

## 4 *Facitis vobis suaviter*. Bild und Beischrift als Zeugnis für ›konviviale‹ Kommunikation

Die Teilnahme an geselligen Tisch- oder Trinkgemeinschaften gehört zu den zentralen sozialen Handlungen des Menschen. Wer einmal die Räumlichkeiten des Studentenkarzers in der Heidelberger Augustinergasse besucht hat, wird sich an die farbenfroh bemalten und beschrifteten Wände erinnern können, die von den Insassen in den letzten Jahrzehnten vor seiner Schließung angebracht wurden. Die Zeugnisse aus ihrer Haftzeit sind noch heute in zahlreichen Wandsprüchen erhalten, die in vielen Fällen mit Bildern kombiniert worden sind. In einem sechsstrophigen Gedicht im Treppenhaus wird die »Schreckensthat« zweier Studenten nacherzählt, die mit einer nächtlichen Knallfrosch-Aktion die Bewohnerchaft eines Mädchenpensionats in Aufruhr versetzt haben. Die letzte Strophe<sup>1064</sup> verweist auf eine am darüber liegenden Treppenabsatz dargestellte Szene, die die Täter mit beigeschriebenen Nachnamen zeigt, wie sie in einem munteren Wagentrupp mit ihren Burschenschaftsbrüdern ins Gefängnis einziehen. Eine weitere Zeichnung am Ausgang zum Karzer zeigt einen Herrn mit Monokel und Handschuhen, der sich einladend vor dem Betrachter verbeugt. Gleich darunter sind unter anderem die Worte *Treten Sie näher!* und *Go in!!* zu lesen.<sup>1065</sup> Eine andere Wand zeigt Porträts zweier singender Männer (einer davon trägt Zylinder) mit beigeschriebenem Gesangstext, der heute nur noch in Teilen erkennbar ist. *Man liest (...) so froh in den Carcer hinein (...); (...) frohe Genossen (...); (...) eingeschlossen an der Tür (...)*. Die Wandverzierungen evozieren eine heitere Atmosphäre des Wohlergehens, und das, obwohl sie eigentlich während der Haft entstanden sind, in der die Studenten ihre Strafe absaßen.<sup>1066</sup> Vieles spricht dafür, dass die meisten dieser beschrifteten Bilder in Gemeinschaft entworfen worden sind. Überall, wo freier Raum war, wurde eigenmächtig auf Wände und Inventar gemalt oder geritzt. Die Aufgabe von Bildern und Inschriften in den Karzerzellen bestand vor allem

1064 »Acht Tage drauf die beiden zieht/Wie man's 'ne Stiege höher sieht – /Ein Eselspaar mit frohem Sinn/Zum Heidelberger Karcer hin!!«.

1065 Die Beischrift links daneben verrät, dass es sich um den Amtmann handelt, der alle ›Neuinsassen‹ wie in einem Grand Hotel willkommen heißt.

1066 Die Benennung der spartanisch eingerichteten Karzerstuben mit Bezeichnungen wie *Sans-Souci* oder *Palais Royal* spielen auf diese Absicht an. Ein Wandspruch lautet: »O tempora, o mores! In diesem schrecklichen Kerker seufzte ein Opfer moderner Barbarei bei Bordeaux und Sect!!! O 19tes Jahrhundert, es ist eine Lust, in dir zu leben!«, vgl. Bechert 1995, 36. 44.

darin, ihre Urheber zu verewigen<sup>1067</sup> und ihre Rezipienten mit direkter Ansprache zu unterhalten.

Anders als die versatzstückartige spontane Bemalung im Heidelberger Karzer ist der Dekor in antiken Innenräumen in der Regel von Anfang an als geschlossenes Bildprogramm konzipiert worden. Die Beschriftung von Wänden und Fußböden konnte im Wohnhaus speziell auf die geladenen Gäste ausgerichtet sein, z. B. durch Willkommenswünsche<sup>1068</sup> (in Bild und Text siehe Kat. M65) oder auch durch Abschiedsformeln<sup>1069</sup> an der Schwelle. Im Idealfall ging man gleich beim Eintritt des Gastes schon auf dessen Bedürfnisse ein.<sup>1070</sup> Im Inneren von Gelage- oder Kneipenräumen sind andere Formen von Beschriftung erhalten, z. B. Aufforderungen (zum Trinken)<sup>1071</sup> oder allgemeine Verhaltensregeln für die Gäste<sup>1072</sup>. Zu diesen vordefinierten Beschriftungen können nachträglich angebrachte Graffitizeichnungen an den Wänden hinzutreten, die im Laufe der Zeit von den Besuchern hinzugefügt worden sind. Diese sind ein direkter Spiegel für die Gedankenwelt und Gespräche der Besucher und können sogar dialogischen Charakter annehmen.<sup>1073</sup> Alle Darstellungen, die im folgenden Kapitel diskutiert werden, haben einen starken Bezug zur Alltagswirklichkeit, der durch die beigeschriebenen Sentenzen noch unterstrichen wird. Die Beischriften geben in allen Fällen die wörtliche Rede abgebildeter Personen wieder. Diese besondere Form von Bildbeschriftung scheint hauptsächlich bei Wandmalereien vorzuliegen, die in der Vergangenheit generalisierend dem Konzept der ›arte plebea‹ unterstellt worden sind.<sup>1074</sup> Um dieses besser begreifbar zu machen, sollen zunächst einmal nähere Erläuterungen folgen.

1067 Ein Zelleninsasse notierte: »Seh' ich hier die Wände an, denke ich beruhigt doch: Ist der Leib zu Staub zerfallen, lebt der große Name noch«, vgl. ebd. 33. Andere Texte schildern die Vergehen der Studentengruppen und lesen sich wie glorreiche »Tatenberichte«, vgl. ebd. 15 Abb. 14; 22 Abb. 20; 44 Abb. 48. Bestimmte Elemente wie die Zirkel und Wappen der Studentenverbindungen oder Schattenbilder der Insassen hatten darüber hinaus einen hohen Wiedererkennungswert.

1068 Vgl. eine Schwelleninschrift vor einem spätantiken Empfangsraum: Balty 1997, 100 und Taf. V, 2. Notermans 2007, Nr. S 9, S 11, S 13.

1069 Kondoleon 1994, Kondoleon 1995.

1070 »Sei willkommen, Fremder, finde Willkommen bei uns. Aber später, wenn du mit dem Essen fertig bist, sollst du sagen, was du wünschst.« (Notermans 2007, Nr. M 461).

1071 Trinkspruch auf einem Mosaik aus Dougga, vgl. ebd. Nr. M 393. Gruß, Aufforderung zum Trinken und Wohlbefinden auf einem Mosaik in *opus signinum* aus Sizilien, vgl. ebd. Nr. S 3. Aufforderung an den Gast neben der Abbildung eines Kraters auf dem Bodenmosaik Kat. M50 in der Caupona di Fortunato in Ostia (II 1, 6): (*hospes inquit*) *Fortunatus*, (*vinum e cr*)*atera*, *quod sitis*, *bibe* od. (*dicit*) *Fortunatus*: (*vinum cr*)*atera*, *quod* ..., vgl. Becatti 1961, 63 Nr. 80. = Notermans 2007, Nr. M 41. Außerdem Kat. M25 und ebd. Nr. M 74, M 424, M. 461.

1072 Etwa an den Wänden des Sommertricliniums in der Casa del Moralista in Pompeji (III 4, 2–3), siehe dazu unten Kap. 4. 2. 2. 1. Ermahnung der Hausbesucher oder des Dienstpersonals unter einem Musenmosaik im *tablinum* einer Villa in Torre de Palma Kat. M61, beim Fegen die Steinen des Bodens nicht zu beschädigen.

1073 Dazu zuletzt Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018, 108.

1074 Vgl. die Ausführungen bei Fröhlich 1991, bes. 15–19 und 189–210.

## 4.1 Begriff und Konzept der ›arte plebea‹

Die Begriffe ›Volkskunst‹ und ›arte plebea‹ gelten heute im eigentlichen Sinne als überholt, wurden jedoch vor einigen Jahren wieder in den Blickpunkt der Forschung gerückt.<sup>1075</sup> Seit der republikanischen Zeit ist zunächst in der Region um Rom eine Gegenströmung zur klassizistisch beeinflussten Hochkunst festzustellen, die später auch die Denkmäler der römischen Provinzen beeinflusste. Otto Jahn war einer der Ersten, die sich kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts dieser bescheideneren Darstellungsweise zuwandten und bereits ihren kunsthistorischen Wert erkannten.<sup>1076</sup> Geraume Zeit später hielt Gerhart Rodenwaldt einige formale Kennzeichen dieses Stils fest, den er mit dem Begriff ›Volkskunst‹ belegte, und der für ihn etwas »Handwerksmäßiges«, und »naiv Unbeholfenes« hatte. Zu diesen Kennzeichen gehörten unter anderem Zentralkomposition, Proportionierung nach der Bedeutung der Personen und Ausbreitung in die Fläche.<sup>1077</sup> Merkmale des sogenannten ›Reliefstils‹ lassen sich auch in den in diesem Kapitel betrachteten Malereien entdecken: neutraler Hintergrund, Flächenparallelität, parataktische oder hierarchische Anordnung sowie axialsymmetrische Komposition und Frontalität. Damit einher gehen eine zeichenhafte Isolierung von Bildmotiven, die Aufgabe der räumlichen Perspektive und der natürlichen Proportionen (Bedeutungsgröße) sowie ein Detailrealismus.<sup>1078</sup> Die historische Entwicklung der zugrundeliegenden Theoriediskussion lässt sich in drei Phasen beschreiben:

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich in der römischen Kunstgeschichte vor dem Hintergrund nationalistischer Ideologien eine klassifikatorische Differenzierung zwischen der ›Hochkunst‹ und der ›Volkskunst‹ durch. Als ›Volkskunst‹ wurden von nun an anonym produzierte Bildwerke bezeichnet, die sich nicht an den Stilformen der Hochkunst orientierten, in denen sich also – wie man glaubte – das Kollektiv der Volksseele unmittelbar manifestierte.<sup>1079</sup> Die ›völkisch-nationalistische‹ Aufladung des Begriffes sollte allerdings nach dem Zweiten Weltkrieg auf ein zunehmendes Missfallen stoßen. In den 1960er Jahren entwarf Ranuccio Bianchi Bandinelli ein von »marxistisch gefärbter Kulturtheorie«<sup>1080</sup> beeinflusstes terminologisches Konzept, mit dem er Darstellungen aus der römischen Volkskunst

1075 de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012. Darin insb. Hölscher 2012, 29–44.

1076 Jahn sprach seinerzeit von einer »genremäßigen Kunstrichtung«, vgl. Jahn 1861.

1077 Rodenwaldt 1940, 20. 32.

1078 Zu den stilistischen Besonderheiten u. a. Fröhlich 1991, 193 f. Hölscher 2012, 34–44. de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff, R., in: de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012, 7. Einige Kennzeichen fasst Torelli 2012, 61 zusammen.

1079 Zuvor hatten nahezu ausschließlich die Werke der Hochkunst das allgemeine Forschungsinteresse auf sich gezogen. Zur Entstehung und Genese des Phänomens zusammenfassend Hölscher 2012, 29 f. Weitere Literatur ebd. 29 Anm. 9. Zum gedanklichen Konzept der ›Volkskunst‹ und zum Unterschied zwischen ›Volkskunst‹ und ›volkstümlicher Kunst‹ in Kürze Fröhlich 1991, 200–202. Außerdem Bianchi Bandinelli 1970, 63.

1080 Steuernagel 2013, 1195.

mit Szenen des täglichen Lebens in ein neues Licht rückte.<sup>1081</sup> Die realistischen Szenen aus dem Alltagsleben bilden in der römischen Kunst keine geschlossene Gruppe. Unter anderem gehören Berufsszenen aus Handwerk, Landwirtschaft und Handel, Szenen des religiösen Lebens (Schutzgötter, Opferszenen, sakrale Prozessionen und Lararienbilder), Kneipenszenen, Gelageszenen oder erotische Szenen in Bordellen dazu.<sup>1082</sup>

Aufgrund der simplen Plakativität in Komposition und Ausführung drohte die Volkskunst allgemein als primitiv im Sinne eines gesunkenen Kulturguts abgestempelt zu werden.<sup>1083</sup> Dies ist im digitalen Zeitalter etwa auch bei den sogenannten *Memes* der Fall, die im Internet massenweise verbreitet werden und neue Kommunikationsformen der Vereinfachung und Polarisierung etablieren, jedoch erst zögerlich als moderne ›Volkskunst‹ Eingang in wissenschaftliche Analysen finden.<sup>1084</sup> Bianchi Bandinelli wirkte dieser Abwertung entgegen, indem er erstmals auf die Ebenbürtigkeit und die Eigenständigkeit dieser Stilrichtung hinwies. Die Begriffe ›Volkskunst‹ oder ›volkstümliche Kunst‹ (›arte popolare‹) lehnte er ab.<sup>1085</sup> Stattdessen führte er die Bezeichnung ›arte plebea‹ (›Plebejerkunst‹) ein und hob diese von der ›arte aulica‹, der höfischen Kunst gebildeter *nobiles* ab.<sup>1086</sup> Bianchi Bandinelli sah die ›arte plebea‹ als einen eigenständigen Entwicklungsstrang, der eine »völlig andere (...) Auffassung von Kunst« wiedergebe. Diese Kunstform komme »in Stil, Ikonographie und Ausdruck zu ganz andersartigen Lösungen (...)«. <sup>1087</sup> Er verstand ›arte aulica‹ und ›arte plebea‹ gleichwertig als »Ausdruck der Identität von sozialen Schichten«<sup>1088</sup> mit einer jeweils eigenen Bildsprache. Während sich die ›arte aulica‹ durch die Aneignung griechisch-klassizistischer Stilformen ausgezeichnet habe, sei die ›arte plebea‹ von der Individualität italischer Stilformen geprägt gewesen; vor allem reich gewordene Freigelassene hätten über die ›Plebejerkunst‹ ihren gesellschaftlichen Habitus mitgeteilt.<sup>1089</sup> Wie angeregt zum damaligen Zeitpunkt in der Forschung über dieses Thema verhandelt wurde, zeigt einmal mehr die Arbeit von Bianca Maria Felletti Maj, worin sie wiederum die Begriffe ›arte popolare‹ und ›arte plebea‹ verwirft und stattdessen die Benennung »italisch«

1081 Bianchi Bandinelli 1967. Bianchi Bandinelli 1970, 63 f.

1082 vgl. Helbig, 356 ff. Nr. 1477 ff. (s. v. »römisch-campanisches Genre«). Fröhlich 1991, 169–188. Fröhlich 1991, 169–188 (zu den realistischen Szenen). Weitere Beispiele bei Zevi 1991, 267–273.

1083 Vgl. Bianchi Bandinelli 1967, 18. Bianchi Bandinelli 1970, 63. z. B. sieht A. Hauser in den Herstellern und Konsumenten der Volkskunst ungebildete städtische Unterschichten, denen das Kunstverständnis der gebildeten Eliten nahezu fremd gewesen sei, vgl. Hauser 1958, 307 f. Siehe auch Bianchi Bandinelli 1970, 63.

1084 z. B. bei von Gehlen 2020.

1085 Bianchi Bandinelli 1967, bes. 7 und 17 f. Zum ›Problem der Volkstümlichkeit‹ vgl. ebenso Fröhlich 1991, 189–210. Ruth Meyer hatte Schwierigkeiten mit der Unbestimmtheit dieses Begriffes und rief gar dazu auf, »das Wort ›Volkskunst‹ zumindest aus dem wissenschaftlichen Sprachgebrauch zu eliminieren«, vgl. Meyer 1977, 53.

1086 Bianchi Bandinelli 1967, 7.

1087 Bianchi Bandinelli 1970, 63 f.

1088 Hölscher 2012, 27.

1089 Fröhlich 1991, 16. Hölscher 2012, 27 f.

verwendet.<sup>1090</sup> Bianchi Bandinellis Sicht auf die römische Kunst war von einem strengen Dualismus geprägt, der zwei antithetische Denkmuster zusammenbrachte. Neuere Forschungsbeiträge teilen diese Sichtweise nicht. Weder sei Stil an soziale Herkunft gebunden noch könne man in der römischen Bildkunst so streng zwischen einem von den Griechen übernommenen Formenrepertoire und einer genuin italischen Gestaltungsweise unterscheiden.<sup>1091</sup> In der vorläufig letzten Phase ist die Trennschärfe und auch die schichtspezifische Dimension aufgehoben. Es wird dafür plädiert, die realistischen Szenen römischer Alltagskultur unter anderen Vorzeichen zu lesen.

Thomas Fröhlich stellte in seiner Untersuchung zu den Lararien- und Fassadenmalereien aus den Vesuvstädten fest, dass die Einfachheit des Stils und der geringe Kunstwert der ›arte plebea‹ in erster Linie durch die praktische Aufgabe der Bilder bedingt waren. Es handele sich demnach um eine sich direkt mitteilende ›Gebrauchskunst‹.<sup>1092</sup> Weitere Wissenschaftler konstatieren, dass in erster Linie der Umgang mit den Bildern entscheidend gewesen sei und weniger deren künstlerische Ausdrucksform, zumal die formalen Eigenschaften, die der ›arte plebea‹ zugewiesen wurden, auch in anderen Bereichen zu finden seien.<sup>1093</sup> Deshalb sollten eher die konkreten lebensweltlichen Situationen sowie die gesellschaftlichen und räumlichen Kontexte betrachtet werden, in denen die Darstellungen gewirkt haben. Darüber hinaus sollten Bildthemen und Motive im Vordergrund stehen und weniger stilistische Fragen.<sup>1094</sup> Den Szenen liege ein breit angelegtes und anspruchsloses System der bildlichen Kommunikation zugrunde, das auf eine leichte ›Lesbarkeit‹ hin ausgelegt gewesen sei, sich jedoch nicht auf die Plebs beschränkt habe.<sup>1095</sup>

Die Ausführungen für dieses wie auch die folgenden Kapitel, in denen vermehrt Malereien behandelt werden, sind an diesem Zugang orientiert. Besonderes Gewicht wird auf der pragmatischen Funktion der Bildbeschriftung liegen. Alle Bilder werden zunächst getrennt voneinander in ihre Raumkontexte gestellt und die jeweils spezifische Aufgabe der Kombination von Bild und Beischrift herausgearbei-

1090 Felletti Maj 1977.

1091 de Angelis – Dickmann – Pirson – von den Hoff 2012, passim. Hölscher 2012, 28 f. Fröhlich 1991, S. 190–194. 197 f. Fröhlich 1991, 201 Anm. 1170 übt Kritik an der soziologischen Klassifikation und der Undifferenziertheit von Bianchi Bandinellis *arte plebea*-Begriff.

1092 Fröhlich 1991, 198–200.

1093 z. B. Hölscher 2012, 44. von Hesberg, 2012, 166.

1094 Hölscher 2012, 29: »Die Bildkunst (...) kann zunächst nicht nach den Stilformen, sondern muss nach den Bildthemen und Bildmotiven, und darüber hinaus vor allem nach den sozialen und räumlichen Kontexten ihrer Herstellung, Benutzung und Wahrnehmung bestimmt werden.«

1095 von Hesberg 2012, 157: »Denn wie Martin Langner (...) nachweist, handelt es sich nicht um ein schichtenspezifisches Phänomen, sondern um eine Form von bildlicher Kommunikation, die eine Facette unter den vorhandenen Möglichkeiten darstellt. Sie geht mit einem Mangel an Anspruch in den Ausdrucksformen (...) einher, ist damit aber nicht linear den unteren Volksgruppen vorbehalten.« Coarelli 2012, 130: »Per realizzazioni del genere, la qualità non costituisce l'elemento determinante: l'essenziale è la leggibilità.«

tet. Daneben wird erörtert, welchen Stellenwert die ›sprechenden‹ Beischriften in der Kommunikation mit dem Bildbetrachter eingenommen haben könnten.

## 4.2 Wandmalereien

Nachfolgend werden beschriftete Wandbilder aus unterschiedlichen Zusammenhängen untersucht: drei Gelagebilder aus einem Wohnhaus in Pompeji, Malereien aus pompejanischen Kneipen sowie Mahlszenen aus einer spätrömischen Katakombe. Der gemeinsame hermeneutische Zugang zu allen Bildern erschließt sich durch das soziologische Phänomen der Geselligkeit. Bislang sind die Malereien noch nicht zusammen betrachtet worden, was vor allem auf die Disparität ihrer Funktionskontexte zurückzuführen ist. Dennoch weisen die Bilder Berührungspunkte auf, die eine gemeinsame Betrachtung lohnenswert erscheinen lassen.

### 4.2.1 Gelage

Bankett- und Gelageszenen sind ein gängiges Motiv in der römischen Wandmalerei, wobei auf Pompeji und dem Vesuvgebiet ein besonderer Schwerpunkt liegt. Alltagsrealistische Darstellungen sind unter den erhaltenen Exemplaren in der Mehrzahl, darunter befinden sich Gelage im Freien und in Innenräumen. Die eine Gruppe der Szenen betont einen explizit römischen Lebensstil mit reinen Männergelagen in Tunika, Mantel und Toga im *triclinium* oder im halbkreisförmigen *stibadium*. Die andere Gruppe betont die »lässig-elegante Haltung der (männlichen und weiblichen) Protagonisten und ihre beschwingten Gesten«. Die Bekleidung ist in diesen Szenen locker drapiert und betont die Körperlichkeit. Die Szenen nehmen dann nicht Bezug auf das Alltagsleben, sondern auf den speziellen Habitus der Geladenen. Luxusleben und Reichtum werden durch teure Stoffe und Möbel, wertvolles Geschirr sowie durch Körper- und Blütenschmuck zum Ausdruck gebracht.<sup>1096</sup> Die Bilder aus der Casa del Triclinio in Pompeji sind der Gruppe der Genreszenen zuzuordnen und fallen aufgrund ihrer teilweisen Beschriftung mit wörtlicher Rede besonders ins Auge, weshalb sie hier als einziges Beispiel aus der Kategorie ›Gelage‹ besprochen werden.

#### 4.2.1.1 Die Malereien aus der Casa del Triclinio, Pompeji V 2, 4

Die drei Mittelbilder Kat. W6, die heute im Nationalmuseum Neapel aufbewahrt werden, waren Teil der Ausstattung eines Gelageraumes im Vierten Stil. Sowohl

<sup>1096</sup> Gelage in der Welt der Pygmäen und Eroten sind nur in wenigen Malereien vertreten. Außerdem fallen Gastmähler in sakral-idyllischen Landschaften sowie mythologische, dionysische und bukolische Gelage unter die seltenen Darstellungen, vgl. Massoth 2016, bes. 83–88 und 89–96.

die Räumlichkeit als auch der Raumdekor sind in ihrer Gesamtheit überliefert und bieten somit einen sinnvollen Ausgangspunkt für eine tiefere Analyse.

Das schmale Haus weist aufgrund des schrittweisen Ausbaus der *insula* eine unregelmäßige Gliederung der Räume auf (Plan des Gebäudes: Taf. V).<sup>1097</sup> Es verfügte im Erdgeschoss über einige Wohn- und Aufenthaltsräume, darunter mehrere *cubicula* und zwei *triclinia*. Den Garten im hinteren Teil hat man vermutlich im Laufe der Geschichte des Hauses zu einem dreiseitigen (Pseudo)peristyl mit begrünter Innenfläche umgestaltet. Daran angrenzend im Nordwesten liegt eine auffällige Raumgruppierung<sup>1098</sup> mit einem größeren Zimmer (r) im Westen und einem kleinen *cubiculum* (u) östlich sowie einem als Küche oder Kochstelle gedeuteten Raum (v), der über einen Gang (t) zugänglich ist. Raum (r) wird aufgrund des Sujets der Wandbemalung und der Markierung im Fußbodenbelag<sup>1099</sup> als *triclinium* gedeutet (Textabb. 4). Eine nachträglich zugemauerte Türöffnung im südlichen Teil der Ostwand wird durch die ursprüngliche Bemalung noch berücksichtigt. Auf der späteren Vermauerung hat man die Malerei durch zweite Hand nachahmend ergänzt.<sup>1100</sup> In die Nordwand hat man später rechts einen Durchbruch in das Nebenräumchen (s) vorgenommen.<sup>1101</sup> In der Südwand befand sich der Zugang zum Raum sowie zwei größere Fenster, die auf das Peristyl blickten.<sup>1102</sup> Die Hauptbilder des Raumes in den Feldern der Mittelzone zeigen Gelageszenen. In den Seitenfeldern auf der Westwand und im westlichen Teil der Nord- und Süd- wand erscheinen Personifikationen der Jahreszeiten (Horen). Die Dekorierung des Raumes fand wohl noch vor dem Erdbeben 62 n. Chr. statt.<sup>1103</sup>

Das ›Tanz-Bild‹\* (Abb. 35a) war bei der Auffindung auf der linken Seite der Westwand<sup>1104</sup> am schlechtesten erhalten. Es zeigt drei  $\pi$ -förmig angeordnete Kli-

1097 Die Bautechnik des Mauerwerks lässt eine Datierung der Anfangsphase des Gebäudes in das 2. Jahrhundert v. Chr. zu, vgl. Clarke 2003, 240. Die folgenden Daten zur Baugeschichte und architektonischen Struktur des Hauses sind im Wesentlichen entnommen aus: Varone – De Carolis 1989, 132 f. V. Sampaolo, in PPM III (1991) 797 f. Fröhlich 1991, 222 f. Eschbach 1993, 130 f. Clarke 2003, 240 f. Ritter 2005, 304 f. Ein übersichtlicher Plan des Hauses befindet sich neben dem Plan der *insula* in PPM III (1991) 797 auch in CTP IIIA, 73. 75.

1098 Die Buchstaben für die Raumbezeichnungen sind aus der Reihe ›Pompei: Pitture e mosaici. Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale« (PPM) übernommen.

1099 Die Angabe des Standplatzes für einen Tisch in der Mitte hat man mit einzelnen weißen *tesse- rae* im dunklen Stampfboden aus Lavabröckchen vorgenommen, vgl. V. Sampaolo, in PPM III (1991) 811 Abb. 34. Außerdem ist an der Süd- wand des Raumes eine Aussparung für das Fußende der Mittelkline sichtbar, vgl. ebd. 816 Abb. 43.

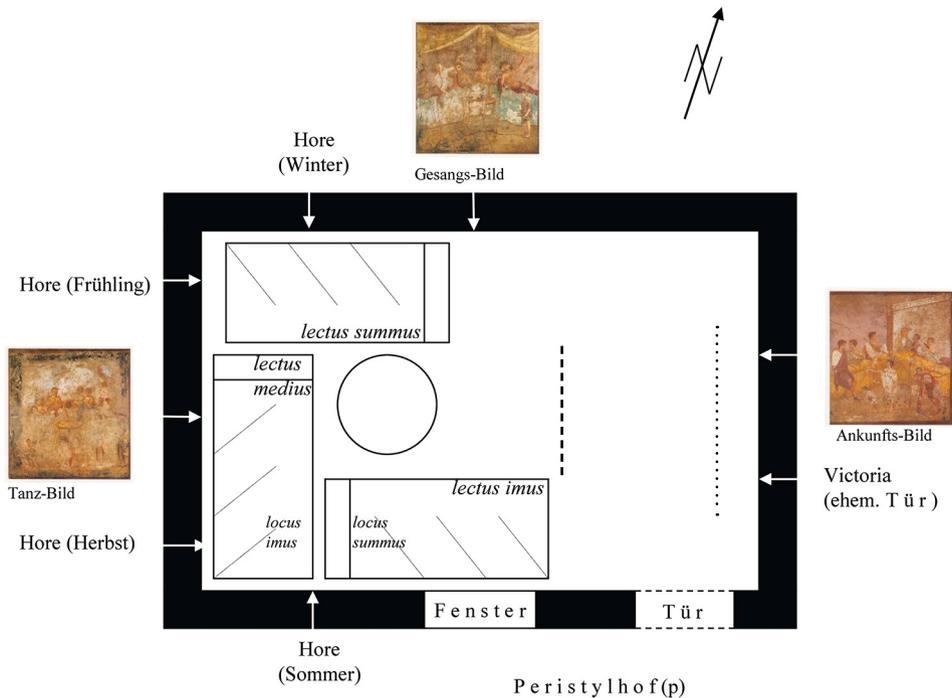
1100 Ebd. 814 Abb. 39.

1101 Im Einzelnen nachzulesen bei Ritter 2005, 306 Anm. 18.

1102 Zu diesen größten Fensteröffnungen im Raum vgl. V. Sampaolo, in PPM III (1991) 816 Abb. 43.

1103 Dazu Fröhlich 1991, 222. Ritter führt als Anhaltspunkt für die Ausgestaltung zwischen 50 und 60 n. Chr. die stilistische Parallele einer Wanddekoration in der Casa delle Nozze d'argento an, vgl. Ritter 2005, 307 Anm. 19.

\* Die nachfolgend verwendeten Begriffe ›Tanz-Bild‹, ›Gesangs-Bild‹, ›Ankunfts-Bild‹ sind von Stefan Ritter der Vereinfachung halber eingeführt worden, um eine schnellere Identifizierung



**Textabb. 4** Pompeji, Casa del Triclinio (V 2,4), Raum (r), schematischer Grundriss mit nachträglich hinzugefügten Ergänzungen

nen<sup>1105</sup>, auf denen acht Personen Platz gefunden haben, davor einen dreibeinigen runden Tisch, vor dem sich eine tanzende unbekleidete Frau<sup>1106</sup> abzeichnet. Am linken Bildrand sitzen zwei Flötenspieler auf einer Bank. Bei allen drei Figuren ist die geringe Größe bemerkenswert. Rechts im Vordergrund steht eine bronzefarbene Statue auf einer flachen Basis, ein sogenannter ›Stummer Diener‹<sup>1107</sup> mit einem Tablett in den Händen. Direkt rechts neben dem Tisch ist ein Sklave in Tunika zu sehen, der einen nicht mehr erkennbaren Gegenstand hält. Auf der linken Kline sind folgende Personen zu erkennen: Vorne die heute stark verblasste Figur eines Mannes, von dem nur der zur Bildmitte gerichtete Kopf erkennbar ist. Dahinter

zu gewährleisten. Die Bezeichnungen sind jedoch nicht in der Weise zu verstehen, dass mit ihnen die zentrale Darstellungsabsicht des Malers vorweggenommen werden soll, siehe dazu die Anmerkung von Ritter 2005, 307 Anm. 20. Zu den Beischriften in den Bildern Blum 2002, 31 Nr. 21.

1104 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 120030.

1105 Clarke 2003, 244 ist der Ansicht, die Trinkenden würden auf nur zwei Klingen lagern.

1106 Nicht jeder erkannte in der Figur eine eindeutig weibliche Person, vgl. Fröhlich 1991, 225.

1107 Wichtige Überblicksliteratur zu dieser Art von Bronzen, die aus römischen Wohnhäusern des Öfteren bezeugt sind, und die als Leuchter- oder Tablett-Träger dienen bei Ritter 2005, 310 Anm. 27. Siehe auch Clarke 2003, 327 Anm. 56. Dunbabin 2003, 220 Anm. 50. Ein Beispiel für den Fund einer solchen Bronzestatue in Pompeji wird beschrieben bei Amelung 1927.

ein weiterer Mann mit entblößtem Oberkörper, aufgestützt auf den Ellenbogen, mit Schale in der Linken und zurückgeworfenem Kopf.<sup>1108</sup> Auf der Kline hinten im Raum lagern wohl drei weitere Männer: Links eine Person mit entblößtem Körper und rotem Gewand, die in die Hände klatscht; rechts davon ein über die Kline hängender, wohl berauschter Mann; wiederum rechts daneben sind die schemenhaften Umrisse einer weiteren Figur sichtbar. Rechts außen erscheint eine männliche(?) Figur in Profilansicht, mit aufgestütztem Ellenbogen und herabgeglittenem blauen Gewand. Man kann nicht genau erkennen, ob diese Figur schon zur Kline ganz rechts gehört.<sup>1109</sup> Rechts neben der Kline steht eine Frau, ihr Haar ist zum Knoten hochgebunden. Vorne auf der Kline im rechten Teil des Bildes ist ein weiblicher Körper in Rückenansicht erkennbar. Die Frau blickt zur Bildmitte, stützt sich auf das Polster und legt den rechten Arm über den Kopf. Nur ihr Unterkörper ist bedeckt. Im Bildhintergrund sind noch sehr schwach die Reste eines grünen Vorhangs zu erkennen, der zu den Seiten abfällt. Die Bildfläche enthält keine Beschriftung.

Das ›Gesangs-Bild‹ (Abb. 35b) in der Mitte der Nordwand<sup>1110</sup> zeigt drei(?) Klinen und in der Bildmitte einen dreibeinigen runden Tisch, auf dem kostbares Metallgeschirr steht. Auf Tischfläche und Boden liegen rote Blüten verstreut. Am rechten Bildrand steht im Vordergrund ein kleiner Diener in Tunika mit einer Kanne in jeder Hand. Ganz links steht hinter der Kline eine Dienerin mit einem Kästchen in den Händen. Die linke Kline wird von einem lagernden Paar eingenommen: einer Frau mit entblößtem Oberkörper, die in der weit ausgreifenden Linken ein Trinkhorn hält<sup>1111</sup> und ihrem Partner, der sich mit seinem linken Arm und einer Schale in der linken Hand auf das Polster stützt. Er legt ihr seinen freien Arm um die Schulter; den Kopf hat er gedreht und er blickt den Betrachter an. Sein entblößter Oberkörper ist lediglich mit einer roten Blumengirlande umschlungen. Daneben auf der Mittelkline(?) ist ein einzelner Zecher in Profilansicht zu sehen. Er legt einen Arm über den Kopf, eine Geste, die schon im Tanzbild zu sehen war und die in der Gelage-Ikonographie oft als Geste des Zuhörens oder Singens be-

1108 Sein freier rechter Arm scheint nach oben geführt gewesen zu sein, weshalb u. a. Sogliano 1884, 49 und Mau 1885, 244 rekonstruiert haben, dass der Mann ein Trinkhorn emporgehalten haben muss, um sich Wein in den Mund laufen zu lassen. Dieser Rekonstruktion leisten Fröhlich 1991, 224 f. und Clarke 2003, 244 Folge.

1109 Die genauen Grenzen zwischen den Liegen sind nicht erkennbar, allerdings lassen die verschieden gewählten Ansichten der Körper und Blickrichtungen der Figuren nähere Aussagen zur Positionierung zu.

1110 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 120031. Der nachträgliche Durchbruch in das Nebenräumchen (s) zerstörte vermutlich ein weiteres Bild, das sich weiter rechts befunden haben muss.

1111 Entgegen der immer wieder geäußerten Beobachtung früherer Autoren (z. B. bereits Sogliano 1884, 47. Mau 1885, 245 aber zuletzt auch Ritter 2005, 312) ist meiner Ansicht nach aus dem Bild nicht ersichtlich, dass sich die Frau aus dem Horn Wein in den Mund laufen lässt, besonders, da sie das Trinkhorn verkehrtherum hält, nämlich mit der sich verjüngenden (geschlossenen) Seite nach unten zeigend.

obachtet werden kann.<sup>1112</sup> Auf der rechten Kline lagert wiederum ein Paar. Die weibliche Figur trägt ein gelbes Gewand und wird von ihrem entblößten Partner mit schütterem Haar in Rückenansicht nahezu vollständig verdeckt. Um seine Beine ist ein rotes Tuch geschlungen; er hält einen Becher in der Linken, reckt sich empor und streckt den rechten Arm nach oben. Sein rechter Zeigefinger ist abgespreizt.<sup>1113</sup> Im Hintergrund hängt ein heller Baldachin, der an einer Säule befestigt ist. Auf der rechten Seite erahnt man im Hintergrund eine architektonische Struktur (Mauer oder Türrahmen?).<sup>1114</sup> Über den Figuren sind mit weißer Farbe auf einer gemeinsamen Zeilenhöhe vulgärsprachliche Aussprüche aufgemalt: FACITIS VOBIS SVAVITER, EGO CANTO, EST ITA VALEA.<sup>1115</sup> Zu der Frage, weshalb der Maler beim Entwurf des ›Gesangs-Bildes‹ Dipinti vorgesehen hat, gab es zunächst keine befriedigenden Antworten. Reinhard Herbig vermutete etwa »Was (...) seine Kunst allein nicht zuwege brachte, hat er (i. e. der Maler) nach uralter Gewohnheit durch beigeschriebene Ausrufe seiner Personen zu ersetzen versucht.«<sup>1116</sup>

Wie viele und welche Personen genau als Sprecher der beiden ersten Sätze aufzufassen sind, geht aus ihrer Positionierung allein nicht klar hervor. Katherine Dunbabin weist allen drei Sätzen unterschiedliche Sprecher zu, allerdings ohne die jeweiligen Figuren zuzuweisen.<sup>1117</sup> John Clarke schreibt die Ausrufe *facitis vobis suaviter, ego canto* allein dem Mann auf der rechten Kline zu; *est ita valea* hält er für einen möglichen Nachsatz des Mannes oder einen Zuruf von Seiten eines anderen Teilnehmers.<sup>1118</sup> Auch Thomas Fröhlich erkannte in den beiden ersten Beischriften einen zusammengehörenden Ausspruch, nämlich entweder denjenigen des Gelagerten in der Mitte oder denjenigen der Partnerin des Mannes auf der linken Seite. Auch Herbig deutete die beiden ersten Sätze einst als verdrießliche Worte des Mannes in der Mitte des Bildes: »Macht's euch gemütlich« und »ich meines-

1112 Hirschmann 1985, 37 Anm. 104. DNP Gebärden 826. Die Haltung ist allerdings nicht identisch zu Darstellungen von singenden Symposiasten auf attischem Trinkgeschirr, da der Mann weder seinen Kopf nach hinten wirft, noch seinen Mund zum Gesang öffnet. Ohne direkte Parallele und in diesem Zusammenhang nicht überzeugend die These von Clarke, dass diese entspannte Pose des Mannes sexuelle Willigkeit signalisiere, vgl. Clarke 1998, 68. 104. 165. 181. Ritter 2005, 314 Anm. 33 führt diese entrückte Haltung des Zechers auf ein bestimmtes Darstellungsmotiv für Dionysos zurück. Anders Herbig, der in dieser Person den Gastgeber vermutet, vgl. Herbig 1939, 24.

1113 Clarke folgert aufgrund der optischen Hervorhebung des Mannes, dass dieser den Hausherrn und Ausrichter des Gelages dargestellt haben muss, vgl. Clarke 2003, 243.

1114 Ritter deutet die Struktur als »von einem Gesims abgeschlossene Mauer« eines unbekanntes Baus im Hintergrund, vgl. Ritter 2005, 313.

1115 CIL IV Suppl. 2 Nr. 3442. Zwei ähnliche Stellen bei Petron scheinen die Redewendung *facitis vobis suaviter* in der Umgangssprache zu belegen, vgl. Petron. LXXI 10 (*Facias et totum populum sibi suaviter facientem*). LXXV 8 (*Vos rogo, amici, ut vobis suaviter sit*).

1116 Herbig 1939, 24.

1117 Dunbabin 2003, 58: »Above their heads, however, are written their words in Latin: one says ›Have a good time‹, another ›I am singing‹, a third ›That's it, cheers!‹.

1118 Clarke 2003, 243: »That's right! To your health!«.

teils sing mir eins«. <sup>1119</sup> Den dritten Satz ordnet Fröhlich eindeutig dem zechenden Mann auf der rechten Kline zu. <sup>1120</sup> Stefan Ritter legt sich bei der Zuordnung eindeutig fest: Der linke Satz *faci(a)tis vobis suaviter* <sup>1121</sup> (»Macht es euch gemütlich!«) sei aufgrund seiner beschäftigten Partnerin allein dem aus dem Bild blickenden Mann zuzuordnen, der sich damit an den außerhalb stehenden Betrachter wende. *Ego canto* (»Ich singe«) äußere passend zu seinem Gestus der Mann in der Mitte. Und die Äußerung rechts müsse von dem Mann mit schütterem Haar stammen, da die Worte direkt über seinem Haupt ansetzen: *Est ita, valea(s)* <sup>1122</sup> (»So ist es. Zum Wohl!«). Die von Ritter vorgeschlagene Verteilung der Sprecher erscheint nach reiflicher Prüfung am plausibelsten. Seine Ergänzungen der Beischriften sind hingegen nicht vollkommen alternativlos. Würde man das erste Wort *facitis* nicht zu *faciatis* ergänzen <sup>1123</sup>, könnte es sich auch um einen einfachen Aussagesatz handeln: »Ihr macht es euch gemütlich.« Es wäre aber auch ein Fragesatz denkbar, etwa »Ihr lasst es euch angenehm ergehen?«. Bei dem Wörtchen *valea* ließe sich außerdem statt eines Schluss-*s* auch ein Schluss-*m* ergänzen: *valea(m)* (»So ist es. Mir möge es wohl ergehen!«). <sup>1124</sup> Die Ergänzung zu *est ita valea(t)* (»So ist es. Es möge (für etwas) gut sein!«) ist ebenso möglich. <sup>1125</sup>

Das ›Ankunfts-Bild‹ (Abb. 35c) auf der östlichen Wand <sup>1126</sup> gibt erneut den Blick auf eine gesellige Runde frei. Der Bildvordergrund ist mit roten Blüten bestreut. Ein Tisch fehlt. Auf der linken Kline sitzt ein bekränzter Mann mit Tunika und rotem Mantel, der sich an seinen Partner neben ihm wendet. Ein auffällig kleiner Sklave <sup>1127</sup> macht sich an seinem Schuh zu schaffen und ein Diener im weißen Gewand reicht ihm einen Kantharos. Direkt daneben lagert ein zweiter Mann und legt seinem sitzenden Gefährten den Arm um die Schulter. Seine Gestik zeigt an, dass er mit ihm in ein vertrauliches Gespräch vertieft ist: Die linke Hand ist ausgestreckt und weist mit der Handfläche nach oben. <sup>1128</sup> Sein grüner Mantel gibt den Blick auf die nackte linke Schulter frei. Die mittlere Kline zeigt einen Mann in Rückenansicht mit dunkelgelber Tunika und weißem Mantel am linken Ende. Er rafft mit

1119 Herbig 1939, 24.

1120 Fröhlich 1991, 226

1121 Ritter 2005, 313.

1122 Ebd. Mau 1885, 246 folgend.

1123 Das ergänzte -a ist eigentlich betont und so wäre sein Wegfall eher unwahrscheinlich.

1124 Neben dem auslautenden -s wurde auch auslautendes -m in der Vulgärsprache häufig weggelassen, vgl. Pfister – Sommer 1977, 220: »Jüngere vulgäre Inschriften zeigen wiederum häufig Vernachlässigung des -m unterschiedslos vor konsonantischem wie vor vokalischem Auslaut.«.

1125 Vorgeschlagen von Sogliano 1884, 48.

1126 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 120029.

1127 Vgl. die Proportionen der beiden Flötenspieler und der tanzenden Frau im ›Tanz-Bild‹.

1128 Evtl. ist darin eine Gesprächsgebärde erkennbar, ähnlich wie sie bereits in der unteritalischen Vasenmalerei Verwendung findet, vgl. Schulze 2000, 141 Abb. 7, 126: »Die geöffnete Hand hat in der modernen Gestik eine hinweisend einladende Konnotation, die auch in der antiken Geste intendiert zu sein scheint.«.

der rechten Hand das Gewand und blickt auf einen *togatus capite velato* mit schütterem Haar und roter Binde um den Kopf<sup>1129</sup>, der hinter der Klinengruppe steht und der sich, eingehüllt in seinen grünen Mantel, an einem kleinen dunkelhäutigen Diener festhält.<sup>1130</sup> Dieser weist ihn an seinen Platz oder stützt ihn. Im Rücken des Mannes ist eine große Türöffnung<sup>1131</sup> sichtbar. Auf dem Polster der mittleren Kline liegt ein Gewinde aus roten Blüten(?). Der ankommende Gast ist aus der Szene herausgehoben, worauf eine Reihe von Merkmalen hindeutet, so vor allem seine Bekleidung (Toga), das verhüllte Haupt und der Kopfschmuck.<sup>1132</sup> Aus dem Habitus des verhüllten Hauptes auf die Person eines Priesters zu schließen, ist aber problematisch, da eine rituell ausgerichtete Handlung (etwa ein Opfer) fehlt.<sup>1133</sup> Der über den Kopf gezogene Mantel hat hier vielleicht eher eine praktische Komponente und soll anzeigen, dass der Mann sich vor dem Betreten des Raumes vor der Witterung schützen musste.<sup>1134</sup> Auf der rechten Kline lagert ein Mann mit kurzem Haar in grüner Gewandung und rotem Mantel. Er ist dem Betrachter zugewandt und hält einen Becher in der Rechten, in der Linken ein undefinierbares längliches Objekt<sup>1135</sup> in roter Farbe. Im Vordergrund rechts stützt ein kleiner Diener einen vornübergebeugten Mann mit leuchtend rotem Mantel, der bis auf den Boden herabhängt. Weibliche Figuren fehlen.

Über die Köpfe der Anwesenden sind Inschriften nachträglich in den Putz eingeritzt worden: SCIO (»Ich weiß.«) über dem Kopf des Sitzenden auf der linken Kline, VALETIS über dem Haupt des Verhüllten und BIBO (»Ich trinke.«) über dem Mann auf der rechten Kline. Angeblich war über dem dunkelhäutigen Sklavenjungen noch ein weiteres Graffito eingeritzt: ISISA.<sup>1136</sup> Die Graffiti sind erst aus

1129 Aufgrund dieser besonderen Merkmale möchte ich den Mann für einen Amtsträger in herausragender Funktion halten.

1130 Heute übereinstimmend als Sklavenjunge gedeutet. Herbig 1939, 23 fragte hingegen noch: »Ist es der Gastgeber mit seinem Kind? Der Kleine beteiligt sich jedenfalls munter am Gespräch.«

1131 Obwohl die Struktur im Hintergrund für eine Türöffnung recht breit erscheint, ist sie wohl am ehesten mit einer solchen zu verbinden. Ein Mauervorsprung, etwa in einem Gartenperistyl, wäre zwar denkbar, stellt jedoch perspektivisch ein ebensolches Problem dar. Eine Fensteröffnung, vgl. Clarke 2003, 242 ist m. E. aufgrund eines fehlenden Rahmenteils im unteren Bereich ausgeschlossen.

1132 Weitere Indizien sind das Verhalten des nahe zu ihm sitzenden Gastes (es scheint, als wolle er ihm Platz machen), die Tatsache, dass sein Diener Tunika und Mantel trägt, was in Kontrast zu den anderen Sklaven im Raum steht, denn diese tragen Tuniken mit *angusticlavi*. Das Blumenbinde vor ihm liegt zudem an der Stelle des Ehrenplatzes *imus in medio* (d. h. Platz Drei der mittleren Kline, *locus consularis*), der traditionell der Person des Konsuls oder anderen hohen Magistraten vorbehalten war, vgl. DNP Triclinium 808 [mit Schema der Klinen].

1133 Keine der Handlungen, in denen das *caput velatum* üblich war, lässt sich auf die Szene beim Gelage anwenden, vgl. Freier 1963, 39–101.

1134 Ritter 2005, 318.

1135 Hierzu bemerken andere Autoren in ihrer Beschreibung nichts. Ward-Perkins – Claridge 1978, 198 Nr. 244 halten die rechte Kline irrtümlicherweise für unbesetzt.

1136 CIL IV Suppl. 2 Nr. 4123. Zum Graffito Varone – De Carolis 1989, 133 Nr. 11: »Non chiaro è invece ciò che è graffito sul capo dello schiavetto«. Am ehesten ist es wohl als Namensbeischrift zu denken, vgl. Blum 2002, 31 Nr. 21.

einer geringen Entfernung zum Bild lesbar. Die Inschrift *scio* interpretiert Ritter als einen Gesprächsfetzen, der sich auf eine zuvor getätigte Äußerung bezieht.<sup>1137</sup> Das Wörtchen *valetis* kann sowohl mit »Auf euer Wohl!« (erg. zu *vale[a]tis*)<sup>1138</sup> als auch mit »Lebt wohl!« (*valetis* = *valete*) übersetzt werden.<sup>1139</sup> Aufgrund der Beobachtungen ist ein Abschiedsgruß aber unwahrscheinlich. Vielleicht wollte der Schreiber eine Begrüßungsformel setzen, in der zwei Botschaften an die Gelagerunde – diejenige des Willkommens und diejenige des Wohlergehens – verschmolzen sind.<sup>1140</sup>

In der Vergangenheit hat man die drei Tafelbilder oft als banale und schmucklose Abbildungen der Wirklichkeit ohne die stilistischen Eigenheiten eines hellenistischen Vorbildes abgetan. Aus diesem Grund sind sie selten eingehender interpretiert worden<sup>1141</sup>, sondern dienten immer wieder gerne zur Illustration.<sup>1142</sup> Waren sie Gegenstand archäologischer Forschung, so wurde ihre künstlerische Qualität nicht immer ausreichend gewürdigt.<sup>1143</sup> Erst die Dissertation von Fröhlich über die Lararien- und Fassadenmalereien in den Vesuvstädten räumte ihnen entsprechende Anerkennung ein.<sup>1144</sup>

Man hat verschiedene Einzelaspekte zur Ikonographie diskutiert, worunter auch die Frage der Zuweisung des in den Bildern gezeigten Handlungsraumes fällt.<sup>1145</sup> Während eine nähere Spezifizierung der Hintergrundarchitektur im ›Tanz-Bild‹ und im ›Gesangs-Bild‹ fehlt, ist die Szenerie im ›Ankunfts-Bild‹ allgemein als Innenraum für Gelage charakterisiert. Die widersprüchlichen Einzelszenen im ›Ankunfts-Bild‹ ließen die Frage offen, ob es sich um den Anfangs- oder Endpunkt eines Gelages handelt.<sup>1146</sup> Einige Indizien wie die Ankunft des verhüllten Mannes,

1137 Ritter 2005, 319: »Mit der Äußerung *scio* (...) bekundet der Sprecher, dass ihm das, was ihm sein Gegenüber zuvor mitgeteilt hat, bereits bekannt ist.« Lohmann 2018 (Materiale Textkulturen 16, 303 Anm. 1135) notiert hierzu: »Ich würde diesen Ausspruch deswegen nicht, wie Ritter 2005, 367, als zwangsläufig selbstbezogen verstehen, nur weil die vorangegangene Aussage nicht mit angeführt ist.«

1138 *valetis* zu *vale(a)tis* ergänzt bei Ritter ebd.

1139 Das Graffito ist falsch zugeordnet bei Lohmann 2018 (Materiale Textkulturen 16, 303): »der Mann in dem weißen Mantel, der dem Betrachter den Rücken zukehrt, wünscht den anderen Anwesenden: ›Auf euer Wohl‹.«

1140 Am Abend war *vale* als Begrüßungsformel gebräuchlich, vgl. DNP Gruß 5.

1141 Andere Gelageszenen erfuhren von jeher eine höhere Bewertung, sofern sie eine höhere stilistische Qualität aufwiesen und man in ihnen ein (vermeintliches) hellenistisches Original ausmachen konnte, vgl. Ritter 2005, 303 Anm. 10. 11. In dieser klassischen Tradition stehen beispielsweise die Gelagebilder in der Casa dei Casti Amanti (IX 12, 6).

1142 Ebd. 303 Anm. 11.

1143 Einen Forschungsüberblick zu den Bildern hat zuletzt Ritter in seinem Aufsatz zusammengestellt, vgl. ebd. 302. 303 bes. Anm. 8–10.

1144 Fröhlich 1991, 222–229.

1145 Ritter 2005, 342 f.

1146 Hierzu gibt es in der Literatur unterschiedliche Ansichten, vgl. Fröhlich 1991, 224. Ausführlicher Ritter 2005, 317 f., beide mit entsprechenden Anmerkungen.

das Reichen des Begrüßungstrunks und das Ablegen des Schuhs im linken Bildteil scheinen für eine Ankunftsszene zu sprechen.<sup>1147</sup> Als Aufbruchsszene deuten Antonio Varone und Ernesto De Carolis das Bild<sup>1148</sup> und interpretieren die Inschrift *valetis* entsprechend als Ersatz für *valete* (»Lebt wohl!«), wofür besonders der vom zurückliegenden Weinkonsum volltrunkene Gast im Vordergrund spricht. Wahrscheinlicher ist jedoch die Annahme Ritters, dass das Bild keinen bestimmten Zeitpunkt eines Gelages wiedergeben sollte, sondern unterschiedliche Momentaufnahmen eines Gelages synoptisch vereinigt. So werden etwa verschiedene Stadien von Trunkenheit festgehalten – vom Offerieren des Weines über das Trinken in geselliger Runde bis hin zu den körperlichen Auswirkungen<sup>1149</sup> – oder gar typische Handlungen beim Gelage additiv zu einer einzigen Szene verschmolzen (intimes Zwiegespräch, Abnehmen der Schuhe, Servieren von Getränken).<sup>1150</sup> Auffallend ist die starke Individualisierung einiger männlicher Protagonisten, die sich in Gesten, Kopfwendungen sowie verschiedenen Körperansichten und Posituren ausdrückt, so z. B. der Klatschende im ›Tanz-Bild‹, die Frau mit dem Trinkhorn und der Mann mit der ekstatischen Gebärde im ›Gesangs-Bild‹ sowie der vorübergebeugte Mann im ›Ankunfts-Bild‹. Zentral war die Frage, ob und wie der Gastgeber und Hausherr selbst in den Bildern wiedergegeben ist.<sup>1151</sup> Es gab die eher unwahrscheinliche Vermutung, dass die beiden Männer mit dem schütterten Haar im ›Gesangs-‹ und im ›Ankunfts-Bild‹ jeweils mit der Person des Hausbesitzers in Verbindung zu bringen seien. Auch wenn es sich hier um zwei in ihrem Charakter ganz verschiedene Gelageformen handelt, so ist es doch ziemlich unwahrscheinlich, dass sich der Hausherr gleichermaßen mit der Rolle des ausschweifenden Zechers und der des passiven würdevollen älteren Mannes identifizieren wollte. Der Mann im ›Ankunfts-Bild‹ kann außerdem schwerlich der Gastgeber sein, da er zu einem Zeitpunkt einzutreffen scheint, als das Gelage schon im Gange ist.<sup>1152</sup> Zuletzt hat man den aus dem Bild blickenden Zecher im ›Gesangs-Bild‹ und den Mann mit dem grünen Gewand auf der linken Kline im ›Ankunfts-Bild‹ mit der Person des Gastgebers verbunden, da beide in besonderer Weise um das Wohlbefinden ihrer Gäste

1147 Das Ausziehen der Schuhe gehörte zu den Dienstfertigkeiten, die Sklaven vor dem *convivium* an den geladenen Gästen verrichteten, vgl. Förtsch 1993, 114 Anm. 1440. Ritter 2005, 339 Anm. 101.

1148 Varone – De Carolis 1989, 133 f. Nr. 11. Die Autoren interpretieren die Inschrift *valetis* entsprechend als Ersatz für *valete* (»Lebt wohl!«).

1149 Ritter 2005, 318 f.

1150 Ebd. 347.

1151 Man hat versucht, Figuren mit besonders individuellen oder porträthaften Zügen als Gastgeber oder Ehrengast zu deuten. Dazu ausführlich die Zusammenfassung von Ritter ebd. 344 f. mit Anm. 121. 122.

1152 z. B. Fröhlich 1991, 227: »Man wird am ehesten an den Hausherrn selbst denken, der sich im Kreis seiner Freunde und Gäste bei Gelagen unterschiedlicher Art hat darstellen lassen.«. Clarke 2003, 243 zu dem Mann im ›Gesangs-Bild‹: »... here a viewer would have recognized his host again in the nearly bald man.«.

bemüht sind.<sup>1153</sup> Daneben wurde angeregt, nicht nur aus dem Habitus, sondern auch aus der Position der Lagernden auf eine absichtsvolle Rollenzuweisung zu schließen.<sup>1154</sup>

Zum bildübergreifenden Gestaltungskonzept gab es verschiedene Vorschläge. Man hat versucht, die Szenen als saisonale Gelage zu verstehen, indem man die Jahreszeitenfiguren im Westteil des Raumes auf die Gelagebilder bezogen hat.<sup>1155</sup> Diese Interpretation bleibt jedoch zweifelhaft.<sup>1156</sup> Außerdem sind die drei Tafelbilder als kontinuierliche Schilderung verschiedener Stadien eines einzigen Gelages gedeutet worden. Den Beginn hat man z. B. aus dem ›Tanz-Bild‹ an der Westwand herauszulesen versucht; als Endpunkt wollte man mehrheitlich das sogenannte ›Ankunfts-Bild‹ an der Ostwand verstehen.<sup>1157</sup> Dass es dem Maler jedoch nicht darauf ankam, Zeitpunkte einer bestimmten Feier festzuhalten, muss bereits aufgrund der bewussten Variation von Szenenhintergrund und Habitus der Personen im Bild angenommen werden. Ebenso spricht dagegen, dass sich die Teilszenen im ›Ankunfts-Bild‹ nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt des Gelages konzentrieren lassen.<sup>1158</sup>

In der jüngeren Forschung interessierte man sich vor allem für die Verbindung von Bild- und Raumkonzept. Zur Architektur des Gelageraumes gibt es in den Bildern keinen eindeutigen Bezug. Es ist also nicht möglich, direkte Parallelen zur realen Raumsituation im *triclinium* zu ziehen. Wie andere Gelagebilder auch entwerfen die Szenen in der Casa del Triclinio »ihre eigene Wirklichkeit«<sup>1159</sup>, die mit der Realität der Gelage, die in Raum (r) stattgefunden haben, nur bedingt Berührungspunkte aufweist.<sup>1160</sup> Aufgrund dessen dürften die Malereien trotz ihres zum Teil unverhohlenen Realismus kaum die Aufgabe gehabt haben, die Erinnerung an drei bestimmte Gastmähler wachzuhalten, die sich im Haus zugetragen haben. Entscheidend ist vielmehr ihre programmatische Aussage als Bildgruppe für den Raum. Ritter hat die Malereien daher einer umfassenden Neubetrachtung unterzogen. Er behandelt unter anderem die motivische und typologische Tradition, in der die Gelagebilder stehen. Auch widmet er den oft vernachlässigten Beischriften

1153 Der eine, indem er sich körperlich und verbal an den Betrachter wendet, der andere, indem er vertraulich mit seinem Nachbarn kommuniziert, vgl. Ritter 2005, 346–348.

1154 Ebd. 345 f.: »Angesichts der hohen Wertigkeit, die der Zuweisung des Klinenplatzes beim römischen *convivium* zukam, liegt es also nahe zu prüfen, ob nicht bei einigen Figuren die Platzierung auf den Klinen als darstellerisches Mittel eingesetzt wurde, um sie in ihrer Rolle zu spezifizieren.«

1155 Vorschlag von Ward-Perkins – Claridge 1978, 198 Nr. 244.

1156 Eine ausführliche Widerlegung der These von Ward-Perkins und Claridge bei Ritter 2005, 349.

1157 Sogliano 1884, 50. Ihm folgen Mau 1885, 246 und weitere Autoren, vgl. Fröhlich 1991, 223 Anm. 1266 und Ritter 2005, 348 Anm. 132.

1158 Ebd. 348 f.

1159 Ebd. 362.

1160 Ebd. Besonders deutlich wird dies im ›Gesangs-Bild‹, in dem die Entblößung der Gelagerten von den Gepflogenheiten beim *convivium* abweicht.

einen eigenen Abschnitt und stellt diese in ihrer Bedeutung für den Bildbetrachter auf eine Stufe mit der Malerei.<sup>1161</sup> In seine Ausführungen integriert er außerdem die Komponente des Raumes. Ritters Arbeit hat damit erstmals die Formen des Zusammenspiels von Handlungsraum im Bild, Bildbestandteilen und Beischriften unter Berücksichtigung des realen Geschehens ergründet und so einen wichtigen Beitrag zum Verständnis der Funktionsweise der Tafelbilder geleistet. Ritters Zugang folgend soll an dieser Stelle erläutert werden, wie die Lage der Bilder, die Inszenierung des Gelages in den Bildern und die Position des Betrachters im Raum zusammenwirken können.

Ritter erkennt ein Bezugssystem hinter der Anordnung der Bilder im Raum, welches voraussetzt, dass der Betrachter Parallelen zwischen der imaginierten Wirklichkeit im Bild und der realen Raumsituation gezogen hat.<sup>1162</sup> Dieses System ist von seinem Standpunkt im Raum abhängig, was an dieser Stelle näher erläutert werden soll: Das ›Tanz-Bild‹ (Abb. 35a) gibt den Blick auf eine lagernde Gruppe frei. Dieser Anblick mag sich auch in der Realität einem Besucher geboten haben, wenn er – z. B. kurz nach dem Betreten des Raumes – von der Ostwand aus auf die Klinen blickte (Textabb. 4, Punktlinie): Die abgebildeten Lagernden nehmen den eingetretenen Gast (noch) nicht wahr, da er ein Stück von der Klinengruppe entfernt ist. Der Maler hat das Geschehen aus dem Blickwinkel des vor der Klinengruppe stehenden Gastes festgehalten. Ein Kennzeichen hierfür ist neben den entfernt abgebildeten Lagernden die in Rückenansicht abgebildete Tänzerin, die die Szene als »optische(r) Bezugspunkt« nach außen hin abschließt.<sup>1163</sup> Die beiden anderen Bilder sind hingegen perspektivisch zum Betrachter hin geöffnet. Das Fehlen von ›sprechenden‹ Beischriften im ›Tanz-Bild‹ erklärt Ritter sowohl mit der geschlossenen Bildkonzeption als auch mit der Lokalisierung des Wandbildes hinter dem Klinenbereich, die während des Gelages das »genaue Betrachten« des Bildes »erschwert« habe.<sup>1164</sup> Er lässt jedoch außer acht, dass eine nachträgliche Beschriftung aufgrund der Nähe zur Wand auch von einem Gelagerten auf dem *lectus medius* hätte vorgenommen werden können, wie z. B. der Befund im *oecus* 14 der Casa IX 14, 2.4 zu belegen scheint.<sup>1165</sup> Warum das ›Tanz-Bild‹ unbeschriftet blieb, muss also offen bleiben.

Das ›Gesangs-Bild‹ (Abb. 35b) war dasjenige Bild, das mit seinen klar umrissenen, großen und hellen Lettern von einem eintretenden Besucher als erstes wahrgenommen wurde.<sup>1166</sup> Die Figuren sind hier in einem größeren Maßstab wiedergegeben, gerade so wie ein Besucher die versammelten Gäste wahrgenommen haben muss, der sich der Klinengruppe bereits genähert hatte (Textabb. 4, Strichlinie).

1161 v. a. ebd. 365–368.

1162 Ebd. 350 f.

1163 Ebd. 350.

1164 Ebd.

1165 Langner 2001, 102 f. Abb. 52. 53.

1166 Ritter 2005, 350. Eher unwahrscheinlich Clarke 2003, 242, der angibt, das erste Gemälde, das ein eintreffender Gast bemerkt habe, sei das ›Ankunfts-Bild‹ an der Ostwand gewesen.

Der Effekt wird noch verstärkt, da sich einer der Anwesenden aus dem Bild heraus wendet und den Betrachter registriert.<sup>1167</sup> Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass sich die tatsächliche Raumsituation in den beiden Bildern spiegelt, aber eben nur mittelbar durch den Blickwinkel, den der Gast auf den Klinenbereich eingenommen hat.

Im ›Ankunfts-Bild‹ hat sich der Maler nicht um eine originalgetreue Wiedergabe der Raumsituation bemüht. Hierfür spricht vor allem die ungewöhnliche Breite des Türrahmens im Bild und die sperrige Positionierung der Klinen direkt vor dem Türrahmen. Die Raumsituation im Bild hat nichts mit dem tatsächlichen Befund in Raum (r) zu tun. Zu vermuten wäre, ob man das Geschehen am Eingang und die Vorgänge im hinteren Raumteil simultan in einem Bild dokumentieren wollte. Von der Klinengruppe aus hatte man sowohl das ›Gesangs-Bild‹ als auch das ›Ankunfts-Bild‹ permanent im Blick, so dass man davon ausgehen kann, dass der Inhalt beider Bilder sehr wahrscheinlich Teil des Gesprächsstoffs war bzw. in Gespräche beim gemeinsamen Gelage eingeflossen ist. Die Position des ›Ankunfts-Bildes‹ im Raum bot den Gästen zudem die Möglichkeit, abseits von der Klinengruppe ihre Ideen für eine Beschriftung umzusetzen, womöglich auch kurz vor ihrem Aufbruch nach Hause.

Bilder und Beschriften müssen den antiken Betrachter unwillkürlich dazu angeregt haben, das, was im Bild passiert, auf das reale Raugeschehen zu projizieren. Ritter spricht von einer kommunikativen Aufgabe der Bildbeschriftung. Ihr kommt sowohl eine aktive als auch eine passive Rolle zu, das heißt sie kann sowohl als ›Movens‹ für Kommunikation als auch als ›Resultat‹ aus Kommunikation bezeichnet werden. Wir haben bereits ›Ikonotexte‹ kennengelernt, die Kommunikation entweder fördern sollten (Dichtung und Philosophie Kap. 2) oder im weiteren Sinn aus Kommunikation (in Zuschauerräumen) angeregt wurden (Theater: Kap. 2; Spiele: Kap. 3). Besonders plastisch wird dieser Unterschied anhand der Wandmalereien, denn auch hier ist ein Teil der ›Ikonotexte‹ aus der Casa degli Epigrammi dazu gedacht gewesen, Kommunikation zu fördern, während der andere Teil aus der ›Domus Musae‹ rezeptiv das Wissen aus dem schulischen Unterricht wiedergibt, dem die Kommunikation zwischen Lehrer und Schüler zugrunde liegt.

Im ›Gesangs-Bild‹ animieren die Dipinti den Bildbetrachter zunächst zur Konstruktion von Dialogen zwischen den abgebildeten Personen, etwa in Form eines Austauschs zwischen den beiden Männern auf der linken und rechten Kline: »(Ihr) macht es euch gemütlich! – So ist es. Zum Wohl!«. Ein solches Zwiegespräch findet jedoch keinen Widerhall in der Darstellung, da der Mann auf der linken Kline keinen Kontakt zu den Personen im Bild sucht. Die Aufforderung es sich bequem zu machen ist daher – wie Ritter festgestellt hat – an ein »unbestimmtes Kollektiv« gerichtet und nicht an die im Bildraum versammelten Gäste.<sup>1168</sup> Ritter hat auch die Körperhaltung des Singenden und des Mannes auf der rechten Kline bemerkt

1167 Ritter 2005, 350 f.

1168 Ebd. 315.

und leitet daraus ein Gespräch ab: »Ich singe. – So ist es, zum Wohl!«<sup>1169</sup> Die Beischriften legen nahe, dass sowohl Sänger als auch Zecher auf den Ausspruch des Mannes auf der linken Kline reagieren. Seine Bemerkung richtet sich an den Gast und kann als Aufforderung (»Macht es euch gemütlich!«) und Frage (»Ihr lasst es euch angenehm ergehen?«) zugleich verstanden werden. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass die Körperhaltung der Protagonisten im Bild der Beobachtung Ritters widerspricht, der in der Szene eine intensive Kommunikation<sup>1170</sup> und eine lebhaft Interaktion<sup>1171</sup> ausmachen will. Vielmehr entsteht der Eindruck, als bliebe jeder Akteur im Bild auf sich selbst bezogen, auch wenn die beiden Paare jeweils in einer Umarmung vereint sind. Die Gestik der Figuren ist zwar ausgreifend, aber nicht dialogisch; ihre Blicke treffen sich nicht, sondern weichen nach oben aus bzw. wandern aus dem Bild heraus. Daraus ließe sich folgern, dass jeder mit seinem Habitus eine typische Rolle in der Gelagerunde verkörpern soll: Wir haben es mit einem jovialen Gastgeber, einem entrückten Sänger und einem ekstatischen Genießer zu tun. Die aufgemalten Beischriften beschreiben diese stereotypen Charaktere, sie hatten also wohl eher die Aufgabe, deren Eigenschaften für den Betrachter zu verdeutlichen als eine verbale Interaktion im Bild wiederzugeben. Die Bildbotschaft wird durch die Textbotschaft, die plakativ wie ein hinzugesetztes ›Label‹ fungiert, lediglich untermauert. In der Kommunikation mit dem Betrachter nehmen die Beischriften eine explizit aktivierende Rolle ein. Sie sprechen den geladenen Gast an, indem sie eine heitere Atmosphäre des Wohlbefindens nach außen tragen und ihn dazu ermuntern, es den Protagonisten im Bild gleichzutun und über das Gesehene zu sprechen.

Im ›Ankunfts-Bild‹ finden wir eine andere Situation vor: Alle Personen bis auf den Mann auf der rechten Kline interagieren in irgendeiner Form, was sich aus ihrer Körperhaltung und Gestik ablesen lässt. Mehrheitlich lassen sich Zweiergruppen ausmachen, die direkt miteinander kommunizieren, sei es durch eine Kopfwendung zum Gesprächspartner, durch das Abstützen des Körpers, durch eine einladende Handbewegung, durch das Reichen eines Gegenstandes oder durch freundschaftliche Umarmung. Eine oder mehrere im Raum anwesende Personen haben sich aufgefordert gefühlt, diese Stimmung im Bild mit selbst angebrachten Beischriften zu kommentieren, wobei auch ihre eigenen Erfahrungswerte eine große Rolle gespielt haben dürften. Ihre Graffiti geben somit einen Einblick in das Verständnis der Bilder aus der Sicht der Gäste. Ihre kommunikative Funktion oszilliert zwischen passiv (Abbildung von Kommunikation) und aktiv (Anregung zur Kommunikation). Die Beischriften, die jeweils nur aus einem Wort bestehen, reflektieren schlagwortartig Gegenstände der Unterhaltung vor dem Wandbild, z. B. Äußerungen über die gastliche Atmosphäre (»Zum Wohl!«), das vertrauliche Gespräch unter vier Augen (»... Ich weiß ...«) oder das Lob auf den hochwertigen Wein

1169 Ebd. 314f.

1170 Ebd. 315.

1171 Ebd. 348.

bzw. eine Entgegnung auf das Prosit des Ankommenden (»Ich trinke ...«). Polly Lohmann bemerkt in ihrer Dissertation, dass die schriftlichen Zusätze »für das Verständnis der bildlichen Darstellungen« nicht unbedingt vonnöten waren, »aber sie machten das Bild lebendiger, indem sie die unmittelbare Situation, die gleichzeitig stattfindenden Kommunikationsmomente während des Gastmahls wiedergaben.«<sup>1172</sup> Zugleich geben sie Stichworte, die zu geselligen Tätigkeiten aufrufen – zum Gesang, zum gemeinsamen Weingenuss, zum vertrauensvollen Gespräch. Die Vorstellungen von einem gelungenen Gastmahl wurden den im Bild anwesenden Personen von den Gästen bruchstückhaft in den Mund gelegt, wodurch für den Betrachter Raum zur eigenen Vervollständigung blieb. Bildbotschaft und Textbotschaft ergänzen sich nicht solitär stehend wie im ›Gesangs-Bild‹, sondern sind narrativ ineinander verschränkt, und zwar in derselben Weise wie auch das Erleben im Bild und das Erleben im Raum verschränkt sind.

Darüber hinaus lassen sich bildübergreifende Zusammenhänge zwischen den Beischriften in beiden Bildern beobachten, die darauf hindeuten, dass man die im ›Gesangs-Bild‹ vorgefundene Beschriftung im ›Ankunfts-Bild‹ verarbeitet hat. So entsprechen sich die Beischriften *facitis vobis suaviter* und *valetis* sinngemäß, wobei sowohl die Personen im Bildraum als auch diejenigen im Gelageraum Empfänger sein können.<sup>1173</sup> Der Zusatz *valea* im ›Gesangs-Bild‹ vermittelt Wohlergehen. Je nach Ergänzung gibt er entweder die Perspektive der Person auf der rechten Kline wieder (*valeam*), ist an eine der anderen Figuren im Bild gerichtet (*valeas*) oder beschreibt einen allgemeinen Zustand (*valeat*). Auch zwischen den Beischriften *est ita* im ›Gesangs-Bild‹ und *scio* im ›Ankunfts-Bild‹ ist ein verbindendes Element zu beobachten: beide sind als Entgegnung auf etwas zuvor Geäußertes zu verstehen, sollten also ein dialogisches Moment hervorheben. Mit dem Zusatz *scio* hat der Schreiber wohl seine Beobachtung der beiden ins Gespräch vertieften Männer im Bild kenntlich machen wollen.<sup>1174</sup> Durch *ego canto* im ›Gesangs-Bild‹ und *bibo* im ›Ankunfts-Bild‹ geben die Sprecher Auskunft über ihre momentane Tätigkeit, was die Gäste unmittelbar zur Imitation der dargestellten Tätigkeiten anregen sollte.

Trinkgefäße aus dem archaischen und klassischen Griechenland illustrieren ebenfalls die Tradition des Gelages, denn auch auf attischem Trinkgeschirr des späten 6. Jahrhunderts v. Chr. sind zahlreiche Motive bezeugt, die sich rund um das Symposion abspielen. Zum Teil zeigen sie die Teilnehmer selbst bei ihren »konvivialen« Handlungen.<sup>1175</sup> Dargestellt werden etwa Symposiaten, die entweder Kottabos

1172 Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018, 304.

1173 Vgl. auch ebd.

1174 Ebd. 320. 367. Mit dem Ausspruch *bibo* über dem frontal aus dem Bild blickenden Mann auf der rechten Kline wollte sich der Schreiber wahrscheinlich an die Gäste im Raum wenden.

1175 Die Vasenbilder spiegeln eine spielerische Vertrautheit mit dem Bildungsgut, der Ethik im athletischen, erotischen oder musischen Wettbewerb und den Konventionen der gehobenen Symposionskultur des alten Adels wieder, wie es sie ohne einen intensiveren Einblick seitens der Vasenmaler wohl nicht gegeben hätte. Alfred Schäfer konstatiert vorsichtig Veränderungen, die

spielen oder sich gegenseitig zuprosten sowie einsame Zecher beim Singen und Musizieren.<sup>1176</sup> Enthalten die Szenen wörtliche Rede im Bild, so ist der Text genauso verkürzt bzw. ellipsenhaft wiedergegeben wie in den beiden Wandmalereien aus der Casa del Triclinio. In beiden Fällen werden Stichworte als Anregung für Unterhaltung gegeben. Dennoch erfüllen die ›Ikonotexte‹ in beiden Fällen nicht dieselbe Funktion im Raumkontext. Die Intention der Vasenbeschriftung speist sich nämlich in erster Linie durch die Selbstdarstellung der Vasenmaler und ihren Wettbewerb untereinander. Es gab zeitweise die Tendenz, sich selbst als Gelageteilnehmer zu kennzeichnen, die Kollegen aus dem Töpfergewerbe zu grüßen oder durch spielerische Neckereien aufeinander Bezug zu nehmen.<sup>1177</sup> Dennoch war den Herstellern der Gefäße auch daran gelegen, dass der Gelageteilnehmer in die Szenen eintaucht. In den Gelagebildern finden sich daher im Wortlaut wiedergegebene Trinksprüche (z. T. dialogisch) und Ausschnitte von Gesang sowie Musikdarbietungen mit Beischriften, die Laute nachahmen. Gleichzeitig enthalten die Beischriften konkrete Information zu realen Unterhaltungen beim Gelage, die sich in Namen damals lebender Personen oder im Wortlaut gängiger Trinklieder<sup>1178</sup> äußert:

Auf einer rotfigurigen Hydria möchte eine Hetäre beim Kottabos-Spiel ihren Weinrest für einen Angebeteten schleudern und ruft ihrer Nachbarin zu ΣΟΙΤΕΝΔΙ ΕΥΘΥΜΙΔΕΙ ΚΑΛΟΙ – τοὶ τῆδε, Εὐθυμίδηι καλοὶ (»Dir widme ich die Neige, schöner Euthymides!«).<sup>1179</sup> Beide Frauen lassen einen Skyphos um ihren Zeigefinger kreisen. Die Inschrift enthüllt die erotische Komponente des Spiels, bei dem auch Liebesdienste als Preis vergeben werden konnten.<sup>1180</sup> Auf einer rotfigurigen Schale prostet eine Hetäre ihrer flötenspielenden Nachbarin mit einer gefüllten Schale zu und animiert sie so zum Trinken: ΠΙΝΕ ΚΑΙ ΣΥ – πῖνε καὶ σὺ (»Trink auch du!«) (Abb. 36).<sup>1181</sup>

sich in den Vasenbildern ab 530 v. Chr. abzeichnen und auf eine »neue Aktivität« des Symposiasten schließen lassen, vgl. Schäfer 1997, 42 f.

1176 Ebd. 26. Daneben existieren Brettspielszenen, Tänze von Komasten, dichterische und musikalische Darbietungen sowie mythologische Szenen, die über die Sphäre des Mythos auf den Gelagekontext anspielen, so z. B. Wesen aus dem Gefolge des Dionysos bei typischen Tätigkeiten von Symposiasten, vgl. Krause 2005, passim.

1177 Beispielsweise auf einer Hydria im Louvre G 41 (ARV2 33/8). Auch auf anderen Vasen beziehen sich die Pioniere aufeinander, vgl. Immerwahr 1990, 72, mit Beispielen.

1178 Die Beischriften weisen wortwörtliche Übereinstimmungen oder ungefähre Parallelen zur erhaltenen Gelagepoesie auf.

1179 München, Antikensammlungen 2421. Immerwahr 1990, 67 Nr. 389 Taf. 21 Abb. 90. ARV 22/5. ARV<sup>2</sup> 23/7. Para 323. Add2 155. Vergleichbar ist ΤΙΝΤΑΝΔΕΛΑΤΑΣΣΟ ΛΕΑΓΡ – τὴν τάνδε λατάσσω, Λέαγρ[ε] (»Dir schleudere ich die Neige, Leagros!«) auf einem fragmentarischen Gefäß mit vier Hetären beim Gelage, vgl. Immerwahr 1990, 63 Nr. 361. ARV2 16/15, 1619. Para 509; Add 73; Add2 153.

1180 Hoesch 1990, 274 f.

1181 Madrid, Museo Arqueologico Nacional 11267. Immerwahr 1990, 61 Nr. 338. ARV 38/46. ARV<sup>2</sup> 58/53, 1622; Add 80. Add<sup>2</sup> 164.

Unter der Randornamentik eines Kelchkraters des Euphronios erscheint die Sequenz eines Liedtextes: ΟΠΟΛΛΟΝΣΕΤΕΚΑΙΜΑΚΑΙ – ὦι Ἀπολλων σέ τε καὶ μάκα[ραν] ... («Oh Apollon, dich und die selige ...») <sup>1182</sup>, welches am angewinkelten Arm eines bärtigen Sängers mit zurückgeworfenem Kopf entspringt. Sein Lied, ein Hymnos oder hymnisches *skolion* auf Apollon <sup>1183</sup>, ist bedauerlicherweise nicht überliefert, muss jedoch berühmt gewesen sein, denn die ersten beiden Worte hat der Brygos-Maler später erneut auf einer seiner Schalen beigeschrieben. <sup>1184</sup> Ein bärtiger Zecher im Tondo einer rotfigurigen Schale hat den Kopf in den Nacken geworfen und singt voller Sehnsucht sein Liebeslied: ΟΠΑΙΔΟΝΚΑΛΛΙΣΤΕ – ὦ παιδῶν κάλλιστε («Oh schönster aller Knaben ...»). Das Lied kann sicher zum pentametrischen Zweizeiler rekonstruiert werden, der im zweiten Buch der Elegiensammlung des Theognis (Thgn. 1365 f.) erhalten ist. <sup>1185</sup> Ein weiteres Beispiel für die schriftliche Umsetzung eines Liedbeginns im Vasenbild ist das Innenbild einer rotfigurigen Schale. Die Szene besteht aus zwei Figuren: einem auf einer Kline lagernden Symposiasten, der in der Linken eine Schale hält und den Kopf ekstatisch singend emporwendet, und einem jungen Knaben neben der Kline, der ihn auf der Doppelflöte begleitet. Seinem Mund entströmen die rückläufigen Buchstaben: ΟΥΔΥΝΑΜΟΥ – οὐ δύναμ οὐ («Nein, ich kann nicht ...»). <sup>1186</sup> Der Betrachter würde gerne wissen, wozu sich der Zecher nicht oder nicht mehr imstande fühlt. Die Verskunst liefert hier die passende Antwort, denn die Ergänzung findet sich wiederum bei Theognis (Thgn. I 939 ff.). Eine kleine Schale aus Theben zeigt beschriftete Gelageszenen sowohl im Innenbild als auch am Gefäßkörper. <sup>1187</sup> Im Innenbild hat ein bärtiger Zecher seinen Kopf in den Nacken gelegt und singt, wobei er seine Hand an den Hinterkopf führt, Ο ΔΙΑΤΕΣΘΥΡΙΑΔΟΣ – ὦ διὰ τῆς θυρίδος («Oh durch das Fenster ...») (Abb. 37a). <sup>1188</sup> Seite A zeigt drei Männer auf längs ge-

1182 München, Antikensammlungen 8935. 8945. 9235. 9236. 9400. 9403. 9404. Immerwahr 1990, 64 Nr. 363. Vermeule 1965, 35. Beazley schlug eine andere Ergänzung vor, vgl. ARV<sup>2</sup> 1619/3bis.

1183 Zum Metrum, das wohl nach demjenigen der Götterhymnen bei Anakreon zu ergänzen ist, vgl. Vermeule 1965, 38 f. mit ganz ähnlichen Anrufformeln aus dem Werk des Dichters sowie eigenen Ergänzungsvorschlägen für die Inschrift.

1184 Ebd. Taf. 13, 4. Hurwit 1990, 196.

1185 Athen NM 1357, CC 1158. CVA Griechenland (1) III Ic Taf. 3, 1. Siehe auch Köhler 1884, 1–4. Taf. 1.

1186 München, Antikensammlungen 2646. Lissarrague 1987, 126 Abb. 101. Kretschmer 1894, 87 § 56. Für weitere Gesangsbeispiele existieren Parallelen in den literarisch überlieferten Elegikerfragmenten der archaischen Zeit: Louvre G 30 = Immerwahr 1990, 63 Nr. 360. ARV<sup>2</sup> 15/9, 1619. Para 322. Add2 152: ΜΑΜΕΚΑΠΟΤΕΟ – μα με καὶ ποθήω. Eine verballhornte Form von Sapphos καὶ ποθήω καὶ μύομαι (überliefert bei Etym. m. 485, 43 (= Fr. 6 App./36 Lobel – Page 1963, 34 fr. 36) kann bei der Sängerdarstellung im Halsbild einer Strickhenkelamphora in Paris ausgemacht werden, vgl. Lissarrague 1987, 127 Abb. 103. Vgl. auch zwei Fragmente eines Rhytons oder Kantharos' (Rom, Villa Giulia 50329. ARV<sup>2</sup> 872/26), vgl. Beazley 1954, Taf. 31 Abb. 5, auf denen eine Verssequenz von Theognis (ΣΟΙΚΙΕΜ = Thgn. 1058: σοὶ καὶ ἐμοὶ ...) verzeichnet ist.

1187 London, British Museum 95.10–27.2. Csapo – Miller 1991, Taf. 97a–c.

1188 Eine ganz ähnliche Stelle ist bei Hephaistion zu finden, der möglicherweise dieses Lied noch kannte, vgl. Page 1962, 390 Praxilla 8 fr. 752. 754.

richteten Klinen (Abb. 37b). Der Zecher auf der linken Seite hat sein Gesicht frontal zum Betrachter gerichtet und setzt eine Trinkschale an den Mund. Der Mann in der Mitte trägt eine fremdartige Mütze. Er wendet sich seinem Trinkgefährten rechts zu. Dieser ist gerade dabei, eine Trinkschale am Henkel um seinen Finger kreisen zu lassen. Bei den Beischriften handelt es sich im Gegensatz zu dem vermeintlichen Gespräch zwischen den beiden Zechern im ›Gesangs-Bild‹ um einen echten Dialog zwischen dem Mann in der Mitte und dem Kottabos spielenden Mann auf der rechten Seite: TOI – τοῖ [τήδε λάταγα ἴημι] (»Für wen [soll ich die Neige schleudern]?«) ΛΑΧΕΤΙ – Λάχετι (»Für Laches!«). Auf Seite B sind drei auf Klinen gebettete Zecher zu sehen (Abb. 37c). Der Mann links im Bild stimmt die Saiten seines Barbitons. Die beiden Zecher rechts im Bild sind ins Gespräch vertieft. Einer von beiden fasst sich mit der rechten Hand an die Schulter, vielleicht ein seltener Konversationsgestus. Der Mann in Rückenansicht hält ein Gefäß in der Hand. Die aus drei Worten bestehende Beischrift zwischen ihren Köpfen lässt den Betrachter an den einleitenden Worten ihrer Konversation teilhaben: ΦΑΣΙΝ ΑΛΕΘΕ ΤΑΥΤΑ – φασὶν ἀληθῆ ταῦτα ...

Alle Beispiele illustrieren durch Gesten und Beischriften eine lebensnahe Interaktion zwischen den Figuren, wie sie im ›Gesangs-Bild‹ aus der Casa del Triclinio nicht in derselben Form beobachtet werden kann. Im Falle der Vasen handelt es sich also eher um authentische Momentaufnahmen vom Gelage. Das Wandbild verweist hingegen mehr exemplarisch auf idealtypische Situationen beim Gelage, und zwar mit dem Schwerpunkt auf dem Wohlfühlambiente. Im ›Ankunfts-Bild‹ sind die verschiedenen typischen Zeitpunkte eines Gelages zunächst nicht auf die unmittelbare Animation der Gäste im Raum ausgerichtet. Gleichwohl haben sich die Besucher offensichtlich animiert gefühlt, den Figuren im Bild durch die Beifügung der Graffiti eine Stimme zu geben.

Die verschiedenen Funktionen der ›Ikonotexte‹ auf Wänden und Vasen sind durch ihre jeweilige Aufgabe im Raum bedingt: Bemaltes Trinkgeschirr, das von den Trinkenden in die Hand genommen wird, erfüllt seinen ›Sitz im Leben‹ unmittelbar als Gegenstand der Unterhaltung beim Symposion und zwar sowohl in seiner Funktion als Trinkgefäß als auch durch den ›Ikonotext‹ auf seiner Oberfläche. Die ›sprechenden‹ Beischriften sollten den Betrachter somit unvermittelt zu verschiedenen Tätigkeiten beim Symposion animieren, in denen das Gefäß oft selbst eingesetzt wurde (Mut antrinken für Gesangsdarbietungen, Zuprosten, Kottabos spielen), wofür die Bild-Text-Kombinationen anschauliche Beispiele liefern. Die bemalten Wände fungieren hingegen mehr als Rahmenschmuck des Gelages, der lediglich eine bestimmte Atmosphäre im Raum hervorrufen soll. Die Beischriften rufen dabei ebenfalls zu verschiedenen Tätigkeiten (Trinken, Gesang, gute Gespräche) auf, sind allerdings viel pauschaler und offener formuliert als auf den genannten Vasen. Vergleicht man nun diese beiden Wirkweisen der ›Ikonotexte‹ mit der Gelageszene im oben behandelten »Banquet Costumé«-Mosaik (Kat. M46, Kap. 3. 3. 1. 2), so wird deutlich, dass der Fokus dort gänzlich anders gelagert

ist. Er liegt auf der Versöhnung der Rivalität zwischen den Anhängern der Tierkampfvereinigungen, wofür das Gelage lediglich als Projektionsfläche verwendet wird. Die Beischriften waren also nicht dazu gedacht, den Betrachter zu konkreten Aktionen der Unterhaltung beim gemeinsamen Gelage zu animieren, sondern sollten auch hier eher eine bestimmte Stimmung für die bevorstehende Feier hervorrufen: Ausgelassenheit (*nos nudi fiemus*) und zwangloses Vergnügen (*avocecur*) beim gemeinsamen Zechen (*bibere venimus*). Die wörtliche Rede der Männer im Bild ist deshalb auch nicht nach außen gerichtet, sondern bildet ein konstruiertes Gespräch unter den Figuren ab, die als Vertreter der beliebten *sodalitates* charakterisiert sind. Charakteristisch sind in diesem Fall die Verwendung des Futurs und die Betonung des Wir-Gefühls unter den Anwesenden (lasst uns ... wir werden ... wir sind gekommen ...).

Obwohl sie in das Themenspektrum passen und ebenfalls zur Volkskunst hinzugerechnet werden können, sollen die beiden Malereien mit erotischen Szenen (vgl. Kat. W11, W13) hier nicht Gegenstand der Betrachtung sein. Sexuelle Handlungen mit Beschriftung sind zwar auf Trinkgeschirr abgebildet, was darauf hinweist, dass diese zumindest Gegenstand von Gesprächen beim (Trink-)Gelage gewesen sein müssen. Sicherlich waren sie aber nicht unmittelbarer Bestandteil desselben, wofür auch die Fundorte sprechen. Es ist davon auszugehen, dass das abendliche Beisammensein regelmäßig als eine Möglichkeit der Anbahnung hetero- und homoerotischer Begegnungen gedient hat, wofür die Darstellung von Hetären und die zahlreichen *kalos*-Inschriften für verehrte Jünglinge auf attischen Gefäßen sowie die griechische Gelagedichtung (*skolia*, s. o. Kap. 2.3.1.1) Zeugnis abgeben.<sup>1189</sup> Daneben konnten Liebesdienste auch beim Spielen während des Gelages als Preis vergeben werden.<sup>1190</sup> Als direkte Parallele für die Bild-Text-Kombinationen in Kat. W11 und W13 können vielleicht die Szenen auf einem vermutlich makedonischen Reliefbecher bezeichnet werden, der sich heute in einer Erlanger Privatsammlung befindet. Der umlaufende Fries setzt sich aus acht Personengruppen zusammen, von denen sechs Paare beim Liebesakt zeigen. Jedes Paar ist mit einer Legende versehen, die jeweils wörtliche Rede der Figuren wiedergibt.<sup>1191</sup> Da andere Gefäße dieser Keramikgattung nachweislich mit Zitaten aus literarischen

1189 Sie auch die Aufschrift *Lascivos voltus et blandos aufer ocellos / coniuge ab alterius, sit tibi in ore pudor* an einer Wand des Sommertricliniums in der Casa del Moralista in Pompeji (III 4, 2–3), vgl. dazu unten Kap. 4.2.2.1.

1190 Athenaios erwähnt Küsse als eine Art von Kottabos-Preisen, vgl. Athen. XV 668c. Das Spiel um den schönen Liebesknaben: Athen. X 427d.

1191 Sinn 1979, 124 Nr. MB 70. Siebert 1984, 14 Anm. 1. Wir lesen verschiedene Ausrufe, die sowohl dem Mann als auch seiner Partnerin zugeordnet werden können, darunter Aufforderungen (»Stoße gemächlich zu!«, »Nur heran!«, »Nur Mut!«, »So will ich es!«, »Gib mir dies als Vorschuss!«), ein Kompliment (»Du bist geschickt/du bist ein Experte!«) und einen Verweis auf die eigene Attraktivität (»Ich bin schön.«).

Quellen beschriftet sind, liegt es nahe, auch hier eine Illustration wörtlicher Zitate aus einer zeitgenössischen Literaturform anzunehmen.<sup>1192</sup>

## 4.2.2 Kneipe

Die Wand- und Bodendekoration in römischen Gaststätten und Kneipen war in der Regel schlichter als diejenige in privaten Gelageräumen. Über einem roten Sockel waren die Wände geweißt, »manchmal mit Andeutungen von Felderrahmung versehen«<sup>1193</sup>. In den Vesuvstädten und auch in Ostia finden wir auch figürlichen Dekor an den Wänden, so etwa Darstellungen von Speisen oder von kleinen Tieren (Vögel) und floralen Ornamenten bis hin zur Abbildung eines vollständigen Gartens wie in der *caupona* des Saturninus oder eines Wachhundes in der *caupona* des Sotericus in Pompeji. Eine Besonderheit stellen Szenen dar, die das Alltagsleben in den Gasträumen spiegeln. In Ostia sind drei Beispiele von Wanddekorationen aus Kneipen erhalten, so etwa in der *Caupona del Pavone*, wo Frauenfiguren z. T. mit Musikinstrumenten in Aedikulae erscheinen. Auch erotische Szenen finden wir im Bereich von Gaststätten und Herbergen, darunter Phallusbilder an den Eingängen oder Paare beim Liebesspiel. Die wenigen erhaltenen figürlichen Mosaikböden aus Tabernen befinden sich in Ostia. Sie zeigen entweder geometrische Motive oder auch komplexere Szenen wie in der *caupona* des Alexander Helix.<sup>1194</sup> Eine längere Beischrift mit einer direkten Einladung an den Gast ist auf dem Fußboden der *Caupona di Fortunato* (II, 6, 1) über der Abbildung eines Trinkgefäßes Kat. M10 zu finden. Wir lesen (*dicit*) *Fortunatus (vinum cr)atera quod sitis bibe* – »Fortunatus sagt: trinke Wein aus dem Krater, weil du durstig bist.«<sup>1195</sup>

### 4.2.2.1 Malereien aus *cauponae*, Pompeji VI

Die nachfolgend behandelten Wandmalereien sind Teil der Innenausstattung zweier pompejanischer Kneipen. Wie im Fall der *Casa del Triclinio* ist der architektonische Kontext in beiden Fällen gesichert, weshalb sich die Wirkung der Bilder im Raumkontext rekonstruieren lässt.

1192 Möglicherweise steht hinter den figürlichen Szenen die Illustration einer bestimmten Sequenz aus den in Ionien beheimateten kinaidologischen Gedichten des 3. Jhs. v. Chr.; diese wurden wohl von Alexandros Aitolos in abgemilderter Form am Hofe des Antigonos Gonatas und von dort aus in ganz Makedonien verbreitet, vgl. dazu Sinn 1979, 62 f. 121 f. Über diese obszöne Form der Poesie, die in Form eines illustrierten pornographischen Codex kursierte, ist wenig bekannt. Alle Informationen entstammen der Sekundärüberlieferung. Nach Diogenes Laertius (Diog. Laert. IX 110) hat z. B. auch der hellenistische Philosoph Timon von Phlius (ca. 320–230 v. Chr.) solche obszönen Gedichte verfasst.

1193 Neudecker 2012, 95.

1194 Zur Innendekoration von Gaststätten vgl. z. B. Kieburg 2014, 138–148.

1195 Bakker 2020.

Als *cauponae* bezeichnet man in der Klassischen Archäologie im Allgemeinen Lokale, die einen gemauerten Tresen, Kochvorrichtungen und Vorratsräume beinhalten.<sup>1196</sup> Ihre Grundrisse sind vielfältig; fast immer gibt es einen zu einer Straße hin geöffneten Schankraum mit mindestens einer Hinter- oder Nebenstube und häufig auch mit einem oder mehreren Gasträumen zum Speisen oder Nächtigen. Beide hier behandelten Gasthäuser gehörten zu den bescheideneren Einrichtungen in Pompeji. Ihre Lage im selben Stadtteil (Reg. VI) und an demselben Straßenzug, ihre vergleichbare Position im Gebäudekomplex sowie die sehr ähnliche Ausgestaltung ihrer Wände lässt die Möglichkeit einer Verbindung zu. Erhalten ist jeweils nur noch das Erdgeschoss mit der Raumaufteilung.<sup>1197</sup>

Die **Caupona des Salvius (VI 14, 35–36)**, die nach einer aufgemalten Wahlempfehlung an der Hausfassade benannt wurde, ist Teil eines Atriumhauses. Das Lokal besitzt je einen Eingang an der Nord- und Westseite, die in einen großzügigen Schankraum (1) mit einem über Eck verlaufenden Tresen führen (Plan des Gebäudes: Textabb. 5). Der westliche Zugang (36) ist aufgrund seiner Breite und direkten Nähe zum Tresen als Haupteingang zu bezeichnen. Ein Durchgang innen rechts führt in eine Hinterstube (2) zur Bewirtung; in einem Gang daneben befindet sich eine Kochgelegenheit (3) sowie ein Aufstieg zum Obergeschoss (4).<sup>1198</sup> An der Nordwand des Schankraumes direkt gegenüber der Theke zwischen der Raumecke und dem Nebeneingang (35) an der Via di Mercurio war oberhalb der mit Vögeln bemalten roten Sockelzone ein ca. 50 cm hoher und 2,05 m langer Fries Kat. W10 aus vier rot umrahmten Bildern im Vierten Stil mit rostroten Beischriften<sup>1199</sup> angebracht, der heute im Neapler Nationalmuseum aufbewahrt wird.<sup>1200</sup>

Die kleinere **Caupona an der Via di Mercurio (VI 10, 1–19)** verfügt über zwei Eingänge an der Nord- und Westseite. Durch den Haupteingang tritt man in den Schank- oder Hauptraum mit Tresen und Herd (a), in dem eine Treppe nach oben führte (Plan des Gebäudes: Textabb. 6). Hinter der Theke führen zwei Durchgänge in den hinteren Teil des Lokals. Die Wandöffnung links mündet in einen länglichen Gastraum oder verlängerten Schankraum (b) mit eigenem Eingang. Durch den rechten Durchgang gelangt man in eine Art Durchgangsraum (c), der eine später vermauerte Öffnung zum Nebenhaus aufweist. Dahinter folgt ein kleines Zimmer mit unklarer Funktion (d).<sup>1201</sup>

1196 Calabrò 2012, 73.

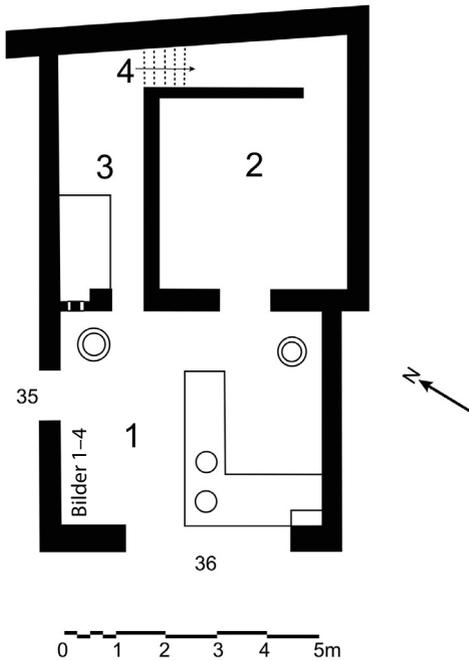
1197 Fotos und Zeichnungen der Einzelszenen in beiden Kneipen bei Ritter 2011, 209 Taf. 1, 1–2. 211 Taf. 3. 212 Taf. 4, 1–3. 215 Taf. 7. 216 Taf. 8. 217 Taf. 9. 219 Taf. 11. 220 Taf. 12.

1198 Informationen und Literaturangaben zum architektonischen Kontext bei I. Bragantini, in PPM V (1994) 366–371. Eschebach 1993, 215. Clarke 1998–1999, 28 Anm. 5. Ritter 2011, 156 f. Weitere Literatur bei Clarke 2003, 309 Anm. 11.

1199 CIL IV 3494. Blum 2002, 35–37 Nr. 25. Diehl 1930, Nr. 639. Todd 1939.

1200 Neapel, Mus. Naz. Inv.-Nr. 111482. Neudecker 2012, 96 Abb. 2a–b. Clarke 1998–1999, 29 Abb. 2–3; 32 Abb. 5; 33 Abb. 6; 34 Abb. 7. Fröhlich 1991, Taf. 62,1–2. 63,1–2. Zu älterer Literatur zu den Malereien vgl. ebd. 211 Anm. 1212.

1201 Es dürfte sich um ein *cubiculum* gehandelt haben. Informationen und weiterführende Literatur zum architektonischen Kontext bei I. Bragantini, in PPM IV (1993) 1005–1028. Eschebach 1993,



Textabb. 5 Pompeji, Caupona di Salvius (VI 14, 35-36), schematischer Grundriss des Gebäudes mit Ergänzungen

Das Lokal war insgesamt mit 15 figurlichen Einzelszenen ausgestattet. Von diesen Einzelszenen Kat. W9 können elf inhaltlich rekonstruiert werden; vier Szenen sind unwiederbringlich verloren. Die Wände im Gastraum (b) weisen eine Sockelzone ohne Dekor und eine weißgrundige Hauptzone auf, die durch rote Randlinien in insgesamt 13 Felder mit 40–45 cm großen, fast quadratischen Mittelbildern unterteilt ist. Zwei Mittelbilder wurden mit Graffiti beschriftet. Neun der ursprünglich 13 Bilder in Raum (b) sind entweder am Fundort erhalten oder aus Zeichnungen bekannt: Die Südwand zeigte fünf Mittelbilder, von denen nur dasjenige links außen völlig verloren ist. Die stark beschädigte Szene ganz rechts konnte zumindest erschlossen werden. Die Nordwand zeigte vier Bilder, von denen nur der Inhalt der beiden Szenen rechts des Eingangs bekannt ist. An der Ostwand waren zwei Szenen angebracht, die zeichnerisch überliefert sind. Von den ursprünglich zwei Bildern an der Westwand ist nur die Szene auf der rechten Seite des Durchgangs zum Hauptraum (a) zu größeren Teilen erhalten, das Bild auf der linken Seite ist verloren. Im Durchgangsraum (c) waren zwei weitere Szenen an die Wand neben die Öffnung zum Hinterzimmer gemalt, die ebenfalls rekonstruiert werden können.<sup>1202</sup>

Die vier erhaltenen Szenen aus der Caupona des Salvius setzen sich folgendermaßen zusammen: Im ersten Bild, das am nächsten zur Raumecke stand, ist ein umschlungenes, sich küssendes Paar in gelber und roter Gewandung zu sehen (Bild 1, Abb. 38a). Direkt über den Köpfen steht NOLO / CVM MVRTAL(E)<sup>1203</sup> – *nolo cum Myrtale* geschrieben, (»Mit Myrtalis<sup>1204</sup> will ich nicht.«). Dahinter folgen noch einige unleserliche Buchstaben, die den Satz vermutlich ergänzen sollten. Die Geschlechtszugehörigkeit der Dargestellten und die konkrete Bedeutung des beigeschriebenen Ausspruchs sind seit der Auffindung der Wandmalerei immer

192. Ritter 2011, 157 f.

1202 Zu Fotos und Zeichnungen der Mittelbilder vgl. Ritter 2011, 158 Anm. 16. Fröhlich 1991, Abb. 1. Taf. 18, 1–2. 19, 1–2. 20, 1. Neudecker 2012, 98 Abb. 4–6; 99 Abb. 7–8. Südwand Gastraum: Neudecker 2012, 97 Abb. 3.

1203 Zur Schreibung des Namens mit V statt Y, vgl. Todd 1939, 5.

1204 Myrtalis: Clarke 1998–1999, 30. Clarke 2003, 162. Myrtale: Todd 1939, 5. Ritter 2011, 181.

wieder diskutiert worden. Immer wieder wurde versucht, den Inhalt der Beischrift zu erklären.<sup>1205</sup> Noch Thomas Fröhlich äußert sich unschlüssig<sup>1206</sup>, allerdings hält er es für »denkbar, daß es sich einfach um ein Liebespaar handelt, dessen einer Teil dem anderen versichert, mit einem Nebenbuhler gebrochen zu haben«. <sup>1207</sup> Eine konservatorische Reinigung der Malerei hat inzwischen ergeben, dass die Figur im gelben Gewand anhand ihrer Frisur klar als weiblich gekennzeichnet war. Die rot gekleidete Figur wurde später umgearbeitet, da ihr Gewand ursprünglich über den Knien endete.<sup>1208</sup> Sie war demnach klar männlich konnotiert. Auch Ritter deutet die Figur im gelben Gewand als Frau und diejenige im roten Gewand als Mann, der seiner Geliebten das Ende der Liaison mit einer gewissen Myrtalis versichert.<sup>1209</sup>

Die Szene rechts daneben spielt sich offensichtlich in der Kneipe ab (Bild 2, Abb. 38b). Zwei auf hölzernen Schemeln sitzende Männer, einer in rot und der andere in blau gekleidet, warten auf ihre Weinbestellung, die rechts von einer Kellnerin mit Krug und Becher herangebracht wird. Beide strecken ihre Arme nach dem Becher aus; über ihren Köpfen braut sich ein Streit zusammen: HOC<sup>1210</sup> (»Hierher!«) ruft der linke Mann der Bedienung zu. Sein Nachbar meldet sein Vorrecht an: NON/MIA EST<sup>1211</sup> – *non, mia est* (»Nein, es gehört mir!«). Die Frau interveniert: QVI VOL(ET)<sup>1212</sup>/SVMAT – *qui volet sumat* (»Wer auch immer es will, der soll es nehmen!«). In einem Nachsatz ergänzt sie: OCEANE/ VENI BIBE – *Oceane, veni bibe* (»Oceanus, komm her und trinke!«).<sup>1213</sup> Es ist möglich, dass sich die Kellnerin mit ihrer Aufforderung an einen Dritten außerhalb des Bildbereichs wendet, also an einen anderen Gast, den Wirt oder sogar an einen Gladiator namens Oceanus.<sup>1214</sup> Ritter ist der Meinung, die Bedienung spreche den Mann im blauen Gewand an, und zwar aufgrund ihrer Haltung und der besonderen Eindringlichkeit seiner Forderung. An ihrer Äußerung werde deutlich, dass es ihr zunächst egal ist, wer von den beiden Gästen den Becher bekommt; erst im Nachsatz treffe sie eine Ent-

1205 Della Corte 1965, 81. Zur langen Debatte um die geschlechtliche Zugehörigkeit der beiden Küssenden vgl. Ritter 2011, 180 Anm. 100.

1206 Fröhlich 1991, 212. Clarke folgt zunächst Todd 1939, 5 in der Meinung es handele sich um ein lesbisches Paar, vgl. Clarke 1998–1999, 30.

1207 Fröhlich 1991, 212.

1208 Clarke 2003, 162 f.

1209 Ritter 2011, 157. 181.

1210 Umgangssprachlich veraltet für *huc* in Gebrauch seit Verg. Aen. VIII 423, vgl. Todd 1939, 5 und Fröhlich 1991, 213 Anm. 1219.

1211 *mia* Umgangssprachlich für *mea*, vgl. Todd 1939, 6. Falsche Übersetzung bei Diehl 1930, Nr. 639: »Nein, es ist nicht meins!«.

1212 »The form VOL is interesting. It is not an abbreviation, as Diehl prints it, but records a popular pronunciation. Mau takes it as = *uolt*. I believe that it is a reduction of the future *uolet*. That final t was very often lost in vulgar speech is well known.« »Latin idiom, even the vulgar idiom of Pompeii, seems to require the future *uolet* rather than the present *uolt*« (Todd 1939, 6).

1213 Ebd. Ritter 2011, 168 Anm. 46.

1214 Die Person ist bezeugt in CIL IV, 1422. Todd 1939, 6. Clarke 2007, 122 f. Fröhlich 1991, 212 sieht in der Bedienung gar die Wirtin selbst.

scheidung.<sup>1215</sup> Zweifelsohne macht die Bedienung ihrem Ärger darüber Luft, dass keiner der Männer sich bequem, aufzustehen und den Becher von ihr zu nehmen: »Wer möchte, möge sich seinen Wein abholen (sumat)!«. In den unten beschriebenen Schankbildern aus der Caupona an der Via di Mercurio zeigt sich, dass es auch anders geht: Die Gäste lassen sich im Stehen nachschenken, was darauf schließen lässt, dass sie sich von ihrem Platz erhoben haben, um der Bedienung entgegenzukommen (Abb. 39a–39b, siehe unten).

Die nächste Szene zeigt zwei Männer, die sich beim Würfelspiel gegenüber sitzen.<sup>1216</sup> Zwischen ihre Knie ist ein Brett geklemmt, auf dem zwei Reihen weißer quadratischer Felder<sup>1217</sup> angegeben sind (Bild 3, Abb. 38c). Der Mann auf der linken Seite trägt ein rotes Gewand, der ihm gegenüber sitzende Mann auf der rechten Seite des Bildes ist ärmellos in gelb gekleidet. Beide Männer tragen hohe Sandalen und waren möglicherweise als bärtig angegeben. Der linke Spieler hält einen Würfelbecher, sein Gegenüber deutet mit der Hand auf das Brett. Offensichtlich war der Spieler links gerade am Zug, denn er stellt fest EXSI<sup>1218</sup> – *exi* (»Ich bin draußen«, gleichbedeutend mit »Ich habe gewonnen«). Sein Gegenüber wirft ihm Schummellei vor: NON/TRIA(S)/DUAS<sup>1219</sup>/EST – *non trias, duas est* (»Es ist keine Drei, sondern eine Zwei!«).

Rechts daneben schließt inhaltlich die nächste Szene an (Bild 4, Abb. 38d). Das Bild ist heute stark zerstört, aber über ältere Zeichnungen und Fotos rekonstruierbar. Es zeigt dieselben Männer aus der Würfelszene, die inzwischen in einen handgreiflichen Streit geraten sind. Der Mann links im roten Gewand schreit: NOXSI<sup>1220</sup>/A ME/TRIA(S)/ECO<sup>1221</sup>/FUI – *noxia me trias, ego fui* (»Verbrecher, ich hatte die Drei, ich wars!«). Sein Gegenspieler in Gelb kontert: ORTE<sup>1222</sup>FELLATOR<sup>1223</sup>/ECO FUI – *orte fellator, ego fui* (»Ich bitte dich, Fellator, ich wars!«). Rechts steht ein dritter Mann – wahrscheinlich der Wirt – im kurzen Gewand in

1215 Ritter 2011, 168. Beide Möglichkeiten (Ansprache eines Gastes außerhalb des »Bildraums« oder eines der dargestellten Gäste) zieht Clarke 1998–1999, 32 in Betracht.

1216 Zu diesem in der griechischen und römischen Ikonographie geläufigen Bildmotiv vgl. Ritter 2011, 171.

1217 Wegen der symmetrischen Anordnung vermutlich nicht die gefallenen Würfel? Hingegen Fröhlich 1991, 212. Man kann sich zurecht fragen, ob hier überhaupt ein Würfelspiel abgebildet ist oder nicht eher ein Brettspiel.

1218 Häufige Schreibung von XS für X. Ritter 2011, 171 Anm. 55. Falsch übersetzt bei Todd 1939, 7. vgl. auch Fröhlich 1991, 212 Anm. 1218.

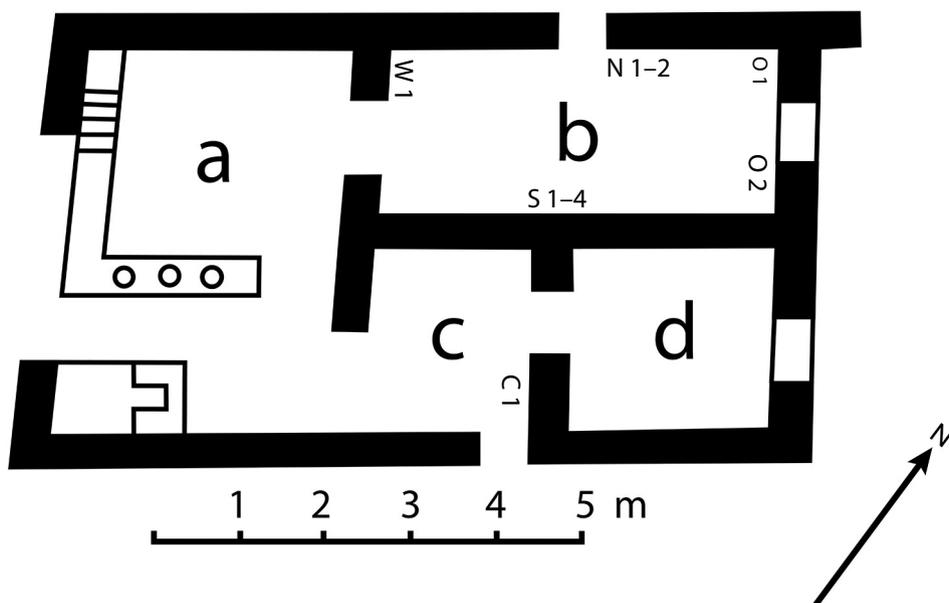
1219 Latinisierungen der griechischen Zahlwörter τριάς, δυάς, vgl. Gigante 1979, 46. Todd 1939, 7.

1220 Häufige Schreibung von XS für X, vgl. ebd.

1221 Häufige Schreibung von C für G, vgl. ebd.

1222 Ritter 2011, 173 Anm. 66. Todd 1939, 7: »Mau and (apparently) Diehl took it as the vocative of a proper name Ortus, for the existence of which I find no evidence.« Clarke deutet *orte* Todd 1939, 7f. folgend als eine synkopierte Form von *oro te* (umgangsspr. für »Nun mach mal halblang!«, »Lass das!« oder »Was ist das?«) und nicht als lateinische Umschrift eines griechischen Wortes, vgl. Clarke 1998, 324f. Anm. 45.

1223 Todd 1939, 7: »you dirty dog!«. Fröhlich 1991, 213: »du Hund«. Presuhn 1882, 4: »Elender Spitzbube«.



Textabb. 6 Pompeji, Caupona della Via di Mercurio (VI 10, 1-19), schematischer Grundriss des Gebäudes mit Ergänzungen

gebückter Haltung und stemmt sich mit beiden Händen dagegen, so als wolle er beide von sich wegschieben. Er ruft verärgert: ITIS/FORAS<sup>1224</sup> / RIXSATIS<sup>1225</sup> – *itis foras rixatis* (»Geht raus, kämpft draußen!«).

Die in situ verbliebenen Bilder an Südwand (S1–S4), Nordwand (N2) und Westwand (W1) in der Caupona an der Via di Mercurio zeigen folgende Szenen (Verteilung im Raum siehe Textabb. 6): Zwei Männer beim **Würfelspiel** an einem dreibeinigen runden Tisch (S1<sup>1226</sup>). Links sitzt ein Mann mit roter Tunika und gelblicher Chlamys, der in der Rechten einen Würfelbecher hält und die Linke erhoben hat – wahrscheinlich hielt er ein Trinkgefäß. Sein Gegner rechts des Tisches in gelblichem Gewand ist stehend abgebildet. Es sieht aus, als wäre er vor Erregung von seinem Stuhl aufgesprungen; mit der Rechten deutet er auf das Spielbrett. Flankiert werden die beiden Spieler von zwei aufgeregten Zechern, einem Mann in roter Tunika mit grünlichem Überwurf rechts, der beide Hände erhoben hat und in der Rechten einen hohen Trinkbecher hält. Ein weiterer Mann in roter Tunika nähert sich der Gruppe mit großen Schritten von links.<sup>1227</sup>

1224 *foras* vulgärsprachlich für *foris*, vgl. Todd 1939, 8.

1225 Ebd.: »The two verbs (i. e. *itis*, *rixatis*) are not indicatives used instead of imperatives, but genuine imperatives that are abnormal only in the spelling. In the Vulgar Latin represented by the Pompeian wall-inscriptions, final *tis* and final *te* have exactly the same sound, unless the next word begins with a vowel.«.

1226 Farbabbildung bei Ritter 2011, 211 Taf. 3.

1227 Ritter 2011, 171 f. Fröhlich 1991, 214 f.

Daneben eine **Schankszene** zwischen zwei Männern, die sich gegenüberstehen (S2, Abb. 39a<sup>1228</sup>). Der Kunde links ist gekleidet in eine gelbe Tunika und einen blauen Mantel und hält in beiden Händen einen Becher. Über seinem Kopf, der später von einem Souvenirjäger aus der Wand geschnitten wurde, ist die Beischrift *ADDE CALICEM SETINVM* – *adde calicem Setinum*<sup>1229</sup> («Gib (mir) noch einen Becher Setiner.») in den Putz geritzt worden. Sein Gegenüber in roter Kleidung hält ihm mit der vorgestreckten Rechten ein Gefäß zur Befüllung hin und ist als Kellner zu deuten. Über seinem Kopf ist ein weiteres Graffito, vielleicht *HAVE(?)*, zu lesen, was als freundlicher Gruß aufgefasst werden kann.<sup>1230</sup>

Eine **weitere Schankszene** zwischen einem Soldaten mit gelbem Gewand, Stiefeln und Lanze sowie einer Bedienung war an der Nordwand rechts außen abgebildet (N2, Abb. 39b). Die Bedienung links trägt eine kurze rote Tunika, hält einen Weinkrug und schenkt dem rechts stehenden Gast aus einem Becher ein. Über das Geschlecht der einschenkenden Figur herrscht Uneinigkeit. Ein deutlicher Haarknoten ist nicht erkennbar. Aufgrund der ähnlichen Gewandform der männlichen Person im benachbarten Bild O1 könnte ein Mann gemeint sein.<sup>1231</sup> Über dem Kopf des Soldaten hat jemand die Beischrift *DA FRI(GI)DAM PVSILLVM*<sup>1232</sup> – *da frigidam pusillum* («Gib ein wenig kaltes Wasser hinzu.») eingeritzt.<sup>1233</sup>

Das dritte Bild an der Südwand zeigt eine **Gesellschaft von Speisenden**, die um einen runden Tisch versammelt ist (S3). Die Gäste sitzen auf Hockern, das Bild ist in größeren Teilen zerstört, vermutlich handelt es sich um Männer. Die Person ganz links im grünen Gewand greift entweder nach einem Gegenstand auf dem Tisch oder führt einen Redegestus aus. Die anderen drei Sitzenden scheinen sich an den aufgetischten Speisen und Getränken zu bedienen. Zwei Teilnehmer sind durch ihre Kapuzenmäntel als Reisende gekennzeichnet. Ganz rechts steht ein kleiner Diener in Tunika, einen Krug und einen Becher haltend. Über der Gruppe schweben Lebensmittel an einem Gestänge, man erkennt Wurstwaren, Waren in kleinen Beuteln oder Netzen sowie Geräuchertes(?).<sup>1234</sup>

Eine kleine **Gesellschaft von Trinkenden** zeigt das Bild an der Westwand zur Rechten des Durchgangs zum Hauptraum (W1). Der linke obere Abschnitt ist zer-

1228 Farbabbildung bei Ritter 2011, 211 Taf. 4, 3b.

1229 CIL IV 1292. Blum 2002, 35 Nr. 24.

1230 Ritter 2011, 166 Anm. 38. Fröhlich 1991, 215. Die Lesung *HAVE* war ein Vorschlag Helbig's, vgl. Helbig, Nr. 1504, 2.

1231 Die einschenkende Figur interpretiert Fröhlich 1991, 216 als männlich, genauso wie Clarke 1998–1999, 35: »male servant and customer/s«. Clarke 2003, 310 Anm. 36: »a male servant« und Neudecker 2012, 99 Abb. 8: »Soldat und Kellner«. Ritter 2011, 165 Anm. 35 deutet die Bedienung hingegen als weiblich: »Dagegen sprechen aber die zu einem Haarknoten hochgebundenen langen Haare. Zudem unterscheidet sich diese Figur von dem männlichen Kellner in dem (...) Schank-Bild von der Südwand (...) dadurch, dass die Tunika sowohl die Oberarme als auch einen größeren Halsausschnitt freilässt.«.

1232 CIL IV 1291. Blum 2002, 35 Nr. 24.

1233 Ritter 2011, 165 f. und Anm. 35.

1234 Ebd. 175–177. Fröhlich 1991, 215 f.

stört. Im verbliebenen Bildteil erkennt man links die Reste zweier weintrinkender Männer in Vorderansicht, von denen der eine in roter Tunika neben, der andere im dunkelgelben Reisegewand hinter einem rechteckigen Tisch sitzt. Weiter rechts sitzt ein Mann in einem türkisfarbenen langen Gewand, der in der Rechten einen hohen Glasbecher hält und mit der Linken einen auf den Oberschenkel gestellten Weinkrug festhält. Von rechts beugt sich ein Mann in einem weinroten Gewand zu ihm; er scheint ihm vertraulich etwas mitzuteilen.<sup>1235</sup>

Die Szene rechts außen an der Südwand war wohl **erotischen Inhalts** und ist heute stark beschädigt (S4). Hier ist nur noch der Kopf einer Frau zu sehen, die wohl auf dem ausgestreckten Körper eines Mannes saß, dessen Kopf auf eine Kline gebettet war, von der noch ein Ende am linken Bildrand erkennbar ist. Als Vorlage für die Rekonstruktion können Wandmalereien aus pompejanischen Bordellen dienen.<sup>1236</sup>

Daneben gibt es Wandbilder, die nur in alten Abzeichnungen überliefert sind (Verteilung im Raum siehe oben Textabb. 6): An der Nordwand links neben der Schankszene war das **Ausladen von Wein** an einem Maultiergespann dargestellt. Das Wandbild ist heute stark verblasst (N1).<sup>1237</sup> Ein ähnliches Bild im Durchgangsraum (c) zeigte die Ausladung von Wein an einem Pferdewagen (c1).<sup>1238</sup> Von der zweiten Szene direkt daneben, die einen von Ochsen gezogenen Wagen präsentierte, existiert keinerlei Abbildung; sie kann nur aus Beschreibungen rekonstruiert werden (c2).

An der Ostwand waren zwei weitere Bilder angebracht, die bedauerlicherweise beide verloren sind und die **sexuelle Begegnungen** zwischen Mann und Frau zum Inhalt hatten. Die linke Szene zeigte eine Frau, die sich zu einem kleinen Tischchen hinabbeugt, auf dem eine Karaffe steht. Mit der Linken führt sie einen Becher zum Mund. Rechts von ihr steht ein Mann mit einem kurzen Gewand, der in der ausgestreckten Rechten einen Becher hält. Sein Gewand gibt den Blick auf den Schambereich frei, er versucht die Frau von hinten zu penetrieren. In der alten Zeichnung vollführt das Paar eine Art ›Drahtseilakt‹: Beide Akteure scheinen auf zwei gespannten Seilen zu balancieren, die am Tisch festgemacht sind. Die Seile in der Zeichnung stellten im Wandbild aber sehr wahrscheinlich nach rechts weisende Schlagschatten dar, wie sie auch in den anderen Kneipenbildern zu finden sind. Die Seile wurden bei der Abzeichnung sehr wahrscheinlich falsch interpretiert (O1).<sup>1239</sup> Die Szene daneben zeigte ein streitendes Paar: Der nackte Mann wird zudringlich und will die mit einem langen Gewand bekleidete Frau mit entblößter

1235 Ritter 2011, 176 f. Fröhlich 1991, 216 f.

1236 Ritter 2011, 220 Taf. 12, 1. 182 Anm. 108. Fröhlich 1911, 216.

1237 Ebd. 216. 217 Abb. 1. Ritter 2011, 217 Taf. 9, 1.

1238 Ebd. Taf. 9, 2. Das Wandbild ist in einer anonymen Zeichnung überliefert, vgl. Fröhlich 1991, 218 Anm. 1240 mit weiterführender Literatur zu Reproduktionen dieser Zeichnung.

1239 Ritter 2011, 220 Taf. 12, 2. Fröhlich 1991, 217 f. Die These von der öffentlichen sexuell-akrobatischen Schauseinlage hält sich allerdings hartnäckig, vgl. Ritter 2011, 183 Anm. 115. Neudecker 2012, 100 f. Abbildung der Zeichnung ebd. 98 Abb. 6.

Brust überwältigen. Diese wehrt sich und holt mit einem kleinen Krug zum Schlag aus (O<sub>2</sub>).<sup>1240</sup>

Lange Zeit bestand ein explizit philologisches Interesse an den Bildbeischriften und die Bilder wurden aufgrund ihrer Nähe zu Szenen des römischen Alltagslebens lediglich als Anschauungsmaterial für antikes Kneipenleben betrachtet.<sup>1241</sup> Erst Fröhlich hat schließlich den archäologischen Eigenwert der Bilder erkannt, indem er behauptete, der Fries in der Caupona des Salvius habe reale Ereignisse des Tabernenlebens festhalten wollen, die in irgendeiner Form »komisch, abstoßend oder sonstwie bemerkenswert« erschienen.<sup>1242</sup> Clarke vertrat die These, dass mit den Bildern sozusagen ex negativo eine lehrhafte Absicht verfolgt worden sei. Der Kneipenbesucher sollte aus ihnen Erkenntnisse zur Vermeidung falscher Verhaltensweisen ziehen. Er erwoh zu einem eine unterhaltsame, zum anderen aber auch eine sozialkritische Funktion der Szenen, denn der in den Einzelszenen durchschimmernde gesellschaftskritische Humor habe mit den Ängsten der dort verkehrenden sozialen Schicht gespielt.<sup>1243</sup> Ritter bemängelt die Ansätze von Fröhlich und Clarke, die vom Betrachter ein bestimmtes Vorwissen – über ein bestimmtes Ereignis oder eine bestimmte Weltsicht – voraussetzten, das sich dem modernen Zugriff entziehe. Entgegen der gewählten Terminologie handele es sich bei den Wirtshaus- oder Kneipenszenen nicht um eine »nach eigenen Gesetzen funktionierende Ausnahmerecheinung«. Dabei seien die Bilder nicht abgekoppelt von den Darstellungskonventionen der zeitgenössischen Bildkunst, denn die Szenen funktionierten in ihrer Bildsprache genauso wie andere Bildwerke, auch wenn sie »ihre eigene imaginierte Wirklichkeit konstruieren«.<sup>1244</sup> Aus diesem Grund hat Ritter alle Kneipenszenen nochmals eingehend betrachtet. Er sucht nach Parallelen in der römischen Bildkunst und nimmt zusätzlich eine bildtypologische Vernetzung der Szenen an den Wänden mit vergleichbaren Darstellungen auch in anderen Gattungen vor.<sup>1245</sup> Außerdem prüft er, ob eine Aussage über das Zusammenwirken der Bilder getroffen werden kann.

1240 Ritter 2011, 183f. und 220 Taf. 12, 3. Fröhlich 2011, 218. Neudecker 2012, 100. Abbildung der Zeichnung ebd. 98 Abb. 5.

1241 Einen Forschungsüberblick hat zuletzt Ritter zusammengestellt: Ritter 2011, 158–161. Literatur vgl. ebd. 158 Anm. 19.

1242 Fröhlich 1991, 211–222, Zitat S. 213.

1243 »There are two ways to create social humor in this situation: either to mock the elite who aren't there or to show members of your own group in comprimising or embarrassing situations. The artist chose the second option in the Tavern of Salvius.« (Clarke 2007, 121). »(...) taken together they (i. e. the paintings) sketch out the kinds of behavior that the taverngoers would have found amusing precisely because they went against culturally accepted norms.« (Clarke 1998–1999, 28). Außerdem Clarke 2003, 162. Clarke 2007, 124.

1244 Ritter 2011, 160f. Zitate S. 161.

1245 Ebd. 185–187. Damit folgt er Thomas Fröhlich, der bereits typologische Vorbilder herangezogen hatte.

Clarke war der Ansicht, dass die Bilder aus der *Caupona* des *Salvius* vom Betrachter in jedem Fall als Einheit gelesen werden mussten, damit ihre Aussage verständlich war.<sup>1246</sup> Auch Fröhlich hat versucht, in den Bildern eine narrative Konstante zu ermitteln: »Möglicherweise ist das in allen vier Szenen auftretende Paar immer dasselbe und der Fries erzählt eine fortlaufende Geschichte, da jeweils eine der beiden Figuren ein rotes und die andere ein gelbliches Gewand trägt.«<sup>1247</sup> Bild 2 (Abb. 38b) passt allerdings nicht zu dieser Beobachtung, weshalb seine Vermutung nicht haltbar ist. Auch bei den uneinheitlich zusammengestellten Bildern in der *Caupona* an der *Via di Mercurio* wollte Fröhlich ein verbindendes Element erkennen: »Vielleicht ist der junge Mann in der roten Tunika, der ganz ähnlich in vier Bildern [*S*<sub>1</sub>, *S*<sub>2</sub>, *W*<sub>1</sub>, *N*<sub>2</sub>] auftritt, jeweils mit dem Wirt zu identifizieren.«<sup>1248</sup> Doch auch diese Beobachtung entbehrt einer sicheren Grundlage. Wohl aus diesem Grund wählt Ritter einen anderen Ansatz, indem er gar nicht erst versucht, jeweils abgeschlossene Erzählungen aus den Bildern herauszulesen zu wollen, sondern klar konturierte Themenkomplexe identifiziert, zu denen sich die Szenen aus beiden *cauponae* zusammenfassen lassen:

Das Bildthema ›Weintransport‹ war gleich dreimal in der *Caupona* an der *Via di Mercurio* vertreten. Das nur aus einer Beschreibung bekannte Bild *c*<sub>2</sub> zeigte einen fahrenden Transportwagen; die Bilder *N*<sub>1</sub> und *c*<sub>1</sub> präsentierten jeweils das Entladen von Wein aus einem Transportwagen. Die Örtlichkeit der Kneipe selbst spielt erst bei den späteren Stadien des Weinhandels eine Rolle, also beim Transport zur sowie beim Entladen vor der Kneipe.<sup>1249</sup>

Das Sujet ›Weinausschank‹ ist unmittelbar mit dem Funktionskontext eines Wirtshauses verbunden. Zu dieser thematischen Gruppe gehören drei Szenen: Bild 2 aus der *Caupona* des *Salvius* sowie die mit Graffiti versehenen Mittelbilder *S*<sub>2</sub> und *N*<sub>2</sub> aus der *Caupona* an der *Via di Mercurio*.

Auch das Thema ›Weingenuss‹ gehört in den Funktionskontext des Wirtshauses und ist in der *Caupona* an der *Via di Mercurio* gleich zweimal vertreten (*S*<sub>3</sub> und *W*<sub>1</sub>). Es bestehen sowohl auffällige Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zu den Gelagebildern der *Casa del Triclinio*, was auf den folgenden Seiten noch zur Sprache kommen soll.

Das ›Würfelspiel‹ ist im Bildprogramm beider Kneipen vertreten (Bild 3, *S*<sub>1</sub>). In der *Caupona* an der *Via di Mercurio* ist eine Konfliktsituation nicht unmittelbar ersichtlich. In der *Caupona* des *Salvius* wird das Geschehen im Würfelspiel-Bild als Streit im Nachbarbild (Bild 4) fortgesetzt. Bild 4 lässt sich nicht auf eine typologische Vorlage aus anderen Kunstgattungen zurückführen, sondern stellt eine Sonderanfertigung dar, bei der der Maler aus seiner Kreativität geschöpft hat.

1246 Clarke 2003, 162.

1247 Fröhlich 1991, 213.

1248 Ebd. 219.

1249 Ritter 2011, 179.

Das Thema ›Mann und Frau‹ ist bestimmend in den Bildprogrammen der beiden Kneipen. Hierzu gehören die Kuss-Szene (Bild 1) aus der Caupona des Salvius, die Symplegma-Szene S4 und die beiden derb-erotischen Szenen O1 und O2 aus der Caupona an der Via di Mercurio.

Die Gruppen ›Weintransport‹, ›Weinausschank‹ und ›Weingenuss‹, die hier in eine logische Abfolge<sup>1250</sup> gebracht wurden, können als Subkategorien des Leitmotivs ›Wein‹ aufgefasst werden. Zwar gibt es keine inhaltlich übergreifende und einheitliche Kategorie für alle Kneipenbilder; allerdings war in der Caupona an der Via di Mercurio das Trinken von Wein wahrscheinlich in allen Bildern in irgendeiner Form präsent, sogar in der Würfelspiel-Szene.<sup>1251</sup> Zusätzlich werden Verhaltensweisen als Folgen des Weinkonsums geschildert, zu denen sich die Konsumenten hinreißen lassen: ein möglicherweise falscher Liebeschwur, Streit beim Würfelspiel, sexuelle Zudringlichkeiten. Das verbindende Element unter allen betrachteten Kneipenbildern ist ihr raumfunktionaler Kontext und die Beobachtung, dass die meisten von ihnen auf typische Wirtshausaktivitäten verweisen. Für seine Untersuchung hat Ritter die Bilder deshalb in den Gebäudegrundrissen positioniert und sie damit zurück an ihre einstige Wirkungsstätte, in ihren lebensweltlichen Kontext gestellt. Die Frage der kommunikativen Funktion der Kneipenbilder und die konkrete Rolle der Beschriftung ist bis zu seinem Aufsatz nur ansatzweise gestellt worden. Für ihn sind die Darstellungen ein konkretes Zeugnis für das Wirtshaus als Lebensraum, dessen Gestaltungskonzept und Inszenierung auf den folgenden Seiten erörtert werden.

Im Schankraum der Caupona des Salvius waren alle Wandbilder an einer einzigen Wand aufgereiht und durch ihre rote Umrahmung als zusammengehörig gekennzeichnet. Die Anzahl der Figuren wechselt von Bild zu Bild nach einem bestimmten Muster: 2, 3, 2, 3. Auch in der Positionierung der Hauptpersonen kann ein Muster beobachtet werden: Stehend, Sitzend, Sitzend, Stehend. Zwischen dem küssenden Paar in Bild 1 und dem raufenden Paar in Bild 4 ist zudem eine Ähnlichkeit in der Komposition festzustellen, auch wenn die Farbe der Gewänder vertauscht ist. Inhaltlich gibt es ebenso eine Verbindung zwischen beiden Bildern, denn die Figuren artikulieren starke persönliche Emotionen (Zuneigung und Zorn), während die beiden mittleren Bilder eher als allgemeingültige ›Aufzeichnungen‹ typischer Situationen des Wirtshauslebens anzusehen sind.<sup>1252</sup> Eine Parallele zwischen Bild 2 und 3 ist ebenso im identischen Aufbau der Beischriften *non mia est* und *non trias, duas est* festzustellen. Das frieshafte Arrangement der Bilder, die unmittelbar aneinander anschließen, regt zu gedanklichen Querverbindungen zwischen den Sze-

1250 Von der Anlieferung über den Ausschank bis hin zum gemeinschaftlichen oder solitären Konsum von Wein.

1251 Weintrinkende Personen erscheinen in den Bildern S1, S2, S3, O1, O2, N1, N2, W1 sowie c1 und c2.

1252 Ritter 2011, 195.

nen an. Dass dies wohl auch die Intention des Auftraggebers war, zeigen die Bilder 3 und 4, die zusammen eine Handlungssequenz bilden und demnach als narrative Einheit zu lesen sind. Im Gegensatz zur *Caupona* an der *Via di Mercurio* wird nur in einem Bild explizit auf das Thema ›Wein‹ verwiesen (Bild 2).<sup>1253</sup> Auch die Rolle der Bedienung in Bild 2, die mit ihren Gästen in direkten Kontakt tritt und das Geschehen aktiv steuert, unterscheidet sich grundlegend von den Figuren der Kellner in S2 und N2 und erst recht von dem Diener im Bild S3, der in deutlich kleinerem Maßstab, stumm, passiv und abgesetzt von der Gruppe wiedergegeben ist.<sup>1254</sup>

In der *Caupona* an der *Via di Mercurio* verteilen sich die Bilder gleichrangig und stehen in einer lockeren Verbindung zueinander. Ihre Anordnung verfolgt kein stringentes gedankliches Konzept. Die vier erhaltenen Bilder an der Südwand unterscheiden sich in ihrer Konzeption von den vier Bildern in der *Caupona* des *Salvius*: ihre Themen variieren stärker, es gibt keine wiederkehrenden Figuren; eine zeitliche Abfolge in nebeneinanderstehenden Bildern ist nicht ersichtlich. Die Anzahl der Hauptfiguren wechselt nach dem Muster 4, 2, 4, 2. An der Nordwand können die beiden Bilder in eine chronologische Reihenfolge gebracht werden: die Entladung von Wein vor der Kneipe gefolgt vom Ausschank des Weins in der Kneipe. An der Ostwand und im Durchgangsraum wurden je zwei Bilder zu einem Thema nebeneinandergesetzt, allerdings ohne näheren Bezug zueinander.<sup>1255</sup> Die Schankszene S2 und N2 haben eine ähnliche Form, die Bedienung trägt in beiden Fällen ein rotes Gewand und die des Kunden ein gelbes. Beiden Szenen kommt eine zentrale Aufgabe zu: sie spiegeln die gute Beziehung zwischen dem Personal und den Gästen.<sup>1256</sup> Die Bilder S3 und W1 kommen in ihrer Aussage den Gelagbildern aus der *Casa del Triclinio* nahe. Sie zeigen Wohlleben im ›konvivialen‹ Miteinander mit einem Sklaven für das Servieren des Weins (S3, vgl. ›Tanz-Bild‹, ›Gesangs-Bild‹, ›Ankunfts-Bild‹) und einem vertraulichen Zwiegespräch (W1, vgl. ›Ankunfts-Bild‹).<sup>1257</sup>

Alle Kneipenbilder verweisen in unterschiedlichen Graden der Intensität auf die Lebenswirklichkeit in der *caupona*: auf der Ebene, die am engsten mit dem Kneipenleben verbunden ist, befinden sich jene Szenen, die Dienstleistungen oder Vergnügungsmöglichkeiten in der Kneipe zeigen. Dazu gehören der Weinausschank (Bild 2, S2, N2), das Servieren und Zechen bei Tisch (S3, W1) sowie das gemeinsame Spiel (Bild 3, S1), aber auch Handlungen, die sich im menschlichen Miteinander auf engem Raum ergeben können, z. B. eine Liebschaft (Bild 1), ein sexuelles Abenteuer (S4), ein handfester Streit (Bild 4). Der Verweis auf das Innere eines Kneipenraums wird durch die Angabe von Mobiliar und Spielgerät, aber auch in den Beischriften (*itis foras, veni bibe*) ausgedrückt. Auf einer entfernteren

1253 Ebd. 188. 193.

1254 Ebd. 167.

1255 Ebd. 188. 190. 192f.

1256 Ebd. 167f.

1257 Ebd. 175–177. 185.

Ebene wird der logistische Aufwand gezeigt, der notwendig ist, um der Kundschaft den Weingenuss zu ermöglichen. Hierzu gehören jene Szenen, die außerhalb der Kneipe Transport und Anlieferung von Wein zeigen (N<sub>1</sub>, c<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>). Die Bildgruppe der dritten Ebene präsentiert sexuelle Phantasien, die eher nicht im Umfeld eines öffentlich zugänglichen Kneipenraumes zu denken sind, sondern sich allenfalls in der Vorstellungswelt ihrer Besucher abgespielt haben mögen (O<sub>1</sub>, O<sub>2</sub>). Einzig der Weingenuss der am Sexualakt Beteiligten in O<sub>1</sub> stellt noch einen, wenn auch fernen Bezug zum Kneipenleben her.<sup>1258</sup> Im Unterschied zur Caupona des Salvius, deren Bemalung wenige ausgewählte Szenen zeigt, verweisen die Bilder in der Caupona an der Via di Mercurio variationsreich auf das breite Spektrum von Beschäftigungen in einer »generischen Kneipenwelt«<sup>1259</sup>.

In Hinblick auf den Anbringungsort der Bilder lassen sich weitere Aussagen treffen: Der Fries in der Caupona des Salvius ist aufgrund der Raumverhältnisse so konzipiert worden, dass er auch aus der Entfernung gut sichtbar war. Wir finden ihn an einer strategisch günstigen Position zwischen zwei Türöffnungen im Schankraum gegenüber dem Tresen, wo er sich im Blickfeld sowohl der Laufkundschaft als auch der länger verweilenden Kneipengäste befand. In der Caupona an der Via di Mercurio verteilen sich die Szenen zum Thema ›Speisen, Trinken/Aus-schank‹ und ›Spielen‹ an verschiedenen Wänden des Gastraums (b), mehrheitlich jedoch an dessen Langseite (eben dort, wo wohl auch das Mobiliar gestanden hat: W<sub>1</sub>, S<sub>1</sub>–3, N<sub>2</sub>). Szenen, die mit Anlieferung und Ausladen zu tun haben, sind an den beiden hinteren Eingängen zu finden (N<sub>1</sub>, c<sub>1</sub>, c<sub>2</sub>). Szenen mit sexuellem Inhalt wurden im hintersten Winkel des Gastraums aufgemalt, der den Eintretenden zunächst nicht sofort ins Auge fiel (S<sub>4</sub>, O<sub>1</sub>, O<sub>2</sub>).

Wie in den Gelagebildern der Casa del Triclino sind auch in den Kneipenbildern sowohl gemalte als auch eingeritzte Beischriften vorhanden. Die Notationsart der Beschriftung, also ihre Angabe in aufgemalter oder eingeritzter Form, ver-rät unterschiedliche Kommunikationsformen. In der Caupona des Salvius sind die Aussprüche der agierenden Personen bei allen Bildern mit Farbe hinzugefügt worden; man kann also davon ausgehen, dass ihr Text bei der Konzeption oder spätestens während der Anbringung der Szenen entworfen wurde. Die Materialität des Schreibvorgangs, die sich in Farbintensität und Größe der gemalten Schrift artikuliert, kann in Bild 2 (Abb. 38b) einen Hinweis auf Gespräche während der Anbringung der Bilder geben. Die Bemerkung *Oceane veni bibe* scheint später als die übrigen Beischriften im selben Bild hinzugesetzt worden zu sein, denn sie ist deutlich blasser und kleiner, woraus sich eine Beschriftungsabfolge ablesen lässt. Eventuell wurde der Zusatz auf die Schnelle mit einem Rest verdünnter Farbe vor dem ›Finish‹ des Bildes vorgenommen, vermutlich nach einem spontanen Einfall. Denkbar wäre, dass Oceanus der Spitzname eines Stammgastes war. Eine solche

1258 Ebd. 190–192.

1259 Neudecker 2012, 102.

Benennung verleiht der Zeichnung eine heitere Note, weil sie einen unstillbaren Säufer karikiert, der eine Menge alkoholischer Flüssigkeit in sich aufnehmen kann.<sup>1260</sup> Die kleine Schankszene wäre in diesem Fall von ihren Urhebern gleichsam ›weitergedacht‹ und in die eigene Realität projiziert worden.

Man kann sich fragen, aus welcher Quelle die Anregung für einen solchen Bilderwitz herrühren könnte. Eine Möglichkeit sind die bildhaft erweiterten Graffiti, die überall an den Wänden Pompejis hinterlassen und von der Bevölkerung in Kommentaren oder Zeichnungen verarbeitet wurden.<sup>1261</sup> Eventuell waren auch Eindrücke eines Schauspiels Vorbild, wofür der possenhafte Charakter der Bilder 2 und 4 spricht.<sup>1262</sup> Dass ein Schauspiel die Lebenswirklichkeit eines Wirtshauses zum Thema haben konnte, beweist der frühkaiserzeitliche Grabstein des L. Calidius Eroticus aus Isernia, den er für sich und eine gewisse Fannia Voluptas hat setzen lassen.<sup>1263</sup> Der Stein zeigt einen siebenzeiligen Text<sup>1264</sup> und darunter eine figürliche Szene, die aus dem Wirt eines Gasthauses im langen Gewand<sup>1265</sup> und einem Mann mit Kapuzenmantel und Reittier besteht. Der Gast steht kurz vor seiner Abreise, hat sein Maultier gesattelt und verhandelt mit dem Wirt über die Rechnung. Der erste Teil der Inschrift folgt einem verbreiteten Schema römischer Grabinschriften<sup>1266</sup>; der zweite Teil bildet den Dialog ab. Die Rollenzuweisungen fehlen in dem Text, jedoch können die Sprechtexte mühelos den beiden Protagonisten zugeordnet werden. Herbert Bannert bezeichnet das Reliefbild als »eine Szene, die gut in einen Mimus oder in einen Schwank passt.«<sup>1267</sup> Gezeigt wird derjenige Moment,

1260 Ritter 2011, 169. Neudecker 2012, 101: »einer in der Nachbarschaft hieß wohl immer so.«.

1261 Ebd. 102. Über den interaktiven Charakter von Graffiti im Stadtgebiet Pompejis zuletzt *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 103–115.

1262 Die von Clarke 2003, 164 vertretene These, bei Bild 1 handele es sich um eine Szene aus einem Theaterstück, hält Ritter 2011, 196 Anm. 152 für widersinnig. Möglicherweise hat aber auch hier ein Theaterstück eine Anregung (nicht die Vorlage!) zur Gestaltung der Szene gegeben.

1263 Bannert 2005. Das im antiken Aesernia aufgefundene Grabrelief aus Kalkstein befindet sich heute im Louvre, vgl. ebd. 204 Anm. 4. 206 Anm. 10. Weiterführende Literatur zum Stein, vgl. ebd. 204 Anm. 4. 206 Anm. 13.

1264 CIL IX 2689 = ILS 7478. Transkription bei Bannert 2005, 204. Einige der Abkürzungen sind anders aufgelöst bei Jahn 1861, 369 und Diebner 1979, 174 Kat.-Nr. Is 62.

1265 In früheren Publikationen wurde die linke Gestalt wohl deshalb und wegen der Langhaarfrisur in der Umzeichnung von Otto Jahn (Jahn 1861, Taf. X 6) mit einer Wirtin in Verbindung gebracht. Die Umzeichnung der figürlichen Darstellung entspricht der Zeichnung bei Bannert 2005, 204, so u. a. bei Jahn selbst, vgl. ebd. 369 und Kleberg 1963, 37. Diebner 1979, 174. Junkelmann 1993, 83 (Erläuterungen zu Abb. 84) und zuletzt Ritter 2011, 169. Siehe hierzu Bannert 2005, 205 Anm. 5. Die Leitung eines Gasthauses war schon zu frühesten Zeiten des Reisens oft ein Beruf von Frauen, vgl. Casson 1976, 239.

1266 *L(ucius) Calidius Eroticus sibi et Fanniae Voluptati v(ivus) f(ecit)*.

1267 Bannert 2005, 207. Die Schauspielerin Fannia Voluptas hat wahrscheinlich die Rolle des Wirtes übernommen, während ihr Kollege Lucius Calidius Eroticus den Reisenden mimte. Das Stück würde sich gut in das Genre des Mimus einfügen, worin moralisch abgründige Konflikte und Niederträchtigkeiten des Alltags behandelt wurden, vgl. Kindermann 1979, 142. Für die Gattung des Mimus würde außerdem sprechen, dass die Darsteller offensichtlich keine Masken tragen, vgl. ebd. 141.

welcher bei den Zuschauern die meisten Lacher erzeugte. Die Pointe besteht darin, dass der Reisende sein Maultier als gefräßig hinstellt, während er selbst viel mehr für sein eigenes Wohlleben ausgegeben hat.

Alle Bilder in der Caupona des Salvius haben einen eigenständigen Aussagewert und sollten Ritters Ansicht nach für sich genommen auch ohne ihre Beschriftung für den Betrachter verständlich sein, da sie allgemeine Alltagshandlungen in einer Kneipe schildern.<sup>1268</sup> Anders als es auf den ersten Blick scheinen mag, besteht eine Diskrepanz zwischen Bild und Text: Weder sagen die Texte rein das aus, was die Bilder darstellen, noch bilden die Bilder nur den Inhalt der Texte ab.<sup>1269</sup> Speziell in den ersten drei Szenen lenken die ›sprechenden‹ Beischriften die Bildaussage sogar in eine andere Richtung: Der Leser erfährt in Bild 1, dass der intime Kuss zwischen den beiden Liebenden durch eine Nebenbuhlerin belastet ist. Auch das Personal in Bild 2 ist weniger dienstfertig als es den Anschein hat, sondern setzt klare Grenzen gegenüber seiner Kundschaft, macht sich sogar über sie lustig. Die beiden Spieler in Bild 3 gehen nicht friedlich aus ihrer Partie – im Gegenteil: eine Konfliktsituation zeichnet sich ab, die nebenan in Bild 4 eskaliert. Bild und Beischrift rücken im letzten Bild semantisch am engsten zusammen, da Habitus der Figuren und Inhalt der Beischriften in dieselbe Richtung zielen. In allen Bildern wird das Verhalten der Gäste als kritikwürdig hingestellt: ein womöglich falscher Liebesschwur, vorlautes Verhalten bei der Bewirtung, Schummelei beim Spiel und körperliche Ausschreitung im Lokal. Die Beschriftung stellt also einen deutlichen Fingerzeig auf Konflikte im Kneipenraum dar, die in unterschiedlicher Intensität ausgetragen werden: in Bild 1 ist die schwelende Krise des Pärchens nur im schriftlichen Zusatz erkennbar, während die Darstellung selbst keine Hinweise bietet; auch in Bild 2 und Bild 3 ist auf den ersten Blick kein untrügliches Indiz für eine Konfliktsituation zu finden.<sup>1270</sup> Durch die Beischriften wird allerdings klar, dass es in diesen Bildern um Rivalität zwischen den Kneipenbesuchern geht, die im einen Fall durch den Wortwitz der Bedienung beigelegt wird, während die Spannungen im anderen Fall gerade erst entstehen und nur durch das beherzte körperliche Eingreifen des Wirtes aufgelöst werden können. Auf der reinen Bildebene sind wiederum die Bilder 1–3 vereinbar, da in ihnen geduldete Möglichkeiten des Zeitvertreibs in der Kneipe abgebildet sind; auf der reinen Textebene können die Bilder 2–4 zusammengefasst werden, da in ihnen Meinungsverschiedenheiten offen zur Sprache kommen.<sup>1271</sup>

Die Aussage der vier Kneipenbilder hat Ritter auf einen Nenner gebracht: beispielhaft werden Störungen der Kommunikationsatmosphäre im Lokal und ihre

1268 Ritter 2011, 159. 195. Hingegen Fröhlich 1991, 213, der in den Bildern spezielle Ereignisse ausmachen will.

1269 Ebd. 194 f.

1270 Abgesehen davon, »dass sich (im Schankbild) der rechte Gast seinem Nachbarn zuwendet, und im Würfel-Bild (...) der rechte Spieler in Richtung des Würfelbechers seines Gegenübers deutet und diesen dabei anblickt.« (Ebd. 197).

1271 Ebd. 199.

Behebung thematisiert.<sup>1272</sup> Die Beischriften fungieren aktiv als ›Movens‹ für beschwichtigende Kommunikation in der Kneipe, die notwendig ist, um die Konflikte beizulegen. Ritter argumentiert dahingehend, dass der Kneipenfries grundsätzlich die Förderung des kollektiven Wohlbefindens zum Ziel hatte.<sup>1273</sup> Der Tenor der Dipinti in der Caupona bewegt sich jedoch auf einer etwas anderen Ebene: Es geht nicht darum, zur Lustbarkeit einzuladen, zum Wortwechsel anzuregen oder vorbildhaft zu geselligen Tätigkeiten aufzurufen, auch wenn, wie Ritter konstatiert, durch die Szenen Beispiele dafür abgegeben werden, »wie man es sich in dem betreffenden Raum wohlergehen lassen kann.«<sup>1274</sup> Die Botschaft der Bilder aus der Kneipe des Salvius ist vielmehr eine grundlegend andere als etwa diejenige im oben beschriebenen Gelageraum der Casa del Triclinio, denn sie rufen die Gäste auf, ihr Verhalten im Sinne der Gemeinschaft zu kontrollieren und Affekthandlungen zu vermeiden. Ihre Aussageabsicht entspricht also eher den aufgemalten Verhaltensregeln im elegischen Distichon<sup>1275</sup> an den Wänden des Sommertricliniums in der Casa del Moralista<sup>1276</sup> (III 4, 2–3), die sich direkt auf das Geschehen beziehen, das sich im Raum abgespielt haben mag.<sup>1277</sup> Der besondere Clou der dortigen Direktiven lag möglicherweise in ihrer Verbindung mit realen Situationen während des Gelages. So wird auf der Rückwand des Raumes vor begehrllichem Blickkontakt mit der Ehefrau eines anderen gewarnt: *Lascivos voltus et blandos aufer ocellos / coniuge ab alterius, sit tibi in ore pudor*. Unverkennbar besteht ein Zusammenhang zu den in Bild 1 geschilderten Folgen. Die Regel gegen eheliche Untreue befand sich zudem genauso wie die Kusszene in der Caupona in einer diskreten Ecke des Raumes, wo der Gast unbemerkt seine Blicke schweifen lassen konnte. Die Anweisung auf der Südwand neben einer Türöffnung richtet sich gegen Gäste, die einen Streit anzetteln wollen: [*Abstine discidiis*]<sup>1278</sup> *odiosaque iurgia differ / si potes, aut gressus ad tua tecta refer*.<sup>1279</sup> Inhaltlich zielt der aufgemalte Spruch jedenfalls in dieselbe Richtung wie die Beischrift in Bild 4, welches gleich neben einem Ausgang positio-

1272 Ebd. 198.

1273 Ebd. 199.

1274 Ebd.

1275 CIL IV 7698. Blum 2002, 29–31 Nr. 19. Zu Lehrsprüchen oder Ermahnungen auf einem kaiserzeitlichen Mosaik vgl. Kankeleit 1994, 243–246 Nr. 145 Taf. 88.

1276 Zu diesem Haus sind nach seiner Ausgrabung zunächst nur einzelne Vorberichte erschienen, vgl. bes. V. Spinazzola, NSc 1917, 247–249. M. Della Corte, NSc 1927, 93 f., bis es in den 50er Jahren zur postumen Veröffentlichung durch Spinazzola kam, vgl. Spinazzola 1953, bes. 727–762. Innenansichten des Raumes finden sich bei Spinazzola ebd. 752 Abb. 731; 754 Abb. 733; 755 Abb. 734. 735 sowie bei I. Bragantini, in: PPM III (1991) 422 Abb. 26. 27; 423 Abb. 28.

1277 Zu dieser Beobachtung erstmals Clarke 2003, 237 f.

1278 Nur eine von mehreren Möglichkeiten der Ergänzung. [*Insanas*] *lites odiosaque iurgia differ*, vgl. Spinazzola 1953, 754. [*Utere blandit*]*is odiosaque iurgia differ*, vgl. Della Corte 1965, 361. [*Utere praecep*]*tis odiosaque iurgia differ*, vgl. Wick 1926, 18. Weitere Ergänzungsvorschläge finden sich bei Della Corte 1965, 361 Anm. 1.

1279 Diese Warnung vor Gezänk hat sich womöglich auf den *locus imus in imo* bezogen, der sich an einem unruhigen Punkt im Gelageraum befunden hat. Die Türöffnung diente nicht nur als Zugang für ankommende Gäste, sondern mündete auch über einen quergelagerten Durchgangs-

niert war. Ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen der Casa del Moralista und der Caupona besteht aber entgegen den genannten Gemeinsamkeiten darin, dass die Hinweise auf korrektes Verhalten in der Caupona nicht imperativisch, sondern zurückhaltender formuliert sind, indem sie sich an das Gezeigte angleichen und damit also »ganz innerhalb des Bildrahmens«<sup>1280</sup> bleiben. Die kleinen Geschichten in den Bildern 1–4 sollten die Besucher nicht durch konkrete Anweisung, sondern durch Negativbeispiele aus verschiedenen Bereichen dazu bringen, ihr anstößiges Verhalten in den Räumlichkeiten der Kneipe und auch im Leben selbst zu regulieren, ganz so wie es vielleicht auch das Ziel der Bild-Text-Kombination auf dem Grabstein von Isernia gewesen ist.

In der Caupona an der Via di Mercurio ist die wörtliche Rede erst nachträglich durch Ritzung beigefügt worden, allerdings nur bei den Szenen zum Thema ›Weinausschank‹; die restlichen erhaltenen Szenen sind unbeschriftet.<sup>1281</sup> Der oder die Schreiber konnten eine Anregung zur Beschriftung – wenn überhaupt – nur indirekt bezogen haben. Zudem sind übergreifende Zusammenhänge zwischen beiden Graffiti oder zwischen den einzelnen Bildern im Sinne eines ›Programms‹ nicht sichtbar. An den eingeritzten Beischriften lässt sich das Rezeptionsverhalten der Besucher ablesen, die sich offensichtlich in beiden Malereien nur mit der Rolle des weintrinkenden Gastes identifiziert haben und ihre Wünsche an die Bedienung in der Kneipe dementsprechend in schriftlicher Form artikuliert haben: *Adde calicem Setinum! Da frigidam pusillum!* Ritter bemerkt hierzu treffend: »Die beiden Sätze nehmen die Vorlage auf, die die Szenen boten, indem sie deren Mitteilungsgehalt (...) ausdeuten und konkretisieren.«<sup>1282</sup> Ähnlich wie im ›Ankunfts-Bild‹ der Casa del Triclinio konnte sich der Schreiber »bestens in die dargestellten Situationen hineinversetzen«.<sup>1283</sup> Wie auch in anderen Graffiti aus dem Stadtgebiet<sup>1284</sup> wurde die Qualität und Quantität des Weines kommentiert und bewertet. In einem Fall verlangte der Kunde nach einem weiteren Becher Setiner Wein. Entweder war ihm die gereichte Menge nicht genug oder er vermisste einen qualitätvolleren Wein im Sortiment des Wirtshauses. Im anderen Fall hätte der Kunde seinen Wein gerne mit kaltem Wasser verdünnt, er empfand das Getränk also als zu heiß oder zu schwer bzw. zu gehaltvoll. In den Graffiti wird deutlich, dass die Kundschaft mit ihren speziellen Unzufriedenheiten und Wünschen und nicht das Kneipenpersonal das Sagen hat. Anders als in den Bildern in der Caupona des Salvius ist das Personal allein in seiner Rolle als Servicekraft und nicht als Schlichter von Konflikten

raum in einen der Küche vorgelagerten Dienstraum. Stein-Hölkeskamp 2005, 103. vgl. Ov. ars I 591f. DNP Triclinium 808 [mit Schema der Klinen].

1280 Ritter 2011, 174.

1281 Eine Beschriftung der verlorenen Szenen kann nicht ausgeschlossen werden.

1282 Ritter 2011, 166.

1283 »Der unmittelbare Bezug der Fresken zu den üblichen Geschehnissen in der Kneipe erweckte eine Vertrautheit, in der man sich aufgefordert fühlte, das Dargestellte nach eigenem Wissen zu erläutern.« (Materiale Textkulturen 16 = Lohmann 2018, 308).

1284 CLE 930. 931.

gekennzeichnet. Es ist gut möglich, dass Gespräche der Gäste untereinander oder Dialoge mit der Bedienung zur Beschriftung der Schankszonen verleitet haben. Ebenso sind als Anregung bestimmte aufgeschriebene Ausrufe auf Gefäßen denkbar, wie z. B. *copo imple*, *misce copo* oder *reple me copo*, die in unterschiedlichen Teilen des Römischen Reiches zutage getreten sind.<sup>1285</sup> Es kann nicht ausgeschlossen werden, dass die Graffiti angebracht wurden, um gezielt zur Kommunikation unter den Gästen anzuregen und ihnen einen Hinweis auf die Servicequalität in der Einrichtung zu geben. Die geringe Größe und der ausgeprägte Kursivitätsgrad der Buchstaben unterscheiden sich allerdings sehr deutlich von den großflächig angebrachten Graffiti im ›Ankunfts-Bild‹ in der Casa del Triclinio, was darauf schließen lässt, dass der Schreiber möglichst anonym und unbemerkt bleiben wollte.

Ein jüngst entdecktes Graffito in einem kürzlich ausgegrabenen Thermopolium in Pompeji (V, 3) veranschaulicht auf scherzhafte Weise die Unzufriedenheit eines Kunden.<sup>1286</sup> Über dem gemalten Bild eines angeleiteten Hundes am Tresen Kat. W7 hat jemand NICIA CINAEDE CACATOR – *Nicia cinaede cacator* (»Nicias, (du) schamloser Scheißer!«) eingeritzt. Ursprünglich war die Figur wohl als Wachhund und auch Glücksbringer der Örtlichkeit gedacht gewesen. Eventuell bezieht sich die Bemerkung auf einen echten Hund. Wahrscheinlicher ist aber, dass sich der Schreiber des Motivs bemächtigte und es in seinem Sinne umdeutete, womöglich um durch einen Vergleich mit einem kotenden Hund metaphorisch Kritik an der schamlosen Bereicherung des Wirts, am Verhalten einer männlichen Bedienung oder aber an einem defäkierenden Gast (Kap. 5. 3. 1. 2) zu üben. Wir sehen also, dass solche geritzten Beischriften retrospektiv die Erlebnisse der Kneipenbesucher für die Nachwelt konservieren und gleichzeitig die gebotenen Dienstleistungen bewerten konnten. Die Dipinti in der Caupona des Salvius waren hingegen prospektiv auf das gewünschte Betragen des Kunden im Trubel des Kneipenbetriebs ausgerichtet.

### 4.2.3 Totenmahl

Das Motiv des Totenmahls ist seit spätarchaischer Zeit bekannt, steht also in einer langen Tradition. Im Hellenismus war das Totenmahl insbesondere auf Grabreliefs sehr beliebt; es prägten sich unterschiedliche motivische Spielarten aus, die im Laufe der Zeit in andere Gattungen übernommen wurden. Im Zuge dieser Entwicklung hat man die Mahlbilder dann in neue Kontexte gestellt.<sup>1287</sup> Die pagane Grabmalerei zeigt vor dem 3. Jahrhundert v. Chr. nur ein geringes Interesse an Mahldarstellungen. Seit der Spätantike existieren pagane und christliche Mahlszenen nebeneinander, wobei letztere in ihren Darstellungskonventionen nahezu unverändert aus dem

1285 Köln (CIL XIII 10018, 57): *copo imple*. Reims (CIL XIII 10018,120): *misce copo*. Ammiens (CIL XIII 10018,158): *reple me copo*.

1286 Das Thermopolium befindet sich auf der Kreuzung zwischen dem Vicolo delle Nozze d'Argento und dem Vicolo dei Balconi und wurde in den Jahren 2019–2020 freigelegt.

1287 Zur Entwicklung des Totenmahlmotivs u. a. Dunbabin 2003, v. a. 104–132. Zu paganen Gelagen auf Grabreliefs vgl. Fabricius 1999.

paganen Bildschatz übertragen wurden.<sup>1288</sup> Aus den stadtrömischen Katakomben sind insgesamt 27 Darstellungen bekannt, von denen jedoch nicht alle aus christlichen Gräbern stammen. In den Wandmalereien der Katakombe SS. Marcellino e Pietro gilt das Totenmahl mit insgesamt 17 vertretenen Bildern<sup>1289</sup> als Leitmotiv. Das Spektrum dieser Gelagebilder reicht von lagernden, heroisch stilisierten Einzelpersonen<sup>1290</sup> oder Paaren bis hin zu Gelageszenen mit mehreren Teilnehmern (darunter auch sitzende Frauen und lagernde Kinder) auf der Sigmacouch (*stibadium*) – sogenannte Sigmamahlszenen.<sup>1291</sup> Die grundlegende Funktion des Gelages als Zeichen des Status und Privilegs, des Vergnügens und des Luxus wird in diesen Szenen um den Aspekt der Familienrepräsentation bereichert: der Verstorbene ist in einer ›Momentaufnahme‹ im Kreise seiner Angehörigen beim Mahl festgehalten. Die allgemeinen Deutungen solcher Totenmahlszenen gehen in verschiedene Richtungen. Es kann sich sowohl um ein irdisches Mahl als auch um ein Mahl des Toten im Jenseits handeln. Nach einer anderen Auffassung zeigen die Szenen ein Begräbnisritual, das die Opferung von Speisen und Getränken oder auch einen Leichenschmaus der Angehörigen für den Verstorbenen beinhaltet.<sup>1292</sup> Ein zentraler Bestandteil des frühchristlichen Totengedenkens war das Gedächtnismahl der Grabbesucher, das als *refrigerium* bezeichnet wird. Das *refrigerium* ist an der Schwelle zwischen den Gemeinschaften der Lebenden und der Toten zu denken. Es sollte die trennende Grenze zwischen dem Diesseits und dem Jenseits aufheben, indem der Verstorbene für eine gewisse Zeit in die Mahlgemeinschaft der Hinterbliebenen aufgenommen wird.<sup>1293</sup> Das frühchristliche Totengedächtnis war somit »Ausdruck einer Vorstellung, mit den Toten auch in der Gegenwart in einem reziproken Handlungszusammenhang verbunden zu sein.«<sup>1294</sup> Die literarischen Quellen über die Durchführung von Totenmählern sind nicht einheitlich und bieten nur allgemeine Informationen, wohingegen die Grabmalerei eine zuverlässigere, weil anschaulichere Quelle ist.

1288 Zimmermann 2012, 171. Ghedini 1991.

1289 Deckers – Seeliger – Mietke 1987 Nr. 10. 13. 14. 39. 45. 47. 48. 50. 52. 59. 60. 62. 73. 75. 76. 78 (2x).

1290 Ebd. 209 f. Nr. 10. 2. 5 Plan 10 (mit Namensbeischrift des Verstorbenen).

1291 Die vollständige Publikation aller Mahlszenen ebd. Außerdem: Nestori 1993. Gyon 1987, 198–200.

1292 Dunbabin 2003, 108. Den Abschluss des heidnischen Begräbnisrituals bildete für gewöhnlich ein Gelage der Angehörigen am Grab. Nach einer Trauerzeit von neun Tagen wurde ein Opfer dargebracht und danach erneut ein Mahl abgehalten (*cena novemdialis*). Darüber hinaus boten bestimmte Feiern, die die Erinnerung an den Toten wachhalten sollten, Gelegenheit zum gemeinsamen Mahl (z. B. *parentalia*, *dies natalis*), vgl. Zimmermann 2012, 173. Zimmermann 2013, 176. 180 f.

1293 Der Tote sollte durch das Mahl in den Jenseitszustand der Heiligen versetzt werden, vgl. Zimmermann 2013, 181 f. Zur Definition außerdem Dresken-Weiland 2010, 182. Zimmermann 2012, 182. In Inschriften des 3. und 4. Jahrhunderts sind Anrufe an die Toten bezeugt, am *refrigerium* derer, die ihrer gedachten, teilzunehmen, vgl. Dresken-Weiland 2010, S. 192 Anm. 528. 529. S. 193 Anm. 530. Literatur zum antiken Totenmahl bei Dresken-Weiland 2010, 181 Anm. 460.

1294 Diefenbach 2007, 77 f.

#### 4.2.3.1 Die Malereien aus der Katakombe SS. Pietro e Marcellino, Rom

Eine Gruppe von außergewöhnlich beschrifteten Totenmahlbildern Kat. W14–W20 aus der stadtrömischen Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus zeigt Männer, Frauen und Kinder beim Gelage auf einer Sigmacouch (Abb. 40a–40h).<sup>1295</sup> Mehrheitlich wurden die Bilder in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in der sogenannten ›Agapenregion‹ entdeckt. Nur zwei Mahlszenen aus der Katakombe datieren ins späte 3. Jahrhundert n. Chr., die übrigen stammen wohl aus konstantinischer Zeit (frühes 4. Jahrhundert n. Chr.).<sup>1296</sup> Der architektonische Befund der Bilder ist zwar gesichert, jedoch sind Bildkontext und Raumkontext im Gegensatz zu den zuvor besprochenen Bildern zu trennen, da die Szenen höchstwahrscheinlich nicht das wiedergeben, was sich im Grab selbst abgespielt hat. Die Gänge und Kammern in den unterirdischen Gräbern boten kaum die erforderlichen Vorrichtungen, Raum- oder Lichtverhältnisse für Totenmähler. Am ehesten sind daher oberirdische größere Gelage zu Ehren der Toten denkbar, für die es archäologische Hinweise gibt. Für kleinere Feiern und symbolische Speisungen der Verstorbenen in den Katakomben selbst waren gelegentlich kleine Speisetische (*mensae*) und auch Sitzbänke vorhanden.<sup>1297</sup>

In SS. Marcellino e Pietro sind sowohl einfache Wandnischengräber (*loculi*) als auch aufwendige Bogengräber mit großen Nischen (*arcosolia*) in abgeschlossenen Grabkammern (*cubicula*) vertreten. Die Mahlbilder stammen aus den Regionen A und I der Katakombe. Sie sind in den Lunetten der Bogengräber aufgemalt, die sich entweder in *cubicula* oder in Galerien befinden. Selten wurden die Mahlbilder an der Front eines Grabes, auf der Rückwand oder der rechten bzw. linken Wand des *cubiculum* angebracht. Die Mahlbilder mit *stibadium* sind generell entweder als Hauptbild direkt über dem Grab oder als Nebenszene aufgemalt worden. Sie erscheinen inmitten profaner Szenen oder auch als Teil einer biblischen Szene.<sup>1298</sup>

Grabarchitektur und Malerei wurden selten bewusst aufeinander abgestimmt, etwa wenn in *cubiculum* Nr. 76 ein Mahlbild in der Lunette auf die anderen Wandflächen übergreift: in den Laibungen zu beiden Seiten der Mahlszene (Abb. 40f) finden wir je ein Bildfeld mit einer Dienerfigur, die zur Hauptszene gehört – im rechten Feld eine weibliche Figur mit Kanne neben einem Ofen für heißes Wasser (*caldarium*)<sup>1299</sup>, im linken Feld einen männlichen Oranten, der die Hände zum Gebet erhoben hat.<sup>1300</sup> Möglicherweise zeigt die Szene im rechten Feld dieselbe Dienerin aus der Mahlszene, die der Mahlgesellschaft einen Becher reicht, zu einem früheren Zeitpunkt beim Abfüllen des heißen Wassers. Auch in der Grabkammer

1295 Deckers – Seeliger – Mietke 1987 Nr. 39, 45,2, 47, 50,2 sowie Frg. 73, Nr. 75, 76,2, 78,2, 78,3.

1296 Dunbabin 2003, 177. Dresken-Weiland 2010, 184.

1297 Zimmermann 2012, 174. Zimmermann 2013, 179 f.

1298 Zimmermann 2012, 176. Dunbabin 2003, 177. Dresken-Weiland 2010, 185 f.

1299 Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 180 Abb. 105; 181 Abb. 106 und Farbtaf. 57a. Dückers 1992, Taf. 7b.7 c.

1300 Deckers – Seeliger – Mietke 1987, Farbtaf. 58c.

Nr. 45 findet die Gelageszene eine Fortsetzung durch ein weiteres Bild, allerdings mit Verbindung zum realen Raumeschehen. In der Lunette des Hauptarkosols ist ein gelb gekleideter Mann mit dunklen Locken innerhalb der Mahlgemeinschaft abgebildet, der nach Speisen auf dem Tisch greift (Abb. 40b). Im Bildfeld auf der linken Seitenwand sitzt derselbe Mann allein an einem Speisetisch (*mensa*). Die Malereien zeigen den Verstorbenen selbst, und zwar einmal im oberirdischen *refrigerium* und dann zu einem späteren Zeitpunkt als Empfänger des Speiseopfers direkt in der Katakombe. An der gegenüberliegenden Wand finden wir tatsächlich einen aufgemauerten Speisetisch, was bedeutet, dass sich Grabraum und Bildraum an dieser Stelle durchdringen.<sup>1301</sup>

Die Anzahl der Personen in den acht beschrifteten Sigmamahlszenen schwankt zwischen drei und fünf. Wir sehen überwiegend männliche Zecher, wenige Frauen und Kinder, daneben mehrheitlich Dienerinnen mit Gefäßen, drei Mal erscheint ein junger Gelagediener. Im Folgenden werden die Szenen kurz beschrieben<sup>1302</sup>:

- Das Mittelbild der Lunette des Arkosols Nr. 39 (Kat. W14) zeigt ein Sigmamahl mit fünf erwachsenen Personen, darunter drei Männer, die sich auf ein weißes *pulvinum* stützen (Abb. 40a). Die Szene hat aufgrund der prononcierten Redegesten der Teilnehmer die meiste Ähnlichkeit mit dem ›Ankunfts‹-Bild aus der Casa del Triclinio (Abb. 35c). In der Mitte steht ein runder Tisch, auf dem ein Fisch liegt. Links auf einem Sessel sitzt eine Frau, die mit der Rechten auf einen jungen Mundschenk deutet, der ihr einen Becher hält. Neben ihr steht eine Amphore auf dem Boden. Die beiden Männer nebenan sprechen miteinander, was sich an ihrer Kopfwendung und an ihren Gesten (geöffnete Hand des Mannes links<sup>1303</sup>, Zählen mit den Fingern des Mannes in der Mitte?) ablesen lässt. Am anderen Sigmaende ist eine nur halb erhaltene weibliche Person zu sehen, mit der die links sitzende Frau zu kommunizieren scheint. Es wirkt so, als stünde die Frau hinter dem Mundschenk auch mit diesem in Kontakt, evtl. gibt sie ihm eine Anweisung, den Becher der Frau gegenüber zu übergeben. Daher ist es wahrscheinlich, dass sie als stehende Dienerin angegeben war. Der Mann auf der rechten Seite des Sigmas weist mit der rechten Hand nicht auf den Tisch

1301 »Wenn man nun von einem oberirdischen Totenmahl mit einer Mahlspende in die Grabkammer kam, so wurde man automatisch zum Teilnehmer des dreidimensional ausgespannten Bildprogramms«, partizipierte also an der Gemeinschaft der hier Versammelten (...), ob sie nun bereits Verstorbene darstellten oder noch lebende Angehörige« (Zimmermann 2012, 181 und Taf. 45 Abb. 10–12).

1302 Die hier veröffentlichten Beschreibungstexte sind nach Schwarzweißfotografien verfasst worden. Beschreibungen, welche die Färbung von Gewändern, Polstern oder Beschriftung berücksichtigen, befinden sich bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987.

1303 Vgl. die Geste des auf der linken Kline lagernden Mannes im ›Ankunfts-Bild‹ der Casa del Triclinio.

vor dem *stibadium*<sup>1304</sup>, sondern gestikuliert und blickt ebenso wie der Mann auf der linken Seite in Richtung des Mannes in der Mitte.<sup>1305</sup> Über seinem Kopf steht die Beischrift AGAPE / MISCE MI – *Agape, misce me* (»Agape, mische mir [den Wein]«). Über dem Mann auf der linken Seite des Sigmas steht IRENE DA / CAL(I)DA(M) – *Irene, da calidam (aquam)* (»Irene, gib heißes [Wasser] hinzu.«).<sup>1306</sup>

- Die Sigmamahlszene im Arkosol der Rückwand der Grabkammer Nr. 45 Kat. W15 wurde durch einen *loculus* teilweise zerstört (Abb. 40b). Auf dem *pulvinum* im Bild haben fünf Personen Platz genommen, drei Männer und zwei kleine Jungen. Am linken Ende steht eine weibliche Person, auf die fast alle Mahlteilnehmer ihre Blicke gerichtet haben. Sie streckt der versammelten Gemeinschaft einen Becher entgegen. Am anderen Ende bringt eine Frau einen kleinen Krug heran. Der Mann am linken Sigmaende streckt seine Hand in Richtung des Tisches in der Mitte, auf dem eine Speise liegt. Die Beischrift zwischen ihm und der Frau links AGAPE<sup>1307</sup> MISCE / NOBIS – *Agape misce nobis* (»Agape, mische (den Wein) für uns.«) ist passend, da er sich gleichzeitig der Frau zuzuwenden scheint. Weniger wahrscheinlich ist, dass er seinen Blick auf einen Bereich außerhalb der Szene richtet und einer Dienerin außerhalb des Bildraums seine Anweisung erteilt. Der Knabe neben ihm stützt sich mit beiden Armen auf das Polster. In der Mitte posiert ein großer, breitschultriger Mann entspannt zurückgelehnt und führt einen Becher zum Mund. Direkt daneben lagert der zweite Knabe, der beide Arme ausstreckt, so als wolle er den Becher von der linken Frau entgegennehmen. Sein Nachbar rechts lehnt sich nach vorn, es scheint als richte er seinen Blick auf die Speise auf dem Tisch und greife danach, während er sich mit dem linken Ellenbogen auf dem Polster abstützt. Rechts neben ihm die Zeilen IRENE / PORGE / CAL(I)DA(M) – *Irene, porge calidam (aquam)* (»Irene, reiche heißes Wasser.«).<sup>1308</sup>
- Ein weiteres Arkosol Nr. 47 zeigt drei Männer Kat. W16, die zu Tisch liegen (Abb. 40c). Der Mann in der Mitte hält in der auf das gestreifte Polster gestützten Linken einen Becher, der rechte Arm ist nicht erhalten. Sein Blick ist auf den runden Tisch in der Mitte vor der Sigmacouch gerichtet, auf dem eine Speise (wahrscheinlich ein Fisch?) liegt. Der Mann links sieht zu seinem Nachbarn

1304 So die Beobachtung bei Dückers 1992, 150.

1305 Dückers will bei dem Mann zudem »satyrartig spitze(...) Ohren« erkannt haben (Dückers 1992, 150). Er gesteht jedoch ein, dass es sich auch um einen »Malfehler« handeln könnte.

1306 Zu den Beischriften ICUR 6, 88 Nr. 15943. Daneben sind einige frühneuzeitliche Beischriften erhalten. Es handelt sich um die Namen von Mitgliedern der *accademia romana* des Pomponio Leto: VOLSCVS, RVFVS, POMPONIVS, FABIVS, FABIANVS. Neben der Frau auf der rechten Seite: LETE. neben der Frau auf der linken Seite ... VA. eine weitere Inschrift unter der Frau. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 256 f. Taf. 24a, Farbtaf. 12a–b. Dückers 1992, 147–150. Février 1990, 361.

1307 Zimmermann 2012 liest irrtümlich »Irene«.

1308 ICUR 6, 88 Nr. 15943. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 268 f. Taf. 24a, Taf. 30b, Farbtaf. 20a–b, 21a. Dückers 1992, 150 f. Février 1990, 362.

hin, hält in der Linken einen Becher, den rechten Arm hat er erhoben, die Hand geöffnet, womit wahrscheinlich ein Redegestus<sup>1309</sup> angedeutet werden sollte. Im freien Bildraum über ihm ist die Beischrift AGAPE / [POR]GE CAL(I)DA(M) – *Agape porge calidam (aquam)* («Agape, reiche heißes Wasser.») beigeschrieben. Der Mann am rechten Sigmaende hat seinen Ellenbogen auf das Polster gestützt. Ob er etwas in der Hand hält, ist nicht genau erkennbar. Er beugt sich nach vorn und deutet mit dem rechten Arm in Richtung des Tisches, auf den er auch seinen Blick gerichtet hat. Über der Figur steht IREN[E] MISCE – *Irene misce* («Irene, mische [den Wein].«).<sup>1310</sup> Im Vordergrund nähern sich zwei Personen: rechts eine weibliche Figur mit Trinkbecher in der erhobenen Rechten, so als wolle sie diesen den gelagerten Männern anbieten oder ihnen zuprosten; links ist schemenhaft nur die Oberseite des Kopfes erkennbar.<sup>1311</sup>

- In der Lunette des Hauptwandarkosols der Kammer Nr. 50(2) Kat. W17 befindet sich eine Mahlszene mit fünf Teilnehmern (Abb. 40d). Im unteren Teil ist die Malerei durch einen *loculus* abgeschnitten worden. Von allen beschrifteten Mahlszenen hat diese kompositorisch die meiste Ähnlichkeit mit dem ›Tanz‹-Bild aus der Casa del Triclinio (Abb. 35a). Auffallend ist die Interaktion zwischen den Personen.<sup>1312</sup> Im Vordergrund sind zwei Gestalten erkennbar, von denen jeweils nur noch der Kopf erhalten ist: rechts eine weibliche Person, die in der ausgestreckten Linken einen Becher hält; links ein Knabe, der einen größeren flachen Gegenstand (eine Platte?) heranbringt. In der Mitte vor dem Polster steht ein runder flacher Tisch, auf dem ein Fisch liegt. Auf dem gestreiften Polster hat ganz links ein Mann Platz genommen, der sich mit dem linken Ellenbogen aufstützt und mit der rechten Hand an den Kopf fasst. Er wendet sich der Runde oder der herannahenden Frau zu. Links neben ihm ist die dreizeilige Beischrift AGAPE / DA CA / L(I)DA(M)<sup>1313</sup> – *Agape, da calidam (aquam)* («Agape, gib heißes [Wasser] hinzu.») aufgemalt. Sein Nachbar rechts lehnt sich nach vorn und greift nach der Speise auf dem Tisch. In der Mitte des Polsters lagert ein entspannt zurückgelehnter Zecher, der sich mit dem linken Ellenbogen auf das Polster stützt und mit der Rechten einen Becher zum Mund führt. Gleich neben ihm der Oberkörper einer (hinter dem Polster sitzenden?) Frau, die ihn ansieht, während er ihr den Rücken zudreht. Obwohl die beiden keine Geste der Verbundenheit zeigen, könnte es sich um ein Ehepaar handeln.<sup>1314</sup> Der ganz rechts lagernde Mahlteilnehmer beugt sich über das Polster und legt den Kopf in den Nacken als ob er den Gesprächen in der Runde lauscht. Mit seiner Rechten langt er nach vorne in Richtung des Tisches. Dorthin scheint er

1309 Wurde als »Gestus des Befehlens« gedeutet, vgl. Dückers 1992, 152 Anm. 29.

1310 ICUR 6, 88 Nr. 15944. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 272 f. Taf. 33c, Farbtaf. 22a–b. Dückers 1992, 151 f. Février 1990, 362. 364.

1311 Zum Geschlecht dieser Figur vgl. Dückers 1992, 151 f. Anm. 25.

1312 Dieser Meinung ist u. a. Dückers 1992, 153. weitere Belegstellen ebd. Anm. 41.

1313 Die beiden Buchstaben D sind seitenverkehrt geschrieben.

1314 Vgl. Dückers 1992, 153 Anm. 43.

- auch seinen Blick gerichtet zu haben. Neben ihm steht IRE[NE] / MISCE – Irene *misce* (»Irene, mische [den Wein]«) geschrieben.<sup>1315</sup>
- In der Lunette der Kammer Nr. 73 sind einige wenige Putzreste erhalten. Der Rest eines männlichen Oberkörpers und das Fragment einer Beischrift NO(B) sowie ein weiteres Fragment aus der unmittelbaren Umgebung des Arkosols mit der Aufschrift ISC scheinen darauf hinzudeuten, dass es sich auch um eine Totenmahlszene gehandelt hat, in der die Beischrift ... MISCE NOBIS aufgemalt war.<sup>1316</sup> Aus Gründen der mangelnden Vollständigkeit soll die Malerei hier außer Acht gelassen werden.
  - In der Lunette des Arkosolgrabes Nr. 75 Kat. W18 ist eine Mahlszene zu sehen, die den Blick auf die Bereiche links und im Vordergrund des *stibadiums* freigibt (Abb. 40e). Links erscheint eine Dienerin neben einem großen bauchigen Kessel für Heißwasser (*caldarium*), der auf einem Tisch mit drei geschwungenen Beinen steht. In der linken Hand trägt sie eine Kanne, mit der Rechten zeigt sie den vier Mahlteilnehmern einen großen konischen Becher. Diese lagern lebhaft agierend etwas weiter entfernt auf einer Sigmacouch. Vor ihnen steht ein weiterer runder Tisch mit geschwungenen Beinen, auf dem zubereitetes Geflügel und Brot(?) angerichtet ist. Am Fuß des Tisches zu beiden Seiten steht Geschirr, zwei Flaschen, eine Kanne, daneben eine umgefallene Karaffe<sup>1317</sup>. Der Mann ganz links trägt einen Vollbart. Er wendet sich in die Runde, stützt sich auf das *pulvinum*, weist aber in Richtung der Dienerin. Zwischen ihm und der Dienerin im freien Bildraum steht die stark verblasste Beischrift SABINA MISCE<sup>1318</sup> (»Sabina, mische [den Wein].«). Links neben ihm lagert ein weiterer Mann, der sich ähnlich wie der Mann in Nr. 50 an die Stirn greift und mit der Linken einen Redegestus ausführt. Er schaut hinüber zu dem Gast am rechten Rand und scheint auf ihn einzureden. Dieser erwidert seinen Blick, führt ebenfalls seine Rechte an die Stirn und hält in der Linken einen Becher.<sup>1319</sup> Der Mann zwischen ihnen lehnt sich nach vorne, um sich etwas von der Speise auf dem Tisch zu nehmen. Es scheint als suche er den Blickkontakt des bärtigen Mannes am linken Ende des Sigmas.<sup>1320</sup>
  - In der Kammer Nr. 76(2) Kat. W19 befindet sich eine Mahldarstellung, die wohl ursprünglich quadratisch war (Abb. 40f). Der untere Teil der Malerei wurde durch einen *loculus* zerstört. Am linken Sigmaende steht eine junge Frau, die

1315 ICUR 6, 89 Nr. 15945. Dückers 1992, 153 f. Février 1990, 364. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, Nr. 50–2 Umzeichnung 50.

1316 Dückers 1992, 158 f. und Anm. 88. Taf. 8c.

1317 Dückers meint, statt einer Flasche ein langstieliges pfannenförmiges Gefäß zu erkennen, vgl. ebd. 154 und Anm. 49.

1318 Der Name Sabina könnte später hinzugefügt worden sein, vgl. ebd. 155 Anm. 52.

1319 Peter Dückers ist hingegen der Meinung, der Mann »wendet sich heftig dem nächsten Mann zu, dem er auch seine Linke entgegenstreckt.« (ebd. 155).

1320 ICUR 6, 89 Nr. 15948. Dückers 1992, 154 f. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 336–338 Taf. 55a Farbtafel 55a. 55b.

den Mahlteilnehmern einen Becher anbietet. In der Mitte vor dem *stibadium* steht ein Tisch, auf dem ein großer Fisch liegt. Gegenüber der Dienerin sitzt eine Frau auf einem Lehnstuhl, die ihre Hände zur Dienerin auf der anderen Seite ausstreckt. Zwei Männer stützen sich auf das Polster, von denen der linke auf die herannahende Dienerin blickt. Er hat seine rechte Hand nach ihr ausgestreckt; gleichzeitig legt er seinen linken Arm auf den Rücken seines Mahlgefährten, was eine verwandtschaftliche Beziehung andeuten könnte. Im freien Raum zwischen der Dienerin und dem Mann steht MISCE MI / IRENE – *misc mi Irene* (»Mische mir [den Wein], Irene.«). Der jugendliche Mann daneben stützt sich mit dem Ellenbogen des linken Armes auf; die Rechte streckt er ebenfalls in Richtung der linken Frau.<sup>1321</sup>

- In der Lunette des Hauptwandarkosols der Kammer Nr. 78(1) Kat. W20 ist eine Darstellung mit fünf Teilnehmern erhalten (Abb. 40g). Links steht ein Säulenmonument und daneben liegt ein rundlicher Stein. Pflanzliche Elemente deuten an, dass sich das Mahl im Freien abspielt. Ein männlicher Diener schreitet von links mit einem Handtuch und einem belegten Tablett oder Teller auf einen hohen runden Tisch zu, über dem ein fransiges Tuch hängt. Auf dem Tisch liegt ein Fisch auf einem Teller. Gegenüber auf der rechten Seite steht eine Frau, dahinter ein pfeilerartiger Block. In der Rechten hält sie einen konischen Becher, den sie der Gruppe entgegenstreckt, in ihrer Linken eine Kanne, beide aus Glas. Hinter dem *pulvinum* mit Streifen- und Punktmuster erscheinen fünf männliche Mahlteilnehmer, zwei davon tragen Wangenbart. Die vier Männer links sind näher zusammengerückt, der Mann am rechten Polsterende lagert etwas abseits von der Gruppe. Der Mann am linken Polsterende stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf und hält in der Rechten ein Glasgefäß. Er blickt seinen Nachbarn an, der in seiner aufgestützten Linken ebenfalls ein Gefäß hält, während er mit der Rechten nach dem Teller auf dem Tisch in der Mitte langt. Sein Blick wandert zu seinem Nachbarn mit aufgetürmter Lockenfrisur, der seinen Blick erwidert. Wie die beiden anderen Mahlteilnehmer hält auch er ein Glasgefäß, während er sich mit dem linken Unterarm auf das Polster stützt. Es ist offensichtlich, dass die beiden miteinander kommunizieren. Der Mahlgefährte weiter rechts berührt mit seiner Rechten den Teller mit dem Fisch und hat die Linke auf dem Polster abgelegt. Auch er hält einen Trinkbecher aus Glas und blickt zu den anderen Männern hinüber. Zwischen ihm und der Dienerin auf der rechten Seite steht über zwei Zeilen IRE / NE geschrieben.<sup>1322</sup>
- Die letzte erhaltene Szene befindet sich in der Lunette der linken Seitenwand in derselben Kammer Nr. 78(2) Kat. W20 (Abb. 40h). Sie zeigt vier männliche Personen beim Totenmahl. Vor dem rechten Ende des quergestreiften Polsters steht

1321 ICUR 6, 89 Nr. 15949. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 338–340 Farbtafel 57b. Dückers 1992, 155 f. Février 1990, 366.

1322 ICUR 6, 89 Nr. 15947. Beschreibungen der Szene bei Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 343–348 Taf. 64a. 64b Farbtafel 62a–b. 63a–d. Dückers 1992, 156 f. Février 1990, 365.

eine Frau, wohl eine Dienerin, die in ihrer erhobenen Rechten eine Schale hält. Direkt über ihrem Kopf steht die Beischrift AGAPE / MISC / E (»Agape, mische [den Wein].«). Der am rechten Ende lagernde Mann zeigt mit seiner Rechten auf eine Platte mit Fisch auf einem runden Tisch in der Mitte, der mit einem fransenbesetzten langen Tuch bedeckt ist. Sein linker Unterarm ruht auf dem Polster. Der Mann in der Mitte blickt zu den beiden Männern rechts von ihm. Auch er weist mit dem Zeigefinger auf den Fisch. Sein Nachbar weiter links hat den Blick nach rechts gerichtet und hält dabei eine Schale in seiner Rechten. Der Mann links außen hat Gesicht und Blick ebenfalls nach rechts gerichtet. Der Zeigefinger seiner ausgestreckten Rechten weist auf den Fisch.<sup>1323</sup>

Im Gegensatz zu den Sonderanfertigungen aus der Casa del Triclinio und den speziellen Motiven aus den beiden Kneipen wurden die Mahlszenen für die Grabkammern quasi in Serie produziert. Dennoch ist jedes Bild »ein Einzelwerk«, das »eine (...) im Detail sehr konkret ausgestaltete Handlung bei der prinzipiell ähnlichen Mahlsituation (...)« zeigt.<sup>1324</sup> Wie in der Casa del Triclinio sind alle Malereien zwar thematisch und kompositorisch homogen<sup>1325</sup>, allerdings ist eine gewisse Darstellungsvielfalt zu beobachten: Anzahl und Zusammensetzung der Teilnehmer sind nicht in allen Fällen identisch, es sind Erwachsene, Jugendliche und auch Kinder, männliche und weibliche Personen sowohl sitzend als auch stehend abgebildet. Die Mahlteilnehmer zeigen Unterschiede in Habitus, Frisur und Kleidung.<sup>1326</sup> Die Dienerfiguren sind nicht in jedem Bild in gleicher Anzahl und Verteilung wiedergegeben, sie nehmen verschiedene Positionen rechts oder links des Sigmapolsters ein oder sie erscheinen in einem zusätzlichen Bildfeld auf den Seitenflächen der Lunettenfelder. Unter den gereichten Speisen gibt es sowohl Fisch als auch Fleisch. Auch der Ort des Mahls variiert.<sup>1327</sup> Die Gesten der Mahlteilnehmer und Dienerfiguren lassen sich mehrheitlich klassifizieren in hinweisende Gesten<sup>1328</sup> und Redegesten<sup>1329</sup>. Außerdem gibt es eine Geste der Verbundenheit (Nr. 76) und vermutlich eine Zählgeste (Nr. 39). Mehrheitlich ist eine lebhaftere Interaktion zwischen den Teilnehmern ersichtlich, zweimal sind die Gesten eher verhalten [Nr. 78(1), 78(2)]. Im Gegensatz zum »Gesangs«-Bild in der Casa del Triclinio (Abb. 35b) ent-

1323 ICUR 6, 89 Nr. 15946. Deckers – Seeliger – Mietke 1987, 343–348 Taf. 64a. 64b Farbtafel 62a–b. 63a–d. Dückers 1992, 158. Février 1990, 365.

1324 Zimmermann 2012, 178.

1325 z. B. ist in der Mehrzahl der Fälle die Dienerin mit dem Becher rechts und der männliche Servierer links im Bild dargestellt. Vor den Polstern steht in allen Fällen ein runder Tisch, auf dem eine Speise liegt (in den meisten Fällen ein Fisch).

1326 *clavi* und *orbiculi* an den Gewändern der Männer. Variationen in Scheitelzopffrisur und Schmuck der Frauen, Unterschiede in Frisur und Barttracht der Männer.

1327 Zu diesen Beobachtungen, vgl. ebd. 175–177.

1328 Erheben der Hand zum Befehl, Greifen nach Speisen und Getränken oder das Anbieten des Trinkgefäßes.

1329 Ausstrecken der geöffneten Hand mit nach oben zeigender Handfläche, Greifen an die Stirn/an den Kopf.

steht jedoch in keinem Fall der Eindruck als bliebe jeder Mahlteilnehmer auf sich selbst bezogen.

Alle Beischriften können als Wünsche oder Aufforderungen in Zusammenhang mit der Bewirtung mit Wein beim Mahl verstanden werden. Nur in einem Fall (Nr. 78: *Irene*) ist die genaue Bedeutung der Beischrift strittig, denn es kann sich um eine reine Namensbeischrift, einen Anruf im Gebet<sup>1330</sup> oder auch um den Ausruf eines Mahlteilnehmers handeln, z. B. um eine Person mit diesem Namen für den Dienst bei Tisch herbeizurufen. Alle Beischriften außer einer (Nr. 75: *Sabina misce*) haben eine allegorische Bedeutung, da in ihnen die christlichen Werte Liebe und Frieden angesprochen werden. Auf den ersten Blick kann nicht entschieden werden, ob es sich bei den Frauen um reale Personen mit frühchristlichen Namen handelt, oder um personifizierte christliche Tugenden. Eine weitere Besonderheit ist die Verwendung des Wortes *cal(i)da(m)*. Es ist auch auf anderen Objekten als Inschrift bezeugt und weist darauf hin, dass das Vermischen des Weines mit heißem Wasser in den frühchristlichen Mahlgemeinschaften gängig war.<sup>1331</sup>

Weder der Wortlaut der Beischriften noch ihre Position im Bild ist in jedem Fall gleich. Eine Auflistung aller erhaltenen Beischriften ergibt folgendes Bild:

- Agape misce
- Agape misce mi
- Agape misce nobis
- **Agape da calda**
- Agape porge calda
- Irene
- **Irene misce**
- Misce mi Irene
- Irene da calda
- Irene porge calda
- Sabina misce

Die fett ausgezeichneten Beischriften kommen in den Malereien zweimal vor, somit sind Agape und Irene jeweils sechs Mal vertreten. In jedem Bild außer in Nr. 78(1) wird eine Person aufgefordert den Wein mit heißem Wasser zu mischen. Nur in vier Fällen wird eine Aufforderung zum Anreichen des heißen Wassers geäußert (Nr. 39, 45, 47, 50). Dieselben vier Szenen geben zwei verschiedene Aufforderungen an unterschiedliche Personen oder Allegorien wieder, alle übrigen Beischriften

1330 z. B. ein Friedensgruß.

1331 Texte seit der späten Republik bezeugen oft die Mischung von kaltem und warmem Wasser mit Wein, vgl. ILS 7211. 7214. Février 1990, 371 f. Lanciani 1895, 357: »The meaning of the word *calda* is not certain. There is no doubt, as Bötticher says, that the ancients had something to correspond to our tea: but the *calda* seems to have been more than an infusion. apparently it was a mixture of hot water, wine, and drugs, that is, a sort of punch, which was drunk mostly in winter.«.

richten sich explizit an eine Person oder Allegorie. Manche Beischriften sind persönlicher gehalten (Nr. 39, 76: *misce mi*; Nr. 45: *misce nobis*), die anderen beinhalten nur die nötigste Information. Angeregt wurde die Beschriftung der Szenen sehr wahrscheinlich ähnlich wie die Graffiti in der Caupona an der Via di Mercurio durch spätrömisches beschriftetes Trinkgeschirr. Zu diesen ›sprechenden‹ Gefäßen gehören unter anderem Glasgefäße oder auch die sogenannte ›Spruchbecherkeramik‹ aus dem Trierer Raum. Die Gefäßaufschriften<sup>1332</sup> spiegeln dort lebhaft die Geräuschkulisse in einer Runde von Zechern, wobei der Wein und die Liebe im Vordergrund stehen. Der weintrinkende Leser ›hört‹ Trinksprüche und Aufforderungen zum Trinken<sup>1333</sup>, Grüße und gute Wünsche<sup>1334</sup>, Zurufe an die Bedienung beim Mahl oder den Wirt<sup>1335</sup>, Ausschnitte aus den Gesprächen der Trinkenden<sup>1336</sup> sowie Aussprüche des Gefäßes selbst<sup>1337</sup>, die an ihn oder den Wirt gerichtet sind. Die Verwandtschaft zu den Aufschriften der Spruchbecherkeramik und die inhaltlichen Wiederholungen in den Beischriften verleiht den Mahlbildern den Charakter einer ›Massenware‹.

In der Diskussion über Funktion und Bedeutung der beschrifteten Szenen stand die Frage im Vordergrund, ob es sich jeweils um ein reales oder ein allegorisches Mahl handelt. Eine gewisse Polysemantik der aufgemalten Mahlszenen, die beide Aspekte einschließt, ist grundsätzlich nicht von der Hand zu weisen.<sup>1338</sup> Die ältere Forschung vertrat eine Deutung als Eucharistiemahl, allerdings gilt diese Deutung heute als überholt. Einige verstehen die Szenen als himmlisch-allegorisches Mahl im Jenseits, das auf den Glückszustand des Verstorbenen anspielt.<sup>1339</sup> Jüngere Interpretationen gehen von der Wiedergabe realer Gelage zum Totengedächtnis aus, in denen heidnische Riten weitergeführt wurden.<sup>1340</sup> Die Namen in den Beischriften geben ein Indiz, dass allen Mahlszenen ein allegorisches Moment innewohnt.<sup>1341</sup> In fast allen Fällen wird eine bestimmte Person hervorgehoben, durch die Mittel-

1332 Exemplarische Beispiele für alle nachfolgend genannten sprechenden Aufschriften bei Loeschke 1932, 37–39, v. a. 43–52. Künzl 1990–1991, passim.

1333 *bibamus, bibite*.

1334 *ave, zeses, iuvat, vivas, vivamus, valete, valiamus, utere [felix], vitam frui*.

1335 *da merum, reple, parce aquam addic merum, misce*.

1336 *ama me amica, amo te, futui te, lude*.

1337 *fero vinum tibi dulcis, reple me copo mer, bibe a me, imple me copo vini*.

1338 So etwa die Position von Engemann 1982, 248–250.

1339 Engemann plädierte für eine Deutung als Jenseitsmahl. Eine ausschließlich realistische Interpretation als irdisches Totenmahl hält er für unzureichend, vgl. ebd. 248.

1340 Zimmermann 2012, 171 f. Anm. 2. 12. 13. Dunbabin 2003, 177. Dresken-Weiland 2010, 183.

1341 Auch wenn aus Inschriften seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. hervorgeht, dass *Agape* und *Irene* in dieser Zeit zu den häufigsten vergebenen Namen mit spezifisch christlicher Bedeutung gehören, vgl. Dunbabin 2003, 184. Dückers 1992, 163. Dückers 1992, 163 Anm. 100 vertritt diese These ebenfalls mit Bezug auf Joseph Wilpert: »Denn der Umstand, dass *Agape* und *Irene* bei (...) verschiedenen Familien erscheinen, schließt die Möglichkeit aus, sie für reale Persönlichkeiten, für Dienerinnen zu halten, welche im Dienste jener Familien gestanden und zufällig den gleichen Namen geführt hätten.« Neben *Agape* und *Eirene* sind z. B. auch die Namen *Spes*,

position auf der Sigmacouch, durch ihre entspannt zurückgelehnte Haltung, durch Körpergröße, Frisur, Gewand, durch eine ausgreifende Geste oder durch die Hinwendung der anderen Mahlteilnehmer. Man war der Meinung, dass diese herausgestellten Personen in den Bildern Porträts von Verstorbenen darstellen.<sup>1342</sup>

Im lebhaften Diskurs um die Mahlbilder wurde auch die Frage nach der Identität der Frauengestalten gestellt. Unterschieden wurde zwischen sitzenden und stehenden Frauen. Auf den ersten Blick liegt es nahe, dass die stehenden Frauen, denen die beigeschriebenen Anordnungen gelten, eine dienende Funktion ausüben, wohingegen die sitzenden Frauen als Teilnehmerinnen am Mahl zum Familienkreis des Verstorbenen zählen. Gerade die Beischriften scheinen dieser Auslegung zu widersprechen, denn in den meisten Bildern, in denen nur eine stehende Frau dargestellt ist, werden mit Agape und Irene zwei verschiedene Frauen in dienender Funktion angesprochen. Aufgrund dessen hat man zum einen auch den sitzenden Frauen eine dienende Funktion zugesprochen, zum anderen stehende Frauen zu regulären Mahlteilnehmerinnen erklärt, die Beischriften also sowohl auf stehende als auch sitzende Frauen bezogen. Katherine Dunbabin nahm eine weitergehende Differenzierung vor und unterschied zwischen einfachen Tischgehilfinnen, Frauen in aufwendigerer Kleidung mit wichtiger Funktion und sitzenden Mahlteilnehmerinnen mit höherem Status.<sup>1343</sup> Bildsprachlich unterscheidet sie zwischen sitzenden und stehenden Figuren in den Bildern, im Gegensatz zu Peter Dückers, der behauptet, die Rolle aller Frauen changiere zwischen Mahlgefährtin und Dienerin. Die genaue Aufgabe der Frauen lässt er dabei bewusst offen.<sup>1344</sup> Eine neue Antwort findet Janet Tulloch, die die Frauenfiguren als Vorsitzende bei der Eröffnung oder Einleitung eines Trinkrituals in der Gelagerunde deutet.<sup>1345</sup> Norbert Zimmermann folgt ihrer Auslegung, indem er die Geste der Frauenfiguren – ausgenommen Nr. 75 – als Zuprosten interpretiert.<sup>1346</sup>

Weibliche Personen und Inhalt der Beischriften korrespondieren in einigen Fällen nicht miteinander, z. B. wenn nur eine Frauengestalt in dienender Funktion abgebildet ist aber zwei Beischriften erscheinen, die an Agape und Irene gerichtet sind (Nr. 50<sup>1347</sup>, 47?<sup>1348</sup>) oder wenn die Männer, die als Sprecher gekennzeichnet sind, sich mit ihren Blicken oder Gesten nicht der angesprochenen Person zuwenden. Hier scheint es dann, als seien die Anweisungen ohne spezifischen Bezug zu

*Renatus, Deogratiar, Benenatus* oder *Adeodatus* zu finden vgl. Fiocchi Nicolai – Bisconti – Maz-zoleni 1998, 157.

1342 Engemann 1982, 242 f. Dunbabin 2003, 186.

1343 Ebd. 180 f.

1344 Dückers 1992, 160 f. Peter Dückers beschreibt die Diskussion um die Funktion der Frauengestalten am ausführlichsten, vgl. ebd. 159–167 und Anm. 90 f.

1345 Zimmermann 2012, 178. Tulloch 2006, 190 f.

1346 Zimmermann 2012, 179.

1347 Es ist eher unwahrscheinlich, dass sich die Beischrift *Irene misce* in diesem Bild auf die Mahlteilnehmerin bezieht.

1348 Hier ist nicht klar, ob im linken Teil des Bildes eine männliche oder eine weibliche Person dargestellt war.

einer bestimmten Person hinzugesetzt worden.<sup>1349</sup> Nur in einem Teil der Bilder werden bestimmte Frauen, die mit dem Anreichen von heißem Wasser und dem Mischen von Wein befasst sind, explizit angesprochen, da entweder die Handbewegung oder der Blick des Sprechers auf sie ausgerichtet ist (Nr. 45: Agape, Nr. 50: Agape, Nr. 75: Sabina, Nr. 76: Irene). Zimmermann konstatiert, dass in keinem Fall »das Mischen von Wein mit warmem Wasser oder das Heranbringen« im Bild dargestellt ist, »sondern regelmäßig ein zeitlich etwas späterer Moment, das Zuprosten«.<sup>1350</sup> Man kann also nicht von einer klaren Übereinstimmung von Bildhandlung und Inhalt des Gesprochenen ausgehen. Dückers begreift die Beischriften daher als autark gegenüber der Darstellung.<sup>1351</sup> Um das Dilemma der Inkongruenz von Bildern und Beischriften zu umgehen, hat Janet Tulloch vorgeschlagen, die schriftlichen Zusätze nicht als zusammenhängende Anweisungen an weibliche Dienerinnen, sondern als standardisierte kurze Rede und Gegenrede im Rahmen des Trinkrituals zu lesen, bei dem die Frauenfiguren eine tragende Rolle spielen (s. o.).<sup>1352</sup> Demnach richteten die versammelten Gäste die Aufforderungen »Misch (den Wein) für uns!« und »Reiche heißes Wasser!« an die Frauen. Hingegen seien »Agape!« und »Irene!« als gute Wünsche der Frauen zu verstehen, die als Erwiderung an die Runde der Mahlteilnehmer adressiert sind, womit sich auch die Frage erübrigt, ob die Frauenfiguren real oder allegorisch gemeint sind. Doch Tullochs Interpretationsvorschlag deckt sich nicht mit den Beischriften, denn diese zeigen in dem meisten Fällen formal keinen Dialog an, da sie in einem fortlaufenden Strang stehen.<sup>1353</sup> Eine erneute Betrachtung der Mahlbilder mag nachfolgend eine Abhilfe schaffen.

Allgemein sollte man zunächst zwischen Sprechern und Angesprochenen differenzieren.<sup>1354</sup> Man geht davon aus, dass die männlichen Personen Sprecher, also Sender der Anweisungen sind. Die Empfänger der Anweisungen sind klar weiblich konnotiert, und zwar unabhängig davon, ob konkrete Personen gemeint sind. Die schriftlichen Zusätze stehen dabei entweder

1. direkt über oder neben männlichen Figuren (Nr. 39 = Abb. 40a, Nr. 47 = Abb. 40c, Nr. 50 = Abb. 40d) oder

1349 Nr. 39: beide Beischriften, Nr. 45: *Irene porge calda*, Nr. 47: *Irene misce*, Nr. 50: *Agape da calda(?)Irene misce*, Nr. 78(2): *Agape misce*.

1350 Zimmermann 2012, 179.

1351 Dückers 1992, 162 Anm. 99.

1352 Zimmermann 2012, 178 f.

1353 Lediglich in Nr. 45 und Nr. 76 erscheint die Aufspaltung der Beischrift in einen kurzen Dialog plausibel. Die Frau mit dem Becher leitet mit »Agape!« bzw. »Irene!« das Trinkritual ein, und der Mann auf dem Polster gibt die Anweisung zum Mischen des Weines.

1354 Dückers nimmt in diesem Punkt keine konsequente Unterscheidung vor, vgl. Dückers 1992, 161.

2. zwischen männlichen und weiblichen Figuren [Nr. 45 = Abb. 40b, Nr. 75 = Abb. 40e, Nr. 76? = Abb. 40f] oder sogar
3. direkt über den weiblichen Figuren [Nr. 76? = Abb. 40f, Nr. 78(2) = Abb. 40h].<sup>1355</sup>

Im ersten Fall (1.) sind männliche Figuren unmissverständlich als Sprecher und damit Sender der Nachricht markiert worden. Im zweiten Fall (2.) verlagert sich die formale Funktion der Dipinti auf die Anzeige der Interaktion zwischen Sender und Empfänger. Im dritten Fall (3.) finden wir dann die Auszeichnung des Empfängers oder Adressaten der Nachricht. Der Inhalt einer Beischrift steht nie konträr zu ihrer äußerlichen Funktion, nur die durch die Markierung im Bild getroffene Aussage wandelt sich. Im ersten Fall (1.) fallen Sprecher und Nachrichteninhalt natürlicherweise in eins. Empfänger sind nicht ausgewiesen, weshalb die Anweisung zum Mischen des Weines im Vordergrund steht. Im zweiten Fall (2.) wird durch Blicke, Gesten oder eine persönliche Ansprache (*misce nobis, misce mi*) ein Konnex zwischen Sender und Empfänger geschaffen, der die christliche Verbundenheit zwischen den religiösen Anhängern im Augenblick der Äußerung hervorhebt. Im dritten Fall (3.) ist eine komplette Loslösung von der äußernden Person erkennbar. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird nunmehr auf diejenige Person oder Allegorie gelenkt, die die Nachricht empfangen soll. Die Betonung liegt dann auf dem spezifisch christlichen Gehalt der Botschaft. Die Positionierung der Beschriftung beeinflusst das, was die Bilder kommunizieren sollen: Der geringere Teil der Bilder (1.) hat die Betonung auf der mit dem Gelage verbundenen Trinkhandlung; beim größeren Teil (2. und 3.) liegt der Akzent entweder auf der christlichen Verbundenheit oder auf den Tugenden der Liebe und des Friedens, die den Angehörigen dienstfertig zur Verfügung stehen. Auf diese Weise hat man das diesseitige *refrigerium* (mit der praktischen Anweisung zum Weinmischen) und das jenseitige *refrigerium* (mit der Ansprache von Liebe und Frieden im Jenseits) miteinander verbunden und die Gemeinschaft der im Glauben vereinigten Brüder und Schwestern gefestigt.

Die wiederholte Abbildung bestimmter Gesten<sup>1356</sup> und Handlungen<sup>1357</sup> verweist auf eine engagierte Verständigung zwischen den Personen in den Bildern. Die Anweisungen sind in ihrer Aussage gleichförmig, obwohl sich die Schreiber in der Formulierung abwechseln. Um der Botschaft an die Grabbesucher näherzukommen, lohnt es sich, den Begriff der *Chresis* zu bemühen, der im eigentlichen Sinn eine Methode der frühen Christen bezeichnet, nicht-christliche Elemente der antiken Kultur zu christlichen Zwecken umzudeuten.<sup>1358</sup> In allen Mahlszenen ist das Bildmotiv eigentlich paganen Ursprungs, z. B. sind Elemente wie der Typus des zurückgelehnten Zechers (Abb. 40b) aus der heidnischen Gelage-Ikonogra-

1355 Nach Ansicht von Dunbabin 2003, 184.

1356 Zeigen, Sprechen, Anblicken, Kopfwenden, Umarmen.

1357 Erheben des Gefäßes, Erheben der Hand, Greifen nach dem Getränk, Greifen an die Stirn.

1358 Walter 2006, 42.

phie (vgl. Abb. 35b) weiterhin in Verwendung. Bei der Umdeutung spielen nun die beige-schriebenen Zurufe ebenfalls eine entscheidende Rolle, denn der fromme Wunsch nach Liebe und Eintracht unter den versammelten Brüdern und Schwestern kleidet sich in die »beim (heidnischen) Mahl geläufigen Acclamationen«. <sup>1359</sup> In ähnlicher Weise wie die Mahlbilder haben nämlich auch die »sprechenden« Beischriften eine ältere Wurzel. Es handelt sich im Kern eigentlich um pagane Trinksprüche, in die man die spezifisch christliche Botschaft »verpackt« hat, nämlich um stereotype Aufforderungen, wie sie beim Gelage, in Kneipen oder Wirtshäusern zu hören waren und die sich – wie bereits mehrfach erwähnt – in ähnlicher Form auf Trinkgeschirr <sup>1360</sup>, aber auch in Graffiti an Wänden <sup>1361</sup> oder auf Mosaikfußböden <sup>1362</sup> niederschlagen. Besondere Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang eine im Wortlaut ähnliche Grabinschrift aus Rom, in der der flanierende Besucher gebeten wird, das Urinieren im Bereich der Grabstätte zu unterlassen und stattdessen den Wein zu mischen, selber davon zu trinken und auch dem Verstorbenen etwas anzubieten: *Hospes, ad hunc tumulum / ne meias ossa precantur / tecta hominis, set si gratus / homo es, misce bibe da mi.* <sup>1363</sup> Die Verkündigung der christlichen Botschaft erfolgt schließlich durch die Ansprache an die christlichen Werte *Agape* und *Irene* in Kombination mit der Aufforderung, den Wein als Symbol für das Blut Christi zu mischen. <sup>1364</sup> Die Mahlszenen wirken also hinsichtlich der Wahl ihrer Beschriftung in erster Linie als Projektionsfläche für frühchristliches Gedankengut und eher nicht oder nicht ausschließlich als Anregung für gemeinsames Speisen und Trinken in angenehmer Atmosphäre wie es in den Bildern der Casa del Triclinio der Fall ist.

1359 Dückers 1992, 165 Anm. 108 nach einem Zitat von Hermann Matthaei. Auf einem spätantiken Mosaikboden aus Tipasa heißt es *pax et concordia sit convivio nostro*, vgl. Février 1990, 360 Abb. 2. Auch Klemens von Rom ist die Verbindung von Eintracht, Friede und Liebe im Brief an die Ägypter ein wichtiges Anliegen, vgl. ebd. 369.

1360 Beischriften auf attischer Keramik geben besonders kreativ und umfangreich die akustische Dimension des Symposions wieder. Der Betrachter der Vase »hört« z. B. neben Zurufen im Rahmen des Kottabos-Spiels auch Aufmunterungen zum Trinken, dargebotenen Gesang von abgebildeten Gelageteilnehmern, vgl. Immerwahr 1990, 61 Nr. 338. 67 Nr. 389. 63 Nr. 360 f. 64 Nr. 363. 84 Nr. 502. 87 Nr. 532. 88 Nr. 549. SEG 41, 1991, 30. CVA Griechenland (1) III Ic Taf. 3,1.

1361 z. B. *adde calicem Setinum* und *da frigidam pusillum* in den beiden Schankbildern der Caupona an der Via di Mercurio. Graffiti *vale[a]tis* und *bibo* im »Ankunfts-Bild« der Casa del Triclinio. CIL IV 1679.

1362 z. B. Notermans 2007, Nr. M 393. siehe auch ebd. Nr. M 41. S 3.

1363 CIL VI, 2357.

1364 Nach Klemens von Alexandria ist das Mahl selbst nicht mit der christlichen Agape gleichzusetzen. Es sei nur ein Beweis für Wohlwollen, das sich in Kommunikation und Freigebigkeit äußere, vgl. Février 1990, 389.

### 4.3 Fazit

Alle in diesem Kapitel behandelten Bilder sind auf unterschiedlichen Ebenen durch Gemeinsamkeiten gekennzeichnet: Sie sind Teil einer Raumausstattung, die bei ihrer Auffindung vollständig erhalten war. Für die besprochenen Darstellungsformen von Geselligkeit konnten Indizien für Kommunikation in jedem einzelnen Fall herausgearbeitet werden. In allen Bildern lassen sich charakteristische Merkmale der Volkskunst (›arte plebea‹) identifizieren, die mehr oder weniger stark ausgeprägt sind. Hierzu gehören die größtenteils individuelle Gestaltung der Dargestellten, eine axialsymmetrische Bildkomposition, die Wendung einzelner Figuren aus dem Bild heraus sowie z. T. erkennbare Hierarchien zwischen den Dargestellten, die sich in der Bedeutungsgröße (Dienerfiguren) äußern. In allen drei Fällen konnte gezeigt werden, dass die Malereien einen konkreten ›Sitz im Leben‹ hatten, dass ihnen also eine ganz praktische Aufgabe sowohl innerhalb einer bestimmten Raumkonstellation als auch innerhalb einer bestimmten Situation zukam. Im Speziellen in der Casa del Triclinio und in den beiden Kneipen wirken Bild, Text und Raum auf originelle Weise zusammen. Die praktische Funktion der Wandbemalung wird teilweise in den schriftlichen Zusätzen greifbar. Die Beischriften haben einen ganz wesentlichen Anteil an der Funktion der Malereien im Sinne einer ›Volkskunst‹, indem sie die den Bildern zugrundeliegende Botschaft konkretisieren und so dem Bildbetrachter einen intuitiven Zugang verschaffen. Motivierend bzw. aktivierend wird die Bildbeschriftung empfunden, wenn sie etwas nach außen kommuniziert und ein bestimmtes Verhalten daraus ableitet, d. h. wenn

- sie wie ein Etikett die Rolle der abgebildeten Personen beim Gelage unterstreicht und so den Leser zum eigenen Wohlergehen animiert (›Gebotsschild‹),
- sie Stichworte für Möglichkeiten des Amüsemments in geselliger Runde gibt (›Gebotsschild‹),
- sie zur Selbstkontrolle und zum Vermeiden von Affekthandlungen aufruft (›Verbotsschild‹),
- sie den Bildbetrachter dazu anregt bzw. animiert, sich über das, was er liest, zu unterhalten oder dieses medial (etwa in zugefügten Graffiti) zu verarbeiten (›Eyecatcher‹, Anreißer‹).

Die Maßnahmen zur Verhaltensregulierung sind bereits aus den Lehrsätzen der Sieben Weisen bekannt, die oben in Kap. 2.3.2.1 behandelt werden (Kat. M19–M20, M27–M28). Hier lässt sich ebenfalls eine Unterscheidung treffen in ›Gebotsschilder‹<sup>1365</sup>, die den Leser dazu anregen, gut und richtig zu handeln, und ›Ver-

1365 »Das Maß in allem ist das Beste.«; »Es ist die Übung, die das Werk vorantreibt.«; »Nimm den rechten Augenblick wahr.«; »Erkenne dich selbst.« (Kat. M2).

botsschilder<sup>1366</sup>, die ihn vor Fehlverhalten warnen. Das Stiermosaik aus El Djem Kat. M46 vereinigt sogar Züge eines ›Gebotsschildes‹ (Anregung zum friedlichen Gelage) und ›Verbotsschildes‹ (Verbot des Weckens der Stiere) in einem Bild.

In der Folge kann die Beschriftung – insbesondere die nachträglich angebrachte Beschriftung – auch als Produkt oder passives Abbild von Kommunikation bezeichnet werden, wenn

- sie schlagwortartig Gegenstände der Unterhaltung reflektiert bzw. Indizien dafür liefert, dass man ihren Inhalt an anderer Stelle verarbeitet hat,
- sie Einblick in die Gedankenwelt der Schreiber an einem bestimmten Ort zu einem bestimmten Zeitpunkt gewährt und ein Indiz dafür liefert, dass der Schreiber Eindrücke aus eigenen Beobachtungen und Erfahrungen aus sozialer Interaktion im Raum einfließen lassen hat,
- sie Einblicke in das antike Bildverständnis gibt.

Sowohl im Gelageraum (r) der Casa del Triclinio als auch im Gasträum (b) der Caupona an der Via di Mercurio sind die eingeritzten Beischriften das Substrat einer besonderen kommunikativen Konstellation: Die Bilder sind frei zugänglich und auf Augenhöhe angebracht, ihre Inhalte suchen den Betrachter und befördern Gespräche der Anwesenden im Raum, sie fordern also direkte Reaktionen heraus. Die hinzugefügten Graffiti konkretisierten die Sprache der Bilder ganz im Sinne der im Raum anwesenden Gäste. Die Mahlszenen in der Katakomben stehen aufgrund ihrer spezifisch frühchristlichen Ikonographie und aufgrund ihrer zeitlichen Stellung außerhalb der Gelage- und Kneipenszenen, allerdings sind auch sie durch ihre ›sprechenden‹ Beischriften Zeugnis für und Ergebnis von Kommunikation, weil

- sie eine missionarische Botschaft des gemeinsamen Totenmahls nach außen tragen, etwa als Verweis auf die christliche Verbundenheit der im *refrigerium* versammelten Angehörigen,
- sie ähnlich wie in den Spieleszenen (vgl. ausführlich Kap. 3) auch das akustische Ambiente einfangen (hier: Anweisungen zum Mischen des Weines).

Dennoch sollte man sich davor hüten, den Bildern eine explizite kommunikative Funktion beizumessen. Die Bild-Text-Kombinationen zielten wohl hauptsächlich auf die Erzeugung einer der Umgebung angemessenen, implizit wahrnehmbaren Atmosphäre ab. Der Betrachter fühlte sich durch das so erzeugte Ambiente möglicherweise in eine ganz bestimmte Stimmung versetzt, die der sozialen oder religiösen Funktion des räumlichen Umfelds gerecht wurde.

1366 »Nichts im Übermaß.«; »Bürgerschaft führt zum Ruin.«; »Die meisten Menschen sind schlecht.« (Kat. M2).