

5 *Invidiosibus quod videtis*. Bild und Beischrift mit apotropäischer Funktion

Das folgende Kapitel ist vor allem dem magischen Charakter von figürlichen Darstellungen und schriftlichen Zusätzen gewidmet. Der Begriff der ›Magie‹ ist eng verbunden mit der antiken Religionspraxis. Dabei ist das antike Konzept von Magie explizit vom modernen zu trennen. Informationen über magische Rituale lassen sich vor allem aus literarischen Werken, aus Papyrustexten sowie über materielle Zeugnisse gewinnen. Zu den magischen Ritualen im Altertum gehören vor allem Schadenszauber und Verfluchungen, die seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. in großer Zahl auf Fluchtäfelchen (*defixiones*) erhalten sind, aber auch die Herstellung von Heilmitteln nach magischen Rezepten, die in unterschiedlichen Lebenssituationen zur Anwendung kamen. Magische Praktiken führten im archaischen Griechenland zunächst ein Schattendasein abseits der in die Poliskulte eingebundenen Riten. Gegenüber medizinischen Behandlungen konnten sie sich lange nicht durchsetzen, bis sie in der Spätantike z. T. eine positivere Bewertung erfahren haben.¹³⁶⁷

Eine Wurzel magischer Rituale ist die Angst vor unheilvollen Einflüssen und der Macht des Bösen Blicks, die in vergangenen Epochen allgegenwärtig war und bis heute vor allem noch in mediterranen Kulturen beobachtet werden kann. Zivilisations- und epochenübergreifend gibt es dabei erstaunliche Parallelen, wobei vor allem den Augen die besondere Fähigkeit zugesprochen wird, negative Emotionen (besonders Neid und Missgunst) auf das Umfeld zu übertragen und es damit zu schädigen.¹³⁶⁸ Mindestens genauso verbreitet waren von alters her die Schutzmaßnahmen, die vor möglichen Äußerungen des Bösen Blicks wie Neid, Krankheit und Zerstörung absichern sollten. Diese magischen Handlungen und die Erscheinung des Bösen Blicks allgemein sind bereits vermehrt wissenschaftlich betrachtet worden.¹³⁶⁹ Die Geschichts- und Religionswissenschaft ist vor allem an Magie und Aberglauben als Sonderbereichen der religiösen Tradition oder auch am christ-

1367 Die vertiefte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Magiebegriff für die griechisch-römische Antike nahm in den 1990er Jahren ihren Anfang. Zu den frühen Abhandlungen zählen etwa die Arbeit von Graf 1996 oder die Arbeit von Faraone 1997. Inzwischen ist eine wahre Fülle von Literatur erschienen, die sich dem Phänomen ›Magie‹ und seiner Definition widmet. Zu den rezenten deutschsprachigen Arbeiten zählen RAC Magie und Frenschkowski 2016. zusammenfassend die Rezension von Lotz 2017.

1368 RAC Böser Blick. Meisen 1950, 144–147.

1369 Verweise u. a. bei Clarke 2007, 254 Anm. 11. In den Anmerkungen hier jeweils nur ausgewählte Angaben.

lichen Fortleben der magischen Ritualpraxis interessiert.¹³⁷⁰ Die volkscundliche Sicht umfasst im Kern mehr die Auseinandersetzung mit dem Glauben an die Macht des Auges, wie sie sich in verschiedenen antiken oder modernen Kulturen äußert. Außerdem werden im Volksglauben verbreitete imaginäre Hilfskräfte und Symbole zur Bekämpfung des Bösen Blicks diskutiert.¹³⁷¹ Anthropologische und sozialpsychologische Studien zielen mehr auf das Gefühl der Unterlegenheit von Neidern und Beneideten ab. Daher behandeln sie vor allem die allgemeinen Auswirkungen des Neides im Verhalten der Menschen (Missgunst-Reaktionen und kulturelle Verhaltensformen der Vorbeugung) oder sie diskutieren dazu Theorien aus anderen Wissenschaftszweigen.¹³⁷² Darüber hinaus haben sich auch Philologen mit dem Thema beschäftigt, deren Fragestellungen sich zum Teil auch wieder mit denen der Historiker überschneiden.¹³⁷³ Untersuchungen, in denen archäologische Zeugnisse konsequent zusammengestellt und diskutiert werden, gibt es vergleichsweise wenige.¹³⁷⁴

5.1 Bilder und Beischriften gegen unheilvolle Einflüsse

Otto Jahn war einer der Ersten, die sich volkscundlich und archäologisch mit dem Glauben an den Bösen Blick bei den Menschen im Altertum beschäftigt haben.¹³⁷⁵ Er behauptet, die »Alten« seien davon ausgegangen, dass die Blicke einer neidischen Person imstande seien, einen schlechten Einfluss auf andere (schwächere) Personen oder deren Besitz auszuüben. Allgemeine Maßnahmen gegen den Bösen Blick habe man darin gesehen, seine Schädlichkeit zu brechen und ihn von bedrohten Dingen abzulenken, damit er seine schädliche Kraft erst gar nicht entfalten konnte.¹³⁷⁶ Worte in gesprochener oder niedergeschriebener Form und Bilder bzw. als wirksam erachtete Symbole waren dabei von besonderer Bedeutung. In

1370 Zum Glauben an den Bösen Blick in christlicher Zeit u. a. Meisen 1950, 157–177. RAC Böser Blick bes. 479–482. Petropoulos 2008: Hier versammelte Artikel über die Erscheinungsformen von Magie in Griechenland beleuchten nicht nur verschiedene Lebensbereiche und Epochen, sondern geben z. B. auch Einblick in die soziale Dimension bei der Anwendung magischer Techniken.

1371 Meisen 1950. Seligmann 1910, bes. 1–10 und Seligmann 1922. Zuletzt sehr ausführlich Elliott 2016, 47–83.

1372 Foster 1972. Hauschild 1982. Ein Exkurs zum Neid sehr ausführlich bei Elliott 2016, 83–169.

1373 Rakoczy 1996. Zu Gefühlen des Neides und der Eifersucht v. a. in den literarischen Quellen, vgl. Konstan – Rutter 2003.

1374 Aufgrund der breiten Materialbasis ist der Aufsatz von Jahn 1855 immer noch ein Standardwerk. Seit den 1970er Jahren sind einzelne Aufsätze verfasst worden. Während Engemann 1975 für seine Untersuchung zur magischen Übelabwehr auch Gattungen der Kleinkunst und Reliefs aus paganem und frühchristlich geprägtem Umfeld heranzieht, befasst sich Dunbabin 1978a, 1989, 1991. Dunbabin – Dickie 1983 schwerpunktmäßig mit Mosaikbildern und -inschriften. Außerdem Guiman 2013.

1375 Jahn 1855.

1376 Ebd. 46.

der Tragödie *Sieben gegen Theben* des Aischylos wird ein besonders anschaulicher Fall geschildert, denn dort zeigen einige der auf die Stadt vorrückenden Feinde des Eteokles ihre Angriffslust durch Schilddarstellungen mit provokanter Beschriftung: Das Schildzeichen eines fackelschwingenden Kämpfers trägt die goldene Beischrift Πρήσω πόλιν¹³⁷⁷ (»Ich werde die Stadt anzünden!«). Auf einem anderen Schild prangt die Darstellung eines Kämpfers, der eine Befestigungsmauer erklimmt. In seinem beigeschriebenen Ausruf prahlt er damit, dass nicht einmal Ares ihn von der Festung herunterwerfen könne.¹³⁷⁸ Ganz ähnlich wie die zähnefletschende Fratze der Gorgo, die in der antiken Kunst unter anderem als apotropäisches Zeichen auf Schilden¹³⁷⁹ erscheint, dienen die ungewöhnlichen Bilder und Beischriften auf den Schilden der Angreifer in Aischylos' Tragödie dazu, die Person des Gegners einzuschüchtern und abzuschrecken. Die beiden »sprechenden« Beischriften geben dem Betrachter einen zusätzlichen Hinweis, dass die Schildfiguren als angsteinflößend und provokativ zu verstehen sind.

Dieses Phänomen der Kombination aus magischer Bebilderung und Beschriftung kann seit der mittleren und späten Kaiserzeit auf verschiedenen Objekten beobachtet werden, so z. B. vermehrt auf kleinen portablen Gegenständen wie Amuletten, Ringen, Lampen, Reliefs, Terrakotten und Nägeln, aber auch in der monumentalen Flächenkunst.¹³⁸⁰ Vor allem die Untersuchung von Mosaiken und Fresken verspricht interessante Erkenntnisse, und zwar vor allem aufgrund ihrer oftmals heute noch nachvollziehbaren ursprünglichen Positionierung im Raum. Die schutzbringende Wirkung dieser Bilder und ihrer Beschriftung war eng mit einer bestimmten Lokalität verknüpft und hing infolgedessen auch mit der kulturellen Verankerung oder sakralen Bedeutung des Anbringungsortes zusammen. Diese Eigenschaft von Mosaiken und Wandmalereien bietet also einen breiteren Raum zur Interpretation und Spekulation als dies bei den Bildern in der Kleinkunst der Fall wäre. Neben apotropäischen Bildmotiven sollen auch warnende oder schützende Symbole und Beischriften besprochen werden, bei denen weniger eine explizit magisch-apatropäische Funktion als ein profaner Abwehrcharakter auszumachen ist.

5.2 Mosaiken

Da prachtvolle Wohnhäuser und luxuriöse Thermengebäude in den römischen Provinzen die Missgunst der Bevölkerung auf sich ziehen konnten, lag es nahe, die interne Ausstattung selbst als Träger von Botschaften gegen zerstörerische Ein-

1377 Aischyl. Sept. 432–434. Vgl. Christian 2015, 47 f.

1378 Der Ausruf des Erklimmenden ist in indirekter Rede wiedergegeben: Aischyl. Sept. 468 f.

1379 Meisen 1950, 152. Jahn 1855, 59 f.

1380 Levi 1941, 221. Engemann 1975, 25–30. Einige Objektgattungen hat Bevilacqua 2010 zusammengestellt.

flüsse zu nutzen.¹³⁸¹ Für die Zeit ab dem 2. Jahrhundert n. Chr. sind vermehrt archäologische Zeugnisse vorhanden. Allerdings führt es zu weit anzunehmen, dass die große Mehrheit der Stifter und Baubesitzer sich in jedem Fall einer schadensbringenden Magie bewusst war und deshalb notwendigerweise ein permanenter Schutz in die Innendekoration eingebaut werden musste. Wo jedoch eine bauliche Einbettung derartiger Botschaften vorgenommen wurde, stehen die Mosaiken mit an erster Stelle. Wie bunte Teppiche zogen sie die Blicke der Besucher beim Durchschreiten eines Hauses auf sich und waren aus diesem Grund ganz besonders gut für die Vermittlung unheilabwehrender Botschaften in Bild und Text geeignet.¹³⁸²

Die Vielfalt der gegen Unheil gerichteten figürlichen Darstellungen auf Mosaikfußböden ist ungleich größer als die der Beischriften. Eine positiv besetzte Symbolik sollte vor allem wünschenswerte Einflüsse aktivieren. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die Funktion der figürlichen Darstellungen und Symbole aus dieser Gruppe je nach Zusammenhang nicht unbedingt nur auf den Schutz gegen das Böse beschränkt war.¹³⁸³ Darstellungen der Jahreszeiten und der Venus auf den Fußböden reicher Landgüter in den nordafrikanischen Provinzen wiesen der Familie des Hausbesitzers Prosperität und Fruchtbarkeit zu.¹³⁸⁴ Abbildungen verschiedener Personifikationen in Thermengebäuden sollten das Wohl der Badenden in einem exquisiten Umfeld unterstreichen.¹³⁸⁵ Auf den erfrischenden und erholsamen Effekt des Badens sowie die regenerative Auswirkung der Sorge um den eigenen Körper spielen die Chariten, Eros und Kypris an, von denen in den Badepigrammen im neunten Buch der *Anthologia Palatina* (Anth. Pal.) die Rede ist.¹³⁸⁶ Charakteristisch für Badeanlagen sind außerdem mit dem Wasser verbundene Gottheiten wie Nereiden, Tritonen, fischende Eroten, Neptun, Thetis, die maritime Venus, Okeanos, Thalassa und Flussgottheiten.¹³⁸⁷ Auch Darstellungen von Delphinen, den immer freundlichen Bootsbegleitern, mögen in diesen Kontext gehören.¹³⁸⁸ Figuren aus dem Gefolge des Dionysos wie auch der Weingott selbst sind gelegentlich auf den Pavimenten von Wohnhäusern und Thermen vertreten. Sie mögen Gefühle von Luxus und Vergnügung versinnbildlicht haben.¹³⁸⁹ Auf Mosaiken begegnet man außerdem einer Reihe von Glückssymbolen wie Swastiken,

1381 Zur Rolle der Mosaiken als Träger schützender und apotropäischer Inschriften und Symbole allgemein Dunbabin 1978a.

1382 Dazu zuletzt Donceel-Voûte 2014, 347–399.

1383 Dunbabin 1978a, 258.

1384 Dunbabin 1978, 165 f. Kondoleon 1999, 332: »(...) it does seem plausible that time imagery (...) functioned generally as a kind of talisman (...) representation ensured the yearly renewal.«

1385 Ersichtlich an den Namensbeischriften für Apolauasis, Soteria, Euphronesis, Ploutos, Euphrosyne, vgl. Dunbabin 1989, 19 f.

1386 Ebd. 12–14. Die Schilderungen in den Epigrammen sind womöglich auch auf die tatsächliche bildliche Ausstattung in Thermenanlagen sowie auf Bäderinschriften zurückzuführen.

1387 ebd. 23, 25 f.

1388 Dunbabin 1991, 34 und Anm. 71, 72.

1389 Dunbabin 1989, 26. Kondoleon 1995, 20.

Krateren, Efeu, Lorbeerzweigen und anderen Pflanzen.¹³⁹⁰ In Thermen waren Sandalen und Fußsohlen auf dem Fußboden abgebildet, vielleicht lediglich, um die Bewegungsrichtung innerhalb des Bades anzuzeigen, oder auch, um vor der Hitze zu warnen, die durch die Befuerung der *tubuli* im Boden entstand.¹³⁹¹ Das am weitesten verbreitete apotropäische Symbol ist der erigierte Phallos. Seiner Symbolkraft für Männlichkeit und Potenz ist es zu verdanken, dass er auch abgebildet wurde, um Unheil zu vertreiben.¹³⁹² Im ursprünglichen Sinn hat der Phallos aber etwas Anstößiges und kann auch als bedrohliches Zeichen wahrgenommen werden. Als Beweis für seine Wirkung gegen den Neid kann ein Fußboden Kat. M57 in einem Bad in Themetra (Tunesien) dienen, der einen Phallos abbildet, welcher ein Böses Auge bedroht. Zu beiden Seiten ist die Beischrift *Invidiosibus quod videtis B(onis) B(ene) M(alis) M(ale)* (»Was ihr seht, (richtet sich) an die Neidischen.«) angebracht, die sich in gleicher Weise an positive wie negative Einflüsse wendet.¹³⁹³

Die Motivgruppe mit negativer Semantik wurde auf Mosaiken vor allem aufgrund ihres angsteinflößenden Potentials zum Schutz vor Unheil abgebildet, man versprach sich also eine ausgesprochen positive Wirkung für das Gebäude. Karl Meisen vermerkt hierzu: »Der sich Schützende handelt hier nach dem Grundsatz des Gegenzaubers – das, was den Zauber ausübt, vermag ihn auch zu brechen.«¹³⁹⁴ Unter den negativ konnotierten Schutzsymbolen ist an erster Stelle das den Bösen Blick auslösende sogenannte ›Böse Auge‹ zu nennen, dessen Ikonographie auch in der jüdischen und christlichen Kunst weitergeführt wurde.¹³⁹⁵ Gemessen an der Häufigkeit apotropäischer Darstellungen insgesamt ist die Anzahl der Augendarstellungen auf Mosaikböden nur gering.¹³⁹⁶ Eng verbunden mit einigen Augen sind verschiedene Mittel ihrer Zerstörung, die in diesem Fall außen herum gruppiert

1390 Wiedler 1999, 48–52. Dunbabin 1978a, 258. Ein schönes Beispiel mit Delphinen sowie Krateren mit Swastiken und einer heilsbringenden Beischrift liefert Gómez Pallarès 1997, 54–56 Nr. BA 1 Abb. 10. Aus einer Therme in Sétif: Notermans 2007, Nr. M 288 (abgebildet ist ein Krater mit daraus emporwachsenden Blumen und der wohlwollenden Beischrift *plura faciatis meliora dedicitis, hic qui sanus intrat [i]s han[c] [...]*). Zu glückbringenden Symbolen auf Thermenmosaiken allgemein Dunbabin 1978, 165 f. und speziell ebd. 167–172. Dunbabin 1989, 39 f.

1391 Wiedler 1999, 25 f. 28. Dunbabin 1989, 41.

1392 Eine Zusammenfassung zum Phallos als Apotropaion und eine Reihe von beispielhaften Objekten stellen Warner Slane – Dickie 1993 zusammen. Clarke 2007, 69–73. Wiedler 1999, 46–48. Engemann 1975, 32 f. Moser 2006.

1393 Eine Abbildung der Inschrift bei Foucher 1957, 177 Abb. 13. Siehe auch die Beischrift *B(onis) B(ene) M(alis) B(ene)* auf einem Mosaikboden aus Timgad, Marroko, vgl. Dunbabin 1978, 163 Nr. 145. 275 Timgad Nr. 8 (a). Taf. 161.

1394 Meisen 1950, 153. Levi 1941, 222.

1395 RAC Böser Blick. Eine Studie zum Bösen Blick, den damit verbundenen antiken und spätantiken Vorstellungen sowie den Darstellungen des Bösen Auges, vgl. Engemann 1975, v. a. 24–30. siehe auch Dunbabin – Dickie 1983, 32 Anm. 163. Das Auge als Schutz- und Drohungsmotiv an der Stadtmauer von Thasos sowie auf Helm und Schild, vgl. Steinhart 1995. Elworthy 1895.

1396 Weitere Exemplare sind z. B. vor einem Kultraum in Rom (sog. *Basilica Hilariana*, vgl. Richardson 1992, 52. Engemann 1975, Taf. 11b), in Moknine/Tunesien (Dunbabin 1978, Taf. LXV Abb. 163) sowie in Themetra in Nordafrika (Dunbabin 1978, 272 Themetra Nr. 3.) gefunden worden.

abgebildet wurden.¹³⁹⁷ Im selben Zusammenhang begegnet uns auch die Pfauenfigur auf Fußböden. Dieser Vogel gilt zwar als Symbol des Glücks, aber den Augen in seinem grünblau glänzenden Gefieder könnte eine bedrohliche Kraft zugesprochen worden sein.¹³⁹⁸

Eine weitere Gruppe schutzbringender Symbole gegen den Bösen Blick umfasst verschiedene Grottesken und Karikaturen (Zwerge, Pygmäen, Bucklige, Personen mit unnatürlichen Verformungen etc.) sowie Obszönitäten, sogenannte *ἄτοπα* oder *γελοῖα*, die zweifellos dazu dienen sollten, den neidischen Betrachter durch ihre Lächerlichkeit zu verwirren und durch sein Gelächter den bösen Zauber zu lähmen.¹³⁹⁹

Schließlich gibt es eine Anzahl inhomogener abstrakter Symbole, die als Bilder zur Abschreckung dienen konnten. Herausgehoben seien an dieser Stelle das Haupt der Gorgo Medusa¹⁴⁰⁰ sowie schematische Darstellungen von Labyrinthen, die womöglich eine Falle für den Bösen Blick versinnbildlichen sollten und dazu führen konnten, dass sich der Böse Blick beim Verfolgen der Wege im Irrgarten ›totläuft‹.¹⁴⁰¹ Im positiven Sinn kann das Labyrinth aber auch für den Weg stehen, der aus der Dunkelheit ins Glück oder zum Wohlstand führt.¹⁴⁰² Einige Schwellenmosaiken in Thermengebäuden bilden Individuen mit außergewöhnlichen Merkmalen ab. Welche Rolle beispielsweise die wiederholte Darstellung schwarzhäutiger Männer¹⁴⁰³ gespielt hat, kann meines Erachtens nicht befriedigend geklärt werden. Möglich ist einerseits die realistische Wiedergabe des Thermenpersonals, das durch seine exotische Herkunft die Exklusivität verkörpern sollte, andererseits aber auch die bewusst eingesetzte Wirkung schwarzer Haut, mit der nach dem verbreiteten spätantiken Glauben auch Dämonen in Erscheinung treten konnten. Die Grenze zwischen apotropäisch gemeinten Bildern und Darstellungen ohne bewusste apo-

1397 Es handelt sich um eine größere Anzahl von Tieren und spitze Waffen sowie zum Teil um Personen und Gegenstände, die auf das Auge hin ausgerichtet sind und es attackieren. Einige Beschreibungen aus der Kleinkunst, auf Reliefs und Mosaiken bei Meisen 1950, 153–156 und bei Engemann 1975, v. a. 24–32. außerdem RAC Böser Blick 478. RE Fascinum 2012 f. Levi 1941, 221.

1398 Zum Pfau als Glückssymbol, vgl. Dunbabin 1978, 166–169. Gleiches gilt wohl auch für die großen Augen einer Eule, die hin und wieder in apotropäischem Zusammenhang abgebildet wird, z. B. auf dem in Kap. 3. 3. 1. 3 erwähnten Mosaik aus Thysdrus, El Djem Kat. M47.

1399 Levi 1941, 225: »Beings with a funny appearance or in which some obscene details are accentuated are good *apotropaia*, as well as normal beings represented in indecent attitudes, making vulgar gestures or noises.«. Clarke 2007, bes. 63–68. Meisen 1950, 151 f. Engemann 1975, 30. RE Fascinum, s. auch: Wace 1903–1904. Giuliani 1987.

1400 Seligmann 1910, 305: »So wie man dieses Bild dem Feinde entgegenhielt, der einen physischen Angriff machte, um ihn zurückzuschrecken, so war auch nichts geeigneter, den Blick des Neidischen zu lähmen, als dieser Anblick.« Vgl. auch Jahn 1855, 57–60. Meisen 1950, 152.

1401 Ov. met. VIII 159–161. Das Auge konnte durch die im Mosaik gezeichneten Gänge des Labyrinths immer wieder abgelenkt werden, wodurch seine apotropäische Kraft zu erklären ist, vgl. Dunbabin 1989, 40. Zu Gorgonenhaupt und Labyrinth als negativ behafteten Symbolen in Thermenanlagen, vgl. Wiedler 1999, 53–57.

1402 Vgl. Notermans 2007, Nr. M 304.

1403 Vgl. Dunbabin 1989, 42 und Anm. 243. 244.

tropäische Konnotation ist allerdings fließend und kann oft nicht genau beurteilt werden. Die Darstellung eines Mannes mit dunkler Haut im Eingangsbereich eines Warmbaderaums in Pompeji ist beispielsweise offensichtlich als apotropäisch gekennzeichnet¹⁴⁰⁴. Die in roter Farbe¹⁴⁰⁵ hervorgehobene Spitze seines Phallos sowie die phallosförmigen Badeflaschen in seinen Händen weisen ostentativ auf die Vertreibung böser Dämonen hin, deren Wirkung sich in Verbrennungen durch heiße Fußböden, in sexuellen Übergriffen, im Tod durch Ertrinken etc. äußern konnte. Noch vehementer wird dem Betrachter diese Funktion in der Gestalt eines dunkelhäutigen Heizers¹⁴⁰⁶ in den Thermen von Timgad vor Augen geführt. Er besitzt nicht nur einen überdimensionierten Phallos, sondern setzt ihn auch unverkennbar als sexuelle Waffe ein.¹⁴⁰⁷ Seine geschulterte Ofenschaufel verweist auf seine Aufgabe als Heizer im Untergrund der Thermenräume und mag in diesem Fall ein zusätzlicher Hinweis auf die protektive Absicht sein.¹⁴⁰⁸ Am augenfälligsten sind schließlich die drei (!) aufgeblähten Phalloi einer Figur aus Kharba/Oued Athmenia in Algerien.¹⁴⁰⁹ Bei den dunkelhäutigen Gestalten hat der übergroße Phallos wie auch die Markierung als ›Aithiops‹ vor allem als Mittel zur Markierung eines niederen sozialen Ranges gedient.¹⁴¹⁰ Möglicherweise hat sich aus einer ursprünglichen Diffamierung eine magische Bedeutung entwickelt.¹⁴¹¹

Beschriftung mit apotropäischem Inhalt ist ihrem Charakter nach vielfältig. Die Botschaft, mit der sie sich an den Betrachter wendet, ist in vielen Fällen metaphorisch und mehrdeutig formuliert. Semantisch ist sie gegen schädliche Einflüsse von außen gerichtet, die – so glaubte man – durch missgünstige oder auch unbedarfte Personen sowie durch ›Daimones‹¹⁴¹² in das Innere einer Räumlichkeit getragen

1404 Maiuri 1940, 147 Abb. 68. Clarke 2007, Taf. 1.

1405 Reich 2013.

1406 Dunbabin 1989, Taf. XVa. Germain 1969, Taf. XLII.

1407 Wiedler 1999, 36 Anm. 204 hält eine besondere magische Wirkung schwarzer Haut grundsätzlich für ausgeschlossen, lässt jedoch auch den übergroßen Phallos nicht als Apotropaion gelten. Als Vergleichsbeispiel dient der ejakulierende Phallos bei Dunbabin 1978 Taf. LXV Abb. 164.

1408 Levi 1941, 227 Anm. 80. de Vos 1991, 36 Abb. 1; 38 Abb. 3 verweist auf zwei weitere fornacatores, die ebenfalls eine Ofenschaufel tragen. Eine apotropäische Funktion dieser Figuren bleibt mangels eindeutiger körperlicher Merkmale oder einer entsprechenden Beischrift allerdings zweifelhaft. Das mehrdeutige Mosaikbild eines nahezu nackten Mannes mit Schurz und langem Gegenstand aus Cherchel scheint hingegen von einer apotropäischen Inschrift AGAT[HO] DA[IM]ON? (...) begleitet gewesen zu sein, vgl. Wiedler 1999, Kat.-Nr. 3b/Mosaik 2. Dunbabin 1989, 43 Anm. 249.

1409 Dunbabin 1989, Taf. XVb. Berthier, [BAA]lger] Bull. Arch. Alg. I, 1962–65, 18 Abb. 8.

1410 Clarke 1998, 120–142 stellt einige dieser ›hypersexuellen‹ dunkelhäutigen Figuren zusammen. Mosaikfiguren namentlich bezeichneter balneatores ohne übertriebene Geschlechtsmerkmale scheinen in dieser Hinsicht zumindest einen höheren Status innerhalb des Badepersonals zu bekunden, vgl. Becatti 1961, Taf. CIX Nr. 270. 51. Siehe auch Clarke 1996.

1411 Dunkle Haut werten z. B. Dunbabin 1989, 42–44 und Clarke 2007, 75 als apotropäisches Kennzeichen, vgl. auch ebd. 255 Anm. 31. Hierzu auch die unqualifizierte Behauptung über »Neger« bei Wiedler 1999, 36 Anm. 204, die von Neudecker 1994, 26 f. Anm. 105 übernommen wurde.

1412 In der griechischen Antike war der Daimon ein zwischen Menschen und Gottheiten stehendes Geistwesen. Mit dem *Agathos Daimon* bezeichnete man eine wohlwollende Gottheit, vgl. Ro-

werden konnten. Im Allgemeinen finden sich die Texte in prominenter Position am Eingang oder im Zentrum eines Raumes innerhalb von Privathäusern oder Badeanlagen (selten auch in Gräbern oder Heiligtümern). Wie Mireille Corbier bemerkt, war der Zugangsbereich zu privaten Wohngebäuden eine dankbare Position für die Anbringung von schriftlichen Botschaften.¹⁴¹³ Im Bemühen, unheilvolle Mächte schon an der Schwelle durch Mosaikinschriften abzuwehren, konnte man sich verschiedener Strategien bedienen.

Antike Mosaik- und Schwelleninschriften gegen Neid sind bislang noch nicht konsequent gesammelt und kategorisch ausgewertet worden, auch wenn es dazu Vorarbeiten gab¹⁴¹⁴. Viele dieser Inschriften auf Mosaiken und Tessellatfußböden stehen solitär ohne Bild oder nehmen, sofern ein nahestehendes Mosaikbild existierte, nicht unmittelbar darauf Bezug.¹⁴¹⁵ Zuweilen sind sie umrahmt von einem Medaillon oder einer *tabula ansata*. Eine Reihe prominenter Beischriften bzw. Inschriften auf Fußbodenmosaiken sind im Tabellenanhang (Kap. 12, Tabelle 2) aufgelistet. Die Inschriften gegen *invidus* oder *invidia* stammen aus den Westprovinzen, vor allem aus Nordafrika, und enthalten öfter kreative Lautmalereien.¹⁴¹⁶ Einigen ist der Wunsch des optischen Wahrnehmens gemeinsam: der *invidus* wird aufgefordert, etwas anzusehen oder zu lesen, was seinen Neid erregt oder die Macht hat ihn zu schädigen.¹⁴¹⁷ Bisweilen wird in den Inschriften auf den Wunsch eines Neiders Bezug genommen, dass das missgönnte Werk (z. B. ein Gebäude) erst gar nicht entstehen dürfe¹⁴¹⁸ oder das Anliegen ausgedrückt, dass die böse Absicht des Neiders sich körperlich gegen ihn selbst richten möge.¹⁴¹⁹ Inhaltlich kann ein

scher Daimon 938 f. RE Daimon. RE Suppl. III Daimon. Menander bringt das Wirken schlechter Daimones mit dem schlechten Charakter der Menschen in Verbindung, vgl. Nilsson 1950, 204.

- 1413 Corbier – Guilhembet 2011, 14: »L'entrée du domaine ou de l'habitation est volontiers porteuse d'un message (...)«.
- 1414 Griechische Inschriften auf Türschwellen bei Perdrizet 1900, 291–299. Peterson 1926. Lateinische Inschriften bei Marcillet-Jaubert 1975. Poinssot 1935, 196 Anm. 5. Zu Inschriften auf Thermenmosaiken gegen den Neid u. a. Dunbabin 1989, 33 f. Wiedler 1999.
- 1415 Dunbabin 1978, 162: »more often, however, the inscription is not directly associated with any figured representation, but simply written across the floor, often on thresholds. occasionally the inscriptions are worked into ornamental designs.«.
- 1416 *Invide vive et vide ut possis plura videre* mit einigen Varianten und Abkürzungen wie z. B. *invide veni et vide* bei Abbildungen von Phalloi, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 36 Anm. 191. Notermans 2007, 38 und Anm. 58.
- 1417 *Invide qui spectas h(a)ec tibi poena manet. invide vive et vide ut possis plura videre. tu qui ducis vultus et non legis ista libenter (omni)bus invidias, livide, nemo tibi.* ὄσα λέγεις, φίλε, καὶ σοὶ τὰ διπλά, vgl. die Angaben bei Dunbabin – Dickie 1983, 17 Anm. 75. 35 Anm. 185. 36 und Anm. 191.
- 1418 *Invide, quid laceras illos quos crescere sentis? tu tibi tortor, tu tecum tua vulnera portas. Invide, livide, titula tanta quae adseverabas fieri non posse perfecte sund dd.nn.ss. minime ne contemnas. Quid pabes palles? fruer baias quas tu negabas fieri,* vgl. die Angaben bei Dunbabin – Dickie 1983, 14 Anm. 36. Notermans 2007, Nr. M 346. M 366. Siehe auch ebd. Nr. M 348: (...) *si laudas labas si vituperas sudas intra fruer vaias quas perfeci denegavas.*
- 1419 ... *prostratus labor anhelat* (»niedergestreckt schnappt die Scheelsucht nach Luft«) aus einer Inschrift in den Bädern von Sullectum, Tunesien, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 12 Anm. 26.

Text geistige Bilder einer Figur des Neiders bzw. des Neides evozieren: Seine Gesichtshaut verfärbt sich fahl, seine Stirn steht in Falten¹⁴²⁰; im einen Fall ist er ein öffentlich verschmähter Verbrecher, der eine Bestrafung oder Folter erleidet¹⁴²¹, im anderen Fall werden Assoziationen mit einem niedergestreckten Kriegsgegner geweckt¹⁴²², was an den zu Beginn des Kapitels beschriebenen Schilddekor bei Aischylos erinnert.

Auf Schwellenmosaiken in Wohnhäusern sind häufig Grüße, Willkommenswünsche und Glückwünsche und an der Pforte von Thermenräumen Erholungswünsche bzw. Wünsche für ein gutes und sicheres Bad zu finden. Zu den kreativen Beispielen gehören etwa zwei komplementäre beschriftete Bildfelder mit Badezubehör Kat. M41–M42, von denen eines dem Besucher ein gutes Bad wünscht und das andere die Hoffnung ausdrückt, dass sein eingenommenes Bad sicher gewesen sei. Kat. M41 vereinigt beide Beschriftentypen auf einem einzelnen Bildfeld, das zwei Paar Badesandalen zeigt, von denen eines in den Baderaum hinein und das andere aus dem Baderaum heraus weist.

Speziellere Inschriften gegen den Neid können sowohl in griechischer als auch in lateinischer Sprache verfasst sein.¹⁴²³ Dazu gehören Texte, die an den wohlgesonnenen Besucher appellieren, so auf dem oben behandelten Mosaik aus Sheikh Zouède (Kat. M35, Kap. 2. 3. 4): εἰ με φιλεῖς, ὄνθρωπε, χαίρων ἐπίβαινε μελάθρων, ψυχὴν τερπόμενος τεχνήμασιν οἷσιν ποθ' ἡμῖν («Wenn du mich lieb hast, betrete freudig dieses Haus und erfreue dich in deinem Sinn an den Kunstwerken, die wir besitzen.»)¹⁴²⁴ oder an den Ἀγαθὸς Δαίμων bzw. an verschiedene positiv besetzte Gottheiten (z. B. ἀγαθὴ Τύχη, Εὐτυχία καλή, Ἀφροδίτη καλή) gerichtet sind.¹⁴²⁵

Invida sidereo rumpantur pectora visu («die neidische Brust möge beim Anblick brechen»), vgl. ebd. 13 Anm. 31. *oculi invidiosi crepent* («die neidischen Augen mögen bersten») auf einem jüdischen Grabstein, vgl. ebd. Anm. 33. Zu Beispielen in griechischer Sprache, vgl. ebd. 37 Anm. 192.

1420 *Quid pabes palles?. livide. tu qui ducis vultus ...*

1421 *Invide qui spectas h(a)ec tibi poena manet. tu tibi tortor, tu tecum tua (v)ulnera portas.*

1422 ... *prostratus libor anhelat. invida rumpantur pectora.*

1423 Die zahlreichen Beispiele aus dem Katalog bei Notermans reichen von einwortigen Grußformeln (XAIPE, XAIRETE, SALVE, HAVE) bis hin zu kurzen Glückwünschen (z. B. *omnia tibi felicia*) und Aufforderungen, z. B. zum Genuss eines Bades (*bene lava, bene laves*, λούσαι ἀσφαλῶς, καλῶς λούει φιλοθάλασσος) bzw. zum Eintritt/zum Trinken oder Essen, vgl. Notermans 2007, Nr. M 8. M 63. M 66. M 72. M 74. M 123. M 278. M 286. M 362. M 393. M 394. M 421. S 3. S 11. S 34. Siehe auch ebd. 35–37 und Levi 1941, 226. Guarducci 1974, 323–329. Dunbabin 1999, 58. RAC Haus I (Hausgötter, Hausschutz) bes. 783. Glückbringende Sprüche auf Mosaikfußböden in nordafrikanischen Thermenanlagen, vgl. Wiedler 1999, 38–40. Verbreitungsschwerpunkte in Wohnhäusern sind im Westen Siziliens, Italiens und auf der Iberischen Halbinsel sowie in Syrien zu verzeichnen, vgl. Guarducci 1974, 322.

1424 Übersetzung nach Stefanou 2006, 202 f.

1425 Notermans 2007, Nr. S 31 (Gruß an den guten Daimon). Dunbabin 1978a, 258. Dunbabin 1999, 7 f. Der Mosaikboden aus dem Gang einer Villa in Halikarnassos zeigte eine Reihe guter Werte in einem Kranz, flankiert durch *hedera* und Palmzweig, die auf das Haus und seine Bewohner abfärben sollten: Gesundheit, Leben, Freude, Frieden, guter Mut, Hoffnung, vgl. Notermans 2007, Nr. M 523.

Andere Inschriften, wie z. B. *hic habitat felicitas*¹⁴²⁶, εἶσαλθε ἐπ' ἀγαθῶ(ι)¹⁴²⁷, *utere felix Materne hunc cubiculum*¹⁴²⁸, *viventes Cardilium et Avitam felix turre*¹⁴²⁹, *Sollertiana domus semper felix cum suis*¹⁴³⁰ oder auch *Salvo Vitale felix Turissa* Kat. M70 an der Schwelle von Wohnräumen sollen Glück und Wohlbefinden der Hausbewohner besonders hervorheben. In erster Linie drücken sie die Freude über den eigenen Wohlstand aus.¹⁴³¹ Außerdem ging es dem Hausbesitzer darum, sein Wohlbefinden durch die Betonung der reizvollen Mosaikkunst in den eigenen vier Wänden zu steigern. Eine weitere kleinere Gruppe von Mosaikinschriften trägt Züge der Ausgrenzung oder Abwehr. Indem z. B. ostentativ die Schönheit des Gebäudes und ein Lob an dessen Erbauer oder Stifter zur Sprache kommen¹⁴³², werden diese für den Neid womöglich außer Reichweite gebracht. Zudem hat man versucht, das Böse direkt mit Hilfe der Mosaikinschrift zu vertreiben, wie beispielsweise mit der allgemeinen Formel *nihil intret mali*.¹⁴³³ Zum Teil wenden sich die Texte direkt gegen Personen, um sie vor falschem Handeln zu warnen.¹⁴³⁴ In einigen Fällen werden diese Personen (φθονεροί; *invidi*) direkt als *invidus* angesprochen. Es handelt sich dann beispielweise um Spöttereien, provokative Aussagen oder Verwünschungen

- 1426 Rekonstruierte Inschrift *hic habitat (felicitas?) / nihil intret mali* auf einem Mosaik aus Salzburg, vgl. Jahn 1855, 76. Krüger 1933, 705 Abb. 24. Als Vorbild für die Ergänzung diente ein Relief aus einer Bäckerei in Pompeji, vgl. Engemann 1975, 33. Taf. 13c. Literatur bei Notermans 2007, Nr. M 188.
- 1427 Ebd. Nr. M 529. M 416: »Komm herein zum Guten. Glück für dieses Haus!«.
- 1428 Ebd. Nr. M 215. Maternus hat die Mosaikinschrift scheinbar für sich als angesprochene Person anbringen lassen. Er selbst ist Sprecher und angesprochene Person zugleich, d. h. er lässt sich durch seine eigens entworfene Inschrift ansprechen, jedoch soll auch den Raumbesuchern indirekt etwas vermittelt werden. Die gebräuchliche Formel *utere felix*, kommt auch transkribiert in griechische Schrift vor, vgl. ebd. Nr. M 395. Weiterhin ebd. Nr. M 459: ΕΥ ΧΡΩ.
- 1429 »Solange Cardilius und Avita im Haus wohnen wird es glücklich sein.«, vgl. ebd. Nr. M 207.
- 1430 Ebd. Nr. M 396.
- 1431 Dunbabin 1999, 323. Schwelleninschrift *lucrum gaudium* aus Pompeji, vgl. Notermans 2007, Nr. S 14. CIL X 875. Außerdem Notermans 2007, Nr. S 15. S 17. Ein fragmentarisch erhaltenes Mosaik aus Woodchester fordert zur Verehrung des personifizierten *Bonum Eventum* auf, vgl. ebd. Nr. M 186 [*Bonum eventum, bene c(olite)*]. Weiteres Anschauungsmaterial liefert ein Mosaikbild mit zwei Paaren von Putten Kat. M64, die jeweils eine beschriftete Tafel halten. Darauf sind die Worte *utere feliciter* zu lesen.
- 1432 z. B. ebd. Nr. M 486. In lateinischen Beischriften der Spätantike, vgl. Dunbabin 1989, 18. Dunbabin 1999, 323.
- 1433 Vgl. Engemann 1975, 33 Anm. 77. Verbreitet waren außerdem griechische und lateinische Graffiti an den Eingängen, die sinngemäß lauteten: »Der Sohn des Zeus Herakles, der höchst s reiche, wohnt hier: Nichts Böses soll hier eintreten.«, vgl. Guarducci 1974, 326 f. CIL IV 733. Diese Formel muss so häufig gewesen sein, dass sie von den Christen später ersetzt wurde durch »Unser Herr Jesus Christus, der Sohn, das Wort Gottes, hat hier sein Heim. Kein Übel komme je herein.«, vgl. Rüegg 1970, 426 f.
- 1434 Kurz und ablehnend ist beispielsweise die häufiger auf Mosaiken zu findende Inschrift εἴπε »Pack dich! Fahr dahin!«, vgl. Meisen 1950, 156. Eine Inschrift auf einem opus signinum-Boden aus einer Villa in Mazarrón wendet sich konkreter an den diebischen Besucher: *si es fur foras* (»Wenn du ein Dieb bist, hinaus!«), vgl. Notermans 2007, Nr. S 36. Gómez Pallarès 1997, 118 Nr. MU 5.

(Drohungen). Ebenso wird das Begehren der Vernichtung eines Neiders vermittelt.¹⁴³⁵ In Thermen wird der Neidische in seltenen Fällen durch eine Fußbodeninschrift direkt als *invidus* angesprochen und aufgrund seiner hämischen Einstellung verspottet, jedoch im selben Atemzug auch dazu eingeladen, in die Räumlichkeit einzutreten und selber ein Bad zu genießen.¹⁴³⁶ Ganz besonders freundlich äußert sich ein Badbesitzer in einer Mosaikinschrift aus Sidi Ghrib in Tunesien gegenüber seinen Besuchern. Er öffnet seine Badestätte für jedermann und nimmt die Schuld auf sich, wenn seine Gäste diese nicht mögen: *Plus feci quam potui, minus quam volui, si placet commune est, si displicet nostrum est. Hic sunt tria verva, catu, sedes ebria* (»Ich tat so viel ich konnte, weniger als ich es gerne gehabt hätte; Wenn es gefällt, ist es jedermanns Sache. Wenn es missfällt, liegt es an uns. Noch drei Worte: Für den Weisen ist es ein Aufenthalt voller Charme.«).¹⁴³⁷ Nur indirekt gegen den Neid gerichtet mögen solche Inschriften sein, die den Besucher zum gemeinsamen Mahl einladen.¹⁴³⁸

5.2.1 Aufgaben apotropäischer Beschriftung

Der tiefe menschliche Drang, Inschriften gut lesbar in und am Eingang von Gebäuden anzubringen, hat sich über kulturelle Grenzen hinweg selbständig entwickelt. Für Joachim Widera liegt das Motiv im Urbedürfnis nach Schutz und Abwehr von schädlichen, bösen Einflüssen begründet.¹⁴³⁹ Die eigene sichere Sphäre soll quasi nach außen hin markiert werden, was wiederum für die Identitätskonstruktion wichtig sein kann. Ein Vergleich zwischen antiken und deutschsprachigen Hausinschriften aus Mitteleuropa kann volkswissenschaftlich interessant sein, wie sie etwa im Oldenburger Münsterland, im Hochstift Osnabrück und im Prättigau in der Schweiz verbreitet sind.¹⁴⁴⁰ Abgesehen von Bauinschriften, welche z. B. Anlass und Kosten erwähnen, gibt es unter den neuzeitlichen Beispielen die große Gruppe der sogenannten Spruchinschriften. Diese lassen sich grob einteilen in Mitteilungen, Bekenntnisse, Mahnungen/Abweisungen, Glückwünsche, göttlich inspirierte Segenswünsche, Gebete/Anrufe, Wünsche für den Autor selbst sowie Lebensweisheiten.¹⁴⁴¹ Besonders im niederdeutschen Raum waren auch Hass- bzw. Neidin-

1435 Vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 36 Anm. 190. 191. Inschriften mit zerstörerischem Charakter z. B. ebd. 13 Anm. 31–33. Die Verbreitung von Schwellenmosaiken mit Inschriften gegen den *invidus* liegt schwerpunktmäßig im nordafrikanischen Raum, vgl. Dunbabin 1978, 162 f. Zu apotropäischen Mosaikinschriften in nordafrikanischen Thermenanlagen, vgl. Wiedler 1999, 40–44. Weitere Beispiele bei Notermans 2007, 38 f. und ebd. im Katalog passim.

1436 Dunbabin 1989, 34. z. B. Notermans 2007, Nr. M 366. M 367: *O sedas, num labas?*. M 384: *invidi intra lavare*. M 145 (Kankleit 1994, 243–46 Nr. 145 Taf. 88) Dunbabin 1978, 162 Anm. 142.

1437 Dunbabin 1978, 151 f. Jenssen Tveit 2007, 145 Nr. NA-60.

1438 »Sei gegrüßt und trinke gut, sei jetzt fröhlich!«; »Komm, lass uns essen!«, vgl. Jenssen Tveit 2007, 129 Nr. I-53. Notermans 2007, Nr. S 3. Dunbabin 1999, 58 f.

1439 Widera 1990, 13 f.

1440 Rüegg 1970. Widera 1990.

1441 Rüegg 1970, 324. Widera 1990, 59.

schriften verbreitet, mit denen verschiedene Schutztaktiken verfolgt wurden.¹⁴⁴² Für diese hat man im einen Fall eine ›prophylaktische‹ Lösung gewählt, indem man Willkommenswünsche, Wünsche des eigenen Glücks oder die Äußerung des Gefallens am eigenen Haus angebracht und durch freundliches Entgegenkommen dem Neidgefühl eines Gastes vorgebeugt hat.¹⁴⁴³ Im andern Fall gibt es Inschriften, die Kritik am eigenen Hausbau ausdrücken¹⁴⁴⁴, um Neidern zuvorzukommen, oder Sprüche, die den Passanten zum Betrachten des Hauses einladen. Diese Gruppe von Inschriften kann vielleicht am besten mit dem Begriff ›integrativ‹ umschrieben werden. Eine dritte Gruppe von Hausinschriften war dazu bestimmt, den Neider spöttisch vom Haus zu vertreiben¹⁴⁴⁵. Eine Steigerung erfährt eine solche ›offensive‹ Hausinschrift, wenn der Neider oder Hasser offensiv angesprochen und angegriffen¹⁴⁴⁶ bzw. abgewiesen¹⁴⁴⁷ wird. Die antiken Mosaikinschriften stimmen mit diesen groben Kategorien der modernen Hausinschriften überein:

- Handelt es sich um Willkommenswünsche und Glückwünsche, Erholungswünsche bzw. Wünsche für ein gutes und sicheres Bad, um Inschriften, die den Besucher wohlgesonnen stimmen sollen, oder um Sprüche, die das eigene Wohlergehen in den Vordergrund rücken, so kann ihre Strategie als ›prophylaktisch‹ bezeichnet werden. Besonders deutlich wird dies etwa in der Beischrift *salvum lavisse* auf den Thermenmosaiken Kat. M41 und Kat. M42, welche vorsorglich die Hoffnung ausdrückt, dass der Besucher ein sicheres Bad gehabt haben möge. Die Texte stellen positive Zustände dar, die potentiell Ziel von Neid, Übel und Gefahr werden können, siehe etwa die herausragende Leistung der *Leontii* in der Beischrift Kat. M60 (Abb. 25). Auch in diese Kategorie fallen Beischriften Kat. M64 und Kat. M61, die den Besucher des Raumes dazu anweisen, die Ausstattung vor Schädigung zu bewahren. Eine Beischrift Kat. M11 in Kombination mit positiv konnotierten Meerestypen weist einen möglichen Neider darauf

1442 Rüegg 1970, 325. Widera 1990, 60. 97.

1443 Rüegg 1970, 303. 140 Nr. 490,1: »Grüss Gott, tritt ein,/ Bring Glück herein«. 152 Nr. 546,2: »Dies ist mein Haus u meine Welt« // »Grüss Gott! wem's drin gefällt.« ebd. 74 Nr. 156: »Herr Jesu gib in disses Hauß/ alzeit Dein Gnad und Sägen/ Den Läser schliesse auch nicht auß« (18. Jahrhundert) aus dem Prättigau.

1444 »Bauen das ist eine Lust/ Doch dass es soviel kost(et)/ Hab' ich nicht gewusst«, vgl. Widera 1990, 87 f.

1445 Ebd. 87 f.: »Dieses Haus hab ich gebaut nach meinem Sinn, Wems nicht gefällt, der geh nur hin!« Ebd. 98 und Rüegg 1970, 133 Nr. 444: »Ich Aff' / steh und gaff/ Derweil ich gaff und steh' / könnt ich weitergeh.«.

1446 Ebd. 102 Nr. 293,1: »Ich achte meine Hasser/ gleich einem Regenwasser/ das von den Dächern fällt./ Und ob sie mich schon neiden/ so müssen sie doch leiden/ Weill Gott Mein Hälffer Ist.« (18. Jahrhundert). ebd. 134 Nr. 453,1: »Ich hab' gebaut nach meinem Sinn/ Drum Neider geh' mir immer hin./ und wem die Bauart nicht gefällt,/ Der mach es besser für sein Geld.« ebd. Nr. 454: »Laß Neider neiden und Hasser hassen,/ Gott kannst du alles überlassen.«.

1447 Ebd. 87 Nr. 205,2: »Wer Einkombt mit Falschheit/ Dem gib ich Gleich Abscheit.« ebd. Nr. 205,1: *Qui intrat cum dolo / redeat statim volo*.

hin, dass nur große Anstrengung zu sichtbarem Reichtum führt und besänftigt ihn dadurch im Vorhinein.¹⁴⁴⁸

- Eine ›offensive‹ Strategie gegen das Unheil wird verfolgt, wenn der Leser durch Spöttereien, provokative Aussagen, Verbote oder sogar durch Drohungen ausgegrenzt oder abgewehrt wird, so gesehen in den Beischriften gegen die *Taurisci* und gegen Neider der *Telegenii* Kat. M47, M59. Diese Strategie ist vergleichbar mit einer Art ›Verbotsschild‹, das sich an den Neider richtet.
- Eine weitere Gruppe von Inschriften spielt mit dem Neid-Motiv, indem der Neider aufgrund seiner hämischen Einstellung zwar verspottet, jedoch gleichzeitig auch dazu eingeladen wird, in die Räumlichkeit einzutreten und selber Badegast zu sein. Die hier angewendete Strategie kann also wie bei den Hausinschriften als ›integrativ‹ bezeichnet werden.¹⁴⁴⁹ Der Neider wird durch eine Art ›Gebotsschild‹ zum Vergnügen aufgerufen.

Insgesamt sind sowohl die rein ›integrative‹ als auch die ›prophylaktische‹ Kategorie nicht häufig vertreten. Tabelle 2 (Kap. 12) vereinigt einige exemplarische lateinische Mosaikinschriften, die sich speziell gegen den Neid(er) richten, und gliedert die Informationen nach den Parametern ›Text‹, ›Bild‹, ›Position der Schrift im Bild‹ sowie ›Anbringungsort‹ und ›Strategie gegen den Neid‹. Sie entbehrt jeder Vollständigkeit, kann jedoch ein Gerüst für eine umfangreichere systematische Studie zu den Neidinschriften liefern, die bei der Aufdeckung von Regelmäßigkeiten helfen kann.

5.2.2 Einige Kombinationen aus Bild und Beischrift

Die defensive Magie, die mit Hilfe von Bildern und Worten zur Beherrschung oder Täuschung der übernatürlichen Kräfte vorgenommen wird, kann immer dann in ihrer Wirkung noch gesteigert werden, wenn Bild und Text kombiniert sind, die Inschrift also die Funktion einer Beischrift erfüllt. Auf Amuletten und magischen Gemmen, die vor allem als Schutz- und Heilmittel mitgeführt wurden, hat man vielfach die Zauberkraft des Wortes eingesetzt, weshalb dort öfter Zusammenstellungen von Bild und Schrift beobachtet werden können.¹⁴⁵⁰

Das Verhältnis zwischen apotropäischen Mosaikbildern und ›sprechenden‹ Beischriften zur Vertreibung des Unheils ist vielschichtig und uneinheitlich. Im einfachsten Fall ist ein starkes apotropäisches Symbol, z. B. ein Phallos oder Gorgoneion, mit einer kurzen Beischrift kombiniert, die semantisch in dieselbe Rich-

1448 Siehe auch Notermans 2007, Nr. M 288. Vgl. die Spruchtafeln aus der heutigen Zeit: »Ohne Arbeit früh und spät wird dir nichts geraten, der Neid sieht nur das Blumenbeet, aber nicht den Spaten.«.

1449 Dem Neidischen wurde der Zugang zum Bad zumindest nicht verwehrt.

1450 Zum Verhältnis von Bild und Beischrift auf magischen Gemmen, vgl. Michel 2004, 15. Levi 1941, 222 (Amulette mit Tierdarstellungen und Beischriften). Ebd. 231 (Amulette mit Darstellungen des Herakles und Beischriften).

tung weist.¹⁴⁵¹ Ein Gorgokopf hinter der Schwelle eines Raumes der sogenannten Domus delle Gorgoni in Ostia (I, XIII, 6) Kat. M9 trägt die Beischrift GORGONI BITA = *Gorgon(em?) vita* (»Meide die Gorgo!«) (Abb. 41).¹⁴⁵² Das Gebäude wurde zunächst als elitäres Wohnhaus und später als Bordell gedeutet und es enthielt nachweislich noch zwei weitere Gorgoneia auf Mosaiken, von denen das vollständig erhaltene keine Beschriftung aufweist.¹⁴⁵³ Eine andere Interpretation für die Beischrift wurde von Jan Theo Bakker vorgeschlagen: *Gorgoni vita* (»Leben für Gorgo!«). Für die Gorgo-Köpfe im Gebäude hält er fest: »Our gorgoneia stand out because of their number (three), position (directly behind a threshold) and domination over the remainder of each mosaic, also being the only figurative motifs in the mosaics.«¹⁴⁵⁴ Er versteht Medusa hier nicht als angsteinflößende, sondern als friedliche, glückbringende Kreatur. Geht man von der Richtigkeit seiner Beischrift-Übersetzung aus, so mag es sich um ein an sich negativ konnotiertes Bildzeichen handeln, das in diesem speziellen Fall mit einer Beischrift aus der Gruppe ›prophylaktisch‹ verknüpft wurde. Erst durch die Beischrift wurde das Gorgonenhaupt vom furchteinflößenden Angstsymbol zur wohlbringenden Schutzgestalt umgewidmet.

In einem anderen Mosaik aus Ostia ist der umgekehrte Fall zu beobachten: Am Zugang zu einer kleinen Taberne (IV, V, 1), die als Geschäft eines Fischhändlers interpretiert werden kann, ist auf dem Fußboden ein Delphin abgebildet, der einen Kraken im Maul hält (Kat. M12; Abb. 42).¹⁴⁵⁵ Direkt über und unter dem Tier verlaufen die Worte der Beischrift INBIDE / CALCO TE – *Invide calco te* (»Neider, ich zertrete dich!«). Der Ausspruch passt gut zur Funktion einer Türschwelle, auf die viele Menschen ihren Fuß zu setzen pflegten. Es ist gut denkbar, dass der Besitzer der Räumlichkeit die Beischrift mit einer bestimmten Absicht formulieren ließ, denn sobald ein Kunde den Laden betrat und die Beischrift las, fungierte er als Transmitter der ›sprechenden‹ Beischrift. Bleibt noch die Frage, an wen sich diese Botschaft richtete. Man darf in dem Delphin selbst das Ziel des Fluches sehen, der daran gehindert werden sollte, die Fischschwärme zu vertreiben und so einen guten Fang zu vereiteln.¹⁴⁵⁶ Die Beischrift kann jedoch schlecht an den Delphin als Glücksbringer der Meere und Menschenfreund adressiert gewesen sein.¹⁴⁵⁷

1451 Phalloi mit Beischriften: *invidiosis mentulam. invidis hoc*,..., vgl. Engemann 1975, 32 und Levi 1941, 226. äppe: Seligmann 1910, 200 und Meisen 1950, 156.

1452 Becatti 1961, 25 Nr. 42. Vgl. *Leonti vita* auf einem Fußboden aus Tarraco: Notermans 2007, Nr. M 251.

1453 vgl. Becatti 1961, 25 Nr. 40. 41 und Taf. CCXX.

1454 Bakker 2017.

1455 Notermans 2007, Nr. M 44. Zum Mosaik siehe Dunbabin 1991, bes. 26. 34 f. und Taf. 4a.

1456 Becatti 1961, 191: »l'iscrizione (...) deve riferirsi al delfino raffigurato in mezzo. (...) credo (...) da intendere l'iscrizione come diretta contro il delfino, quale disturbatore della pesca e nemico dei pescatori.«

1457 Dunbabin 1991, 26 hält diese Deutung für unplausibel. Sie unterstützt ihre Argumentation durch die Aufzählung von Stellen bei Plinius d. J., Aelian und Oppian, die den positiven Charakter der Delphine herausstreichen.

Selbst wenn wir die übertragene Bedeutung von *calcare* für »beleidigen/verschmähen«¹⁴⁵⁸ voraussetzen, so ist sie mit dem freundlichen Wesen dieses Tieres kaum vereinbar. Nach Dunbabin sei die Botschaft deshalb an den Oktopus gerichtet gewesen, der mit seinen langen Fangarmen als unsympathische Kreatur galt.¹⁴⁵⁹ Als Neider kommen beide Lebewesen allerdings nicht in Frage und so muss die Darstellung als spezielles Sinnbild oder Zeichen des Schutzes verstanden werden, das allerdings kaum rein zufällig mit einem Schwellenmosaik kombiniert worden ist.¹⁴⁶⁰ Die Aussage des Mosaikbildes könnte sinngemäß als indirekter Kommentar zur Darstellung verstanden werden: »So wie der Delphin den gefährlichen Kraken verschlingt, werde ich dich, Neidischer, (unter meinen Füßen) zertreten (wenn ich meinen Fuß auf die Schwelle setze).« Somit wäre die Figur auf einer übertragenen Ebene eben doch mit der Beischrift vereinbar. Alessandra Batty (geb. Pompili) hat die Szene mit dem Mosaik in einer anderen Taberne in Ostia (V, V, 1) Kat. M13 verglichen. Es zeigt die Oberfläche des Meeres, in dem sich einzelne Fische tummeln, daneben einen Mann in einem Boot, der einen Fisch hält. Eine weitere lagernde Figur ist abgebildet und neben dem Fischerboot eine kleine Zwergengestalt, die mit den Händen eine Geste macht. Wahrscheinlich handelt es sich um die sogenannte *mano cornuta*, die »gehörnte Hand«¹⁴⁶¹, die das Unglück fernhalten soll. Über der Gestalt verläuft die Beischrift INBIDIOSOS – *invidiosos* (Nom. Sing.: »Der Neidische« oder Akk. Pl.: »(Ich zerstöre?) die Neidischen!«). Neben ihm sind vermutlich die Reste eines Kraken zu sehen.¹⁴⁶² Die Autorin spricht sich für die Akkusativform aus, d. h. die Beischrift war *in Richtung* der Neidischen orientiert; sie behauptet, dass beide Mosaiken eine ähnliche Strategie verfolgen und dass der Fischer oder Fischhändler als Ziel des Neides geschützt werden muss. Irrigerweise interpretiert sie die beiden Szenen so, dass das Objekt des Wohlstands (also der Delphin und die Fische) mit Füßen »getreten« werden muss, damit der Fischverkäufer vor dem Bösen bewahrt wird.¹⁴⁶³ Stattdessen beziehen sich die beiden Beischriften wohl allein auf den Oktopus, der als Symbol für den Neider in beiden Bildern erscheint.

Diese wenigen Einzelbeobachtungen bilden die Grundlage für die nun folgenden Untersuchungen auf Mosaiken und in der Wandmalerei. Sie zeigen bereits, wie komplex sich das Phänomen der Unheilsbekämpfung durch »Ikonotexte« gestalten kann. Bei einigen Beispielen ist die Botschaft der »sprechenden« Beischriften eindeutig auf die figürlichen Darstellungen bezogen, i. e. als Kommentar zur Szene oder in Form der direkten Rede. Nicht einbezogen werden sollen z. B. abgebildete Gegenstände und symbolhafte Zeichen mit beigeschriebenen einfachen Worten, die lediglich der Verstärkung des apotropäischen Inhalts dienen.

1458 Ebd. 27.

1459 Dunbabin 1994, 68. Dunbabin 1991, 34 f.

1460 Hingegen Dunbabin 1991, 34.

1461 Pompili 2010, 6.

1462 Der Zwerg ist nur teilweise erhalten, vgl. Becatti 1961, 219 Nr. 411 Taf. CLXIII.

1463 »... by trampling over the sources of his own wealth (fish and other sea creatures) the fishmonger simulated disregard for it in an attempt to avert the envy of outsiders.« (Pompili 2010, 6).

5.2.3 Wohnhäuser und Thermen

Apotropäische Mosaiken mit oder ohne Beschriftung hat man öfter innerhalb von repräsentativen Wohn- und Baderäumen verlegt. In Wohnhäusern sollten sie ihre Wirkung gegen die bedrohliche Macht des Bösen Blicks neidischer Klienten entfalten. In Thermen und Badegebäuden wiesen sie auf hitze- und rutschgefährliche Zonen hin oder wirkten gegen andere lauernde Gefahren, etwa den Tod durch Ertrinken, sexuelle Übergriffe innerhalb der Räumlichkeiten oder die Schädigung der Stifter besonders prachtvoller Bauten durch missgünstige Personen. Besonders häufig befanden sie sich auf Türschwellen oder im Bereich des Zugangs zu den Gebäuden. Um zu ermitteln, warum gerade der Eingangsbereich eines Hauses besonderen Schutzes bedurfte, muss zunächst kurz auf die Besonderheit aller Schwellenareale eingegangen werden.

5.2.3.1 Mosaiken im Vestibül- und Schwellenbereich

Die Schwelle an sich stellt einen Grenzbereich zwischen dem Draußen und dem Drinnen, zwischen der fremden und der häuslichen Welt dar. Eine Person, die sie passierte, bewegte sich in einer unsicheren liminalen Zone und war der Verletzungsgefahr ausgesetzt. Da diese liminale Zone, zu der auch Kreuzungen, Brücken oder Flüsse gehörten, einen gefährlichen Schwebestatus innehatte, überließ man sie bestimmten Schutzgottheiten und führte Rituale durch, zu denen z. B. der Compitalkult oder der Kult für Hermes und Hekate gehörten.¹⁴⁶⁴ Um zu verhindern, dass eine Person den Schwellenbereich eines Wohnhauses übertrat, hat man im Römischen Reich zum Teil neben materiellen Hindernissen wie Türen, Schlössern, Wächtern etc. auch visuelle ›Blockaden‹ in der Mosaikdekoration auf Schwellen und im Bereich dahinter (*fauces/ vestibulum*) angebracht. Schließlich sollten auch die sozialen Zulassungsschranken beim Betreten eines fremden Hauses nicht außer Acht gelassen werden, deren symbolische Form jedoch niemals in diesen gegenständlichen Barrieren aufgeht.¹⁴⁶⁵ Einige mittel- und spätkaiserzeitliche Mosaikböden aus Wohnhäusern im Osten des Römischen Reiches können in Aussage, Kontext und Funktion nebeneinandergestellt werden. Die Mosaikbilder wurden in den Eingangsbereichen der Gebäude, entweder direkt an der Schwelle oder im vorderen Teil der Eingangshalle (Vestibül, *prothalamus*) aufgefunden. Sie zeigen z. T. sehr eigentümliche Kreaturen mit ›sprechenden‹ Beischriften, die gleichermaßen gegen den Neid ($\varphi\theta\acute{o}\nu\omicron\varsigma$) und den Bösen Blick ($\acute{o}\varphi\theta\alpha\lambda\mu\acute{o}\varsigma$ $\beta\acute{\alpha}\sigma\kappa\alpha\nu\omicron\varsigma$) gerichtet waren, wobei jeweils die direkte Ansprache des Lesers kennzeichnend ist. Bei der Untersuchung der einzelnen Beispiele sollen auch motivische Parallelen aus anderen Kontexten und Kapiteln dieser Arbeit herangezogen werden, um der Aussage

1464 Alle Informationen entnommen aus Clarke 2007, 63f. Kellum 1999, 285 sowie aus van Gennepe 1999, Barton 1993, 171f. Johnston 1991.

1465 Waldenfels 1998, 30.

der ›Ikonotexte‹ auf die Spur zu kommen. Abschließend wird auf Aspekte des Zusammenspiels zwischen Bildern und Beischriften eingegangen.

Eine einfache Strategie, Unbefugte vom Haus fernzuhalten, ist auch heutzutage gebräuchlich: Die Anbringung der Figur eines Wachhundes am Eingang. Heutzutage handelt es sich um seriöse Warnschilder mit dem beigefügten Hinweis »Hier wache ich!« oder dem alleinstehenden Spruch »Warnung vor dem (bissigen) Hund!«, die auf freilaufende Hunde auf dem Grundstück hinweisen.¹⁴⁶⁶ In der Antike sind solche Tierfiguren an der Pforte eine seltene Erscheinung und sind schon aus diesem Grund nicht mit den inflationär gebräuchlichen Warnschildern aus der heutigen Zeit vergleichbar.¹⁴⁶⁷ Im Stadtgebiet von Pompeji sind drei Mosaikbilder mit Hunden im Eingangsbereich von Stadthäusern erhalten:

In den *fauces* der Domus des Paquius Proculus (I 7, 1) ist ein angeketteter Wachhund in Seitenansicht zu sehen, der vor einer geöffneten Tür liegt. Die Fußbodengestaltung des Atriums zeigt überwiegend schachbrettartig angeordnete Felder, zwischen denen sich zu beiden Seiten des *impluvium* rautenförmige Paneele befinden, in denen laufende Pfauen dargestellt sind. In den *fauces* der Domus L. Caecili Iucundi (V 1, 26) hebt sich ein zusammengerollter Hund scherenschnittartig im weißen Fußboden ab. Die mittelgroße Gestalt liegt quer im Weg und bildet eine optische Blockade, die den Blick des Eintretenden sofort auf sich zieht. Kunstvoll wird der Eindruck eines lebendigen Tieres vermittelt, das entspannt auf dem Boden liegt und den Besucher unverwandt mit seinem wachsamem Auge¹⁴⁶⁸ ansieht.¹⁴⁶⁹ Ein weiterer Wachhund ist als Wandbild neben dem Zugang zu einem Korridor in der Taberna des Sotericus (I 12, 3) erhalten und gibt einen weiteren Hinweis auf den Anklang solcher Türwächter in der Nähe von Eingängen.¹⁴⁷⁰

In den *fauces* der Casa del Poeta Tragico (VI 8, 5) Kat. M16 ist die dreiviertelansichtige Darstellung eines angeketteten Hundes in Angriffshaltung von der Beischrift CAVE CANEM (»Hüte dich vor dem Hund!«) begleitet, die sich im unteren Teil zwischen seinen Vorderpfoten erstreckt (Abb. 43). Die Dreiviertel-Ansicht und die Schattenlinien hinter den Vordertatzen erzeugen den Eindruck von Räumlich-

1466 Auf einigen Schildern findet sich ein spaßvoller Umgang mit dem Thema (»Komm näher, ich beiße nur ein bisschen«, »Warnung vor dem bisschen Hund«, »Attenti al cane, al padrone e a tutta la famiglia«).

1467 Dunbabin 1999, 312.

1468 Clarke 1979, 11: »isolated detail whose topical overtones (i. e., the Argus-like watchdog) take on added, perhaps apotropaic, significance in the architectural context of the entryway.«.

1469 Zu den beiden Hundebildern ebd. 10 und Abb. 5. 9. 11. Aus der Casa di Orfeo (VI 14, 20) stammt ein weiteres Mosaikbild, das einen Hund an der Kette mit heraushängender Zunge zeigt. Die genaue Fundstelle ist umstritten. Höchstwahrscheinlich war dieses Emblema aber ebenfalls im Vestibül des Hauses lokalisiert, vgl. Dexter 1975, 8 und Borriello – Pappalardo – Lista – Pozzi 1989, 121 Abb. 39.

1470 Abbildungen bei E. M. Menotti, in PPM II (1990) 710f. Abb. 11. 12. Das Wandbild befand sich am Durchgang von *caupona* und Atrium mit den Verkaufstischen zu den hinteren Räumen. Von weiteren Funden im Stadtgebiet Pompejis berichtet Dexter 1975, 8f.

keit. Eine vergleichbare Darstellung existiert nicht¹⁴⁷¹, jedoch gibt eine Stelle in Petrons *Cena Trimalchionis* über die Wirkung Aufschluss: Der Erzähler Encolpius fällt dort vor Schreck fast in Ohnmacht, als er im Vestibül von Trimalchios Haus die Malerei eines großen angeketteten Hundes an der Wand und darüber die Buchstaben *Cave canem* erblickt.¹⁴⁷² Die Wirkung von Fußbodenbildern muss ähnlich intensiv gewesen sein, da der Besucher sich beim Eintreten sozusagen im Bild selbst wiederfand. Am Zugang zur *Domus L. Caecili Iucundi* könnte er beispielsweise instinktiv vermieden haben, auf den ruhenden Hund zu treten und ihn so als wirksames Apotropaion des Hausherrn respektiert haben. Auch der quer liegende Hund in den *fauces* der *Domus des Paquius Proculus* stellt eine optische Barriere dar, die den Blick während des Eintretens fesseln sollte. Nicht ohne Grund nimmt er ausladend nahezu die gesamte Breite des Ganges ein.¹⁴⁷³ Der perspektivisch dargestellte Hund in der *Casa del Poeta Tragico* sticht in seiner Wirkung noch mehr heraus, denn das Tier ist so dargestellt, als ob es sich mitsamt seiner Kette irgendwo im Haus losgerissen hätte und den Besucher nun knurrend empfangen wollte.¹⁴⁷⁴ Seine Impulsivität wird dadurch gesteigert, dass es mit den Vordertatzen die Buchstabenreihe des Wortes *CANEM* sprengt. Es hat den Anschein, dass der Wachhund alleine durch die Beischrift gebremst wird, denn diese hindert ihn quasi daran, aus dem Bild herauszuspringen und den Betrachter anzufallen.

John Clarke spricht in diesen Fällen von einer Art gewollter Sinnestäuschung, dem »double-take image«¹⁴⁷⁵. Das effektvolle Bild eines überlebensgroßen Hundes könnte vermutlich sogar stellvertretend für einen faktisch existierenden Wachhund im Haus gestanden haben. Die Beobachtungen zeigen, dass es sich bei den genannten Hundemosaiken nicht bloß um eine Warnung vor real existierenden Haustieren gehandelt hat, auch wenn diese Schwellenbilder primär sicherlich eine ähnliche Funktion wie unsere modernen Warnschilder erfüllt haben. In den *fauces* der *Casa del Poeta Tragico* hat nicht die schriftlich formulierte Warnung *CAVE CANEM*, sondern das Hundebild selbst die größte inhaltliche Aussagekraft. Es ging dem Hausbesitzer also nicht darum, einen Warnhinweis durch ein hinzugefügtes Hundebild zu ergänzen, sondern der Schwerpunkt lag auf der Wirkung des Tieres selbst.¹⁴⁷⁶ Die schriftlich formulierte Warnung vor dem Hund, die auf den modernen Schildern am bedeutsamsten ist, hat hier optisch nur einen marginalen Status inne.

1471 Der alleinige Warnhinweis *CAVE CANE(M)* ist auf dem Boden der *fauces* einer *domus* im heutigen Spanien erhalten, vgl. Notermans 2007, Nr. S 30.

1472 Petron. XXIX 1–2.

1473 Clarke 2007, 54.

1474 Ebd. 57: »he's freed himself from the ring that kept him safely at bay.«.

1475 Ebd. 51.

1476 Diese Interpretation setzt jedoch voraus, dass der Betrachter des Mosaikbildes auch lesen konnte. Andernfalls erklärt sich die Dominanz des Hundebildes im Vergleich zur Beischrift aus dem vermutlich wenig ausgeprägten Alphabetisierungsgrad der antiken Bevölkerung.

Eine weitere Tierdarstellung mit Beischrift ist aus der Casa dell'Orso (VII 2, 44–46) bekannt. Es handelt sich um einen durch eine Lanze verletzten Bären auf dem Fußboden direkt hinter der Eingangsschwelle des Hauses Kat. M14, über dem das Grußwort HAVE steht.¹⁴⁷⁷ Ein Teil der Stichwaffe steckt noch in seinem Rücken und die Wunde ist groß, klaffend und blutrot gekennzeichnet. Mit der rechten Tatze bricht der Bär die abgebrochene Hälfte des Lanzenschafts entzwei. Eine solche Darstellung an der Türschwelle wirkt befremdlich. Allerdings ist es möglich, dass der Hausbewohner mit dem Mosaik zwischen Straße und *fauces* dem Besucher Macht und Stärke symbolisieren wollte. Die Gestalt eines Bären ist possierlich und schwerfällig; dennoch kann er dem Menschen gefährlich werden. Diese Eigenschaft mag auch missgünstigen Personen zugeschrieben werden, die nach außen harmlos wirken, aber durch ihre verborgenen Gefühle zu schadhaftem Verhalten geneigt sind. Der auf der Jagd oder bei einem Kampf in der Arena verwundete Bär könnte ein Sinnbild für den Willen des Hausbesitzers gewesen sein, allen Übelwollenden zu schaden. Ein wichtiger Hinweis ist in diesem Zusammenhang die Gestalt eines Bären auf dem Mosaik im Vestibül der *Basilica Hilariana* in Rom Kat. M21, der dort zu der Gruppe von Tieren gehört, die das ›Böse Auge‹ angreifen [vgl. auch Kap. 3. 3. 1. 3 und 5. 2. 3. 1]. Gleiches gilt vielleicht für die Darstellung eines vom Labyrinth umgebenen verwundeten Ebers in den *fauces* der Casa del Cinghiale (VIII 2, 26).¹⁴⁷⁸

Allen hier vorgestellten Tierbildern ist ihre aus dem Grundriss der Casae ersichtliche Sonderstellung gemeinsam. Sie befinden sich am Zugang zu den *fauces*. Ihre prominente Position ermöglichte es, den Blick des Eintretenden zunächst auf sich zu lenken¹⁴⁷⁹, vor allem, da der übrige Teil der Zugangskorridore nur mit monotonen geometrischen Mustern oder überhaupt nicht verziert war. Die Casae del Poeta Tragico und dell'Orso besaßen zudem im Erdgeschoss keine weitere rein figurliche Mosaikdekoration, was die stillen Wächter am Eingang noch stärker in den Fokus gerückt haben dürfte. Auch daraus lässt sich eine besondere Funktion der Tierdarstellungen für die Gebäude ableiten. Die Tierbilder waren in ihrer Effektivität aber nicht nur auf die Absicherung des Hausherrn vor unerwünschtem Besuch bezogen, sondern vermutlich auch auf einer Art Meta-Ebene gegen unberechenbare Mächte gerichtet: so gilt der Hund u. a. auch als Begleiter der Wegegöttin Hekate¹⁴⁸⁰ und vereinigt Komponenten des bösen Omens sowie einer Macht- und Schutzgestalt.¹⁴⁸¹ Ob diese apotropäische Komponente gegen böse Einflüsse

1477 Ehrhardt 1988, Abb. 250. Literaturangaben ebd. 21 Anm. 41.

1478 Abbildungen bei V. Sampaolo, in PPM VIII (1998) 193 Abb. 1; 195 Abb. 5.

1479 »Entering the fauces, the spectator could see past the impluvium to the tablinum and into the garden or peristyle beyond. Or he could look down at the pavement of the fauces«, vgl. Clarke 1979, 9.

1480 Dazu Levi 1941, 223 f.

1481 Mitchell 2007, 294: »The hunting dog, of course, is another creature with strong symbolic associations, much favoured in the Late Roman period, often deployed to denote status, power and control of the environment.«.

allerdings von den Eintretenden unmittelbar wahrgenommen wurde, bleibt dahingestellt.

Gleich zwei bemerkenswerte Mosaiken in zeitlich aufeinanderfolgenden Schichten brachten die Ausgrabungen eines Wohnhauses (›House of the Evil Eye‹) in dem Dorf Jekmejh südwestlich von Antiochia am Orontes ans Tageslicht. Doro Levi¹⁴⁸² hat eine detaillierte Beschreibung und Chronologie der Mosaiken aus Antiochia und Umgebung erstellt, jedoch konnten von den Wohnhäusern wegen der Spoliation des Baumaterials keine genauen funktionalen Pläne erstellt werden.¹⁴⁸³ Das Haus besaß ein zentrales Becken, das von Portiken umsäumt war, sowie ein zweites langes Wasserbecken auf einer höheren Ebene im Norden (Plan des Gebäudes: Taf. VI). Im Vestibül, das am Westende der nördlichen Portikus lokalisiert werden konnte, war eine figürliche Fußbodendekoration erhalten.

Das jüngste Mosaikbild, welches sich auf einer Ebene mit den geometrischen Belägen in den Säulenhallen befand, zeigt ein Auge, welches von Tieren und Gegenständen angegriffen wird, und die Figur eines ithyphallischen Zwerges. Es überdeckte zwei ältere Mosaikbilder, von denen das eine einen schlangengewürgenden Jungen wiedergibt, womöglich den jungen Herakles¹⁴⁸⁴, und das andere ein laufendes buckliges Wesen. Vermutlich gehörten diese Mosaiken in die Zeit vor dem Erdbeben 115 n. Chr., nachdem einige bauliche Veränderungen vorgenommen worden sein könnten.¹⁴⁸⁵ Alle Paneele sind in bunten Mosaiksteinchen verlegt worden und liegen heute im Archäologischen Museum von Antakya.¹⁴⁸⁶ Zwei Mosaikbilder sind beschriftet, weshalb sie hier diskutiert werden sollen. Die männliche Gestalt auf dem älteren Bild Kat. M32 (Abb. 44) läuft nach rechts während sie sich nach hinten umdreht. Sie trägt einen Lendenschurz und hat einen überdimensionierten Buckel. In den Händen hält sie jeweils einen dünnen Stab, der an beiden Enden gespalten ist. Die Beischrift KAI CY – καὶ σὺ (›Auch du!‹) verläuft zu beiden Seiten des Kopfes. Das zweite jüngere Bild Kat. M33 (Abb. 45) vereinigt das ›Böse Auge‹ und ein ganzes Spektrum von Kreaturen und Gegenständen: Bestimmte Raubtiere, Insekten und Waffen sowie eine abgewandte nackte und kahlköpfige Zwergengestalt, welche die gleichen Stäbe in den Händen hält wie die Figur in Abb. 44 und

1482 Levi 1947.

1483 Huskinson 2004, 138. Dobbins 2000, 52. Zu den römischen Mosaiken aus Antiochia, vgl. Kondoleon 2000.

1484 Pind. N. I 33 beschreibt, wie Herakles als kleiner Säugling die von Hera geschickten Schlangen niederrang. Das Thema ist in der Kunst verbreitet gewesen, wie literarische Quellen und archäologische Zeugnisse belegen, vgl. Levi 1947, 29 und 30–32. Levi 1947, 32: ›... the representation of Herakles is here not merely the usual mythological scene, but has a special value. Its apotropaic purpose is determined specifically by the salutiferous qualities of the god, and also by the eminently prophylactic character of the snake.«.

1485 Levi 1947, 29. Stillwell 1941, 25. Kurze Berichte über die Funde sind wiedergegeben bei Levi 1947, 28 f. und Stillwell 1941, 24 f. (inkl. Fotoaufnahmen der Fundsituation im Vestibül Abb. 26. 27).

1486 Eine Übersicht aller drei Mosaikbilder bei Levi 1947, Taf. IV und Stillwell 1941, Taf. 56.

außerdem einen übergroßen Phallos hat, der rücklings unter den Beinen hindurch zum Auge gerichtet ist.¹⁴⁸⁷ Direkt über dem Kopf ›schwebt‹ die Beischrift KAI CY.

Das Auge auf dem jüngeren Mosaikbild versinnbildlicht ein Organ, das negativen Eindrücken und Gewalteinfluss zwar ausgeliefert ist, aber besonders Kinder, Tiere oder Gegenstände durch seinen Bösen Blick auch gefährden kann.¹⁴⁸⁸ Seine Rolle oszilliert also zwischen einem angreifbaren Empfänger und einem ›Sender‹ schadhafter Kräfte.¹⁴⁸⁹ Gegen das Auge postieren sich außer verschiedenen Tieren (Skorpion, Schlange, Tausendfüßler, Raubkatze, Hund, Krähe) auch ein Schwert und ein Dreizack. Interessante Vergleichsbeispiele bieten die wenigen erhaltenen Darstellungen auf großformatigen antiken Denkmälern, auf denen das ›Böse Auge‹ ebenfalls von Tieren und Gegenständen angegriffen wird. Hält man etwa das severische Steinrelief in Woburn Abbey¹⁴⁹⁰ dagegen, so wird ersichtlich, dass es sich bei Schwert und Dreizack um die Waffen eines Gladiators handeln muss, denn darauf steht ein *retarius* mit Schwert in der Linken und rammt den Dreizack mit der Rechten in den Liddeckel des neben ihm abgebildeten Auges¹⁴⁹¹, das zusätzlich von einem Löwen, einer Schlange, eines Skorpions, eines Kranichs und einer Krähe bedroht wird. Auf der schematisch angedeuteten Augenbraue sitzt außerdem eine männliche Gestalt mit phrygischer Mütze und entblößtem Gesäß, die ihre Verachtung für den Bösen Blick durch die Verrichtung ihres Geschäfts zum Ausdruck bringt.¹⁴⁹² Das oben in Kap. 3. 3. 1. 3 und 5. 2. 3. 1 erwähnte Fußbodenmosaik in der *Basilica Hilariana* in Rom¹⁴⁹³ Kat. M21 zeigt ein von einem Speer durchbohrtes Auge, auf dem eine Eule sitzt. Es wird von weiteren Vögeln wie Huhn und Krähe sowie von Schlange, Hirsch, Raubkatze, Stier, Skorpion, Bär und Ziegenbock angegriffen.¹⁴⁹⁴ Das Bild eines von Feinden umringten Auges begegnet uns auch noch auf anderen Denkmälern¹⁴⁹⁵, doch zeigt sich bereits bei den hier beschriebenen Beispielen, dass beißende oder stechende Tiere, d. h. Feldschädlinge, giftige Insekten und Raubtiere bzw. Tiere mit spitzen Hörnern, Stacheln oder Schnäbeln zu den typischen Angreifern gehören, die zum Teil auch Begleiter von Gottheiten sind.¹⁴⁹⁶

1487 Zum Motiv des Zwerges mit übergroßem Phallos auf Mosaiken: Aurigemma 1926, 125 Abb. 74.

1488 RAC Böser Blick 473. Jahn 1855, 40.

1489 Barton 1993, 93 f.

1490 Engemann 1975, 27 und Taf. 9a. Meisen 1950, 155. Umzeichnung bei Jahn 1855, Taf. 3.1.

1491 Neben spitzen Waffen finden sich in anderen Darstellungen noch einige positiv besetzte Götterattribute unter den Mitteln zur Bedrohung des Auges, z. B. das Blitzbündel des Zeus/Serapis oder die Keule des Herakles, vgl. Engemann 1975, 31 f. Vgl. auch die Parallele im Mosaik von Bulla Regia, vgl. Levi 1941, 220 Anm. 5.

1492 Meisen 1950, 151.

1493 Engemann 1975 28 f. und Taf. 11b. Meisen 1950, 155.

1494 Interessanterweise gehört die Eule hier nicht zu denjenigen Tieren, die sich zum Angriff um das ›Böse Auge‹ herumgruppiert haben. Toynbee 1973, 442 Anm. 27 (zu Kap. 23). Zur magischen Bedeutung der Eule vgl. Meisen 1950, 149 f. Seligmann 1910, 311 f. Levi 1941, 222–224.

1495 Engemann 1975, 25–30. weitere Literatur bei Dunbabin – Dickie 1983, 32 Anm. 163.

1496 z. B. kommen Hund, Schlange, Rabe und Skorpion als Begleiter des Mithras Tauroktonos besonders häufig vor. Verschiedene Tiere und deren Funktion im Schutz vor Unheil, vgl. Meisen 1950, 149 f. Seligmann 1910, 311 f. Levi 1941, 222–224.

Die körperlichen Deformitäten des kahlköpfigen Zwerges in Abb. 45 und des Buckligen in Abb. 44 erinnern an die überzeichneten Komödienschauspieler, die unter anderem bereits bei den Besprechungen des Kelchkraters aus Unteritalien (Abb. 14 in Kap. 2.3.3.1) und des Mosaikbodens aus Fuente Alamo (Abb. 18b, Abb. 18c) in Kap. 2.3.3.2 Gegenstand der Betrachtung waren. Übertragen auf die unheilabwehrende Wirkung der Mosaikbilder bedeutet dies, dass wahrscheinlich beabsichtigt war, das Übel durch das Gelächter über die Missbildungen, in Schach zu halten. Der Bucklige auf dem älteren Mosaikbild besitzt eine spezielle Art von Deformität, die von den üblichen Grotesken abweicht: Weder Bauch noch Beine sind abnormal geformt und auch der Phallos ist nicht allzu sehr betont, woraus zu schließen wäre, dass der Buckel als physiognomisches Merkmal eine spezielle Bedeutung haben sollte. Möglicherweise charakterisiert er sogar den Neider selbst, dessen Körper sich durch seine missgünstige Haltung verformt hat.¹⁴⁹⁷ Die abgewandte Haltung des kahlköpfigen Zwergs vergleicht Levi mit derjenigen des Perseus im Kampf gegen Gorgo Medusa, der er, um sie wirkungsvoll bekämpfen zu können, nicht in die Augen sehen durfte.¹⁴⁹⁸ Dem aufmerksamen Betrachter entgeht jedoch nicht, dass der Phallos des Zwergs selbst ein Gesicht hat und auf das Auge blickt, was wiederum andeuten könnte, dass er in seiner Zerstörungskraft dem Gesicht der Gorgo gleichkam. Die gekreuzten Stäbe, welche die Figuren in den Händen halten, erscheinen auf zwei weiteren Mosaiken aus Antiochia. Das eine Mosaikbild, das in den 1930er Jahren im House of the Calendar (Raum 2) geborgen wurde, zeigt einen dunkelhäutigen Fischer mit Hut und Lendenschurz¹⁴⁹⁹, auf dem anderen ist nur ein Teil einer dunkelhäutigen Figur mit einem sehr ähnlichen Hut sichtbar (siehe Abb. 12b). In diesem Zusammenhang kann das zweifellos gegen Neider gerichtete Mosaik aus Ostia Kat. M13 zum Vergleich herangezogen werden, welches ebenfalls ein Fischerei-Motiv enthält. Levi stellte zu den Stäben folgende Überlegung an: »We conclude that the dwarfs probably hold in their hands some *apotropaia*, in the shape of plain twigs; perhaps twigs with both ends forked, but more plausibly, (...) , two straight rods in each hand, held in such way as to present two points on each side against the evil eye.«¹⁵⁰⁰ Und in der Tat hält der Bucklige seine Stäbe im rechten Winkel, so dass deren Enden in jegliche Richtung deuten, aus der der Böse Blick kommen kann.¹⁵⁰¹ Alexandra Cappel macht in ihrer Dissertation eine gegenteilige Beobachtung zu den Stäben der Figur im Augenbild (Abb. 45), denn ihr fiel auf, »daß der Zwerg ja gerade nicht die Stäbe gegen das Auge richtet, sondern (gegen) den Phallos.« Demzufolge seien diese auch nicht als konkrete Angriffswaffe gegen das ›Böse Auge‹ zu deuten.¹⁵⁰² Und in der Tat schei-

1497 Buckligkeit als physiognomisches Charakteristikum des Neidischen, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 17f.

1498 Levi 1941, 225.

1499 Stillwell 1938, Taf. 53 Abb. 72 Panel B.

1500 Levi 1941, 228.

1501 Vgl. auch Levi 1947, 32.

1502 Cappel 1994, 58.

nen diese ›Klapperstäbe‹, die häufig auch als Attribute von Pygmäen auftreten¹⁵⁰³, eine andere Funktion gehabt zu haben. Sie sind vorwiegend in den Händen jener Pygmäen zu finden, die in nilotischen Szenen vor den wilden Tieren Ägyptens fliehen.¹⁵⁰⁴ Cappel deutet die Figuren als Tänzer mit Rhythmusinstrumenten und listet Beispiele auf, die dieser Bezeichnung klar entsprechen.¹⁵⁰⁵ Eine apotropäische Erklärung muss jedoch nicht gänzlich fallengelassen werden, sofern man das Geräusch des Aufeinanderschlagens der Stäbe als Signal für die Vertreibung böser Mächte gelten lässt.¹⁵⁰⁶

Beide Mosaikbilder (Abb. 44–46) haben ihre besondere Wirkung gegen das Unheil zum einen aus bestimmten Bildelementen bezogen. Hierzu gehören die körperlichen Überzeichnungen ebenso wie die Stäbe in den Händen der Figuren, die versammelten Objekte und Kreaturen gegen das ›Böse Auge‹, darunter auch zwei Waffen mit Bezug zu den Amphitheaterspielen. Daneben ist die Wirksamkeit gegen das Böse sogar durch ein kleines Bilddetail (das Gesicht des Phallos) zum Ausdruck gebracht worden. Zum anderen scheint die Beischrift KAI CY – καὶ σὺ (»Auch du!«) diese Wirkung in beiden Fällen zu verstärken. Sie ist ähnlich wie die Warnung CAVE CANEM auf dem Mosaik aus der Casa del Poeta Tragico sehr knapp formuliert und mit einer Aufforderung an den Betrachter gerichtet, was auch durch ihre Position direkt hinter der Türschwelle erklärbar ist, denn dorthin fällt der Blick des Eintretenden zuerst. Vergleichbare apotropäische Motive sind auf ungebildeten oder spärlich gebildeten Schwellenmosaiken erhalten, so unter anderem¹⁵⁰⁷ auf einem Mosaikbild vor dem Zugang zum *triclinium* eines anderen Wohnhauses in Antiochia (Kat. M31). Es zeigt einen haarlosen nackten Zwerg mit übergroßem Phallos, darüber die fragmentarisch erhaltene Beischrift καὶ σὺ (Abb. 46).¹⁵⁰⁸ Die gängigste Interpretation dieser Beischrift besagt, dass sie dazu bestimmt war, Drohungen oder üble Wünsche gegen das Haus und seine Bewoh-

1503 Dunbabin hat einige römische Figuren zusammengetragen, die sich durch groteske Körpermerkmale wie große Geschlechtsteile, ausladende Hinterteile und gekreuzte Stäbe in den Händen auszeichnen, vgl. Dunbabin 2004. Beispiele für die Stabattribute in Pygmäenbildern, vgl. Versluys 2002, Kat.-Nr. 001. 010. 020. 060. 102. 103. 104. 118.

1504 Zur Verteidigung gegen angriffslustige Krokodile, Nilpferde und große Wasservögel bedienen sich die Zwerge großer Stangen. Am besten zu sehen bei Versluys 2002, 45 Abb. 2; 78 Abb. 28; 205 Abb. 132; 206 Abb. 133. Zu Pygmäen im Kampf gegen Krokodile, vgl. ebd. 30 f. Anm. 55. Siehe auch Engemann 1975, Taf. 14a–b. Eine Ausnahme bildet vielleicht ein Zwerg, der auf einen Baum geklettert ist, um eine Riesenschlange mit einem (Paar?) seiner Stäbe zu vertreiben, vgl. Dasen 2009, 223 Abb. 6b.

1505 Cappel 1994, 58–60. Zur Funktion der gekreuzten Stäbe als Taktmittel zur Musik und Tanzbegleitung auch Goldman 1943.

1506 Cappel 1994, 60. Zur apotropäischen Bedeutung der Stäbe vgl. Spano 1955. Ihr häufiges Auftreten im funeren Kontext bringt Dunbabin auf die Idee, in diesen, von Schlaginstrumenten begleiteten rhythmischen Tänzen ein Mittel zur Befreiung von Trauer beim Totenmahl zu sehen, vgl. Dunbabin 2004, 174. Maiuri 1953–1954, 92–94.

1507 z. B. Notermans 2007, Nr. M 433. Ein apotropäisches καὶ σὺ neben einer Phallos-Darstellung, vgl. Engemann 1975, 34 Anm. 91 Taf. 11d.

1508 Stillwell 1938, 185. Taf. 37 Abb. 49 Panel A.

ner an die angreifende Person in aggressiver Form zurückzusenden.¹⁵⁰⁹ Doro Levis Vorschlag, in *καὶ σὺ* eine Verfluchung zu sehen, erscheint aus diesem Grund plausibel.¹⁵¹⁰ Margherita Guarducci äußerte hingegen die Annahme, dass *καὶ σὺ* einvernehmlich und aufmunternd an den Selbstschutz des Besuchers appellieren sollte, etwa i. S. v. »Auch du (kannst das Unheil bezwingen)!«. ¹⁵¹¹ Ihre Behauptung wird dadurch unterstützt, dass *καὶ σὺ* bzw. seine griechische Parallele *καὶ σοὶ* sowie das lateinische Pendant *et tu/et tibi* auch auf Grabsteinen und Trinkgefäßen geläufig waren, wo sie als Erwiderung von Grüßen und guten Wünschen fungiert haben.¹⁵¹² Eine weitere Möglichkeit des Verständnisses zielt auf den wörtlichen Sinn der Beischrift ab: »Und du?«, in freier Übersetzung etwa »Und du? Besitzt du auch etwas, das andere beneiden können?«. Die Beischrift wäre dann als klarer Fingerzeig des Hausherrn zu werten, der den Neidischen zur Selbstreflexion aufruft anstatt blind seinen Emotionen zu folgen. Die genaue Aufgabe der Formel KAI CY kann aufgrund ihrer Polyvalenz nicht zweifelsfrei geklärt werden. Theoretisch liegt es nahe, dass sich ihr Verständnis sowohl im positiven als auch im negativen Sinn nach der Einstellung ihres Lesers gerichtet hat, i. S. v. »Was mir wiederfährt, das soll auch dir wiederfahren.«¹⁵¹³ Allerdings ist diese Deutung äußerst unbefriedigend für den modernen Betrachter, der im Regelfall davon ausgeht, dass die Darstellungen doch in einer ganz bestimmten Weise verstanden werden sollten.

Rein formal betrachtet erscheint die Beischrift *καὶ σὺ* als reines Bildelement auf einer Ebene mit den anderen Hilfsmitteln gegen das ›Böse Auge‹, allerdings setzen die Interpretationsvorschläge von Levi und Guarducci voraus, dass ein Sprecher als ›Äußerer‹ dieser Botschaft existiert. In den genannten Fällen kommen dafür sowohl die Figuren in den Bildern selbst als auch eine Instanz außerhalb in Frage. Ein Indiz dafür, dass der Auftraggeber hier direkte Rede der dargestellten Kreaturen abbilden wollte, ist die Anbringung der Beischriften direkt in der Nähe der Figurenköpfe. Ähnlich verhält es sich zum Beispiel auf dem Mosaik aus Ostia Kat. M13, auf dem die Position des Wortes *invidiosos* über einer kleinen Figur erlaubt, dieses als Äußerung derselben zu werten. Auf einem Relief aus Durrës in Albanien verläuft die Beischrift ET TIBI hingegen zwischen den Beinen einer Phallosfigur, was eher auf einen Kommentar zur Darstellung als auf einen Ausspruch der Figur

1509 Dunbabin – Dickie 1983, 35. Kondoleon 1995, 19. Clarke 2007, 65. Siehe auch Trentin 2015, 51–72.

1510 Levi 1941, 226.

1511 Guarducci 1974, 324. Eine positive Färbung besitzt die Mosaikinschrift KAICY im Zugangsraum des sogenannten Hauses des Dionysos in Nea Paphos. Der wohlwollende Charakter der spiegelbildlich angebrachten Grußformel XAIPEI an der gegenüberliegenden Türöffnung, die hier aufgrund ihrer Position als Verabschiedung (»Lebe Wohl!«) eingesetzt ist, spiegelt sich in der Inschrift KAICY am Eingang, welche möglicherweise die guten Wünsche willkommener Besucher reflektieren sollte, vgl. Kondoleon 1995, 19. 89 Abb. 46; 90 Abb. 47; 106. 108.

1512 Engemann 1975, 34. Jahn 1855, 61 Anm. 123. Levi 1941, 226.

1513 Vgl. das Sprichwort »Was du nicht willst, das man dir tu, das füg auch keinem anderen zu.« Siehe dazu die wichtige Feststellung von Warner Slane – Dickie 1993, 4, 492: »... that when *καὶ σὺ* accompanies the representation of a phallus it means *καὶ τοῦτο σοί*.«

schließen lässt.¹⁵¹⁴ Dessen ungeachtet ist die Körperhaltung unserer Figuren (Abb. 44–47) aufschlussreich, denn diese scheinen entweder vor etwas davonzulaufen oder sich an jemanden hinter ihrem Rücken wenden zu wollen.

Ein weiteres Bild, das motivisch in eine andere Richtung weist, stammt von der Insel Kephallenia aus dem *prothalamos* einer römischen Villa in Skala (Kallipolitis 1961–1962, 2 Fig. 1). In den Räumen I und II sind zwei Mosaikböden gefunden worden, die sich durch die Länge ihrer beigeschriebenen Texte auszeichnen.¹⁵¹⁵ Die Befunde der dortigen Ausgrabungen sind in den 1950er Jahren erstmals von Georges Daux¹⁵¹⁶ in einem kurzen Grabungsbericht zusammengefasst und kurze Zeit später vollständig dokumentiert worden.¹⁵¹⁷ Die Villenanlage bestand seit antoninischer Zeit und lag teilweise unter einem späteren Kirchengebäude. Die Mosaiken im Vorraum und in den östlich gelegenen Räumen sind in das frühe 3. Jahrhundert n. Chr. zu datieren.¹⁵¹⁸ Der langgestreckte *prothalamos* (Raum I) hat die Ausmaße 8,20 × 3,60 m und gab dem eintretenden Gast auf der rechten Seite zunächst den Blick in einen Repräsentationsraum(?) (Raum II) mit beschriftetem Mosaik frei, auf dem zwei Männer bei der Opferung zu sehen sind. Der lange Kommentar besagt, dass hier ein Suovetaurilien-Opfer für verschiedene Schutzgötter des Hauses und der schönen Künste dauerhaft festgehalten werden sollte.¹⁵¹⁹

Das Mosaikbild Kat. M5 ist vor dem Eingang zu Raum III weiter hinten im *prothalamos* positioniert und wird oben und unten von einem perspektivischen Würfelmuster gerahmt.¹⁵²⁰ Das Feld weist zwei Risse auf. Im Zentrum sieht man die Figur eines nackten jugendlichen Mannes, der von vier Raubkatzen zerfleischt

1514 Der im antiken Dyrhachium gefundene Marmorblock zeigt eine Figur mit Spitzhut(?) oder einem hundartigen Kopf (der obere Teil ist schlecht erhalten), die eine Tragegestange schultert, an der ihre zwei überlangen Phalloi aufgehängt sind, vgl. Picard 1927. Degrand 1901, 181 hat das Relief falsch beschrieben. Er hielt die Phalloi für eine Riesenschlange. Möglicherweise besteht hier eine Verbindung zu den Pygmäenfiguren in der römischen Bildkunst, die als Lastenträger mit Tragegestangen über den Schultern dargestellt sind, vgl. z. B. Cappel 1994, 55 und Kat.-Nr. W 37. W 40. Eine nicht minder groteske Pygmäenfigur ist auf einem Relief aus El Djem zu sehen. Auch diese Figur besitzt einen animalisch geformten Kopf und einen abartig langen Phallos, in den ein Kranich pickt. Mit ihren Händen hält sie einen langen Gegenstand, den sie zum Mund führt (von Versluys falsch als Phallos identifiziert), vgl. Versluys 2002, 468 Appendix-Nr. 29 Abb. 166.

1515 Kallipolitis 1961–1962, 12–18 und Taf. 3 sowie ders., 18–24 und Taf. 6. Weitere Literatur bei Dunbabin – Dickie 1983, 8 Anm. 3. Eine kurze epigraphische Untersuchung beider Mosaiken bietet Daux 1963. In Raum III sind ebenfalls fragmentarische Reste einer Mosaikinschrift gefunden worden, vgl. Kallipolitis 1961–1962, 25 Abb. 4.

1516 Daux 1958, bes. 727–732.

1517 Kallipolitis 1961–1962.

1518 Ebd. 28–30.

1519 Der Text trägt den Charakter einer Weihinschrift und richtet sich an Athena, die Musen, Fortuna, Apollon und Hermes, vgl. Notermans 2007, Nr. M 141. Durchgeführt wurde das Opfer vielleicht vom Besitzer Krateros und seinem Sohn.

1520 Daux 1958, 728. Zur Lage des Phthonos-Mosaiks im Haus, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 36 Anm. 188.

wird (Abb. 47). Je zwei Tiere von jeder Seite springen ihn in heraldischer Formation an, während der Mann statuarisch die Mittelachse bildet. Mit beiden Händen hält er seinen Hals umklammert; in seiner Miene spiegelt sich sein Schmerz. Die Raubtiere auf der linken Seite lassen sich als Tiger (vorne) und Leopard (hinten) deuten, während man diejenigen auf der rechten Seite als Löwe (vorne) und Leopard (hinten) identifizieren kann. Die männliche Figur trägt bereits einige blutende Wunden und aus ihrem Bauch quillt das Gedärm. Unter dem Bild befindet sich in einem weißen Feld eine zwölfzeilige Inschrift, durch die ein Riss hindurchläuft:

Ὁ Φθόνε, καὶ σοῦ τήνδε ὀλοῆς | φρενὸς εἰκόνα γράψε
 ζωγράφος, ἦν Κράτερος θήκα|το λαϊνέην,
 οὐχ ὅτι τειμ[ή]εις σὺ μετ' ἀνδρά|σιν, ἀλλ ὅτι θνητῶν
 ὄλβοις βασκαίνων σχῆμα τό|δε ἀμφεβ[ά]λου.
 Ἔστ[αθ]ι δ[ή] πάντεσσιν ἐνώπιος, | ἔσταθι τλήμων,
 τηκεδόνοσ φθονερῶν δεῖγμα | φέρων στύγιον.¹⁵²¹

»O Phthonos, auch von deinem verderblichen Wesen hat ein Maler dieses Bild gezeichnet, das Krateros in Mosaikstein hat setzen lassen, nicht weil du unter den Menschen verehrt wirst, sondern weil du, wenn du missgünstig auf den Reichtum der Sterblichen schaut, diese Gestalt annimmst.

Stehe also [hier] vor aller Augen, stehe [hier], Elender, und gebe ein grausiges Beispiel für das Zugrundegehen der Neidischen.«

Der Text ist in elegischen Distichen verfasst¹⁵²² und zeigt an, dass die männliche Gestalt Phthonos, also die Personifikation des Neides darstellen soll. Der erste Teil der Inschrift verrät uns etwas über den Herstellungsprozess des Mosaiks. Es ist die Rede von einem Maler (ζωγράφος, Z. 2), der das Bild gezeichnet habe und danach von einem gewissen Krateros, der es in Stein gesetzt habe. Katherine Dunbabin und Matthew Dickie haben eine erschöpfende Studie zu dem Mosaik vorgelegt, in der sie zwei alternative Möglichkeiten der Interpretation des Textes festhielten und letztere für wahrscheinlicher hielten, die besagt, dass in dem ζωγράφος nicht derjenige zu sehen sei, der die Vorzeichnung geliefert habe, sondern der Hersteller selbst.¹⁵²³ Mit Krateros sei demzufolge nicht der Mosaikleger, sondern der Auftraggeber und Hausherr gemeint gewesen. Diese Interpretation wird noch dadurch be-

1521 Umschrift nach Kallipolitis 1961–1962, 16. θνητῶν (Z. 3) ergänzt bei Daux 1963, 636. Weitere textkritische Anmerkungen, vgl. ebd. 637f. Bereits Kallipolitis (17) hält das Wörtchen δεῖγμα (Z. 6) aufgrund der Lautähnlichkeit von εἰ und ἦ für einen Fehler des Mosaizisten und ergänzt, bezogen auf die Bisswunden des Mannes zu δῆγμα στύγιον (= der grauenhafte Biss). Georges Daux spricht sich jedoch gegen eine solche Änderung aus, die auch von Dunbabin und Dickie übernommen wird, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 8 Anm. 5.

1522 Daux 1963, 636.

1523 Dunbabin – Dickie 1983, 30. Das Wort γράφειν bezieht sich bei letzterer Interpretation auf den Vorgang des Mosaiksetzens selbst.

kräftigt, dass der Name Krateros höchstwahrscheinlich auch auf dem Mosaik mit der Opferszene in Raum II genannt wurde.¹⁵²⁴

Angesichts der Ausführungen zu den Wandbildern im Epigrammzimmer der Casa degli Epigrammi in Pompeji in Kap. 2.3.1.2 liegt es aber näher, in der Person des ζωγράφος einen leibhaftigen Maler zu sehen, der mit seinem Wandbild die Vorlage für das Fußbodenbild geliefert hat, also am Vorgang des Mosaiksetzens überhaupt nicht beteiligt war. Es erscheint daher nicht abwegig, eine berühmte Malerei anzunehmen, die hier im Mosaik kopiert worden ist.¹⁵²⁵ Die Beischrift wiederum stammt wahrscheinlich aus einer literarisch tradierten Epigramm-Sammlung, weil ihr Aufbau der Lessingschen Zweiteilung in ›Erwartung‹ und ›Aufschluss‹ entspricht (vgl. die Epigramme aus der Casa degli Epigrammi Kat. W5 und der ›Domus Musae‹ Kat. W2). Außerdem zeigt sie Merkmale des inschriftlichen Epigramms, z. B. die emotionale Vereinnahmung des Lesers, die Ansprache an eine Gottheit (hier die Anti-Gottheit Phthonos) aus der Sicht einer nicht anwesenden Person oder die Nennung des Adoranten (Krateros). Wichtig ist in diesem Zusammenhang auch das Festhalten eines bestimmten Augenblicks durch die Beischrift. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die moralische Intention des beigefügten Epigramms, das den lasterhaften Leser abschrecken soll, denn eine ähnlich drastische Schilderung kann auch bei den Beischriften aus der Casa degli Epigrammi (Bild D) und der ›Domus Musae‹ (Bild 8) beobachtet werden. Aus Gründen der Wortwahl halten Dunbabin und Dickie die Beischrift für eine Art *pasticcio*, dem Elemente aus anderen Zusammenhängen beigemischt wurden.¹⁵²⁶

Während z. B. auf Amuletten relativ genaue formale Entsprechungen zu dem Mosaikbild aus Antiochia (Abb. 45) beobachtet werden können¹⁵²⁷, lässt sich dasjenige aus Kephallenia (Abb. 47) nicht auf ein eindeutiges Darstellungsschema zurückführen, obwohl es archäologische Objekte gibt, bei denen das Motiv der Selbst-Strangulierung eine unheilabwehrende Funktion erfüllt. Bildsprachlich ähnlich, wenn auch weiter entfernt, ist die biblische Episode von Daniel in der Lö-

1524 Die Beischrift ist an dieser Stelle leider beschädigt, jedoch sind die Reste plausibel mit Κράτερος καὶ τοῦδε φίλος παῖς zu ergänzen, vgl. auch ebd. 30 Anm. 156. Zu der gleichen Interpretation gelangt Donderer 1989, 126 Nr. C 5. Die Wortfolge καὶ σοῦ mit flektiertem Possessivpronomen (Z. 1) im Phthonos-Mosaik ist m. E. nur eine zufällige Parallele zu den Mosaikinschriften καὶ σὺ aus Antiochia. Der Ausdruck καὶ σοῦ τήνδε ὀλοῆς φρενὸς εἰκόνα soll sich vielmehr darauf beziehen, dass Krateros noch andere ähnliche Mosaikbilder in seinem Haus in Auftrag gegeben hat, vgl. dazu Dunbabin – Dickie 1983, 35.

1525 Tatsächlich berichtet Plutarch (Plut. symp. V 7,3 [681e]) von οἱ ζωγράφοι, die versucht hätten, in ihren Bildern die Bosheit im Gesicht des Phthonos wiederzugeben. Allerdings fehlen präzise Angaben zu solchen Gemälden, die die Person des Phthonos offenkundig nicht als Opfer eines Angriffs, sondern in böswilliger Absicht gezeigt haben. Zur Frage nach den Vorbildern des Phthonos-Typus auf dem Mosaik aus Kephallenia, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 9 und 27–37 passim.

1526 Ebd. 30 Anm. 157.

1527 Engemann 1975, 26 Abb. 2.

wengrube¹⁵²⁸. Einzigartig ist die Illustration von Großkatzen, von denen Phthonos zerrissen wird.¹⁵²⁹ Ein solches Bild mag beim antiken Betrachter die Assoziation mit öffentlichen Hinrichtungen von Schwerverbrechern in der Arena (*damnatio ad bestias*) geweckt haben.¹⁵³⁰ Als literarische Quelle kann zudem eine Sequenz bei Silius Italicus dienen, in der Livor in der Unterwelt beschrieben ist, wie er sich mit beiden Händen seinen Hals zudrückt: *hinc angens utraque manu sua guttura Livor* (Sil. XIII 584).¹⁵³¹ Beide apotropäischen Motive, dasjenige des ›Bösen Auges‹ und dasjenige des personifizierten Neides, waren in aller Regel sehr eng verbunden, wie ein frühchristliches Siegel beweist, welches das ›Böse Auge‹ als ὀφθαλμὸς πολυπαθῆς, umringt von Waffen und Tieren (darunter zwei heraldisch angeordnete Löwen) mit der Beischrift ΦΘΟΝΟΣ kombiniert.¹⁵³² Auch auf dem in Kap. 2.3.4 beschriebenen Mosaik aus dem ägyptischen Sheikh Zouède Kat. M35 finden wir die Worte φθόνος und τὰ ὄμματα Βασκανίης in der metrischen Beischrift unter der Szene mit Phaidra und Hippolytos in einem Vers vereint.¹⁵³³ Daneben existieren Lampen und ein magisches Amulett, die Phthonos als Empfänger und Aussender des Bösen Blicks umgeben von angreifenden Tieren präsentieren.¹⁵³⁴ Die ›sprechende‹ Inschrift »Ich habe das Auge des Neiders durchbohrt« auf der Basis einer Terrakottastatue¹⁵³⁵ weist darauf hin, dass die Vernichtung des ›Bösen Auges‹ im Volksglauben eng mit der Vernichtung des φθόνερος, also des Neiders selbst verknüpft war. Der Glaube an den Bösen Blick muss also gedanklich mit dem Gefühl des Neides verbunden gewesen bzw. aus diesem entsprungen sein.¹⁵³⁶

1528 Kompositorisch sehr ähnlich ein Mosaik aus einem christlichen Mausoleum in der Nähe von Karthago, aus dem 5. oder 6. Jahrhundert n. Chr., vgl. Kalinowski 2017, Abb. 1.

1529 Eine Gruppe von Szenen zeigt den sich würgenden Phthonos, der von unterschiedlichen Tieren angefallen wird, vgl. LIMC Phthonos Taf. 659 Nr. 19. 21. 22.

1530 Vgl. die Darstellungen auf anderen Bildträgern: eine Terra Sigillata-Schale aus Nordafrika, 4. Jahrhundert n. Chr., heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe Inv.-Nr. 68/28. Stutziger 1983, 609 f. 683–686 Nr. 201. 261–63. Außerdem auf einem Fußboden aus einem Wohnhaus in El Djem (3. Jahrhundert n. Chr.) vgl. Kalinowski 2017, Abb. 9. Dunbabin – Dickie 1983, 34 f. mit Beispielen und weiteren motivischen Parallelen.

1531 Vgl. Warner Slane – Dickie 1993, 495.

1532 Engemann 1975, 25 Abb. 1. Brommer 1974, 170 Anm. 8. Dunbabin – Dickie 1983, Taf. 8c. Dunbabin 1991, 33 Anm. 64.

1533 Eine Verbindung der Neidinschrift zu dem unheilvollen Ausgang des Hippolytos-Mythos, bei dem der Neid der Göttin Aphrodite eine Rolle spielte, ist absehbar, vgl. Stefanou 2006, 200 f. Der Betrachter wird aufgefordert, beim Betrachten der Mosaikkunst Vergnügen zu empfinden, damit Neid und Böser Blick außen vor bleiben, vgl. Ovadiah – Ovadiah 1987, 52. Bernard, 1969, 483–488 Taf. LXXXIV–LXXXVII.

1534 Dunbabin – Dickie 1983, 24 f. LIMC Phthonos Nr. 17–20.

1535 Engemann 1975, 26 Anm. 21.

1536 Hauschild 1982, 68: »Der Glaube an den Bösen Blick ist tatsächlich oft mit dem Neid verbunden. (...) Wenn wir aber (...) an die diffuse Angst der italienischen Amulett-Träger vor dem Bösen Blick (denken), so wird deutlich, daß keinesfalls immer nur Neid den Bösen Blick verursacht.« Der unbekannte Autor eines Epigrammes Anth. Pal. XI 193 stellt φθόνος als etwas dar, das die Augen und die Seele der Neidischen verwesen lässt. Zusammenfassend zu den Gemeinsamkeiten von Neid und Bösem Blick vgl. Elliott 2016, 92–113.

5.2.3.2 Mosaiken im Inneren eines Raumes

Die folgenden vier Exemplare mit lateinischen Beischriften stammen aus dem Westteil des Römischen Reiches. Zu den Fundorten der Mosaikbilder gehören sowohl Thermen- als auch Villengebäude, allesamt zeigen die Bilder Episoden aus dem Mythos, z. T. versehen mit längeren Textsequenzen, die entweder gegen den Neider (*invidus*) oder gegen den Neid (*invidia*) als solches gerichtet sind. Sie adressieren in drei Fällen den Betrachter und holen diesen direkt bei seinen neidvollen Emotionen ab, wobei jeweils ähnliche Strategien der Abwehr von Unheil verfolgt werden. Interessanterweise handelt es sich in den genannten Fällen um generische Bildmotive ohne speziellen apotropäischen Gehalt, die erst durch die »sprechenden« Beischriften semantisch in eine neue Richtung gelenkt werden.

Im Privatbad einer spätantiken römischen Villa in El Haouaria (Tunesien) ist in einem elliptisch zugeschnittenen Raum das Motiv von Minerva und Neptun bzw. Athena und Poseidon im Streit um das attische Land Kat. M49 gefunden worden (Abb. 48). Minerva mit Helm auf der linken Seite stützt sich auf ihren Speer, ein Bein über das andere geschlagen. Ihr Schild lehnt am Bein des Tisches. Neptun im langen Mantel steht rechts und stützt sich auf sein Szepter. Sein Kopf ist verloren.¹⁵³⁷ Den rechten Fuß hat er auf den Felsen gesetzt. In der Mitte hinter dem Tisch sitzt Victoria/Nike mit Palmzweig und zieht die Lose aus der Urne. Das spiegelbildliche Äquivalent dieser Szene mit kleineren Abweichungen und ohne Beischrift findet sich auf einem Relief aus Aphrodisias in Karien und in reduzierter Form auf Münzen und Gemmen.¹⁵³⁸ In der *tabula* über dem Mosaikbild steht: INVIDELIVIDETITVLA·TA/NTAQVEMADSERVABA/S·FIERINONPOSSE·PERFE/CTESUND·DD·NN·SS·MI/NIME NE CONTEMNAS – *Invide, livide, titula tanta quem adseverabas fieri non posse; perfecte sund dd.nn.ss. (dominis nostris salvis) minime ne contemnas.*¹⁵³⁹ (»Missgünstiger Neider! So große Kunstwerke, von denen Du behauptetest, sie könnten nicht geschaffen werden, sind vollendet worden für unsere Herren (= die Kaiser). Verachte sie nicht!«).

Die Inschrift gegen den Neider ist exakt auf der Schwelle zwischen zwei Baderäumen positioniert. Mit einer Umrahmung ist der Text zwar von der figürlichen Darstellung abgesetzt, kann aber durch seine Ausrichtung mit der Szene darunter in Verbindung gebracht werden. Im angrenzenden Raum erwartete den Besucher

1537 Bei Auffindung war das Gesicht im Profil dargestellt und mit einem Bart versehen, vgl. Merlin 1907, 796.

1538 Robert 1882, Taf. 1. ebd. 53 f.: »Die dem smyrnäischen (...) Relief zu Grunde liegende Composition war uns in abgekürzter, d. h. auf die beiden Hauptfiguren beschränkter Gestalt längst durch eine Reihe von Nachbildungen, namentlich auf Münzen und Gemmen, bekannt, ...«.

1539 *titula* = *titulos*. quem (= *quae/quos*). *adseverabas* (= *adservabas*). *perfecte* (= *perfecta*). Merlin 1907, 802. Notermans 2007, Nr. M 346.

ein Mosaik mit dem Kopf des Oceanus umringt von Eroten und Hippokampen.¹⁵⁴⁰ Die Inschrift gegen den Neider auf der Schwelle bildete also optisch eine Brücke zwischen beiden Mosaikbildern und diente als Verbindungsstück zwischen den beiden Szenen in den aufeinanderfolgenden Räumen. Das Gesicht des Oceanus im angrenzenden Raum passt sehr gut zu Neptun in der Szene in Abb. 48 und kommt als Apotropaion auch in anderen Zusammenhängen vor.¹⁵⁴¹ Oceanus kommt als möglicher ›Absender‹ des Spruches in Frage und unterstreicht die Botschaft der Beischrift symbolisch. Er kann mit einem überdimensionalen Oceanuskopf mit großen starrenden Augen Kat. M36 auf dem Boden einer Badeanlage in Aïn-Témouchent/Sétif verglichen werden, der in Kap. 3.3.1.3 bereits angesprochen wurde.¹⁵⁴² Die dort verlaufende Beischrift drückt unter anderem den Wunsch aus, dass die Brust des Neiders beim Anblick (zu erg. »der Thermen« oder »der Augen des Oceanus«) bersten möge: *Invida sidereo rumpantur pectora visu.*¹⁵⁴³ Dunbabin bemerkt hier ganz richtig, dass zumindest implizit Bezug auf die auffälligen Augen in der Darstellung genommen wird.

Die Bildszene zeigt den Moment der Entscheidung im Wettstreit um das attische Land. Der Sage nach hat König Kekrops sich im Namen der Olympischen Götter für den Ölbaum der Athena entschieden und der Göttin die Schirmherrschaft zugesprochen.¹⁵⁴⁴ Die Bürger Athens wurden folglich nicht nur nach ihr benannt, sondern haben die Göttin auch an erster Stelle verehrt. Die Bewohner im Nordafrika des vierten nachchristlichen Jahrhunderts hatten sicherlich keinerlei Beziehung mehr zu dem lokalen attischen Mythos, aber in der Beischrift spiegelt sich die Missgunst Poseidons, der den König aus Wut über die Entscheidung mit Verbannung auf dem Meer bestraft haben soll. Im Bild ist zunächst nur der Bezug zur Wasserquelle gegeben, die Poseidon als Geschenk an die Athener entstehen ließ, was sich wiederum gut in den Raumkontext des Bades einfügt. Erst die Beischrift bietet dem Leser einen Anhaltspunkt für das nähere Verständnis der Szene, indem sie die bekannte Episode zu einer Bildchiffre gegen missgünstige Einflüsse, zum Beispiel die Abwertung des Badegebäudes und seiner Ausstattung, umformt.¹⁵⁴⁵ Eine ähnliche gezielte Steuerung der Bildaussage konnte bereits im Abschnitt über die Jagddarstellungen (Kap. 2.3.4) bei einem Mosaikboden aus einem Thermengebäude in Orléansville Kat. M39 (Abb. 21) beobachtet werden. Wahrscheinlich wur-

1540 Die »Entzifferung« des zentralen Motifs im Folgeraum nahm A. Merlin vor, vgl. Merlin 1907, 796 Anm. 1.

1541 Zum Oceanuskopf als Apotropaion, vgl. LIMC Oceanus 914.

1542 Neben dem Kopf sind Nereiden, Hippokampen und Delphine dargestellt, vgl. Dunbabin 1978, 151 f. Abb. 143.

1543 Dunbabin 1978, 151 f. Der restliche Teil der Inschrift lautet: *cedat in nostris | lingua proterva locis hoc studio superamus avos gratumque | renidet aedibus in nostris summus apex operis ■ feliciter*, vgl. Notermans 2007, Nr. M 287.

1544 Apollod. III 14, 1.

1545 »Il est certain en effet qu'ici comme ailleurs le mosaïste n'a rien inventé et n'a fait que se servir, en les modifiant et en les élaguant légèrement, de documents qu'il avait entre les mains.«, vgl. Merlin 1907, 800 f.

de dieser Effekt auch in einem Mosaik aus Karthago Kat. M51 eingesetzt, das Amor und Psyche in Verbindung mit der ›sprechenden‹ Beischrift *omnia dei sunt, agimur non agimus* (»Alles gehört dem Gott [gemeint ist Amor], wir setzen (die Dinge) nicht in Bewegung, sondern wir werden in Bewegung gesetzt.«) zeigt. Mit der Beischrift, die auf die Auswirkungen der Liebe Bezug nimmt, hat man die Darstellung aus dem heidnischen Mythos möglicherweise in neuplatonische oder frühchristliche Zusammenhänge gerückt.¹⁵⁴⁶ Die Mitteilungsentention der Beischrift dominiert in diesen Fällen über den Erzählzusammenhang des Bildmotivs, das heißt sie »schreibt die Interpretation des Bildschmuckes vor und sorgt zusätzlich für die Eingliederung der Darstellung in das aktuelle gedankliche Bezugssystem des Rezipienten. Dies geht Hand in Hand mit der Ablösung des Bildes von seinem ursprünglichen inhaltlichen Hintergrund.«¹⁵⁴⁷

Ein vandalenzeitliches Mosaik aus den Thermen von Moknine (Tunesien) Kat. M52 zeigt einen Sieger im Wagenrennen (Abb. 49) in einem Medaillon, das in ein Geflecht aus stilisierten Akanthusranken und Lorbeergewächsen eingebettet ist. Das ikonographische Schema mit frontalansichtigem Reiter und Quadriga ist aus anderen Zusammenhängen bekannt.¹⁵⁴⁸ Die Namen der Pferde *Gratulator*, *Votalis* (von *votum*), *Triumfator* und *Gloriosus* evozieren Gewinn- und Triumphvorstellungen. Der Wagenlenker trägt als Attribute Palmzweig und Peitsche, statt der üblichen *corona* hält er eine unregelmäßig geformte *tabula* in der Hand, in der eine dicht gedrängte Inschrift verläuft, deren letzte Worte über ihren Rand hinausragen:

QUIDP/ABESPAL/LESFRV/ERBAI/ASQVASTV/NEGABASFIERI – *Quid pabes palles fruier baias quas tu negabas fieri*¹⁵⁴⁹ (»Was ängstigst du dich und warum scheust du dich, das Bad zu genießen, von dem du geleugnet hast, dass es gebaut wird?«). Erst durch die Inschrift, die der Wagenfahrer anklagend in die Höhe hält, wird klar, dass es sich nicht um die Illustration eines bestimmten Wagenlenkers oder um die feierliche Erinnerung an ein Wagenrennen handelt [vgl. dazu Kap. 3.3.2.3].¹⁵⁵⁰ Vielmehr ging es dem Auftraggeber darum, mit dem siegreichen Fahrer den Triumph über den Neider zu illustrieren, wofür er auf eine traditionelle Bildchiffre zurückgegriffen hat, die von Darstellungen der Nike/Victoria¹⁵⁵¹ bekannt war. Die Figur des siegreichen Wagenlenkers verkörpert somit abstrakt den

1546 Notermans 2007, Nr. M 329.

1547 Raeck 1992, 107.

1548 In der römischen Kunst wird der frontalansichtige siegreiche Wagenfahrer seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. zunächst in den Germanischen Provinzen und später besonders in Italien und Nordafrika abgebildet, vgl. Dunbabin 1982, 70–78. Vergleichsbeispiele: Ein Emblema aus Rudston in Yorkshire (Großbritannien), vgl. ebd. Taf. 7 Abb. 10 und ein Innenbild auf afrikanischer Sigillata Chiara, vgl. ebd. Taf. 9 Abb. 22.

1549 *pabes* (= *paves*). *fruier* (= *fruier*). Notermans 2007, Nr. M 366. u. a. eine sehr ähnliche Formel (*intra fruier vaias quas perfeci denegavas*) ist auch am Eingang zum *frigidarium* in den Thermen von Es-Sedria (Tunesien) gefunden worden, vgl. Notermans 2007, Nr. M 348.

1550 Yacoub 1983, 336. Zur Frage, inwieweit solche Wagenfahrerfiguren auf ein reales Wettkampfeignis Bezug nehmen sollten, vgl. Dunbabin 1982, 82 f.

1551 Ebd. 70 Anm. 39 und S. 86.

Sieg über den Neid.¹⁵⁵² Ohne die Beischrift bliebe diese Deutung Spekulation, allerdings gibt es auf anderen Mosaiken zumindest Indizien, dass Wagenlenker und Rennpferde Glück und Erfolg anziehen sollten.¹⁵⁵³ Optimal erscheint auch der Anbringungsort des Medaillons im *apodyterium*, also dem Eingangsbereich des Bades, der am ehesten nach einem schutzbringenden Motiv verlangt.¹⁵⁵⁴

Aus einer spätantiken römischen Villa in der Nähe des südfranzösischen Vinon-sur-Verdon stammt ein Mosaik mit drei Bildfeldern Kat. M3 (Abb. 50), die folgendes darstellen: Im linken Feld belohnt Bacchus die Gastfreundschaft des Ikarios, indem er ihm die Erfindung des Weines gewährt.¹⁵⁵⁵ Ikarios ist im Hintergrund zu sehen und hält eine große Menge Weintrauben in seinem Mantelbausch. Im rechten Feld knabbert ein Ziegenbock den heiligen Weinstrauch an und Ikarios – im Gespräch mit einer anderen Person – soll ihn für diesen Frevel opfern.¹⁵⁵⁶ Die Szene erinnert lebhaft an das Tafelbild D aus dem Epigrammzimmer in der Casa degli Epigrammi in Pompeji (Abb. 3b; Kap. 2.3.1.2), in welchem der Frevel und die Opferung zusammengeführt wurden. In der Mitte ist die oft wiederholte Gruppe der drei Grazien zu sehen.¹⁵⁵⁷ Sie verkörpern Jugend, Schönheit und Lebensfreude. Die mittlere trägt eine Pektoralfaszie, was für eine Datierung ab der 2. Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. spricht.¹⁵⁵⁸ Unter allen drei Szenen verläuft eine Inschrift, die wie in Mokinne den Betrachter direkt ansprechen soll:

QVIDVCISVULTVSETNONLEGISISTALIBENTER/OMNIBVSINVIDEAS-LIVIDENEMOTIBI – *Qui ducis vultus et non legis ista libenter/omnibus invidias livide nemo tibi.*¹⁵⁵⁹ («Du, Neider, der du die Stirne runzelst und dies nicht gerne liest, magst jedermann beneiden, nur dich beneidet niemand.»): Es handelt sich um ein Distichon, das bei Martial (Mart. I 40) überliefert ist. Während die beiden Randbilder in Form und Bildthema harmonieren, sticht die Gruppe der Grazien

1552 Yacoub 1983, 338. Ennaïfer 1983, 824. 838: »Pour conjurer l'*Invidus*, principal obstacle à la réussite de toute entreprise et de tout salut, les artistes avaient recours, entre autres, à des représentations relatives au monde du cirque, à des formules épigraphiques, ou aux deux à la fois.«

1553 Neben glückverheißenden Namen von Rennpferden und Wagenfahrern deuten integrierte apotropäische Ornamente und Symbole (z. B. Ranken aus Akanthus und Lorbeer, Hirse, Swastiken oder Labyrinth-Motive) auf eine solche Absicht hin, vgl. Dunbabin 1982, 83 f. Die Ausrichtung auf die Betonung des Sieges selbst zeigt sich in Darstellungen, die je einen Wagenfahrer aus jeder der vier Faktionen als Sieger präsentieren, vgl. ebd. 83: »all four competitors are victorious because the intention is not to allude to a particular race, but to evoke the general concept of victorious competition.«

1554 Die meisten apotropäischen Motive auf Mosaiken in Thermen sind nachweislich in *apodyteria* gefunden worden, vgl. Wiedler 1999, 180.

1555 Zu entnehmen aus der ersten Publikation von Chaillan 1919, 264, der Bacchus allerdings als weibliche Figur deutet. Das Mosaik wurde zuletzt besprochen bei Lavagne 2000, Nr. 918.

1556 Mart. III 24: *vite nocens rosa stabat moriturus ad aras/Hircus, Bacche, tuis victima grata focus.*

1557 LIMC Gratiae. Francis 2002, 181.

1558 Balty 2009, 94 Anm. 5. Lavagne 1994, 239. 240 Anm. 30–34.

1559 Notermans 2007, Nr. M 175. Nach Meinung von Janine Lancha bezieht sich *legis* nicht wie in Martials Epigramm auf den Lesevorgang, sondern auf das Betrachten der Bilder, vgl. Lancha 1997, 115.

heraus. Sie waren daher möglicherweise als Absender des beigeschriebenen Spruches gedacht, ähnlich wie die Grazienfiguren in einem beschrifteten Thermenmosaik aus Korykos/Narli Kuyu (Kilikien) Kat. M34, bei dem sich die ›sprechende‹ Beischrift an den badenden Gast richtet. Die Verbindung der drei Grazien mit dionysischen Szenen ist auch aus anderen Zusammenhängen bekannt, wenn auch im Fall des Ikarios-Mythos weniger bedeutungsvoll.¹⁵⁶⁰ Erst ausgehend von der Inschrift, die sicherlich nicht nur auf eine Vorliebe des Hausherrn für Martial zurückzuführen ist, können Rückschlüsse auf die übergreifende Botschaft der drei verklammerten Szenen gezogen werden.¹⁵⁶¹

Das linke Bild zeigt einen Akt der Belohnung für gutes vorbildliches Verhalten; rechts steht hingegen die Bestrafung einer Missetat bevor. In beiden Bildern wird also szenenhaft derjenige Aspekt veranschaulicht, welcher die Mosaikinschrift gegen Neider auf dem oben erwähnten Fußboden aus Themetra Kat. M57 zur Sprache bringt: *Invidiosibus quod videtis B(onis) B(ene) M(alis) M(ale)* (»Was ihr seht, (richtet sich) an die Neidischen. Gutes für die Guten, Schlechtes für die Schlechten.«). Als Wohlgesonnener wird man also genauso herzlich empfangen, wie der Weingott von Ikarios empfangen wurde; auf den Neider dagegen wartet die gerechte Bestrafung wie auf den Ziegenbock, der am heiligen Baum des Bacchus nagt.¹⁵⁶² Die Grazien in der Mitte verklammern die beiden Szenen miteinander. Sie symbolisieren die Dankbarkeit (*χάρις/gratia*), die der Besucher bei dem, was ihm in den Räumen der Badeanlage geboten wird, empfinden soll. Ferner verweisen sie auf das häusliche Festleben und die Geselligkeit, die am Ort der Anbringung stattfinden sollten.¹⁵⁶³

Auf einem Paviment aus dem britischen Lullingstone (Kent) Kat. M8 ist die seit der Antike bekannte Darstellung von Europa auf dem Stier und darüber eine teilweise beschädigte Inschrift erhalten (Abb. 51). Der Mosaikfußboden aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., in den neben geometrischen Motiven auch die Darstellung des Bellerophon auf Pegasus, die Chimeira tötend, und die Büsten der vier Jahres-

1560 Kombinationen von dionysischen Szenen/Gottheiten und Grazien sind beispielsweise auf römischen Sarkophagen oder in der Wandmalerei zu finden, vgl. Lavagne 1994, 243 f. und 247.

1561 Hingegen Cagnat 1930.

1562 Lavagne 1994, 248 formuliert den Kerngedanken des Mosaiks m. E. zu umständlich und malt ihn – mit Bezug auf eine Glosse im Aeneiskommentar des Servius (Serv. Aen. I 720) – ein wenig zu phantasievoll aus: »je te reçois comme Ikarios a reçu Dionysos, mais, toi, ne succombe pas à l'envie en voyant la richesse de ma demeure. Tu connaîtras alors la joie, les réjouissances et les plaisirs que procurent Bacchus et Venus.« Janine Lancha lehnt die komplexe Deutung Lavagnes ab und hebt die einfache Botschaft der Bilder hervor: Es gehe vielmehr um die Propagierung des *hospitium* und der dionysischen Werte sowie um die Religiosität des Hausherrn, vgl. Lancha 1997, 114 f. Ihre Deutung wird der neidabwehrenden Botschaft des Fußbodens in Verbindung mit der Inschrift allerdings nicht wirklich gerecht.

1563 Vgl. die Glasbecher mit Grazienfiguren und Trinksprüchen, vgl. Lavagne 1994, 247. Zur gewandelten Bedeutung der Grazienfiguren im römischen Westen, vgl. Francis 2002, 197.

zeiten integriert sind, liegt noch *in situ* im *oecus* einer römischen Villa.¹⁵⁶⁴ Das Bild der barbusigen Europa mit windgeblähtem Manteltuch auf dem galoppierenden Stier, das den lagernden Gästen im *stibadium* stets vor Augen stand, befindet sich in der Apsis des Raumes. Unter dem Tier ist die dunkle Meeresoberfläche angedeutet; links und rechts wird es von je einem Cupido gesäumt.¹⁵⁶⁵ Die Beischrift ist inhaltlich an einer Passage bei Vergil (Verg. Aen. I 50 ff.) orientiert:

INVIDASITA(VRI)VIDISSETIVNONATATVS/IVSTIVSAEOLIASISSETADVSQVEDOMOS – *Invida si ta(uri) vidisset Iuno natatus / iustius Aeolias isset adusque domos.*¹⁵⁶⁶ (»Wenn die neidische Iuno das Schwimmen des Stieres gesehen hätte, dann wäre sie mit größerem Recht zum Haus des Aeolus gegangen.«). In der Sequenz bei Vergil ist beschrieben, wie die neidische Iuno aus Verärgerung über den Urteilsspruch des Paris handelt, der nicht ihr, sondern Venus die größte Schönheit zugesprochen hatte. Sie überredet den Windgott Aeolus, ein Unwetter über der Flotte der verhassten Troianer unter der Führung von Aeneas niedergehen zu lassen. Ihr Zorn richtete sich also gegen den Sohn der Venus. Die Beischrift im Mosaik verunglimpft dieses Verhalten mit Verweis auf Iunos treulosen Gatten Jupiter, der in Stiergestalt Europa entführt, mit ihr fremdgeht und daher ein rechtmäßigeres Ziel ihres Zorns gewesen wäre. In der Formulierung ähnelt die Beischrift an das eingeritzte Epigramm aus Bild 8 der ›Domus Musae‹ in Assisi, das an Tereus gerichtet ist (Kap. 2. 3. 1. 3). Bild und Text sind unterschiedlich interpretiert worden¹⁵⁶⁷, unter anderem durch Ruth Leader-Newby und Michael Squire, die darin das Bestreben des Hausherrn sahen, seine gehobene literarische Bildung durch einen selbst gedichteten Zweizeiler vor einem elitären Publikum zur Schau zu stellen.¹⁵⁶⁸ Man hat die sprachliche und dichterische Anlehnung der Beischrift an Ovids Metamorphosen (Ov. met. II 833–875) hervorgehoben. Eine weitere Interpretation sah in dem Mosaik neuerdings eine Parodie auf ein Gedicht bei Martial.¹⁵⁶⁹ Doch erscheint mir in diesem Fall weniger das Herausstellen der eigenen Bildung oder eine explizite Referenz auf ein literarisches Thema als vielmehr der Schutz gegen *invidia* intendiert zu sein, der natürlich nach dem Geschmack des Hausherrn mit dichterischen Mitteln erzielt werden sollte. Die Aufgabe der Ab-

1564 Rezente zusammenfassende Beschreibung und Fotografien bei Neal – Cosh 2009, 379–385. Eine der Jahreszeitenbüsten ist nicht erhalten, vgl. Philpot 1998, 80 Abb. 2 und 85. E. Philpot ebd. 78. 86 unterteilt den Raum funktional in »Audience Chamber« im vorderen Teil und »Dining Room« in der Apsis, die eine spätere Erweiterung darstellt.

1565 Der Cupido auf der linken Seite hält den Stier am Schwanz fest, während derjenige auf der rechten Seite sich mit erhobenem Arm zu dem Stier hinwendet.

1566 Notermans 2007, Nr. M 182.

1567 Der Ausgräber bezeichnet Darstellung und Inschrift als »curious cautionary tale«, vgl. Meates 1963, 26. Der Vorschlag von Philpot 1998, 88, es handele sich um eine Warnung vor unerwünschten Liebeleien, kann nicht überzeugen. Auch die Behauptung, man hätte es bei der Inschrift mit einem christlichen Kryptogramm zu tun, erscheint wenig plausibel, vgl. u. a. Henig 1997, 4–7.

1568 Leader-Newby 2007, 192. Squire 2009, 169–171. Barrett 1978.

1569 Cosh 2016.

wehr von schädlichen Einflüssen ist vielleicht zunächst an den Glückssymbolen abzulesen, die in die Ornamentik eingearbeitet wurden.¹⁵⁷⁰ In der Hauptsache manifestiert sich in der Beischrift aber indirekt eine Kritik am Neider. Der blinde Neid der Iuno wird beanstandet, was sich auch in der herausragenden Stellung des Wortes *invida* äußert, denn diese Anfangsposition erinnert an einige Anti-Neid-Inschriften aus Nordafrika¹⁵⁷¹, die z. B. mit den Worten *invide*, *invidiosibus*, *invidia* oder *invida* beginnen (Kap. 12, Tabelle 2). Die Beischrift scheint weder eine generische Anti-Neid-Inschrift noch ein genaues literarisches Zitat, sondern vielmehr eine Sonderanfertigung für das Mosaik zu sein. Sie ist aus sich heraus verständlich, sofern man mit dem Mythenstoff vertraut ist, allerdings hätte sie ohne direkte Kopplung mit dem Bild der Europa auf dem Stier keinen Sinn ergeben.

5.2.3.3 Aspekte des Zusammenspiels von Bild und Beischrift

Wir haben festgestellt, dass die Beischrift καὶ οὐ aufgrund der Kürze tendenziell in ihrer Bedeutung offen angelegt ist. Ihr Verständnis hing also vermutlich ganz wesentlich von der Einstellung des Betrachters ab. Der Text innerhalb der Darstellung sollte auf jede Emotion des Hausbesuchers zugeschnitten sein. Missgünstige Personen dürften darin eine Vergeltung ihres Neides gesehen haben, wohlwollende Besucher eine Integration in den Schutz gegen unheilvolle Einflüsse. Oftmals und so auch in diesem Fall bleibt das Bild der primäre, wenn nicht einzige Schlüssel zum Verständnis. Die Ambiguität der Beischrift wird durch die figürliche Darstellung aufgefangen, ihre Botschaft an den Betrachter ist an dem orientiert, was er zu sehen bekommt. Im Falle des ›Bösen Auges‹ kann dies heißen: »Auch du (wirst wie das Auge vernichtet)!« oder im einvernehmlichen Sinn: »Auch du (kannst das ›Böse Auge‹ bekämpfen wie hier im Bild zu sehen ist)!«. Speziell bei den missgestalteten Figuren ist die Bedeutung der Beischrift nicht eindeutig. Es kann sich um eine Warnung an den Besucher handeln, etwa i. S. v. »Auch du (wirst einen Buckel tragen, wenn du neidisch bist)«. Die deformierte Gestalt wäre aber genauso gut auch als Glücksbringer aufzufassen, dem der Neid nichts anhaben kann, was die Beischrift dann in die Nähe einer Schutzformel rücken würde: »Auch du (bist wie der Bucklige vor Neid gefeit)!«. Auch wenn es offenbar keine allgemeingültige Bedeutung zu geben scheint, kann man davon ausgehen, dass mit der konkreten Ansprache an den Betrachter eine Verstärkung der in den Bildern angelegten übelab-

1570 Die Delphinfiguren neben Bellerophon, die Medaillons mit den Jahreszeiten sowie die Swastiken und Hakenkreuzmäander. Die Bellerophon-Gruppe, die den Kampf ›Gut gegen Böse‹ symbolisiert, mag ebenso ein Indikator sein, vgl. Neal – Cosh 2009, 385. Das Argument ist jedoch nur dann gerechtfertigt, wenn die Mosaikbestandteile im vorderen und apsidialen Teil des Raumes auch zur gleichen Zeit konzipiert worden sind. Zu den Jahreszeiten-Tondos merkt E. Philpot weniger überzeugend an, sie seien nicht nur angebracht worden »as symbols of fecundity and bounteousness befitting an agricultural estate, but also to fill in the empty spaces – to avoid the ancient Roman fear of horror vacui.«, vgl. Philpot 1998, 83.

1571 Friend 1955, 14 f.

wehrenden Wirkung erzielt werden sollte. Da das Bild mit dem angegriffenen Auge (Abb. 45) zwei ältere Schwellenmosaiken ersetzt hat, könnte man den Wunsch des Hausbesitzers nach einer gesteigerten Protektion zugrunde legen, was sich auch in dem großen Aufgebot von dargestellten Hilfsmitteln gegen den Bösen Blick äußert.

Anders verhält es sich beim Phthonos-Mosaik von Kephallenia, in dem zwar die Verletzungen des jungen Mannes drastisch herausgestellt werden, das Bild aber erst durch die Benennung und Erklärungen in der Beischrift entschlüsselt werden kann. Bild und Beischrift greifen in zwei wesentlichen Punkten ineinander, um das volle Bildverständnis zu erzielen: Die Beischrift klärt den Betrachter gleich zu Beginn darüber auf, wer die männliche Figur ist. Im zweiten Teil folgt die Intention: ein negatives Exempel wird statuiert, die grausame Zurichtung des Phthonos soll stellvertretend für das (körperliche und seelische) Leid stehen, das alle neidischen Menschen befällt und auch immer wieder Thema in den literarischen Quellen ist.¹⁵⁷² Auch im Bild kommt die Ambivalenz des Neides zum Ausdruck. Die Pein, die durch seine Einwirkung über unbescholtene Menschen hereinbrechen kann, bekommt die Verkörperung des Neides selbst zu spüren; die Auswirkung des Neides wird demnach an dessen eigener Personifikation demonstriert. Ähnlich wie das Bild des angegriffenen ›Bösen Auges‹ Kat. M33 (Abb. 45) soll die Figur eine Warnung an alle von Missgunst ergriffenen Personen darstellen. Die ›sprechende‹ Beischrift klärt den Betrachter darüber auf, dass es sich hier nicht etwa um die Illustration einer Hinrichtung in der Arena handelt. Das Bild alleine ist also kein hinreichendes Kriterium für die Unmissverständlichkeit; erst im Zusammenspiel mit der Beischrift wird seine Semantik explizit gemacht.¹⁵⁷³ Bild und Epigramm ergänzen sich nicht nur gegenseitig, sondern ergeben auch beide für sich genommen keinen Sinn, da sie von Anfang an als reziproker ›Ikonotext‹ konzipiert worden sind. In dieser Hinsicht ist das Bild mit der Darstellung der Eule und den herabfallenden Vögeln auf dem Mosaik aus Thysdrus Kat. M47 vergleichbar, das in Kap. 3.3.1.3 bereits Gegenstand der Betrachtung war. Die dortige Beischrift *Invidia rumpuntur aves neque noctua curat* setzt die Vögel mit Neidern gleich, wodurch die Darstellung selbst erst verständlich wird.

Einige äußere Merkmale der Figur des Phthonos werden auch in den literarischen Quellen beschrieben und treten – wie bereits gesehen – bei anderen Bildobjekten auf, was jedoch nicht bedeutet, dass sie daraus entlehnt sein müssen¹⁵⁷⁴:

1572 Phthonos selbst ist Gegenstand zahlreicher Epigramme und Inschriften, vgl. Brommer 1974, 170 Anm. 7. z. B. Anth. Pal. VIII 100. 9, 814. und CIG 1935. CIG 1935. 6792. Der φθονερός als Opfer- und Täterfigur mit all seinen körperlichen Leiden wird auf der Basis von Quellenmaterial beschrieben bei Dunbabin – Dickie 1983, 11–19. Zu einigen Quellen für Selbstmordgedanken des leidenden φθονερός, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 11 f.

1573 Dunbabin 1989, 31 bemerkt hierzu: »Parallels with the imagery used in the epigrams and inscriptions range from very close to merely approximate. the verbal and visual metaphors overlap, but do not exactly correspond.«.

1574 Entsprechungen rühren womöglich mehr von verbreiteten Redewendungen (z. B. vor Neid erblassen) her und nicht von einer gegenseitigen Beeinflussung.

Die Geste des Erwürgens mit den eigenen Händen mag für eine Art der Selbsttötung stehen oder das Stocken des Atems beim Anblick Missgunst erweckender Dinge symbolisieren.¹⁵⁷⁵ Dieser Akt der Selbstaggression findet sich ebenfalls in Literatur und in erhaltenen Inschriften.¹⁵⁷⁶ Möglich ist auch ein intuitiver Schutzreflex, ausgelöst durch den plötzlichen Angriff der Raubkatzen.¹⁵⁷⁷ Blässe und eine Auszehrung des Körpers, wie sie Ovid in seiner Beschreibung von *invidia*¹⁵⁷⁸ eingesetzt hat, sind an der Figur im Mosaik hingegen nicht ablesbar. Allerdings verdeutlicht der Gebrauch des Substantivs *τηκεδών* (Z. 6, von *τήκεσθαι* = sich verzehren, vergehen) in der Beischrift diesen Effekt.¹⁵⁷⁹ Bild und Epigrammtext malen ein besonders eindrückliches und anschauliches Bild vom Neidenden und der Art und Weise, wie er sich durch seine Emotionen Schaden zufügt und wie der Neid seinerseits zerstört werden kann. Für das apotropäische Bildverständnis ist das beigeschriebene Epigramm also unentbehrlich.

Die vorgestellten Mosaiken mit den griechischen Beischriften dürften den Betrachter durch den Einsatz einer wenig beschönigenden Ikonographie überrascht haben. Die Darstellung des attackierten ›Bösen Auges‹ aus Antiochia war zu dieser Zeit die einzige nicht-geometrische Fußbodendekoration mit Beschriftung im ganzen Haus, weshalb ihr nicht nur durch ihre prominente Lage eine besondere Stellung in der Gestaltungshierarchie zukam. In der Villa auf Kephallenia hat man durch die Opferszene auf dem Fußboden von Raum II bereits einen speziellen göttlichen Schutz für das gesamte Haus erwirken können. Mit der Darstellung des verwundeten Phthonos vor dem repräsentativen Raum III wurde dieser noch erweitert durch eine apotropäische Komponente, denn den Raum konnte man nicht betreten, ohne die abschreckende Gestalt des von den Raubkatzen verwundeten Neiders gesehen zu haben. Alle übrigen Beispiele sind entweder gegen eine Person (*invidus*) oder gegen eine schadhafte Emotion (*invidia*) gerichtet. Hier ist das Zusammenspiel zwischen Bild und Beischrift etwas anders gelagert: die Bilder sind weniger drastisch in ihrer Ausdrucksweise und allesamt aus sich heraus verständlich, denn sie folgen mehrheitlich etablierten Darstellungskonventionen. Durch

1575 Dunbabin – Dickie 1983, 12. Vgl. auch die Bildzeugnisse bei Dunbabin – Dickie 1983, Taf. 2 b–d. Es gibt Indizien, dass diese Geste bereits im 4. Jahrhundert v. Chr. von Schauspielern in der Komödie zur Darstellung neidischer Emotionen ausgeführt wurde, vgl. ebd. 29 Anm. 153 und Roscher Phthonos 2475.

1576 Dunbabin – Dickie 1983, 13 f. Der Neid selbst wurde auch als etwas beschrieben, was seine Opfer anfällt und beißt, ebd. 14. 33.

1577 Kankeleit 1994, 86 Anm. 1.

1578 Ov. met. II 775.

1579 Siehe auch Dunbabin – Dickie 1983, 15 f. Zum Zustand der Abmagerung auch Dunbabin – Dickie 1983, 16. Jahn 1855, 34. Lukian (de calumnia non tem. cred. IV) beschreibt die vermeintliche Figur des Phthonos in einem Gemälde des Apelles als »blassen, häßlichen Mann mit stechendem Blick, der aussehe, wie jemand, der in langer Krankheit abgemagert sei.« Vgl. Brommer 1974, 170. Ausgezehrtheit und die typische Geste des Greifens an den Hals bezeugen hingegen Statuettenfunde, vgl. LIMC Phthonos Nr. 1. 4. 10–12 Taf. 658. Dunbabin – Dickie 1983, Taf. 2 b–d.

die ihnen beigegebenen Beischriften werden sie jedoch mit der Abwehr von Neidern und Neidgefühlen im Allgemeinen in Verbindung gebracht. Bei genauerer Betrachtung der Bilder wird klar, dass diese selbst bereits durch die illustrierten Mythenstoffe oder gezeigten Motive in die Nähe der Neidthematik gerückt werden können. Da ist der Kopf des Oceanus und das Motiv des Wagenlenkers, die auch anderswo als apotropäisches Symbol zu finden sind. Da ist der Wettstreit zwischen Athena und Poseidon um das attische Land, in dem eine Gottheit durch die Ablehnung des athenischen Volkes das Nachsehen haben wird und mit ihren Neidgefühlen fertig werden muss. Da sind die beiden Episoden aus dem Mythos des Ikarios, die beispielhaft für gutes und schlechtes Betragen stehen. Da sind die drei Grazien, die den Betrachter allein schon durch ihren Auftritt dazu auffordern, Dankbarkeit statt Neid beim Betreten des Hauses zu empfinden. Und schließlich lehrt uns die Episode von Europa auf dem Stier, dass Juno besser daran getan hätte, das Verhalten ihres Gatten und Ehebrechers Jupiter zu rächen, anstatt sich am unschuldigen Sohn der Venus (Aeneas) für die erlittene Schmach beim Parisurteil zu rächen. In zwei Fällen ist die ›sprechende‹ Beischrift zudem von literarischen Vorlagen inspiriert worden.

5.2.4 Grab

Auch die antike Nekropole war ein Bereich, der von destruktiven Kräften abgeschirmt werden musste. Dies beweisen etwa gemeinschaftlich gestützte Sanktionen: Schützende Fluchtafeln und Strafandrohungen warnten vor gewaltsamen Zerstörungen. Die Zunahme von Fluchinschriften, aber auch magische Grabbeigaben und apotropäische Symbole in der Sepulchralkunst bezeugen, dass sich seit dem Hellenismus der Glaube an übergeordnete Mächte verbreitet hat.¹⁵⁸⁰ Die Abwehr von Grabfrevel erklärt sich zuvorderst aus dem finanziellen Aufwand für den Grab schmuck und dem Respekt für den Toten.¹⁵⁸¹ Die *sacrosanctitas* eines Grabes resultiert aber auch aus der Tatsache, dass sich ein Toter, der nach der Bestattung dem Grabbann unterlag¹⁵⁸², nicht gegen Störung der Grabesruhe wehren kann. Eine Möglichkeit des Grabschutzes bestand darin, mittels Präsentation von missgestal-

1580 Vergil gibt ein Zeugnis dafür ab, dass man sich auch die Schwelle zur Unterwelt als von allerlei garstigen Gestalten und Dämonen besetzten Bereich vorstellte, vgl. Verg. Aen. VI 273–289. Zum Schutz von Gräbern und den Formen der Grabschändung im Altertum, vgl. Strothmann 2006. Zur apotropäischen Grabsymbolik vgl. Engemann 1975, 35f. Taf. 13a. b. d. Gorgonenhäupter, vgl. z. B. Feraudi-Gruénais 2001, 196 und Anm. 1507.

1581 »Certainly, the tomb was of great importance. but this importance need not in every case have been more than that of a fine piece of handiwork and a gesture of respectful memory toward the dead.«, vgl. Lattimore 1942, 125.

1582 Strothmann 2006, 6.

teten Figuren böse Mächte rund um das Grab zu bannen, wie z. B. durch wunderliche Pygmäen in der dekorativen Ausstattung römischer Grabbauten.¹⁵⁸³

Antike Inschriften zum Schutz von Gräbern lassen sich aufteilen in Bitten/gute Wünsche für Wanderer, die das Grab achteten und bewahrten, Verbote/Forderungen sowie Flüche/Verwünschungen/Androhungen von Strafe oder Gewalt.¹⁵⁸⁴ Auch der neuzeitliche Grabspruch »Hier liegt mein Weib, Gott sei's gedankt | Bis in das Grab hat sie gezankt | Lauf, lieber Leser, schnell von hier | Sonst steht sie auf und rauft mit dir« liefert eine scherzhafte Karikatur dieses Schutzgedankens.¹⁵⁸⁵ Im folgenden Unterkapitel sollen anhand eines heute verlorenen Mosaikfußbodens die unterschiedlichen Vorstellungen von Grabprotektion beleuchtet werden.

5.2.4.1 Gefangen im Labyrinth: ein Grabmosaik aus Sousse

Von dem Fußboden aus einem Hypogäum in Sousse (Tunesien, röm. Hadrumantum), welcher in das 3. Jahrhundert n. Chr. datiert wird, existieren bedauerlicherweise nur noch Beschreibungen und Zeichnungen bzw. Stiche.¹⁵⁸⁶ Eine zwölfstufige Treppe führte in die unterirdische Grabkammer mit kleiner Nebenkammer, die größtenteils mit dem Mosaik (etwa 5,5 × 3,4 m) ausgekleidet war.¹⁵⁸⁷ Das Motiv kann einer größeren Gruppe von Mosaiken zugerechnet werden, die eine Szene aus dem Theseus-Mythos innerhalb des kretischen Labyrinths illustrieren und vorwiegend aus dem Westteil des Römischen Reiches stammen.¹⁵⁸⁸ Das Mosaikbild Kat. M56 aus der Grabkammer in Sousse war aus der Perspektive des Eintretenden fol-

1583 Clarke 2007, 75 f. 77 Abb. 31; 79 Abb. 33. Clarke 2001. Allerdings sind diese Figuren nicht herausgehoben dargestellt, weshalb eine vorrangig apotropäische Funktion solcher Pygmäenbilder angezweifelt werden kann.

1584 Vgl. Lattimore 1942, v. a. 106–125 mit Inschriftenbeispielen in griechischer und lateinischer Sprache. Strubbe 1997, XI–XIX.

1585 In einem Museumsfriedhof in Kramsach (Tirol) sind viele solcher skurrilen Inschriften an schmiedeeisernen Grabkreuzen und Marterln zusammengetragen worden. Einige von ihnen hat man vor ein paar hundert Jahren auf Kirchhöfen im Alpenraum angebracht.

1586 Bereits kurz nach seiner Freilegung 1860 war das Mosaik in Teile zerlegt worden, die dann z. T. in den Palast des Premierministers Mustafa Khaznadar bei Tunis gelangten und dort bei dessen Sturz 1873 vernichtet wurden. Einige Fragmente wurden wohl neu zusammengesetzt und nach der Auflösung der Sammlungen von Khaznadar 1881 nach London verbracht, von wo sie schließlich 1904 in das University of Pennsylvania Museum in Philadelphia gelangten, vgl. Laporte 2001, 57 f. 62 f. White 2003, 38.

1587 Laporte 2001, 62 und Anm. 35. Daszewski 1977, 125 Nr. 54 (dort Datierung in das 3. Jahrhundert n. Chr.). Maße der Hauptkammer: ≈ 5,70 × 3,38 × 2,50 m (Höhe in der Mitte). Beschreibungen und Abbildungen der Kammern und der dortigen Funde, vgl. Laporte 2001, v. a. 59–62.

1588 Daszewski 1977, v. a. 30–39. Im Zentrum des Labyrinths ist für gewöhnlich ein freier Raum ausgespart, in dem entweder der Zweikampf zwischen dem Helden und dem Minotauros oder der überwältigte Körper des Minotauros bzw. seine Büste mit tierhaftem oder menschlichem Kopf wiedergegeben ist. Daneben gibt es andere Motive im Zentrum des Labyrinths, die symbolisch für den erfolgreichen Kampf stehen, vgl. ebd. 46–52.

gendermaßen aufgebaut (Abb. 52a)¹⁵⁸⁹: Gleich hinter dem Treppenabsatz am Eingang blickte man auf ein rechteckiges Feld mit Schiffsdarstellung. Das Schiff mit geblähtem Segel war zur linken Seite hin ausgerichtet, es entfernte sich von einem kleinen Torbogen dahinter, der wohl den Zugang des Labyrinths symbolisieren sollte. Zu beiden Seiten dieses kleinen Tores verlief die Beischrift HICINCLVSVS | VITAMPERDIT – *hic inclusus | vitam perdit*¹⁵⁹⁰ («Wer hier eingeschlossen ist verliert sein Leben.») mit Ausrichtung zum Grabeingang. Der Wortlaut der Beischrift erinnert an einen Kommentar des Servius. Dieser nimmt Bezug auf Vergils Vergleich zwischen der mäanderförmigen Reiterformation beim *lusus Troiae* und den Gängen des Labyrinths auf Kreta (Verg. Aen. V 588–593): *Labyrinthus locus apud Cretam factus a Daedalo / perplexis parietibus, ubi Minotaurus inclusus est* («Das Labyrinth auf Kreta ist ein von Daedalus konstruierter Ort mit verschachtelten Wänden, wo der Minotaurus eingeschlossen wurde.»).¹⁵⁹¹

Das Labyrinth im Mosaik erstreckte sich, aufgeteilt in vier ineinander übergehende Einheiten¹⁵⁹², im quadratischen Grundriss (2,87 × 2,87 m) hinter dem Tor. Anhand der Zeichnung wird sein einwegiger Charakter ersichtlich, der bei antiken und mittelalterlichen Labyrinth-Darstellungen immer wieder beobachtet werden kann: »Um zum Zentrum zu gelangen, muß (lediglich) ein Sektor (...) nach dem andern durchlaufen werden.«¹⁵⁹³ Ein regelrechtes ›Ver-Irren‹ in den Gängen des Mosaiklabyrinths war dem Betrachter demnach nicht möglich, wodurch der verbreitete Schrecken vor der *domus Daedali* ad absurdum geführt wird.¹⁵⁹⁴ Der vorgegebene Weg führt zu einem ausgesparten Raum im Zentrum, der Wohnstätte des Minotaurus, worin sein niedergestreckter Körper zu sehen war. Die zum Eingang hin gelegenen Ecken des Labyrinths wurden durch je einen kleinen Turm markiert. Den freien Raum links und rechts des Labyrinths füllten stilisierte Hakenkreuzmäander und das gesamte Mosaikbild war mit einer Flechtbandbordüre umrahmt.¹⁵⁹⁵ Die Rekonstruktion der ehemals dargestellten Insassen des vom Tor

1589 Ein Stich des Grundrisses des Hypogäums mit integrierten Mosaikbildern wurde erstmals abgebildet von H. Sicard in *L'illustration*, 13. September 1862, S. 186 = Laporte 2001, 60 Abb. 1. Eine Beschreibung des Mosaikbildes ebd. 62 f.

1590 CIL VIII 10510. Auch in anderen Kontexten treten Beischriften neben Labyrinth auf, die mit *hic* auf das Innere des Labyrinths verweisen: Das eigentümliche Graffito im Wandverputz des *viridariums* der Casa di Marcus Lucretius in Pompeji (IX 3, 5.24) kennzeichnet das Labyrinth als Wohnstätte des Minotaurus. (*Labyrinthus. Hic habitat Minotaurus*: CIL IV 2331. Eine Abbildung bei I. Bragantini, in PPM IX (1999) 291 Abb. 223. PPM X (2003) 597 Abb. 31). Vgl. auch *hic habitat felicitas*, »hier wohnt der höchst siegreiche Herakles ...« (CIL IV 733).

1591 Serv. Aen. V 588.

1592 Zum Typus des Sektorenlabyrinths in römischen Mosaiken mit Literatur, vgl. Haubrichs 1980, 99 f.

1593 Ebd. 99.

1594 Ebd. 96 f. Eine Quelle für univiale Labyrinthkonstruktionen auf Mosaiken ist Plin. nat. XXXVI 13.

1595 Die Zeichnung Sicards (*L'illustration* 1862) (Abb. 19) weicht ab von einer abstrakten Skizze von A. Gandolphe aus dem Jahr 1860, welche jedoch weitere Verbreitung fand (Abb. bei Daszewski 1977, Taf. 38a. und White 2003, 40). z. B. sind die beiden Türmchen an den Ecken des Labyrinths

des Labyrinths absegelnden Schiffes ist nur anhand eines Stiches, einer skizzenhaften Zeichnung und einer Beschreibung möglich.¹⁵⁹⁶ Es waren insgesamt sieben Personen zu sehen: Im Heck der Königssohn Theseus in heroischer Nacktheit mit Bekrönung, der die beiden Steuerruder führte und von zwei jungen Mädchen flankiert wurde (die linke sicherlich Ariadne), im vorderen Teil des Schiffes vier weitere athenische Jugendliche, die er nach dem Mythos vor der Opferung für das Ungeheuer bewahrt hatte¹⁵⁹⁷, einer das Segel spannend, die anderen drei ruderd. Fragmente der Schiffsszene wurden Anfang des 20. Jahrhunderts an das University of Pennsylvania Museum in Philadelphia verschenkt, wo sie zu einem neuen Bild zusammengesetzt und ergänzt worden sind (Abb. 52b). Das Bildfeld ragt über die Flechtbandbordüre hinaus. Auf dem Schiff des Theseus sind nur zwei Personen an den Steuerrudern zu sehen, außerdem stimmt die Verkleidung des Mosaiktores nicht überein. Die Inschrift zu beiden Seiten des kleinen Tores ist fälschlich ergänzt worden zu: VINCLVSUS VINCLVSVS. Hinter dem Tor ist noch der beginnende Gang des Labyrinths zu sehen. Dahinter bricht die Darstellung ab.¹⁵⁹⁸

Bisher wurde das Grabmosaik vor dem Hintergrund von Jenseitsvorstellungen interpretiert. Dahinter steht wohl die Vorstellung, dass »das Eindringen in das Labyrinth (mit dem) Gang in das Totenreich«¹⁵⁹⁹ gleichgesetzt werden kann und der Ariadnefaden zugleich als »Symbol der schwierigen Passage der Seele durch das Jenseits«¹⁶⁰⁰ gelten kann. Unweigerlich drängt sich der Gedanke an eine Passage bei Plinius d. Ä. auf, in der nach einer Beschreibung Varros das Innere der Basis

in der Zeichnung Gandolphes weggelassen worden. Auch ist die Ausrichtung des ausgestreckt liegenden Minotaurus nicht dieselbe, vgl. die Anmerkung zu den Ungenauigkeiten zwischen den beiden Überlieferungen bei Laporte 2001, 58 Anm. 12.

1596 Die Skizze von Gandolphe aus dem Jahr der Entdeckung sowie der Stich von 1872, der nach einem Aquarell angefertigt wurde, sind abgebildet bei Laporte 2001, 65 Abb. 5A) und 5B). Beschreibung der Personen auf dem Schiff ebd. 66. Irrtümlicherweise als ankommendes Schiff gedeutet bei Haubrichs 1980, 119.

1597 Zu den Hintergründen des alle neun Jahre für den Minotaurus bestimmten Opfers z. B. DNP Minos 234f. LIMC Minos 570.

1598 White 2003 stellt das rekonstruierte Mosaikbild in der hauseigenen Zeitschrift des Museums vor und weist auf schwerwiegende Unterschiede zu den alten Stichen hin [zum Vergleich Daszewski 1977, Taf. 38b und Laporte 2001, 65 Abb. 5B)]. Einen Bezug zwischen dem Mosaikfragment aus Philadelphia und dem Ur-Mosaik aus Sousse schließe ich trotz dieser Abweichungen nicht aus (so auch Daszewski 1977, 125 Anm. 29, der das Mosaik aus Philadelphia für ein neuzeitliches Pastiche aus den Bruchstücken des Originalmosaiks hält). V.a. die falsch ergänzte Inschrift zeigt, dass der mit der Restaurierung beauftragte Konservator das Ausgangsmosaik nicht gekannt haben kann. Ebenso S. B. Luce, der 1916 vergeblich nach einer sinnvollen Übersetzung für *vinclusus* suchte, vgl. Luce 1916, 22. Laporte 2001, 63 Anm. 44 bietet in Anlehnung an Daszewski 1977, 125 Anm. 29 eine plausible Erklärung für die Ergänzung, die in der Diskussion des Artikels gestützt wird, vgl. Laporte 2001, 69. Whites Argumentation geht in eine andere Richtung. Er hält die Inschrift VINCLVSUS VINCLVSVS für original und vertritt die These, dass es sich bei dem Mosaik aus Philadelphia um ein antikes Mosaik ähnlicher Art aus Utica handelt, vgl. White 2003, 40 f.

1599 Roscher Theseus 759.

1600 Haubrichs 1980, 119.

des Grabbaus von Porsenna in Chiusi mit dem Labyrinth des Minos verglichen wird: *in qua basi quadrata intus labyrinthum inextricabile, quo si quis introierit sine glomere lini, exitum invenire nequeat* (»Im Innern dieser eckigen Basis gab es ein unentwirrbares Labyrinth, worin jemand, der ohne ein Wollknäuel hineingegangen war, den Ausgang nicht finden konnte.«).¹⁶⁰¹ Ebenso wie der Gang aus der Unterwelt, so erscheint ein Entrinnen aus dem Labyrinth dem normal Sterblichen unmöglich. Wiktor Daszewski sah in dem Grabmosaik aus Sousse einen Schutz für den Verstorbenen. Das Labyrinth-Motiv habe ihn vor den Gefahren des verschlungenen Weges ins Jenseits behüten sollen. Die hinzugesetzte Beischrift *hic inclusus vitam perdit* deutete er demzufolge als Warnung vor der Verwirrung der Seele und verglich das Schiff mit der Fähre zu den Inseln der Seligen am anderen Ende des Ozeans, während er im Minotauros die symbolische Verkörperung der Unterwelt sah.¹⁶⁰² Für Louis Foucher repräsentierten Labyrinth und Beischrift symbolisch die Prüfungen auf dem Weg zur Wiedergeburt und das Schiff die Überfahrt der Seelen.¹⁶⁰³

Jean-Pierre Laporte betrachtete hingegen nicht nur die Einzelmotive, sondern auch die Geschichte, die das Mosaik als Ganzes erzählt. Mit Verweis auf den dem Ausgang des Grabes zustrebenden Theseus warf er die Frage auf, ob mit der Tötung des Ungeheuers und der anschließenden Flucht vielleicht auf die Hoffnung des Sieges über den Tod referiert worden sein mag.¹⁶⁰⁴ Laporte ging in diesem Zusammenhang nicht weiter auf die Bedeutung der Beischrift ein, die seiner Interpretation allerdings grundsätzlich nicht entgegensteht: Der im Labyrinth Gefangene (*hic inclusus*) verliert sein Leben (*vitam perdit*); derjenige, der daraus entkommen kann, entrinnt dem Tod. Doch wenn in erster Linie die hoffnungsvolle Botschaft von der Bezwingung des Todes beabsichtigt war, hätte mit der Beischrift statt Gefangenschaft und Tod nicht vielmehr Befreiung und Todesentrinnen in Aussicht gestellt werden sollen? Mit Sicherheit kann angenommen werden, dass sich der Text nicht an den Toten im Grab, sondern an den Lebenden richten sollte, der von außen die Grabkammer betreten würde. Hierfür ist die zumindest Ausrichtung zum Eingang hin ein wichtiges Indiz.

Eine weitere Lösung, die in der einschlägigen Literatur zum Hypogäum noch nicht zur Sprache gebracht wurde, ist die Wahrnehmung des Labyrinth-Motives in seiner apotropäischen Funktion für das Grab selbst.¹⁶⁰⁵ Ein anderes Labyrinthmosaik mit Beischrift kann zum Vergleich herangezogen werden. Es befindet sich

1601 Plin. nat. XXXVI 13.

1602 Daszewski 1977, 95 f.

1603 Foucher 1964, 294.

1604 Laporte 2001, 66.

1605 Daszewski 1977, 35. Dareggi 1992, 292: »(...) il disegnare un labirinto poteva essere considerato, oltre che come stimolo alla meditazione, anche come un fatto ›magico‹ rispondente ad uno scopo propiziatorio e quindi i nostri mosaici potrebbero essere in quel tipo di raffigurazioni che Doro Levi ha chiamato ›apotropaiche‹.« Zum magischen Gebrauch des Labyrinth-Symbols Haubrichs 1980, 119.

auf dem Grundstück einer antiken Villa im heutigen Libyen.¹⁶⁰⁶ Das Labyrinth ist dort von einer im Mosaik dargestellten Mauer umgeben. In seiner Hauptachse ist auf jeder Seite ein Türbogen dargestellt. Der eine ist als verschlossen gekennzeichnet; im offenen Türdurchgang steht eine weibliche Figur mit Wollknäuel, Adriane, und über ihr die gerahmte Inschrift ΕΠΑΓΑΘΩ – ἐπ’ ἀγαθῶ(ι) («in guter Absicht»). Das Mittelbild des Labyrinths (heute im Museum) zeigt Theseus, der mit einem Gegenstand auf den zu Boden sinkenden Minotauros einschlägt. Die Inschrift über dem geöffneten Torbogen erinnert an Ariadnes Unterstützung von Theseus’ Flucht und ruft zugleich den Gast des Hauses dazu auf, sich wohlwollend zu verhalten.¹⁶⁰⁷ Es ist auffällig, dass das Labyrinth hier als Festung oder befestigte Stadt gekennzeichnet wurde, was mehr oder weniger ausgeprägt auch bei anderen Labyrinthmosaiken in Wohnhäusern und Thermen zu beobachten ist und ebenso beim Grabmosaik aus Sousse angedeutet wird.¹⁶⁰⁸ Mit dem visuellen Mittel der Ummauerung wird der Gedanke eines nach außen hin abgeschlossenen Raumes betont. Zugleich wird aber auch eine Grenze oder ein Hindernis für den Betrachter markiert.¹⁶⁰⁹ Die Intention dahinter mag vielleicht eine Form der Artikulierung von Immunität gegenüber übelwollenden Personen in diesem Raum sein. Versucht man, die Funktion des heute zerstörten Grabmosaiks aus Sousse von der Bestimmung des Wohnhausmosaiks aus Libyen abzuleiten, so könnte man die Inschrift *hic inclusus vitam perdit* vielleicht als Warnung an unbefugte Eindringlinge oder Grabräuber auffassen: »Der hier (in der Grabkammer) Eingeschlossene verliert sein Leben«. Diese Lösung erscheint einfach und die Beischrift, die wie ein Bollwerk den Zutritt zum Labyrinth abriegelt, würde dazu passen. Allerdings weist der glücklich aus dem Labyrinth flüchtende Held metaphorisch in eine andere Richtung. Der folgende Interpretationsansatz soll daher ein stärkeres Gewicht auf die Symbolik des Labyrinths und auf den Minotauros-Mythos legen:

Das Labyrinth nimmt alleine etwa die Hälfte der bebilderten Fläche des Mosaiks ein, weshalb ihm eine besondere Rolle zukommt. Heinz Ladendorf äußert

1606 Daszewski 1977, 118 f. Nr. 43 Taf. 23.

1607 Es handelt sich um eine gebräuchliche Formel, z. B. εἴσελθε ἐπ’ ἀγαθῶ(ι) »Komm herein in guter Absicht/mit Wohlwollen«, vgl. Notermans 2007, Nr. M 529. m. E. kann mit ΕΠΑΓΑΘΩ weder ein einfacher Gruß, noch eine Künstlersignatur gemeint sein (vgl. dazu Daszewski 1977, 119 Anm. 22).

1608 Beispiele von mit Mauern und Türmen umgebenen Labyrinth bei ebd. Taf. 39a. Die Angabe von Mauern mit Zinnen und Türmen auf römischen Labyrinthmosaiken ist nicht zufriedenstellend erklärbar. Entweder führten die Römer diese Darstellungen auf andere Versionen des Theseus-Mythos zurück, in denen das kretische Labyrinth zur Festung ausgebaut war, oder sie kombinierten den Mythos mit einem anderen, in dem eine Stadt wie z. B. Troia als labyrinthförmige Festung beschrieben wird, vgl. Kraft 1985, 85 f.

1609 Grassigli 1998, 105. Die These des Autors, ummauerte Labyrinth auf Wohnhausmosaiken seien ein Verweis auf den Städtegründer Theseus und auf die Stadt als Symbol für gesellschaftliche und ethische Werte, welche die *urbanitas* bzw. den romanisierten Status des Hausherrn nach außen tragen sollten, erscheint mir zu sehr aus der Luft gegriffen, vgl. ebd. 106–109 passim.

die Vorstellung des Labyrinths als Symbol für die Irrungen der Welt¹⁶¹⁰ und auch Wolfgang Haubrichs unterstreicht die Rolle des Labyrinth-Motivs als Sinnbild des *error*.¹⁶¹¹ Seit der späten Kaiserzeit galt das Labyrinth als Metapher für die Verwicklungen des (irdischen, diesseitigen) Lebens.¹⁶¹² Der Minotauros, Verkörperung des Ehebruchs der Gattin des Königs Minos mit einem Stier, wurde von Theseus im Labyrinth aufgespürt und fand den Tod.¹⁶¹³ Der tugendhafte Held hat den Weg in die dunklen, undurchsichtigen Irrgänge gewagt, das Ungeheuer getötet und im Vertrauen auf die Hilfe Ariadnes den richtigen Ausweg gefunden. Der leblose Körper des aus einer Verfehlung entstandenen Minotauros im Zentrum des Labyrinths könnte womöglich stellvertretend für den auf Abwege geratenen Menschen stehen. Der Kommentar *hic inclusus vitam perdit* weist zum einen auf das unvermeidbare Ende der Bestie hin. Zum anderen könnte sie auch als mahnende Ansprache an den Betrachter angesehen werden, sofern *perdere* mit »zugrunde richten, vertun« übersetzt wird: »Der hier (im Labyrinth der Verfehlungen im Diesseits) eingeschlossene verwirrt sein Leben (im Jenseits).« Nur derjenige, der seine Stärke und Tugend beweist, wird die Befreiung erlangen und den Weg zu den Inseln der Seligen antreten können. Eine schutzbringende Funktion des Grabmosaiks – wie oben geschildert – ist mit dieser Deutung nicht unbedingt ausgeschlossen, denn der philosophisch begründete Aufruf zum korrekten Verhalten im Leben mag sich sicherlich auch gegen Personen mit böswilligen Absichten gerichtet haben. Zudem legt der oben erwähnte univiale Charakter des Mosaiklabyrinths nahe, dass ein Fluchtweg aus den »Irrwegen« des Lebens jederzeit möglich ist, wenn auch zuweilen über umständliche, mühevoll umwege, welche die Geduld des Ausweg-Suchenden aufs Spiel setzen. Aus einer solchen Interpretation heraus erscheint es nur folgerichtig, dass der Mythos des Theseus gegen den Minotauros alsbald einer christologischen Interpretation zugänglich wurde.¹⁶¹⁴ Damit lassen sich also zwei Parallelen zu den vorigen Kapiteln feststellen. Zum einen gibt es eine moralische Bedeutungskomponente, die den Leser vor Fehlverhalten warnt, was den ›Ikonotext‹ in die Nähe der beschrifteten Bilder aus der Casa degli Epigrammi und der ›Domus Musae‹ rückt (Kap. 2. 3. 1. 2–2. 3. 1. 3). Zum anderen ist eine frühchristliche Umdeutung einer eigentlich heidnischen Ikonographie möglich (Kap. 4. 2. 3. 1).

5.3 Wandmalereien

Unter den wenigen erhaltenen römischen Wandmalereien mit apotropäischer Funktion treten insbesondere die schlichteren Fassadenmalereien aus den Vesuvs-

1610 Ladendorf 1963, 772.

1611 Haubrichs 1980, 120. 148 f.

1612 DNP Labyrinth 1038.

1613 Ov. met. VIII 155–176.

1614 Haubrichs 1980, 120–122 und ff.

tädten prominent hervor, denen Thomas Fröhlich zusammen mit den Lararienbildern seine Dissertation gewidmet hat. Derartige Außen- oder Fassadenbilder machen einen sehr viel kleineren Teil der erhaltenen Wandmalereien aus, was zum einen darin begründet liegt, »dass die ›freie Bewitterung‹ über Jahrhunderte zu enormen Verlusten geführt hat.«¹⁶¹⁵ und zum anderen, dass die Außendekoration oft weniger raffiniert war als diejenige in den Innenräumen und dementsprechend ein weniger ausgeprägtes Forschungsinteresse hervorgerufen hat.¹⁶¹⁶ Entsprechend haben Fassadenbilder wissenschaftlich weniger starke Beachtung gefunden als die Wandmalereien aus den repräsentativen Innenräumen. Eine zusammenhängende Analyse der Wandmalereien ist aufgrund der unzureichenden Materialbasis nicht im selben Umfang möglich wie bei den Fußbodenmosaiken in Kap. 5. 2. Die folgenden Abschnitte knüpfen an die in Kap. 4. 1 und 4. 2 skizzierten Überlegungen und Ergebnisse zur Bildbeschriftung im Spiegel der ›arte plebea‹ an (vgl. zugehöriges Fazit Kap. 4. 3).

5.3.1 Laden und Kneipe

An den Wänden und Fassaden pompejanischer Wohnhäuser, Läden oder Tabernen finden sich vereinzelt Hinweise auf ein protektives Zusammenspiel von aufgemalten Bildern und Beischriften. In den Vesuvstädten haben wir es innerhalb und außerhalb der *insulae* zum einen mit kultisch verehrten Hausgöttern (v. a. Laren, Genius, Penaten)¹⁶¹⁷, zum anderen mit Schutzgottheiten wie Fortuna, Merkur, Hercules, Vulcanus und Venus zu tun, von denen man sich Glück und Beistand für die Protektion des Hauses und den beruflichen Erfolg erhoffte.¹⁶¹⁸ Die folgenden beiden Abschnitte behandeln außergewöhnliche Darstellungen aus pompejanischen *cauponae* und stellen sie unter anderem in den Kontext der Erkenntnisse aus Kap. 5. 2.

5.3.1.1 Die Malerei an der *caupona* des Euxinus, Pompeji I 11, 10–11

An der Südfassade einer der zahlreichen *cauponae* Pompejis (I 11, 10–11) war links neben dem breiten Eingang in den Schankraum das Bild einer goldbraunen, gedrungenen Vogelfigur angebracht (Kat. W4, Abb. 53).¹⁶¹⁹ Unter der Malerei an der

1615 Autenrieth 2013, 23.

1616 Ebd. 25.

1617 Fröhlich 1991, v. a. 22–26. RAC Haus I (Hausgötter, Hausschutz) 784.

1618 Fröhlich 1991, 48–55.

1619 CIL IV 9850. CTP II.232. 3a.20. Blum 2002, 21 Nr. 9. Heute im Antiquarium in Pompeji, Inv.-Nr. 2195. Grundrisse der *caupona* und Informationen zu den architektonischen Befunden bei Jashemski 1967, 37. 39 Abb. 6. M. de Vos, in PPM II (1990) 570. Eschebach 1993, 59 f. Eine Fotografie von der Situation kurz nach der Ausgrabung bei M. de Vos, in PPM II (1990) 571 Abb. 1. Zum Wandbild ebd. 572 Abb. 3. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F9 und Taf. 15, 2 (Datierung: Vierter Stil).

Hauswand befand sich ein aufgemalter Wahlaufdruck für zwei Aedilen, der wohl vom Tabernenbesitzer Euxinus in Auftrag gegeben worden ist.¹⁶²⁰ Die Gestalt des Vogels trägt eine ägyptisierende Kopfbekrönung sowie einen Bart und steht auf einer Standleiste eingebettet in vegetabile Ornamente (zu beiden Seiten des Vogels Pflanzen mit roten Blüten und darin sitzenden Vögeln, oben und an den Seiten Girlanden). Rechts unter der Standlinie des Vogels ist die Beischrift PHOENIX·FELIX·ET·TV – *Phoenix felix et tu* (»Phoenix ist glücklich. Auch du [mögest glücklich sein].«) zu lesen, womit die Identität der Figur gesichert wäre.¹⁶²¹ Der Vorschlag Heikki Solins, *Phoenix* als Eigennamen einer Person zu deuten (»Phoenix, auch Du bist glücklich.«¹⁶²²), ist auf Ablehnung gestoßen. Dem aufmerksamen Leser entgeht dabei nicht, dass die Beischrift stark an die oben in Kap. 5.2.3.1 besprochenen KAI CY-Beischriften auf den Mosaikbildern aus Antiochia erinnert (Abb. 44–47). Im Gegensatz dazu war diese aber nicht offen in ihrer Bedeutung, sondern durch den Zusatz FELIX ganz klar positiv konnotiert. Darauf deuten auch die beiden Pfauenfiguren hin, die sich im unteren Teil spiegelbildlich in Profilansicht gegenüberstehen. Sie erinnern an die oben erwähnte Glückssymbolik auf Mosaiken, welche eine »integrative« Form der Unheilabwehr offenbart (Kap. 5.2). Wilhelmina Jashemski registrierte die Verbindung zwischen dem Ursprung des Wirtnamens Euxinus (εὐ-ξένος: »Der freundlich zu Fremden ist«) und der einladenden Begrüßung.¹⁶²³ Die Grundaussage des Bildes hat Thomas Fröhlich im Hinblick auf die Figur des Phoenix folgendermaßen formuliert: »Die Beischrift wünscht dem Betrachter des Bildes ein ebenso glückliches Schicksal wie das des Wundervogels, der zyklisch aus seiner eigenen Asche aufersteht, also unsterblich ist.«¹⁶²⁴ Es handelt sich nicht um ein »Ladenschild« im klassischen Sinn, denn der gastronomische Betrieb ist als solcher nicht gekennzeichnet.¹⁶²⁵ Fröhlich zieht daher den Schluss, die Darstellung sei »Ausdruck der Hoffnung und des Glaubens an eine Wiedergeburt«¹⁶²⁶ ohne jedoch zu berücksichtigen, dass die Botschaft dennoch vor allem an die Besucher der

1620 Q. Postum(ium) M. Cerrinium Aed ovf Euxinus rog(at) nec sine Iusto scr Hinnulus, vgl. Jashemski 1967, 37. Eine Fotografie der Inschrift in situ bei M. Della Corte, NSc 1958, 84 Abb. Der Name Euxinus war noch ein weiteres Mal auf einer Amphora verzeichnet, die bei der Ausgrabung gefunden wurde, vgl. Jashemski 1967, 37. M. de Vos, in PPM II (1990) 570.

1621 Fröhlich 1991, 310 Anm. 114, 309 Anm. 112. Die Figur des Phoenix war als Symbol sehr verbreitet (Tac. ann. VI 28. Hdt. II 73. Plin. nat. X 5). Mit dem Wahlspruch an der Ostseite des Eingangs, in dem ein gewisser *Felix* genannt wird (CIL IV 9852), hat dieses Dipinto höchstwahrscheinlich nichts zu tun, vgl. M. de Vos, in PPM II (1990) 572. Kellum 1999, 296 Anm. 33. Bildliche und inschriftliche Vergleichsbeispiele finden sich in der unsicheren Darstellung eines weiteren Phoenixvogels (Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F32) und in der Beischrift *Mercurius felix* bei einer Gestalt des Gottes Merkur (ebd. Kat.-Nr. F58).

1622 Solin 1968, 123 f.

1623 Über eine religiöse Bedeutung der Malerei als Symbol der Unsterblichkeit spekulierte sie lediglich, vgl. Jashemski 1967, 44.

1624 Fröhlich 1991, 309 Kat.-Nr. F9.

1625 Zur Definition und Bedeutung von Ladenschildern, vgl. Kieburg 2014, 45–47.

1626 Fröhlich 1991, 310. Einen Verweis auf den christlichen Auferstehungsglauben schließt er aus, vgl. ebd. Anm. 115.

Gaststätte gerichtet war, also sicherlich im Sinne des Kneipenbesitzers und seiner auf das eigene Gewerbe bezogenen Absichten verfasst worden ist.

Bei den Fassadenbildern und Frontdekorationen von Läden, Werkstätten und Kneipen ist neben einer werbenden Einladung an den Passanten in vielen Fällen vom Ausdruck religiöser Empfindungen gegenüber Schutzgottheiten auszugehen.¹⁶²⁷ Bei der Betrachtung des Phoenixvogels durch die Besucher war aber bestimmt nicht der Gedanke an die Wiedergeburt entscheidend, sondern das Versprechen der Glückseligkeit des unsterblichen Phoenix, die der Eintretende bei ›Speis und Trank‹ in gleichem Maße empfinden sollte.¹⁶²⁸ Neben diese Reklamestrategie, die Euxinus für den eigenen Betrieb verfolgt hat, tritt noch ein weiterer Aspekt: schon Johannes Overbeck und August Mau haben auf den Talisman-ähnlichen Charakter von Götterbildnissen an Haus- und Ladeneingängen hingewiesen.¹⁶²⁹ Auch andere Malereien, die man an den Fassaden Pompejis freigelegt hat, unterstützen die These, dass auch die Abwehr von Unglück im engeren Sinn verfolgt wurde: An der Fassade eines Ladens (IX 12, 6) war einst ein Bild des eilenden Merkur mit Geldbeutel, *caduceus* und einem dominanten Phallos aufgemalt. Merkur in Gestalt des Glücksbringers ist die am häufigsten anzutreffende Schutzgottheit an Häuserwänden, deren apotropäischer Charakter hier mit dem Zitat des erigierten Phallos in besonderer Weise herausgestellt ist.¹⁶³⁰ Ein anderes Wandbild, das neben einem Eingang (II 3, 9) entdeckt wurde, präsentiert die Figur eines Töpfers an der Drehscheibe neben dem Schutzpatron Vulcanus mit einer Zange in der Linken; die Rechte des Gottes weist mit der Handfläche zum Betrachter. Darunter hat jemand die Aufschrift *Si qui(s) accesset nisi ius (ha)b(eat?)* gemalt.¹⁶³¹ Es ist gut möglich, dass der Schreiber dem Handwerksgott selbst diese Worte zuordnen wollte. Der ›Ikonotext‹ ist dann wohl als ›Verbotsschild‹ mit einer Warnung vor dem unbefugten Betreten der Werkstatt oder des Ladens zu verstehen.¹⁶³² Da der Text erst nach dem Fassadenbild hinzugefügt worden ist, wollte der Besitzer der

1627 Zu den Götterdarstellungen an den Fronten von Gaststätten gehörten u. a. der eilende Merkur, Hercules, Bacchus, Minerva und Mars, vgl. Kieburg 2014, 38. Zu den Fassadenbildern an Läden und Kneipen in den Vesuvstädten bemerkt Fröhlich 1991, 49: »Einerseits sind sie wie die Lararienbilder Zeugnisse privater Religiosität, andererseits tragen die Auftraggeber in ihnen ihre Ideale einem großen, zufälligen Publikum vor, sicherlich in der Absicht, auf sich und ihre Geschäfte aufmerksam zu machen.«

1628 Große Vögel wie Fasane und Pfauen gehörten u. a. zu den Delikatessen der Reichen und die üppige Begrünung im Bild sollte wohl auch auf den Gartenluxus anspielen, der den Besucher im großen begrünten Hof der *caupona* erwartete, vgl. Kellum 1999, 286. Zu ausführlicheren Willkommensinschriften für Kneipengäste, vgl. Doweij 1941, 83 f.

1629 Overbeck – Mau 1884, 244.

1630 Heute im Neapler Nationalmuseum. Fröhlich 1991, 49. 143 f. Kat.-Nr. F70 und Taf. 16, 2.

1631 Heute im Antiquarium in Pompeji, Inv.-Nr. 21631. A. de Vos, in PPM III (1991) 182 Abb. 1. Bereits in der Antike ist die wohl einstige Töpferei hinter dem Fundgebäude abgerissen worden, um Platz für einen großen Gartenbereich zu schaffen, vgl. Fröhlich 1991, 313 Kat.-Nr. F19 und Taf. 16, 1.

1632 Della Corte 1965, 387 Nr. 814a.

Werkstatt wahrscheinlich nach einiger Zeit mithilfe der Beischrift einer möglichen Schädigung seines Gewerbes vorbeugen.

Auch unsere Malerei mit dem Phoenixvogel (Abb. 53) verfolgt eine solche schutzbringende Strategie, allerdings ist sie anders ausgerichtet. Die Figur des Phoenix im Mythos, die zyklisch aus der Asche wiederkehrt, sollte vielleicht den vom Wirt erhofften wiederholten finanziellen Erfolg versinnbildlichen. Eine jüngere zoologische Untersuchung der Merkmale an der aufgemalten Figur ergab nämlich, dass der Maler keinen Fasan, sondern einen hahnartigen Vogel mit exotischen Kennzeichen (Haube und Bärtchen) präsentieren wollte, ähnlich wie er bei Plinius (Plin. nat. XXXV 15) und Tacitus (Tac. ann. VI 28) als Bote eines neuen glücklichen Zeitalters beschrieben wird.¹⁶³³

5.3.1.2 Die Malerei aus der *caupona*, Pompeji IX 7,21–22

In einer anderen *caupona* (IX 7,21–22) befand sich ein ungewöhnliches Wandbild Kat. W12 an der Südseite eines Ganges, der zu einem Abort führte (Abb. 54).¹⁶³⁴ Die Malerei wurde in direkter Nähe zu der Latrine angebracht. Sie zeigt einen hockenden nackten Mann in Unterlebensgröße, der von zwei Schlangen flankiert wird. Das linke Tier scheint nahe an seinem Kopf zu züngeln. Rechts daneben steht eine weibliche Figur, an deren Attributen man ablesen kann, dass Isis-Fortuna gemeint sein sollte.¹⁶³⁵ Sie blickt auf den Mann, der offensichtlich gerade dabei ist, sein Geschäft zu verrichten. Die Annahme von Fulvio de Salvia, es handele sich um Fortuna neben dem kauernenden Harpokrates, umgeben von *agathodaimones*, ist wenig überzeugend.¹⁶³⁶ Über dem Kopf des Mannes ist die Beischrift CACATOR/CAVE·MALV – *Cacator / Cave malu(m)* (»Cacator, hüte dich vor dem Bösen!«) zu lesen, die wiederum an das Hundebild mit CAVE CANEM aus Kap. 5.2.3.1 erinnert. Adressat ist zweifellos der *cacator*, als Absender kommt entweder Fortuna in Frage oder ein »Kommentator« seiner Handlung, der außerhalb des Bildes zu denken ist. Die Worte sind nicht eingeritzt sondern aufgemalt worden, was für eine Beschriftung während oder kurz nach der Anbringung der Figuren spricht. Eventuell hat man die Beischrift sogar erst deutlich später als die figürliche Szene

1633 Ansaloni – Pederzoli – Iotti – Del Villano 2007, 23–25 passim.

1634 I. Bragantini, in PPM IX (1999) 865 (Beschreibung, Gebäudegrundriss) und 869 Abb. 7. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. L106 (Datierung: Vierter Stil) und Taf. 10, 1. Blum 2002, 47. 49 Nr. 39. Heute im Nationalmuseum Neapel Inv.-Nr. 112285. Ein Foto mit Blick in die Latrine bei Hobson 2009, 526. Einen groben Überblick über Befund und Gebäudeeinheit bieten A. Sogliano, NSc 1880, 394 f. Eschebach 1993, 435. Eine jüngere Publikation zur Insula 7 verweist auf eine Abhandlung zum Haus IX 7,21–22, die in Form einer Abschlussarbeit vorliegt, vgl. Giglio 2008, 342 Anm. 9.

1635 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 167. Fröhlich 1991, 132. Roscher Fortuna 1505: »das Füllhorn charakterisiert die Göttin des Zufalls als Glücksgöttin, als Spenderin aller guter Gaben (...), das Steuerruder als Lenkerin der Geschehnisse (...). die Kugel ist entweder das Symbol ihres stets wandelbaren Wesens oder drückt (...) ihre weltbeherrschende Macht aus«.

1636 de Salvia 1999, 134 f. Zur Ikonographie des Harpokrates, vgl. LIMC Harpokrates Taf. 242–266, v. a. Taf. 248 Nr. 157. Taf. 262 Nr. 360b. 364 (mit Isis).

angebracht.¹⁶³⁷ Die blasse Schriftfarbe und die mangelnde kalligraphische Ausrichtung von *cave malum* bekräftigen diese Annahme.

Bei der Interpretation sind bisher vor allem zwei Richtungen verfolgt worden. Die eine sieht in der Darstellung die Aufforderung, eine Handlung zu unterlassen (›Verbotsschild‹); im anderen Fall sollte der Betrachter darin bestärkt werden, eine Handlung zu vollziehen (›Gebotsschild‹). Um der Aussage des ›Ikonotexts‹ auf die Spur zu kommen, sollen zunächst die unterschiedlichen Auffassungen über den Stellenwert des *cacator* ermittelt werden. In der antiken Kunst sind hin und wieder Personen bei der Defäkation anzutreffen und auch in Schriftquellen¹⁶³⁸ ist menschliches Fäkalverhalten beschrieben. Einige Bilder zeigen den *cacator* daher in einer unvorteilhaften, unterlegenen Position:

- In der Grabkammer der sogenannten ›Tomba dei Giocolieri‹ (Tarquinia) ist ein nackter Mann bei der Stuhlentleerung neben einem Baum dargestellt. Der Figur hat man eine Benennung in etruskischer Schrift beigeschrieben, die an ihrem Gesäß ansetzt: Aranth Heracanas (›Aranth, Diener des Heracanas‹). Sie benennt also den Untergebenen einer anderen Person, der offensichtlich gerade einem für den Grabkontext wenig angemessenen Bedürfnis nachgeht.¹⁶³⁹ Der unverhohlene Akt der Darmentleerung wirkt befremdlich und sollte hier, wie auch seine groteske Körperform, die an einen Komastentänzer auf archaischer Keramik erinnert¹⁶⁴⁰, möglicherweise den Beigeschmack des Minderwertigen vermitteln.
- Ein Kalksteinrelief aus Aurisina¹⁶⁴¹ charakterisiert die Defäkation als etwas, das als Fehlverhalten bestraft werden muss. Ein Mann in der rechten unteren Ecke hat bereits sein Gewand für den Klogang gerafft, sinkt jedoch in sich zusammen, da ihm ein Blitzbündel im Nacken steckt. Etwas höher, weiter links erscheint die Figur des Blitze schleudernden Jupiter mit Mantel in ausgreifender Pose.¹⁶⁴² Leider ist nicht überliefert, wo genau das Relief angebracht war¹⁶⁴³, aber mit Wahrscheinlichkeit handelte es sich um einen heiligen Bezirk, in dem der Besucher humorvoll zur Kontrolle seiner körperlichen Bedürfnisse angehalten werden musste.¹⁶⁴⁴

1637 Clarke 2007, 80.

1638 Siehe dazu Neudecker 1994, v. a. 22–24. 28–35.

1639 Einige Etruskologen wollen darin u. a. eine Anspielung auf Aspekte des Banketts, einen apotropäischen Akt oder die Belustigung über den Tod erkennen, andere sehen das Selbstporträt des Grabmalers mit Künstlersignatur, vgl. Steingraber 2006, 95. Torelli 1997, 67 Abb. 9. Eine eingehendere Betrachtung bei Roncalli 2005, 412–414 und 413 Abb. 5.

1640 Ebd. 412.

1641 Heute im Archäologischen Nationalmuseum von Aquileia Inv.-Nr. 50397, vgl. Clarke 2007, 61 Abb. 21.

1642 Es handelt sich um ein bildliches Äquivalent zu der Inschrift CIL IV 7716.

1643 Clarke 2007, 62.

1644 Ebd. 61.

Thomas Fröhlich sah in Bild und Beischrift eine Warnung an den Benutzer der Latrine, diese nicht zu beschmutzen. Auch Federica Giacobello deutet die kleine Szene als allgemeines Defäkationsverbot.¹⁶⁴⁵ Der *cacator* sei derjenige, der wie das ›Böse Auge‹ von den Schlangen angegriffen werde. Zugleich werde er »dadurch bekämpft (...), daß er in einer lächerlichen Haltung erscheint.«

Fröhlichs These findet in dem Fassadenbild aus einem Lararium an der Straße neben einem Gebäude in Pompeji (Reg. V 6,19) Bestätigung. Es zeigt zwei Schlangen und die umrahmte Aufschrift CACATOR·SIG·VALEAS/VT·TV·HOC·LOCVM·TRANSEA – *cacator sic valeas, ut tu hoc locum transea(s)* (»Cacator, du sollst dich ebenso wohl befinden, wie du diesen Ort hinterlässt.«).¹⁶⁴⁶ Auch diesen Text kann man im Sinne eines Defäkationsverbots an der zur Straße hin gelegenen Häuserfront verstehen, weshalb *transire* hier vielleicht nicht mit ›hinterlassen‹, sondern mit ›vorbeigehen, vorübergehen‹ übersetzt werden sollte: »Cacator, dir möge es so wohl ergehen, wie du an diesem Ort vorübergehst/dich von diesem Ort fern hältst.« Ganz ähnliche Beischriften neben zwei Schlangen stammen aus der Kryptoportikus der Domus Aurea in Rom und ebenfalls aus Pompeji, dort gefunden in einer Straße in der Nähe des Forums. Beide Beischriften warnen den Besucher unter Androhung des Zorns der zwölf Götter, der Diana und des Jupiter vor dem Urinieren und Defäkieren.¹⁶⁴⁷

Ann Olga Koloski-Ostrow hat die von Fröhlich propagierte Bildfunktion später angezweifelt. Ihrer Meinung nach erscheine es widersinnig, ausgerechnet jene Handlung im Bild darzustellen, die eigentlich unterbunden werden soll. Dennoch räumt sie ein, dass solche modern anmutenden ›Verbotsschilder‹ in der ›arte plebea‹ nicht unüblich waren.¹⁶⁴⁸ Richard Neudecker verweist auf die völlige Nacktheit des *cacator*, die gedanklich mit dem Toilettengang in Verbindung stehe.¹⁶⁴⁹ Für ihn ist die Figur Sinnbild für eine Subkultur, die von dem Ideal körperlicher Zurückhaltung und Mäßigung der gehobenen Schicht abweicht. Vor diesem Hintergrund wäre es einleuchtend, in der Beischrift eine pragmatische Anweisung an den Kneipenbesucher zu sehen, sich auch nach reichlichem Weingenuß zu beherrschen und nicht gleich an Ort und Stelle zu defäkieren¹⁶⁵⁰, zumal da die Latrine wohl auch den Bewohnern des Wohnhauses gedient hat und eine Verschmutzung schnell zum allgemeinen Ärgernis werden konnte. Eine ganze Reihe weiterer Verfluchungen aus Pompeji und anderen Regionen des Römischen Reiches, die der

1645 Giacobello 2008, 124.

1646 CIL IV 6641. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F35 Taf. 56, 2. Blum 2002, 33 f. Nr. 23. Eine ähnliche Warnung bei Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F57: *otiosis locus hic non est, discede morator*.

1647 Rom: *duodeci(m) deos et Deana(m) et Iovem / optumu(m) maximum habeat iratos / quisquis hic mixerit aut cacarit* (Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 172). Pompeji: *duodecim deos et Dianam et Iovem optimum maximum habeat iratos quisquis hic minxerit aut cacaverit* (Blum 2002, 50 Nr. 43).

1648 Koloski-Ostrow 2015, 113.

1649 Neudecker 1994, 24.

1650 Clarke 2007, 79.

›sprechenden‹ Beischrift im Wortlaut ähnlich sind, u. a. den *cacator* oder Diebe fernhalten sollten und stützt diese Argumentation.¹⁶⁵¹

Zu den Erklärungen, die alle darauf abzielen, den Akt des Defäkierens zu unterbinden, tritt die These der schutzbringenden Wirkung von August Mau hinzu.¹⁶⁵² In Übereinstimmung mit Mau deutet Koloski-Ostrow die Schutzgöttin Fortuna als Schlüsselgestalt, die den Defäkierenden nicht anprangern, sondern vor der Einwirkung des Bösen Blicks beschützen soll. Sie ist das stärkste Indiz für Beistand, da man sie auch im Kontext von Latrinen des Öfteren abgebildet hat.¹⁶⁵³ Ihre Zuständigkeit für Glück und gutes Gelingen zeigt sich vor allem mit dem kleinen Opferaltar, der neben dem Wandbild angebracht war.¹⁶⁵⁴ Fortuna galt zwar als unberechenbare Zufallsgottheit, nimmt aber in den antiken Zeugnissen nicht die Rolle einer strafenden Göttin ein.¹⁶⁵⁵ Der *cacator* wäre in unserem Fall durch die Anwesenheit der Fortuna nicht als Aggressor oder mutwilliger Beschmutzer, sondern als verletzbar Person markiert. Seine Wiedergabe in bewusst verkleinertem Maßstab weist auf seinen menschlichen Status im Vergleich zur Göttin hin. Seine Nacktheit ist nicht nur Zeichen für seinen niederen Rang sondern auch für seine Verletzbarkeit. Sie kann für Schutzlosigkeit und – wie im Fall der Figur des Phthonos (Abb. 47) – für das Ausgeliefertsein stehen. Clarke greift die These von Mau auf und behauptet, die Schlangen seien ähnlich wie in den Lararienmalereien nicht als Angreifer, sondern als gute Geister zu denken.¹⁶⁵⁶ Die Haltung der beiden Schlangen in unserem Wandbild erinnert in der Tat weniger an die aggressiven Schlangen auf den oben genannten apotropäischen Objekten [Mosaik aus Antiochia (Abb. 45), Mosaik aus der *Basilica Hilariana*¹⁶⁵⁷, Relief aus Woburn Abbey¹⁶⁵⁸], sondern eher an die Schlangen in Lararienbildern, die dort als bewachende oder beschirmende Tiere fungieren. Als Sinnbild für göttlichen Schutz verstärkt die Schlange die Wir-

1651 u. a. *cacator cave malum aut si contempseris habeas Iove(m) iratum* (CIL IV 7716). Weitere Beispiele bei Hobson 2009, 33–35. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 170–172 und 191 Anm. 35. *Materiale Textkulturen* 16 = Lohmann 2018, 105 Anm. 430. Zuweilen handelt es sich um Zeugnisse für eine nahezu abergläubische Angst vor der Besudelung mit Exkrementen, die auch im Grabkontext verbreitet war, z. B. CIL IV 3782. 4586. 5438. 7714. 7715. 7716, vgl. Fröhlich 1991, 59. *ne quis urina(m) faciat. quisq(ue) in eo vico stercus non posuit aut non cacaverit aut non miaverit, habeat illas propitias, si neglexerit, viderit* (Grabinschriften aus der Sammlung bei Lattimore 1942, 120 f.).

1652 Mau 1882–1883, 196.

1653 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 168. Hobson 2009, 32. Clarke 2007, 80. Jansen 1993, 33 Anm. 5. Literatur zu Darstellungen der Fortuna in der Latrine in FiE VIII 1, 89 Anm. 297. Zu denken ist hier an eine Funktion ähnlich derjenigen der Fortuna Balnearis oder Salutaris, die in Weihinschriften bezeugt sind, vgl. Roscher Fortuna 1523. Champeaux 1982, 215.

1654 Clarke 2007, 80.

1655 Roscher Fortuna 1515.

1656 Clarke 2007, 79 f. 256 Anm. 41.

1657 Engemann 1975 28 f. und Taf. 11b. Meisen 1950, 155.

1658 Engemann 1975, 27 und Taf. 9a. Meisen 1950, 155. Umzeichnung bei Jahn 1855, Taf. 3. 1.

kung des Bildes.¹⁶⁵⁹ Auch gibt es eine gewisse Ähnlichkeit zu einem Mosaikbild, das zwei Schlangen neben einem ›Bösen Auge‹ zeigt.¹⁶⁶⁰

In der Literatur wurde die Frage diskutiert, was das Ziel dieses göttlichen Schutzes gewesen ist. Fröhlich erblickt in der Szene eine apotropäische Darstellung gegen den *malocchio* in Form des üblen Geruchs, »der gerade auf einer Latrine zur Gefahr werden kann.«¹⁶⁶¹ Allerdings lässt er seine Leser im Unklaren darüber, warum man sich vor diesem besonders in Acht nehmen sollte. Viel näher liegt ein Schutz vor allen Gefahren, die während der Stuhlpflege auftreten können. Wie die Thermen galten auch die Toiletten als sensibler Bereich, wo sich Unfälle ereignen konnten, z. B. in Form von Krankheiten durch den Kontakt mit Exkrementen, durch unzureichende Hygiene oder durch Begegnungen mit Tieren (Ratten o. ä.), die durch den Kanal an die Oberfläche gelangen konnten.¹⁶⁶²

Wie weitere Funde nahelegen, wurde der Akt der Defäkation schließlich auch als Machtinstrument im Sinne der Unheilabwehr eingesetzt:

- Das erwähnte Relief aus Woburn Abbey¹⁶⁶³ präsentiert den hockenden *cacator* zwar in einer verächtlichen Haltung mit gespreizten Beinen und entblößtem Gesäß auf der Braue des ›Bösen Auges‹. Dennoch kommt ihm bei der Abwehr des Bösen Blicks zusammen mit den versammelten Lebewesen im Bild eine wichtige Bedeutung zu.

1659 Giacobello 2008, 123. Seit alten Zeiten nahm die Schlange die Funktion der Wächterin des Hauses ein, später verbreitete sich auch die Vorstellung von einem bösen Tier und parallel dazu die Vorstellung als Zeichen göttlichen Schutzes. Die Römer haben mit Schlangen sowohl gute als auch schlechte Omen verbunden, vgl. DNP Schlange 181–183. Dunbabin – Dickie 1983, 26 Anm. 135. 32 f. Fröhlich 1991, 58. Die Schlange als Wächter des Hauses in der Funktion des *genius loci*, vgl. Boyce 1942, 21. Eine der beiden Schlangen scheint am Haupt des *cacator* zu züngeln oder zu lecken, was als positives Zeichen gewertet werden kann, vgl. Clarke 2007, 80 und Fröhlich 1991, Taf. 10, 2 (Belecken der Opfergaben auf dem Altar). Fröhlich 1991, 60 behandelt Schlangenbilder in Lararien und an Fassaden, vgl. Fröhlich 1991, 60. Hingegen verstehen er ebd. 59 und schon Boyce (s. o.) die Schlangen als Abwehrende gegen den *cacator*. Zum Vergleich ein magisches Amulett mit männlicher Figur, die neben anderen Angreifern von einer Schlange umwunden wird und die Beischrift ΦΘONE ATYXI neben sich trägt, vgl. Bonner 1950, 277 Kat.-Nr. 148 Taf. VII. Zu Figuren, die von Schlangen umwunden sind, vgl. Dunbabin – Dickie 1983, 24 f. 32 f. und Anm. 165. Von Schlangen umwundene Altäre erscheinen auch in Lararienbildern, vgl. Fröhlich 1991, Taf. 13, 2. 14, 2.

1660 Dunbabin 1978, Taf. LXV Abb. 163. Funktional weisen zwei andere Schlangenbilder in Pompeji vielleicht in dieselbe Richtung: Das eine befand sich an der Außenwand der Latrine im Garten der Caupona des Euxinus (I 11, 10–11), vgl. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. L22 und Taf. 27, 1. M. de Vos, in PPM II (1990) 580 f. Abb. 16. 18. Kruschwitz 2006, 8 Abb. 3, das andere auf einer Wand im Vorraum der Latrine eines Thermopoliums (VI 16, 39–40), vgl. F. Seiler, in PPM V (1994) 998 Abb. 3.

1661 Fröhlich 1991, 40. 59.

1662 Koloski-Ostrow 2015, 113. 115. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 165 f. Koloski-Ostrow 2001, 292.

1663 Engemann 1975, 27 und Taf. 9a. Meisen 1950, 155. Umzeichnung bei Jahn 1855, Taf. 3.1.

- An einer Häuserwand in Pompeji (IX, 6) hat man eine Marmorplatte mit der Inschrift HANC (sc. *mentulam*) EGO CACAVI (»Diesen (Phallos) habe ich gekackt.«) befestigt. Das Erzeugnis des Stuhlgangs, ein großer vollplastischer Phallos aus Tuffgestein, prangt direkt darüber.¹⁶⁶⁴ Inschrift und Phallos sind als unheilabwehrend anzusehen und bezeugen eine enge Koppelung von Stuhlentleerung und apotropäischer Funktion.¹⁶⁶⁵
- Das oben in Kap. 2.3.2.5 erwähnte Graffito gegenüber der Latrine der Casa del Centenario in Pompeji (IX 8,3,6) scheint mit dem Akt des Stuhlgangs Besitzansprüche zu verbinden: *Marthae hoc trichilinium / est, nam intrichilinio / cacat*. Der Defäkator nimmt also auch einen bestimmten Bereich dadurch in Anspruch, dass er ihn auf diese Weise ›markiert‹.¹⁶⁶⁶

Was lässt sich nun aus den gesammelten Indizien ableiten?

Die Beischrift *cacator cave malum* sendet eine klare Mahnung zur Vorsicht, ähnlich wie die oben behandelte Beischrift *cave canem* unter dem Bild des Wachhundes (Abb. 43). Auch im vorliegenden Fall lässt sie genug Raum für eine Deutung in die eine oder andere Richtung: »the hand-lettered inscription (...) suggests several meanings: a warning against the evil that might be the pollution of entering a latrine, or the evil of coming in contact with excrement, or the evil of inciting the evil eye, to name a few.«¹⁶⁶⁷ Für den Kneipengänger war das Bild eine Anweisung, sein Geschäft in der Latrine der Einrichtung und nicht etwa draußen vor dem Gebäude zu verrichten. Jeder, der dieser Anforderung nachkam, stand beim Toiletengang unter dem besonderen Schutz der Fortuna. Er wird also weniger an seinem Tun gehindert, als vielmehr bestärkt und vor üblen Einflüssen bewahrt.¹⁶⁶⁸ Aller-

1664 Heute im Nationalmuseum Neapel, Inv.-Nr. 113415, vgl. Clarke 2007, 71 Abb. 26.

1665 Vgl. auch das Terrakottarelief mit Phallus und der Legende *hic habitat felicitas* aus einer Bäckerei in Pompeji (VI 6,18. Abbildung bei Clarke 2007, 73 Abb. 28). Quellen für das Hinterlassen von Kothaufen als Zeichen der Erniedrigung politischer Feinde finden sich u. a. bei Strabon oder Valerius Maximus (Neudecker 1994, 23 Anm. 85). Eine andere Sicht vertreten A. E. Housman (1931) und J. R. Clarke (2007). Sie halten das Ensemble aus Phallos und Inschrift lediglich für homosexuelle Prahlerei bzw. für eine scherzhafte Anspielung auf die Liebhaber des Analverkehrs, vgl. Clarke 2007, 71 (»It seems [...] to be a joke at the expense of all men who openly admitted to liking anal penetration.«) und ebd. 255 Anm. 26.

1666 Hobson 2009, 34. Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 126.

1667 Koloski-Ostrow 2015, 113.

1668 Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 170: »This naked man, with whom the toilet user could identify, is not only guarded by Fortuna (...), but by the two snakes that shelter him, too.« Clarke 2007, 80: »(...) ancient Romans felt the need for protection in the act of defecation.« Neudecker 1994, 39 beschreibt den Wandel in der Bewertung der Stuhlpflege seit der frühen Kaiserzeit, in der ihre Auswirkungen auf die »geistige und körperliche Ausgeglichenheit« mehr und mehr an Bedeutung gewinnen. Ein Graffito, das den Akt der Stuhlpflege mit dem gewünschten Wohlergehen verbindet, findet sich neben der Darstellung des Schiffes der ΑΦΡΟΔΕΙΤΗ CΩΖΟΥCΑ: *Lesbiane cacas scribisque: (sa)lute(m)*, vgl. Fröhlich 1991, Kat.-Nr. F13. Zu möglichen Gefahrenquellen bei der Stuhlpflege in der Latrine äußert sich G. Jansen in: Jansen – Koloski-Ostrow – Moormann 2011, 166.

dings war der Latrinengänger angehalten, die Örtlichkeit so rein zu verlassen, wie er sie vorgefunden hat, um andere Gäste nicht zu gefährden. Wahrscheinlich stößt der kurz gehaltene Text also auch hier wieder bewusst in beide Richtungen, d. h. er hat sowohl Schutz als auch Verfluchung des Latrinengängers im Blick, je nachdem wie sich dieser verhalten hat. Die gesamte Darstellung könnte gleichermaßen die Aufgabe eines ›Verbotsschildes‹ wie die eines ›Gebotsschildes‹ erfüllt haben. Beide Funktionsweisen konnten bereits in Kap. 4. 2. 1 und 4. 2. 2 für die Bilder aus der Casa del Triclinio und aus der Kneipe des Salvius festgestellt werden (Abb. 35b und Abb. 38a–d). Aufgrund der Beweislage liegt der Schwerpunkt aber eindeutig auf der Abwertung unflätigen Verhaltens und weniger auf der Beschützung des *cacator*.

5.4 Fazit

Aus den Beobachtungen zu den in Kap. 5. 2. 3. 1, Kap. 5. 2. 3. 2 und Kap. 5. 2. 4. 1 untersuchten apotropäischen Mosaiken lassen sich ausgehend von den ›sprechenden‹ Beischriften vor allem folgende Eigenschaften und Möglichkeiten des Zusammen-tretens von Bild und Text zusammentragen:

- In den meisten Beischriften findet irgendeine Form der **direkten Ansprache** statt und zwar
 - an den Leser [Kat. M16 (Abb. 43), Kat. M32 (Abb. 44), Kat. M33 (Abb. 45), Kat. M31 (Abb. 46)], Kat. M56 (Abb. 52a),
 - an den Neider
 - Ansprache als *invidus*: Kat. M12 (Abb. 42), Kat. M49 (Abb. 48)
 - Verweis auf unschöne körperliche Merkmale des *invidus*: Kat. M52 (Abb. 49), Kat. M3 (Abb. 50), Kat. M36,
 - an den Neid [Kat. M5 (Abb. 47)].
- Ist dies nicht der Fall, erfolgt zumindest ein Verweis auf den Neid: Kat. M47, Kat. M8 (Abb. 51).
- **Kurze, allgemein formulierte Beischriften** sind eher bei klar konturierten Einzelfiguren und unverkennbaren Symbolen zu finden, die auch ohne Beischrift als Apotropaia erkennbar wären. Der schriftliche Zusatz tritt in diesem Fall inhaltsverstärkend hinzu, z. B. bei dem angriffslustigen Hund (Kat. M16), bei anstößig markierten Phalloi oder bei den grotesken Figuren (Kat. M31–M33). Im Falle der Beischrift καὶ οὐ ist die Bedeutung und damit die apotropäische Wirkung bewusst offen angelegt. Die angewendete Strategie gegenüber dem neidischen Hausbesucher schwankt zwischen ›offensiv‹ und ›integrativ‹. Der Effekt gegen schadhafte Einflüsse ist in beiden Fällen derselbe. Eine Zwischenstellung nimmt das Grabmosaik aus Sousse ein (Kat. M56). Obwohl das Labyrinth-Motiv in apotropäischen Kontexten erscheint, war der ›Ikonotext‹ wohl nicht nur dafür vorgesehen, jegliche Form von Schaden vom Grab allein fernzuhalten.

Zusätzlich weist er in eine philosophisch-moralische Richtung, indem er den Leser eindringlich vor Verfehlungen im diesseitigen Leben warnt.

- **Längere, komplexe Beischriften** sind im Epigrammstil verfasst worden. Entweder werden sie für die Erklärung einer komplexen Szene eingesetzt, welche als Spezialanfertigung eigens für den Zweck der Neidabwehr kreiert wurde, aber aus sich heraus nicht vollkommen verständlich wäre, wie z. B. im Phthonos-Mosaik von Kephallenia (Kat. M5) oder sie wurden eigens gedichtet, um einem etablierten Bildmotiv (aus der Mythologie o. ä.) ohne explizit apotropäische Semantik sekundär eine schutzbringende Aura zu verleihen, wie im Fall der vorgestellten Mosaiken aus El Haouaria (Kat. M49), Moknine (Kat. M52), Vinon-sur-Verdon (Kat. M3) und Lullingstone (Kat. M8) oder auch in den Mosaiken aus Sheikh Zouède (Kat. M35) und Kat. M36. Der Effekt gegen den Neid wird in den genannten Fällen in erster Linie nicht durch das Bild, sondern allein durch die hinzugesetzte Beischrift hervorgebracht und gesteuert. Die angewendete Strategie lässt sich in den meisten Fällen als ›offensiv‹ bezeichnen.

Die Beispiele für Wandmalereien beruhen auf sehr individuellen Vorstellungen ihrer Auftraggeber. Im Gegensatz zu den erhaltenen Bildern und Texten auf Mosaiken sind sie nicht apotropäisch in dem Sinn, dass eine übelgesinnte oder neidische Person eingeschüchtert werden sollte. Ihr Ziel war es auch nicht, eine neidische Person entweder mit verstörender Bildsprache oder mit aggressiver, verletzender Anrede zu vertreiben.¹⁶⁶⁹ Gleichwohl sind beide Wandbilder Aushängeschilder für schützenswerte Orte: Im Falle der Caupona des Euxinus sollten sowohl das Wohlergehen der Besucher als auch gute Einnahmen erzielt werden; im Falle der Latrine sollte widriges Fäkalverhalten vermieden und ein möglichst hygienischer Stuhlgang gefördert werden. Die Maler haben sich dabei einer pragmatisch ausgerichteten, symbolisch-abstrakten Ausdruckform bedient, die sich ganz im Sinne der ›arte plebea‹ durch eine zeichenhafte Isolierung von Bildmotiven und die teilweise Aufgabe der natürlichen Proportionen und Größenverhältnisse auszeichnet. Die Bilder sind wie auch ihre ›sprechenden‹ Beischriften auf eine leichte Lesbarkeit ausgelegt und waren somit auf die praktische Organisation des alltäglichen Zusammenlebens und auf die Regulierung des Verhaltens in der städtischen Gesellschaft ausgerichtet. Die hinzugefügten Texte scheinen dabei bewusst kurz gehalten worden zu sein, was zu einem sehr offenen Verständnis führt, das es dem modernen Betrachter erschwert, der ursprünglichen Intention der ›Ikonotexte‹ und dem konkreten Bildverständnis des antiken Betrachters auf die Spur zu kommen. Man kann davon ausgehen, dass diese Offenheit und die geschilderte Polyvalenz der verwendeten Bildmotive für den antiken Betrachter nicht unbedingt erkennbar war und dass er die Wandbilder ähnlich wie die Schwellenmosaiken aus Antiochia (Kap. 5. 2. 3. 1) in einer ganz bestimmten Weise verstanden hat.

1669 Weder ist der Beschauer Objekt eines Angriffs, noch wird das Unheil mit seiner Person assoziiert.