnisse für eine Rennbahn in Lyon versammelt Humphrey 1986, 398–401. 86 Abb. 36. Vermutungen für mögliche Standorte des Circus äußert Audin 1956, 120 f. In Vienne ist die Anlage eines Circus archäologisch nachweisbar, vgl. Humphrey 1986, 406. Auguet 1994, 200 f. Im 4.



handelt es sich mehrheitlich um Wagenlenker in der Quadriga bei ihrer Ehrenrunde über die Rennbahn.<sup>997</sup> Die Szenen gleichen sich in wesentlichen Bildelementen, woraus man schließen kann, dass die Hersteller bestimmten Darstellungsmustern gefolgt sind und Hohlformen für die massenweise Abformung benutzt haben. Die Wagenlenkerfiguren sind mit Lederkappe und Tunika bekleidet. Ihr Gewand wird durch breite, um die Brust gewickelte Lederriemen (*fasciae*) zusammengehalten. Ihre Pferdegespanne bewegen sich entweder zur linken oder zur rechten Seite hin. Jedes Mal ist der Wagenfahrer durch einen Palmzweig und einen erhobenen Kranz als Gewinner gekennzeichnet. In manchen Fällen ist im Bildhintergrund ein perspektivisch verkleinerter Reiter (*agitor* bzw. *hortator*) sichtbar, der sich in dieselbe Richtung wie die Quadriga bewegt.<sup>998</sup> Bei fast allen Appliken fehlt die Angabe der Circusarchitektur.<sup>999</sup> Für eine Serienproduktion der Gefäße mit Tonmedaillons sprechen die Beischriften im freien Bildraum, die als Zurufe der Zuschauer gedeutet werden können und nur in wenigen Varianten verbreitet sind: 1. »NICA PRASINE (Abb. 31a)<sup>1000</sup> bzw. PRASINE VINCAS<sup>1001</sup> – »Sieg, Grüner! / Grüner, du sollst siegen!« 2. ORTE PRASINVS EST, ORTE VENETVS EST (Abb. 31b)<sup>1002</sup> – »Wahrhaftig, es ist ein Grüner/ Blauer!«, CALOS VENETE – »Bravo, Blauer!«<sup>1003</sup>. Die Bezeichnungen *Prasinus* und *Venetus* liefern den Beweis, dass auch in den gallischen Provinzen das Hauptinteresse den beiden *factiones* der ›Blauen‹ und der ›Grünen‹ gegolten hat, die seit der Kaiserzeit in Rom über die älteren Gruppen der ›Roten‹ und der ›Weißen‹ dominierten.<sup>1004</sup>

Ähnlich wie die Rhônekeramik ist auch die spätantike El Aouja-Sigillata aus lokalen Produktionsstätten im heutigen Tunesien mit standardisierten Bildmotiven

und 5. Jahrhundert n. Chr. scheint der Circus von Arles diejenigen in Lyon und Vienne an Bedeutung übertroffen zu haben, vgl. Humphrey 1986, 390–398.

- 997 In einigen Fällen sind stehende Sieger dargestellt, die ein einzelnes Pferd am Zügel halten, vgl. Savay-Guerraz 2011, 113 Abb. 17. Desbat 1990, 80 Abb. 5.
- 998 Humphrey 1986, 413. Savay-Guerraz 2011, 110. Desbat 1980–1981, 115 Anm. 2. Die Abbildung verkleinerter Reiter diente wohl dazu, die weite Rennbahn eines Circus anzudeuten, vgl. die Umzeichnungen bei Desbat ebd. 114 Abb. 5. J 103. S. 118 Abb. J 101 sowie bei Wuilleumier – Audin 1952, 82 Abb. 118. Abb. 120; 84 Abb. 121.
- 999 Hier gibt es nur in seltenen Fällen Ausnahmen, vgl. Humphrey 1986, 414. Savay-Guerraz 2011, 108 Abb. 4.
- 1000 Desbat – Savay-Guerraz 2011, 105 Abb. 5; 112 Abb. 15. Desbat 1980–1981, 121 J.105. ähnlich J.106. 107. 108. 109. 113. Ein Medaillon mit gleichem Motiv bei Wuilleumier – Audin 1952, 83 Nr. 122.
- 1001 Wuilleumier – Audin 1952, Nr. 124. S. 139 Nr. 255 Taf. VI. Déchelette 1904, 300, 122.
- 1002 Ein Fragment mit ähnlichem Motiv bei Desbat 1980–1981, J.112 und Wuilleumier – Audin 1952, 83 Nr. 124: [OR]TE PRASIN/VS EST. Taillard 1998 ergänzt zu: [OR]TE PRASIN[E SCVT]VS EST.
- 1003 Desbat 1980–1981, 119 J.101. Ein Medaillon mit der gleichen Inschrift ist in Nijmegen gefunden worden, vgl. Lehner, *Germania Romana* V, 2, 1930, 27, Abb. 7. Desbat 1980–1981, 115. Humphrey 1986, 413.
- 1004 Gegen Ende des 2. Jahrhunderts. n. Chr. hatte sich die allgemeine Bevorzugung der beiden *factiones* bei den Massen durchgesetzt, was wahrscheinlich mit der Vorliebe der kaiserlichen Familie zusammenhing, vgl. DNP *Factiones* 391. Auguet 1994, 135.

dekoriert worden. Auf den schlanken, flaschenförmigen Gefäßkörpern hat man großflächige Tierkampffiguren und Symbole appliziert. Wir sehen Kränze, Palmzweige und *venatores* im Kampf mit Tieren. In einigen Fällen wurden neben Abzeichen einzelner *sodalitates* Siegesrufe in kleinen *tabulae ansatae* angebracht. Wir lesen: TELEGE/NINIKA (*Telegeni nika*), PENTASI/NIKA (*Pentasi nika*), TAURISCI/NIKA (*Taurisci nika*), SINEMA/TINIKA (*Sinemati nika*). Bei dem Namen der jeweiligen Sodalität handelt es sich offensichtlich um eine Genitivform, die von der hinzugedachten Faktion abhängt, man übersetzt also beispielsweise »(Die Faktion) der *Telegenii* siegt/möge siegen!«. <sup>1005</sup>

Auf den beschriebenen Gefäßen begegnen uns griechisch stämmige Akklamationen in lateinischer Umschrift wie die Formel NICA (*vika*) bzw. NIKA (*vikā*), als deren Äquivalent das lateinische *vincas* anzusehen ist. <sup>1006</sup> ORTE lässt sich ebenfalls nicht aus dem Lateinischen herleiten, denn *orte* ist höchstwahrscheinlich die Umschrift der adverbialen Form ὀρθῆ des griechischen Wortes ὀρθός. Es mag zu *orte* geworden sein, indem man es in Analogie zum lateinischen *recte* (»richtig, wirklich, wahrhaftig«) der Aussprache nach ins Lateinische übertragen hat. <sup>1007</sup> Die Akklamation CALOS erinnert schließlich an die *καλός*-Inschriften auf attischen Vasen. Auf den Medaillons wird *calos* adverbial wie *καλώς* synonym zum lateinischen *pulchre* verwendet. <sup>1008</sup> Wie andere Transliterationen aus dem Griechischen lösen die Beischriften die »alten« lateinischen Formeln ab, die zum größten Teil in der lateinischen Komödie, in Briefen, Fabeln oder Satiren überliefert sind. <sup>1009</sup> Für die Häufung von Gräzismen im südgallischen Raum spricht vor allem die lange bestehende Kolonisation ionisch- und dorisch stämmiger Griechen. <sup>1010</sup> Der Einfluss der griechischen Kultur in Mittelitalien seit dem frühen 2. Jahrhundert v. Chr. mag sich vor allem unter Hadrian begünstigend für das Auftreten von Gräzismen in allen romanisierten Gebieten im Westteil des Römischen Reiches ausgewirkt haben. <sup>1011</sup>

1005 CIL VIII, 10479, 51. Salomonson 1960, 50 Anm. 149. 51 Anm. 158. 51 Anm. 160. 51 Anm. 163. Sparreboom 2016, 183 f. mit offensichtlich falscher Übersetzung »Telegenius, be victorious!« und ebd. App. ill. 48.

1006 Taillard 1998, 89 Anm. 9.

1007 Biville 1989, 107. Biville 1996, 315. Taillard 1998, 92 Anm. 16. 17. Vgl. auch Thüry 2001, 574.

1008 Biville 1996, 314 f. Alle drei genannten Formeln des Zurufs sind noch anderweitig belegt, z. B. in Graffiti (*Paris calos*: CIL XIII, 10024, 463. *Calos Paris. Paris invicte nica*: CIL IV 1294) oder in einer Beischrift auf einer Tonlampe aus Rom (*Aquilo calos*, CIL XV 624) vgl. Biville 1996, 311. Die Inschrift *Taurisci nika* in der griechischen Form mit Kappa ist auf einer Sigillataflasche in Köln zu lesen, vgl. Junkelmann 2000, 76 Abb. 64.

1009 Anstelle von *io, babae babae, bene, optime, va(le), vivas, feliciter* werden *eu(ge), calos, sophos, nica, zeses* oder *orte* zunehmend gebräuchlich. Griechische Lehnwörter in Akklamationen kommen sowohl im öffentlichen Bereich (gerichtet an Wagenlenker und Gladiatoren, Musiker und Schauspieler, Redner, Amtsträger und die kaiserliche Familie) als auch im Privatleben (für den Gastherrn beim *convivium*) vor. Sie sind u. a. bei Plautus, Petron und Martial überliefert, vgl. Biville 1996, passim. Biville 1989, 108.

1010 Thüry 2001, 575.

1011 Desbat 1980–1981, 185. Biville 1989, 103.

Die Motive auf beiden Keramikgattungen weisen motivische Ähnlichkeiten zu entsprechenden Szenen auf Mosaikfußböden auf.<sup>1012</sup> Ein Vergleich der Siegesakklationen zeigt hingegen Abweichungen: Die Ansprache der Wagenlenker auf den Rhönemedallions erfolgt allein über ihre *factio* (Grüner, Blauer) und nicht über die Nennung ihres Namens. Ähnlich verhält es sich mit den Akklamationen auf der El Aouja-Ware, in denen statt den Einzelkämpfern das Kollektiv der *familia venatorum* angerufen wird. Auf Mosaiken finden sich vergleichbare Inschriften selten.<sup>1013</sup> Für die beiden Keramikgattungen, die in Serie hergestellt wurden, ist eine Funktion als Preis oder Geschenk denkbar.<sup>1014</sup> Mit ihrer abstrahierten, stereotypen Bebilderung und der normierten Beschriftung waren sie möglicherweise auch Teil eines regen ›Fanartikel‹-Handels. Vor einem solchen Hintergrund mögen die beigeschriebenen Akklamationen nicht (nur) eine Projektionsfläche für die akustische Atmosphäre bei den Spielen geboten haben. Ihre Funktion mag zusätzlich darin bestanden haben, die mit den Protagonisten verbundenen Vereinigungen mit plakativen Slogans massentauglich zu vermarkten.<sup>1015</sup> Dazu gehört auch, dass die ursprünglich persönlich gehaltene Akklamation der Zuschauer nach ihrer Übertragung auf die Vasen den Charakter eines Zurufs verliert und sich zu einer Art Code für den Erfolg eines bestimmten Teams wandelt. Die beigeschriebene Akklamation erhält damit ähnlich wie das in Serie wiederholte Bildschema des triumphierenden Wagenlenkers mit Palmzweig und *corona* einen symbolhaften Zeichenwert.

Im Gegensatz zu den in großer Stückzahl ausgeformten Keramikobjekten mit weitestgehend identischem Erscheinungsbild sind Mosaiken stets unverwechselbare Einzelprodukte. Innerhalb des Spektrums erhaltener Mosaikbilder sind sie in Form und Ausführung einmalig. Bei der Konzeption der Szenen spielte daher der persönliche Wunsch des Auftraggebers eine besondere Rolle, weshalb auf Mosaiken Beischriften überliefert sind, die von dem Akklamationsmuster in der kleinformatigen Kunst abweichen. Eine interessante ›Grauzone‹ stellen die Siegesakklationen für Lieblingsfahrer dar, die zu den wohl gängigsten Zurufen während der Rennen zählten.<sup>1016</sup> Diese Akklamationen scheinen sich in Kombination mit

1012 Zur Inspiration der Tierkampfszenen auf El Aouja-Keramik, vgl. Salomonson 1960, 50 Anm. 152. Bildliche Parallelen zu den Rhönemedallions in Mosaikbildern, vgl. z. B. bei Duval 1990, 144 Abb. 10. Savay-Guerraz 2011, 114 Abb. 21.

1013 z. B. die Akklamation FELIX/POPVLVS/VENETI in einem achteckigen Feld in der Mitte eines Mosaikfußbodens aus einem Gewölberaum, vgl. Nicolet – Beschououch 1991, 482 Abb. 6b. Mit *populus* ist hier nicht die Faktion gemeint, sondern das Publikum, oder genauer, die Liebhaber des Pferdesports, die sich für die Blauen begeistern: »un cercle, un club des fans... ou, pour mieux expliciter, le siège, à Carthage, des partisans de la formation hippique des ›Bleus‹, vgl. ebd. 486.

1014 Humphrey 1986, 193. Horsmann 1998, 115. Desbat 2011, 37.

1015 Siehe auch die in den feuchten Ton gekerbte Inschrift *Aepagatus Factionae Venetae* auf einer undekorierten Lampe, vgl. Landes 1990, 245 Nr. 35.

1016 Diese kommen sowohl auf Mosaiken als auch auf mobilen Bildträgern vor: Tonlampen [Landes 1990, 244 f. Nr. 34 (νικᾶ ἡ τύχη Εὐτοκίου)]. Horsmann 1998, Nr. 113 (*C. Annius Lacerta nica*), Kontorniat-Medaillons [Horsmann 1998, z. B. Nr. 2 (*Aelinae nica*). Nr. 12 (*Artemi vincas*). Nr.

wechselnden Namen zu einer Art Standardbeschriftung entwickelt zu haben, die vermutlich von der Kleinkunst auf die Mosaikkunst übertragen wurde. Umgekehrt scheint es, als sei die symbolhafte Abstraktheit der Vasenbilder auch im Mosaikbild übernommen worden, so z. B. in den beiden Bildfeldern von Marcianus und Paulus Kat. M68 (Abb. 27a–27b).

### 3.3.3 Spieleparodien

Im letzten Abschnitt des Kapitels über das Spielwesen soll es um Strategien der verspottenden Darstellung gehen. In einigen Fällen fließen verschiedene Tierkampf-, Gladiatorenkampf- und Circus-Elemente ineinander und formen eine frische Bildbotschaft. Zum Teil wird der parodistische Gehalt erst durch die Beschriftung im Bild erlangt. Bild und Text wirken dann zusammen und rücken die Darstellung in einen neuen semantischen Kontext, auch wenn die Bildmotive ursprünglich in eine andere Richtung weisen. Neben Mosaikbildern eignet sich erneut die Rhônekeramik zur Veranschaulichung.

#### 3.3.3.1 Amphitheaterparodien

Ein Mosaik aus dem *triclinium* einer Villa in Volubilis Kat. M43 zeigt einen Zweikampf zwischen domestizierten Tieren: Eine Katze mit Halsband ergreift mit ihren Vordertatzen eine Maus und ist kurz davor sie zu beißen.<sup>1017</sup> Aus den Beischriften über den Tierkörpern ist zu entnehmen, dass die Katze *Vincentius* und die Maus *[L]uxurius* (hier: ›Prasser‹, ›Schwelger‹) heißt. Unter jedem Tier ist jeweils ein zweites Wort angebracht, das mit dem darüberstehenden Namen eine Akklamation formt: VINCENTIVS ENICESAS – *Vincentius enicesas* (»Vincentius, du hast gesiegt!«), LVXVRIVS CV[LL(?)]AS – *Luxurius cullas*. Die ergänzende Beischrift zur Maus ist nicht sicher lesbar, ein zufriedenstellender Übersetzungsvorschlag existiert nicht.<sup>1018</sup> Es ist anzunehmen, dass beide unter den Tierkörpern angebrachten Beischriften Verben sind, die das Verhältnis zwischen siegreichem Jäger und unterlegenen Beutetier widerspiegeln sollten. Eine naheliegende Interpretation der genreartigen Kampfszene rührt aus der symbolischen Bedeutung der beiden Tierarten her. Als Feldschädlinge und Überträger von Krankheiten waren Mäuse oder Ratten mit einer zerstörerischen Kraft behaftet, während die Hauskatze z. B. im Alten Ägypten als heiliges und nutzbringendes Tier galt, das Ungeziefer

14 (*Asturi nika*). Nr. 26 (*Callimorfe nika*). Nr. 42 (*Domnine nica*). Nr. 66 (*Eustacci nica*) und Circusbecher [s. o.].

1017 Notermans 2007, Nr. M 313. Aymard 1961, Taf. 1 Abb. 1. Dunbabin 1978, 277 Volubilis Nr. 2 (e).

1018 Zwei weitere Lesarten lauten CVILS oder CVPIAS. Jacques Aymard liefert weder eine alternative Lesung noch eine Übersetzung, vgl. Aymard 1961, 51. Denkbar wären z. B. auch CUBAS - du liegst krank. CURAS - du machst dir Sorgen. CUPIAS - du sollst es wünschen. CUPLAS = *copulas* - du verknüpfst, verbindest.

auf eine naturgegebene Weise bekämpfte.<sup>1019</sup> Es nimmt daher nicht wunder, dass der Kampf zwischen Katze und Maus als pittoreske Genreszene gegen böse Mächte gedeutet wurde.<sup>1020</sup> Das kleine Tierkampf bild kann aber ikonographisch genauso gut auch in den Bereich der Spiele gerückt werden, worauf vor allem die Herkunft der beiden Tiernamen hindeutet. Die Benennung *Luxurius* ist bereits auf dem ›Mageriusmosaik‹ für einen Leoparden bezeugt (Kat. M53; Abb. 22). Während sie dort Aufwand und Prachtentfaltung der vom Auftraggeber veranstalteten Tierkämpfe versinnbildlicht, wird sie im Mosaikbild aus *Volubilis* wohl pejorativ gebraucht, das heißt sie spielt auf die Verfressenheit des Tieres an.<sup>1021</sup> Der Name des dominierenden Gegners *Vincentius* (abgeleitet von *vincens*) erinnert an den Leoparden *Victor* im ›Mageriusmosaik‹ und ist auch für Gladiatoren überliefert.<sup>1022</sup> Unzweifelhaft werden Elemente aus Tierkampf und Gladiatorenkampf vereinigt<sup>1023</sup>, doch an die Stelle einer gefährlichen Raubkatze tritt unerwarteterweise ein gezähmtes Haustier, das sich über einen Kleinsäuger hermacht und so einen parodistischen Effekt erzeugt. Entgegen der Mutmaßung Raymond Thouvenots<sup>1024</sup> handelt es sich nicht um die Karikatur einer *venatio*. Eher fühlt man sich an eine Gladiatorenkampfdarstellung erinnert, die den finalen Moment der Begegnung festhält: *Vincentius* holt zum letzten Schlag aus, der seinem Kontrahenten *Luxurius* die sichere Niederlage bescheren wird.<sup>1025</sup> Die Beischriften nehmen – wie oben bei den Akklamationen beobachtet werden konnte – das Ergebnis des Zweikampfes unmittelbar vorweg. Sie sind als Zurufe eines fiktiven Publikums integriert worden. Dem genrehaften Motiv mag eine spontane Erfindung oder ein reales Ereignis zugrunde gelegen haben, z. B. ein von den Bewohnern (Kindern?) der Villa spaßeshalber inszenierter ›Miniaturkampf‹ zwischen der Hauskatze und einer gefangenen Maus in einem abgegrenzten Bereich des Hauses.<sup>1026</sup> Zwei spätrömische zusammengehörige Tondi aus dem Kunsthandel<sup>1027</sup> sind womöglich ein ähnlicher Reflex solcher privat inszenierter Spaßkämpfe. In dem einen Mosaikfeld sind drei kleine Füchse beim Wildern gezeigt. Sie stehlen Eier aus einem Korb und reißen zwei Taubenvögel,

1019 Zahlreiche Quellen zum Charakter und Stellenwert von Ratten/Mäusen und Katzen in der antiken Kultur hat Aymard (ebd. 54–65) zusammengetragen.

1020 Ebd. 66.

1021 Ebd. 66 Anm. 3 vergleicht den Namen *Luxurius* mit dem Gladiatorennamen *Licentiosus* auf einem Mosaik, vgl. Blake 1940, 114 Nr. 230. Siehe auch den ›sprechenden‹ Namen *Hilarinus* im ›Mageriusmosaik‹.

1022 Die Varianten *Victoricus* und *Victoriosus* finden sich im Repertoire der Wagenlenkernamen, vgl. Horsmann 1998, 303 Nr. 216. 217.

1023 Aymard 1961, 66.

1024 Thouvenot 1958, 78.

1025 Aymard 1961, 70: »L'animal est un *miles*, un hoplite, un athlète ou très précisément un gladiateur.« Vgl. auch Toynbee 1973, 361 Anm. 148: »This could be a parody of a gladiator's victory over a rival, since *enicesas* (...) is written below the cat.«

1026 Siehe hierzu die Ausführungen bei Aymard 1961, 69 f.

1027 Christies, New York, Antiquities, Thursday, 18 December 1997, 96 Nr. 221: »good wrestling, go fight each other«, inkl. Abb.

von denen einer bereits in Stücke gerissen am Boden liegt. Im anderen Tondo ist ein weiterer Fuchs zu sehen, der als Richter über einen Hahnenkampf wacht. Die hinzugesetzten griechischen Beischriften sind ebenfalls als Zurufe zu deuten.

Die bereits in Kap. 2.3.3.2 beschriebene Kampfszene in einem Mosaikfeld aus einem römischen Wohnhaus in Byblos Kat. M26 bedient sich des weitverbreiteten Mythos von den Pygmäen und Kranichen, um eine Parodie des Kampfgeschehens im Amphitheater zum Ausdruck zu bringen. Die Szene lässt sich damit gut unter den hier aufgeführten Beispielen einordnen.

### 3.3.3.2 Circusparodien

Zu den bekanntesten Circusparodien in Mosaikbildern gehören Gespanne, die von ungewöhnlichen Zugtieren gezogen werden. Einige Exemplare bilden Vogelrennen mit Enten, Gänsen oder Pfauen ab.<sup>1028</sup> Dass derartige Miniaturrennen auch in der Realität zum allgemeinen Amüsement in den Gärten römischer Villenanlagen durchgeführt wurden<sup>1029</sup>, ist kaum vorstellbar. Zwei Wagenfahrerszenen auf einem griechischen Mosaik zeigen vor die Wagen gespannte Leoparden und Panther. Sie vermitteln eine ikonographische Nähe zum dionysischen Thiasos.<sup>1030</sup> Noch besonderlicher sind Mosaikbilder mit vier von Delphinen gezogenen Zweigespannen sowie Eroten, die stehend auf Fischen reiten und Schals in den Farben der Circusfaktionen tragen.<sup>1031</sup> Diesen Bildern, bei denen der humoristische Effekt allein durch darstellerische Mittel erzielt wurde, sollen die nun folgenden beschrifteten Mosaikbilder gegenübergestellt werden.

Auf einem großen teppichartig konzipierten Mosaik Kat. M37 aus dem *frigida-rium* eines Privathausbades im Zentrum von Djemila (Cuicul, Nordafrika) ist in der Mitte jeder Schmalseite ein Krater zu sehen. Die Weinranken, die aus beiden Gefäßen wachsen, formen 73 runde Bildfelder. In diese Medaillons hat der Mosaikleger einzelne ›piktogrammatische‹ Motive gesetzt: vegetabile Elemente (u. a. Efeu, Weinlaub und Rosen), menschliche Figuren, Figuren des Mythos (tanzende oder eilende Putten mit Weintrauben, Genien, geflügelte Fabelwesen) und Tiere (viele Vogelarten, Jagdhunde, Wildtiere und einige große Vierfüßler [an Preiszylindern festgebundene Pferde, Elefanten, Stiere, ein Eber]).<sup>1032</sup> Die Ausrichtung der Ein-

1028 Ein Mosaik aus dem Peristyl einer Villa in Volubilis zeigt Wagenfahrer, die von Vögeln gezogen werden, vgl. Humphrey 1986, 218 Abb. 108. Ein spätantikes Mosaik aus einem Wohnhaus in Karthago zeigt ein Rennen mit Vogelgespannen (*bigae*), vgl. ebd. 220 Abb. 109. Dunbabin 1978, Taf. XXXI Abb. 79. 80. Zu nordafrikanischen Vogelrennen-Mosaiken, vgl. Dunbabin 1978, 91 f.

1029 Aymard 1961, 69 f. Zu den Nachbildungen von Miniatur-Circusanlagen in den Gärten römischer Privatvillen, vgl. Bergmann 2008, 378.

1030 Notermans 2007, Nr. M 108 und S. 89. Zum Vergleich ein Mosaikbild aus dem Museum von Sousse, das den triumphierenden Dionysos in einer Quadriga mit vier Tigern zeigt, vgl. Dunbabin 1978, Taf. LXXI Abb. 182.

1031 Dunbabin 1978, 105 f. Taf. XXXVI Abb. 93. 94. Weitere ähnliche Motive mit Eroten, vgl. Baratte 1974, 28 Abb. 19–20.

1032 Notermans 2007, Nr. M 262. IMA III Nr. 291. Blanchard-Lemée 1975, Taf. XVI.

zelfiguren variiert; in einigen Fällen sind zwei nebeneinanderliegende Medaillons scherzhaft aufeinander bezogen.<sup>1033</sup> Die Tondi auf der Mittelachse fallen durch ihre Größe und außergewöhnlichen Motive auf: Hierzu zählt besonders die Figur, die gleich neben einem Krater situiert ist. Es handelt sich um einen Esel in Profilansicht, über dem in roten *tesserae* die Beischrift ASINVS NICA gesetzt wurde (Abb. 32).<sup>1034</sup> In den anderen Tondi sehen wir weitere Figuren, die – wie Michèle Blanchard-Lemée richtig bemerkt hat – auf das Leben eines reichen Villenbesitzers verweisen: Es geht um Jagd, Gelage, Spielewesen, Landbau (Weinlese) und Badeluxus.<sup>1035</sup> Interessanterweise werden viele Figuren durch pflanzliche Elemente in den Bildfeldern in bestimmte Zusammenhänge gestellt. Weinblätter und stilisierte Trauben zeigen Genuss und Luxus an, Palmzweige stehen für einen Zusammenhang mit dem Spielewesen.

An das *frigidarium* schließt auf der Nordseite ein kleines Räumchen an, das als *tepidarium* oder *caldarium* bezeichnet wird.<sup>1036</sup> Der heute nur teilweise erhaltene Mosaikboden Kat. M38 war geometrisch verziert. In den Dekor fügt sich das quadratische Bild eines Esels mit Palmzweig ein. Über dem Tier ist in einer Leiste, an der girlandenartige Binden befestigt sind, ebenfalls die Beischrift ASINUS NICA zu lesen.<sup>1037</sup> Nicht nur durch die Siegesakklamation, sondern auch durch die Girlanden und den Palmzweig wird klar, dass der Esel, ebenso wie derjenige auf dem Mosaik im *frigidarium* (Abb. 32) explizit auf die Sphäre der Wagenrennen verweist. Zudem besteht eine Parallele zu Mosaikbildern, die mit Siegesgirlanden geschmückte Rennpferde zeigen.<sup>1038</sup> Blanchard-Lemée sieht in dem Esel einen Verweis auf das römische Theater oder auf die Eselgestalt im Metamorphosen-Roman des Apu-

1033 In vier Fällen formieren sich kleine Jagdszenen zwischen Hunden und Tieren bzw. einer menschlichen Figur sowie eine Verfolgungsszene zwischen einem geflügelten Fabeltier und einem geflügelten Cupido, vgl. bei Blanchard-Lemée ebd. Taf. XVII: A 12 und A 13. D 13 und E 13. D 8 und D 9. B 9 und B 10.

1034 Ebd. Taf. XVIIIa. Einige kleine Zweige wachsen aus dem darunterliegenden Krater heraus in das Medaillon hinein und formen die Bodengräser, auf denen das Tier steht.

1035 Eine unbekleidete männliche Person mit zwei Eimern, sowie eine weitere männliche Person, vermutlich ein Gelagediener, die in der Rechten ein Kästchen mit Stellfüßen und in der Linken einen Laib Brot(?) trägt. Über verschiedene Interpretationsmöglichkeiten (Laterne, Heizgerät oder Duftspender) spekuliert Blanchard-Lemée, ebd. 87. 94. ebenso Notermans 2007, Nr. 262. (nach Vermutung von Blanchard-Lemée 1975, 94 zum Thermenpersonal gehörig). In den anschließenden Medaillons stehen zwei in lange Gewänder gekleidete Männer, der eine mit kurz geschnittenem Haar, der andere mit langen, in Wellen gelegten Haaren. Der Kurzhaarige hält die Arme angewinkelt vor dem Körper, während der Langhaarige mit der Linken eine ausgreifende Geste ausführt. In der Rechten hält er eine Art Schaltuch. Im Fall des reichgekleideten kurzhaarigen Mannes scheinen zwei Rosenzweige anzudeuten, dass es sich um das Abbild einer bedeutenden Person – womöglich des Hausherrn selbst – handeln könnte (ebd. 87. 94). Im nächsten Tondo ist ein Stier dargestellt. Neben dem Stier-Tondo ist wiederum eine nackte geflügelte Gestalt zu sehen, die eine Eidechse an einer Schnur mit sich führt.

1036 IMA III Nr. 292.

1037 Notermans 2007, Nr. 263. Blanchard-Lemée 1975, Taf. XXIII. XXIV. XXVa.

1038 Ein Beispiel findet sich bei Duval 1990, 146 Abb. 14.

leius. Außerdem wird eine Karikatur in der pompejanischen Wandmalerei herangezogen, in der Nike einen ityphallischen Esel bekrönt.<sup>1039</sup> Die vorgeschlagenen Deutungen liefern keine zufriedenstellende Antwort, da sie den offenkundigen Bezug zum Circus nicht würdigen. Als Vorschläge werden genannt: apotropäische Symbole für die Thermenbesucher, Symbole für den vermuteten Namen des Hausherrn (z. B. *Asinius*) sowie Symbole des Spotts gegen die Christen.<sup>1040</sup> Bedeutsamer ist hingegen die Anregung, dass beide Esel in humorvoller Absicht konzipiert worden sind. Die Eselfiguren lassen sich vielleicht auch als Sinnbilder für den Namen eines erfolgreichen Rennpferdes verstehen. Für diese Lösung spricht auch ein eng verwandtes Mosaikbild aus Utica mit einem Adler, der einen Hasen ergreift.<sup>1041</sup> Der darunter stehende Zuruf AQVILA NIKA, für den es einige Parallelen gibt<sup>1042</sup> kann sinnbildlich verstanden werden, sofern mit *Aquila* ein real existentes Rennpferd gemeint war. Diese Annahme ist gar nicht so ungewöhnlich, da Rennpferde die Namen anderer Tiere annehmen konnten, neben *Aquila* sind etwa *Leo*, *Catta* (Katze), *Taurus* oder *Lupus* bezeugt.<sup>1043</sup> Der Hase ist zwar ein schneller Läufer, jedoch wird er leicht von dem über ihm schwebenden Adler eingeholt. Die scherzhaft verpackte Botschaft der Szene spielt also mit dem Namen des Rennpferdes, das über seine hasenfüßigen Gegner triumphiert. Weniger wahrscheinlich ist die Interpretation von Angélique Notermans, es gehe um ein Haustier, das seinem Herrn bei der Jagd helfe<sup>1044</sup>; nahezu unwahrscheinlich die Erklärung von Gilbert Picard, der Hase sei als dressiertes Tier mit dem Namen *Aquila* zu denken, welches unter den Akklamationen der Zuschauer durch das Amphitheater gelaufen sei.<sup>1045</sup> Dass ein Rennpferd anstelle von *Aquila* auch den Namen *Asinus* getragen haben könnte, ist vor dem Hintergrund der positiven Besetzung des Esels in der Antike<sup>1046</sup> also vertretbar. Der konkrete Bezug zum Wagenrennen wird sowohl im Adlerbild als auch im Eselbild erst durch die beigeschriebene *nika*-Akklamation deutlich. Daraus ergibt sich eine weitere Interpretationsmöglichkeit für die beiden Eselbilder, die bislang noch nicht in Betracht gezogen worden zu sein scheint: eine humorvoll verschlüsselte Parodie, die mit dem ähnlichen Klang der Wörter PRASINVS und ASINVS spielt. Anhänger des grünen Rennstalls scheinen also durch die Beischrift ASINVS NICA (»Der Esel siegt/möge siegen!«) anstelle von PRASINVS NICA (»Der Anhänger der Grünen siegt/möge siegen!«) bewusst verunglimpft worden

1039 Vgl. Blanchard-Lemée 1975, 99. 100 Anm. 325.

1040 Zu diesen und anderen Deutungsansätzen sowie zu den verschiedenen Bedeutungen des Esels in der antiken Kultur, vgl. ebd. 99 f.

1041 Von der Figur des Adlers waren im Museum von Utica nur noch die Krallen zu sehen, vgl. IMA II Suppl. 90 f. Nr. 929 f.

1042 Notermans 2007, Nr. M 408: AQVILA NIKA. Picard 1956, 311: AQVILA NICA.

1043 Junkelmann 1993, 61.

1044 Notermans 2007, Nr. M 408: »dat het hier gaat om een huisdier van de heer des huizes, dat hem helpt bij de jacht.«.

1045 Picard 1956, 311.

1046 Blanchard-Lemée 1975, 98. Picard 1956, 311.



zu sein (vgl. Abb. 31a–31b). Die dahinterliegende Semantik muss allerdings als ambivalent gelten, je nachdem, ob die Eselsfigur, die ja eigentlich ein bedächtiges Arbeits- und Lasttier darstellt, im Kontext der Wagenrennen als angemessen oder unangemessen empfunden wurde.

Eine weitere, sehr freie Circusparodie Kat. M63 ist auf einem Fußboden aus Oberweningen in der Schweiz erhalten, der heute im Züricher Nationalmuseum aufbewahrt wird. In einem oktogonalen Bildfeld sind zwei laufende Hunde abgebildet. Der Hund im Vordergrund ist etwas größer als der andere, der im Hintergrund zu denken ist. Er sieht sich im Lauf nach dem kleineren Hund um. Zwischen beiden ist die Beischrift CEXA VICIT (»Cexa hat gesiegt!«) angebracht (Abb. 33). Der Künstler mischt hier verschiedene Elemente neu zusammen: die bildlichen Anteile kennzeichnen den Hundewettlauf als Anspielung auf die Rennen im Circus, die Wahl der Textkomponente erinnert hingegen an die Beischriften in den oben behandelten Gladiatorenarstellungen, die auf das Ergebnis des Kampfes hin orientiert sind.<sup>1047</sup>

### 3.3.3.3 Erotische Spieleparodien

Das Bildmotiv der *munera* wird manchmal auch in erotischen Darstellungen mit metaphorngleichen Anspielungen verarbeitet. Eine unbeschriftete Karikatur der *venatio* ist z. B. auf einem Bronzespiegeldeckel erhalten: im Vordergrund eine Liebeszene, im Hintergrund ein Klapptürbild, auf dem ein *venator* gegen einen Löwen kämpft.<sup>1048</sup> Noch expliziter sind Amphitheaterparodien auf Rhônekeramik zu finden, wie die folgenden Beispiele demonstrieren. Ein nur teilweise erhaltenes Medaillon zeigt z. B. folgende Szene: die Frau hat sich auf dem Schoß ihres Partners niedergelassen, der mit halb aufgerichtetem Oberkörper auf der Kline liegt. Die Protagonistin ist mit kurzem Schwert und rechteckigem Armschild bewaffnet. Sie lehnt sich in überzogener Siegerpose nach hinten und stößt dabei mit dem um den erhobenen Arm gebogenen Schild in Richtung des Mannes (Abb. 34a). In ihrer Haltung gleicht sie dem Gladiator Hibernus auf einem anderen Medaillon mit beinahe identischem Bildaufbau<sup>1049</sup>. Der Liebhaber unter ihr zeigt mit der Rechten eine abwehrende Gebärde, die als *la corna*, eine typische, noch heute in Italien gebräuchliche Geste zur Abwehr von Unheil beschrieben wird.<sup>1050</sup> Über dem Paar die Worte: »[...] SCVTVS EST. Die Beischrift kann aufgrund eines vollständig erhal-

1047 Auffallend häufig begegnet *vicit* allerdings in Grabinschriften für Wagenlenker, die in großen Tatenberichten die gloria circi der Verstorbenen rühmen, vgl. Horsmann 1998, 138 und beispielsweise CIL VI 10048. CIL VI 10052.

1048 Jacobelli 2011, 121 Abb. 5.

1049 In besagter Szene ist Hibernus gerade dabei, seinen Gegner Anthrax mithilfe seines dominierend erhobenen Armschildes zu Fall zu bringen, vgl. Teyssier 2011, 92 Abb. 23. 24.

1050 Thüry 2001, 573. hingegen Teyssier 2011, 98.

tenen identischen Medaillons aus Vienne zu (*Orte*) *scutus est* ergänzt werden.<sup>1051</sup> Bei dem Wort *scutus* handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine vulgäre Nebenform zu *scutum*.<sup>1052</sup> Die Konstruktion mit ORTE erinnert an die Legende *orte Prasinus est* des oben beschriebenen Wagenlenkermedaillons (Abb. 31b), weshalb man den Ausruf folgendermaßen übersetzt hat: »Wahrhaftig, das ist ja ein Schild!« bzw. »Das ist ein wahrhaftiger Schild!«. <sup>1053</sup> Der Gladiatorschild als Defensivwaffe stand möglicherweise für das weibliche primäre Geschlechtsorgan und bildete somit ein Gegenstück zum männlichen Phallus als Angriffswaffe, wodurch der Respekt des Mannes vor dem ›Schild‹ der Frau einen »zusätzlichen Bedeutungshintergrund« gewinnt.<sup>1054</sup> Ein anderes Medaillon mit erotischer Szene präsentiert ein ganz ähnliches Wortspiel. Seine Beischrift lautet ORTE VENE (= BENE) EST (»Wahrlich, das ist gut!«), was im Wortlaut der oben genannten Akklamation für die blaue Faktion ORTE VENETVS EST nahekommt.<sup>1055</sup> Annähernd ehrfurchtsvoll äußerte sich der Mann auf einem heute verschollenen Fragment aus Orange, das die Frau in dominanter Position mit Kurzschwert zeigte. In der beschädigten Rechten hat sie vielleicht einen Schild gehalten. Die Legende bestand aus den Worten VICISTI DOMINA (»Du hast gesiegt, Herrin!«).<sup>1056</sup> Die Szene besaß zusätzlich eine besondere Nähe zu brutalen Gladiatorenkampfdarstellungen auf Mosaiken, denn am erhobenen Arm des Liebhabers klaffte eine große Wunde, aus der sich ein größerer Schwall Blut ergoss. Alle genannten Akklamationen kennzeichnen den Liebhaber als ergebenen Anhänger seiner Geliebten.

Zwei weitere Medaillonreste mit erotischem Sujet runden das Spektrum beschrifteter Circusparodien ab. Das eine Objekt zeigt ein nacktes Paar beim Liebespiel auf einem Liegesofa (Abb. 34b). Die Frau sitzt rücklings auf den Oberschenkeln ihres zurückgelehnten Partners und hält einen Handspiegel. Ihr Liebhaber ist mit einem Umhang bekleidet und hält einen Palmzweig in der Linken und einen Kranz in der erhobenen Rechten. Diese scheint sich jedoch im Augenblick mehr für ihr Spiegelbild zu interessieren. Zwischen dem Kranz und dem Gesicht des Mannes

1051 CIL XII 5687, 33. Wuilleumier – Audin 1952, 56 Nr. 74. Zu einem weiteren Fragment aus Lyon, vgl. Desbat 1980–1981, 101 E.006.

1052 Taillard 1998, 87 Anm. 2 und S. 92 verwirft diese Hypothese allerdings, da er sich keinen Reim darauf machen kann, was das Wort ›Schild‹ im Bildkontext bedeuten könnte. Er plädiert für eine abgekürzte Form von *e(x)-secutus* (»Fonce tout droit! Tu le serres de près!«), womit er die Szene allerdings ungerechtfertigterweise in die Nähe der Wagenrennen rückt.

1053 Thüry 2001, 574. Die Verbindung zu den Siegesakklamationen wollen jedoch nicht alle Autoren gelten lassen: Clarke deutet *orte* nach Todd als eine synkopierte Form von *oro te* (umgangssprachlich für »Nun mach mal halblang!«, »Lass das!« oder »Was ist das?«), vgl. Clarke 1998, 324 f. Anm. 45. Er entscheidet sich für die Übersetzung: »Was ist das? Es ist ein Schild!«.

1054 Thüry 2001, 574. 576 Anm. 13.

1055 CIL XII, 5687, 28. Wuilleumier – Audin 1952, 54 Nr. 70. Zum Vergleich Desbat 1980–1981, 119 J.103.

1056 CIL XII 5687, 37. Jacobelli 2011, 126 Abb. 19. Wuilleumier – Audin 1952, 181 Nr. 371. Thüry 2001, 576 Anm. 15. Eine zweite Inschrift hinter dem Rücken der Frau ist sehr schlecht erhalten. A. Héron de Villefosse ergänzte sie unzutreffend: D[A MER]CE[DEM], vgl. Thüry 2001, 576 Anm. 15. Jacobelli 2011, 145 Anm. 45 interpretiert sie als Künstlersignatur.

verläuft die zweizeilige Inschrift TV SOLA/NICA (»Du allein sollst siegen«).<sup>1057</sup> Sie ist als bewundernder Ausruf des Mannes an seine Geliebte zu verstehen. Spätestens jetzt wird deutlich, worauf der Hintersinn dieser Szene abzielt. Der Mann ist als erfolgreicher Wagenlenker zu denken. In Liebesdingen muss aber wohl die Frau über ihn triumphiert haben, denn er will ihr zumindest eines der Siegesattribute, die *corona*, überreichen. Durch diese Aktion und durch das Motiv der *mulier equitans*, die den Wagenlenker reitet, erhält die Szene eine parodistische Note.<sup>1058</sup> Der Siegeskranz, der Palmzweig und die Akklamation sind motivische »Zitate« aus den Darstellungen siegreicher Wagenlenker und stellen zugleich die optischen Verbindungsglieder zu den oben erwähnten Wagenfahrermedaillons dar. Das andere Objekt spielt nur indirekt auf das Spielewesen an. Die Frau trägt einen Helm und sitzt mit gespreizten Beinen auf ihrem Partner. Im Hintergrund ist ein Klapptürbild angebracht, auf dem eine Wagenfahrerszene (Quadriga?) abgebildet ist. Euphorisch und lobend ruft sie ihrem Liebhaber zu, als wäre er ein Reitpferd: VA[---] VIDES QUAM BENE CHALAS (»Va[...], schau, wie gut du in der Liebe bist!«).<sup>1059</sup>

Wie beobachtet wurde, sind Spieleparodien auf den Rhönemedailles (Abb. 34a–34b) in erotische Szenen eingebunden. Gängige Motive und Akklamationen aus Gladiatoren- und Circusbildern fließen ineinander und vermischen sich inhaltlich mit den *symplegmata*. Der Betrachter wird dazu angeregt, Gemeinsamkeiten zwischen der Welt der Spiele und der Welt der Liebe herauszulesen. Die Beschriften sind nicht unbedingt nötig, um die Szenen als Bilderwitze zu verstehen, tragen aber erheblich zur Verdeutlichung bei. Man muss davon ausgehen, dass in den Köpfen der Gefäßbenutzer bestimmte erotische Bilder und Symbole präsent waren. Dass das Thema »Kampf« auch in der Welt der Liebe eine große Rolle spielt, beweist die römische Liebeselegie. Bestimmte Wendungen und Metaphern, welche bei den Elegikern zum Einsatz kommen, sind verbunden mit einem männlichen Masochismus, den die Bilder auf den Rhönemedailles spielerisch in Szene setzen. Hierzu gehört die Anrede der Partnerin mit *domina* als Kennzeichen geschlechtlicher Hörigkeit (*servitium amoris*). Die Liebesdichtung vermittelt also das Bild des sklavisches den Launen seiner Geliebten unterworfenen Mannes.<sup>1060</sup> Immer wieder wird auch das Bild der *militia amoris* entworfen, des Kriegsdienstes an der Liebe, für die der Liebhaber sich als junger Soldat vor eventuellen Kontrahenten in Acht

1057 CIL XIII 10013, 30. Wuilleumier – Audin 1952, 54 Nr. 71. Taillard 1998, 91. Thüry 2001, 575. Zu mehreren Fragmenten desselben Typs: Wuilleumier – Audin 1952, 54.

1058 Thüry 2001, 575. Clarke 1998, 260. Jacobelli 2011, 123. Für die sexuelle Metaphorik des Reitens und Wagenrennens bei Aristophanes, vgl. Henderson 1991, 170.

1059 Wörtlich: »Va[...], schau, wie gut du mich öffnest!«, vgl. Jacobelli 2011, 124 Abb. 15. Wuilleumier – Audin 1952, 56 Nr. 73. Nîmes, Musée Archéologique.

1060 Tibull lässt den gepeinigten Liebhaber allerhand Flüche über die *domina rapax* aussprechen: *illa cava pretium flagitat usque manu* (Tib. II 4, 14). Das übersteigerte Maß an geschlechtlicher Hörigkeit, das sich in den Elegien äußert, führt Niklas Holzberg auf die Einflüsse der schönen und zugleich gebildeten Kurtisane zurück, welche es verstand, sogar dem verheirateten Mann über einen längeren Zeitraum eine geistige Partnerin zu sein, vgl. Holzberg 1990, bes. 13 f.

nehmen und sogar Verschmähung und Niederlage in Kauf nehmen muss.<sup>1061</sup> In diesem Zusammenhang ist auch von Siegespalmen, den *victrices palmae*, die Rede, die der Mann im Wettkampf um die Frau erringen kann.<sup>1062</sup> All diese literarischen Topoi spiegeln sich in den Szenen auf den Medaillons: obwohl er der Frau körperlich überlegen ist, lässt sich der Liebhaber wie ein unterlegener Gladiator von den Waffen der Frau einschüchtern und gesteht seine Niederlage ein. Sein ›Phallus‹ zeigt sich machtlos gegen den metaphorisch zu verstehenden ›Schild‹ seiner Geliebten. In den Legenden finden wir sowohl das agonistische *nica* als auch das erotische *vincere*.<sup>1063</sup> Der Liebhaber hat Palmzweig und *corona* errungen, da er das Wettrennen um die Erhöhung der Angebeteten gemeistert hat. Im gleichen Augenblick zeigt er Schwäche, denn er will die Siegeszeichen sogleich an seine Partnerin zurückgeben. Sein Verhalten steht damit im Gegensatz zu den siegreichen Wagenlenkern, die ihren Triumph auskosten und sich bejubeln lassen. Die Bilder führen dem Betrachter also auf humorvolle und geistreiche Weise vor Augen, dass im Liebespiel oftmals andere Regeln herrschen als in der Welt der *munera* und *circenses*.

### 3.4 Fazit

Wir haben gesehen, dass die Akklamation die häufigste Form der ›sprechenden Beischrift bei den Spielemosaiken darstellt. Akklamationen werden gezielt eingesetzt, um verschiedene akustische Phänomene festzuhalten und zusätzliche Informationen zu vermitteln, die aus den Bildern alleine nicht ersichtlich sind. Bild und Text greifen dabei sowohl inhaltlich als auch formal ineinander, um den beabsichtigten Effekt beim Betrachter zu erzielen. Zu den Highlights der Untersuchung gehören drei reich beschriftete Exemplare mit Bildmotiven aus ›Tierkampf‹ und ›Gladiatorenkampf‹. Daneben finden wir Zurufe der Zuschauermenge auf Mosaiken mit Szenen aus dem Circus. Exkurse zu entsprechenden Szenen auf römischer Keramik runden die Argumentation ab.

Das ›Mageriusmosaik‹ und die beiden Gladiatorenmosaiken aus Rom scheinen vorrangig auf die offene Selbstdarstellung bezogen zu sein. Im ›Mageriusmosaik‹ sind zwei wichtige Zeitpunkte der *venatio* in einem Bild miteinander verschmolzen. Dabei handelt es sich um den Augenblick der Leopardentötung durch die *venatores* und den Moment der Präsentation des vom Geldgeber (*Magerius*) gestifteten Betrags auf einem Tablett. Die lange Beischrift im Zentrum klärt den Leser zusätzlich darüber auf, dass zuerst um den Sponsor geworben wurde, bevor er –

1061 So wird denn auch Properz beim Anblick Cynthias von Amor in die Knie gezwungen (Prop. I 1, 3 f.) und glaubt, ihm sei der Kriegsdienst in der Liebe von den Göttern vorherbestimmt (Prop. I 6, 29 f.). vgl. auch Tib. I 1, 73–75. Zum Kriegsdienst des Liebenden, vgl. Ov. ars I 35 f. Zur Auffassung der Liebe als Kriegsdienst, bzw. Sklavendienst, vgl. Holzberg 1990, 10 f.

1062 Zu Siegespalmen in der Liebe, vgl. Prop. IV 1, 139 f.

1063 Weitere Beispiele für die Verbindung zwischen Liebesakt und Gladiatorenkampf in der Kunst und Literatur finden sich bei Jacobelli 2011, 125. 145 Anm. 50.

wie im Bild dargestellt – das Geld bezahlt hat. Die Gladiatorenmosaiken zeigen ebenfalls Kämpfe im Sand der Arena, allerdings ist dort eine zeitliche Abfolge in jeweils zwei Teilszenen ablesbar (entscheidender Moment des Kampfes, Ausgang des Kampfes). Das ›Mageriusmosaik‹ konserviert ›sprechende‹ Namensbeischriften, die etwas über die Intention des Hausherrn verraten. Die längere Beischrift in der Mitte erinnert an eine Art inszenierten Dialog mit verschiedenen Sprecherrollen, sehr wahrscheinlich aus realen Akklamationen im Amphitheater zusammengesetzt. Auch in den Gladiatorenkampfbildern gibt es Namen für die Protagonisten und wörtliche Rede. Sie klärt den Leser darüber auf, wer der Stifter der Spiele ist (*Symmachius*) oder welcher Gladiator jeweils gesiegt hat (*vicit, neco*). Außerdem sind – wie im ›Mageriusmosaik‹ – die euphorischen Zurufe der Zuschauer für die Person des Stifters konserviert (*Symmachi homo felix*).

Das Stiermosaik (›Banquet Costumé‹) weist semantisch in eine andere Richtung und ist anders aufgebaut. Es zerfällt in zwei unterschiedliche Teilszenen, die weder ein typisches Kampfgeschehen darstellen noch thematisch zusammenhängen. Die Gelageszene im oberen Teil zeigt fünf Männer als Vertreter unterschiedlicher Tierkampfgruppen beim gemeinsamen Mahl. Im unteren Teil sind fünf schlafende Stiere in der Arena zu sehen. Darüber zwei Gelagediener, die beide Teilszenen verklammern und durch Körperhaltung und Beischrift auf die obere Szene bezogen sind. Die konstruierten Sprechtexte im ›Banquet Costumé‹ beweisen, dass dem Auftraggeber des Mosaiks daran gelegen war, die Konkurrenz zwischen seinen Gästen, die Anhänger verschiedener *sodalitates* waren, ruhen zu lassen. Zusätzlich hält der frei übersetzte Ausruf »Ruhe, lasst die Stiere schlafen!«, der die untere Szene mit dem oberen Teil verbindet, die Gegner der von ihm favorisierten Tierkampfgruppierung in Schach. Drei weitere Mosaikbilder Kat. M47, M59–M60 unterstützen diese Argumentation. Das Mosaik bringt seine Botschaft an die anwesenden Betrachter im Raum entgegen der anderen beiden Beispiele eher indirekt, ja beinahe verschlüsselt zum Ausdruck.

In allen genannten Fällen sind die Beischriften sorgfältig ins Bild gesetzt worden und verlaufen größtenteils bandförmig bzw. etikettartig über, unter oder neben den Figuren. Zum Teil werden sie auch von diesen zerschnitten oder sie werden selbst zu Bildelementen. Die Circusmosaiken unterscheiden sich dabei in mehrfacher Hinsicht von den Tierkampf- und Gladiatorenkampfmosaiken. Zwar gibt es auch hier ›sprechende‹ Namensbeischriften bei den Tieren, jedoch scheinen die Akklamationen insgesamt kürzer und schematisch aufgebaut zu sein. Es gibt nicht im selben Maß eine Verflechtung zwischen Bild und Text, wie es in den anderen Mosaiken der Fall ist. Die Beischriften konzentrieren sich allein auf den Triumph des siegreichen Wagenlenkers oder des Rennpferdes. Teilweise stellen sie eine Verbindung zwischen beiden her. Dabei verraten sie eine tiefe Verehrung für die Dargestellten. Der Stifter des Wagenrennens wird hingegen in keinem Fall angesprochen oder gelobt. Die Siegeszurufe adressieren den Sieg des Fahrers im Moment des Rennens, während die Akklamationen in den Kampfmosaiken den zurückliegenden Sieg der Gladiatoren in Erinnerung rufen.

Das Kapitel endet mit einer Reihe von Spieleparodien, in denen verschiedene Protagonisten (Esel, Hund, Katze, Maus sowie Paare beim Sex) die Hauptrolle spielen, die per se nicht in den Kontext der *munera* eingeordnet werden können. Hier wurde insbesondere auf die starke Rolle der Beischriften Bezug genommen, die aufgrund ihrer Ähnlichkeit zu den bekannten Akklamationen zu einer Verbindung der jeweiligen Szene mit dem Geschehen bei den Spielen beigetragen und auf diese Weise den Bildern jeweils eine humorvolle Note verliehen haben.