

## 6 *Quodvultdeus dixit*. Bild und Beischrift mit kultbezogener Funktion

Im Kontext heidnischer Religion ist die Gestalt des Geschriebenen besonders vielfältig: Die unzähligen erhaltenen Weihungen an die Götter, die Bitten und Verwünschungen, die magischen, apotropäischen Inschriften und Zaubersprüche (Kap. 3.3.1.3 und Kap. 5.), die Gelübde, Gebete und Danksagungen, Verhaltensregeln und Orakelsprüche wären den Archäologen ohne die Kulturtechnik des Schreibens versagt geblieben. Die Kommunikation zwischen menschlichem Individuum und Gottheit manifestiert sich in einem permanenten Dialog. Die Götter sprachen in Gestalt von Personen, Tieren, Pflanzen oder heiligen Quellen zu den Menschen, weshalb die Aufzeichnung dieser Stimmen mithilfe der Schrift für die religiöse Praxis von besonderem Interesse war. Die Macht des (gesprochenen) Wortes setzt sich auch im Christentum fort, wie aus dem Prolog des Johannes-evangeliums hervorgeht, wo das Wort als Ursprungs-Ereignis, als Besitz Gottes, als Verkörperung Gottes und schließlich sogar als Bedingung allen Seins bezeichnet wird.<sup>1670</sup> Wir können davon ausgehen, dass Heiligtümer in der Antike im Allgemeinen mit zahlreichen Inschriften übersät waren<sup>1671</sup>, die uns einen Einblick in die Vorstellungswelt und das religiöse Denken paganer Kulturen geben. Über konkrete Beschriftungs- und Rezeptionsvorgänge lassen sich hingegen nur Mutmaßungen anstellen.<sup>1672</sup>

Die letzte kleine Gruppe von ›Ikonotexten‹ ist ein beredtes Zeugnis für die spätantike Religionsgeschichte. Die behandelten Mosaik- und Wandbilder aus den Provinzen des Römischen Reiches waren in drei verschiedenen Räumlichkeiten untergebracht, die höchstwahrscheinlich religiösen Gemeinschaften als Versammlungsstätte gedient haben. Nur in einem Fall können wir sowohl aufgrund der gewählten Bildthematik als auch aufgrund des baulichen Befundes recht zuverlässig davon ausgehen, dass es sich um einen Mysterienkult handelt (Kap. 6.1.1). In den anderen beiden Fällen liegt zumindest die Vermutung nahe.

1670 ›Im Anfang war das Wort/ und das Wort war bei Gott/ und das Wort war Gott./ Im Anfang war es bei Gott./ Alles ist durch das Wort geworden/ und ohne das Wort wurde nichts, was geworden ist.« (Joh I 1–18).

1671 Plin. ep. VIII 8,7.

1672 Beard 1991, 36–38. 45.

## 6.1 Mosaiken

Zwei aussagekräftige Mosaikfußböden mit ›sprechenden‹ Beischriften sind aus dem Osten und Westen des Römischen Reiches überliefert. In einem Fall handelt es sich um eine langgestreckte Halle am Hang der westlichen Akropolis von Melos, die bereits gegen Ende des 19. Jahrhunderts freigelegt worden ist und vermutlich als Versammlungsstätte für einen Dionysoskult gedient hat.<sup>1673</sup> Der Mosaikfußboden, den die Ausgräber dort vorfanden, ist heute nicht mehr in situ zugänglich. Nach der Freilegung konnte er immerhin durch eine kurz danach erstellte Farbzeichnung konserviert werden. Seine Beischrift ist so stark verkürzt, dass sie für den modernen Leser verschiedene Deutungsmöglichkeiten offenlässt. Im anderen Fall wurde das Mosaik bei Ausschachtungsarbeiten auf dem Gelände der Johann-Philipp-Straße Nr. 7 in Trier gefunden.<sup>1674</sup> Bereits bei der Auffindung im Jahr 1950 wurde deutlich, dass der figürliche Dekor einen religiös-symbolischen Bezug hat, weshalb der Boden auch unter den Namen ›Ledamosaik‹ oder ›Mysterienmosaik‹ bekannt wurde. Nach der Bergung wurde der gesamte Fußboden, der sich heute im Rheinischen Landesmuseum Trier befindet, in einer Aquarellzeichnung im Maßstab 1:5 festgehalten.<sup>1675</sup> Die ehemalige Funktion des Raumes lässt sich genauso wie in Melos aus der Bildsymbolik erschließen.

### 6.1.1 Das Mosaik aus dem Bakcheion von Melos

Über die Topographie des antiken Stadtgebiets von Melos ist nur punktuell geforscht worden. Im Stadtareal waren seit hellenistischer Zeit einige größere architektonische Komplexe untergebracht, darunter ein Gymnasion, ein Stadion, ein Theater, ein Dionysosheiligtum sowie zwei Akropoleis, die wohl durch eine ost-westlich verlaufende Straße miteinander verbunden waren. Dazwischen befand sich das Gelände der Agora, die größtenteils römisch bebaut war.<sup>1676</sup> Der Raum, in dem der Mosaikfußboden entdeckt wurde, besitzt die eigentümliche Form eines Saalbaus mit doppelter Säulenstellung, die an das Vereinslokal der *Iobacchoi* am

1673 Notermans 2007, Nr. M 138. Zur Entdeckung Bosanquet 1898, 61 Anm. 1. Eine genaue Beschreibung der Fundsituation ebd. 64–66. In einer der frühesten Mitteilungen über die Ausgrabungen aus dem Jahr 1862 wird das Mosaik bereits erwähnt: »In Melos in the ground called Τρεμινθία near the ancient theatre in the course of an excavation made by private persons there was lately found a mosaic pavement said to be about 40 m. in length, a wall of squared stones with a door in it and various marble sculptures bearing inscriptions, apparently of Roman date.« (ebd. 61). Erste Berichte über das freigelegte Gebäude finden sich bei Smith 1896, 353–355 und Smith 1897, 1–21.

1674 Notermans 2007, Nr. M 156.

1675 Eiden 1951, 57 Anm. 10 und Taf. 8. Hier: Abb. 3.

1676 Zur Topographie des antiken Melos unter anderem RE Melos. DNP Melos. Moormann 1991, 98 f. Cherry – Sparkes 1982, 53–56. Zu den Gebäuden im Stadtgebiet ebd. 55 f.

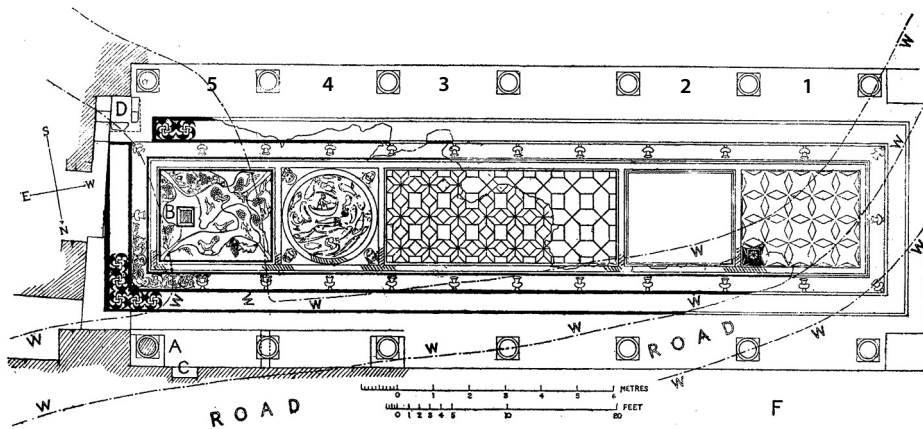


FIG. 4.—KEY-PLAN. W W—MODERN TERRACE-WALLS.

A—COLUMN *in situ*. B—PEDESTAL. C—NICHE. D—SHRINE OR ALTAR.

Textabb. 7 Melos, Bakcheion, sog. Hall of the Mystae, schematischer Grundriss (Nummern 1–5 nachträglich hinzugefügt)

Westabhang der Akropolis von Athen aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. erinnert.<sup>1677</sup> Bildmotive des Mosaiks, Skulpturenfunde und Inschriften aus der hohen Kaiserzeit<sup>1678</sup> weisen ebenso auf diese Nutzung hin. Die Befunde haben dem Komplex den Namen ›Halle der Mysten‹ eingebracht.<sup>1679</sup>

Die Halle war an den Langseiten im Norden und Süden von je einem Stylobat auf einem Podium<sup>1680</sup> flankiert und erstreckte sich auf einer langen Terrasse (Plan des Gebäudes: Textabb. 7).<sup>1681</sup> Inklusive Stylobat betragen ihre Ausmaße  $23 \times 8,32$  m. Zum Zeitpunkt der Ausgrabungen sind Teile der Nord-, Ost- und Westwand des Gebäudes noch erhalten gewesen; die Südwand war hingegen nahezu zerstört. Der Bau scheint alle typischen Bestandteile eines dionysischen Vereinsgebäudes aufgewiesen zu haben, darunter eine Bankethalle, eine Nische oder Exedra/Apsis für die Verehrung des Gottes und einen Altar in der Halle. Mit großer Sicherheit dien-

1677 Zum Bakcheion in Athen Bosanquet 1898, 64. Schäfer 2002, 174. 183. Moormann 1991, 100 und Nielsen 2014, 51f. 53 Abb. 2.

1678 u. a. eine Rundbasis für Dionysos Trieterikos mit Inschrift (gefunden östlich der Halle), die Körperherme eines Hierophanten mit Inschrift aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. (gefunden auf dem Mosaik liegend) sowie eine Inschrift für »Alexandros, den Gründer (der Gesellschaft) der heiligen Initiaten«, vgl. Bosanquet 1898, 74 Abb. 6; 76 Abb. 7. Eisler 1921, 271 Anm. 2. Schäfer 2002, 182.

1679 ›Hall of the Mystae‹ (Bosanquet 1898, passim).

1680 Die Standfläche für die seitlich verlaufenden Säulenstellungen im Inneren lag etwa 27 cm über dem Niveau des Mosaikfußbodens und besaß eine Tiefererstreckung von ca. 1,50 m. Der Abstand zwischen den einzelnen Säulen auf dem Stylobat, die auf Marmorplatten standen, soll 3,32 m betragen haben, weshalb man von sieben Säulen auf jeder Seite ausgeht, Bosanquet 1898, 64.

1681 Zur Architektur des Raumes vgl. Kankeleit 1994, Kat. Nr. 106, S. 185–189. Genaue Angaben zum Baubefund liefert Bosanquet 1898, 64–66.

te der lange Raum als *hestiaterion*, in dem sich die Mitglieder der dionysischen Zirkel versammelten und gemeinsame Gelage und Kulthandlungen zu Ehren des Dionysos abhielten.<sup>1682</sup> Der Haupteingang der Halle wurde an der Schmalseite im Westen rekonstruiert; an der Ostseite ist der Bereich mit dem Altar anzusiedeln und dahinter ähnlich wie im Bakcheion von Athen eine adytonähnliche Erweiterung. Die Befunde waren an dieser Stelle bereits bei den Ausgrabungen stark gestört. Dennoch ist es wahrscheinlich, dass sich das Gebäude ursprünglich viel weiter nach Osten erstreckt hat. Man ging von einem Vorgängerbau aus hellenistischer Zeit aus, dessen Wände als Fundamente für das spätere Gebäude gedient haben.

Der Fußboden Kat. M6 nahm mit 22,22 m Länge und 5,35 m Breite ursprünglich eine Fläche von etwa 100 m<sup>2</sup> ein und datiert in die erste Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr.<sup>1683</sup> Außen war das Mosaik von zwei breiten Zierleisten umgeben, von denen die innere von Ranken umwundene Kantharoi in regelmäßiger Folge zeigte und die äußere abwechselnd angeordnete im modernen Sinne ›windradförmige‹ Ornamente.<sup>1684</sup> Es war in fünf große Bildfelder unterschiedlicher Länge aufgeteilt, die in ihrer Größe zum Teil aufeinander abgestimmt waren (Nrn. 1 bis 5 in Textabb. 7). Die Bildfelder waren ihrerseits durch eine goldgelbe Flechtborte<sup>1685</sup> voneinander abgetrennt; das westlichste Feld gleich hinter dem Eingang im Westen (Nr. 1<sup>1686</sup>; 3,28 × 2,7 m) war mit einem einfachen geometrischen Dekor versehen. Das etwas kleinere Bildfeld gleich dahinter (Nr. 2<sup>1687</sup>; 3,07 × 2,67 m) ist verloren. Wie es ausgeschmückt war, muss aufgrund der Zerstörungen unklar bleiben; Robert Carr Bosanquet vermutete eine figürliche Szene<sup>1688</sup>, ein geometrisches Motiv ist aber ebenso möglich. Das längste Feld in der Mitte der Halle (Nr. 3) zeigte ein prachtvolles geometrisches Muster, das wahrscheinlich vielschichtiger organisiert war als der Dekor im Eingangsfeld. Mit einer Länge von 6,48 m war es zudem etwa zweimal so lang wie Feld Nr. 1. Hatte ein Besucher die Halle bis zu diesem Punkt durchschritten, so traf er im Vorfeld des Altars auf zwei figürlich dekorierte Bildfelder. Das vordere, exakt quadratische Bild war im Innern kreisförmig begrenzt (Nr. 4<sup>1689</sup>, Abb. 55). Innerhalb dieser Umrandung war ein Fischer mit Beischrift in seinem Boot umringt von Meerestieren dargestellt. In den Zwickeln zwischen den Ecken und der kreisrunden Borte war jeweils eine Theatermaske abgebildet.

1682 Zu den dionysischen Vereinen in der römischen Kaiserzeit Merkelbach 1988, 15–17. Zur Definition des Hestiaterions vgl. Moormann 1991, 100. Schäfer 2002, 184 f. Zu den Bestandteilen dionysischer Vereinsgebäude Nielsen 2014, 57.

1683 Genaue Angaben zum Mosaik liefert Bosanquet 1898, 66–68. Zur Datierung vgl. Moormann 1991, 103. Bosanquet 1898, 61.

1684 Moormann 1991, 99: »quadrangles and lozenges filled in with double knots, waves and peltae. The double border contains a garland, parting from kantharoi and a row of tangent and linked swastika-peltae with a central knot.«.

1685 Bosanquet 1898, 66: »guilloche border«.

1686 Nr. V bei Bosanquet 1898.

1687 Nr. IV bei Bosanquet 1898.

1688 Bosanquet 1898, 66: »Probably a figure-subject«.

1689 Nr. II bei Bosanquet 1898.

Zusammen mit den Kantharoi in der umgebenden Zierleiste können die Masken als Indikatoren für eine dionysische Funktion des Gebäudes gewertet werden. Das äußerste Bildfeld im Osten (Nr. 5<sup>1690</sup>, Abb. 55), das dieselben Ausmaße hatte wie Feld Nr. 1, zeigte eine Kombination aus Wein- und Tiergarten. In einem Dekor aus Weinranken, die aus allen vier Ecken des Bildfeldes emporwuchsen, saßen verschiedene Vögel, ein Hahn, eine Taube, ein Hase sowie eine Gazelle.<sup>1691</sup> Mit seiner Symbolkraft als »glowing picture of the fruitful earth«<sup>1692</sup> und dem durch die Trauben versinnbildlichten Thema ›Wein‹ kann das Bild in dionysische Kontexte gestellt werden.<sup>1693</sup> Im östlichen Teil des Feldes war ein Auflageblock für den Altar eingelassen.<sup>1694</sup> Alle Tierfiguren außer dem Hasen sind im Raum vor dem Block abgebildet; es scheint also, als habe man bei der Konzeption des Dekors auf die heilige Sphäre rund um den Altar Rücksicht genommen.

Die Gliederung des Mosaiks in der überlieferten Zeichnung scheint einer bewussten Intention zu unterliegen (Textabb. 7). Zum einen ergibt sich vom Zentrum zu den beiden Außenseiten eine proportionale Staffelung hinsichtlich der Maße: an das langgestreckte Feld in der Mitte (Nr. 3) gliedern sich die zwei kleinsten Paneele an (Nr. 2, Nr. 4), denen wiederum auf jeder Seite ein etwas größeres Bildfeld (Nr. 1, Nr. 5) folgt. Diese beiden äußersten Felder haben exakt dieselbe Größe und sind jeweils etwa halb so groß wie das zentrale Bildfeld.<sup>1695</sup> Zum anderen scheint der Fußboden eine Staffelung hinsichtlich seines Dekors aufgewiesen zu haben: während die ersten drei Felder im vorderen Teil wohl alle geometrisch verziert waren, ist im hinteren Raumteil ein Wechsel zu rein figürlichen Szenen zu beobachten, an dem sich eine Raumhierarchie ablesen lässt.<sup>1696</sup> Interessanterweise sind jedoch auch die figürlichen Szenen geometrisch komponiert; in der Fischerszene Nr. 4 etwa durch die kreisförmige Rahmung, an der sich auch die Meerestiere orientieren, und durch die Andeutung diagonaler Achsen mithilfe der Masken in den Ecken. Diese diagonale Komposition spiegelt sich auch in den Stämmen der Weinranken, die aus den Ecken des Feldes Nr. 5 wachsen.<sup>1697</sup> Wie eng die beiden Motive

1690 Nr. I bei Bosanquet 1898.

1691 Zum Motiv des Tiergartens, vgl. Merkelbach 1988, 69 f. Schäfer 2002, 182 will anstelle der Gazelle ein Reh erkennen. Das Weingartenmotiv war auf Mosaiken bereits vor dem 3. Jahrhundert n. Chr. verbreitet. Bosanquet 1898, 66.

1692 Ebd. 68.

1693 Ebd. 69 f. Merkelbach 1988, 10–12. Das Mosaik mit dem Weingarten bringt Levi mit dem Kult des Dionysos-Botrys oder des Dionysos Eustaphylos in Verbindung, vgl. Levi 1942, 52. »In Thasos weihet Timokleides dem Dionysos einen Altar, der von Weinpflanzen überdacht ist.« (Merkelbach 1988, 67).

1694 Schäfer 2002, 182 deutet den Altar als Pfeiler und rekonstruiert eine Statuette darauf.

1695 Bosanquet 1898, 66.

1696 Ebd. 65: »Of the five mosaic panels the western is the simplest, the eastern the most elaborate.« Schäfer 2002, 182 f. spricht von einer schrittweisen Bereicherung der Bildfelder von der Eingangsseite zur Ostseite hin.

1697 Wie akkurat der Aufbau des Mosaikdekors und die Architektur der ›Halle der Mysten‹ aufeinander abgestimmt waren, wird schließlich in seiner Beziehung zur Säulenstellung an Nord- und Südseite offenbar: Die gedachte Achse zwischen den gegenüberstehenden Säulenbasen fluchtet

verquickt waren, lässt sich aus einem Gedicht des Theokrit erahnen, in dem von einem Becher die Rede ist, auf dem ein Weingarten und ein Fischer abgebildet sind.<sup>1698</sup> Da die Fischerszene Nr. 4 als einziges Panel eine Beschriftung aufwies, soll sie im Folgenden detailreich beschrieben werden.<sup>1699</sup>

### 6.1.1.1 Fischerbild und Beischrift

Im Innern der zentralen Kreisfläche (Durchmesser 2,33 m) des exakt quadratischen Bildfeldes (2,67 × 2,67 m) sind ungewöhnlich große Fische<sup>1700</sup>, Seeigel und Muscheln sowie ein Hummer und eventuell ein Tintenfisch angeordnet (Abb. 55). Vermittelt wird der Eindruck einer lebhaft wimmelnden See. In Zusammenhang mit dem nebenstehenden Weinrankenbild hat man hier die Fruchtbarkeit der Lebewesen thematisiert.<sup>1701</sup> Obwohl in der Mitte größere Partien fehlen, konnte ein Fischerboot rekonstruiert werden, in dem ein bärtiger Angler sitzt. Die Szene erinnert entfernt an das Innenbild einer attisch-schwarzfigurigen Schale in München, in dem Dionysos selbst in einem Segelschiff umgeben von Delphinen dargestellt ist.<sup>1702</sup> An einem Stock hält der Mann im Boot einen flaschenförmigen bauchigen Gegenstand ins Wasser, in dem sich ein bläulicher Inhalt befindet. Ob es sich dabei um eine Flüssigkeit handelt, bleibt zunächst ungeklärt, denn ungewöhnlicherweise weist ihre Oberflächenlinie eine Neigung auf und richtet sich nicht horizontal aus, wie es bei Flüssigkeiten in gekippten Gefäßen eigentlich der Fall ist. Man hat daher den Eindruck, dass die ›Flasche‹ und ihr Flüssigkeitsspiegel schwankend wiedergegeben werden sollten. Die kurze, eigentümliche Beischrift über der Figur des Fischers ΜΟΝΟΝΜΗΗΥΔ[ΩΡ]<sup>1703</sup> – μόνον μὴ ὕδωρ ist in dieser speziellen Form ein Unikat, sie ist in anderen Fischerszenen nicht zu finden.<sup>1704</sup> Die Interpretation des Bildes und nicht zuletzt auch die Raumfunktion hängen in besonderer Weise vom Inhalt dieser Beischrift ab.

Eine erste Analyse nahm Cecil Smith im Jahre 1896 vor. Er sah in der Beischrift eine bacchanalische Sentenz und übersetzte sie sinngemäß als wörtliche Rede der

in sechs von sieben Fällen (außer bei den Säulen in der Mitte) in etwa mit dem rahmenden Flechtband zwischen den einzelnen Bildfeldern, vgl. Bosanquet 1898, 66.

1698 Merkelbach 1988, 69.

1699 Eine Beschreibung der Fischerszene Bosanquet 1898, 71–73 und Kankeleit 1994, 187–189.

1700 Mosaiken, die Fische zeigen, sind im Römischen Reich vor allem in Wohnhäusern und Bädern verbreitet gewesen. Fischmosaiken finden sich hauptsächlich in Wasserbecken (*impluvium*, Brunnenbecken, *tepidarium*, *frigidarium*). Im antiken Wohnhaus schmückten sie entweder Speiseräume oder Portiken, vgl. Kankeleit 2003, 273. 277. Heiligtümer sind als Fundstätten die Ausnahme.

1701 Geyer 1977, 141.

1702 Fellmann 2004, 14–19 Taf. 1–4.

1703 IG XII 3, 1244. Eine Abzeichnung der Beischrift bei Bosanquet 1898, 72 Abb. 5.

1704 Zu anderen Fischerszenen im Mosaik, vgl. Kankeleit 2003, passim.

Fische mit »Bloß kein Wasser/Gib uns alles außer Wasser«. <sup>1705</sup> In einem Nachsatz schloss er sich dann aber seinem Kollegen John Sandys an, der die Beischrift als Huldigung der künstlerischen Fähigkeiten des Mosaiklegers interpretierte. Demnach sei die Beischrift als Kommentar des Mosaiklegers »Nur kein Wasser« zu deuten, mit dem dieser den Besucher auf die große Lebensechtheit seiner Fischfiguren habe hinweisen wollen, i. S. v. ›Wenn sie nur Wasser hätten, würden sie zu schwimmen beginnen‹. <sup>1706</sup> Ein Epigramm des Martial, so die Meinung von Sandys, illustrierte den gewünschten illusorischen Effekt:

*Artis Phidiacae toreuma clarum /  
piscis aspicias: Adde aquam, natabunt.* <sup>1707</sup>

»Ein herrliches Reliefgefäß von der Kunst des Phidias /  
Fische siehst du: Gib Wasser hinein und sie werden schwimmen.«

Auch wenn Sandys' Erklärung der Beischrift auf den ersten Blick eine bestechende Lösung parat hält, sprechen doch zwei wesentliche Aspekte gegen seine Interpretation. Zum einen die Wahl der Verneinungspartikel μή anstelle von ουχ, die mit seiner Übersetzung grammatikalisch kollidiert. <sup>1708</sup> Zum anderen werden weder das Objekt an der Angelrute des Fischers noch der funktionale Kontext der umgebenden Architektur berücksichtigt. Die Interpretation der Beischrift als stark verkürzte und beinahe kryptische Referenz auf ein Martialisches Epigramm wird in eine Richtung gelenkt, die eine bestimmte ›Lesart‹ der gesamten Szene schon vorwegnimmt und damit den Interpretationsspielraum zu sehr einschränkt.

Auch Bosanquet zieht eine Parallele zu Martials Epigramm. Er erkennt in dem Objekt eine mit einer dunkelblauen Flüssigkeit gefüllte Glasflasche, bewertet es aufgrund der Einzigartigkeit des Motivs aber als Seewesen ohne nähere Spezifikation. <sup>1709</sup> Die Verwendung von μή legt nahe, die frühe Übersetzung von Cecil Smith noch einmal zu überdenken. Eine Möglichkeit der Ergänzung schlägt Alexandra Kankeleit vor: »Bloß kein Wasser (fangen)«. <sup>1710</sup> Diese Übersetzung setzt voraus, dass das kolbenförmige Gefäß gemäß der Beschreibung in Aelians *de natura animalium* mit einer Angelflasche oder Fischreuse <sup>1711</sup> verbunden werden kann, und

1705 Smith 1896, 354: »if the μή is to be taken in its classical usage, it would appear to signify, ›Give us anything but water‹.«.

1706 Ebd.: »he wishes us to understand that the fish in his pictorial aquarium are so life-like that if water only were thrown in they would swim.« i. S. v.: »Dass nur kein Wasser da ist (sonst würden sie schwimmen)«.«.

1707 Mart. III 35.

1708 Eisler 1921, 272, Anm. 1.

1709 Bosanquet 1898, 73: »we are constrained to suppose that it represents some marine creature.«.

1710 Kankeleit 1994, 67. IG XII 3, 1244: »Gib mir alles außer Wasser«. Siehe auch Schäfer 2002, 182: »Nur kein Wasser.«.

1711 Kankeleit 2003, 275.

der Inhalt als Köder für die Fische fungiert. Die Beischrift erfüllt in diesem Fall die Funktion einer ›Denkblase‹ des Fischers. Er befürchtet, nach dem Fang nur Wasser in seiner Angelflasche zu haben. Kankleit spekuliert, ob es sich bei dem Köder um den Wein des Dionysos handeln könnte. Sie bemerkt, dass die Flüssigkeit nicht aus dem Gefäß fließt und die Fische sich auch nicht zur Flasche hinwenden, um die Gottesgabe zu genießen. Aus diesem Grund fragt sie sich zurecht, ob der Fischer den Wein nur zur Kühlung ins Wasser hält.<sup>1712</sup>

Eric Moormann versteht die Beischrift sowohl adhortativ als auch prohibitiv. Als mögliche Ergänzungen schlägt er *μόνον μὴ ὕδωρ (πίνετε)* (»Trinkt nicht nur Wasser!«) und *(φοβούμεθα)μόνον μὴ ὕδωρ (ἐνῆ)* (»Wir fürchten, dass es nur Wasser gibt!«) vor.<sup>1713</sup> Er begreift die Aufforderung als Warnung an die Besucher des Gebäudes, die zu Ehren des Gottes Dionysos das Weintrinken nicht vernachlässigen sollen. Seine Ergänzungsvorschläge setzen voraus, dass die bläuliche Flüssigkeit in der Flasche den blauroten Wein des Dionysos symbolisiert. Die Funktion des Weins als Köder ist damit aber nicht obsolet, wie eine weitere Übersetzungsvariante von Robert Eisler nahelegt. Eisler vergleicht die Beischrift mit den pythagoreischen Tabugeboten, die in der Regel aus kurzen Sätzen bestehen. *μόνον μὴ ὕδωρ* interpretiert er als einen an den Fischer herangetragenen Wunsch, die durch die Fische verkörperten Vereinsmitglieder am Weingenuss und damit an den dionysischen Kulthandlungen partizipieren zu lassen. Nur das Trinken von ungemischtem Wein führe dazu, dass aus den *mystae* echte *bakchoi* werden, daher solle man ihnen »bloß kein Wasser« mehr geben.<sup>1714</sup> Eisler setzt die Figur des Mannes im Boot metaphorisch mit einem Priester gleich, der den versammelten Mysteren den heiligen Trank des Weingottes in einer Glasflasche verabreicht und ihnen somit die Einweihung in die Mysterien ermöglicht. Seine Deutung setzt wiederum die in der Antike gängige Vorstellung von wassertrinkenden Fischen voraus und ist ebenso stimmig mit der vermuteten Funktion der Halle als Vereinslokal.

Angelika Geyer deutet das Objekt an der Angel ebenfalls als »eine mit Rotwein gefüllte Glasflasche« und interpretiert die Beischrift als Gesuch der Fische an den Mann im Boot: »(Gib uns) bloß kein Wasser!«. Die Tiere lehnten also letztlich ihr Lebenselement zugunsten des Weinkonsums ab, wodurch die Wichtigkeit des Trankes im dionysischen Kult betont wird. Gegensätzlich zu Eisler bringt sie das Mosaikbild aber nicht direkt mit dem dionysischen Mysterienkult in Verbindung und bindet in ihre Interpretation das folgende Mosaikbild mit den Weinranken und den Tieren ein. Beide Szenen begreift sie als Einheit und sieht in ihnen eine kosmographische Repräsentation der Macht des Gottes, der die Lebewesen zu Lande und zu Wasser gedeihen lässt.<sup>1715</sup>

1712 Kankleit 1994, 67.

1713 Moormann 1991, 99: »We fear that there is water only«.

1714 Eisler 1921, 272f. Eislers plausible Ergänzung kommt der oben genannten Übersetzung von Smith am nächsten.

1715 Geyer 1977, 141.



### 6.1.1.2 Bild und Text im Dialog

Fassen wir an dieser Stelle noch einmal in Kürze einige Vorschläge zusammen, durch die Bild und Beischrift in Einklang gebracht werden können. Die Partikel μή erlaubt sowohl eine adhortative als auch eine prohibitive Konjektur, wobei für die wörtliche Rede im Bild verschiedene ›Sender‹ und ›Empfänger‹ vorstellbar sind:

1. Der Fischer spricht zu sich selbst:
  - a. Er möchte einen reichen Fang machen, i. S. v. »Bloß kein Wasser (fangen) ...«<sup>1716</sup> (›Denkblase‹)
  - b. Er hält eine Weinkaraffe zur Kühlung ins Wasser, i. S. v. »... , dass bloß kein Wasser (in die Flasche gerät)!« bzw. »... bloß kein Wasser (trinken müssen)!« (›Denkblase‹)
2. Der Fischer spricht zu den Fischen:
  - a. Er hält die Fische und damit auch die Mysteren dazu an, neben Wasser auch den Wein des Dionysos zu kosten: »Trinkt nicht nur Wasser!«<sup>1717</sup>
3. Die Fische sprechen zu sich selbst:
  - a. Sie verleihen ihrer Befürchtung Ausdruck, auf den Wein des Dionysos verzichten zu müssen: »Wir fürchten, dass es nur Wasser gibt.«
4. Die Fische sprechen zum Fischer:
  - a. Sie lehnen ihr Lebenselement zugunsten des süßen Weines ab: »(Gib uns) bloß kein Wasser!«<sup>1718</sup>
5. Eine außenstehende Person spricht zum Fischer/Priester:
  - a. Warnung bei der Verabreichung des heiligen Tranks des Dionysos an die Mysteren/Fische i. S. v. »(Gib ihnen) bloß kein Wasser!«
6. Der Mosaikleger spricht zum Betrachter:
  - a. Kommentar zur naturalistischen Darstellung der von ihm in Stein gesetzten Fische: »(Sie würden schwimmen, sie haben) nur kein Wasser (dazu).«

Lösung 1.a. und 6.a. können ausgeschlossen werden, da sie in keinem Verhältnis zum dionysischen Mysterienkult stehen, für den der langgestreckte Raum errichtet wurde. Aufgrund der Nähe der Beischrift zu der Figur des angelnden Fischers erscheint es plausibel, in diesem auch den Sprecher erkennen zu wollen, weshalb die Lösungen 3.a., 4.a., und 5.a. eher unwahrscheinlich sind. Übrig bleiben Lösung 1.b. und 2.a., die eine Botschaft im Sinne der rituellen Gemeinschaft repräsentieren: Im ersten Fall spricht der Angler zu sich selbst und ist erpicht darauf, den teuren Trank des Weingottes nicht zu vergeuden. Im zweiten Fall handelt es sich um eine Aufforderung an die Meerestiere, die auch eindringlicher mit »(Trinkt) bloß/nur kein Wasser!« übersetzt werden kann. Der Fischer ›füttert‹ die Fische mit Wein, damit

1716 Vgl. F. Hiller von Gaertingen (IG XII 3,1244): »Gib mir alles außer Wasser«.

1717 Als Mahnung an die Besucher des Vereinslokals, den Genuss von Wein zu Ehren des Gottes Dionysos nicht zu vernachlässigen.

1718 Vgl. C. Smith: »Gib uns alles außer Wasser«.

sie – wie in der antiken Vorstellung verwurzelt – nicht immer Wasser trinken müssen. Bei dieser Auflösung kommt der Dialog mit dem Betrachter sehr viel stärker zum Tragen. Die kurze Beischrift sollte also zweifelsohne eine Botschaft an die Anhänger des Kultes vermitteln, die im Mosaikbild die Gestalt der Fische annehmen.

Der Mann im Boot ist unterschiedlich gedeutet worden. Von Angelika Geyer wird er als Dionysos interpretiert. Das Bild sei demnach als Machtdemonstration des Gottes zu sehen.<sup>1719</sup> Eisler vergleicht ihn mit dem Mysterienpriester (*mystagoges*), der die Eingeweihten auf ihre Pflicht hinweist.<sup>1720</sup> Der ungemischte Wein in der Flasche bekommt dadurch einen sinnbildhaften Wert. Er fungiert als Köder für die Anwärter auf den Mysterienkult.<sup>1721</sup> Die Hypothese von Eisler bringt die kleine Szene zunächst mit der vermuteten Funktion des Gebäudes in Einklang. Es tritt aber auch noch ein weiterer Aspekt hinzu, den Doro Levi als »mystisches Fischen« bezeichnet und der an das »Menschenfischen« im frühchristlichen Glauben erinnert, worin vielleicht ein Hinweis auf eine orphische Gruppierung zu sehen ist.<sup>1722</sup> Zusätzlich ergänzen sich die beiden figürlichen Szenen Nr. 4 und 5 in ihrer Aussage (vgl. Textabb. 7), indem sie nicht bloß allgemein die Fruchtbarkeit zu Lande und zu Wasser illustrieren, sondern speziell auch auf die im Gebäude veranstalteten Feste verweisen, bei denen der Verzehr von Fleisch und Wein gängig war.<sup>1723</sup> Es ist gut möglich, dass der praktizierte Brauch sowohl dionysische als auch orphische Anteile bis hin zu frühchristlichen Vorstellungen in sich vereinigt hat. Nach dem Mythos konnte Dionysos auch Wasser in Wein verwandeln<sup>1724</sup>, ein Vorgang, auf den die Fischerszene angespielt haben mag, und der möglicherweise auch in der »Halle der Mysterien« zu Ehren des Gottes inszeniert worden ist. Daneben ist auch eine scherzhafte Kritik an den Orphikern denkbar, die Enthaltensamkeit von Wein und Fleisch praktizierten.<sup>1725</sup>

Die Lage der Bilder im hinteren Teil des dreischiffigen Saales korrespondiert mit seiner Funktion als *hestiaterion*. Das Gebäude hat ursprünglich wahrscheinlich nicht nur Gelage beherbergt, sondern war auch Ort für Versammlungen, Ansprachen, Abstimmungen, Opfer und Kulthandlungen. Ranghöhere Mitglieder waren während dieser Veranstaltung vermutlich im hinteren Teil des Saalbaus positioniert.<sup>1726</sup> Die hierarchische Staffelung der Bildfelder im Mosaik, die im Ab-

1719 Geyer 1977, 66.

1720 Eisler 1921, 272 f.

1721 Merkelbach 1988, 108: »Aber es gab Gelegenheiten, wo das Einschenken des mit Wasser gemischten Weines nicht nur im allgemeinen Sinn »dionysisch« war, sondern geradezu eine Weihezeremonie darstellte.«.

1722 Der Gott selbst oder ein Priester lockt in Gestalt eines Fischers mit dem Trank der heiligen Wahrheit die Fische (*mystae*) an, die die heilige Taufe empfangen haben, vgl. Levi 1942, 52. Der Fisch ist eines der bekanntesten christlichen Symbole, das aber auch aus orphischen Doktrinen bekannt ist, vgl. ebd. 51.

1723 Schäfer 2002, 187.

1724 Merkelbach 1988, 109.

1725 Zu den orphischen Zügen im Dionysoskult vgl. ebd. 130 f.

1726 Zu den Funktionen des *hestiaterion*, vgl. Schäfer 2002, 185.

schnitt über das Gestaltungskonzept beobachtet worden ist, kann womöglich auch als Reflex ritueller Handlungen gewertet werden, die an verschiedenen Stellen im Raum praktiziert wurden. Aufwand und Gestaltung der Bildfelder spiegeln demnach bestimmte Aktivitätszonen, in denen die Personen länger verweilten als an anderen Stellen<sup>1727</sup>: Während das Weingarten-Bild um den Altarblock herum klar auf Mehransichtigkeit angelegt war, konnte das Fischerbild von der Nordseite her am besten wahrgenommen werden, was sowohl an der Ausrichtung des Mannes im Boot und der Orientierung der Beischrift als auch an der Konzentration der Fische im unteren, südlichen Bildteil festgemacht werden kann. Eine ungestörte Beschäftigung mit dem Fußbodendekor in direkter Nähe zum Altar war während der Opferhandlungen wohl nicht so einfach möglich; entsprechend ist der Bilddekor mehr auf eine schmückende Wirkung bedacht. Im Umkreis des figürlichen Mosaikbildes im Vorraum des Altars hatten die Kultanhänger sehr wahrscheinlich die längste Verweildauer, wenn sie sich während der Opferhandlungen in der Nähe des allerheiligsten Punktes im Raum versammelt haben.

An dieser Stelle soll der Bogen noch einmal zurück zum oben vorgestellten Epigramm des Martial geschlagen werden: »Ein herrliches Reliefgefäß von der Kunst des Phidias/Fische siehst du: Gib Wasser hinein und sie werden schwimmen.« Zwischen dem im Epigramm genannten Innenbild einer Trinkschale und unserer Fischerszene im Mosaik lassen sich Berührungspunkte feststellen. In beiden Fällen ergibt sich ein Zwiegespräch mit dem Betrachter, indem eine Relation zwischen Schein (Darstellung) und Sein (Wirklichkeit) hergestellt wird, die mit dem Element des Wassers in Verbindung steht.<sup>1728</sup> Im einen Fall geht es um die Vorstellung der Verlebendigung der dargestellten Fische durch die direkte Zugabe von Wasser; im anderen Fall sollen sich die Mysten über die ›sprechende‹ Beischrift in die abgebildeten Fische hineinversetzen und mit dem Verzicht auf ihr Lebenselement ein Opfer für den Mysterienkult erbringen.<sup>1729</sup> Eisler rekonstruiert eine konkrete Aktion der Rezipienten: ein bacchisches Initiationsritual: Durch das Verschütten von Wasser auf dem Fischerbild bildete sich eine Pfütze, in welche die Initiaten während der Kulthandlung steigen mussten, bevor man sie als Fische verkleidet hat und ihnen Wein in einem Glaskolben an einer Angel verabreicht hat.<sup>1730</sup> Der These Eislers folgend ist es also denkbar, dass die Szene von den neuen Mitgliedern für die Aufnahme in die Vereinsgesellschaft auf dem Mosaikboden nachgespielt worden ist, wobei der Fischer den Gott selbst verkörpert hat (›Menschenfischer‹). Derartige aufwendig zelebrierte Initiationsrituale waren in den antiken Mysterienkulten nicht unüblich, allerdings fehlen in unserem Fall weitere stichhaltige Indizien, die eine solche Kultpraxis tatsächlich belegen könnten. Tatsächlich ist es wohl eher denkbar, dass Bild und Beischrift lediglich das esoterische Wissen der Mysten

1727 Ebd. 186.

1728 Schindler 2004, 224 f.

1729 Ebd. 222 f.

1730 Eisler 1921, 276.

nach außen kehren und so eine Bekräftigung des Glaubens bei den Kultanhängern erzielen sollten.

### 6.1.2 Das ›Kornmarktmosaik‹ aus Trier

Die Gegend um den heutigen Trierer Kornmarkt lag im Herzen des dicht bebauten antiken Stadtareals. Entsprechend zahlreich sind die Baubefunde und die darin erhaltenen Fußbodenmosaiken in dieser Gegend, die man bei ihrer Ausgrabung jedoch größtenteils nicht dokumentiert hat.<sup>1731</sup> Das hier besprochene Mosaik stammt aus der jüngsten Bauschicht eines dreiphasigen Komplexes, bestehend aus mehreren Räumen, der höchstwahrscheinlich während eines Brandes verlassen worden ist. Es spricht viel dafür, dass die Bewohner oder Besitzer das Haus im Zuge der Plünderungen durch die Franken aufgeben mussten.<sup>1732</sup>

Der Mosaikraum erhielt seine endgültigen Ausmaße von etwas über 7 m Länge und 4,20 m Breite in der dritten und letzten Bauperiode, die sich zeitlich an die erste und zweite Periode des 2. und 3. Jahrhunderts anschließt.<sup>1733</sup> Der Boden war bei der Freilegung von einer 10 bis 15 cm hohen Ascheschicht mit Bleiklumpen, Eisennägeln und Glasscherben bedeckt und diese wiederum durch eine Schicht aus Dachziegelschutt und Holzkohle, die darauf hindeutet, dass der Bau der Feuersbrunst nicht standhalten konnte. Nach dem gefundenen Schutt zu urteilen ist der ehemalige Raum nur »eingeschossig« und mit »hochgelegten Fenstern« zu denken.<sup>1734</sup> Die antiken Mauern, welche das Mosaik umgaben, waren aufgrund von Steinbruchmaßnahmen im Mittelalter bei Auffindung bis in die Fundamente hinein gebrochen, nur die Nordmauer war noch erhalten.<sup>1735</sup> Von der roten und schwarzen Wandbemalung fanden sich einzelne Teile im Zerstörungsschutt.<sup>1736</sup> Der bei Hans Eiden abgebildete schematische Grundrissplan zeigt die ehemalige Lage des Mosaiks inmitten der umgebenden Grundmauern, allerdings ist die Nummerierung der Bildfelder fälschlicherweise um 180 Grad gedreht angebracht worden, steht also in Widerspruch zu einer Photographie, die die südliche Hälfte des Bodens in Fundlage zeigt, vgl. die korrigierte Fassung der Autorin (Plan des Gebäudes mit korrigierter Nummerierung: Textabb. 8).<sup>1737</sup>

Der negativ gesetzte Mosaikboden Kat. M<sub>1</sub> hat an den Rändern stark unter den Zerstörungen gelitten, konnte aber in allen wesentlichen Teilen ergänzt werden

1731 Eiden 1951, 53. Ein Plan der Mosaikfundstellen in der Johann-Philipp-Straße bei Dahm 1983, 182 Abb. 1.

1732 Eiden 1951, 57. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 115 Nr. 63. Moreau 1960, 5. Parlasca 1959, 126.

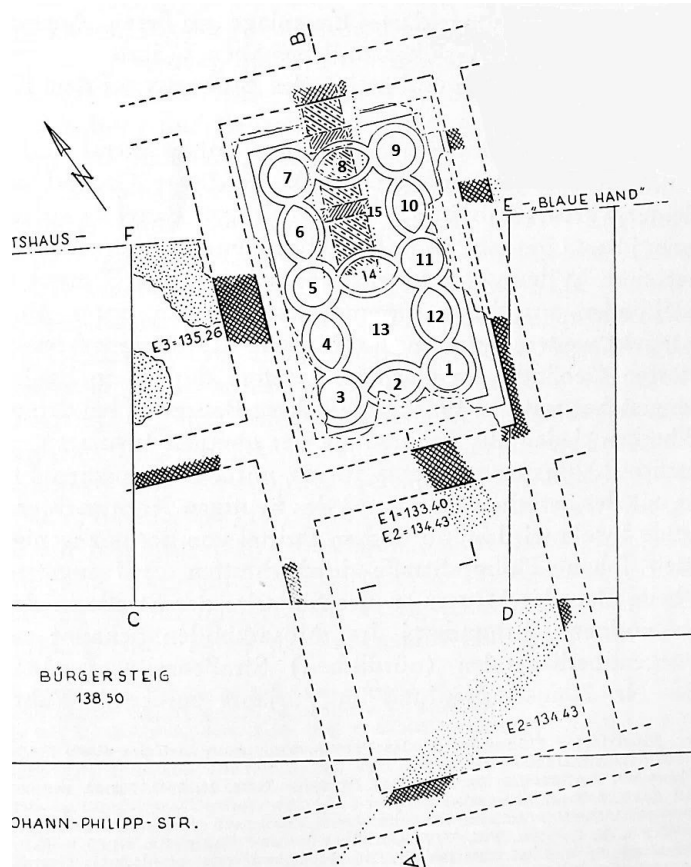
1733 Eiden 1951, 56. Moreau 1960, 7.

1734 Eiden 1951, 57.

1735 Ebd. 55.

1736 Ebd. 56.

1737 Ebd. Taf. 7 oben. Die Nummern sind im beschreibenden Text bei Eiden richtig gesetzt.



**Textabb. 8** Trier, Figurenmosaik am Kornmarkt, schematische Skizze. Nummern der Bildfelder z. T. nachträglich korrigiert

(Abb. 56).<sup>1738</sup> Er hatte bei seiner Auffindung eine Ausdehnung von  $6,79 \times 4,11$  m und wurde anhand stilistischer Kriterien grob in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.<sup>1739</sup> datiert. Die rekonstruierte erschlossene Größe beläuft sich auf  $7,12 \times 4,26$  m.<sup>1740</sup> Das Mosaik ist in insgesamt 15 Einzelbilder aufgeteilt, von denen zwölf eine Umrandung bilden, in der sechs runde Medaillons mit sechs ovalen abwechseln. Ein siebtes ovales Bildfeld in der Mitte teilt als ›Mittelachse‹ den

1738 Abbildungen finden sich bei Dahm 1983, 204 Abb. 14. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999 Taf. 23, 27–32.

1739 Zur Setztechnik, zum Bergungsvorgang und zur Datierung und zu stilistischen Kriterien des Mosaiks zuerst Eiden 1951, 64–68. Parlasca 1951, 110 f. Parlasca 1959, 126: spätes 4. Jahrhundert (gratianisch-valentinianische Zeit).

1740 Der von Hans Eiden erstmalig dokumentierte Wert von 6,88 auf 4,17 m beruht auf einem Irrtum, vgl. Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 115 Anm. 284.

Hauptteil in zwei Hälften auf. Die runden Felder befinden sich in den vier Ecken und an den Mittelpunkten der Langseiten. Die ovalen Felder (abzüglich des Mittelachsen-Medaillons) verteilen sich dazwischen. In jedem der kleinen Bildfelder ist eine menschliche Gestalt zu sehen, die ein oder zwei Gegenstände in den Händen hält. Die Rahmen der Bildfelder definieren wiederum zwei Achtecke mit konkav eingezogenen Seiten, in denen jeweils eine dreifigurige Szene Platz findet.<sup>1741</sup> Alle Bildfelder sind durch drei kontinuierlich geführte, in sich geschlossene, gewundene Schnurbänder mit zwei Strähnen eingefasst und voneinander abgegrenzt.<sup>1742</sup> Der Rahmen des gesamten Bodens besteht aus einem viersträhnigen Flechtband auf dunklem Grund zwischen einfachen weißen und schwarzen Streifen. Alle rahmenden Borten sind in Orange und Gelb gehalten. In den Zwickeln zwischen den Streifen und der äußeren Umrahmung der Bildfelder sitzen kleine rot-schwarze fächerförmige Ornamente. Das besondere Gestaltungsschema mit den bandartig umfassten ovalen und runden Bildfeldern ist von italischen Mosaiken bereits bekannt, scheint aber einzigartig im provinziellen Raum zu sein.<sup>1743</sup>

Die **runden Felder** haben einen Durchmesser von 70 cm und zeigen Brustbilder von Gelagedienern in weiten Gewändern mit Zierstreifen (*clavi*), die Tablets mit Speisen über ihren Köpfen tragen. Aus den Namensbeischriften geht hervor, dass drei gleich benannte Männer jeweils zweimal abgebildet sind. Der rotblonde PAREGORIVS ist in einem Fall in Senfgelb gewandet und trägt vier kleine Näpfe und Teller mit Gewürzen und Leckerbissen (Nr. 1<sup>1744</sup>), im anderen Fall trägt er ein blaues Gewand und serviert eine Schildkröte oder Aspik (Nr. 7<sup>1745</sup>). Der rotblonde FELIX kredenzt in gelber Kleidung eine Platte mit zwei Fischen (Nr. 11<sup>1746</sup>), im anderen Fall ist er rot eingekleidet, mit FELEX beschriftet und serviert Meeraale oder Krebse (Nr. 3<sup>1747</sup>). Der braunhaarige EVSEBIVS in Blau serviert im einen Fall gebratenes Geflügel (Nr. 9<sup>1748</sup>), im anderen Fall erscheint er in Grün und hält ein kleines Spanferkel mit Gewürznäpfen (Nr. 5<sup>1749</sup>).<sup>1750</sup> Es stellt sich die Frage, ob es sich bei den Speisenträgern um sechs unterschiedliche Personen handelt oder um

1741 »Durch (die) Aufteilung wurden zwei völlig identische achteckige Flächen ausgespart mit Seitenlängen, deren Form durch die anschließenden Kreissegmente bzw. Spitzovale bestimmt ist.« (Eiden 1951, 58).

1742 »Durch Unter- bzw. Überschneidungen an den Berührungspunkten ist eine kontinuierliche Führung von drei Einzelbändern erreicht.« (ebd. Anm. 11). Mehr Details zur Zusammensetzung der rahmenden Bänder bei Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 115, 116.

1743 Eiden 1951, 58 f. Zum Kompositionsschema vgl. Dahm 1983, 202–206.

1744 Nr. 7 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 10 oben.

1745 Nr. 1 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 11 unten.

1746 Nr. 5 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 10 unten.

1747 Nr. 9 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 7 unten.

1748 Nr. 3 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 11 oben.

1749 Nr. 11 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Beilage 6 unten.

1750 Ebd. 59 f. Moreau 1960, 8.

drei Personen, die jeweils zweimal im Bild erscheinen.<sup>1751</sup> Die unterschiedlichen Farben der Gewänder machen die erste These zunächst wahrscheinlicher. Jacques Moreau bemerkte jedoch, dass sich drei Diener auf eine bestimmte Leistung spezialisiert haben: Paregorius auf Vorspeisen (*gustatio*) oder Zwischengänge(?), Eusebius auf die Hauptmahlzeit mit Fleisch und Felix auf die Gänge mit Fisch.<sup>1752</sup> Wahrscheinlich handelt es sich bei Paregorius, Eusebius und Felix also um authentische Personen, die als Diener bei einem Mahl eingeteilt waren. Es ist möglich, dass sie sich beim Servieren der Speisen abwechselten und zwischenzeitlich die Kleidung tauschten, um die Teilnehmer zu überraschen. Denkbar wäre aber auch, dass es sich ähnlich wie bei Agape und Irene in den Totenmahlszenen der stadtrömischen Katakombe (Kat. W14–W20, Kap. 4. 2. 3. 1) um christlich-allegorisch gemeinte Wirkungsamen handelt: Trost, Frömmigkeit und Glückseligkeit.

Unter den Figuren in den **ovalen Feldern** mit 95 cm Länge und 50 cm Breite befinden sich zwei blonde Tänzerinnen (CRI/SCENTIA: Nr. 2<sup>1753</sup> und ELENI: Nr. 4<sup>1754</sup>) in himmelblauen, luftigen, ärmellosen Gewändern mit Brustgürtung, goldenen Armreifen und Klappern in den erhobenen Händen. Außerdem sind verschiedene Typen von Dienern zu sehen: zwei Männer mit Gefäßen, an deren Füßen der zuständige Mosaikleger Schlagschatten angebracht hat<sup>1755</sup>: THEODVLVS in einer kurzen gegürteten roten Tunika und blauen enganliegenden Hosen mit einer Weinkaraffe in der Rechten (Nr. 8<sup>1756</sup>) sowie CALE/MER in einer ärmellosen dunkelgrünen Dalmatica über einer Tunika, in beiden Händen Gefäße haltend, rechts einen kleinen Krug und links eine kleine *patera* (Nr. 10<sup>1757</sup>). Ein Lampenträger SECV/NDVS in blaugelber Ärmeltunika und Dalmatica hat sein Haupt mit einem Tuch verhüllt<sup>1758</sup> und hält in der Linken eine brennende Öllampe. Er ist nach vorne laufend dargestellt und greift mit der Rechten in entgegengesetzter Richtung nach hinten in den freien Raum aus, sein Blick ist in dieselbe Richtung auf einen Punkt außerhalb des Mosaiks gerichtet (Nr. 6<sup>1759</sup>). Welche Funktion ANDEG/ASVS ausübt, kann leider nicht genau ermittelt werden. Er ist in ein dunkelgrünes gallisches

1751 Eiden erklärt sich das doppelte Vorkommen der drei Namen so, »daß die Kompositionsvorlage insgesamt sechs Medaillons aufwies, dem Mosaikbildner jedoch für das Thema der Darstellung nur drei feststehende Namen zur Verfügung standen, die er verwenden durfte.« (Eiden 1951, 60).

1752 Moreau 1960, 12.

1753 Nr. 8 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 13 rechts.

1754 Nr. 10 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Beilage 6 oben.

1755 Der Einsatz dieses künstlerischen Details, das nur bei diesen beiden Figuren erkennbar ist, scheint nahezulegen, dass unterschiedliche Handwerker für bestimmte Figuren zuständig waren, vgl. Eiden 1951, 61. Dahm 1983, 205 unternimmt den Versuch, die verschiedenen Bilder stilistisch vier unterschiedlichen Setzern zuzuordnen.

1756 Nr. 2 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 12 rechts.

1757 Nr. 4 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 12 links.

1758 Eiden deutet die Verhüllung als »langes Haupthaar«, das »in die Stirn« fällt und »über die Schultern« herabwallt, vgl. ebd. 61.

1759 Nr. 12 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 14 rechts.

*sagum* gewandt und trägt einen langen durchsichtigen Gegenstand, den er am spitz zulaufenden Ende festhält (Nr. 12<sup>1760</sup>). Aufgrund der Kegelform mag man darin ein hohes Glasgefäß oder eine Spitzamphora erkennen. Eher unwahrscheinlich argumentiert Moreau, der das Objekt mit einer Harzfackel in Verbindung bringt.<sup>1761</sup> Meines Erachtens könnte es sich auch um ein Füllhorn handeln. In der Mitte sehen wir schlussendlich FLO/RVS in hellblauer Gewandung, im Stil ähnlich zu *Calemer* an einem kleinen Ständer, der eventuell ein Räucherbecken darstellen soll. Er greift mit der rechten Hand in einen zylindrischen Behälter (Beutel?) und holt daraus einige Weihrauchkörner hervor, die er auf die Kohlen des Beckens streuen will (Nr. 14<sup>1762</sup>). Seine Aktion steht direkt in Verbindung mit einer Kulthandlung.

Das Thema der beiden Hauptbilder in der Mitte weist unverkennbar darauf hin, dass der Fußboden und somit auch der Raum, in dem er verlegt war, in einem religiösen Kontext zu sehen ist. Im **ersten Hauptbild** auf der Südseite (Nr. 13<sup>1763</sup>) ist die Geburt der Drillinge Helena, Castor und Pollux umgesetzt (Abb. 56): Das Ei, das die drei Embryos aufnimmt, liegt auf einem Altar mit Eckvoluten. Die Kinder sind mit den Namensbeischriften CAS/TOR, POL/VS und AEL/ENA gekennzeichnet, welche durch ein Bildelement in der Mitte jeweils in zwei Teile gespalten werden. Über der Szene schwebt ein Adler mit ausgebreiteten Flügeln<sup>1764</sup>, der mit IO/BIS (Jupiter) bezeichnet ist. In seinen Klauen hält er ein flaches Gefäß, aus dem er eine Flüssigkeit über das darunterliegende Ei gießt. In den Publikationen zum ›Kornmarktmosaik‹ hielt sich die Auffassung, der Adler säße auf einer Säule<sup>1765</sup>, was jedoch nicht der Fall sein kann, da seine Klauen nicht gleichzeitig das Kapitell der Säule und das Gefäß umfassen können.<sup>1766</sup> Den breiten Strahl der herabfließenden Flüssigkeit hat Eiden offensichtlich für einen kannelierten Säulenschaft gehalten, was von den späteren Bearbeitern übernommen worden ist. Es wäre aber auch möglich, dass der Mosaiksetzer Säulenschaft und Flüssigkeit bildlich zusammengefasst hat. Rechts des Altars steht Leda (LYDA), die in ihrer Gestaltung an Frauenstatuen des 4. Jahrhunderts v. Chr. erinnert.<sup>1767</sup> Ihr braunes Haar ist in der Mitte gescheitelt und zum Zopf gebunden, ihr rotes Gewand ist bis zur Hüfte herabgeglitten und gibt den Blick auf ihren mit Armreifen und Halskette geschmück-

1760 Nr. 6 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Taf. 13 links.

1761 Moreau 1960, 10.

1762 Eiden 1951, Taf. 14 links. Ebd. Taf. 14 rechts.

1763 Nr. 15 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Ebd. Beilage 7. Die Szene nach der Freilegung bei Dahm 1983, 199 Abb. 12.

1764 Unverständlich die Behauptung von Henri Grégoire, dass der Adler eigentlich ein Schwan sei, vgl. Grégoire 1953, 453.

1765 Eiden 1951, 62. Parlasca 1951, 112. Grégoire 1953, 452. Moreau 1960, 10 f. Dahm 1983, 203. Bei Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 116 wird eine Säule allerdings nicht erwähnt: »Das Ei, in dem sich die Drillinge noch befinden, liegt auf einem Altar, über dem Jupiter in der Gestalt eines Adlers sitzt (...)«.

1766 Vgl. dazu die Beobachtung von Parlasca 1951, 115 f.

1767 Zu einem näheren statuarischen Vorbild für Leda vgl. ebd. 111 f.



ten Oberkörper frei. Mit der Rechten rafft sie das Gewand vor ihrem Schoß zusammen, einen Zipfel hält sie in der erhobenen Linken. Ihr Blick ist auf das Ei gerichtet. AGAMEMNON steht links vom Altar und beobachtet sie. Über einem rot-schwarz gestreiften Untergewand trägt er eine Tunika oder Ependytes, einen Mantel sowie ein langes Szepter.<sup>1768</sup> Ein Epigramm des Ausonius, von dem bekannt ist, dass er in Trier geweiht hat, scheint ein sehr ähnliches Bild zu beschreiben.<sup>1769</sup>

In der Mitte des **zweiten Hauptbildes** in der nördlichen Hälfte des Mosaiks (Nr. 15<sup>1770</sup>) steht eine männliche Figur in einer kurzen gegürteten Tunika, der zwei Helfer zur Hand gehen (Abb. 56). Der arglose Betrachter mag darin eine einfache Küchenszene erblicken<sup>1771</sup>, mit größerer Wahrscheinlichkeit handelt es sich um eine kultische Handlung. Der Mann in der Mitte hält einen großen Schöpflöffel mit langem Stiel für das Begießen des Opfers, dessen Ende gebogen ist (*simpulum*). Auf der anderen Hand balanciert er einen toten Vogel. Über seinen Schultern sind zwei flügelartige Zipfel<sup>1772</sup> sichtbar, die offensichtlich Bestandteil seines Gewandes sind. Über seinem Kopf steht in vulgärem Latein sein Name *Quodvultdeus* geschrieben (QODVOLDEVS), der für Männer seit der frühchristlichen Zeit im Römischen Reich verbreitet war.<sup>1773</sup> Offensichtlich nimmt Quodvultdeus die führende Rolle ein. Von rechts tritt ein zweiter Mann in einer hellblauen gegürteten Tunika an ihn heran. Er hält einen großen Napf (*catinus*) unter den Vogel, um entweder diesen selbst aufzunehmen oder um die Flüssigkeit (evtl. Wein oder Opferblut?) aufzufangen, mit der der Vogel zuvor übergossen worden sein mag. Auch er trägt zwei Zipfel an seinem Gewand und ist in der gleichen Größe wie Quodvultdeus wiedergegeben, was auf einen entsprechenden Rang hindeutet. Zu beiden Seiten seines Kopfes verläuft die Beischrift FELOXSO / MEDIX. Auf der linken Seite kniet eine weitere Person<sup>1774</sup> in einem blauen gallischen *sagum*. Ihr Status liegt unter wohl demjenigen der beiden anderen Personen, da sie in verkleinertem Maßstab wiedergegeben ist. Der Kniende reicht Quodvultdeus als Opfergabe ein Ei in einer Schale, mit der Linken fasst er sich demutsvoll an die Stirn. Dass er kniend gezeigt

1768 Zur Figur des Agamemnon vgl. ebd. 112. Beschreibungen der Szene bei Eiden 1951, 62 f. Moreau 1960, 10.

1769 Auson. epigr. LIV: *De Castore, Polluce et Helena. Istos, tergemino nasci quos cernis ab ovo / Patribus ambiguus et matribus adsere natos. / Hos genuit Nemesis, sed Leda puerpera fovit. / Tyndareus pater his et Juppiter: hic putat, hic scit* (»Die hier, deren Geburt aus dem Drillingsei du betrachtest, wisse, daß Vater und Mutter bei allen dreien nicht feststehn: Nemesis ist ihre Mutter, doch Leda brachte zur Welt sie, Vater sind Tyndareus und Jupiter: der glaubt und der weiß.«), vgl. Binsfeld 1984, 286 Nr. 150. Moreau 1960, 18.

1770 Nr. 13 in Abb. 1 bei Eiden 1951. Moreau 1960, 21. Parlasca 1959, Texttaf. E. Die Szene nach der Freilegung bei Dahm 1983, 201 Abb. 13.

1771 François Chamoux bei Schwartz – Hatt 1985, 45.

1772 Sowohl Eiden als auch Moreau sind sich nicht sicher, ob mit den Zipfeln eine Kapuze (*cucullus*) angedeutet werden sollte, vgl. Moreau 1960, 12. 25 f. Siehe auch Egger 1953, 62.

1773 Der Name ist zweimal für Trier bezeugt, jedoch nicht notwendigerweise christlich, vgl. Moreau 1960, 13.

1774 Eiden lässt das Geschlecht offen, vgl. Eiden 1951, 64.

ist, unterstreicht seinen Stand als Subalterner im Kontext des Ritus. Im engen Zwischenraum zwischen Schale und rechtem Arm des Quodvultdeus ist die Beischrift ANDEG/ASIPONE zu lesen. In den oberen Ecken des Bildausschnitts sind ein großer Topf für den Wein (*vatillum*) und eine kleine Schaufel – wohl eine Kohlenschaufel für den Altar (*batillum*) – festgehalten.<sup>1775</sup>

Unbestreitbar liefert der mythologische Inhalt des ersten Hauptbildes Nr. 13 den Schlüssel für die Bestimmung des gesamten Fußbodens. Die beiden Hauptszenen stehen inhaltlich durch zwei Bildelemente – Ei und Vogel – miteinander in Verbindung und ergänzen einander.<sup>1776</sup> Sie sind außerdem durch das dritte in sich geschlossene Schnurband, das beide umfasst, als zusammengehörig gekennzeichnet.<sup>1777</sup> Während Bild Nr. 13 das zugrundeliegende Mysterium des im Gebäude praktizierten Kultes illustriert, gibt Bild Nr. 15 einen Einblick in die liturgische Praxis der Kultgemeinschaft und veranschaulicht das erforderliche Gerät.<sup>1778</sup> In Bild Nr. 13 sind offenbar zwei Versionen der Sage vereinigt: Die eine Version weist Leda die Mutterschaft der Drillinge zu. In der anderen Version ist Nemesis in Gestalt einer Gans die eigentliche Mutter, die nach der Vereinigung mit Zeus in Gestalt des Schwanes ein Ei in den Sümpfen von Rhamnus gelegt hatte. Leda entdeckte das Ei und setzte es auf den Altar in die Asche, wo es ausgebrütet wurde.<sup>1779</sup> Anstelle von Agamemnon würde man eigentlich Tyndareos erwarten, den Ehemann der Leda und den Vater von Castor und Pollux, weshalb seine Anwesenheit im Bild als irritierend empfunden wurde.<sup>1780</sup> Da die Person des Florus in Medaillon Nr. 14 die einzige ist, deren Aktion in einen kultischen Kontext passt, ist bei ihr eine Stellung als Bindeglied zwischen beiden Hauptszenen anzunehmen.<sup>1781</sup>

Klaus Parlasca vereinbarte den symbolischen Gehalt der Szene Nr. 13 zunächst mit ägyptischen Religionsvorstellungen. In der Figur des Adlers wollte er den verkörperten Sarapis Pantheos erkennen. Die im Ei liegende Helena sei eine personifizierte Isis und die Dioskuren seien Sinnbilder für ihre Brüder Seth und Osi-

1775 Beschreibungen der Szene ebd. 63 f. Moreau 1960, 12. 25.

1776 Ebd. 12. Eiden 1951, 68 f.

1777 Ebd. 58.

1778 Grégoire 1953, 452: »Le premier motif peut être appelé mythique ou mythologique, et le second sacrificiel ou liturgique.« Literatur zum vermuteten Kult bei Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 116 Anm. 286. W. Binsfeld vertritt hingegen eine rein profane Deutung des Mosaiks, vgl. Binsfeld 1984, 286 Nr. 150.

1779 In der überlieferten Nemesis-Version spielen Adler, Altar (und sogar eine Säule) eine Rolle, allerdings finden wir in ihren Illustrationen (z. B. auf griechischen Vasen) lediglich Helena im Ei, vgl. Moreau 1960, 15 f. 25 f.

1780 Binsfeld 1984, 286 Nr. 150. Als mögliche Erklärungen wurden von Moreau vorgeschlagen: 1. Agamemnon als Erscheinungsform des Jupiter 2. Agamemnon als Teil der Egeburt der Helena, bei der er eine Rolle spielt (Bildzeugnisse). 3. Agamemnon als Allegorie für ein Element des Äthers, vgl. Moreau 1960, 22. Egger 1953, 57: »Ledas Gatte Tyndareus ist durch seinen Schwiegersohn Agamemnon vertreten.«

1781 So auch die Einschätzung von Moreau 1960, 16 f., der den Ständer als Dreifuß interpretiert.

ris. Moreau wies die These geraume Zeit später berechtigterweise zurück, da ihm nähere Indizien im Mosaik fehlten, die eine Verbindung der Helena zum Isiskult nahelegen oder die Helena in irgendeiner Form prominent hervortreten lassen. Außerdem zog Parlasca eine Verbindungslinie zur ägyptischen Eikosmogonie mit dem Ei als Symbol für die Entstehung der Welt. Im Rahmen dieses Mythos sei der Gott Amun-Re mit der Nilgans identifiziert worden, welche die Mutter des Ur-Eies gewesen sein soll. In dem leblosen Vogel in der Hand des Quodvultdeus vermutete er demnach eine geopfert Gans.<sup>1782</sup> Zunächst schrieb er dem Raum die Funktion der Beherrschung einer Kultgemeinschaft für die Verehrung ägyptischer Gottheiten zu, später relativierte er seine Aussage, indem er behauptete, der Kultverein sei »eine Art theosophischer Club gewesen (...), bei dem das der ägyptischen Religion entlehnte Motiv der Eikosmogonie im Mittelpunkt (...) gestanden hat.«<sup>1783</sup> Der spätere Vorschlag von Rudolf Egger, dass der Raum von einem *collegium Castorum*, einem Verein von Dioskuren-Verehrern, genutzt worden sei, ist von Parlasca und Moreau angezweifelt worden.<sup>1784</sup>

Auch wenn der praktizierte Mysterienkult nicht mehr ermittelt werden kann, so ist zumindest klar geworden, dass der Sagenstoff aus dem ersten Hauptbild Nr. 13 im zweiten Hauptbild Nr. 15 in der Form eines Kultopfers sinnbildlich nachempfunden wird.<sup>1785</sup> Der getötete Vogel könnte bei dem rituellen Akt stellvertretend für die Göttin Nemesis gestanden haben, die, nachdem sie als Gans das göttliche Ei mit den Drillingen gelegt hatte, ihre ursprüngliche Gestalt wieder annehmen konnte. Eiden stellte die besondere Bedeutung heraus, die dem Ei als kosmischem Symbol für den Ursprung des Lebens in alten Kulturen zukam. Das Ei wird verbunden mit der Brutstätte für Helena und die Dioskuren und ist Sinnbild für die Ewigkeit, das Unendliche, das Universum.<sup>1786</sup> Moreau ging noch einen Schritt weiter und sah in der Szene auch eine Form des schöpferischen Tauschs, bei dem man den geopfert Vogel durch das Ei ersetzt und somit symbolhaft eine Wiedergeburt inszeniert hat.<sup>1787</sup> Außerdem unternahm er den Versuch einer detaillierten Rekonstruktion der gezeigten Opferhandlung: Quodvultdeus ahme mit dem *simpulum* in der Hand die Tat des Adlers nach, der die Flüssigkeit über das Ei gieße. Zugleich befruchtete der geopfert Vogel mit seinem Blut das Ei, aus dem er selbst geboren worden

1782 Parlasca 1951, 116–119. 120 f. Moreau 1960, 16 f.

1783 Parlasca 1959, 57.

1784 Egger 1953. Parlasca 1959, 56. Moreau 1960, 17.

1785 Ebd. 15: »Der rituelle Akt stützt sich auf die Legende, die er zur gleichen Zeit wiederholt, veranschaulicht und erläutert.« Eiden 1951, 70: »Sind wir geneigt (...) die beiden Hauptbilder in der Beziehung zu einem (...) Geheimkulte zu sehen, (...) so ist die Deutung des Bildes mit der Geburt der Helena und der Dioskuren als Symbol und der Szene mit Quodvultdeus als Vollzug der eigentlichen Kulthandlung des Mysteriums im Sinne der Mysterienreligionen kaum von der Hand zu weisen.«

1786 Ebd. 69. Moreau 1960, 22. Zur Rolle des Eies in heidnischen Kulturen auch Grégoire 1953, 460–464.

1787 Moreau 1960, 14.

sei.<sup>1788</sup> Die geschilderte symbolhafte Aktion ist vergleichbar mit dem von Eisler rekonstruierten bacchischen Initiationsritual, das auf dem besprochenen Mosaik aus dem Bakcheion von Melos Kat. M6 (Kap. 6. 1. 1) stattgefunden haben soll. Mit ihren Flügeln an den Schultern sind die beiden Protagonisten der Szene allerdings nicht als Fische, sondern als Vögel gedacht gewesen.<sup>1789</sup> Der gezeigte rituelle Akt stützt sich auf die Legende von der Drillingsgeburt, die er nachstellt, sinnbildhaft wiederholt und für die Kultmitglieder reinszeniert. Jacques Schwartz und Jean-Jacques Hatt wollen anstelle eines Initiationsritus eine Art parodistischen Zaubertrick erkennen, der darin bestanden haben soll, das Ei in der Schüssel durch das Auflegen eines Deckels unsichtbar zu machen, um den Verwandlungsprozess (Ei zu Huhn) einzuleiten. Der heidnische Mythos von der Drillingsgeburt aus dem Ei sei durch christliche Auftraggeber karikiert worden. Im Vordergrund stehe der magische Effekt, in dem sich heidnische und christliche Einflüsse mischen.<sup>1790</sup>

In die Irre führt m. E. der Ansatz von Isabelle Morand, die behauptet, das Mosaik sei philosophischen Tischgesprächen entlehnt. Sie wirft die Frage auf, ob es dem Auftraggeber darum gegangen sei, seine Gäste mit einem unterhaltsamen Bildinhalt zu konfrontieren, der Spott und Rätsel vereine: »Elles (i. e. les mosaïques) peuvent donc donner prétexte à des discussions ou bien les refléter, que celles-ci portent sur un sujet moral ou philosophique ou sur un sujet ludique se prêtant à des jeux de mots.«<sup>1791</sup> Bedauerlicherweise geht sie nicht weiter auf die beiden rätselhaften Beischriften in Bild Nr. 15 ein. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Alfons Städele, der den Raum als Speiseraum (*cenatio*) eines reichen Privathauses deutet und einen kultischen Bezug leugnet.<sup>1792</sup> Bleibt abschließend noch die Frage, wie die Einzelpersonen in den runden und ovalen Bildfeldern mit den beiden Hauptbildern vereinbart werden können. Im folgenden Abschnitt soll diese im Kontext der Abläufe im Raum diskutiert werden. Auf jeden Fall haben die Dienerfiguren ihre Berechtigung im Rahmen des Kultes, sie sind also als Mitglieder der Vereinigung oder *familia*, als *sodales*, zu denken.<sup>1793</sup>

1788 Ebd. 25.

1789 René Louis bei Grégoire 1953, 453: »Dans le christianisme primitif, où le Christ était tantôt un poisson, tantôt un agneau, tous les fidèles n'étaient-ils pas de petits poissons, *pisciculi*, ...« Moreau hält die Zipfel in der Kleidung der beiden Männer im zweiten Hauptbild für eine Anspielung an die geflügelte Nemesis, vgl. Moreau 1960, 26.

1790 Schwartz – Hatt 1985, 38 f. 43 f. 45: »une sorte de pamphlet, tournant en dérision les mythes et les rites païens toujours en usage et toujours vivants dans certains milieux populaires des Trèves (...)«.

1791 Morand 2002, 172/175.

1792 Städele 2008–2009, 352.

1793 Egger 1953, 56. 60.

### 6.1.2.1 Auswertung des Bild- und Textprogramms

Das Bildprogramm des Fußbodens (Textabb. 8, Abb. 56) hat seinen Schwerpunkt einerseits auf dem gemeinsamen Mahl mit den klassischen Tätigkeiten des Servierens von Speisen (Nrn. 1, 3, 5, 7, 9, 11), des Weinausschanks (Nr. 8, Nr. 10: Mundschenk?) und der begleitenden Tanzdarbietung (Nr. 2, Nr. 4). Andererseits wurde ein Fokus auf die Ausübung weiterer ritueller Handlungen gelegt, für die besondere Gegenstände benötigt wurden (Nr. 10: Handwaschung?<sup>1794</sup>; Nrn. 12: Salbung mit Öl, 14: Weihrauch, 15: Opfer).<sup>1795</sup> Man kann sich gut vorstellen, dass die Szenen in den runden und ovalen Medaillons exemplarisch möglichst vielfältige Aktionen herausgreifen sollten, um das Kultgeschehen für den Betrachter zu untermalen.<sup>1796</sup> Drei der sechs Speiseträger in den runden Bildfeldern (Nr. 1, 3 und 9) sind um 45 Grad gedreht wiedergegeben, das heißt sie richten sich an einer gedachten Diagonale aus, die von den Ecken zur Mitte des nächstgelegenen Hauptbildes verläuft. Die Figuren Scientia, Florus und Theodulus (Nr. 2, 14 und 8) weisen alle mit ihrem Kopf zur östlichen Langseite. Die gegenüberliegenden Figuren Nr. 4 und Nr. 12 in der südlichen Hälfte (Eleni und Andegasus) richten sich nach Süden aus. In der nördlichen Hälfte ist eine Abweichung zu beobachten: Calemer (Nr. 10) zeigt nach Süden; Secundus (Nr. 6) hingegen nach Norden. Eine ähnliche Unausgewogenheit kann bei den Hauptbildern diagnostiziert werden: die Szene aus dem Mythos (Nr. 13) ist nach Süden gerichtet, wohingegen die Kulthandlung (Nr. 15) um 90 Grad gedreht nach Osten zeigt.

Um Bilder, Kulthandlung und Raumgefüge in Einklang zu bringen, gibt es drei Möglichkeiten: Der erste Interpretationsansatz, der von Hans Eiden vertreten wurde, versucht aus Merkmalen in den Bildern Rückschlüsse auf architektonische Gegebenheiten zu ziehen. Er glied die genannten Abweichungen in der Ausrichtung der Bilder mit der Raumsituation ab und rekonstruierte den Eingang im Nordwesten zwischen Nr. 5 und Nr. 7 (Textabb. 8).<sup>1797</sup> Jacques Moreau wertete die beschriebenen Schatten an den Füßen von Theodulus und Calemer als Kunstgriff, um anzudeuten, aus welcher Richtung Licht in den Raum gefallen sei.<sup>1798</sup> Obwohl die Funde von gebrochenem Fensterglas und von geschmolzenem Blei die Existenz

1794 So von Binsfeld 1984, 286 Nr. 150.

1795 Nr. 12: hoher Gegenstand aus Glas. Nr. 14: Räucherbecken, Nr. 15: Schale, Gefäße zum Auffangen, Eimer, *simpulum*, schaufelförmiger Gegenstand etc.

1796 Moreau 1960, 15. Eine symbolische Bedeutung hatte sicherlich auch die Zahl Drei, die sich in der Anzahl der Namen bei den Speiseträgern, in der Drillingsgeburt, in der Anzahl der Beschriften im Bild Nr. 15 sowie in der Zahl der Figuren in den beiden Hauptszenen spiegelt, vgl. ebd. 18 und Grégoire 1953, 455.

1797 Eiden 1951, 59. Der Türgang des Saales öffnete sich nicht von der Südostecke her, wie noch von Moreau 1960, 8 angegeben.

1798 Moreaus Hypothese richtete sich noch nach den Angaben bei Eiden, die durch die Vertauschung der Bildnummern zustande gekommen waren. Er rekonstruierte ein Fenster fälschlicherweise auf der Südseite und ein anderes auf der südlichen Hälfte der Westseite, vgl. ebd. 8. Außerdem vermutete er ein weiteres Fenster auf der anderen Raumseite.

von Fenstern zu belegen scheinen, ist sein Rekonstruktionsversuch fragwürdig, da die Angabe von Schlagschatten auch aus einer stilistischen Eigenart des Mosaikbildners resultieren könnte.

Der zweite Ansatz ist auf die Wahrnehmung des Besuchers innerhalb des Gebäudes konzentriert und geht der Frage nach, ob es möglich ist, anhand der Orientierung der Szenen auf Vorgänge im Raum zu schließen. Nach Ansicht von Eiden spiegeln die Bilder die Eindrücke eines Besuchers<sup>1799</sup>: Der Lampenträger Secundus (Nr. 6) ist durch Haltung und Gestik auffälliger gestaltet als die anderen Figuren. Er erfüllt die symbolische Funktion eines Lampenträgers als Wegweiser und Lichtquelle für den Eintretenden. Noch an der Tür sei der Besucher von den ihm zugewandten Gelagedienern Paregorius (Nr. 7) und Eusebius (Nr. 5) ›begrüßt‹ worden, die ihm eine Vorspeise und eine Auswahl aus dem Hauptgang präsentierten. Nach dem Betreten des Raumes sei der Blick auf die zum Eingang hin ausgerichtete Kulthandlungsszene (Nr. 15) gefallen, die bereits einen Hinweis auf den Mysterien-Mythos enthält. Schritt der Besucher als Eingeweihter tiefer in den Raum hinein, so könnte ihm das Bild im ›Allerheiligsten‹ (Nr. 13) einen direkten Einblick in das Mysterium der Egeburt auf dem Altar (ἱερός λόγος) gewährt haben, das dem hier praktizierten Kult zugrunde gelegen hat. Florus, Andegasus, Eleni und Criscentia sind durch ihre Position und Ausrichtung bzw. Blickrichtung auf die Mythenszene bezogen. Ihre Attribute erzeugen ein spirituelles Ambiente mit olfaktorischen, haptischen, visuellen und akustischen Eindrücken. Calamer und Theodulus, die wiederum auf die Kulthandlung ausgerichtet sind, widmen sich dem liturgischen Aspekt (Waschung und Weinopfer? bzw. Trinkritual). Eiden verstand das Rauminnere als zentralen Ort des Geschehens, weshalb er eine Funktion als *cenatorium* vorschlug, in dem »die Mitglieder der Kultgenossenschaft zusammenkamen, um das gemeinsame Mahl einzunehmen.«<sup>1800</sup> Die Handlungen der Figuren in den Bildfeldern wären dann im Raum selbst verortet, doch handelt es sich lediglich um Protagonisten eines Gelages?

Die dritte Sichtweise distanziert sich von Kulthandlungen innerhalb des Raumes. Stattdessen setzt sie voraus, dass die Personen in den Bildfeldern mehrheitlich außerhalb des Raumes agieren. Ausschlaggebend ist, dass die meisten Figuren in Bewegung wiedergegeben sind. Rudolf Egger interpretierte die Vollfiguren in den Spitzovalen als Teilnehmer einer Prozession mit anschließendem Opfer. Dem Lampenträger Secundus, der den Zug »mit einladender Gebärde« anführe, würden die Opferdiener Andegasus mit Öl oder *aromata* und Calamer sowie Theodulus mit Krügen und Schale folgen. Im Zug seien auch die beiden fackelschwingenden<sup>1801</sup> Tänzerinnen Criscentia und Eleni anwesend, die sich auf Secundus zu-

1799 Eiden 1951, 59. Aufgrund der irrtümlichen Nummerierung in seinem Grundrissplan müssen die Angaben der Himmelsrichtung, die von späteren Autoren übernommen wurden, korrigiert werden.

1800 Ebd. 70 f.

1801 Egger hält die Klappen in den Händen der Tänzerinnen irrtümlich für Fackeln, vgl. Egger 1953, 59 f.

bewegen würden. Die Darstellung kulminiere schließlich in Florus, welcher das Opfer am Altar unter freiem Himmel einleite.<sup>1802</sup> Die Vielfalt der gezeigten Aufgaben im Kult hat Egger vielleicht dazu bewogen, sich bei seiner Interpretation nicht eindeutig festzulegen. Er bezeichnet den Raum als »Versammlungsraum im Hause einer religiösen Gesellschaft (*basilica, conventiculum*)«. Seiner Meinung nach sind die Bilder als Szenen aus dem Leben des Kollegiums mit Opferaufzug, Tanz und Festmahl einzuordnen.<sup>1803</sup> Die ringsum aufgereihten Personen wecken zunächst die Vorstellung eines gemeinsamen Auszugs von Kultteilnehmern, allerdings muss angemerkt werden, dass die Figuren zwar in Schrittstellung erscheinen, aber die Bildkomposition eine zielgerichtete Orientierung, wie sie bei einer Prozession zu erwarten wäre, vermissen lässt.

Bei den Beischriften handelt es sich mehrheitlich um Eigennamen der Dargestellten, deren Schreibweise das Vulgärlatein der damaligen Zeit spiegelt. So ist der typische Wechsel zwischen ›e‹ und ›i‹ in einigen Fällen festzustellen, z. B. bei *Felix* für *Felix*, *Criscentia* für *Crescentia* oder *Eleni* für *Elene* und *Lyda* für *Leda*. Weitere volkstümliche Schreibweisen – Wegfall des ›h‹ im Anlaut, Ersetzen von ›x‹ durch ›s‹ oder die Schreibung von ›b‹ für ›v‹ aufgrund der Lautähnlichkeit – werden in *Aelena*, *Polus* und *Iobis* offenbar.<sup>1804</sup> Erkenntnisse zur Etymologie der Vornamen sind für die Rekonstruktion des praktizierten Mysterienkultes hilfreich: Einige beigefügte Namen sind unverkennbar griechischen Ursprungs, z. B. *Eusebius*, *Theodulus*, *Paregor(i)us*, (*H*)*elen(e)*<sup>1805</sup>, *Calemer(us)*, während andere wie *Cr(e)scencia*, *Felix*, *Secundus* oder *Florus* originär römische Wurzeln haben. Zwei Namen (*Eusebius* und *Theodulus*) scheinen Werte des Urchristentums zu vermitteln.<sup>1806</sup> Für *Andegasus* konnte von den Bearbeitern keine Parallele gefunden werden, möglicherweise stellt er eine Eigenkreation dar. Die divergierende Herkunft der Vornamen verrät nicht nur etwas über die ethnische Zusammensetzung der Bevölkerung in der Gegend von Trier in dieser Phase, sondern veranschaulicht auch, wie es um die pagane Religiosität in der Spätantike bestellt war, die sich »durch komplizierte synkretistische Konstruktionen«<sup>1807</sup> auszeichnet. In der beobachteten »sprachliche(n) Buntheit« spiegelt sich das Zusammenwachsen der Jenseitsreligionen.<sup>1808</sup>

Den beiden ›sprechenden‹ Beischriften in der zweiten Hauptszene Nr. 15 (Abb. 56) wurde besondere Aufmerksamkeit zuteil. Eiden erklärte *Feloxsomedix* über der

1802 Moreau 1960, 25.

1803 Egger 1953, 56. 59 f. Binsfeld hält eine Funktion des Raumes als Kultraum für nicht zwingend, vgl. Binsfeld 1984, 286 Nr. 150.

1804 Moreau 1960, 12. 13. Eiden kristallisiert verschiedene, um das Kultmahl gruppierte Aktivitäten heraus: die Prozession der Speisen und des Lichts, Trinkrituale, Tanzvorführungen sowie Räucherrituale, vgl. Eiden 1951, 70 f.

1805 Siehe die Nähe zu *Aelena* (lat.) in der Mythenszene, vgl. Grégoire 1953, 454.

1806 Eiden 1951, 60–62. Egger 1953, 63.

1807 Parlasca 1959, 57.

1808 Egger 1953, 63.

rechten Figur zum Eigennamen und transkribierte ihn griechisch mit *Philoxomedes* (s. unten Nr. 5.). Moreau zog für seine Transkription die Namen Φηλιξενίδης oder Φιλοκομίδης in Betracht, allerdings fiel ihm auf, dass bezüglich Länge und Komplexität der Beischrift ein deutlicher Gegensatz zu den einfachen Namen in den Medaillons besteht.<sup>1809</sup> Interessanterweise enthalten die Beischriften über den beiden Helfern von *Qodvoldeus* Männernamen, welche auch in den Medaillons vorkommen, nämlich *Felox* (= *Felix*: Nr. 11, *Felex*: Nr. 3) und *Andegasus* (Nr. 12). Die drei unterschiedlichen Schreibweisen von ›Felix‹ sprechen für mehrere Mosaikleger, die den Boden zusammengesetzt haben. Nach Eiden ist die Beischrift FELOXSOMEDIX noch von weiteren Bearbeitern aufgelöst und übersetzt worden, und zwar immer beginnend mit dem Männernamen Felix. Es ergeben sich zusammengekommen folgende Lesungen:

- |   |   |
|---|---|
| 1. <i>Fel(ix) oxso medix</i>              | (»Felix, hoher Magistrat«) <sup>1810</sup>            |
| 2. <i>Felix sume edis / Felix comedis</i> | (»Felix, nimm und iss / Felix, iss!«) <sup>1811</sup> |
| 3. <i>Felix sume dis</i>                  | (»Felix, nimm für die Götter!«) <sup>1812</sup>       |
| 4. <i>Felix sume dix(it)</i>              | (»... hat gesagt: Felix, nimm!«) <sup>1813</sup>      |
| 5. <i>Feloxsomedix</i>                    | Eigennamen Philoxomedes <sup>1814</sup>               |

In Nr. 1. transkribiert Egger *oxso medix* zu einem keltisch-italischen Kompositum aus *oxso* (›hoher‹) und *medix* (›Magistrat, Richter‹; oskisch für ›Bundesoberhaupt‹), worin er eine Funktionsbezeichnung des Dargestellten sieht. Sein Vorschlag kann aufgrund seiner bemühten, archaisch anmutenden Konstruktion aber nicht überzeugen. Zudem ist es ungewöhnlich, eine Ergänzung gerade hinter der Anfangsilbe von *Fel(ix)* vorzunehmen, wo der Mosaikleger keine Trennung des Buchstabenstrangs vorgenommen hat.<sup>1815</sup> Eine Recherche in der Epigraphischen Datenbank Heidelberg<sup>1816</sup> hat ergeben, dass der Eigenname *Felix* in lateinischen Inschriften in der Regel ausgeschrieben steht oder mit *F(elix)* transkribiert wird. Aus diesem Grund muss der erste Teil der Beischrift wohl, übereinstimmend mit der Mehrheit

1809 Moreau 1960, 13 f.

1810 Egger 1953, 61.

1811 Henri Grégoire löst *somedix* als *sume (et) edis* bzw. (*some*) *comedis* auf, wobei er *edis* als zweite Person des archaischen Konjunktivs von *edere* deutet (»Nimm, um zu essen«), vgl. Grégoire 1953, 454 f. 457.

1812 Lesart von René Louis bei Grégoire ebd.

1813 Ebd. Siehe auch eine lateinische Grabinschrift aus Ostia mit der Auflösung *maledix(it)*, vgl. Barbieri 1982–1983, 110–111, Nr. 11.

1814 Eiden 1951, 64 Anm. 31.

1815 Eggers Begründung erscheint nicht überzeugend: »Die Kürzung *Fel(ix)* ist alt und gewöhnlich, hier verursacht durch Raummangel, es ist wie beim Namen *Calemer(ius)* die Endung weggelassen.« (Egger 1953, 62).

1816 Epigraphische Datenbank Heidelberg <<https://edh-www.adw.uni-heidelberg.de>> (31.03.2021).



der Autoren mit *Feloxsome*, also *Felix sume* aufgelöst werden.<sup>1817</sup> Der in der Szene angedeutete Rang des Mannes im hellblauen Gewand lässt nicht unbedingt auf den in der Beischrift genannten hohen Magistrat schießen, auch wenn es prinzipiell möglich wäre, dass er in der Kulthierarchie eine andere Position als im politischen Leben bekleidet hat. Henri Grégoires Auflösung Nr. 2., welche die eucharistische Einverleibung illustrieren soll, hat Moreau zurecht abgelehnt mit der Begründung, die gezeigte kultische Zeremonie stehe nicht mit dem Vorgang des Speisens in Verbindung. Außerdem würden sich die beiden Formen von *sumere* und *edere* grammatikalisch nicht entsprechen.<sup>1818</sup> Übrig bleiben die Vorschläge Nr. 3. und 4., von denen 3. der unwahrscheinlichere ist, da die Gottheiten sicherlich beim Namen genannt worden wären. Vorschlag Nr. 4 setzt voraus, die Silbe ›dix‹ gedanklich vom Rest der Beischrift abzutrennen und ›Qodvoldeus‹ zuzuordnen, was als pragmatischste Lösung für die Ergänzung in Frage kommt. Hieraus ergibt sich die Reihenfolge: *Qodvoldeus dix: Felox some*.

Eiden entschied sich, die Beischrift *Andegasipone* ebenfalls als Eigenname zu betrachten, und schlug den weiblichen Vornamen *Anthegasiphone* vor (s. unten Nr. 3.). Die Rekonstruktion eines Zurufs, »etwa in der Art *Andegasi pone*« (s. unten Nr. 2.), hielt er für methodisch verfehlt. In späteren Veröffentlichungen sind andere Umschriften für ANDEGASIPONE vorgeschlagen worden. Zusammen mit Eidens Vorschlag ergeben sich folgende Lesungen:

- |                                |  |
|--------------------------------|--|
| 1. <i>Andegasi pune / pone</i> | (»Opfertrank des Andegasus«) <sup>1819</sup>                                   |
| 2. <i>Andegasi pone</i>        | (»Andegasus, stell es ab!« <sup>1820</sup> ; »leg es zurück« <sup>1821</sup> ) |
| 3. <i>Anthegasiphone</i>       | Eigenname <sup>1822</sup>  |

Die Genitivkonstruktion von Egger in Vorschlag Nr. 1. wäre zwar grammatikalisch korrekt, jedoch fehlt die Darstellung des erwähnten Opfertranks im Bild, da die von Andegasus gehaltene Schale nur ein Ei enthält. Moreau löste die Beischrift in einen Vokativ und einen Imperativ auf (Nr. 2.)<sup>1823</sup> und setzte überzeugend alle Beischriften in der zweiten Hauptszene zu einer semantischen Einheit mit parallel konstruierten Handlungsanweisungen zusammen: *Quodvultdeus dix(it): Andegasi*

1817 Moreau 1960, 14: »Man denkt sogleich an *some* für *sume*.« *Felox* sei eine »falsche Schreibweise« für *Felix*.

1818 Anders als etwa in λάβετε, φάγετε bzw. *accipite et comedite* in der Bibel (Mk 14, 22), vgl. ebd.

1819 Rudolf Egger nimmt an, *Andegasi* sei ein abhängiger Genitiv von *pone*. *pone* oder *pune* deutet er F. Buecheler folgend als umbrisches Wort für »Opfertrank«, vgl. Egger 1953, 62.

1820 Moreau 1960, 13.

1821 Irrtümlich Schwartz – Hatt 1985, 38: »La légende concerne le moment où Andegasius dépose l'oeuf dans le récipient pour le recouvrir.«

1822 Eiden 1951, 64 Anm. 32.

1823 Moreau 1960, 13: »(...) die Schreibweise *Andegasi* schließt keineswegs aus, daß dieses Wort nicht ein Vokativ ist, da ja der Wechsel von e/i oder i/e ganz normal bei den Inschriften unseres Mosaiks ist.«

*pone, Felix sume!* («Quodvultdeus hat gesagt: Adegasus, setze [das Ei] ab! Felix, nimm [den Vogel]!«). Er hält zu seiner Rekonstruktion der Beischriften fest: »Qodvoldeus, der bei der Kulthandlung den Vorsitz führt, ist derjenige, der die kultischen Worte ausspricht und der seinen Gehilfen Weisungen gibt.«<sup>1824</sup> Die beiden Direktiven sind an zwei bestimmte Kultdiener, nämlich an Felix und an Andegasmus gerichtet, die an anderer Stelle im Mosaik noch einmal abgebildet sind.<sup>1825</sup> Als Legitimierung für seine Lösung räumt Moreau ein: »Die Worte des Hauptpriesters waren vielleicht ungeschickt und naiv gekürzt, aber sie waren in jedem Fall dazu bestimmt, genau diejenigen zu bezeichnen, an die sie sich richteten.«<sup>1826</sup> Sein Vorschlag erscheint gemessen an der Aussage der einzelnen Szenen am plausibelsten für die Deutung der langen Beischriften im zweiten Hauptbild. Alle haben sowohl Namen als auch Tätigkeitswörter (*dicere, ponere, sumere*) als Bestandteile; eine Transkription zu reinen Vornamen kann demzufolge ausgeschlossen werden oder ist zumindest eher unwahrscheinlich.<sup>1827</sup> Exotisch, beinahe skurril ist der Vorschlag von Alfons Städele, der in den Schriftbändern Transkriptionen von gesprochenem Griechisch erkennen will und zu ANEΘHKA ΣΟΙ PONE («Ich vertraute dir ... an.») bzw. ΩΦΕΛ ΟΞΟΝ ΜΕΘΥΞΑΙ («Er hätte Schorle reichen sollen.») ergänzt. Der Autor hält es für unwahrscheinlich, dass es sich bei FELOX lediglich um einen Schreibfehler aus FELIX handele.<sup>1828</sup>

#### 6.1.2.2 Vereinbarkeit von Bild und Text

Bilder und Beischriften klären den Betrachter nicht nur über den mythologischen Ursprung des praktizierten Mysterienkults auf, sondern auch über damit verbundene Kulthandlungen und Wertvorstellungen. Zu wenig ist man bislang darauf eingegangen, auf welche Weise die Beischriften mit den Bildern in ein Wechselverhältnis treten und vor allem, welchen Stellenwert das ›Sprechende‹ in diesen schriftlichen Zusätzen vor dem Hintergrund der Kultpraxis gehabt haben könnte. Im letzten Abschnitt sollen daher zunächst Beobachtungen zu äußeren Eigenheiten der Bild-Text-Relation festgehalten und in den größeren Kontext der Bildaussage eingeordnet werden. Anschließend wird genauer auf die ›sprechenden‹ Beischriften eingegangen und – soweit möglich – ihre Aussage sowie ihr Stellenwert in der Bildaussage erörtert.

Bei den Namensbeischriften in der Mythenszene Nr. 13 lässt sich ein symmetrischer Aufbau und eine Orientierung am dreigliedrigen Aufbau der Szene fest-

1824 Ebd. 14.

1825 Die Haarfarbe von beiden Männern (Blond bzw. Rotblond) und der Gewandtypus von Andegasmus in Szene Nr. 15 stimmen mit den entsprechenden Merkmalen in den Medaillons Nr. 5, Nr. 6 und Nr. 9 überein.

1826 Moreau 1960, 14.

1827 Noch Hoffmann – Hupe – Goethert 1999, 116 deuten die Beischriften in der Szene als Namensbezeichnungen.

1828 Städele 2008–2009, 350.

stellen (Abb. 56). Der Adler und die herabfließende Flüssigkeit im Zentrum bilden eine Art ›Mittelsäule‹, die die gesamte Szene in zwei Teile gliedert und die Namen für Jupiter, Castor, Pollux und Helena in jeweils zwei Silben zerlegt.<sup>1829</sup> IOBIS steht genau über dem Kopf des Adlers. Die restlichen Benennungen sind in drei Zeilen übereinander in die Zwischenräume zur Rechten Agamemnons und zur Linken Leda verteilt. Die Namensbeischriften für Agamemnon und Leda sind nicht in Einzelsilben unterteilt und stehen nicht mittig über den zugehörigen Figuren, sondern sind etwas nach außen gerückt. Betrachtet man die Szene auf dem Kopf stehend, so fällt auf, dass alle Bestandteile der Beischriften annähernd umgekehrt pyramidal angeordnet sind und sich auf vier Stufen oder ›Ränge‹ verteilen: die unterste Stufe und somit das Fundament der umgedrehten ›Pyramide‹ wird aus LYDA, IOBIS und AGAMEMNON gebildet, die darüber liegende Stufe aus CASTOR, die Zeile darüber aus POLVS, und den Abschluss bildet AELENA. Die Bekrönung umfasst schließlich (und wohl nicht zufällig) das Drillingsei, auf das die Beischriften wie eine Art Pfeil zulaufen. Die Bildbeschriftung leistet damit einen genuinen Beitrag zum Bildverständnis, indem sie durch ihre Stellung im Bild implizit auf die Eisymbolik und im Speziellen auf die Egeburt hinweist.<sup>1830</sup>

Anders verhalten sich die Beischriften in der Opferszene Nr. 15 (Abb. 56). ANDEG/ASIPONE verläuft eng zusammengedrückt über zwei Zeilen; das Schriftband FELOXSO/MEDIX erstreckt sich einzeilig, wird aber durch den Kopf des Mannes im hellblauen Gewand unterbrochen; QODVOLDEVS prangt solitär über der Mittelfigur. Die Beschriftung fügt sich auf den ersten Blick nach keinem erkennbaren symmetrischen Muster in die Darstellung ein, sondern wirkt eher konzeptlos in den freien Raum gesetzt. Doch scheint sich die Hierarchie der am Ritual beteiligten Personen in den Beischriften zu spiegeln. Wie in anderen Mysterienkulten, so kann auch für den hier beheimateten Kultverein angenommen werden, dass sich die Mitglieder bestimmten Weihen und Lehren unterziehen mussten, um die Stufen der Erkenntnis zu erklimmen.<sup>1831</sup> Die oberste Ebene nimmt der Name des Quodvultdeus ein. Er taucht in keiner anderen Funktion in den Mosaikbildern auf und scheint die Geschichte von der Egeburt und die dahinterliegende Symbolik genau zu kennen, welche die verborgene Welt hinter den Dingen erschließt. Etwas tiefer rangiert in helfender Funktion Felix. Auf der untersten Ebene finden wir schließlich Andegasus, der in seiner Schale das heilige Ei und damit dasjenige Objekt hält, um das sich der Urglaube des Mysterienkultes rankt. Für die ihm zugeordnete Beischrift hatte der Setzer nur wenig Platz zur Verfügung. Ihre Verteilung auf den schmalen Zwischenraum zwischen dem Arm des Mannes in der Mitte und dem Rand der Schale lässt sie – ähnlich wie die zugehörige Figur selbst – ein wenig gestaucht wirken.

1829 Siehe den von anderen Bearbeitern verwendeten Begriff der ›Säule‹, auf der der Adler zu sitzen scheint.

1830 Vgl. u. a. Moreau 1960, 14 f.

1831 Egger 1953, 57.

Für das nähere Bildverständnis ist das ›sprechende‹ Moment in den Beischriften besonders wichtig. Die Opferszene muss bereits aufgrund ihrer Eingangsstellung von zentraler Bedeutung für das Selbstverständnis der Gemeinschaft gewesen sein. Die vulgärsprachlichen Zusätze wurden ohne Worttrenner ins Bild gesetzt und erinnern an kryptische Formeln oder Codes, was der Handlung aus heutiger Sicht eine magisch-rätselhafte Note verleiht. Entschlüsselt man diese ›Codes‹, so wird offenbar, dass es sich um einen stark verkürzten Monolog des Quodvulteus handeln muss. Die an FELOXSOMEDIX angehängte Silbe *dix(it)* zeigt an, in welcher Reihenfolge die geäußerten Instruktionen zu lesen sind. Zuerst soll Andegasus das Ei empfangen und irgendwo – wohl auf einem nicht abgebildeten Altar<sup>1832</sup> – absetzen, danach soll Felix den Vogel annehmen. »Durch dieses *dix(it)* bekommt die Stellung des Quodvulteus, die schon durch seine zentrale Position auf dem Bild besonders hervorgehoben ist, die volle Bestätigung.«<sup>1833</sup> Es hat den Anschein, dass der Mann nicht beide Gehilfen auf einmal, sondern nacheinander anweist.<sup>1834</sup> Interessanterweise ist *dix(it)* ganz an das Ende der wörtlichen Rede gerückt, steht also nicht direkt hinter QODVOLDEVS (i. S. v. QODVOLDEVSDIX), wodurch sich die Beischrift zusätzlich zu ihrer Positionierung von den beiden anderen abhebt. Hier spielt natürlich neben dem Wunsch der Heraushebung der zugehörigen Figur die Doppeldeutigkeit der Beischrift hinein, denn der Name *Quodvultdeus* ist im übertragenen Sinne ebenfalls als ›sprechend‹ zu bezeichnen und kann auch als kurzer Satz verstanden werden, der das Tauschritual von Ei und Gans kommuniziert und kommentiert. Von Quodvultdeus und seinen Gehilfen wird im wörtlichen Sinne das ausgeführt, »was die Gottheit will«, und das ist es auch, was die Mysten zu sehen und durch die ›sprechenden‹ Beischriften zu hören bekommen sollten und wonach sich das Bildprogramm des gesamten Mosaikfußbodens ausrichtet. Ein direkt an *Quodvultdeus* angehängtes *dix(it)* hätte diese beabsichtigte Wirkung in gewisser Weise sabotiert. Aufgrund der Stellung des zu *Quodvultdeus* gehörenden Prädikats sieht es zusätzlich so aus, als hätte man versucht Schriftlatein nachzuahmen. Womöglich stammen Text oder Szene sogar aus einer schriftlich verfassten und illustrierten Anleitung für die involvierten Vereinsmitglieder, welche in einen ›Ikonotext‹ übertragen worden ist. Damit handelt es sich sozusagen um ein ›passives‹ Abbild von Kommunikation während eines kultischen Rituals. Diese Anleitung, sofern sie existiert hat, enthielt dann wahrscheinlich Bemerkungen über die Ausführung und Performanz von Ritualen. Unverständlich bleibt, warum die Einleitung zu dem, was Quodvultdeus sagt, ausgerechnet im Perfekt steht. Die Wahl

1832 »L'autel il est vrai, n'est pas représenté deux fois. Il ne figure que dans le tableau mythologique, et, nous l'avons vu, il est absent de la scène rituelle. Pourtant, le *pone* de Quodvultdeus le postule en quelque sorte, cet autel.« (Grégoire 1953, 456).

1833 Moreau 1960, 14.

1834 Siehe hierzu die Bemerkung von Egger 1953, 62: »Gerne wüßten wir, welchen Moment der Zeremonie der Künstler festgehalten hat, nicht weniger gerne, welchen tieferen Sinn sie hatte. Allem Anscheine nach läuft die Zeremonie an, Andegasus hat erst die eine seiner Gaben dargebracht, die zweite muß noch den Weg zum »hohen« Richter machen.«

des Tempus könnte man vielleicht damit begründen, dass das Geschehen bereits in der Vergangenheit liegt, jedoch aus bestimmten Gründen einen besonderen Wert für die Kultgemeinschaft besessen hat und daher dauerhaft präsent gehalten werden sollte. Ähnlich wie bei dem Mosaik aus Melos diene eine solche Strategie wohl dazu, den Glauben der eingeweihten Mysten an die Lehren der Kultgemeinschaft von innen heraus zu bestärken.

Schlussendlich lassen sich auch die anderen Namensbeischriften auf dem Mosaik auf ihre Art und Weise als ›sprechend‹ bezeichnen. Egger erklärte die meisten zu Vereinsnamen (*signa*)<sup>1835</sup>, Moreau deutete die Beischriften in den runden Medallions als rein kultische Beinamen, die mit den Namen im Mithraskult vergleichbar seien und wohl bestimmte Stufen innerhalb der Mitgliederhierarchie bezeichnen.<sup>1836</sup> Wie wir oben gesehen haben, sind die meisten dieser Namen ausnehmend positiv besetzt, z. T. vermitteln sie spezifisch christliche Werte, und einige scheinen auch als direkte Botschaften an den Betrachter gerichtet zu sein: *Calemer* wünscht einen guten Tag, *Felix* bringt das Glück, *Paregorius* spendet Trost, *Eusebius* ruft zur Frömmigkeit auf, *Florus* und *Criscentia* spielen auf Wachstum und Gedeihen an.

## 6.2 Wandmalereien

Noch spärlicher gestaltet sich die Befundlage in der Wandmalerei. Eine Reihe von beschrifteten Bildtafeln aus einer römischen Villa im schweizerischen Meikirch (Kanton Bern) soll hier den Abschluss des Kapitels zu den Kultdarstellungen bilden. Der Bilderzyklus wurde an der Südwand einer Kryptoportikus im östlichen Flügel des Gebäudekomplexes entdeckt und gibt hinsichtlich seiner Funktion innerhalb der gesamten *villa rustica* bis heute Rätsel auf.

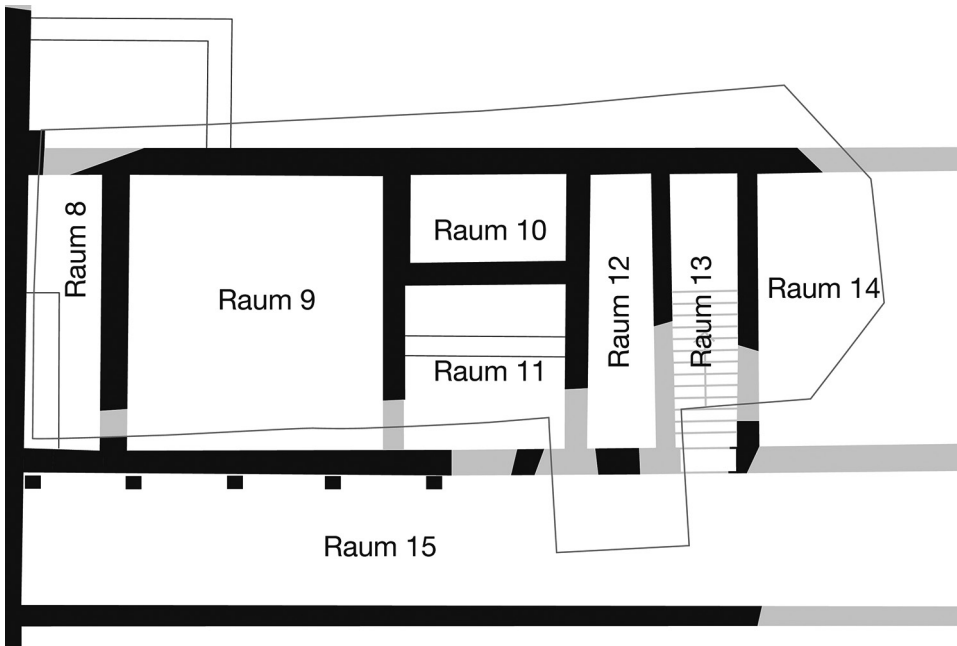
### 6.2.1 Die Malereien aus der römischen Villa von Meikirch

Das Gebäude ist 1977 bei einer Rettungsgrabung freigelegt worden und konnte im Zuge späterer Kampagnen weiter erforscht werden. Gemäß der Rekonstruktion durch die Ausgräber besaß die Hallenvilla ein Untergeschoss, ein Erdgeschoss und ein Obergeschoss. Im Zentrum befand sich eine fast quadratische Halle mit Treppenhäusern, im Norden anschließend ein Annex aus mehreren Räumen, darunter auch ein *triclinium* mit bemalten Wänden. Das Gebäude entwickelte sich aus einem Holzbau und weist insgesamt vier Bauphasen<sup>1837</sup> auf. Das Raumentsemble an der

1835 Ebd. 60: »Ob eine dieser Personen den im Vereine ihr eignenden Namen auch im Profanleben führte, steht dahin.«.

1836 Moreau 1960, 12.

1837 Grundrisspläne der einzelnen Bauphasen befinden sich bei Suter – André 2004, 24 Abb. 14; 28 Abb. 21 f.; 35 Abb. 35 und 44 Abb. 50. Eingehendere Erläuterungen zur Ergänzung des Grundrisses, zu den einzelnen Bauphasen und den Veränderungen ebd. 24. 238. 34. 39–41. 43. 49 f. 52 f. 54.



Textabb. 9 Meikirch, Villa rustica mit Mitteltrakt und Seitenflügeln, Anbau an der Ostseite (Phase 3)

Nordseite gehört in die zweite Bauphase. Das *triclinium* aus Phase ›Zwei‹ behält seine Funktion wohl auch in der dritten Bauphase zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. Zu diesem Zeitpunkt ist auf der Ostseite der Anbau eines Gebäudeflügels mit mehreren Wohnräumen und vorgelagerter Portikus fassbar, der spiegelbildlich auch an der Westseite erfolgt sein muss (Plan des Gebäudes: Taf. VII).<sup>1838</sup> Nach einigen Umbauten im 3. Jahrhundert (Phase 4) ist das Haus ab 250 n. Chr. weitgehend aufgegeben worden und wurde seit dem 8. Jahrhundert von einer Nekropole überdeckt.<sup>1839</sup>

Über ein Treppenhaus (Raum 13) gelangte man vom Erdgeschoss hinunter in die Kryptoportikus, die dem Ostflügel vorgelagert war (Raum 15) (Textabb. 9).<sup>1840</sup> Ihre Breite betrug 3,40 m, ihre erschlossene Länge liegt bei 33,30 m, die vermutete Raumhöhe bei 2,32 m. Für die Kryptoportikus wird ein Holzboden vermutet, der 2,77 m unter dem Bodenniveau des Erdgeschosses lag. Das Bodenniveau auf der

1838 Ebd. 43: »Stimmt (...) die symmetrische Rekonstruktion unseres Architekten Pierre André (...), war die Villa von Meikirch über 80 m lang und bestand aus einem hallenartigen Mitteltrakt, zwei Seitenflügeln und einer durchgehenden, nach Süden ausgerichteten Portikus.« Roger Ling hegt Zweifel an einer rigiden symmetrischen Rekonstruktion des Grundrisses, vgl. Ling 2005, 705.

1839 Die Baubefunde sind aufgearbeitet in von Kaenel 1978 und Suter – André 2004, 24–52. Zusammenfassend ebd. 7 und 238.

1840 Ebd. 43: »Nur im Ostflügel lag unter der Portikus eine teilweise in den Boden eingetiefe Kryptoportikus.«

Westseite lag tiefer als dasjenige auf der Ostseite. Im östlichen Teil wird ein ebenerdiger Ausgang in den Garten vermutet. An der Westwand der Kryptoportikus hat sich wohl zunächst eine Bank aus Holz befunden, die später durch eine 42 cm hohe Steinbank ersetzt worden ist. Auf der Nordseite diente eine Pilasterreihe zur Abstützung der Deckenbalken, die zugleich als Träger der darüber liegenden Portikus fungiert haben. Auf der Südseite, wo die Mauer bei der Freilegung weniger hoch erhalten war, fehlen derartige Pilaster. Daher hat man die Balken dort direkt in die Wand eingelassen. Eine Reihe hochliegender Fenster auf der Südseite sorgte für die nötige Beleuchtung der Malereien.<sup>1841</sup>

Die um 200 n. Chr. aufgetragenen Wandmalereien Kat. W23 haben sämtliche Wände der Kryptoportikus bedeckt. An der Westwand scheint die bis zu 130 cm hoch erhaltene Bemalung Rücksicht auf die gemauerte Sitzbank mit Rückenlehne genommen zu haben, auch wenn diese nachweislich nicht die gesamte Breite des Raumes eingenommen hat. An der Nordmauer waren die Malereien bei der Ausgrabung in einem desolaten Zustand. Die eckigen Pilasterbasen trennten die untere Zone der Wanddekoration in einzelne Abschnitte von je 2,70 m Breite. An der Süd- wand war der Bildfries noch bis auf eine Höhe von etwa 85 cm rekonstruierbar.<sup>1842</sup> Kennzeichnend für alle drei genannten Wände ist eine 20 cm hohe Sockelzone, deren rot-schwarze Maserung vielleicht Marmor imitieren sollte. Die Wandeinteilung sah eine hohe Mittelzone vor, die durch einen umlaufenden Streifen nach unten hin begrenzt wurde. Wie in der Mittelzone wechselten sich auch in der unteren Zone breite Hauptfelder und schmale Zwischenfelder ab, vor allem erkennbar an der Süd- wand.<sup>1843</sup>

Die erhaltenen Malereifragmente stammen überwiegend aus dem unteren Teil der Wanddekoration, in Ansätzen ist auch der Dekor der Mittelzone erhalten. Insgesamt konnten 16 Teilstücke sichergestellt werden.<sup>1844</sup> In der unteren Zone der Nordwand müssen die Zwischenfelder jeweils mit einer Säule und einem floralen Element geschmückt gewesen sein, während in den langen Hauptfeldern einzelne Figuren identifiziert werden konnten: die Hufe eines Hirschs oder einer Hirschkuh und eine unbedeckte männliche Figur, die vor einem nicht näher erkennbaren Tier die Flucht ergreift. Die Mittelzone ist für die Süd- und Westwand z. T. rekonstruierbar, sie war mit Vasen, Vögeln und Obstzweigen verziert, vermittelt also einen Blick in das Innere eines Gartens. An den Fensteröffnungen konnten Girlanden und pflanzliche Motive ergänzt werden.<sup>1845</sup>

1841 Ebd. 40 f. 49.

1842 Ebd. 41, 54, 86. Die Malereien *in situ* zeigen einige Aufnahmen bei Suter – André 2004, vgl. ebd. 40 f. Abb. 44–46; 42 Abb. 47; 49 Abb. 61–62.

1843 Ebd. 88.

1844 Zehn von der Süd- wand, drei von der West- wand und drei weitere von der Nord- wand, vgl. ebd. 86 f. Zwei Bilder der Nord- wand sind heute noch *in situ*.

1845 Ebd. 89. 129–135.

Die untere Zone der Südwand steht aufgrund der Einzigartigkeit ihrer Szenen im Fokus der Betrachtung. Die Hauptfelder von 110,5 cm Höhe zeigten Tiere, Personen, Pflanzen und Architekturteile. Jede Szene wurde ursprünglich durch eine Beischrift in schwarzer Farbe erläutert.<sup>1846</sup> Die Figuren sind vergrößert wiedergegeben, also auf Wirkung angelegt.<sup>1847</sup> Für die Szenen gibt es in der römischen Ikonographie keine direkten Parallelen.

- *Tafel 1* ganz links zeigte einen Mann in kurzer Tunika, barfuß, der wahrscheinlich einen Gebrauchsgegenstand (Teller, Korb, Gefäß, Gewebe o. ä.) in der Linken trug. Eine Beischrift ist nicht erhalten. Unklar ist, wer hier gemeint sein soll – ein Mann aus dem Volk oder eine Gottheit mit Attribut? Seine rechte Hand ist erhoben, könnte also auf einen möglichen Redegestus hindeuten.<sup>1848</sup>
- Auf der rechts anschließenden *Tafel 2* kann man zwei nebeneinander schreitende Vierbeiner erkennen. Beide Tiere halten den Kopf gesenkt. Das Glied des vorderen Tieres ist erigiert; seine rote Silhouette verdeckt die gelbe des Tieres im Hintergrund. Eine Beischrift ist nicht erhalten. Zunächst drängt sich der Eindruck auf, es handele sich um ein Gespann ohne Wagen; wahrscheinlich sind zwei Pferde bei der Arbeit an einem Mahlstein gemeint. Die genaue Bedeutung der bruchstückhaften Szene ist unklar.<sup>1849</sup> Zum Vergleich wurde das Bild eines grotesk überzeichneten Esels an der Wand eines römischen Wohnhauses in der Schweiz (Welschdörfli) Kat. W22 herangezogen.<sup>1850</sup> Vermutungsweise von zweiter Hand ist darüber der Ausspruch *multis annis vivam* eingeritzt worden, ein gängiger Trinkspruch, den man als Äußerung des Tieres verstanden wissen wollte.<sup>1851</sup>
- Die schlecht erhaltene *Tafel 3* zeigt die vordere Hälfte eines Hundes in perspektivischer Darstellung zwischen zwei Balken. Man sieht nur einen Teil des Ganzen: seine weit vorgestreckten Vorderbeine, das geöffnete Maul, die hochgestellten Ohren. Die Beischrift besteht aus drei bis vier nicht identifizierbaren Buchstaben. Es kann nur vermutet werden, was die stark verkürzte Darstellung zum Ausdruck bringen sollte. Handelt es sich um einen Kampfhund, der während einer Darbietung im Amphitheater aus einem Käfig springt? Bemerkens-

1846 Ebd. 89. Eine zeichnerische Rekonstruktion der szenischen Darstellungen an der Südwand ebd. 147 Abb. 156c.

1847 Ebd. 143.

1848 Ebd. 90 f. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 90 Abb. 94.

1849 Ebd. 91–94. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 92 Abb. 96.

1850 Die vergrößerte Darstellung bei Fuchs, Bujard und Broillet-Ramjoué (vgl. Suter – André 2004, 93 Abb. 98) zeigt ein kleineres vierbeiniges Tier mit geradem Schwanz, langen Ohren und aufgesperrtem Maul, woraus die Autoren ableiten, dass es sich um einen brüllenden Esel handelt.

1851 Die erste Zeile des Graffitos ist unlesbar. Literatur dazu Drack 1986, 45. ders. 1980, 20–22 Abb. 9. 12. Defuns – Lengler 1979, 106.



- wert ist jedenfalls die Kombination aus Tier und Gegenstand, die offenkundig zu einer bildlichen Einheit verknüpft worden sind.<sup>1852</sup>
- Auf *Tafel 4* springt ein Löwe aus einem Fass. Seine Position ist identisch zu derjenigen des Hundes aus Bildtafel 3, aber spiegelbildlich ausgerichtet. Die Verschmelzung von Tier und Gegenstand mag auch in diesem Fall der Schlüssel zu einer speziellen Semantik sein; unverkennbar ist die Nähe zu Jagd- oder Amphitheaterszenen. Wie im Bild mit dem Hund fehlt allerdings ein Lebewesen, dem das Tier nachstellt. Eine magisch-religiöse Symbolik ist denkbar, sofern man in dem Löwen beispielsweise ein allgemeines Sinnbild für Kraft erkennen möchte, oder auch die Visualisierung einer Weihestufe im Mithraskult. Der Löwe und das Weinfass sind mit dionysischen Kontexten vereinbar. Wie der Hund und das Fass als Attribut des Hammergottes Sucellus so steht auch der Löwe mit der Welt der Toten in Verbindung, sowohl in Gestalt der *bestia* im Amphitheater als auch als Wächter in den Nekropolen.<sup>1853</sup>
  - *Tafel 5* konserviert die Reste eines nach links gerichteten Pferdes in Profilsicht (Abb. 57a); rechts daneben ein *vexillum*, das von einer Büste bekrönt wird. Zwei weitere *vexilla* sind wohl rechts außen zu ergänzen. Darüber die Reste einer aufgemalten Beischrift zwischen zwei vorgeritzten Hilfslinien: (.)END. [...]ANDVODVRO<sup>1854</sup>, was bei Peter Suter et al. zunächst zu *tend (epoman) duoduro* transkribiert worden ist. Fuchs, Lambert und Bujard erkennen darin ein keltisches Toponym für eine kleine Stadt im heutigen Frankreich ((*Epa-/Epo-)**manduodurum* = Mandeure), von Fuchs und Bujard mit »Markt des kleinen Pferdes« übersetzt. Einen Vorschlag für die Übersetzung des gesamten Ausdrucks liefert Lambert: »er kommt/komme« oder »du kommst/komm aus Mandeure.«<sup>1855</sup> Es ist nicht ersichtlich, ob ein Reiter abgebildet war, weshalb wir es mit dem Pferd eines Wagenlenkers zu tun haben könnten. Aufgrund der Standarte liegt vielleicht auch eine Anspielung auf ein Fest vor, bei dem ein Pferd im Mittelpunkt steht. Genauso könnte ein Tier der Göttin Epona, eine Chiffre für den in Mandeure praktizierten Handel mit Kleinpferden oder ein Symbol für einen bestimmten Monat im keltischen Jahreskalender gemeint gewesen sein.<sup>1856</sup>

1852 Suter – André 2004, 94–97. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 95 Abb. 99. Der Hund gilt in religiösen Kontexten als chthonisches Tier, als Begleiter von Bestattungen und Gefährte des gallischen und germanischen Hammergottes Sucellus. Auch im Mithraskult spielt er eine Rolle, vgl. ebd. 94 f.

1853 Ebd. 97–99. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 98 Abb. 103.

1854 Roger Ling: [.]TEND[...].]ANDVODVRO (Ling 2005, 706). Pierre-Yves Lambert: [.]SEND[...]NIDVODVRO (Suter – André 2004, 102).

1855 Zur Beischrift ebd. 102 f.

1856 Ebd. 100–105. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 100 f. Abb. 106. Der Vorschlag Bujards, es handele sich aufgrund der Büste auf dem Feldzeichen um eine Karikatur des Kaisers Commodus, ist zu weit hergeholt, vgl. ebd. 105.

- *Tafel 6* zeigt das Vorderteil eines nach rechts blickenden Stieres (Abb. 57b). Die Szene weist schwere Zerstörungen auf, ein korbähnliches Gefäß zu Füßen des Tieres kann noch erahnt werden. Die Beischrift zwischen den Hilfslinien (vermutungsweise eine Mixtur aus keltischen, griechischen und lateinischen Einflüssen) ist in tadellosem Zustand. Wir entziffern: CATENI MIO TOMAPOBI – *cateni mio tomapobi*.<sup>1857</sup> Trotz der guten Lesbarkeit liegt ihre genaue Bedeutung im Unklaren. *Mio* steht für *meo*; das fehlende S bei CATENI scheint eine grammatikalisch richtige Verbindung mit *catena* auszuschließen.<sup>1858</sup> Es sind Übersetzungsmöglichkeiten vorgeschlagen worden, die aber allesamt von der Darstellung isoliert stehen: »An die Kette(n) für mich diese Jungen da« (Lambert), »Jährlich für mich diese Jungen/Söhne bzw. derartige Jungen/Söhne«<sup>1859</sup> (Fuchs) oder »An die Ketten, mein Tomapobi!« (Bujard). Leider erlaubt auch das keltische Vokabular für Tomapobi keine angemessene Übersetzung. Wir haben es wohl wieder mit einer Anspielung auf einen bestimmten Aspekt zu tun, der durch den Stier verkörpert wird: ein heiliges Tier, Sinnbild für Stärke und Fruchtbarkeit, weshalb es im Amphitheater und als Opfer bei religiösen Festen beliebt war. Dionysos pflegte als Stier zu erscheinen<sup>1860</sup>, außerdem ist er Begleiter keltischer Gottheiten und Bestandteil des Tierkreises, weshalb er genauso gut als Zeichen für einen keltischen Monat stehen könnte.<sup>1861</sup>
- Auf *Tafel 7* ist eine männliche Gestalt im Profil mit Bart, Kopfbedeckung und kurzem Gewand erkennbar (Abb. 57c). Der Mann wendet sich zur rechten Seite, seinen rechten Arm hat er ausgestreckt; Farbspuren belegen einen Gegenstand in der Hand. Die Ähnlichkeit mit Vulcanus ist augenfällig. Rechts ist ein Gebäude mit Satteldach in sakral-idyllischer Landschaft im oder am Wasser positioniert. Der Text der darüber verlaufenden Inschrift ist stark verblasst: [...] DOSES.V.OD..ODERITM.R..ONS<sup>1862</sup> – (...) *dos e s(e)v(ir)o d(e su)o (de)derit m(a)r(tion) s(.)* »(Vom collegium der) Sev(ir)n hat auf eigenen Wunsch ein Weihgeschenk gemacht dem (Mars?)«<sup>1863</sup> Die vorgeschlagene Transkription bleibt unsicher. Bujard versteht die Beischrift als wörtliche Rede, obwohl das ergänzte *dederit* auf eine aufgemalte Votivinschrift hindeutet. Sofern es sich um eine Weihung handelt, ist der Mann vielleicht als Adorant, evtl. als Priester, zu

1857 Das E von CATENI ist wie ein F geschrieben, zwischen dem I am Ende von CATENI und MIO ist Platz gelassen, eine zweite Leerstelle trennt MIO von TOMAPOBI. Zur Beischrift und ihren morphologischen Besonderheiten ebd. 107–109. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 106 Abb. 112.

1858 Man hat deshalb z. B. vorgeschlagen, das Wort als Kontraktion des griechischen Wortes κατέναντι (gegenüber von) anzusehen, vgl. ebd. 107.

1859 »Mit Jungen/Söhnen wäre ein männliches Jungtier gemeint, wie es im Hauptfeld abgebildet ist.« (Ebd. 108).

1860 Merkelbach 1988, 13.

1861 Suter – André 2004, 105–109.

1862 Ling 2005, 706: [...]DO SE S[...]QD..QDERIT[.]R[.]ONS [.

1863 Zur Beischrift Suter – André 2004, 112. Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 110 f. Abb. 116.

denken. Bujard sieht in ihm den Augenzeugen einer Überschwemmung, von der das Haus, vielleicht sogar die Villa von Meikirch selbst, bedroht sei. Fuchs begreift das Gebäude hingegen als Abbildung eines bei Bern aufgefundenen Heiligtums, das dem keltischen Schmiedegott Gobanos geweiht war. Demgemäß sieht er in der Gestalt einen Verehrer des Gottes, der ihm einen Holzhammer weiht.<sup>1864</sup> Seine These lässt leider den Hinweis auf den Gott Mars in der Weihinschrift außer Acht.

- Auf *Tafel 8* steht links eine männliche Person mit dunkler Hautfarbe und bekränztem Haupt. Der Mann rafft sein kurzes Gewand, so dass sein Unterkörper mit erigiertem Genital entblößt wird. Er blickt auf drei hölzerne Hermenpfeiler mit aufgerichteten Phalloi. Waagrechte Zapfen im oberen Teil der Hermen sollen Arme andeuten. Die Szene spielt sich wohl in einem Garten ab (Abb. 57d).<sup>1865</sup> Zwischen zwei geritzten Hilfslinien lesen wir: ISOVMONDVOCEDE.<sup>1866</sup> Sehr wahrscheinlich handelt es sich um einen aus griechischen und lateinischen Anteilen zusammengesetzten Ausdruck: ἴσο(ν) ὑμῶν *duo cede(te)*, frei übersetzt in der Bedeutung »Tritt/Tretet zwei gleich den Euren ab!«. <sup>1867</sup> Die Beischrift scheint einen Wunsch der Person an die Hermen wiederzugeben. Die Kopfbekrönung der mittleren Herme ist auffälliger gestaltet als diejenige der seitlichen Hermen, daher ist diese als sein »Ansprechpartner« zu denken – vielleicht ist Priapus mit zwei Erogen, Satyrn oder Bakchen gemeint?<sup>1868</sup> Obwohl es Beispiele in der Wandmalerei und Plastik gibt, die Priapus im gelüfteten Gewand zeigen<sup>1869</sup>, handelt es sich bei der Person in unserem Bild entgegen der Vermutung von Fuchs<sup>1870</sup> vermutlich nicht um eine Darstellung des Gottes selbst, wofür neben der eher unauffälligen Größe des Geschlechts und den fehlenden Früchten im Gewand<sup>1871</sup> auch das menschliche Begehren nach gesteig-

1864 Ebd. 109–114.

1865 Eine fotografische Abbildung und Umzeichnung ebd. 115 Abb. 120.

1866 Ling 2005, 706: ISOVMONDVOCEDE. Eine Lücke im Putz schneidet im unteren Teil einige Buchstaben ab, das V bei SOVMO kann nicht sicher ergänzt werden.

1867 Suter – André 2004, 114–118. Zur Beischrift ebd. 116.

1868 »Hermenpfeiler sind (...) normalerweise aus Stein, die einzige Ausnahme bilden die Priapusermen. Unsere drei Exemplare stellen offenbar eine Mischung aus den vierkantigen Steinpfeilern mit Kopf, Zapfenarmen und Phallus und den hölzernen Priapusstatuen mit übertrieben großem Glied dar (...)« (ebd. 118).

1869 Vgl. z. B. ebd. 116 Abb. 116; 117 Abb. 123.

1870 »Aber haben wir hier nicht Priapus selbst vor uns (...) umso mehr, wenn man ihm die Worte der aufgemalten Inschrift in den Mund legt?« (ebd. 117).

1871 »Doch ist das gehobene Gewand des kleinen Gottes normalerweise mit Früchten aus dem Garten gefüllt, über den der Gott zu wachen hat, und außerdem ist sein Phallus häufig übermäßig groß dargestellt.« (ebd.).

gerter Potenz spricht.<sup>1872</sup> Mehrheitlich sah man in dem Sprecher deshalb einen Opfernden oder Adoranten.<sup>1873</sup>

- Auf *Tafel 9* ist der obere Teil einer schemenhaften Gestalt sichtbar. Es handelt sich wohl um eine nach links blickende Ziege, die in einem flachen Bottich steht (Abb. 57e). In einer früheren Vorzeichnung sind ihre Hörner noch in Frontalan-sicht festgehalten; erst später hat sich der Maler entschieden, das Tier in Profilansicht wiederzugeben. Zwischen eingeritzten Hilfslinien ist über den Hörnern ein Kommentar zu lesen: HOC EST CAPRATINA – *hoc est capratina* (»Das ist Capratina/das ist eine kleine Ziege.«). Hoc steht umgangssprachlich für ad-verbial gebrauchtes *hic*. Die vermutete Diminutivform von *capra* ist in der lateinischen Literatur nicht bezeugt, weshalb Lambert *capratinae* ergänzt und die Beischrift mit »Das ist (das Bild der) Venus Caprotina« übersetzt hat.<sup>1874</sup> Wie Bujard vermutet hat, könnte es sich auch in diesem Fall um ein bildlich ausge-drücktes Wortspiel handeln. Wie dem Hund, dem Löwen und dem Stier kommt auch dem Bock eine sakrale Bedeutung zu, etwa als Opfertier für Dionysos<sup>1875</sup> oder als Bestandteil ländlicher Szenen; wir finden ihn aber auch im Gefolge des gallischen Merkurs. Mit der Beischrift könnte eine gewisse Nähe zu einem Fest des römischen Kalenders angedeutet worden sein, z. B. zu den *Nonae caprotinae*, die im Sommer zu Ehren der Iuno gefeiert wurden.<sup>1876</sup>

Ein direkter Zusammenhang der verschiedenen Bildtafeln untereinander ist nicht ersichtlich, ebenso fehlen eine fortlaufende Erzählstruktur oder eine zyklische Bildkomposition. Unter den Motiven finden sich viele Tiere, die meisten in Kom-bination mit Gegenständen (Tafel 3–6. 9); in zwei Fällen ist eine Vereinigung von Tier und Gegenstand festzustellen (Tafeln 3 und 4); in vier Fällen steht ein Teil stellvertretend für das Ganze (*pars pro toto*, Tafeln 2. 3. 4. 6). Zweimal fehlt ein wes-entliches Element zur Ergänzung des Inhalts: in Tafel 1 der Gesprächspartner der männlichen Figur, in Tafel 2 das Objekt, das die Pferde bewegen. In Tafel 3 und 4 ist die zentrale Figur jeweils nur zur Hälfte abgebildet, ihr vorderer Teil muss mit dem Gegenstand zusammengebracht werden, um der beabsichtigten Bildaussage nä-herzukommen. Die gewählten Motive verweisen auf Männerdomänen: zweimal ist ein Pferd Leitmotiv (Tafeln 2 und 5), dreimal eine männliche Person (Tafel 1. 7. 8), ein erigiertes Geschlecht findet sich sowohl bei einem Pferd als auch bei einem

1872 Hierzu hat sich auch Roger Ling geäußert, allerdings ohne zu einer befriedigenden Lösung zu kommen: »The male figure who is displaying an erection, whether Priapus (Fuchs) or an ordi-nary man (Bujard), is expressing envy in regard to the attributes of the 3 ithyphallic herms. This seems to me desperately unconvincing.« (Ling 2005, 706).

1873 Suter – André 2004, 117 f.

1874 Ebd. 119–121. Zur Beischrift ebd. 120 f.

1875 Merkelbach 1988, 13 f. 117.

1876 Suter – André 2004, 119–121. Eine photographische Abbildung und Umzeichnung ebd. 118 f. Abb. 124. Zur Beischrift ebd. 120.

Mann (Tafeln 2 und 8). Weiblich konnotierte Sujets sind – vielleicht mit Ausnahme von Tafel 9 – nicht vertreten.

Es ist davon auszugehen, dass alle neun rekonstruierbaren Bildtafeln beschriftet waren, aber nur drei der fünf erhaltenen Dipinti konnten eindeutig entziffert werden (Tafeln 6. 8. 9). Da die wenigen Figurenreste an der Nordwand keine Spuren von Beschriftung aufweisen, ist ein Bezug zu den Feldern an der Südwand nicht mehr nachweisbar. Bild und Text sind eng miteinander verknüpft. Die Beschriften erfüllen mehrheitlich die Aufgabe von Bildlegenden. Es handelt sich um sprachlich einfach konstruierte, »lapidare, vom Leser leicht zu merkende Formulierungen«<sup>1877</sup>. Bedauerlicherweise kann selbst der Inhalt der tadellos erhaltenen Beschriften nicht zuverlässig ermittelt werden, da sie in einer Lokalsprache geschrieben sind, die »trotz der lateinischen Schriftzeichen nicht der lateinischen Syntax folgt, und in die offensichtlich griechische oder keltische Wörter eingemischt sind.«<sup>1878</sup> Zum Teil finden sich vulgärsprachliche Besonderheiten (z. B. *mio* für *meo*; *hoc* für *hic*). Auffallend ist der, wie es scheint, intendierte rätselhafte Minimalismus der meisten Bilder, der sich in einer geradezu kryptischen Ausdrucksform bemerkbar macht (Tafeln 1–4. 6. 9). Bei den Eigennamen in den Beschriften geht man davon aus, dass es sich um Zusammensetzungen eigenständiger Bestandteile handelt (Tafeln 6 und 9). Etwa kann *tomapobi* in Tafel 6 in *toma* und *pobi* zerlegt und jedes Wort einem Bildteil zugeordnet werden. »Wenn *toma* »Tomme/Käse« das Objekt bezeichnet, würde *pobi* sich auf das Rind beziehen.«<sup>1879</sup> (Abb. 57b). Geradeso mag es sich auch mit der Benennung *capratina* verhalten, deren Elemente genau das wiedergeben, was der Bildbetrachter zu sehen bekam, nämlich eine Ziege (*capra*) und einen Bottich (*tina*) (Abb. 57e). Wörtliche Rede ist nur in Tafel 8 sicher belegt; in den anderen Fällen handelt es sich um Kommentierungen zur Darstellung, die entweder unpersönlich oder als Ansprache an die abgebildete Kreatur formuliert sind.

### 6.2.1.1 Bilder und Beschriften als »geheime« Codes?

Die bruchstückhafte Überlieferung von Bildern und Beschriften stellte die Archäologen vor das Problem ihrer Einordnung in einen lebensweltlichen Zusammenhang.<sup>1880</sup> In der Monographie zu den Ausgrabungen der römischen Villa von Meikirch<sup>1881</sup> verfolgen die Autoren zwei divergierende Interpretationsansätze: Fuchs' Ansatz ist an der religiösen Praxis orientiert. Er bemerkt die vielen Tier-

1877 Ebd. 143. Ob dies dem geringen Alphabetisierungsgrad der Plebs geschuldet ist, wie Suter – André et al. behaupten, oder ob nicht vielmehr eine tiefergehende Intention dahintersteht, sollte geklärt werden.

1878 Ebd.

1879 Ebd. 108.

1880 Selbst Roger Ling stellte resigniert fest: »It might be better to admit that the combination of lacunose texts and a partially unknown (or misspelt) vocabulary makes the true meanings undecipherable to us.« (Ling 2005, 706).

1881 Suter – André 2004.

bilder, darunter chthonische Kreaturen, und zieht Verbindungslinien zu lokalen Gottheiten und den saisonalen Festen im gallorömischen Kalender. In den schriftlichen Zusätzen sieht er Hinweise auf wichtige Momente dieser Feste. Bujard stellt den humorvollen Aspekt der Szenen heraus. Die Funktion der Beischriften sieht sie in der Vervollständigung des humoristischen Effekts der Bilder. Beide Sichtweisen, die am Ende des Buches in zwei getrennte Schlussfolgerungen<sup>1882</sup> münden, können durchaus vereinigt werden:

Für die Rekonstruktion einer übergreifenden programmatischen Aussage ist zunächst die Positionierung der beschrifteten Bilder maßgebend. Der Raum liegt zum größten Teil unter der Erde, die Szenen befinden sich in einem Bereich unter der Augenhöhe eines stehenden Betrachters, weshalb man Sitzmöglichkeiten vor der Südwand angenommen hat. Die langgestreckte Form, die uns bei der ›Halle der Mysten‹ auf Melos schon begegnet ist (Textabb. 7), ebenso wie die unterirdische Lage, würden für einen kultischen Gebrauch sprechen. Die fehlenden Pilaster an der Südseite erweckten bei Fuchs den Eindruck einer offenen Halle, die im gallorömischen Raum auch als Kultbau bezeugt ist.<sup>1883</sup> Gegen Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr., also etwa im Entstehungszeitraum der Kryptoportikus, mehren sich in den Mithräen in Rom und Ostia stilistisch ähnliche, schlicht gestaltete Bilder mit Opfernden oder Dienern in den unteren Wandbereichen.<sup>1884</sup> Diese Parallele führt uns zu der Annahme, der Besitzer der Villa könnte den Raum für Treffen einer Kultgemeinschaft zur Verfügung gestellt haben. Auch die Entdeckung zweier quadratischer Gebäudegrundrisse nördlich der Anlage deutet auf einen in der Nähe angesiedelten Kult hin.<sup>1885</sup>

Allgemein konnte beobachtet werden, dass die Ausdruckskraft aller Tafeln durch eine auffallende *brevitas* charakterisiert ist. Bujard stellte die plausible Vermutung auf, es könne sich um bildlich ausgedrückte ›Wortspiele‹ oder ›Bilderrätsel‹ handeln.<sup>1886</sup> Diese sind in einer Art Piktogramm realisiert, und zwar entweder

- durch Verschmelzung oder Nebeneinanderstellen von Tier und Gegenstand (Tafeln 3. 4. 6. 9) oder
- durch das Nebeneinanderstellen zweier solitärer Bildelemente (Tafeln 5. 7. 8) oder
- durch die wahrscheinlich bewusste ›Elision‹ ergänzender Bildelemente (Tafeln 1 und 2).

1882 Ebd. 144–150.

1883 Ebd. 144 f.

1884 Ebd. 143.

1885 Die Grundmauern, die durch eine Mauer von der Villa abgetrennt waren, datieren in die dritte Phase, in der die Villenanlage die größte Ausdehnung erlangt hat, vgl. ebd. 52–54.

1886 Ebd. 109: »Die Tiere haben kein Recht selbst zu sprechen und begnügen sich damit, als Illustration für ein Wortspiel oder ähnliches zu dienen. Der beigefügte Kommentar muss vom Auftragnehmer des Bildes, dem Besitzer von Land und Vieh stammen.« Zusammenfassend ebd. 150.

Vor allem die Tafeln 6 und 9<sup>1887</sup> geben Hinweise darauf, dass man eine Botschaft besonders einprägsam vermitteln wollte, und zwar mit möglichst wenigen Bildkomponenten und formelhaften Beischriften, die im Grunde genommen das, was im Bild dargestellt ist, in Worte kleiden, also das Bild für sich ›sprechen‹ lassen. Fügt man die Bildbestandteile ›wörtlich‹ aneinander, so liefern diese die Lösung für die Begriffe *toma-pobi* und *capra-tina* in den schriftlichen Zusätzen. Die Wortzusammensetzungen könnten auch für Begriffe stehen, die mit den Bildern gar nicht zusammenhängen. Die Bildelemente wiederum könnten – ungeachtet ihrer Bedeutung – für Teile von Wörtern oder nach dem Rebus-Prinzip sogar für einzelne Laute oder Silben verwendet worden sein, welche ihrerseits neue Wörter bilden.<sup>1888</sup> Während die Beischriften in den Tafeln 5, 6 und 9 dazu dienen, den Inhalt des Bilderrätsels zu erhellen, scheint man in Tafel 8 Bild und Schrift in parodistischer Absicht kombiniert zu haben. In Tafel 3 und 4 sind die beige-schriebenen Kommentare verloren. Eine Bedingtheit zwischen Bild- und Textmedium kann also dort nicht nachvollzogen werden, dementsprechend frei und assoziativ wurden die beiden Szenen gedeutet: In Tafel 3 könnte ein Hund gemeint sein, der gerade aus einem Fenster springt, um ans Tageslicht zu gelangen. Als ›Lösungswort‹, welches die Szene veranschaulichen sollte, hat man mit *Canidius* einen Personennamen gewählt, eine Zusammensetzung aus *canis* und *dies*, womit wohl am ehesten ein Beinamen für eine männliche Person gemeint war.<sup>1889</sup> In Tafel 4 scheinen Löwe und Fass »zur Illustration eines Wortspiels« miteinander verbunden zu sein, »dessen Wortlaut ursprünglich die Szene krönte.«<sup>1890</sup> Überträgt man die Bildbestandteile, so ergibt sich eine Zusammensetzung aus *leo* und *cadus*, woraus man den Personennamen *Leocadius* bzw. *Leucadius* rekonstruiert hat.<sup>1891</sup>

Die Raumsituation schließt eine religiöse Funktion des Bildprogramms keinesfalls aus. Dennoch lassen sich die Szenen in ihrer Gesamtheit kaum mit nur einem Kult in Verbindung bringen. Einige Bildmotive stehen vielleicht symbolisch für spezielle Feiern zu bestimmten Zeiten des Jahres oder für eine Reihe ritueller Handlungen im Verlauf eines saisonalen Festes, wie Fuchs vorgeschlagen hat.<sup>1892</sup> Auf einen Fruchtbarkeitskult deuten die erigierten Phalloi in Tafel 2 und 8 hin, ebenso der aus dem Weinfass springende Löwe, der Stier und die Ziege aus dem Gefolge des Dionysos. Insgesamt weist die lakonische Ausdrucksform der Bildtafeln darauf hin, dass sie als Chiffren für komplexere religiöse Zusammenhänge gedient haben. Teilweise können die Art und vielleicht auch die Anzahl<sup>1893</sup> der Bildmotive in Verbindung mit den Beischriften Hinweise darauf geben, wie die zugehörigen Szenen zu verstehen sind, etwa als mediale Codes für die Namen verehrter Gotthei-

1887 Eventuell auch Tafel 5.

1888 Vgl. dazu Morenz 2014.

1889 Suter – André 2004, 97.

1890 Ebd. 99.

1891 Ebd.

1892 Ebd. 144.

1893 Tafel 5: drei *vexilla*. Tafel 8: drei Hermen.

ten (Tafel 9: *Iuno*) oder für die Namen von wichtigen Personen in der Kultpraxis (Tafel 3: *Canidius*; Tafel 4: *Leocadius*), die höchstwahrscheinlich nur von eingeweihten Mitgliedern der hier ansässigen Kultgemeinschaft ›entschlüsselt‹ werden konnten. Andere Bildmotive (Tafel 5 und 7) scheinen wiederum verschlüsselte Anspielungen auf bestimmte Örtlichkeiten und/oder (dort verankerte) Kulte zu enthalten ([Tafel 3: *Sucellus*?]; Tafel 5: *Epona*?; Tafel 7: *Mars*?; Tafel 8: *Priapus/Merkur*?). Ein Verweis der Beischriften auf gesprochene Worte oder Handlungen im Rahmen der kultischen Praxis (wie es von Fuchs vorgeschlagen wurde<sup>1894</sup>) ist im Gegensatz zur oben besprochenen Opferszene Nr. 15 des Trierer ›Kornmarktmosaiks‹ (Abb. 56) nicht gegeben. Aufgrund des mangelhaften Erhaltungszustandes und der sprachlichen Einflüsse, die einer getreuen Übersetzung abträglich sind, ist eine zufriedenstellende Interpretation der Wandbemalung nicht möglich. Es kann aber wie in den anderen beiden Fällen davon ausgegangen werden, dass die ›Ikonotexte‹ die Aufgabe hatten, das esoterische Wissen der eingeweihten Kultanhänger zu vertiefen und diese in ihrem Glauben an die Lehren zu bekräftigen.

### 6.3 Fazit

Es konnte beobachtet werden, dass die Bilder allein die mystischen Inhalte kaum errahnen lassen. Die ›sprechenden‹ Beischriften waren wohl nicht dazu gedacht, unkundige Betrachter mit Informationen zum Kult zu versorgen, diese zu werben oder ihnen zum besseren Verständnis der Bildinhalte zu verhelfen, da sie sich allesamt an Eingeweihte richteten. Doch sind einige Funktionen denkbar, welche die hinzugesetzte Schrift im Bild erfüllt haben könnte. Ein Blick in die epigraphische Literatur kann hilfreich sein, um derartige Aufgaben von Beschriftung im Kontext der antiken Kultpraxis aufzuspüren und auf die behandelten archäologischen Objekte zu übertragen.

Beispielsweise nennt Mary Beard eine Reihe funktionaler Besonderheiten der Schrift in religiösen Kontexten, die auch bei den hier behandelten Objekten beobachtet werden konnten. So sei Beschriftung eingesetzt worden, um religiöse Hierarchien zu verdeutlichen oder um die Zugehörigkeit des Schreibers zu einer religiösen Vereinigung durch Namensnennung zu kennzeichnen, was auch in den Beischriften zur Opferszene Nr. 15 im Trierer ›Kornmarktmosaik‹ festgestellt werden konnte.<sup>1895</sup> Daneben spiele der Aspekt der Verstetigung eine Rolle, zum Beispiel, wenn mit der Hilfe der Schrift eine permanente Beziehung des Opfernden zu einer bestimmten Gottheit aufgebaut werde.<sup>1896</sup> Im Trierer ›Kornmarktmosaik‹ wird den Kultmitgliedern die religiöse Praxis durch die Verewigung der Kult-handlung im Bild und die hinzugefügten formelhaften mündlichen Anweisungen

1894 Ebd.

1895 Beard 1991, 38. 46. 48.

1896 Ebd. 47. 49. 56 f.



dauerhaft gegenwärtig gehalten. Die schriftliche Aufzeichnung bietet durch ihren Regelcharakter und die klare Aufteilung der Rollen von Quodvultdeus, Felix und Andegasus eine wichtige Orientierung für die Kultpraxis. In der Untersuchung von Beard spielt außerdem die symbolische Aussagekraft religiöser Inschriften eine wichtige Rolle.<sup>1897</sup> Einige der in diesem Kapitel vorgestellten Beischriften scheinen bedingt durch ihre besondere formelhafte Kürze ebenfalls diesen Zweck zu erfüllen, im Speziellen in der Fischerszene aus Melos, aber auch in den ›Bilderrätseln‹ aus der Villa von Meikirch. Zu erwähnen bleibt noch die spezielle Schutzfunktion, die bei Beard ebenfalls in das Spektrum von Eigenschaften religiöser Inschriften fällt.<sup>1898</sup> Diese ist im Kapitel zu den ›sprechenden‹ Beischriften mit apotropäischer Funktion (Kap. 5) bereits in ihrer ganzen Breite und Vielfalt untersucht worden.

1897 Ebd. 48: »The act of reading was of secondary importance – lying far behind the symbolic power of the written word, in its own (w)rite.«.

1898 Ebd. 49.