

## Bellerophon christianus?

Zur Deutung des Mosaiks von Hinton St. Mary und zum Problem der Mythendarstellungen in der kaiserzeitlichen dekorativen Kunst\*

Von Hugo BRANDENBURG

Im Jahre 1963 wurde in den Resten eines römischen Hauses beim Dorfe Hinton St. Mary in der englischen Grafschaft Dorset ein Mosaik geborgen, dessen Bildschmuck in eigentümlicher Weise heidnische und christliche Elemente nebeneinander zeigt. Nach den Feststellungen der Ausgräber schmückte dieses Mosaik einen der Haupträume des als Villa gedeuteten Baukomplexes, wahrscheinlich das triclinium, das durch kurze Zungenmauern in einen kleineren schmalrechteckigen und einen größeren annähernd quadratischen Raum unterteilt war (Taf. 7)<sup>1</sup>. Die ganze Breite des schmalrechteckigen Mosaikfeldes wird in der Mitte von einem großen Medaillon eingenommen, in dessen Zentrum, umgeben von einem Flechtband und einem breiten Rankenornament, Bellerophon auf dem Pegasus im Kampf gegen die Chimäre erscheint. An den Schmalseiten dieses Mosaikfeldes befinden sich zu beiden Seiten des Medaillons zwei rechteckige Felder mit Jagdszenen: vor der Kulisse niedriger, breit ausladender Bäume verfolgt jeweils ein Hund einen Hirsch. Während das Bellerophonbild im rechten Winkel zur Hauptachse des Raumes ausgerichtet ist, weisen die beiden begleitenden schmalrechteckigen Felder in der Längsachse des Raumes auf das an-

\* Die Anregung zu dieser Abhandlung erhielt ich durch ein Gespräch mit Herrn Professor Deichmann über das Ravennatische Bellerophonmosaik. Für die förderliche Diskussion der Probleme bin ich Herrn Professor Deichmann zu Dank verpflichtet.

<sup>1</sup> Die Erstpublikation von J. M. C. Toynbee, *The Christian Roman Mosaic, Hinton St. Mary, Dorset* = *Dorset Monographs* 3 (1964) 5; vgl. *dies.* in: *Proceed. Dorset Nat. Hist. Archaeol. Soc.* 85 (1964). Aufgrund der bisherigen Grabungen steht nur die Ausdehnung der baulichen Reste fest, nicht jedoch der genaue Plan des Baues. Vgl. K. S. Painter, *Excavation of the Roman Villa at Hinton St. Mary, 1964*, in: *Proceed. Dorset Nat. Hist. Archaeol. Soc.* 86 (1965) 150/4; *ders.*, *Excavation at Hinton St. Mary, 1965*, in: *ebd.* 87 (1966); *ders.*, *The Roman Site at Hinton St. Mary, Dorset*, in: *Brit. Mus. Quart.* 32 (1967) 24. Vgl. unten Anm. 14, nr. 11. Das Mosaik befindet sich jetzt im British Museum, London; s. *The British Museum Quart., News Suppl.* (1965) 13, 1.

schließende größere Mosaikfeld. Der kleine, durch die Zungenmauern abgeteilte Raum mit dem eben beschriebenen Boden bildet offenbar eine Art Vestibül oder Eingangsraum zum eigentlichen Hauptraum. Der Mosaikboden dieses Hauptraumes, mit dem Mosaik des Vestibüls durch ein breites Ornamentband zwischen den Zungenmauern verbunden, zeigt im Zentrum die Büste eines jugendlichen Mannes. Dieser ist gekleidet in Tunica und Mantel und trägt schulterlange Haare. Hinter seinem Kopf aber erscheint wie ein Nimbus das Christusmonogramm, neben dem zu beiden Seiten je ein Granatapfel wiedergegeben ist. In den Kreissegmentfeldern, die auf allen vier Seiten das Mittelmedaillon umgeben, sind wiederum Jagdszenen, wie wir sie bereits von dem kleineren Mosaikfeld her kennen, angebracht. Vier jugendliche, männliche Büsten sind diagonal in den vier Ecken des Bodens angeordnet. Sie sind bekleidet mit einem Schultermantel und tragen langes, wirres, über der Stirne aufstrebendes Haar. Neben zwei von ihnen sind wie bei der Mittelbüste je zwei Granatäpfel abgebildet, während neben den Köpfen der beiden anderen Büsten je zwei Rosetten erscheinen.

Diese nicht ohne weiteres zu deutende Darstellung des großen Mosaikfeldes, deren christlicher Charakter durch das Christusmonogramm im Mittelmedaillon gesichert zu sein scheint, und ihre Assozierung im gleichen Mosaik mit Jagddarstellungen und einem heidnisch-mythologischen Bild haben naturgemäß das besondere Interesse der Forschung auf sich gezogen. So hat nach den eingehenden Untersuchungen, die Miß J. M. C. Toynbee dem Mosaik widmete<sup>2</sup>, kürzlich M. Simon sich erneut mit der Bildthematik des Bodens beschäftigt und — auf den Ergebnissen J. M. C. Toynbees aufbauend — eine einheitliche, alle Einzelmotive des Bildschmuckes berücksichtigende Deutung vorgelegt<sup>3</sup>.

Wie der Titel seines Aufsatzes, „Bellérophon chrétien“, bereits zeigt, glaubt Simon die bildlichen Darstellungen des Mosaiks aus christlichem Gedankengut deuten zu können. Ausgangspunkt für diese Interpretation ist für ihn die auf Christus gedeutete männliche Büste mit Christusmonogramm im Mittelmedaillon der größeren Mosaikhälfte: diese Büste gibt nach der Meinung Simons dem Ganzen eine „symbolische oder genauer religiöse Bedeutung“. Zudem sei der Granatapfel ein altes Fruchtbarkeitssymbol und dementsprechend auch ein Symbol der Unsterblichkeit. Auch das Thema der Jagd habe dazu gedient, die Hoffnung auf ein Leben im Jenseits auszudrücken, und der Baum, der in einem der Kreissegmentfelder des Hauptmosaiks die Jagdszenen ersetzt, könne durchaus mit J. M. C. Toynbee als Baum des Lebens aufgefaßt werden<sup>4</sup>. Simon sieht sich zu dieser Deutung der einzelnen Schmuck-

<sup>2</sup> Neben der in Anm. 1 genannten Literatur vgl. J. M. C. Toynbee, *The Christian Roman Mosaic*, Hinton St. Mary, Dorset, in: *JRS* 64 (1964) 7/14; D. J. Smith, *Three Fourth-Century Schools of Mosaic in Roman Britain*, in: *La Mosaïque Gréco-Romaine* (Paris 1965) 99/101, Abb. 5.

<sup>3</sup> M. Simon, *Bellérophon chrétien*, in: *Mélanges d'archéol. d'épigraphie et d'hist. offerts à J. Carcopino* (Paris 1966) 889 ff., Abb. S. 904.

<sup>4</sup> A. a. O. 891; Toynbee in: *JRS* 64 (1964) 12/3.

elemente des Mosaiks aus dem Geiste der Sepulkralsymbolik zudem auch durch die Tatsache berechtigt, daß das Mosaik aus einer Zeit stamme, in der die allgemeine dekorative Kunst — l'art domestique in seiner Formulierung — und die religiöse Kunst — l'art religieux et plus précisément funéraire — noch nicht unverbunden nebeneinander bestanden hätten. Es sei daher keineswegs ungewöhnlich, daß eine Villa die gleiche Art der Dekoration aufweise wie ein Sarkophag oder ein Grabbild<sup>5</sup>. Das, was allein überrasche, sei das Nebeneinander von Bellerophon und Christus im gleichen Mosaik. Bellerophon rücke damit in die Reihe der mythologischen Gestalten wie Orpheus, die durch die Gläubigen der alten Kirche christianisiert worden seien.

Mit dieser Deutung findet sich Simon übrigens, was ihm aber offenbar unbekannt geblieben ist, in Übereinstimmung mit einigen Gelehrten, die den Bellerophon der Chimärenkampfgruppe einiger spätantiker Statuetten im Verein mit Darstellungen des Orpheus und des Schafträgers, die zur gleichen, dem Sepulkralbereich zugewiesenen Denkmälergruppe gehören, christlich deuten und den Heros als Bekämpfer des Bösen auffassen<sup>6</sup>.

Doch nimmt Simon mit diesen eben kurz skizzierten Bemerkungen zu den methodischen Voraussetzungen seiner Interpretation, noch ehe er im einzelnen die Berechtigung seiner These nachgewiesen hat, die Ergebnisse seiner Untersuchung voraus. Aber schon hier setzen die Zweifel an der Existenz des Bellerophon christianus ein, unabhängig von der Stichhaltigkeit der Deutung im einzelnen und unabhängig von der Deutung der von uns als Parallellfall zitierten Bellerophonstatuet-

<sup>5</sup> Simon befindet sich damit in Übereinstimmung mit *J. M. C. Toynbee*, die *JRS* 54 (1967) 11 schreibt: "... there can be little doubt that the selection of themes for domestic paintings, mosaics, and other forms of decoration was not infrequently determined by ideas concerning death and the life beyond the grave, to which a spiritual rebirth in this world forms the prelude." Zur Verbreitung dieser Auffassung *H. Brandenburg* in: *JdI* 82 (1967, im Druck) und Anm. 8.

<sup>6</sup> *K. Lehmann-Hartleben*, Bellerophon und der Reiterheilige, in: *RM* 38/9 (1923/4) 264 ff., bes. 278; *S. Poglayen-Neuwall*, Bellerophon und der Reiterheilige, in: *Byzant. Neugr. Jahrb.* 1 (1920) 339. 342. — Es sind insgesamt vier solcher Statuetten bekannt, die den Chimärenkampf Bellerophons wiedergeben. Sie haben alle wie die übrigen Denkmäler der von Lehmann-Hartleben zusammengestellten Gruppe im Rücken der Figur einen Stützpfeiler, der offenbar einen Aufsatz getragen hat, und stehen, wie das besser erhaltene Stück in Athen zeigt, auf einem profilierten Sockel. 1. Fragment Alexandria. *Lehmann-Hartleben* a. a. O. Abb. 1; *N. Bonacasa*, Segnalazioni Alessandrine, in: *Arch. Class.* 12 (1960) Taf. 56, 1. — 2. Fragment Leptis Magna, Museo. *Bonacasa* a. a. O. Taf. 56, 4. — 3. Statuette Athen, Nat. Mus. *Lehmann-Hartleben* a. a. O. Abb. 2; *Bonacasa* a. a. O. Taf. 56, 3. — 4. Statuette Megara. *S. Lehmann-Hartleben* a. a. O. 278. — Zu den Orpheusstatuetten vgl. auch *G. Mendel*, Catalogue des Sculptures 2 (Constantinople 1914) 421 f.; *Bonacasa* a. a. O. mit Taf. 57, 2/3 und weiterer Literatur. Vgl. Anm. 11 a und b. — Zu den Schafträgerstatuetten vgl. die in Anm. 12 und 13 zitierten Arbeiten von *Kollwitz* und *Elbern*.

ten, da die methodischen Voraussetzungen der Untersuchung Simons von vornherein fragwürdig erscheinen müssen. Die Vorstellung von der Einheit der Kunst, die in ihren verschiedenen Ausprägungen von den gleichen religiösen Gedanken durchdrungen und bestimmt wird, dürfte wenigstens im Hinblick auf die römische Kaiserzeit eher einem Wunschbild des modernen Menschen als der Wirklichkeit der Spätantike entsprechen<sup>7</sup>. Jedenfalls dürfte es von vornherein einleuchtend sein, daß Motive, die sowohl in der sogenannten Sepulkralkunst wie auch in der allgemeinen dekorativen Kunst erscheinen, nicht notwendig hier wie dort aus den gleichen religiösen Vorstellungen heraus gedeutet werden müssen, ganz abgesehen davon, daß auch für die Sepulkraldenkmäler der religiöse Gehalt einer Darstellung erst von Fall zu Fall zu erweisen wäre; denn man wird kaum zu Recht vermuten dürfen, daß in einer Zivilisation wie der der römischen Kaiserzeit, die durchaus schon die Züge einer pluralistischen Gesellschaft trägt, die Dekoration der sepulkralen Denkmäler generell von konkreten religiösen Ideen bestimmt worden ist. Zudem ist festzuhalten, daß die Dekoration eines Hauses, sei es der Fußbodenbelag, sei es die Wandmalerei, zu allererst gefällig sein mußte und erfreuen sollte. Dieses Bedürfnis wird aber eine Dekoration kaum befriedigen können, wenn sie den Beschauer durch tief-sinnige Symbolik und Hinweise auf Tod und Jenseits, mögen sie noch so angenehm dargestellt sein, beansprucht und bedrängt. Viele moderne Gelehrte scheinen aber gerade das anzunehmen<sup>8</sup>. Sie attestieren damit

<sup>7</sup> Vgl. *Brandenburg* a. a. O. Anm. 20. Zum folgenden ebd. passim.

<sup>8</sup> Vgl. *Brandenburg* a. a. O. Anm. 10—14; die kaiserzeitl. Bellerophonmosaiken werden mit Vorliebe in diesem Sinne symbolisch gedeutet, s. z. B. *Aymard*, *Toynbee* und vor allem *Levi* a. a. O. 46 (s. Anm. 14, nr. 5. 7. 10), der ganz im Sinne Simons interpretiert (der Aufsatz ist aber offenbar Simon unbekannt geblieben). Als Symbol für die Reise der Seele in die Welt des Jenseits interpretiert die Bellerophonbilder *R. Hinks*, *Myth and Allegory in Ancient Art* (London 1939) 128 (ohne alle Belege). — Ein schönes Beispiel einer auch methodisch verfehlten Symbolinterpretation liefert übrigens derselbe Band der Festschrift *Carcopino*, in der auch der hier besprochene Aufsatz Simons erschienen ist. Hier deutet *M. Renard* (la mosaïque de Boscéaz près d'Orbe: a. a. O. 802 ff.) die Bildmotive des Wochengöttermosaiks von Orbe als Ausdruck pythagoräischer, neuplatonischer und neupythagoräischer Jenseitshoffnung. Doch hatte bereits *V. v. Gonzenbach*, *Die römischen Mosaiken der Schweiz* (Basel 1961) 191 Bildthemen und Bildwahl einleuchtend aus der Verwendung des Mosaiks im Badeflügel einer Villa erklärt. Renard aber vermeidet es, sich mit der von Gonzenbach vorgetragenen Interpretation und vor allem mit den wichtigen Ergebnissen der systematischen Kapitel ihres Buches auseinanderzusetzen. Kennzeichnend für die symbolträchtigen Interpretationen ist immer wieder, daß nach Belieben entlegene Belegstellen herangezogen werden, um die Deutung zu untermauern. Der archäologische Befund wird zugunsten angeblich relevanter literarischer Belege vernachlässigt. So werden grundsätzliche Fragen, deren Klärung erst die Voraussetzung für eine inhaltliche Deutung der Bildmotive gibt, überhaupt nicht gestellt: die Frage nach dem Verhältnis von

dem Römer der Kaiserzeit eine Geistesverfassung, die man bei nüchterner Betrachtung zumindestens als etwas exzentrisch bezeichnen muß. Dieser Zustand exaltierter Jenseitshoffnung, in dem der wohl situierte römische Bürger danach in seinem auch nach unseren Maßstäben prächtig ausgestatteten Haus gelebt haben muß, dürfte eher einem christlichen Mönch oder Anachoreten in der Abgeschiedenheit seiner Klausur zugestanden haben<sup>9</sup>.

Sind also schon die allgemeinen Grundlagen für diese Art der symbolischen Deutung, die heute offenbar auf weitgehende Zustimmung rechnen kann, nicht gegeben, so scheint im besonderen auch die Übertragung auf den christlichen Bereich nicht gerechtfertigt; denn es handelt sich bei dem Mosaik von Hinton St. Mary nicht darum, daß ein heidnisches Motiv christlicher Bildthematik einverleibt worden ist, wie Simon betont, sondern es findet sich hier vielmehr, wie der erste Augenschein sofort nahelegt, ein isoliertes christliches Motiv im Kontext einer konventionellen, heidnischen Dekoration. Es ist zudem zu berücksichtigen, daß im vierten Jahrhundert, und vor allem in dessen erster Hälfte, in die das Mosaik von einigen datiert wird, die Christen noch in der Minderzahl unter ihren heidnischen Mitbürgern waren<sup>10</sup>. So wird man kaum erwarten können, daß heidnische Bildmotive bereits voll assimiliert und umgedeutet worden sind. Unter diesen Umständen wird

Bildwahl und Verwendungszweck der Dekoration, zeitliche und räumliche Verbreitung bestimmter Bildthemen, ihre Abhängigkeit von Vorbildern und Musterbüchern, ihr Zusammenhang mit entsprechenden Bildthemen anderer Bereiche der dekorativen Kunst. Vgl. dazu *JbAC* 7 (1964) 149/154 und *Brandenburg* a. a. O. Anm. 8 und a. a. O. Vorbildliche Auseinandersetzung mit der Problematik der Deutung figürlicher Bodenmosaiken bei *Gonzenbach* a. a. O. vor allem 302 ff. Vgl. die folgende Anm.

<sup>9</sup> So auch *Rumpf* in: *Gnomon* 26 (1954) 357. — Wie wenig ausgebildet aber der Jenseitsglaube der Römer war und wie sehr er von unsicheren und vagen Vorstellungen ohne konkreten Inhalt bestimmt wurde, zeigt *K. Latte*, *Römische Religionsgeschichte* = *Handb. d. Altertumswiss.* 5, 4 (1960) 286/7. Vgl. die entsprechenden, die Kaiserzeit betreffenden Bemerkungen bei *F. Cumont*, *Die orientalischen Religionen im römischen Heidentum* (Neudruck 1959) 34. Wenn sich dieses Bild auch in der späteren Kaiserzeit in gewisser Weise unter dem Einfluß orientalischer Erlösungsreligionen geändert haben mag, so fehlt jedoch auch für diese Zeit eine ausreichende Basis, um in so allgemeiner und grundsätzlicher Weise die Äußerungen der römischen dekorativen Kunst einer konsequenten, auf konkrete Jenseitsvorstellungen ausgerichteten Symbolinterpretation zu unterwerfen. Vgl. die skeptische Bewertung der altüberlieferten Unterweltsmythen bei *Juvenal* 1, 2, 149 ff. und entsprechende bei *Cumont* a. a. O. 34, Anm. 28 zitierte Stellen anderer antiker Autoren. S. auch die Diskussion im folgenden und *Brandenburg* a. a. O.

<sup>10</sup> So *Smith* a. a. O. 100/1; *G. Pitt-Rivers*, *The Riddle of the Labarum* (London 1966) 88; vgl. *Painter* in: *Brit. Mus. Quart.* 32 (1967) 27; das Mosaik dürfte aber kaum vor der zweiten Hälfte des 4. Jh., vielleicht sogar erst im letzten Drittel des 4. Jh. entstanden sein. S. dazu unten Anm. 79.

sich Christliches in Ermangelung einer Tradition für einen christlichen Hausschmuck auf einzelne Zeichen und Motive innerhalb der überlieferten Dekorationsschemen beschränkt haben. Also genau die Situation, wie sie bei unbefangener Betrachtung das Mosaik von Hinton St. Mary erkennen läßt<sup>11</sup>.

So scheint also aufgrund allgemeiner Überlegungen die von Simon vorgeschlagene Deutung des Bildschmuckes des Mosaiks von Hinton St. Mary nicht vertretbar zu sein. Und auch die Deutung der Bellerophongruppe der Statuetten, die Simons Thesen zu stützen schien, erweist sich bei näherer Betrachtung als unhaltbar, da sie auf falschen Voraussetzungen beruht: der immer wieder bis in jüngste Zeit verfochtene sepulkrale Charakter dieser Denkmälergruppe ist bereits seit 1940 durch den Fund einer Orpheusstatuette in einem Nymphäum von Byblos, zu dessen statuarischem Schmuck sie gehörte, klar widerlegt<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Es ist dies eine Sachlage, wie sie sich im frühchristlichen Bereich immer wieder beobachten läßt. So entspricht etwa das Dekorationssystem der Decke des Cubiculum Y der Lucinaregion oder die Decke der Kammer A 3 (Sakramentskapellen) im Calixtuscoemeterium (*J. Wilpert, Le pitture delle Catacombe Romane* [Rom 1903] Taf. 25; vgl. 17 und *L. Reekmans, La tombe du Pape Corneille* [Rom 196] Abb. 71/2) sicher der traditionellen Dekoration römischer Häuser: der in die Mitte gestellte Daniel oder Gute Hirt christianisiert keineswegs die umgebenden Schmuckmotive, wie Masken, Köpfe von Personifikationen und die nackten Genien. Sie bleiben, was sie sind: konventionelle Dekoration ohne konkreten Sinngehalt. Typisch ist auch der Fall des Aurelierhypogäums am Viale Manzoni. Das Dekorationssystem und die hauptsächlichsten Schmuckelemente vor allem der Kammer B sind denen des etwas später zu datierenden wohl spätseverischen Hauses unter S. Sebastiano eng verwandt (vgl. *F. Wirth, Römische Wandmalerei* [1934] Taf. 42 und Abb. 83): die eingefügten Bilder sicher religiösen, wenn auch vielleicht nicht christlichen Gehalts, wie ich hoffe an anderer Stelle nachweisen zu können, geben damit den Masken, Hirschen und Stilleben aus dem bäuerlichen Bereich noch keine religiöse Weihe. Das normale Dekorationssystem mit seinen Schmuckelementen wird nur äußerlich für die Verwendung in einem Grabbau adaptiert.

<sup>12</sup> *J. Lafitry* in: *Bull. Musée Beyrouth* 4 (1940) 29/30, Taf. 5. Vgl. *H. Stern* in: *Gallia* 13 (1955) 65. — Die sepulkrale Verwendung dieser Denkmälergruppe wird außer den oben Anm. 6 zitierten Autoren auch vertreten von *H. v. Schoenebeck* in: *RM* 51 (1936) 332, der diese Statuetten wohl zu Recht östlichen Werkstätten zuweist (vgl. dazu auch *Bonacasa* a. a. O.), sie aber aufgrund des damaligen Denkmälerbestandes als Ersatz für die scheinbar fehlende östliche Sarkophagplastik ansah. S. weiterhin *G. Soteriou* in: *Ephemeris* 1915, 42; *J. Kollwitz* in: *Kunstwerke aus dem Besitz der Universität Freiburg* (1957) 10; *V. Elbern* in: *Berliner Museen* 11 (1961) 18 und 22; *A. Grabar, Sculptures Byzantines de Constantinople (IV<sup>e</sup>—X<sup>e</sup> siècle)* (Paris 1963) 16 ff. (mit weiterer Literatur). Die sepulkrale Verwendung wurde von *Lehmann-Hartleben* (a. a. O. 270) wegen der Basis, die Grabaltären gleiche, verfochten. Dies Argument ist schon deshalb nicht stichhaltig, da Basis und Altar, wenn wie hier bei den Sockeln die Bekrönung fehlt, schwer zu scheiden sind (*W. Hermann, Römische Götteraltäre*

Gleichzeitig dürfte damit erwiesen sein, daß diese Orpheusdarstellungen, die der zweiten Hälfte des dritten bis Anfang des vierten Jahrhunderts zuzuweisen sind, nicht christlich zu interpretieren sind. Sie gehören ebenso wie die Bellerophonstatuetten, deren jüngste dem späten vierten Jahrhundert angehören dürfte, zu den zahlreichen anderen Darstellungen aus der heidnischen Mythologie, die diese während der Kaiserzeit beliebte Denkmälergruppe aufweist<sup>13</sup>. Wir haben also keinerlei Veranlassung, den Bellerophon dieser Statuetten als christliche Symbolfigur zu deuten.

Doch prüfen wir, nachdem sich die Interpretatio christiana der Bellerophonstatuetten als trügerisch erwiesen hat, ob das aufgrund allgemeiner Überlegungen gewonnene negative Urteil über die von Simon vorgetragene Deutung des Mosaiks sich auch in der Einzelinterpretation des Bildschmucks bestätigt.

[1961] 60 ff.). *Schoenebeck* (a. a. O. 332) meinte dagegen, daß die Themen „dem allegorischen Bildbestand der Sarkophage entnommen“ seien. Doch gehören weder Leda, Bellerophon und Attis noch Ganymed, um nur einige Themen zu nennen, zum typischen Bildbestand der Sarkophage. Ebenso wenig wie die Orpheusdarstellung als ein „Werk mit ausgesprochen sepulkraler Bildintention“ (so *Elbern* a. a. O. 18) anzusehen ist (vgl. dazu auch unten S. 67), ist auch das Jonasbild (*Schoenebeck* a. a. O. Taf. 48) mit *Lehmann-Hartleben* und *Schoenebeck* als Sepulkraldarstellung zu bewerten: es ist vielmehr ein allgemeines Heilsbild. Die Zuweisung dieser Denkmalsgruppe in den Bereich der Grabeskunst ist also schon unabhängig von dem Fund der Orpheusstatuette von Byblos fragwürdig. Mag auch die Deutung der Orpheusstatuette aus Byblos und der ihr entsprechenden Stücke als Akrotere (so *Ch. Picard*, Sur l'Orphée de la fontaine monumentale de Byblos, in: *Orient. Christ. Period.* 13 [1947] 266 ff.; *ders.* in: *RA* 37 [1951] 233/4) vielleicht nicht das Richtige treffen, da sich auf dem oberen Ende der Pfeiler im Rücken der Statuetten ein Zapfloch befindet, das beweist, daß die Figuren in einem tektonischen Zusammenhang gestanden haben, also vielleicht eine Platte oder Schale trugen, so bleibt doch ihre „profane“, dekorative Verwendung gesichert. Dem steht auch nicht entgegen, daß ein Stück in Alexandrien mit dem Bild des Bellerophon in einem Brunnenschacht auf einer Nekropole gefunden worden ist (*Bonacasa* a. a. O. 179, Anm. 2). Anders fälschlich *Grabar* a. a. O. 17.

<sup>13</sup> Zu den Orpheusstatuetten vgl. *Bonacasa* a. a. O. 183. — Die älteste der Bellerophonstatuetten (Alexandria, Mus. Greco-Romano; *Lehmann-Hartleben* a. a. O. Abb. 1; *Bonacasa* a. a. O. Taf. 56, 1) dürfte severisch sein (*Bonacasa* a. a. O. 181; antoninisch), das Stück aus Leptis Magna wird der 1. Hälfte des 4. Jh. angehören, die Stücke in Athen und Megara dem späteren 4. Jh. (vgl. *Lehmann-Hartleben* a. a. O. 278). Für die Bildthemen vgl. die Zusammenstellung bei *Lehmann-Hartleben* a. a. O., *M. Squarciapino* in: *Bull. Mus. Imp. Rom* 12 (1941) 75 und *Schoenebeck* a. a. O. — Daß auch die Schafträger dieser Denkmalsgruppe nicht sepulkral gedeutet werden müssen, erweist zudem eine Stelle bei Eusebius (*Vita Constantini* 3, 49 [PG 20, 1109]), in der ein Brunnen mit den Bildern des Guten Hirten und des Daniel beschrieben wird. Wie *Picard* (a. a. O. 277) richtig bemerkt, tritt hier im christlichen Bereich das Bild des Guten Hir-

Nach unserer in Anm. 14 gegebenen Zusammenstellung, die eine ältere von P. Amandry aufgestellte Liste erweitert, ist die Tötung der Chimäre durch Bellerophon insgesamt sechzehnmal auf antiken Bodenmosaiken nachzuweisen<sup>14</sup>. Allein fünfzehn dieser Darstellungen,

ten offenbar an die Stelle älterer idyllischer Motive wie dem des Orpheus unter den Tieren. Vgl. auch unten S. 67 und *Stern* a. a. O. 65.

<sup>14</sup> P. Amandry, Bellérophon et la Chimère dans la mosaïque antique, in: *Rev. Arch.* 48 (1956) 155 ff. Er ergänzt ältere Zusammenstellungen von J. Aymard (La mosaïque de Bellérophon à Nîmes, in: *Gallia* 11 [1953] 249 ff.) und J. M. C. Toynebee (Mosaïques au Bellérophon, in: *Gallia* 13 [1955] 91 ff.; Encore des mosaïques de Bellérophon, in: *Gallia* 16 [1958] 262 ff.). Die von Amandry aufgestellte Liste, die außer einem Mosaik aus Olynth vom Ende des 5. oder Anfang des 4. Jh. v. Chr., das hier unberücksichtigt bleiben kann, neun kaiserzeitliche und spätantike Stücke enthält, läßt sich um weitere Mosaiken vermehren. Mir sind folgende fünfzehn kaiserzeitliche und spätantik-frühbyzantinische Mosaiken mit dem Bild des Bellerophon als Chimärentöter bekannt:

1. (Amandry 2) Autun, 2. (?) — 3. Jh., stark restauriert. E. Braun, *Mosaico d'Autun*, in: *Monumenti, Annali dell'Inst.* (1854) 44/5, Taf. 4 (Medaillon mit Randleiste, vor der Restaurierung); M. Lafaye, *Inventaire des mosaïques de la Gaule* 1 (1909) 24, nr. 800; S. Reinach, *Repertoire de peintures Grecques et Romaines* (Paris 1922) 181, 1.
2. (Amandry 5) Reims, um 200. H. Stern, *Recueil Général des Mosaïques de la Gaule* = *Gallia Suppl.* 10, 1 (1957) 16/7. 23, nr. 6, Taf. 3/4.
3. Herzogenbuchsee, Schweiz, Anfang 3. Jh., *Gonzenbach* a. a. O. 116 ff., nr. 56 II, Taf. 24.
4. (Amandry 3) Avanches, 3. Jh. Lafaye a. a. O. 1, 155, nr. 1392; Reinach, *Rep. peint.* 180, 3; Aymard a. a. O. 260 f., Abb. 6; V. v. Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz* (Basel 1961) 45 ff., nr. 5. 4 Taf. 70. Vgl. unsere Taf. 9

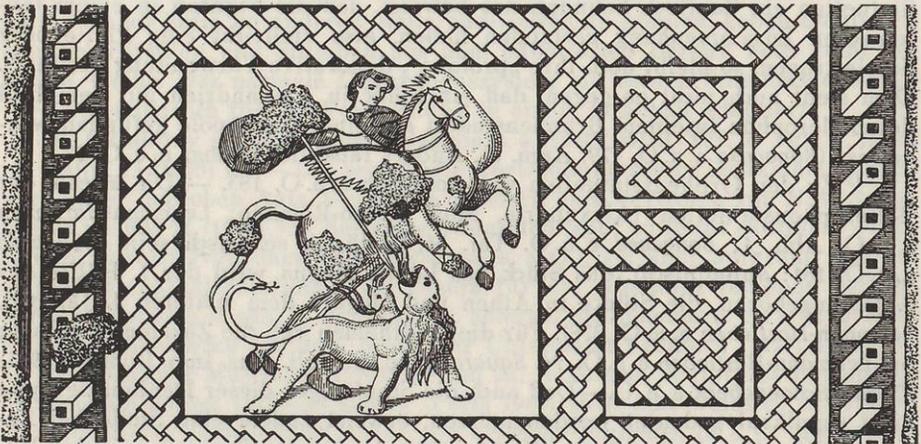


Fig. 1: Mosaik aus Gerona, Spanien: Bellerophon (Reproduktion nach J. de Lauzière in: *Bull. monumental* 53 [1887] 248).

5. (*Amandry* 4) Nîmes, 3. Jh. *R. Lantier* in: *Compte Rend. Acad. Inscr.* 1951, 48/51; *Aymard* a. a. O. 249/71.
6. (*Amandry* 7) Coimbra, Portugal, wohl 3. Jh. *Toynbee* in: *Gallia* 13 (1955) 92 Abb. 1.
7. Palermo, 3. Jh. *D. Levi*, *Mors voluntaria, Mystery Cults on Mosaics from Antioch*, in: *Berytus* 7 (1942) 19 ff., bes. 46 ff., Taf. 4.
8. Gerona, verschollen, 3./4. Jh. *CIL* 2 Supplementum, 6180; *J. de Lauzière* in: *Bull. monumental* 53 (1887) 235 ff., bes. 248 mit Abb. *J. Puig i Cadafalch*, *L'Arquitectura Romana a Catalunya* (Barcelona 1934) 354, Abb. 467. Vgl. unsere Fig. 1 und 2.
9. (*Amandry* 6) Parndorf, Österreich, 3./4. Jh. *Fundbericht: AJA* 55 (1951) 372 Taf. 43; *H. Kenner*, *Römische Mosaiken aus Österreich*, in: *La Mosaïque Gréco-Romaine* (Paris 1965) 89 und 93, Abb. 11.
10. (*Amandry* 8) Lullingstone, England, 4. Jh. *JRS* 40 (1950) 111 Taf. 11; *G. W. Meats*, *Lullingstone Roman Villa* (London 1955) 26/32, Taf. 3/7; *J. M. C. Toynbee*, *Mosaïques Bellérophon*, in: *Gallia* 13 (1955) 93/5, Abb. 2/4; *dies.*, *Art in Roman Britain* (London 1962) 200/1, nr. 193, Taf. 228; *dies.*, *Art in Britain under the Romans* (Oxford 1964) 262 ff., Taf. 40 b. Vgl. unsere Taf. 10.
11. Hinton St. Mary, Dorset, England, zweite Hälfte 4. Jh. *Literatur* s. oben Anm. 1 bis 3. Vgl. unsere Taf. 7.
12. Malaga, Spanien, spätantik. *R. Murillo Carreras*, *Extracto del Catalogo* (Museo Provincial) (1935<sup>5</sup>) 193, Abb. 186 f.
13. Ucero, Spanien, verschollen, spätantik. *B. Taracena Aguirre*, *Carta Arqueologica de Espana*, Soria (Madrid 1941) 164, nr. 2, Abb. 23; *CIL* 2, 6338 p.
14. (*Amandry* 10) Ravenna, Anfang 6. Jh. *G. Ghirardini*, *Gli Scavi del Palazzo di Teodorico a Ravenna*, in: *Mon. Ant.* 24 (1918) 782 ff., Abb. 24/7, Taf. 8; *I. Lavin*, *Antioch Hunting Mosaics and their Sources*, in: *Dumb. Oaks Papers* 17 (1963) 260/1; *B. Thordman*, *Was wissen wir von den Palästen zu Ravenna?*, in: *Acta Arch.* 37 (1966) 1 ff.

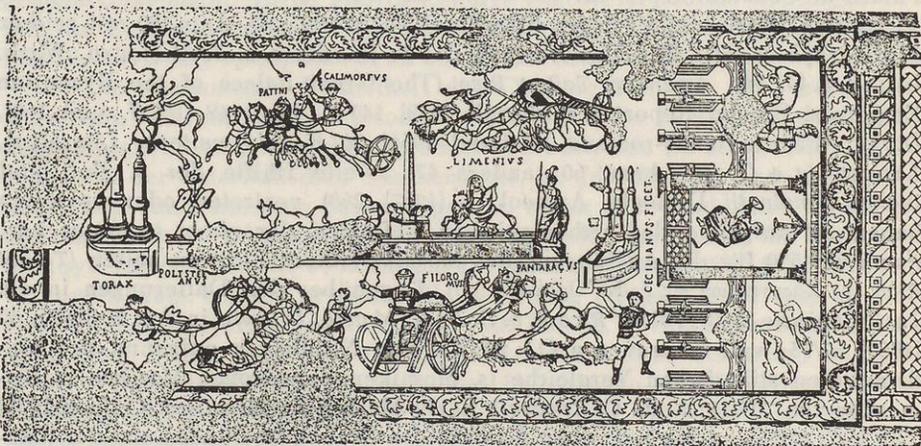


Fig. 2: Mosaik aus Gerona, Spanien: Zirkusszene (Reproduktion nach *J. de Lauzière* in: *Bull. monumental* 53 [1887] 248).

die den Kampf mit der Chimäre alle mehr oder minder im gleichen Bildschema wiedergeben und in den verschiedenen, zum Teil weit voneinander entfernten Provinzen des Reiches gefunden worden sind, gehören der späteren Kaiserzeit bzw. der Spätantike oder frühbyzantinischen Zeit, das heißt dem dritten bis siebenten Jahrhundert an<sup>15</sup>.

15. (*Amandry* 9) Konstantinopel, Ende 7. Jh. G. Brett, *The Mosaic of the Great Palace in Constantinople*, in: *Journal of the Warburg Institute* 5 (1942) 34 ff., Taf. 6; G. Brett, W. J. Macaulay, R. B. K. Stevenson, *The Great Palace of the Byzantine Emperors* (Oxford 1947) 72, Taf. 28. Zur Datierung vgl. unten Anm. 15.

Wahrscheinlich ist noch ein sechzehntes Mosaik mit der Darstellung des Heros der Liste hinzuzufügen. Das Mosaik ist verschollen und nur aus Zeichnungen bekannt, die aber eine sichere Identifizierung des Bildes nicht erlauben: Frampton, Dorset, England, 4. Jh. S. Lysons, *Reliquiae Romano-Britannicae* 1 (1813) Taf. 5; T. D. Kendrick, *Anglo Saxon Art to A. D., 900* (London 1938) Taf. 21; J. M. C. Toynbee, *Art in Roman Britain under the Romans* (Oxford 1964) 250/2; D. J. Smith, *Three Fourth Century Schools of Mosaic in Roman Britain*, in: *La Mosaïque Gréco-Romaine* (Paris 1965) 99 ff., Abb. 6. Da dem Tier der Ziegenkopf auf dem Rücken fehlt, lehnt Toynbee (*Art in Roman Britain* 203; weniger bestimmt in: *Art in Britain under the Romans* 251 und in: *JRS* 54 [1964] 10) die Deutung auf Bellerophon ab. Doch lassen das Bildschema, ein Rest am Pferd, der befriedigend nur als Flügel des Pegasus erklärt werden kann, und der eigentümliche Schwanz des Löwen, der offenbar den Schlangenschwanz der Chimäre wiedergeben soll, im Grunde nur eine Deutung des Bildes auf die Chimärenepisode der Bellerophonsage zu. Der Zeichner hat wohl, da er das Bild nicht verstand, den Ziegenkopf versehentlich weggelassen. Vgl. unsere Taf. 8.

<sup>15</sup> Für das Mosaik aus dem Kaiserpalast in Konstantinopel (s. oben Anm. 14, nr. 15) schwankt die Datierung zwischen dem 5. und 7. Jh. (*P. J. Nordhagen* in: *Byz. Z.* 56 [1963] 53 ff.; *D. Talbot Rice*, *On the Date of the Mosaic of the Great Palace at Constantinople*, in: *Χαριστήριον εις Α. Κ. Ὀρλάνδον* 1 [Athen 1965] 1/5; *V. Lazarev*, *Storia della Pittura Bizantina* [Turin 1967] 45, Anm. 60 mit reicher Bibliographie, 46/7). Die Datierung in das 5. Jh., die u. a. Brett (*Journ. Warb. Inst.* a. a. O. 34), *Amandry*, *Talbot Rice* (*The Great Palace of the Byzantine Emperors*, *Second Report* [Edinburgh 1958] 145 ff., bes. 148, 152 ff. und 160), *Dorigo* (*Pittura tardo-romana* [Mailand 1966] 267 ff. mit weiterer Literatur), *Lazarev* (a. a. O. 60, Anm. 60; anders 47: zweite Hälfte des 6. Jh.!) und *Bianchi-Bandinelli* (*Dialoghi Archeol.* 1 [1967] 260) vertreten oder vertreten haben, ist aufgrund des archäologischen Befundes, der einen terminus post quem um 530 für die Ausführung des Mosaiks sichert, nicht zu halten (*Talbot Rice* in: *Χαριστήριον εις Α. Κ. Ὀρλάνδον* 2/5). Gegenüber den Datierungen in die Justinianische Zeit (*Talbot Rice* a. a. O. 5; *C. Mango*, *I. Lavin* in *Art Bulletin* 42 [1960] 67/73; vgl. *Lazarev* a. a. O.) ist die von Nordhagen aufgrund der eindringlichen stilistischen Vergleiche (s. Mosaiken der Großen Moschee in Damaskus von 705/11: *K. A. C. Creswell*, *Early Muslim Architecture* [Oxford 1932] Taf. 36/7, 40/5) und der kritischen Analyse des Grabungsbefundes und der topographischen Gegebenheiten vorzuziehen. Das Mosaik wäre demnach um 700 anzusetzen.

Zu Recht betont Simon, daß dieser Befund ein besonderes Interesse für Bellerophon gerade in der Kaiserzeit erkennen lasse, ein Interesse, das sich auch auf den Reliefs einiger Sarkophage widerspiegele, die den Bellerophonmythos ebenfalls darstellen. Dieses neu erwachte Interesse für den Bellerophonmythos aber lasse sich offensichtlich mit der Entwicklung einer bestimmten Religiosität und mit Vorstellungen von einem zukünftigen Leben in Verbindung bringen. Als Grundlage für diese Vorstellungen könnten die schon von Homer gelobte Standhaftigkeit des Helden gegenüber den Anfechtungen der Anteia und sein Kampf gegen die Chimäre und andere Feinde gedient haben, die moralisierend umgedeutet wurden. Das tragische Ende, mit dem Bellerophon nach der Erzählung des Mythos seine Hybris, auf dem Pegasus in den Olymp zu gelangen, bezahlt hat, habe man offenbar gerne vergessen. Zudem bezeichne ein Glossator Hesiods die Chimäre als den Winter, Pegasus aber als die Sonne und Bellerophon als die Sonnenkraft, die mit dem Winter kämpfe. Unter diesen Umständen könne es nicht überraschen, wenn Bellerophon als Sol-Helios inmitten der Jahreszeiten erscheine und schließlich seine Züge dem Kaiser leihe, der selbst wiederum die Sonne auf Erden repräsentiere und wie er Garant der *felicitas temporum* sei<sup>16</sup>.

Doch halten wir hier inne. Es dürfte sich erübrigen, die sich weiter hier anknüpfenden Gedankengänge und Schlussfolgerungen Simons anzuführen; denn die Darstellung der Tötung der Chimäre durch Bellerophon findet sich nicht nur auf Mosaiken und Sarkophagen, die Simon allein erwähnt: die Beliebtheit dieses Vorwurfs in der Kaiserzeit bezeugen auch andere Denkmäler, wie Münzen, Diptycha und koptische Stoffe<sup>17</sup>. Bei diesem Sachverhalt aber dürfte es kaum noch gerecht-

<sup>16</sup> A. a. O. 892 f. Das Motiv der Standhaftigkeit Bellerophons auch von Aymard (*Mél. d'archéol. hist.* 52 [1955] 182) betont; vgl. ebd. 180. Vgl. auch allgemein D. J. Smith, *Three Fourth-Century Schools of Mosaic in Roman Britain*, in: *La Mosaique Gréco-Romaine* (Paris 1965) 100/1, der das Bellerophonbild für obviously susceptible of an allegorical interpretation hält.

<sup>17</sup> Die zunehmende Beliebtheit des Chimärenkampfes im Verlaufe der Kaiserzeit, während andere Episoden der Sage wie die Versuchung des Helden durch Anteia/Stheneboia dementsprechend zurücktreten (*K. Schauenburg*, Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei, in: *JdI* [1956] 61 Anm.), bezeugen neben den stadtrömischen Sarkophagen (s. unten S. 73 und Anm. 59, 65) ein aus einer lokalen lykischen Werkstatt stammender Sarkophag der Kaiserzeit in Aqyr Taş (*R. Paribeni, P. Romanelli* in: *Mon. Ant.* 23 [1915/6] 190/2, Abb. 41; vgl. unten Anm. 68), ein syrischer Bleisarkophag (Medaillonabdruck) (*P. Mouterde* in: *Mél. Univer. Beyrouth* 21 [1937] 206 Taf. 52, 2; vgl. unten Anm. 68), die S. 51, Anm. 6 und 12–13 erwähnten spätkaiserzeitlichen Statuetten und eine Reihe weiterer Denkmäler: So findet sich Bellerophon als Chimärentöter auch auf einem kaiserzeitlichen pannonischen Grabstein (s. unten Anm. 68), auf einer Münze des Caracalla (s. Anm. 57), auf Kontorniaten des ausgehenden 4. und beginnenden 5. Jh. (vgl. Anm. 56), auf einem Diptychon des 5. Jh. (*H. Peirce, R. Tyler*, *L'Art Byzantin* 1 [Paris 1952], Taf. 120; *R. Delbrueck*, *Die Consular-*

fertigt sein, dem Bellerophonbild ohne weiteres eine sepulkrale Sinngebung zuzuerkennen. Zudem fehlt uns für eine allegorische Interpretation des Bellerophonmythos in dem von Simon angedeuteten Sinne ein Hinweis aus der zeitgenössischen Literatur ebensowenig, wie etwa die Grabinschriften einen Bezug dieses Mythos zu Jenseitsvorstellungen erkennen lassen<sup>18</sup>. Im Gegenteil! Bei Gregor von Nazianz wird gerade der Ritt des Pegasus durch die Luft als ein fruchtloses Unternehmen abgewertet, das eben nicht zu dem Ende geführt habe, zu dem der Aufstieg des Christen zu Gott führe, und heidnischen

diptychen [1929] 27, Abb. 12; W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters [1952], n. 67, Taf. 20) und koptischen Stoffen des 4./5. Jh. (Paris, Louvre GU 1230; Peirce, Tyler a. a. O., Abb. 156; W. Dorigo, Pittura Tardoromana [Mailand 1966] 253, Anm. 3; P. du Bourguet, Die Kopten [1967] 47; Koptische Kunst, Ausstellung Essen 1963, nr. 329 Abb. Vgl. Bonacasa [s. Anm. 6] 181, Anm. 2 mit weiteren Nachweisen). In Pompeji befindet sich unter den rund neun Bildern aus der Bellerophonsage, die Schefold anführt (Die Wände Pompejis [1957] Register s. v. Bellerophon), offenbar nur eines, das die Tötung der Chimäre zeigt. Vgl. dazu unten S. 77 und Anm. 72. — Vgl. die in einer kaiserzeitlichen Inschrift erwähnte statuarische Bellerophongruppe, s. unten Anm. 41. Die vorstehend gegebene Aufstellung, die keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, erweitert für Kaiserzeit und Spätantike hinsichtlich des Chimärenkampfes die vor allem den älteren Denkmälern geltenden umfangreichen Hinweise bei K. Schauenburg, Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei, in: JdI 71 (1956) 60 ff. und ders. in: AA (1958) 21 ff.

<sup>18</sup> Der von Simon (a. a. O. 891) in diesem Zusammenhang zitierte F. Buffière Les mythes d'Homère et la pensée greque (Paris 1956) 331 ff., bietet lediglich einen Beleg aus Plutarch (quomodo adolescens poetas audire debeat 32 B) für die Möglichkeit einer moralisierenden Deutung der Anteia-Episode: im Hinblick auf die Sophrosyne könne man den Schüler bei der Homerlektüre auch auf die Anteia-Episode hinweisen. Hesiod, Eoae 43 a, 82 ff. (Merkelbach-West) bietet kaum eine moralisierende Wertung. Die Verse ... ἀμύνονα Βελλεροφόντην, / ἔξοχον ἀνδρώπων ἀρετῆ ἐπ' ἀπειρονα γαῖαν beziehen sich auf die Tötung der Chimäre (ebd. 87). Bellerophon erscheint also als ein exemplum der Arete, der Tüchtigkeit und Tapferkeit. Soweit ich sehe, wird Bellerophon in den kaiserzeitlichen Grabgedichten nicht erwähnt, im Gegensatz zu anderen als exempla erwähnten Heroen. S. z. B. Brandenburg a. a. O. Anm. 57, 82, 141. Vgl. ebendort zur Bedeutung der Grabinschriften für eine Fixierung des Jenseitsglaubens. In einem im Codex Salmasianus überlieferten Epigramm (Anthol. Lat. ed. Riese nr. 388) heißt es:

Vectum Pegaseo volucris pendente caballo / Conpita senserunt Bellerophonta deum.

Doch handelt es sich hier nicht um ein Grabepigramm, und es wird zudem auch lediglich gesagt, daß Bellerophon wegen seiner Reise durch die Luft wie ein Gott erschienen sei. Vgl. dazu auch das Distichon Anthol. Lat. ed. Riese nr. 97:

Bellerophon superans incendia dira Chimaerae / Victor Gorgone nubila tangit equo.

Autoren gilt Bellerophon als abschreckendes Beispiel im Sinne des horazischen „caelum ipsum petimus stultitia“<sup>19</sup>. Wenn darüber hinaus der Himmelsflug und Tod des Heros bisher nur auf römischen Denkmälern nachgewiesen sind — eine Tatsache, die angesichts des reichen Materials an Darstellungen der Bellerophonsage aus dem Bereich der griechischen, unteritalischen und etruskischen Kunst ihr besonderes Gewicht erhält —, so wird dadurch auch die Vermutung Simons, daß man die Erzählung vom Tode des Heros in der Kaiserzeit vergessen habe, gegenstandslos<sup>20</sup>. Die Allegorese aus den Hesiodscholien aber, von der nicht einmal sicher feststeht, welchem Zusammenhang und welcher Quelle sie entnommen ist, dürfte kaum geeignet sein, den Bellerophonmythos als Bestandteil eines Jenseitsglaubens der Kaiserzeit zu bestimmen<sup>21</sup>. Auf ganz unsicherem Boden aber stehen wir, vor-

Es ist bezeichnend, daß den Gedichten dieser Sammlung, die sich auf allerhand mythologische Gestalten und auch auf Kunstwerke beziehen, jede moralisierende und symbolisierende Note fehlt. — Vgl. die Bellerophon-Parodie bei Apul. met. 11, 8; sicher ohne alle Symbolik (... inter has oblectationes et ludicras popularium! Ebd. 11, 9). Anders R. Merkelbach in: *Eranos* Jhb. 35 (1966) 165 f.

<sup>19</sup> Gregor. Naz. Or. 43, 21 (PG 36, 524): ... τί ἂν λέγοιμι . . . τὸν Ἀργεῖον Πήγασον, οἷς οὐ τοσοῦτον ἦν τὸ δι' ἀέρος φέρεσθαι, ὅσον ἡμῖν τὸ πρὸς θεὸν αἰρεσθαι δι' ἀλλήλων, καὶ σὺν ἀλλήλοις; Heidnische Autoren: Palladas: Anthol. Pal. 7, 683; weiteres bei Bethe s. v. Bellerophon: RE 3, 251. Den Horazvers (carm. 1, 3, 39) bezieht L. Delatte in: *Ant. Class.* 4 (1935) 334 übrigens auf Bellerophon. Wenn Iustinus Martyr bemerkt (apol. 1, 21 [66 E/67 B]), daß die christliche Botschaft von Kreuzigung, Tod, Auferstehung und Himmelfahrt Jesu Christi gegenüber den Erzählungen der heidnischen Schriftsteller von den Söhnen des Zeus nichts Ungewöhnliches und Neues biete, und er als Beispiele dafür u. a. auch Bellerophon erwähnt — ἐπίστασθε . . . καὶ τὸν ἐξ ἀνθρώπων δὲ ὑφ' ἵππου Πηγᾶσου Βελεροφόντην (ἀνεληλυθέναι εἰς οὐρανόν) —, so bezieht sich das auf den mit Hilfe der übernatürlichen Kräfte des Pegasos bewerkstelligten Flug des Heros zum Himmel, nicht aber auf seine Apotheose, von der nie etwas berichtet wird. Wirklich entsprechende Exempla für Tod, Auferstehung und Himmelfahrt Christi führt Iustin nicht an; ihm liegt daran, nachzuweisen, daß auch der antike Mythos mit übernatürlichem Aufstieg zum Himmel rechnet. — Vom methodischen Standpunkt aus aber erscheint das Verfahren von Simon bedenklich, die Episoden der Mythenerzählung zu verwerfen, die zu der geforderten symbolischen Erklärung nicht passen wollen. Einem unvoreingenommenen Betrachter dürfte jedenfalls der Bellerophonmythos mit dem fatalen Ende des Helden kaum als geeignetes Mittel erscheinen, um Gedanken und Vorstellungen über Apotheose und Jenseits auszudrücken. Aymard sieht darin auch den Grund dafür, daß der Mythos nur spärlich auf stadtrömischen Sarkophagen vertreten sei (*Mél. d'archéol. hist.* 52 [1935] 182/3).

<sup>20</sup> Nachweise bei K. Schauenburg, Bellerophon in der unteritalischen Vasenmalerei, in: *JdI* (1956) 88, mit Anm. 84 und K. Weitzmann, Three Bactrian Silver Vessels, in: *Art. Bull.* 25 (1943) 314, mit Anm. 96/7.

<sup>21</sup> Glossen und Scholien zur hesiodischen Theogonie, ed. H. Flach (1876)

sichtig ausgedrückt, mit der Gleichung Bellerophon-Helios-Sol und seiner Assoziierung mit den Jahreszeiten. Die Tatsache, daß Bellerophon auf einigen der genannten Mosaiken zusammen mit Jahreszeitenbüsten wiedergegeben wird, andererseits aber Sol inmitten der Jahreszeitenhoren erscheinen kann, bietet keine ausreichende Basis für eine solche Gleichsetzung, die uns zudem auch nicht von kaiserzeitlichen Autoren überliefert wird. Ohne jeden Anhaltspunkt ist schließlich aber die Identifizierung des Kaisers mit dem Heros. Hanfmann, den Simon in diesem Zusammenhang als Beleg zitiert, bietet keinen Nachweis für diese Auffassung<sup>22</sup>. Anlaß für die Gleichsetzung ist offenbar allein die Tatsache, daß im Triclinium des Theoderichpalastes zu Ravenna ein Mosaik mit Bellerophon im Mittelmedaillon, umgeben

594. Es handelt sich hier um eine rationalistische, physikalische Erklärung des Mythos (*Flach* a. a. O 130/1), die deshalb schon kaum für eine symbolische Deutung des Mosaiks herangezogen werden kann. Eine konkurrierende moralische Exegese, die von dem byzantinischen Redaktor ebenfalls beigebracht wird und die spekulativer Gelehrsamkeit und nicht einer verbreiteten Vorstellung entspricht (Bellerophon als *παθοκτόνος* und *φονεύς κακίας*; *Flach* a. a. O.), stützt nicht die von Simon gegebene Deutung.

<sup>22</sup> Sol inmitten der Jahreszeitenhoren s. G. M. A. Hanfmann, *The Season Sarcophagus in Dumbarton Oaks* (Cambridge, Mass. 1951) 2, 137, nr. 18, Abb. 82: Wandbild aus der Domus aurea. Vgl. ebd. 1, 83 f. 109. 116 f. 128 ff. — J. Ward-Perkins, J. Toynbee, *The Shrine of St. Peter* (London 1956) 42/3. 117, Taf. 6 (Deckenbild in Grab F. der Nekropole). — Ein rotfiguriger faliskischer Kelchkrater in Parma mit einem Bellerophon, dessen Haupt von einem Strahlenkranz umgeben ist, wird von manchen Forschern als Beleg für die Identität von Helios und Bellerophon angesehen (O. Jahn, *Archäologische Beiträge* [1847] Taf. 5/6; L. Malten, *Bellerophon*, in: *JdI* 40 [1925] 157, Abb. 65; C. Albizzati, *Una fabbrica Vulcente di vasi a figure rosse*, in: *Mél. arch. hist.* 37 [1918/19] 169, Abb. 25; J. D. Beazley, *Etruscan Vase-Painting* [Oxford 1947] 37, n. 1; F. Brommer, *Vasenlisten zur Griechischen Heldensage* [1960] 222 D 3). Die von Malten (a. a. O.) allerdings nur mit Vorbehalten vertretene Identifizierung wird auch von Levi (Berytus 1942, 47) fest behauptet. Da auf unteritalischen Vasen der Nimbus häufig verschiedenen mythologischen Gestalten und auch Personifikationen gegeben wird (J. M. Milne, in: *Bull. Metr. Mus.* [1945/6] 129; K. Schauenburg, *Perseus* [1960] 64/5), ist diese Deutung mit Sicherheit nicht zu halten. Während bei einer Reihe dieser Gestalten der Nimbus sich nur aus einer indifferenten Verwendung erklären läßt, könnte er bei anderen wie Perseus und Andromeda allerdings auf deren Verstirnung hinweisen (K. Schauenburg a. a. O. 65). Dementsprechend könnte sich der Nimbus, wenn er auch auf der Vase in Parma dem Bellerophon gegeben ist, vielleicht auf die Verstirnung des Pegasus beziehen. J. D. Beazley, der a. a. O. 38 die Identifizierung mit Helios ebenfalls ablehnt, möchte mit A. D. Nock (*Bull. Metr. Mus.* [1945/6] 129) in dem Nimbus eine Wiedergabe des übernatürlichen Lichts, das homerische Heroen umgibt, sehen (*Il.* 5, 4/8; 18, 214). Wie dem auch immer sei, Bellerophon wird jedenfalls durch dieses Vasenbild nicht mit Helios gleichgesetzt oder ihm auch nur angeglichen.

von den Büsten der Jahreszeiten, gefunden wurde<sup>23</sup>. Das Mosaik hat eine Inschrift, die sich auf die Jahreszeiten bezieht und folgendermaßen lautet:

Sume quod autumnus quod / ver quod bruma quod aestas /  
alternis reparant et / toto creant in orbe.

Nach Hanfmann fordert die Inschrift den Kaiser als Bellerophon auf, „to take the seasonal blessings toto in orbe“<sup>24</sup>. Der nachfolgende Satz aber zeigt, wie dies von Hanfmann offenbar gemeint ist: as we can see from Corippus, the notion of blessings brought to earth by the divine emperor was preserved in the imperial ideology of Byzantium. Der Kaiser ist also demnach in dem ravennatischen Mosaik dargestellt als Bellerophon, der die Segnungen der Jahreszeiten der ganzen Welt vermittelt<sup>25</sup>. Abgesehen davon, daß die Ikonographie des Bildes kaum mit dieser Interpretation der Inschrift übereinstimmen dürfte und sich zudem die Frage erhebt, welcher Kaiser etwa mit diesem Bild gemeint sein könnte, steht der Wortlaut der Inschrift der von Hanfmann vortragenen Deutung klar entgegen. Schon der Ausgräber hatte die eindeutige Aussage der Inschrift in den richtigen Zusammenhang gestellt, den auch Aymard in seiner Untersuchung über die Bellerophonmosaik erkennt<sup>26</sup>. Aber bezeichnend für den Hang zu tief sinnigen Symbolerklärungen, die einen suggestiven Zwang auszuüben scheinen, dem sich manche Gelehrte offenbar kaum entziehen können, fügt Aymard in seiner weiteren Behandlung des Mosaiks an, daß die Jahreszeiten gleichzeitig „les promesses de la résurrection et de l’immortalité“ brächten. Im gleichen Sinne sei auch das Bild Bellerophons im Mittelmedaillon aufzufassen, der als θεῖος ἀνὴρ im Kampf gegen das böse und höllische Untier die gleichen Hoffnungen symbolisiere<sup>27</sup>. Wie dem auch immer sei, halten wir uns zunächst an die klare und eindeutige Aussage der Inschrift, die eine Primärquelle für die Deutung des Mosaikschmuckes darstellt und deshalb für uns der Ausgangspunkt jeder Erklärung sein muß. Die Inschrift wendet sich an den Beschauer und fordert ihn auf, sich der Güter zu bedienen, die die einzelnen Jahreszeiten im Wechsel auf der ganzen Erde hervorbringen und wachsen lassen. Da das Mosaik das Triclinium des Palastes schmückte, finden die Inschrift und damit auch die Jahreszeitendarstellungen so ihre natürliche Erklärung. Damit aber bildet das ravennatische Mosaik auch für eine Reihe der übrigen kaiserzeitlichen Bellerophonmosaik den Schlüssel zum Verständnis; denn entsprechend der Darstellung in Ravenna sind auch auf einem Mosaik des vierten Jahrhunderts aus Lullingstone in England, das ebenfalls im Triclinium einer Villa ge-

<sup>23</sup> S. oben Anm. 14, nr. 14. Vgl. Hanfmann a. a. O. 2, 154, nr. 192 a.

<sup>24</sup> Hanfmann a. a. O. 1, 168.

<sup>25</sup> Vgl. a. a. O. 1, 183. 1, 261.

<sup>26</sup> J. Aymard, La mosaïque de Bellérophon à Nîmes, in: Gallia 11 (1953) 266/7. Auch von Hanfmann wird die Inschrift an anderer Stelle (a. a. O. 1, 261) so aufgefaßt, daß sie „den Kaiser oder Gast einlade, sich der Gaben der Jahreszeiten aus der ganzen Welt zu bedienen und zu erfreuen“. <sup>27</sup> A. a. O. 266/7.

funden wurde, die vier Jahreszeiten um Bellerophon in der Mitte gruppiert (Taf. 10)<sup>28</sup>. Die gleiche Kombination zeigt eine Mosaik aus Nîmes<sup>29</sup>. Es scheint demnach, daß wir es hier mit einem gängigen Schema für die Dekoration von Speiseräumen zu tun haben. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang, daß neben dem zentralen Quadrat mit dem Bild des Bellerophon und den Jahreszeiten auf dem Mosaik aus Nîmes Wasservogel, Fische und Baumfrüchte (Äpfel und Birnen) erscheinen<sup>30</sup>. Hier werden also die Gaben der Jahreszeiten, sei es Wildbret, seien es Früchte, dargestellt, wie wir es auch von zahlreichen Mosaikböden kennen, die Baum- und Feldfrüchte und Wildbret der verschiedensten Art in reicher Fülle wiedergeben, so wie es auf die Tafel eines begüterten Villenbesitzers kommen mochte. Was im ravenatischen Mosaik durch die Inschrift erläutert wird, stellt das Mosaik aus Nîmes also bildhaft dar.

Von der Darstellung des Wildbrets aber ist es kein weiter Schritt zur Darstellung der Jagd auf die Tiere, die das Angebot der Tafel bereichern sollen. Jagdszenen und Jahreszeitendarstellungen finden sich häufig assoziiert: auch die Jagd und ihre Erträge zählen zu den Früchten der Jahreszeiten, besonders des Winters<sup>31</sup>. So überrascht es auch nicht, auf anderen Bellerophonmosaikern ebenso wie auf dem von Hinton

<sup>28</sup> S. oben Anm. 14, nr. 10.

<sup>29</sup> *Aymard* a. a. O. 257, Abb. 5. S. oben Anm. 14, nr. 5.

<sup>30</sup> *Aymard* a. a. O. 250 ff., Abb. 1/4. Vögel und Fische verschiedener Art finden sich auch auf dem Bellerophonmosaik von Ucero, Spanien (vgl. oben Anm. 14, nr. 13). Diese Motive sind hier ornamental oder stillebenartig unterhalb des Bellerophonbildes angeordnet. Fische und Muscheln umgeben Bellerophon im zentralen Bildfeld auf dem Mosaik von Lullingstone (s. oben Anm. 14, nr. 10). Sie dürften kaum zur Ortsbezeichnung dienen, an dem der Kampf des Heros stattgefunden hat. Hier sind vielmehr heterogene Elemente vereinigt, die ihre inhaltliche Verbindung durch die Verwendung des Mosaiks als Tricliniumsdekoration finden; vgl. etwa die Fische auf dem Mosaik von Avanches, unten Anm. 33. S. auch unten Anm. 35 und die Diskussion im folgenden.

<sup>31</sup> Z. B. Mosaik von Orbe (V. v. *Gonzenbach*, Die römischen Mosaiken der Schweiz [Basel 1961] 184 ff., nr. 195, Taf. 60). — Deckenbild des Nasoniergrabes (*B. Andreae*, Studien zur römischen Grabkunst = RM Erg. H. 9 [1963] Taf. 62; vgl. *Hantmann* a. a. O. 2, 146, nr. 120 und a. a. O. 2, 62 Anm. 91: Oppian. Cyneget. 1, 114/6 zur Jagd während der vier Jahreszeiten). — Kuppelmosaikern des spätantiken Zentralbaues von Centcelles, Spanien (*Hantmann* a. a. O. 2, 167 und 355; *F. Camprubi*, I Mosaici della Cupola di Centcelles nella Spagna, in: RAC 19 [1942] 87 ff., Abb. 3/4, 9/11; *H. Schlunk*, Untersuchungen im frühchristl. Mausoleum von Centcelles = Neue Deutsche Ausgrabungen [1959] 344 ff. Abb. 2/8, 11 und Taf. 9); die Bestimmung des Baues als Mausoleum scheint bisher noch nicht gesichert; vgl. *Th. Hauschild*, Vorbericht über die Arbeiten in Centcelles 3, in: Madrider Mitteil. 6 (1965) 126 ff., bes. 136 und 138; könnte der Raum, der im Kern der spätantiken Villa liegt, mit seinem Mosaikschmuck, der auch christliche Szenen enthält, aber durchaus nicht „sepulkral“ sein muß, nicht als Wohn- oder Repräsentationsraum der Villa angesehen werden? —

St. Mary Jagdszenen wiederzufinden: das Mosaik von Ravenna und ein anderes aus Frampton in England zeigen Jagdszenen auf einem Mosaikteil am Eingang des Tricliniums, während im Speiseraum selbst Bellerophon dargestellt ist (Taf. 8)<sup>32</sup>. Und wenn auf den Mosaiken aus Avanches und Herzogenbuchsee um das zentrale Bellerophonbild die vier Winde gruppiert sind, während am Außenrand bzw. zwischen den Büsten der Winde Jagdszenen oder Jagdtiere allein das Mosaik säumen (Taf. 9)<sup>33</sup>, so könnten hier die Winde, abgesehen von ihrer engen Verbindung mit den Jahreszeiten als *bonarum tempestatum potentes*, für die vier Himmelsrichtungen stehen<sup>34</sup>. Sie würden damit einen ähnlichen Gedanken ausdrücken, wie er in dem Distichon des ravennatischen Mosaiks ausgesprochen ist, wenn dort der Beschauer aufgefordert wird, sich dessen zu bedienen, was der ganze Erdkreis hervorbringt<sup>35</sup>. Die vier Winde dürften ebenfalls in den vier jugendlichen männlichen Büsten des Mosaiks von Hinton St. Mary wiederzuerkennen sein. Unter der Hand des Mosaizisten in der fernen Provinz ist die Vorlage zwar etwas mißhandelt worden, doch reichen Schultermantel und die wirren, über der Stirn aufstrebenden langen Haare aus, die Büsten auch in dieser Verfremdung noch als die vier Winde zu identifizieren, die in der Vorlage bereits mit den Jagdszenen und dem Bellerophonbild verbunden waren, wie es in anderer Weise auch das Mosaik von Avanches zeigt.

Bodenmosaik aus einem römischen Haus (Thermen?) in Karthago (*Hanmann* a. a. O. 2, 167, nr. 360; *P. Gauckler*, *Inventaire des Mosaiques* [Paris 1910] 200, nr. 598). — Mosaik aus einer Villa bei Chebba, Tunesien (*Gauckler* a. a. O. 35, nr. 86; *A. Merlin, L. Poinssot*, *Guide du Musée Alaoui* [1950] Taf. 8); Jahreszeiten mit den zugeordneten Jagdtieren. — Vgl. unten S. 72 und unsere Taf. 11.

<sup>32</sup> Mosaik Ravenna s. oben Anm. 14, nr. 14. Mosaik Frampton s. oben Anm. 14 am Ende.

<sup>33</sup> S. oben Anm. 14, nr. 4 und nr. 3. Neben den Winden erscheinen auf dem Mosaik von Avanches Jagdtiere (wie auf dem Mosaik von Herzogenbuchsee), während zum Außenrand hin, den die Jagdszenen zieren, Fische und Blüten in kleineren Feldern wiedergegeben sind.

<sup>34</sup> CIL 8, 2610; Dessau, *Inscr. Lat. sel.* nr. 3935. Inschriftweihung aus Anlaß des Besuchs des Kaisers Hadrian in den afrikanischen Provinzen. Vgl. dazu *Script. hist. Aug.* 22, 14; die Winde sind also als Fruchtbarkeitsspendend verstanden. *S. Keune*, *Art. venti*, RE 6, 182 (zu nr. 3) und zur Verbindung mit den Jahreszeiten auch *Daremborg-Saglio*, *Dict. Ant.* 5, 1, 719 a s. v. *venti*. Zusammen mit den Jahreszeiten erscheinen die Winde auch auf dem Mosaik mit Bellerophon aus Palermo (s. oben Anm. 14, nr. 7) und auf einem anderen aus Tourmont in Frankreich (*H. Stern*, *Recueil Général des Mosaiques de la Gaule* 1, 3 = *Gallia Suppl.* 10 [1963] 80, nr. 346, Taf. 43). Auch *Stern* a. a. O. 82 betont den inneren Zusammenhang zwischen den Darstellungen der Winde und der Jahreszeiten. — Allgemeiner, aber nicht im Gegensatz zu unserer Deutung urteilt *Gonzenbach*, wenn sie an anderer Stelle (a. a. O. 49) zur Darstellung der Winde auf den kaiserzeitlichen Mosaiken sagt, daß die Winde „überall da ihre Stelle (finden), wo als Geschehen oder Geltungsbereich der ganze Kosmos bezeichnet werden soll“.

<sup>35</sup> Es ist allerdings auch zu erwägen, ob die Winde in den Mosaiken von

Halten wir also die Ergebnisse aus der bisherigen Analyse des Bildschmuckes der Bellerophonmosaiken noch einmal fest: eine Reihe der Mosaiken, die in Italien, Spanien, Gallien und Britannien gefunden worden sind und dem zweiten bis sechsten Jahrhundert angehören, lassen bei aller Variation der Komposition und Ausführung im einzelnen erkennen, daß sie nach einheitlichen Vorlagen und Vorbildern gearbeitet worden sind, die die Hauptelemente des Bildschmuckes wenigstens festlegen. So findet sich Bellerophon hier zusammen mit Jahreszeitenbüsten oder den Darstellungen der Winde inmitten von Bildern mit Wildbret, Früchten und Fischen oder Jagddarstellungen<sup>36</sup>. Alle Mosaiken stammen aus Villen, wenigstens drei von ihnen schmückten Räume, die als Triclinien ausgemacht werden konnten<sup>37</sup>. Schon daraus ließe sich, auch wenn das Distichon des ravnatischen Mosaiks es nicht ausdrücklich bestätigte, mit ziemlicher Sicherheit schließen, daß sich die um das Bellerophonbild gruppierenden Darstellungen aus der Verwendung des Mosaiks als Bodenschmuck des Tricliniums erklären. Damit ergeben sich aber nicht nur interessante Einblicke in die Arbeitsweise der Mosaizisten, die in den einzelnen, zum Teil entlegenen Provinzen des Reiches über Zeiträume von mehreren Jahrhunderten hinweg nach mehr oder minder einheitlichen Vorbildern arbeiteten, sondern es zeigt sich darüber hinaus, daß für die Dekoration bestimmter Räume der Villen offenbar Konventionen bestanden, die weniger die Ausführung im einzelnen als Themenwahl und Bildzusammenhang leiteten. Schon diese Tatsachen machen es deutlich — abgesehen von der Erklärung des bildlichen Beiwerks um die Bellerophon-darstellung, die durch die Verwendung der Mosaiken im Triclinium der Villa gegeben ist —, daß hinter der Themenwahl im ganzen keine subtilen Avanches und Herzogenbuchsee nicht zur Bezeichnung des Ortes angegeben sein könnten, an dem der Kampf Bellerophons stattfindet (so *Gonzenbach* a. a. O. 46). Doch spricht ihre Trennung vom Hauptbild, dem sie sich auch nicht zuwenden, nicht dafür, daß sie mit diesem in einem konkreten Sinnzusammenhang stehen (vgl. auch oben Anm. 50). Mit Recht weist auch *Gonzenbach* die haltlosen Deutungen Aymards zurück, der die Winde hier in Verbindung zur Jenseitsfahrt der Seelen bringen möchte (*Gonzenbach* a. a. O. 46, 51, Anm. 12; *Aymard* a. a. O. 264).

<sup>36</sup> Von den Mosaiken in Autun (s. oben Anm. 14, nr. 1), Reims (Anm. 14, nr. 2), Coimbra (Anm. 14, nr. 6) und Parndorf (Anm. 14, nr. 9) ist nur das Bellerophonbild bekannt. In welchem Dekorationszusammenhang die Darstellung gestanden hat, ist aus den Publikationen nicht ersichtlich. Das Bellerophonbild des Mosaiks von Gerona (Anm. 14, nr. 8) war von geometrischen Mustern umgeben (vgl. auch unten Anm. 58). Auf dem Mosaik aus Palermo (Anm. 14, nr. 7) steht das Bellerophonbild gleichberechtigt neben anderen mythologischen Bildern zusammen mit Motiven (Fischbilder, Blüten, Jahreszeiten- und Winddarstellungen), die auch auf den hier zur Diskussion stehenden Bellerophonmosaiken wiederkehren. Zur Deutung dieses Sachverhaltes s. unten Anm. 72.

<sup>37</sup> Da diese Mosaiken meist bei Zufallsfunden zutage kamen, denen nur in den wenigsten Fällen eine systematische Untersuchung folgte, ist die Bestimmung der Räume, in denen sie sich befanden, leider fast immer ungeklärt.

Ideen mit tiefsinnigen symbolischen Bezügen und Assoziationen auf Tod und Jenseits gestanden haben können. Die Verbreitung dieser nach mehr oder minder einheitlichen Schemata zusammengestellten Bellerophonmosaiken bis in die letzte Provinz des Reiches steht dem eindeutig entgegen. Hier kann es sich nur um unmittelbare, konkrete Bezüge handeln, die allgemein verständlich waren und so eine allgemeine und verbreitete Verwendung dieser Bildthemen über einen Zeitraum von mehreren hundert Jahren möglich machten.

Diese Folgerungen und Überlegungen weisen nun aber auch deutlich auf den Rahmen hin, in dem sich die Erklärung des zentralen Bellerophonbildes nur bewegen kann. Die konventionelle Verwendung dieses Bildmotivs macht es also wahrscheinlich, daß es der unmittelbare Ausdrucksgehalt der Darstellung war, der den Beschauer ansprach, der hier in einem vordergründigen, anschaulichen Bereich die Verbindung zur Funktion des Raumes und gegebenenfalls zur eigenen Person fand. Die dem Medaillon eingefügte mythische Darstellung ist also nicht etwa eine Chiffre, ein symbolähnliches Motiv, in dem sich alle Inhalte des Mythos und alle möglichen, aus seiner literarischen Verwendung sich ergebenden Ausdeutungen und Bezüge sammeln und von dem literarisch und philosophisch-religiös entsprechend gebildeten Betrachter wieder herausgelesen werden können. Selbst wenn wir voraussetzen wollen, daß ein solcher symbolischer Inhalt ursprünglich mit der Einführung des Vorwurfs in die Mosaikdekoration verbunden gewesen ist, so ist es doch unwahrscheinlich, daß die gleiche Ausdeutung noch im vierten und sechsten Jahrhundert geläufig gewesen ist: Konvention und vordergründiger Gehalt pflegen bei solchen über längere Zeiträume tradierten Bildmotiven die ursprünglichen Bezüge zu überdecken. Die um das Bellerophonbild jedoch gruppierten Bilder, die vorwiegend dem gleichen Bereich entnommen sind, sprechen dagegen, daß sich eine symbolische Ausdeutung, wie sie von den bisherigen Interpreten vorgeschlagen wurde, etwa später mit der Gestalt des Heros verbunden haben könnte. Zudem ist die Art und Weise, in der mythische Bilder in der dekorativen Kunst der Kaiserzeit häufig verwendet werden, einer solchen Annahme nicht günstig. Vordergründige Bezüge sind es, die die Wahl mythischer Darstellungen oft bestimmen. So finden sich, um nur einige Beispiele zu nennen, mythische Wesen und Mythenbilder, die irgendeinen Bezug zu Meer und Wasser aufweisen können, in allen baulichen Anlagen, wie Brunnen, Gärten und Thermen, die mit dem Wasser verbunden sind<sup>38</sup>. Nicht ganz so unmittelbar läßt sich die häufige Verwendung des Orpheusbildes in Brunnenanlagen und in Räumen, die der Erholung dienten, erklären: hier hat wohl kaum das Wasser, an dem Orpheus seine Tiere trinkt, die Veranlassung gegeben, mit diesem Bild die Nymphäen zu schmücken<sup>39</sup>; vielmehr wird die friedlich-idyllische Stimmung des ganzen Bildes in angemessener Weise die Gefühle des Römers ausgedrückt haben, der an diesen Orten Entspannung, Erholung und Befreiung vom

<sup>38</sup> Vgl. *Brandenburg* a. a. O.

<sup>39</sup> So allerdings *Gonzenbach* a. a. O. 310.

Getriebe des Alltags suchte<sup>40</sup>. Aber auch für andere Bereiche der dekorativen Kunst lassen sich diese mehr oder minder vordergründigen Bezüge in der Verwendung des Mythos konstatieren, in der das Bild unter Umständen fast losgelöst vom Inhalt oder Gang der mythischen Erzählung erscheint. So werden schon in der arretinischen Reliefkeramik einzelne mythologische Gestalten oder Figurengruppen ohne inneren Sinnzusammenhang zu einem gefälligen, dekorativen Fries zusammengestellt, eine Erscheinung, die auch auf den neuattischen Reliefs und den sogenannten Campanaplatten zu beobachten ist. Ebenso liegen wohl auch der dekorativen Verwendung von Statuen, Statuenreihen und -gruppen mit mythischen Themen in der Kaiserzeit meist keine tieferen symbolischen Zusammenhänge zugrunde<sup>41</sup>. Eine Auflösung und Verdünnung der Inhalte, die in der Reduzierung auf vordergründige Bezüge ihr Genügen findet, und kaum eine Konzentration und Verdichtung des Mythos dürfte auch in der Verknappung und Reduzierung mythischer Darstellungen auf die Hauptfigur oder die Hauptakteure zu sehen sein, wie sie in der Reliefkunst zutage tritt und für die die Spadareliefs in der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts Beispiele liefern. Die psychologisierende Deutung der mythischen Gestalten, die sich auch in der sentimentalischen Stimmung ausdrückt, die diesen Werken häufig eignet, macht die Heroen zu Exempla menschlicher Verhaltensweisen und Schicksale, und in dem gleichen Maße, in dem die Heroen so gleichsam auf die Proportion und den Erfahrungsbereich des Beschauers reduziert werden, tritt der Inhalt der Darstellung gegenüber der Schönheit und Gefälligkeit ihrer Darbietung in der Bewertung zurück<sup>42</sup>. Ähnliches läßt sich an den Sarkophagen beobachten. Die Art und Weise, wie die Mythen hier häufig präsentiert werden, wie die Heroen verschiedentlich weniger als Akteure des

<sup>40</sup> S. Martial. ep. 10, 20; vgl. dazu Ch. Picard, Lacus Orphei, in: Rev. Et. Lat. 25 (1947) 80 ff. Zu den Monumenten vgl. H. Stern, La mosaïque d'Orphée de Blanzay-lès-Fismes, in: Gallia 13 (1955) 63 ff., bes. 68.

<sup>41</sup> Zu den arretinischen Reliefgefäßen s. A. Oxè, Arretinische Reliefgefäße vom Rhein (1935) 13 ff.; E. Ettlinger, Arretina und augusteisches Silber, in: Gestalt und Geschichte, Festschrift K. Schefold = 4. Beiheft Antike Kunst (Bern 1967) 116. — Für die neuattischen Reliefs vgl. z. B. W. Fuchs, die Vorbilder der neuattischen Reliefs, in: JdI Erg.-H. 20 (1959) 108 u. a. a. O. — Für einen erbau-lich-moralisierenden Sinngehalt der an öffentlichen Plätzen aufgestellten statuarischen Darstellungen mythischer Geschehnisse und mythischer Gestalten tritt ein Ch. Picard in: Comptes rendus Acad. Inscr. Belles-Lettres (Paris 1955) 20 ff. Ihm widerspricht (ebd. 52) L. Robert, der unter Hinweis auf eine Inschrift aus Thyateira, die u. a. auch die Aufstellung einer Belleophongruppe erwähnt, den caractère artistique dieser Darstellungen betont. Einen Sonderfall — abseits unserer Problemstellung — etwa stellen die Gestalten der römischen Sage in Statuengruppen mit politischem Programm dar (z. B. G. Lugli, Roma antica [1946] 260 f.).

<sup>42</sup> Zur Isolierung der Figuren des Mythos in den Spadareliefs und zum psychologischen Element der Darstellung s. auch P. Zanker in: W. Helbig, Führer durch die öffentl. Samml. klass. Altertümer in Rom 2 (1966<sup>4</sup>) 757 ff.

mythischen Geschehens denn in der Pose des schönen Jünglings erscheinen<sup>43</sup>, wie fremde Elemente in die Wiedergabe des Mythos eindringen<sup>44</sup> und die Darstellung schließlich auf die Hauptperson der Erzählung reduziert wird, läßt erkennen, daß in diesen Fällen kaum ein Jenseitsglaube oder religiös-philosophische Spekulationen im Symbol des Mythos ihren Ausdruck gefunden haben<sup>45</sup>, sondern daß hier vielleicht viel vordergründiger der Mythos als Trostmotiv oder der Heros als Exempel der Tugenden und Vorzüge des Toten aufgefaßt wird und daß häufig selbst der Gehalt der mythischen Erzählung sich zu verflüchtigen scheint zugunsten einer unmittelbaren, nicht reflektierten Bewertung des Bildes als einer prächtigen, repräsentativen Darstellung, die vor allem auch als Kunst- und Bildwerk gustiert werden sollte<sup>46</sup>. Diese Reduzierung des Mythos und die Beschränkung auf einen exemplarischen Zug der Hauptgestalt zeigen sogar die Grabinschriften, die überraschenderweise nicht Endymion, Hylas u. a. Gestalten des Mythos anführen, um durch ihre Geschehnisse die Hoffnung auf die Überwindung des Todes und ein Leben im Jenseits auszudrücken, sondern sie lediglich als Exempla für außergewöhnliche Schönheit namhaft zu

<sup>43</sup> Bezeichnend das Urteil Goethes über die Darstellung des attischen Hippolytossarkophags in der Kathedrale von Agrigent (vgl. G. Rodenwaldt in: AA 1940, 599 ff., Abb. 5): „... Hier war die Hauptsache, schöne Jünglinge darzustellen; deswegen auch die Alte, ganz klein und zwergenhaft, als ein Nebenwerk, das nicht stören soll, dazwischen gebildet ist.“ Dies Urteil gilt zwar einem attischen Sarkophag, doch trifft es auch auf stadtrömische Sarkophage zu, die das gleiche Phänomen zeigen, wenn auch nicht so ausgeprägt. Vgl. unten Anm. 46.

<sup>44</sup> S. unten S. 73 f., Anm. 67. Zum Trostmotiv s. *Brandenburg* a. a. O. Anm. 143.

<sup>45</sup> In der Verknappung der Darstellung des Mythos sieht J. Fink (Mythologische und biblische Themen in der Sarkophagplastik des 3. Jh., in: Riv. Archeol. Crist. 27 [1951] 179) „die besondere Steigerung und Verdichtung des Mythos und seines symbolischen Gehaltes“ (*Sichtermann*; ähnlich auch K. Schefold, Römische Kunst als religiöses Phänomen [1964] 117, Anm. 105; B. Andreae, Studien zur römischen Grabkunst [1963] 68 f., 80 ff.). Dieser Auffassung ist mit Recht H. Sichtermann entgegengetreten (Späte Endymion-Sarkophage [1966] 82 ff.), der in Übereinstimmung mit anderen Gelehrten (z. B. E. Weigand in: Byz. Zs. 41 [1941] 413 f.) diesen Vorgang als „Entmythologisierung“ bezeichnet (dort 85 f. ebenfalls Widerlegung der Deutungen der Darstellung aus pythagoräischem Gedankengut und durch „Eschatologien orientalischer Astralweisheit“). Allerdings sieht auch er in der isolierten Darstellung des Toten in der Endymionpose noch den heroisierten Toten in Anlehnung an die Apotheose des Heros im Mythos. Anders *Brandenburg* a. a. O. mit Anm. 82 u. 141.

<sup>46</sup> S. *Brandenburg* a. a. O. und unten S. 76 f. Ein aufschlußreiches Beispiel für die Entmythologisierung und die Bewertung mythischer Bilder als repräsentative, dekorative Darstellungen bietet der Hylas-Sarkophag im Palazzo Mattei (*Sichtermann* a. a. O. Abb. 9). Hier sind die Porträtköpfe so gleichmäßig auf die mythischen Personen verteilt, daß eine mögliche Sinnggebung des mythischen Geschehens (Raub durch die Nymphen als Apotheose des Heros) dadurch negiert wird. Die Tatsache, daß es sich bei diesen Denkmälern zunächst um

machen<sup>47</sup>. Interessant ist in diesem Zusammenhang zu sehen, wie sich Ammianus Marcellinus, ein Zeitgenosse des Villeninhabers von Hinton St. Mary, dem überlieferten Mythos gegenüber verhält<sup>48</sup>. Für ihn sind in der Nachfolge der verbreiteten stoischen Mythenallegorese die Mythen poetische Umschreibungen von Naturereignissen, wenn er etwa in seinem Geschichtswerk die pestbringenden Geschosse Apollos mit der Wirkung der Sonnenstrahlen bei der Entstehung einer Pest gleichsetzt (19, 4, 3) oder den Mythos des Adonis und seine Mysterien auf natürliche Grundlagen zurückzuführen sucht (19, 1, 11; 22, 9, 15)<sup>49</sup>. An anderer Stelle faßt er den Mythos sogar als ein poetisches Bild auf, in dem sich bestimmte menschliche Sinneserfahrungen niedergeschlagen haben<sup>50</sup>. Ammianus deutet also die Mythen, die ihm in ihrer überlieferten Form und ihrem Gehalt fragwürdig erscheinen, grundsätzlich rationalistisch und ohne auf Symboldeutungen und metaphysische Erklärungen zurückzugreifen<sup>51</sup>. Sein wichtiges Zeugnis wird uns warnen, die neuplatonischen metaphysischen Symbolinterpretationen der Mythen und angeblich neupythagoräisch-orphisches Gedankengut in ihrer Bedeutung für die spätantike Bilderwelt zu überschätzen, wie das heute häufig zu geschehen pflegt. Gedanken und Vorstellungen dieser Art dürften schon ihrer Natur nach auf einen verhältnismäßig kleinen Kreis von Schülern und Anhängern dieser Philosophen beschränkt gewesen sein<sup>52</sup>. Die Haltung des durchschnittlichen Gebildeten, die Dionys von Halikarnass für die frühe Kaiserzeit beschreibt, wird auch in der Spätantike kaum anders gewesen sein<sup>53</sup>. Wenn man überhaupt Anstoß

Kunstwerke handelt, die auch vom antiken Betrachter als solche angesehen wurden, wird gerne übersehen. <sup>47</sup> Belege *Brandenburg* a. a. O. Anm. 82, 141.

<sup>48</sup> Vgl. dazu *P. M. Camus*, *Ammien Marcellin, Témoin des courants culturels et religieux à la fin du IV<sup>e</sup> siècle* (Paris 1967) 230 ff. — Zur Datierung des Mosaiks s. Anm. 10 und unten Anm. 79.

<sup>49</sup> Weitere Beispiele dieser Art bei *Camus* a. a. O. 232/3.

<sup>50</sup> *S. Camus* a. a. O. 234/5.

<sup>51</sup> Zur Verbreitung dieser Interpretationsweise im 4. Jh. vgl. *Camus* a. a. O. 236 ff. Vgl. *J. Pépin*, *Mythe et Allégorie* (Paris 1958) 210 ff. (Macrobius).

<sup>52</sup> *S. A. D. Nock* in: *AJA* 50 (1946) 156; *Brandenburg* a. a. O. — Wenn Iamblichus die neuplatonische Philosophie zu popularisieren suchte, um auf die religiösen Nöte der Zeit eine Antwort geben zu können (vgl. *J. Bidez*, *Iamblichus*, in: *Cambridge Ancient History* 12 [1939] 635 ff.) und Eunapius uns berichtet (*Vita Soph.* p. 458, 13 f.), daß Iamblichs Schüler und Anhänger sich in Scharen nach Apamea begaben, wo ihr Meister lebte und lehrte, so besagt das noch nichts über eine wirkliche Massenwirkung der neuplatonischen Philosophie und Religiosität. Jedenfalls fehlt uns jede Berechtigung, von vornherein vorauszusetzen, daß der Eigentümer einer römischen Villa der Provinz bei der Wahl seines Bildschmuckes sich von neuplatonischen Lehren leiten ließ; denn das würde eine ausgedehnte Verbreitung dieser Glaubensvorstellungen und vor allem auch eine Bildtradition voraussetzen, von der wir aber nichts wissen. So bleiben diese Art von Deutungen notwendig im Bereich unverbindlicher Spekulationen. <sup>53</sup> *Dion. Halic. ant. Rom.* 2, 20, 1/3; s. auch *Pépin* a. a. O. 176/7.

an der Mythentradition nahm und den Mythos nicht wie die unverständige Menge (*ὁ δὲ πολλὸς καὶ ἀφιλοσόφητος ὄχλος*) hinnahm, so wie er war und an den Erzählungen sein naives Gefallen fand, dann konnte man, wie Dionys ausdrücklich sagt — und es waren nur wenige, die diese „philosophische“ Haltung einnahmen (*σπάνιοι δ' εἰσὶν οἱ μετεπιληφότες ταύτης τῆς φιλοσοφίας*) —, den Mythos als Allegorie von Naturereignissen erklären oder auch als Trost für menschliche Schicksalsschläge und Unglück ansehen<sup>54</sup>.

Unter diesen Umständen wird man auch im Bellerophon unserer Mosaiken kaum den standhaften, allen weiblichen Versuchungen trotzen- den Heros sehen können noch den Überwinder höllischer Mächte und was immer man an symbolischer Ausdeutung aus den mythischen Erzählungen seiner Taten herausgelesen haben mag. Man wird in ihm, wie die Darstellung selbst es zeigt, wohl ganz allgemein und zuallererst den Bezwinger einer gefährlichen Bestie gesehen haben. Der Bellerophon unserer Mosaiken galt offenbar den Beschauern als ein Exemplum des Jägers schlechthin, als der mythische Protagonist im Kampf gegen wilde Tiere<sup>55</sup>. Das mythische Bild war der ideale und überhöhte Ausdruck der Jagd, der auch der Hausherr oblag oder wenigstens vorgab

<sup>54</sup> So Dion. Halic. a. a. O. Die von Dionys herausgestellte Bedeutung der Mythen fügt sich übrigens gut zu der von uns vorgetragenen Ansicht, daß die Darstellungen der römischen Sarkophage häufig Mythen und mythische Gestalten als trostreiche Exempla und zur Ehrung des Toten vorführen. S. *Brandenburg* a. a. O. Anm. 141. — Den geringen Bildungsstand auch der besitzenden Schicht in der Spätzeit des Römischen Reiches kennzeichnet mit treffenden Bemerkungen und unter Hinweis auf die fehlerhaften Steininschriften der Provinzen *Gonzenbach* a. a. O. 308. Beachtenswert ist auch, was *A. Allöldi* (*Die Kontorniaten* [1945] 58) über den Bildungsstand der Oberschicht im ausgehenden Altertum zu sagen hat. Schon *Trimalchio* hat im 1. Jh. n. Chr. keine Ahnung mehr von dem, was er einmal als Kind im Homer gelesen hat (*Petr. sat.* 48, 7; vgl. *A. Rumpf* in: *Gnomon* 26 [1954] 356), was ihn aber nicht hindert, in seinem Haus ein Wandbild mit (aus?) „*Ilias* und *Odyssee*“ zu haben (ebd. 29, 9). Diese Schicht dürfte also eher zu der von Dionys als *ἀφιλοσόφητος* gekennzeichneten Menge gehört haben, die sich ohne Skrupel ganz einfach an der mythischen Erzählung und ihrer Darstellung ergötzte.

<sup>55</sup> Bezeichnenderweise erwähnt *Oppian* in dem Abschnitt der *Cynegetica*, in der er die Qualitäten der verschiedenen Pferderassen rühmt, die für die Jagd gebraucht werden, auch den Pegasos mit dem Chimärentöter *Bellerophon* als mythisches Exempel (a. a. O. 1, 233). — Aufschlußreich ist, daß bereits auf einer attischen schwarzfigurigen Halsamphore im Vatikan *Bellerophon* auf dem Pegasos als Jäger erscheint, der nicht die Chimäre, sondern ein Reh erlegt (*C. Albizzati*, *Vasi antichi del Vaticano* [1924 ff.] Taf. 32, nr. 310; *F. Brommer*, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage* [1960<sup>2</sup>] 221, nr. A 6; *J. D. Beazley*, *Attic Blackfigured Vase-Painting* [Oxford 1956] 91, nr. 5). Das Bildschema des *Bellerophonbildes* findet sich häufig als Motiv in den Jagddarstellungen spätantiker Mosaik; z. B.: Mosaik aus *Djemila*, *E. Kitzinger* in: *La Mosaïque Gréco-Romaine* (Paris 1965) Abb. 8. — Mosaik aus *Oudna*, *Gauckler*, *Inventaire des Mosaïques* 2

sich zu widmen, der Jagd, die für den begüterten, vornehmen Römer Statussymbol und Verwirklichung seiner ihm zukommenden *virtus* bedeutete<sup>56</sup>. Ein solches Bild stellte die passende Ergänzung zu den Jagdmotiven und den Bildern mit Wildbret, jagdbaren Tieren und Jahreszeiten dar, die die Triclinienmosaiken schmückten. Entsprechend findet sich denn auch auf anderen Mosaiken in ähnlichem Zusammenhang neben den Bildern, die von Hunden gejagtes Wild zeigen und Vögel mit verschiedenen Früchten, die die Gaben der vier Jahreszeiten repräsentieren, im Zentrum die jagende Diana (Taf. 11), die auf einem dieser Mosaiken einen Hirsch reitet und in der erhobenen Rechten einen Jagdspeer zum Stoß bereit hält (Taf. 12)<sup>57</sup>. Neben der engen inhaltlichen Verbindung mit den umgebenden Bildern aber läßt sich als weiteres Motiv für die Verwendung des Bellerophon in diesen Mosaiken zudem noch anführen, daß sich der Chimärenkampf gut in die Reihe der in der

(Paris 1913) nr. 562. — Mosaik aus Antiochien, *D. Levi*, *Antioch Mosaic Pavements* (Princeton 1947) Taf. 44 b. — Identisch die Löwenjagd auf koptischen Stoffen: Paris, Louvre, 5./4. Jh. *P. du Bourguet*, *Catalogue des Etoffes Coptes* 1 (Paris 1964) 51 nr. A 7. — Paris, Louvre, 6. Jh. *du Bourguet* a. a. O. 90 nr. C 19 mit weiteren Nachweisen. Vgl. Anm. 56. — Schon auf rotfigurigen Vasen begegnet der berittene Jäger im Schema des Chimärenkampfes (*R. Paribeni* in: *Ausonia* 5 [1910] 39). Dieses Bildschema des in der spätantiken Kunst so beliebten „siegreichen Reiters“ ist nach *Shefton* zuerst in der griechischen Kunst des 5. Jh. v. Chr. an Darstellungen des Chimärenkampfes entwickelt worden (*B. B. Shefton*, *Odysseus and Bellerophon Reliefs*, in: *BCH* 82 [1958] 44/5). Doch erscheint Bellerophon als Chimärentöter im gleichen Bildschema bereits auf einem orientalisierenden inselgriechischen Teller der ersten Hälfte des 7. Jh. v. Chr. aus Thasos (*F. Salviat*, *N. Weill* in: *BCH* 84 [1960] 347 ff.; ebd. 376 und 378, Anm. 3 mit ergänzender Bibliographie zu älteren Darstellungen des Chimärenkampfes).

<sup>56</sup> Auf den der heidnischen Kulturpropaganda dienenden Kontorniaten des ausgehenden 4. und beginnenden 5. Jh. erscheint Bellerophon als Chimärentöter mehrfach auf der Rückseite zusammen mit Alexander oder Trajan auf der Vorderseite (*A. Alföldi*, *Die Kontorniaten* [1943] 112, nr. 82/3, Taf. 66, 1/2 und 43, 12). Das Bild ist im Zusammenhang zu sehen mit der Darstellung eines Kaisers auf der Löwenjagd (*Alföldi* a. a. O. 117, Taf. 42, 1/4) und den für die Kontorniaten charakteristischen zahlreichen Bildern aus dem Bereich der Jagd und der Zirkusspiele (*Alföldi* a. a. O. 118, 122). Der Kaiser als Löwenjäger mit der Beischrift *virtus Augusti* findet sich bereits auf einer Münze des Commodus (*H. Mattingly*, *E. Sydenham*, *Roman Imperial Coinage* 3 [London 1930] 378, nr. 114, Taf. 14, nr. 284; *H. Mattingly*, *Coins of the Roman Empire* 4 [London 1940] 703, nr. 90, Taf. 93, 5. 719, nr. 168, Taf. 95, 8). Vgl. die Diskussion im folgenden.

<sup>57</sup> Beide Mosaiken in Tunis, Bardo-Museum. Inst. Neg. 63.342 (aus El Djem, nach freundlicher Auskunft von *J. Salomonson*) und 61.562 (aus Thuburbo maius). — Interessant ist der Revers einer in Korinth geprägten Münze des Caracalla mit dem Bild einer sitzenden Artemis und der Tötung der Chimäre durch Bellerophon (*Brit. Mus. Catal. Greek Coins* [London 1889] 87, nr. 660, Taf. 22, 2). Das Bild könnte jedoch auf topographische Verhältnisse zu beziehen

Spätantike so beliebten Darstellungen von Tierhatzen und Tierkämpfen einfügt, worauf bereits V. von Gonzenbach zu dem Mosaik von Herzogenbuchsee mit Recht aufmerksam gemacht hat<sup>58</sup>.

So liefert also das Bildmotiv selbst eine hinreichende Erklärung dafür, daß der die Chimäre tötende Bellerophon in Tricliniumsmosaiken und mit Motiven assoziiert erscheint, die sich auf die Verwendung des Raumes als Speisesaal beziehen. Eine tiefsinnige Symbolik ist hier also überflüssig, ja sie zerstört geradezu die vorhandenen Zusammenhänge zwischen den einzelnen Elementen des Mosaikschmuckes und macht es zudem unmöglich, dem Bellerophonbild seinen Platz innerhalb der in der späteren Kaiserzeit beliebten Bildthemen anzuweisen.

Daß unsere Deutung zu Recht besteht, wird nun aber noch durch Denkmäler bestätigt, die auf den ersten Blick eher die symbolische Deutung des Mythos nahelegen scheinen. Es sind dies stadtrömische Sarkophage mit der Darstellung des Bellerophonmythos. Auf einem dieser Sarkophage, der in der Außenwand des Casinos der Villa Pamphili eingemauert ist, findet sich auf der rechten Fronthälfte der Abschied des Helden von König Proitos und Stheneboia, auf der linken Seite aber die Tötung der Chimäre (Taf. 13)<sup>59</sup>. Bellerophon, der auf dem Pegasus nach links aufwärts galoppiert, stößt mit der Lanze auf die unter ihm aufspringende Chimäre nieder. Unter den Vorderpranken des Tieres liegt ein gestürzter Jüngling. Über diesem steht im Hintergrund ein weiterer Jüngling in heftiger Bewegung nach links. Beide sind nur mit der Chlamys bekleidet. C. Robert sah in ihnen, da der Mythos von Begleitern des Bellerophon nichts wisse, „trotz der griechischen Tracht Lycier, . . ., die von der Chimäre angefallen werden“<sup>60</sup>. Wie sein: in Korinth stand neben einer Quelle, die eine Brunnenfigur des Bellerophon mit dem Pegasus zierte, eine Statue der Artemis (Pausan. 2, 3, 5; H. W. v. Prittwitz, Bellerophon in der antiken Kunst [1888] 56). Da jedoch Pausanias die Chimäre nicht erwähnt, die Brunnenfigur aber mit der Quelle Peirene, die durch den Hufschlag des Pegasos entstand, in Zusammenhang gebracht werden muß, wird der Chimärenkampf auch nicht dargestellt gewesen sein. Die Zusammenstellung von Artemis und Chimärenkampf auf der Münze dürfte also wohl anders zu erklären sein: die Göttin assistiert offenbar dem Heros bei der Jagd auf die Bestie. Wohl nicht zufällig befindet sich diese in der korinthischen Münzprägung einzigartige Darstellung gerade auf einem Stück des 3. Jh. n. Chr.

<sup>58</sup> Gonzenbach a. a. O. 117. Hier ist auch an das Mosaik aus Gerona (Anm. 14, nr. 8; unsere Abb. 1 und 2) zu erinnern, das mit einem Mosaik, das eine Zirkusszene zeigte, verbunden war (das Zirkusmosaik seit 1939 im Archäolog. Museum in Barcelona: Reinach, Rép. Peint. 291, 1; Museo Arqueológico de Barcelona [Madrid 1955] 129 f. Taf.; das Bellerophonbild ist verschollen). In den Bereich des Zirkus und des Amphitheaters führen auch die Gladiatoren-Namen Bellerophon und Meleager, die auf einem Mosaik aus Tusculum erscheinen (Reinach, Rép. Peint 286, 2). Vgl. auch Aymard (Mél. d'archéol. hist. 52 [1935] 182), der auch die Verbindung zu Zirkus und Amphitheater betont (ohne weitere Belege). <sup>59</sup> C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs 3, 1 (1897) 44 ff., Taf. 8.

<sup>60</sup> Robert a. a. O. 47. — Jagdgehilfen bei der Erlegung der Chimäre (dies-

wir jedoch diese Gestalten zu deuten haben, zeigt die linke Schmalseite, die heute verloren und leider nur in Zeichnungen des dal Pozzo bekannt ist<sup>61</sup>; links neben dem Ölbaum, der von der Vorderseite offenbar auf die Schmalseite übergriff und beide miteinander verband, schreitet ein Jagddiener, bekleidet mit der sogenannten Exomis, in gebeugter Haltung nach rechts. In der Rechten führt er einen ungebärdig aufspringenden Hund an der Leine, mit der Linken schultert er zwei kurze Jagdspeere. Der Zusammenhang mit der Tötung der Chimäre auf der Front ist eindeutig: die Chimären-Episode des Mythos ist hier also als Jagd aufgefaßt und dementsprechend wie eine Jagd auf gefährliches Großwild dargestellt. Nicht so sehr der Mythos in seiner tradierten Form bestimmt die Darstellung, sondern eine offenbar aus dem Bildschema der Chimärentötung selbst entwickelte Auffassung, die Bellerophon als Typos des Jägers deutet<sup>62</sup>. So tritt Bellerophon in der Darstellung dieses Sarkophags neben Hippolytos und Meleager, in deren Mythen die Großwildjagd eine zentrale Rolle spielt und die entsprechend auf den Sarkophagen als Jäger dargestellt werden<sup>63</sup>. Der Zusammenhang zwischen der Wiedergabe des Bellerophonmythos auf der linken Hälfte der Front des Sarkophags Pamphili und den Jagddarstellungen wird überdies noch deutlich an einem Detail: der unter den Vorderpranken mal allerdings als Orientalen gekleidet) finden sich bereits auf attischen und unteritalischen rotfigurigen Vasen (s. *Schauenburg* in: *JdI* 71 [1956] 65 Abb. 9). Vgl. auch oben Anm. 55.

<sup>61</sup> *Robert* a. a. O. Taf. 8/9; C. C. Vermeule III, *The Dal Pozzo-Albani Drawings of Classical Antiquities in the Royal Library at Windsor Castle* = *Transact. Amer. Philos. Soc.* 56,2 (1966) 35, nr. 8522 und 64, nr. 8043.

<sup>62</sup> Vgl. oben Anm. 55. — Die Szene des Sarkophages Pamphili nennt *Vermeule* a. a. O. zu nr. 8522 aufgrund der Zeichnung Löwenjagd, während *Robert* a. a. O. 46 ausdrücklich vermerkt, daß die Reste des Ziegenkopfes der Chimäre noch zu sehen seien. Für uns ist diese Frage letztlich nicht entscheidend, da es allein darauf ankommt, daß die ganze Szene als Jagd aufgefaßt worden ist. — Als Parallele zum Chimärenkampf wird in einer Sagenversion übrigens auch die Erlegung eines wilden Ebers durch Bellerophon erzählt: *Plut. de mulier. virt.* p. 248 C.

<sup>63</sup> Die Angleichung an den Hippolytos-Mythos ist besonders deutlich, als auf den Hippolytos-Sarkophagen wie bei dem Sarkophag Pamphili häufig Jagd- und Abschiedsszene auf der Front zusammen erscheinen (*Robert* a. a. O. III, 2 Taf. 52 ff.). Eine Beeinflussung auch der Stheneboia-Szene durch die Phädra-Episode aus den Darstellungen der Hippolytos-Sage konstatiert auch A. *Kalkmann*, *Über Darstellungen der Hippolytos-Sage*, in: *Arch. Ztg.* 41 (1884) 105/6 ff. — Die Reduzierung auf einen vordergründigen Ausdrucksgehalt führt zur Gleichwertigkeit verschiedener Mythen und zu Kontaminationen und unbedenklichen Abwandlungen in der Darstellung. So jagt auf dem Anm. 67 genannten Megalopsychia-Mosaik von Yakto Meleager einen Tiger, während Adonis einen Eber erlegt (der ihn nach der Sage tötet). Diese mythischen Heroen wurden eben einfach als Jäger schlechthin angesehen. Vgl. auch das späte Mosaik im Bardo-Museum in Tunis, auf dem Achilleus (nach freundlicher Mitteilung von J. *Salomonson*) auf dem Rücken eines Kentauren reitend

der Chimäre gestürzte Jäger kehrt wieder auf späten Löwenjagdsarkophagen, zum Teil in einem ikonographisch eng verwandten Schema<sup>64</sup>. Aufgrund der eben geschilderten Zusammenhänge zwischen der Wiedergabe der Tötung der Chimäre auf dem Sarkophag Pamphili durch Bellerophon und den mythischen oder „profanen“ Jagddarstellungen ist zu vermuten, daß hinter dieser Annäherung in der Darstellung auch eine verwandte Auffassung und Bewertung dieser Themen steht. Diese Vermutung wird sehr schön bestätigt durch einen Bellerophonsarkophag im Museum von Algier (Taf. 14a) und einen Löwenjagdsarkophag im Museum der Prätextat-Katakombe (Taf. 14b), die beide aus derselben Werkstatt stammen, der F. Matz auch den Löwenjagdsarkophag Mattei I zugewiesen hat<sup>65</sup>. Dieses Nebeneinander von Bellerophon-Sarkophag und Jagdsarkophagen aber ist schon an sich signifikant: offenbar handelt es sich hier um Variationen desselben Themas, die gleichwertig nebeneinanderstehen. Einzelheiten der Darstellung auf beiden Sarkophagen können diese Auffassung nur bestätigen: Bellerophon erscheint wiederum auf der linken Hälfte des Sarkophags in Algier inmitten seiner Jagdgenossen. Nach vollbrachter Tat trinkt der Held sein Roß an einer Quelle, die tote Chimäre liegt zu seinen Füßen. Quellnymphen und Putten assistieren. Die ganze Szene ist eingetaucht in die Atmosphäre einer Jagdidylle. Auf der Szene der rechten Fronthälfte aber, die den Auszug Bellerophons in ebenderselben Weise wie auf dem Sarkophag Pamphili schildert, wird der Held von Virtus begleitet, ebenso wie auf einer der Szenen des Deckels, die den siegreichen Helden neben der erlegten Chimäre wiedergibt. Die Assoziierung der Virtus mit dem Heros aber macht es deutlich, daß es sich hier nicht lediglich um ein Rehwild erlegt, während von unten ihm die Chimäre Feuer entgegen speit. Hier hat die Kontamination mit anderen Jagdmotiven zur Eliminierung des Bellerophon geführt (vgl. unsere Taf. 16 b; Inst. Neg. 63.334).

<sup>64</sup> Vgl. etwa Sarkophage Reims, Grotte Vaticane, Wien; A. Vaccaro Melucco, Sarcophagi Romani di Caccia al Leone, in: Studi Miscellanei 11 (1966) Taf. 8, 14; G. Rodenwaldt, Jagdsarkophag in Reims, in: RM 59 (1944) 191/203, Taf. 31.

<sup>65</sup> J. Aymard, La Légende de Bellérophon sur un Sarcophage du Musée d'Alger, in: Mélanges d'archéol. et d'hist. 52 (1935) 143 ff., bes. 154 f.; F. Matz, Ein römisches Meisterwerk = JdI Erg. H. 19 (1958) 167 Taf. 28 a (Sarkophag Mattei); M. Gütschow, Das Museum der Praetextatkatakombe = Mem. Pont. Acc. 4 (1938) 66 ff., Taf. 6 (Sarkophag Praetextat); Vaccaro Melucco a. a. O. 13 f., nr. 1, Taf. 1/2 (Sarkophag Mattei) und 15 f., nr. 4, Taf. 4 (Sarkophag Praetextat). — G. Rodenwaldt hat den Sarkophag in Algier einer stadtrömischen Zweigwerkstatt in Afrika zugewiesen, da nach der Feststellung von Aymard (a. a. O.) der Sarkophag aus lokalem Marmor vom Djebel Filfila gearbeitet sei (G. Rodenwaldt, Sarkophagprobleme, in: RM 58 [1945] 14/5, Anm. 1). Scheint es heute schon a priori fragwürdig, bei einer so eng begrenzten Gruppe stilistisch verwandter, qualitätvoller und kostbarer Sarkophage eine lokale Zweigwerkstatt anzunehmen, so wird diese Zuweisung vollends hinfällig, als die Bestimmung des Marmors durch Aymard auf einem Irrtum beruhen dürfte: Marmor vom Djebel Filfila läßt sich in den normalen Qualitäten schlechterdings nicht von lunensischem Marmor unterscheiden, wie mir F. Rakob freundlich bestätigt.

lich um eine Wiedergabe des Mythos im eigentlichen Sinne handelt<sup>66</sup>, ja daß hinter der mythischen Darstellung im Grunde die gleiche Auffassung steht wie hinter den „profanen“ Jagdbildern, auf denen der Jagdherr ebenfalls von Virtus begleitet wird<sup>67</sup>. Diese Darstellungen, ob im Gewande eines bestimmten Mythos oder aber in der idealisierten Sphäre der Löwenjagdbilder, meinen wohl das gleiche. Sie sind repräsentative, in den Bereich idealer Vorbildhaftigkeit erhobene Wiedergaben der Jagd, in deren Ausübung, und sei sie nur präntendiert, für den vornehmen Römer in idealer Weise all das sich manifestierte, was seinen Rang und Stand ausmachte; sie sind Ausdruck seiner gehobenen Lebensführung, ebenso wie sie für ihn den Anspruch erheben, einer elitären, bestimmten Idealen verpflichteten Schicht anzugehören<sup>68</sup>. Daß dies alles aber durchaus im Allgemeinen, Vordergründigen bleibt und ohne tiefere Bedeutung zu sein scheint und daß diese Darstellungen wohl als ein unpersönliches Statussymbol ohne konkreten, individuellen Bezug auf den Grabinhaber zu werten sind, dürfte die Anlage der Porträts auf einigen dieser Sarkophage zeigen. So trägt auf dem Jagdsarkophag in Reims der berittene Jäger in der Mitte der Front das Porträt des Ehemannes, die neben ihm stehende Virtus aber das der Ehefrau<sup>69</sup>. Da kaum die Ehefrau als Personifikation der männlichen Tugenden erscheinen kann, die der Ehemann im Kampf gegen wilde Bestien bewährt, scheint diese Verteilung der Porträts im Grunde widersinnig. Das ganze Bild ist eben in dem oben dargelegten Sinne nur noch eine repräsentative Darstellung ohne tieferen Symbolgehalt<sup>70</sup>.

<sup>66</sup> S. oben S. 68.

<sup>67</sup> Z. B. Sarkophag Praetextat, *Vaccaro Melucco* a. a. O. Taf. 6 und ebd. passim. — Die Austauschbarkeit und Gleichwertigkeit mythischer und „realistischer“ Jagdbilder zeigt sehr schön auch das dem 5. Jh. angehörende Megalopsychia-Mosaik aus Yakto (Antiochien), auf dem Jägern in zeitgenössischer Tracht, die Panter, Löwen, Tiger, Bären und Eber jagen, die Namen der mythischen Jäger Meleagros, Hippolytos, Narkissos, Adonis, Aktaion und Tiresias beigeschrieben sind. Vgl. dazu auch oben Anm. 65. Durch die Büste der Megalopsychia wird das Mosaik übrigens dem gleichen Ideenkreis verbunden, wie sie die Darstellung der Sarkophage zeigt (*D. Levi*, *Antioch Mosaic Pavements* [Princeton 1947] 279 ff. 537 ff., Taf. 76/8; *E. Kitzinger* in: *La Mosaique Gréco-Romaine* [Paris 1965] Abb. 7).

<sup>68</sup> Vgl. oben S. 71 f., Anm. 56. Kaum grundsätzlich anders dürfte auch der schlichte pannonische Grabstein im Museum zu Budapest mit der Darstellung der Tötung der Chimäre durch Bellerophon zu bewerten sein (*AJA* 37 [1933] 72, Taf. 11, 2): Bellerophon als Beispiel der Virtus, kriegerischer Tugend oder vielleicht auch nur als trostreiches Exempel, da selbst ihm der Aufstieg in den Himmel nicht gelang (anders als Apotheose gedeutet von *G. King* in: *AJA* 37 [1933] 72). Vgl. den oben Anm. 17 genannten Sarkophag von Aqyr Taş und den ebd. erwähnten Bleisarkophag, für die ähnliches gelten dürfte. Vgl. Anm. 71.

<sup>69</sup> *Vaccaro Melucco* a. a. O. Taf. 8.

<sup>70</sup> Vgl. den fragmentierten Jagdsarkophag in S. Sebastiano (*Vaccaro Melucco* a. a. O. Taf. 20), auf dem einer der Reiter den Porträtkopf einer Frau trägt. Hier hat wohl ähnlich wie bei dem oben Anm. 46 herangezogenen Hylas-

Doch kehren wir zu den Mosaiken zurück. Wir hatten gesehen, daß auf stadtrömischen Sarkophagen des zweiten und dritten Jahrhunderts die Darstellung der Tötung der Chimäre durch Bellerophon um Elemente erweitert worden ist, die die ganze Szene als Jagdbild erkennen läßt und sie so in unmittelbare Nähe nichtmythologischer Jagddarstellungen anderer Sarkophage stellt<sup>71</sup>. Die Bellerophonbilder der Sarkophage waren also einer ähnlichen Auffassung unterworfen wie die der oben behandelten Mosaiken, die ebenfalls mit Jagdszenen und verwandten Motiven verbunden sind. Es sind repräsentative, auf die Jagd bezogene Darstellungen, in denen der vornehme, begüterte Römer eine seiner sozialen Stellung und seinem Rang gemäße Vorstellungswelt versinnbildlicht sah<sup>72</sup>. Daß diese Vorstellungen im Falle der Tricliniums-

Sarkophag im Palazzo Mattei die Darstellung vornehmlich einen repräsentativen, dekorativen Charakter. Vgl. dagegen die haltlosen Deutungen von G. Ch. Picard (*Les sarcophages romains*, in: *Rev. Études Lat.* 44 [1966] 423), der der Auffassung ist, daß die Virtus gegen den Tod kämpfe, um die Seele zu retten.

<sup>71</sup> Nicht als Jäger aufzufassen ist Bellerophon auf den Darstellungen der kleinasiatischen und attischen Sarkophage. Auf dem einzigen kleinasiatischen Sarkophag mit Szenen aus der Bellerophonsage trinkt Bellerophon Pegasus an der Quelle, während in der anderen Reliefhälfte, von ihm durch Aphrodite getrennt, offenbar Stheneboia und Proitos dargestellt sind (Athen Nationalmuseum; C. Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs* [1890] Taf. 50; K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art* [Princeton 1951] 178, Abb. 228; H. Wiegartz, *Kleinasiatische Säulensarkophage* [1965] 151; Foto Alinari 24 542). Hier ist wohl die tragische Liebe der mythischen Gestalten Gegenstand der Darstellung; vielleicht als trostreiches Exempel im Sinne der Inschriften, die immer wieder betonen, daß auch die Heroen Leid und Tod erlitten haben (s. *Brandenburg* a. a. O. Anm. 141). Als kriegerischer Held mit Helm und Schild begegnet Bellerophon auf attischen Sarkophagen (Athen, Mus. Nat.; A. Giuliano, *Il commercio dei sarcofagi attici* [Roma 1962] nr. 128; J. M. C. Toynbee, *The Hadrianic School* [Cambridge 1934] Taf. 52, 3 a. — Iraklion, Museum; Giuliano a. a. O. nr. 312; F. Halbherr in: *AJA* 1 [1897] 243, Abb. 2). Die Freude an der repräsentativen, glanzvollen Darstellung und wohl auch die Intention, den Toten ganz allgemein mit den Gestalten des Mythos zu vergleichen, mögen die Wahl solcher Bilder bestimmt haben. Ähnlich auch Wiegartz a. a. O. 65 und 138 für die mythischen Darstellungen der Frühphase der kleinasiatischen Sarkophage: „Das Leben der Verstorbenen war glanzvoll wie das der Heroen“, wobei er allerdings hinzufügt „und endete wie bei diesen mit der Heroisierung“ (a. a. O. 65); was für Bellerophon nun nicht zutreffen würde. Auf dem Sarkophag in Aqyr Taş (Lykien) erscheint er wohl als lykischer Heros (vgl. Anm. 17 und 68).

<sup>72</sup> In Motiven dieser Art wird u. a. auch die zunehmende Beliebtheit der Darstellung der Tötung der Chimäre durch Bellerophon auf Denkmälern der hohen Kaiserzeit und der Spätantike begründet sein. Vgl. dazu oben Anm. 17 und S. 71 f. mit Anm. 56 und 57. Diese Züge treten auch bei dem Mosaik aus dem Kaiserpalast in Konstantinopel (Anm. 14, nr. 15) hervor. Das Mosaik, das aus einem Peristylhof des Palastes stammt, zeigt inmitten von Landschafts-

mosaikern einer dinglich-vordergründigen Komponente nicht entbehren, zeigen die Bilder mit Wildbret und Jagdtieren sowie das Distichon des ravnatischen Mosaiks: hier dürfte die Jagd auch als Mittel der Nahrungsbeschaffung verstanden sein, wenn auch für die vielleicht nur präbendierten gehobenen Ansprüche einer vornehmen Tafel.

Der „profane“ Charakter der Bellerophonmosaik und damit auch des Mosaikes von Hinton St. Mary dürfte dadurch geklärt sein. Einen Bellerophon christianus hat es also nicht gegeben, konnte es nicht geben, da die Bildmotive der Mosaik sich auf Lebensbedürfnisse und soziale Gegebenheiten bezogen, die jenseits einer unmittelbaren religiösen Bewertung in einem mehr oder minder neutralen, von Konvention und Tradition bestimmten Bereich stehend einer Christianisierung sich entzogen.

Es handelt sich also auch bei dem Mosaik von Hinton St. Mary um einen konventionellen Bodenbelag, mit altüberlieferten Bildmotiven, in den im Zentrum des quadratischen Mosaikfelds ein christliches Motiv eingefügt worden ist. Dieses Motiv ist das einzige sicher christliche des Bodens. In ähnlicher Weise, wenn auch nicht so exponiert, findet sich ein isoliertes christliches Motiv inmitten eines traditionellen Kontextes in dem oben bereits kurz besprochenen Mosaik aus Frampton in Dorset (Taf. 8)<sup>73</sup>. Dieser Boden ist in ganz dergleichen Weise ausgelegt wie das Mosaik von Hinton St. Mary: im kleineren schmalrechteckigen Feld befindet sich ein mit einer mythologischen Szene geschmücktes Mittel-

idyllen und vor allem Jagdszenen ein einziges der Mythologie entnommenes Bild, die Tötung der Chimäre durch Bellerophon (*Brett* a. a. O. Taf. 28). Hier ist die „Entmythologisierung“ des Vorwurfs ganz deutlich. Er dient zusammen mit den Fabelwesen (Greif, geflügeltes Einhorn u. a.) dazu, das Mosaik zu bereichern. Das den Jagdmotiven verwandte Bildschema (vgl. oben Anm. 55) dürfte ein entscheidender Faktor für die Verwendung der Szene in dem Mosaik gewesen sein, dessen Charakter durch die Jagdmotive, Tierbilder und bukolischen Szenen bestimmt wird. Hier waltet also das Prinzip der Attraktion (s. *Brandenburg* a. a. O. Anm. 132), das so häufig die Komposition kaiserzeitl. und spätantiker Bildwerke bestimmt, und nicht eine hintergründige, symbolträchtige gedankliche Konstruktion. Nach dem gleichen Prinzip ist übrigens auch das Mosaik mit Bellerophon aus Palermo (oben Anm. 14, nr. 7) zusammengestellt: hier ist das verbindende Motiv für den Hauptteil des Mosaiks „Götter und Heroen auf Tieren reitend“. So erscheint denn neben Diana auf dem Hirsch, Nereiden auf Seepferden, Athena auf dem Widder u. a. mehr auch Bellerophon auf dem Pegasus. Die anderen Motive wie Sol, Oceanus, Jahreszeiten, Winde, Fische, Blüten und auch die sich auf Bildung und Theater beziehenden Szenen gehören zum Repertoire der Bilder, die sich immer wieder in Tricliniummosaikern finden. Alles Motive also, die sich auf die Funktion des Raumes beziehen oder aber durch ihre bunte Vielfalt bei gleichem Thema und Bildschema („reitende Gestalten des Mythos“) erfreuen sollen. Eine Symbolinterpretation, die mit Anstrengung jedes Motiv orphischen Vorstellungen unterzuordnen sucht (so *Levi* a. a. O.), ist sicher verfehlt, da sie die Kompositionsprinzipien dieses Mosaiks übersieht.

<sup>73</sup> Vgl. Anm. 14 am Ende.

medaillon, gerahmt von je einem Feld mit Jagdbildern. Im Zentrum des größeren Quadrates ist wohl Bellerophon im Kampf mit der Chimäre dargestellt, umgeben von vier Feldern mit Szenen aus der Sage von Venus und Adonis. Einen apsisartigen Annex schmückt ein geometrisches Mosaik, dessen Verbindungsstreifen zum Hauptmosaik mit einem Rankenornament und einem Christusmonogramm verziert ist. Nach dem bisher Gesagten dürfte es einleuchtend sein, daß der gesamte Bildschmuck des Bodens aufgrund des einzelnen Christogramms nicht christlich zu deuten ist. Die Isolierung dieses Motivs innerhalb des völlig traditionellen Kontextes, dessen zumindest neutraler, konventioneller Charakter noch durch die erläuternden Inschriften gesichert wird, ist offenkundig<sup>74</sup>. Zudem lassen sich Christusmonogramme oder Kreuze in Fußbodenmosaiken von Kirchen oder Profanbauten kaum nachweisen, wenn man von Stifterinschriften in den Mosaikböden von Kirchenbauten, die aber einen Sonderfall darstellen, einmal absieht<sup>75</sup>. Es ist also durchaus ungewöhnlich, wenn in den beiden Mosaiken aus Britannien das Christusmonogramm in einem wie auch immer zu bewertenden Kontext zu finden ist.

<sup>74</sup> Die beiden Inschriften, von denen die zweite leider verstümmelt ist, beziehen sich auf Neptun und Cupido und ihre Herrschaftsbereiche: 1) Neptuni vertex regmen sortiti mobile ventis / scultum cui caerulea est frons delfinis cincta duobus. — 2) ... nus perfici ullum / ... gnare Cupido. Vgl. Carmina lat. epigr. ed. Bücheler nr. 1524; *Toynbee*, Art in Roman Britain 203, Anm. 1 und 2.

<sup>75</sup> Christusmonogramm in Kirchenmosaik (späteres 4. Jh.): Apsismosaik einer Kirche in Pityus bei Gagra, Georgien (Museum Tiflis; *A. Vostchinina*, Mosaïques Gréco-Romaines trouvées en Union Soviétique, in: *La Mosaïque Gréco-Romaine* [Paris 1965] 321 ff., Abb. 9). Unter dem Monogramm eine Memoria? Vgl. die Inschrift (*Vostchinina* a. a. O.); dann wäre auch dieses Beispiel ein Sonderfall. — Stifter-Inschrift: Theodorus-Inschrift im Dom zu Aquileia (*G. Brusin, P. L. Zovatto*, Monumenti Paleocristiani di Aquileia e di Grado [Udine 1957] 113, Abb. 49). Hier macht sich die Tradition der Inschriften bemerkbar, die gewöhnlich mit einem Kreuz oder Chrismon eröffnet wurden. Einen Sonderfall stellen auch die nordafrikanisch-spanischen Grabmosaiken dar, auf denen das Christusmonogramm ebenfalls erscheinen kann (vgl. z. B. *P.-A. Février*, Fouilles de Setif [Paris 1965] Abb. 6, 90, 141, 143, 145). Ungeklärt ist der Befund bei einem Bau innerhalb der Stadtmauer des 2. Jh. von Timgad (*Cabrol-Leclercq*, Dict. Archéol. Chrét. 6 [1953] s. v. Timgad 2333, Abb. 11 100 und 11 101; freundlicher Hinweis von *J. Christern*): der Grundriß weist den Bau als Privathaus aus, der darin gefundene Altarunterbau scheint auf einen christlichen Kultraum hinzuweisen, während das ebenfalls dort gefundene Mosaik mit dem Christusmonogramm mit den in den Boden des Raumes eingelassenen Gräbern im Zusammenhang stehen könnte. — Das einzige mir außer den beiden englischen Mosaiken bekannte Beispiel eines Christogramms im Bodenmosaik eines Profanbaues stammt aus dem Triclinium einer römischen Villa bei Fraga, Provinz Huesca, Spanien. Im Rand des Mosaikbodens ist gegenüber dem Eingang des Raumes, der in der Publikation kaum zu Recht tablinum genannt wird, ein Christusmonogramm mit den Buchstaben A und Ω und der Beischrift FORTUNATUS angebracht. Im Zentrum des Mosaiks findet sich, umgeben von einer Rankenborde, ein großes rechteckiges Feld mit Vögeln, Blü-

Dieser Eindruck verstärkt sich noch, wenn man bedenkt, daß die Räume der Villen, in denen sich diese Mosaiken befanden — sowohl die beiden aus England wie auch ein weiteres aus Spanien mit einem Christusmonogramm —, sicher nicht dem christlichen Kult gedient haben; denn die übrigen Bildmotive der Böden, so neutral und vordergründig sie auch immer zu deuten sein mögen, dürften wie im Falle der Adonisbilder schon von der Darstellung her kaum geeignet gewesen sein, einen christlichen Kultraum zu schmücken<sup>76</sup>. Andererseits aber scheint auch der Fußboden im Speiseraum einer Villa kaum der geeignete Ort zu sein, an dem man so verehrungswürdige Zeichen als Ausdruck eines Bekenntnisses zum christlichen Glauben anbringt, so daß sich hier die Frage erhebt, ob nicht diese Monogramme eher als Heilszeichen mit stärkerer Betonung einer magisch-apotropäischen Komponente verwendet sind: durch sie mochte man sich vor aller Unbill schützen und sich eines glückhaften Wohlergehens im Sinne eines durchaus auch irdisch verstandenen Heils vergewissern<sup>77</sup>. Daß es sich hierbei wohl um eine nicht der offiziellen kirchlichen Praxis entsprechende Auffassung und Verwendung dieser Zeichen und Motive handelt, läßt sich vielleicht auch noch am Mittelmedaillon des größeren Mosaikfeldes von Hinton St. Mary erschließen (Taf. 7).

ten, Früchten, Fruchtkörben, einem Kantharus und nackten, sich tummelnden Amorini, das den unten Anm. 82 genannten Mosaiken aus Karthago mit verwandten Motiven sehr nahesteht. Also auch hier ein völlig konventioneller Bodenschmuck, wie er der Funktion dieses Raumes der Villa entspricht, verbunden mit dem Christusmonogramm (*J. Galiay*, Los mosaicos de Fraga en el Museo de Zaragoza, in: *Archivo Esp. Arqueol.* 50 [1943] 227 ff., Abb. 5; *J. de C. Serra Rátols*, La Villa Fortunatus de Fraga, in: *Ampurias* 5 [1943] 5 ff. Taf. 10).

<sup>76</sup> S. die Inschriften des Mosaiks aus Frampton (Anm. 74), die ebenfalls den profanen Charakter des Bodens erweisen. Dennoch stellt *Painter* in: *Brit. Mus. Quart.* 32 (1967) 24 die Frage, ob die Bauten von Frampton und vielleicht auch Hinton St. Mary nicht religiösen Zwecken gedient haben könnten. — Wenn in einem Raum der Villa in Lullingstone (Anm. 14, nr. 10), der dem Zimmer mit dem Bellerophonboden benachbart war, Reste des Wandschmucks mit Oranten und Christusmonogrammen gefunden wurden (*Toynbee* in: *JRS* a. a. O. 14), so besagt das lediglich, daß die Besitzer zu einer bestimmten Zeit Christen waren, macht aber die Bodenmosaiken mit Bellerophon und Europa nicht christlich (doch vgl. *Toynbee* a. a. O.). Es ist zudem festzuhalten gegen *Toynbee*, daß das Mosaik von den Ausgräbern einer ersten Periode zugewiesen wird, die christlichen Malereien der Nebenräume aber in einer zweiten Periode nach 350 n. Chr. angesetzt werden (*Meats* a. a. O. 45).

<sup>77</sup> Ebenfalls vorsichtig und zurückhaltend beurteilt die christlichen Embleme auf romano-britischen Denkmälern im Hinblick auf den tatsächlichen Glauben ihrer Besitzer *I. A. Richmond*, *Roman Britain* 1 (Harmondsworth 1955) 199. — Die Placierung der Monogramme in Frampton und Fraga würde zu der von uns vermuteten Verwendung gut passen. Bemerkenswert ist zudem, daß das Mosaik von Frampton und das Mosaik von Hinton St. Mary (mit der Büste im Christustyp) in Aufbau und Stil eng verwandt sind und wohl aus der gleichen Werkstatt stammen: s. *Toynbee* in: *JRS* a. a. O. 10 und *Smith* a. a. O. (vgl.

Die Büste eines jugendlichen Mannes mit dem nimbusartigen Christusmonogramm im Hintergrund, die gewöhnlich auf Christus, aber auch auf Konstantin gedeutet worden ist<sup>78</sup>, trägt eine Tunika mit breitem Schmuckstreifen und ein Pallium. Die Haare hängen lang in den Nacken herab. Wie die Drapierung des Palliums über der rechten Schulter zeigt, ist die Büste versehentlich seitenverkehrt wiedergegeben: dem Mosaizisten ist hier also bei der Kopie der Vorlage, die ihm zweifellos vorgelegen hat — denn die Kombination von Büste und Chirho ist sicher nicht sein Werk —, ein Fehler unterlaufen. Die negative Setztechnik, die oft für figürliche Bilder angewandt wurde, könnte diesen Fehler erklären. Nicht auszuschließen ist allerdings, daß die falsche Wiedergabe der Tracht auf Unkenntnis beruht. Das Pallium wurde in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, dem das Mosaik angehört, nicht mehr getragen, es galt als das den Philosophen und Lehrern zukommende Gewand und wurde als solches auch Christus und den Aposteln in den bildlichen Darstellungen zugewiesen. Daß dieses Mißverständnis sich aber nicht nur auf Äußerlichkeiten wie die Kleidung der Büste beschränkt, sondern tiefer geht, scheint durch die beiden Granatäpfel erwiesen, die sich zu beiden Seiten der Büste finden. Hier wird deutlich, daß der Mosaizist oder der Auftraggeber die Vorlage mißdeutet oder umgedeutet haben, was in diesem Falle wiederum darauf hinauslief, daß sie den eigentlichen Sinn des Bildes nicht verstanden haben. Aus den von J. M. C. Toynbee beigebrachten Denkmälern des späten vierten und fünften Jahrhunderts ergibt sich, daß der Monogramm-Nimbus in den bildlichen Darstellungen Christus und Heiligen, aber auch dem Kaiser gegeben wird<sup>79</sup>. Aufgrund der Haarwiedergabe und der Art des Gewandes läßt sich die Büste nicht auf einen Kaiser beziehen, denn einerseits fehlen die kaiserlichen Insignien, wie das Diadem, das den Kaiser auszeichnet, andererseits trägt der Kaiser nicht das Pallium, und auch die langen Schulterhaare sind ihm nicht eigen. So könnte die Vorlage nur Christus oder einen Heiligen wiedergegeben haben. Vor allem auf Christus läßt sich der Typ der Büste ohne Schwierigkeit deuten, da alle oben angegebenen

Anm. 1 und 2). Sicher verfehlt sind allerdings die Bemühungen von G. Pitt-Rivers (The Riddle of the Labarum [London 1966] passim), die Christusmonogramme dieser Mosaiken als Abkürzungen für  $\chi\rho\eta\sigma\tau\acute{o}\nu$  und damit als nicht-christlich zu erweisen. Die von Pitt-Rivers vorgeschlagene Frühdatierung der Mosaiken, die eine wesentliche Voraussetzung für diese Deutung ist, läßt sich aber nicht halten. S. Anm. 10 und 79.

<sup>78</sup> Toynbee in: JRS a. a. O. 10 ff.; sie lehnt a. a. O. 11 f. mit Recht die Deutung auf einen Kaiser ab. Als Bild des Kaisers Konstantin wird die Büste wiederum angesehen von G. Pitt-Rivers a. a. O. 88. Zustimmend H. Chadwick in: Class. Review 17 (1967) 234. Vgl. die Diskussion im folgenden.

<sup>79</sup> Toynbee a. a. O. 11 ff. Da der Nimbus bei Christus und Heiligen nicht vor dem letzten Drittel des 4. Jh. nachzuweisen ist, wird damit auch das Mosaik von Hinton St. Mary in das ausgehende 4. Jh. datiert (vgl. dagegen Smith a. a. O. oben S. 53, Anm. 10).

Merkmale im Christusbild der Zeit ihre Entsprechung finden. Wie dem auch immer sei, Kaiserbild oder Christusbild, mit beiden lassen sich die beigegebenen Granatäpfel nicht ohne weiteres verbinden: sie stünden weit besser einer Personifikation vom Typus der Jahreszeiten, der Tellus oder einer mythischen Gestalt wie Venus als Attribut oder signifikatives Beiwerk an<sup>80</sup>. Es ist bezeichnend, daß Granatäpfel und Rosetten auch den vier Büsten in den Ecken des Mosaiks beigegeben sind, die aufgrund ihres Typus als Personifikationen anzusehen sind. Wie wir oben bereits sahen, sind sie wohl auf die vier Winde zu beziehen, die hier für die vier Himmelsrichtungen stehen können, aus denen die Gaben der Fruchtbarkeit der Erde auf dem Tisch des Hausherrn zusammenströmen<sup>81</sup>. Die Jagdszenen zwischen den vier Büsten gehören demselben Ideenkreis an. Daß in diesem Zusammenhang die Granatäpfel sich in ihrer natürlichen Umgebung befinden, ist ohne weiteres einleuchtend und wird zudem durch andere Monumente belegt. Es sind Fußböden- und Deckenmosaiken sowie Deckenmalereien, auf denen mit gewissen Variationen dieselben Motive wieder auftauchen wie auf den hier besprochenen Mosaiken: Früchte der verschiedensten Art, Jagdtiere und Jäger, Vögel, wie Fasanen, Wachteln, Perlhühner u. a., und schließlich auch Personifikationen der Jahreszeiten und Genien männlichen und weiblichen Geschlechts, die Speisen und Früchte herbeitragen<sup>82</sup>. Hier findet sich immer wieder unter den anderen Feld- und Baumfrüchten auch der Granatapfel, sicher nicht als Ausdruck tiefsinniger religiöser Symbolik, sondern als ein Beispiel all dessen, was die Natur für die Tafel des Hausherrn bietet, und darüber hinaus im Verein mit den anderen Motiven als ein allgemeiner Hinweis auf Wohlergehen und Glück in Gegenwart und Zukunft. Der Granatapfel befindet sich auf dem Mosaik von Hinton St. Mary also in guter Umgebung. Er gehört zusammen mit den anderen Motiven ganz allgemein zum traditionellen Schmuck der Bodenmosaiken in den Wohnräumen römischer Villen.

<sup>80</sup> Vgl. die auf Venus gedeutete nimbierte Büste in einem Medaillon des Mosaiks der Villa von Bignor, Sussex, die von Girlanden, Vögeln, Füllhörnern und einer Ranke mit Früchten und Blüten umgeben ist (*S. Lysons, Reliquiae Britannico-Romanae* 3 [1817] Taf. 16/20, 25; *T. Morgan, Romano-British Mosaic Pavements* [London 1886] Taf. vor S. 205; *Toynbee, Art in Britain under the Romans* 261 Taf. 59 b). — *Toynbee (JRS 64 [1964] 13)* hält dagegen Christusbild und Granatapfel im Sinne der Jenseitssymbolik für vereinbar. <sup>81</sup> S. oben S. 64 f.

<sup>82</sup> Granatäpfel unter stillebenartig angeordnetem Wildbret, Fischen, Vögeln, Früchten: Mosaik Sousse, unbekanntes Herkommen. *L. Foucher, Inventaire des Mosaïques (Tunis 1960)* nr. 57.248 mit Taf. 61 a. — Granatäpfel unter Wildbret, Vögeln und Früchten aller Art: Mosaik Sousse, Maison du Virgile (Triclinium einer Villa). *P. Gauckler, Inventaire des Mosaïques 2, Tunisie (Paris 1915)* 54, nr. 156; *I. Lavin, The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources*, in: *Dumb. Oaks Papers* 17 (1963) Abb. 34; *Foucher a. a. O.* nr. 57.097 mit Taf. 22. — Zweige mit Granatäpfeln unter Fruchtzweigen aller Art, Vögeln und Geflügel: Mosaik Karthago, Maison de la Volière. *H. Stern, Les Mosaïques de Sainte-Costance*, in: *Dumb. Oaks Papers* 12 (1958) Abb. 39/42; *Lavin a. a. O.* Abb. 31. — Zweige mit Granatäpfeln, Wild und Geflügel, Vögel: Mosaik Sousse,

Wenn auch der Motivreichtum der älteren Mosaiken in dem von Hinton St. Mary radikal reduziert erscheint, zumal das ornamentale Gerüst stark in den Vordergrund tritt, so ist der grundsätzliche Zusammenhang der Motive jedoch kaum zu übersehen. Für die Büste in der Mitte ist daraus aber zu schließen, daß sie wohl an die Stelle einer Personifikation oder Gottheit getreten ist, die mit dem vorgezeichneten Ideenkreis verbunden war und die Fruchtbarkeit der Erde oder auch die Elemente repräsentierte oder in anderer Weise mit den Motiven des Mosaiks in einem inneren Zusammenhang stand. Hier ist vor allem an Sol zu denken, der verschiedentlich mit den Jahreszeiten verbunden wird und auf einem Mosaik der zweiten Hälfte des sechsten Jahrhunderts, das ältere Motive fortführt, inmitten der Monatsdarstellungen zusammen mit Luna erscheint, während die übrige Mosaikfläche mit Tierbildern, Früchten — darunter übrigens auch der Granatapfel — und einer Jagddarstellung geschmückt ist<sup>83</sup> (Taf. 15). Das Mosaik, das den größten Raum (Refektorium?) eines Klosters in Beth-Shan in Palästina schmückte, weist also letztlich den gleichen Motivschatz auf wie das Mosaik von Hinton St. Mary. Bemerkenswert ist zudem, daß der Sol von Beth-Shan und die Büste von Hinton St. Mary den gleichen Kopftypus zeigen. Als Beispiele für die Zusammenstellung von Granatäpfeln mit der Büste einer Personifikation oder Gottheit sind aber von besonderem Interesse die bemalten Deckenziegel der Synagoge und einiger Privathäuser in Dura, die den Kopf einer weiblichen Personifikation mit Granatapfelzweig und Rosette vergesellschaftet zeigen, neben anderen Früchten, Kränzen, Personifikationen, Vögel, Wildbret und Tierkreiszeichen<sup>84</sup> (Taf. 16a). Daß auch jugendliche, männliche

Thermen von Bir el-Caid. *Stern* a. a. O. Abb. 44. — Jahreszeiten, Wild, Wildvögel, Fruchtzweige, darunter Granatäpfel, Fische, Geflügel, Jagd- und Fischszenen: Mosaik aus Villa von Dar Buc Amméra (Zliten), Tripolis. *S. Aurigemma*, *I Mosaici di Zliten* (Rom 1926) 103, Abb. 63/74 Taf. C; *W. Dorigo*, *La Pittura tardo-romana* (Rom 1966) Abb. 25. — Granatapfelzweige neben anderen Fruchtzweigen mit Geflügel, Wildvögeln und jagenden Knaben: Mosaik des Cubiculum beim Großen Gang der Villa von Piazza Armerina. *G. V. Gentili*, *La Villa Erculia di Piazza Armerina, I Mosaici figurati* (Rom 1959) Taf. 42; *Dorigo* a. a. O. Abb. 118. — Granatäpfel unter Früchten, Zweigen mit Früchten und Vögel aller Art: Gewölbemosaiken des Umgangs von S. Costanza, Rom. *Stern* a. a. O. 192 ff., Abb. 28/9. 38; *G. Matthiae*, *Mosaici Medioevali delle Chiese di Roma* (Rom 1967) Taf. VIII (vgl. die zugehörige Zeichnung unter den *Grafici dei restauri*: Taf. 6). Vgl. auch die folgende Anm.

<sup>83</sup> Sol und Jahreszeiten: s. oben Anm. 22. — Mosaik von Beth-Shan (oder Beisan; Skythopolis): *J. W. Crowfoot*, *Early Churches in Palestine* (London 1941) 134/5, Taf. 19; *G. M. Fitzgerald*, *A sixth Century Monastery at Beth-Shan* (Philadelphia 1939) 6 ff. Frontispice und Taf. 6/10. — Zum Vergleich Christus-Sol s. O. *Perler*, *Die Mosaiken der Juliergruft im Vatikan* (Freiburg/Schw. 1953) mit weiterer Literatur.

<sup>84</sup> *C. H. Kraeling*, *The Synagogue = Excavations Dura, Final Report 8, 1* (New Haven 1956) 41 ff., bes. 50 ff., Taf. 7/14, bes. 12/3; *E. R. Goodenough*, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period 9* (New York 1964) 45 f.; ebd. 11 (New York

Büsten in ähnlicher Umgebung nicht fremd sind, zeigt ein Mosaik aus den Thermen von El Djem in Tunesien. Neben Früchten, Vögeln, Masken, die in den von einer verschlungenen Ranke gerahmten Feldern wiedergegeben sind, finden sich hier an zentraler Stelle die Büsten zweier junger Männer in bunten Tuniken und mit langen, auf die Schultern fallenden Haaren<sup>85</sup> (Taf. 17). Diese in eigentümlicher Weise zwischen dem Abbild einer realen Person und dem Bild einer Idealgestalt schwankenden Darstellungen sind charakteristisch für die spätantiken Mosaiken<sup>86</sup>. Die Verwendung solcher Idealbilder mit realistischen Zügen, deren Identität für uns in vielen Fällen nicht sicher zu ermitteln ist und wohl auch für den antiken Betrachter teilweise ambivalent gewesen ist, mag auch die formale Voraussetzung geboten haben für die Einfügung

1964) Abb. 25/47; ebd. 12 (New York 1965) 159 f. *Goodenough* (a. a. O. 12, 159 f.) polemisiert sicher zu Unrecht gegen *Kraeling* a. a. O., der die Bemalung der Ziegel einen „commercial job“ ohne eschatologische oder kult-symbolische Bedeutung genannt hatte, da Deckenziegel mit den gleichen Motiven, darunter auch die Granatäpfel, sich in Privathäusern in Dura gefunden haben (Belege bei *Kraeling* a. a. O.). Diese konventionellen Motive können eben an entsprechender Stelle in Kultbauten (Synagoge) oder auch in Gräber eindringen, wie im Falle des Grabbaues von Beisan el Hammam, Palästina (Bodenmosaik des 6. Jh. mit Weinranken, kelternden und erntenden Genien, Vögeln, Wild, Jägern und Früchten, darunter Granatäpfeln; *M. Avi-Yonah*, *Mosaic Pavements at El Hammam, Beisan*, in: *Quart. Depart. Ant. Palest.* 5 [1936] 11 ff., Taf. 14/7; *I. Lavin* in: *Dumb. Oaks Papers* 17 [1963] 218, Abb. 51; *E. Kitzinger* in: *La Mosaique Gréco-Romaine* [Paris 1965] 348, Abb. 15) und des spätantiken Grabes von Durostorum (Silistra) in Bulgarien, in dessen gemalter Kassettendecke sich Vögel, Früchte, darunter der Granatapfel, Rosetten und Jäger finden (*D. P. Dimitrov*, *Le système decoratif et la date des peintures murales du tombeau antique de Silistra*, in: *Cahiers Archéol.* 12 [1962] 55 ff., Abb. 11/16; *Goodenough* a. a. O. 11, Abb. 18). Daß es sich um ein „mystisches“ Grab handelt mit entsprechender symbolischer Bedeutung des Schmucks, wie *Goodenough* (a. a. O. 45 ff.) will, wird durch die realistischen Szenen des Figurenfrieses ausgeschlossen: der Grabschmuck bezieht sich auf den Lebensbereich und die Lebensverhältnisse des Grabinhabers; dieselbe Decke könnte sein Haus geziert haben. Vgl. die in den voraufgehenden Anm. genannten Mosaiken, deren Liste sich beliebig verlängern ließe.

<sup>85</sup> *Gauckler* a. a. O. 28, nr. 71, Abb. 71 d; vgl. *JdI* 82 (1967) 000.

<sup>86</sup> Typische Beispiele dieser Art bieten ein Mosaik aus einem Bad in Djebel Oust (Tunesien) mit den Büsten der Jahreszeiten (*M. Fendri*, *Mosaïques dans une station thermale à Djebel Oust*, in: *La Mosaique Gréco-Romaine* [Paris 1965] 164, Abb. 7; vgl. unsere Taf. 18; *Inst. Neg.* 66.801. 4. Jh.), das antiochener Mosaik mit der Büste der Anamnesis und das Jagdmosaik ebd. mit der Büste der Megalopsychia (*D. Levi*, *Antioch Mosaic Pavements* [Princeton 1947] Taf. 73 und 76/8). Die Vielfalt der Möglichkeiten zeigen gerade die Mosaiken von Antiochia. Hier ist die Bedeutung bezeichnenderweise häufig durch Inschriften gesichert. Vgl. *Levi* a. a. O. Register s. v. personifications. — Vgl. zu diesen Personifikationen in zeitgenössischer Aufmachung auch *Brandenburg* a. a. O. Anm. 80.

der Büste mit dem Monogramm-Nimbus in das Mosaik von Hinton St. Mary. Ihre Einordnung, ja Unterordnung unter die traditionellen Schmuckmotive durch die beigefügten Granatäpfelzweige legt es jedoch nahe zu vermuten, daß es sich hier nicht um ein Christusbild im orthodox-kirchlichen Sinne handelt: es fällt schwer zu glauben, daß unter all diesen handgreiflichen und vordergründig auf die Freuden des Daseins und die gehobene Lebensführung des Villenbesitzers sich beziehenden Bildmotiven eine Büste Christi, ein Bild des Erlösers im orthodox-theologischen Sinne, ihren selbstverständlichen Platz findet, zumal auch Sol in entsprechender Umgebung weniger die machtvolle Gottheit denn ein Bildsymbol für die Vorgänge der Natur, den Wechsel von Tag und Nacht, den Ablauf des Jahres darstellt.

Jedenfalls läßt der hier dargestellte Zusammenhang vermuten, daß für die Verwendung der Christusbüste im traditionellen Kontext der Motive des Mosaiks von Hinton St. Mary nicht eine theologische Konzeption, sondern eher ein verschwommener Synkretismus verantwortlich zu machen ist, der, auf dem Hintergrund der vagen und allgemeinen Verwendung heidnischer Personifikationen und Gottheiten am gleichen Ort, die Christusbüste hier als Garant der felicitas und des Wohlergehens, und kaum als Erlöser und Heilsbringer in theologisch-eschatologischer Deutung erscheinen läßt.

Beachtenswert ist zudem, daß dieses Mosaik tatsächlich das einzige christliche Bodenmosaik des Altertums ist, das ein Christusbild beziehungsweise eine Darstellung im Typus des Christusbildes zeigt. Nun ist zwar zu erwarten, daß es nicht das einzige gewesen ist; denn ein Edikt der Kaiser Theodosius und Valentinian vom Jahre 427 verbietet ausdrücklich, das *signum salvatoris Christi* in mosaizierten oder gemalten Fußböden zu verwenden<sup>87</sup>. Dieses Verbot wird sich aber kaum nur auf die kirchlichen Bauten bezogen haben; denn dort wird schon der Glaube allein Auswüchse in der Verwendung eines so verehrungswürdigen Bildes im allgemeinen verhindert haben. So liegt die Vermutung nahe, daß das Edikt vor allem auch in dem Bereich Ordnung schaffen sollte, aus dem unser Mosaik stammt. Hier, in der privaten Sphäre, wo Heidentum und frisch erworbenes Christentum aufeinandertrafen, wo Unkenntnis und ein oberflächlicher Synkretismus, der Traditionelles mit dem Neuen zu verbinden trachtete, die Vorstellungen des Durchschnittsbürgers bestimmt haben werden, mag eine Verwendung des Christusbildes, wie wir sie oben aufgezeigt haben, häufiger zu finden gewesen sein<sup>88</sup>. Das Edikt sollte also wohl verhindern, daß das Christusbild auf den Fußböden innerhalb der dekorativen, konventionellen Schmuckmotive in gleichsam profaner Verwendung wie eines der traditionellen Götterbilder erschien; der Profanierung des *signum salvatoris Christi*, die durch die Verwendung auf den Bodenmosaiken gegeben war, sollte vorgebeugt werden<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> Codex Iustiniani 1, 8. Der Begriff *signum salvatoris* ist nach dem Wortlaut vieldeutig und kann sowohl das Kreuz, das Christusmonogramm oder das Bild Christi bezeichnen. <sup>88</sup> Vgl. oben S. 79 mit Anm. 75.

<sup>89</sup> In dem hier besprochenen Zusammenhang ist die Beschreibung eines

Damit sind wir am Ende unserer Untersuchung angelangt. Es dürfte deutlich geworden sein, daß der Bildschmuck des Mosaiks von Hinton St. Mary — abgesehen von der Büste mit dem Christogramm — ganz in der Tradition der konventionellen Schmuckmotive römischer Villen steht. Es sind Motive, die sich im weitesten Sinne auf den Stand, die Lebensführung und die Daseinsfreuden des begüterten römischen Bürgers beziehen. Auch die mythologische Darstellung, die Tötung der Chimäre durch Bellerophon, ordnet sich demselben Vorstellungskreis unter: Bellerophon erscheint hier, übereinstimmend mit anderen kaiserzeitlichen und spätantiken Bellerophonmosaiken, als Jäger. Hintergründige symbolische Deutungen oder gar eschatologische Bezüge, die zudem den Zusammenhang dieser Mosaiken mit der bildlichen Dekoration römischer Häuser und der kaiserzeitlichen dekorativen Kunst im allgemeinen zerreißen würden, werden dadurch überflüssig; es sei denn man nähme an, daß das römische Leben in allen seinen Äußerungen von einer solchen im wesentlichen eschatologisch bestimmten Symbolik durchdrungen gewesen sei. Die vordergründigen Bezüge, die der Wahl des Bellerophonbildes zugrunde liegen, schließen darüber hinaus auch eine Interpretatio christiana aus, ja der allgemeine profane Kontext, in dem die Büste mit dem Christogrammnimbus erscheint, machen es wahrscheinlich, daß diese Büste im Typus des Christusbildes, die anstelle der traditionellen, klischeehaften Darstellungen von Personifikationen der Naturkräfte und den Kosmos repräsentierenden Göttergestalten getreten ist, in ihrem Sinngehalt wohl eher durch einen verschwommenen Synkretismus denn durch eine orthodox-theologische Konzeption bestimmt wird. Für eine vielschichtige, tief sinnige Symbolik oder konkrete Symbolbezüge, wie sie das Mittelalter kennt und wie sie sich bereits in der Schriftallegorese der Kirchenväter herauskristallisieren, dürften jedenfalls die Bildmotive des Mosaiks von Hinton St. Mary und darüber hinaus auch die der übrigen Bellerophonmosaiken keinen Raum bieten. Gewiß mag die hier vorgetragene Deutung, die den Bildmotiven dieser Mosaiken nur einen mehr vordergründigen und allgemeinen Sinngehalt zubilligt, manchem gerade deshalb unbefriedigend erscheinen, doch gilt es auch hier, die Warnung zu beherzigen, die J. Burckhardt in anderem Zusammenhang für die Deutung griechischer Mythen ausgesprochen hat: „... je präziser wir verfahren wollen (sc. bei der Mythendeutung), desto gewisser gehen wir in die Irre.“<sup>90</sup>

Anfang des 19. Jh. in England gefundenen Mosaiks bemerkenswert, die *Smith* (a. a. O.: *La Mosaique Gréco-Romaine* [Paris 1965] 100, Anm. 25) anführt. Das Mosaik, das im dekorativen Schmuck dem von Hinton St. Mary geglichen haben muß, enthielt vier Medaillons mit Köpfen, die nach der etwas verworrenen Beschreibung durchaus denselben Typ mit Monogrammnimbus wiedergegeben haben können, wie er uns im Mosaik von Hinton St. Mary erhalten ist. Damit würde diese Büste ganz in die Nähe der Personifikationen der „profanen“ Mosaike rücken.

<sup>90</sup> J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* 2, hrsg. v. F. Stähelin = Gesamtausgabe 9 (1930) 59.