

## Dionysos der Erlöser?

Bemerkungen zur Deutung der Bodenmosaikien im „Haus des Aion“ in Nea-Paphos auf Cypern durch W. A. Daszewski

Von JOHANNES G. DECKERS

*Renate Schumacher-Wolfgarten gewidmet*

Im Herbst 1983 legten Mitglieder der Archäologischen Mission der Universität Warschau unter Leitung von W. A. Daszewski in Kato Paphos, dem antiken Nea Paphos auf Cypern, Teile eines Gebäudes frei, das der in den vorausgegangenen Jahren fast vollständig ausgegrabenen „Theseus-Villa“ unmittelbar benachbart ist.<sup>1</sup> Bisher sind ein größerer Eckraum sowie zwei an diesen anstoßende Räume aufgedeckt worden. Der Mosaikboden des Eckraums enthält ein fünf Szenen umfassendes figurliches Mittelbild.<sup>2</sup> (Abb. 1)

Im Mörtelbett der *tesserae* konnte eine Münze geborgen werden, die zwischen 318 und 324 n. Chr. geprägt wurde. Dieser terminus post quem sowie der Stil der Mosaiken, deren auffallender Klassizismus sie dem sog. Schönen Stil zuordnet, reichen aus, um die Entstehung des Bodens im zweiten Viertel des 4. Jh. n. Chr. zu begründen.<sup>3</sup>

Ausgehend von der Szene, die die Übergabe des Dionysosknaben an seinen künftigen Ziehvater Tropheus und an die Nymphen von Nysa darstellt, legte D. eine umfassende Deutung aller fünf Bilder vor. Er glaubt, daß hier „eine neue spätantike Glaubenskonzepzion“ sichtbar werde, die ein Gegengewicht zur Last der neuen, vom Christentum verkündeten Werte bilden solle und die „in einer Welt der Mystik und philosophischen Spekulation Erlösung“ verspräche. Er sieht hier eine Art Epiphanie in Bildern, die zeige, „daß Gott – Dionysos! – erschienen ist, um die Welt zu erlösen, eine neue Ordnung zu schaffen und über Elemente und Sinne zu herrschen. Seine Göttlichkeit durchdringt alle Lebensbereiche, und seine Botschaft betrifft alle und alles – er ist der Erlöser.“<sup>4</sup>

Welche Beobachtungen führen D. zu diesem weitreichenden Schluß, der ihn im Bodenmosaik eine Art Bilderkatechismus einer monotheistischen religiösen Strömung erkennen läßt, die als pagane Reaktion auf das Christentum Dionysos zu einer Art Anti-Christus macht? Mit welchen Argumenten stützt D. diese Deutung? Was war der einstige Zweck dieser Raumgruppe?

Der östliche Raum kann als Vestibül bezeichnet werden, da er sowohl einen straßenseitigen Eingang, als auch in seinen übrigen drei Wänden je



eine Tür besitzt. (Abb. 1) Die in seiner Ostwand führt in einen noch nicht freigelegten Raum, in dessen Westwand sich ein ovales Becken befindet ( $0,54 \times 0,30$  m), dessen Boden mit Mosaik belegt ist. Ohne dies zu begründen, glaubt D., daß dieses Bassin „wahrscheinlich zur kultischen Reinigung“ diene.

Die Öffnung in der Westwand des Vestibüls war vermutlich dreiteilig und führte zum großen, von D. Hauptsaal genannten Eckraum (Maße:  $9,00 \times 7,60$  m). In der Nordwand des Eckraums befindet sich eine kleine Tür, die zu einem Nebenraum führt. Die Nord- und Westwand des Eckraums sind bis zu einer Höhe von 0,70 m erhalten. Dieses aufgehende Mauerwerk rechnet D. einer zweiten Bauphase zu. Zuerst habe die Westwand im mittleren Bereich eine große, halbbrunde Nische enthalten, überwölbt von einer Halbkuppel und gerahmt durch zwei Halbsäulen mit Blattkapitellen. Typus und Ausführung der Kapitelle weisen auf eine Entstehung in der Mitte des 4. Jh. n. Chr. hin.<sup>5</sup>

Der Eckraum hätte nach dieser Vermutung in einer ersten Phase – zu der auch das Mosaik zu rechnen wäre? –, eine seinem Eingang gegenüberliegende (Statuen-)Nische besessen. D. vermerkt an dieser Stelle leider nicht, daß die Blöcke der Mauer und die Werkstücke, die zu der Nische gehören, in Sturzlage auf der Straße zwischen der „Theseus-Villa“ und dem „Haus des Aion“ gefunden wurden.<sup>6</sup> Vor der Zuweisung zu einer ersten Phase des Eckraums im „Haus des Aion“ muß der – bisher nicht erbrachte – Nachweis geführt werden, daß diese Blöcke und Werkstücke nicht etwa von der Ostwand der gegenüber liegenden „Theseus-Villa“ stammen. Sollte dieser Nachweis aber gelingen, so wäre auch dann eine (Statuen-)Nische in der Westwand des Eckraums kein eindeutiger Hinweis auf seine einem Kultraum nahekommende Funktion. Diese Nische könnte genausogut rein ornamentaler Art gewesen sein und den repräsentativen Charakter dieses Raumes erhöht haben.

Das bisher einzige gewichtige Indiz für die Nutzungsart des Raumes gibt die Gliederung seines Mosaikbodens: Die mittlere, mit reichem ornamentalem und figürlichem Dekor versehene Fläche hat, vom Haupteingang gesehen, den Umriss des auf dem Kopf stehenden Buchstabens T, die äußere Fläche den eines kopfstehenden U, das das T umfängt. (Abb. 1) Diese äußere Fläche zeigt ein zurückhaltendes Muster: weiße, dünne, sich rechtwinklig kreuzende Linien legen sich wie ein großmaschiges Netz über einen schwarzen Grund. Auf diesem Teil des Bodens wurden einst Klinen aufgestellt, von denen aus die Gäste den figürlichen Mittelteil des Bodens betrachten konnten. Dieser häufig anzutreffenden Gliederung von Mosaikböden in Triklinien gab Doro Levi seinerzeit die knappe Bezeichnung „the T-triclinium pattern“.<sup>7</sup> Eigenartigerweise vermeidet es D., den Eckraum Triklinium zu nennen.<sup>8</sup>

Was ist in den fünf figürlichen Szenen des Mosaikbodens dieses Trikliniums dargestellt? (Abb. 2)



»THESEUS-VILLA« ↑

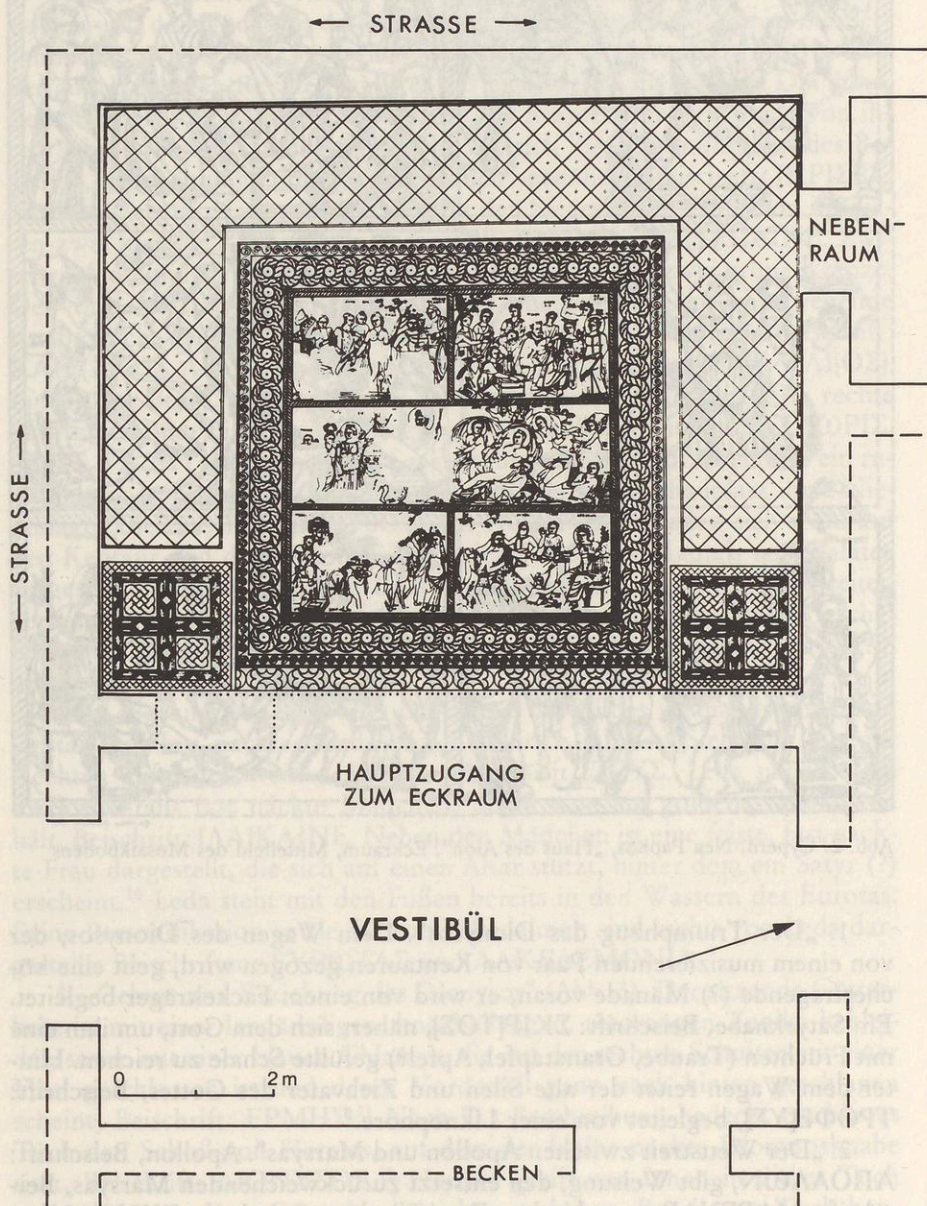


Abb. 1: Cypern, Nea Paphos, „Haus des Aion“, Eckraum



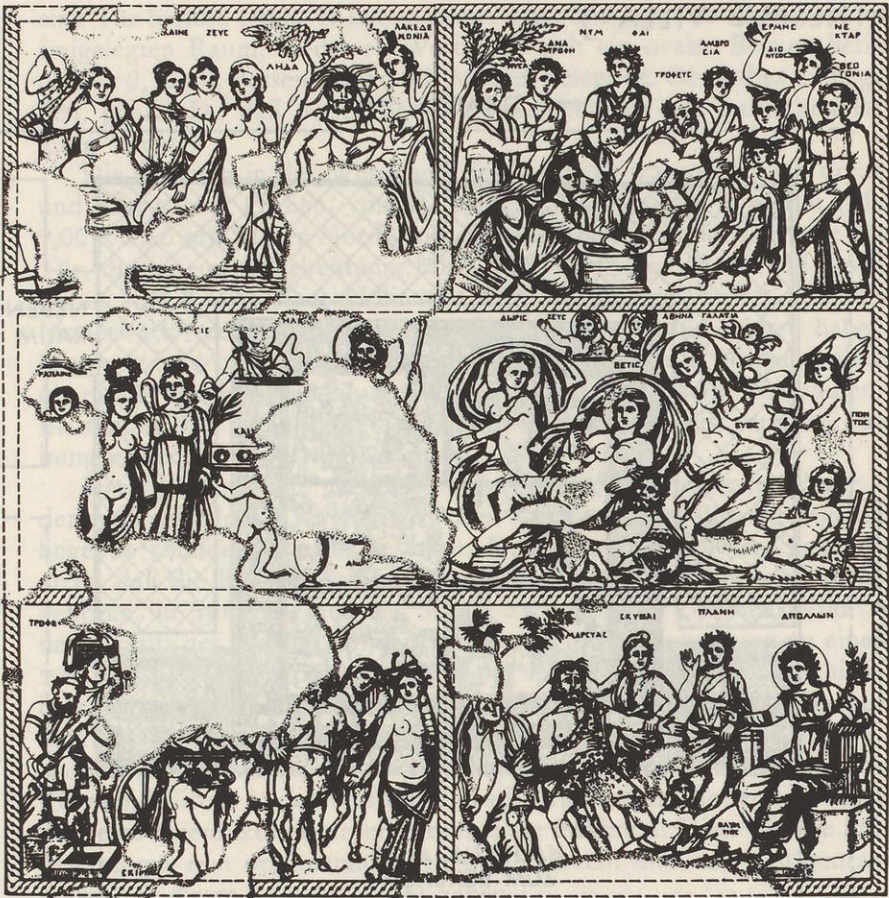


Abb. 2: Cypern, Nea Paphos, „Haus des Aion“, Eckraum, Mittelfeld des Mosaikbodens

1. „Der Triumphzug des Dionysos“. Dem Wagen des Dionysos, der von einem musizierenden Paar von Kentauren gezogen wird, geht eine köchertragende (?) Mänade voran, er wird von einem Fackelträger begleitet. Ein Satyrknabe, Beischrift: ΣΚΙΡ[ΤΟΣ], nähert sich dem Gott, um ihm eine mit Früchten (Traube, Granatapfel, Apfel?) gefüllte Schale zu reichen. Hinter dem Wagen reitet der alte Silen und Ziehvater des Gottes, Beischrift: ΤΡΟΦΕ[ΥΣ], begleitet von einer Liknophore.<sup>9</sup>

2. „Der Wettstreit zwischen Apollon und Marsyas“. Apollon, Beischrift: ΑΠΟΛΛΩΝ, gibt Weisung, den entsetzt zurückweichenden Marsyas, Beischrift: ΜΑΡΣΥΑΣ, zu schinden. Zwei Skythen, Beischrift: ΣΚΥΘΑΙ, haben Marsyas gepackt, um das Urteil zu vollstrecken. Der Knabe Olympos, Beischrift: ΟΛΥΜΠΙΟΣ, hat sich zu Füßen des Gottes geworfen und fleht



um Gnade für Marsyas. Im Hintergrund steht eine lorbeerbekränzte Frauengestalt, Beischrift: ΠΛΑΝΗ.

3. „Der Schönheitswettbewerb zwischen der äthiopischen Königin Kassiopeia und den Töchtern des Nereus“. In der linken Bildhälfte ist die Personifikation von „Zeit“ und „Ewigkeit“ dargestellt, Beischrift: ΑΙΩΝ. Mit der ausgestreckten Rechten weist er auf zwei weibliche Figuren. Die linke, Beischrift: [ΚΑΣΣΙΟΠΕ]ΙΑ, ist bis auf den Mantel, den sie gerade von ihren Schultern streift, völlig nackt. Ihr hat sich die Personifikation des Begriffs „Entscheidung“ oder „Urteilsspruch“ genähert, Beischrift: [ΚΡΙΣ]ΙΣ. Sie hält über das Haupt von Kassiopeia den Siegeskranz. Links von ihr waren zwei kleinere Dienerinnen dargestellt, Beischrift: [ΘΕΡ]ΑΠΑΙΝΕ. Zwischen Aion und Krisis liegen auf einem niedrigen Tisch zwei grüne Kränze. Der vor dem Tisch sich im Laufschrift auf eine goldene Urne zu bewegend Knabe reicht den goldenen Losstein zu Kassiopeia, über ihm die Beischrift: ΚΑΙΡ(?)[ΟΣ]. Am Himmel erscheint der Sonnengott, Beischrift: ΗΛΙ[ΟΣ]. Links über den Dienerinnen war vermutlich Selene zu sehen. Die rechte Hälfte des Bildes ist den Unterlegenen vorbehalten, Beischriften: ΔΩΡΙΣ, ΘΕΤΙΣ, ΓΑΛΑΤΙΑ. Ein bärtiger Seekentaur, ein Meeresdrachen und ein ruderhaltender Triton entführen die drei Schönen vom Schauplatz ihrer Niederlage. Die Beischriften: ΒΥΘΟΣ und ΠΟΝΤΟΣ beziehen sich wohl auf den Kentaur und den Triton. Ein aus den Falten des Mantels von Galatea aufgeschreckt hochflatternder Eros und ein zweiter, der ein Seerind reitet, veranschaulichen die erotische Grundstimmung des figurenreichen Geschehens. Auch hier erscheinen am Himmel zwei Götter, Beischriften: ΖΕΥΣ und ΑΘΗΝΑ.

4. „Leda und der Schwan“. Die Mitte des Bildes nimmt die stehende Gestalt der fast nackten Leda ein, Beischrift: ΛΗΔΑ. Sie weist mit der Rechten auf einen weißen Schwan, Beischrift: ΖΕΥΣ. Leda nähern sich zwei ebenfalls fast nackte Mädchen, deren eine ein goldenes Kännchen hält, Beischrift: [ΛΑ]ΚΑΙΝΕ. Neben den Mädchen ist eine feiste, fast nackte Frau dargestellt, die sich auf einen Altar stützt, hinter dem ein Satyr (?) erscheint.<sup>10</sup> Leda steht mit den Füßen bereits in den Wassern des Eurotas. Seine Personifikation sowie die von Lakedaimon sind rechts von Leda dargestellt, Beischriften: ΕΥΡΩΤΑΣ und ΛΑΚΕΔΕΜΟΝΙΑ.

5. „Geburt und Erziehung des Dionysos“ (Abb. 3). Der sitzende Götterbote ist mit einer langärmligen, knöchellangen, rotorangen Tunika bekleidet, sowie mit einer blauen Chlamys, die auf der rechten Schulter mit einer Fibel geschlossen ist und deren Vorderteil ganz nach hinten geschlagen scheint, Beischrift: ΕΡΜΗΣ.<sup>11</sup> Nach D.s Beschreibung bedeckt ein blaues Tuch den Schoß von Hermes, auf dem der kleine nackte Dionysosknabe sitzt, Beischrift: ΔΙΟΝΥΣΟΣ.<sup>12</sup> Hermes greift von innen in dieses Tuch und scheint es, samt Götterkind, leicht anzuheben. Bei diesem Tuch handelt es sich nicht, wie D. meint, um ein separates Tuch, sondern vielmehr um den nach vorn geschlagenen, hinteren Teil der – gleichfarbenen – Chla-





Abb. 3: Cypern, Nea Paphos, „Haus des Aion“, Eckraum, Mosaikboden, Hermes übergibt Dionysos an Tropheus und die Nymphen, Ausschnitt

mys. Die beiden Götter werden von zwei Gestalten begleitet, Beischriften: ΘΕΟΓΟΝΙΑ und ΝΕΚΤΑΡ. „Nektar“ hat den rechten Arm mit geöffneter Hand erhoben, nach D. eine Geste, die einen Gruß oder eine Ankündigung zu begleiten scheint. Die gleiche, wenn auch zurückhaltendere Geste von „Theogonia“ bezeichnet D. als typischen Grußgestus (s. Anm. 1, 36). Mit leicht gebeugten Knien, nach vorn geneigtem Oberkörper und vorgestreck-



ten Händen eilt der alte Silen und künftige Ziehvater auf Dionysos zu, Beischrift: ΤΡΟΦΕΥΣ. Ihm in Bewegung und Geste gleichend, geht neben Tropheus eine zweite Gestalt auf den Knaben zu, Beischrift ΑΜΒΡΟΣΙΑ. Es folgen drei hintereinander gestaffelte Nymphen, die das Bad des Götterkinde vorbereiten, Beischrift: ΝΥΜΦΑΙ. Blick und Gesten zweier Gestalten unter einem Baum links neben den Nymphen gelten dem Ankömmling, Beischriften: ΝΥΣΑ und ΑΝΑΤΡΟΦΗ.<sup>13</sup>

D. beginnt die Deutung der fünf Bilder bei der Szene der Übergabe des Dionysosknaben. Der Sinn dieser Darstellung gehe wenigstens für die „Eingeweihten“ weit über die vordergründige Episode der Kindheitsgeschichte des Gottes hinaus. Sie „bedeutet vor allem eine Offenbarung, eine Epiphanie des neugeborenen höchsten Gottes vor den Menschen“. D. vergleicht hier die bekannte Ikone des späten 6. Jh. im Katharinenkloster auf dem Sinai, die den auf dem Schoß der Gottesmutter sitzenden Christusknaben zeigt, umgeben von den Heiligen Theodor und Georg sowie den Erzengeln. „Die singulären, allegorischen Gestalten der Theogonia, des Nektar und der Ambrosia erscheinen fast wie Parallelen . . .“<sup>14</sup> D. glaubt zudem, daß im Gegensatz zu den im 5. Jh. n. Chr. entstandenen „Dionysiaka“ des Nonnos aus Panopolis die Darstellung dieser drei Personifikationen bedeute, daß im Mosaik schon der neugeborene Dionysos als „ein unsterblicher Gott höchsten Ranges“ dargestellt sei. Diese Bedeutung sieht D. darin bestärkt, daß Hermes Dionysos mit verhüllten Händen halte. Der Ritus der *manuum velatio* bedeute, „. . . daß Gott – Dionysos! – erschienen ist, um die Welt zu erlösen . . .“ Mit ihm breche das Goldene Zeitalter an, die Erde bringe Blüten und Früchte hervor – so die wahre Bedeutung des Bildes vom Triumphzug des Dionysos.

Die eigentliche Aussage auch der übrigen Bilder des Mosaiks bestehe darin, mit Macrobius, in Dionysos den Gott zu erkennen, der Helios und Apollon in sich vereine. Dionysos sei zugleich auch die Weltenseele, die andere Jupiter nennen. So gesehen erhält, für D., auch der schwanengestaltige Zeus einen neuen Sinn. Selbst der Schönheitswettbewerb zwischen Kassiopeia und den Nereiden sei in Wahrheit die symbolische Darstellung des Kampfes der Naturelemente, des Chaos gegen die wahre Schönheit und kosmische Ordnung, personifiziert in Kassiopeia. Im gleichen Sinn deutet D. schließlich auch den Zweikampf zwischen Apoll und Marsyas, dessen Schicksal demjenigen als warnendes Beispiel vorgehalten werde, der diese Ordnung nicht anerkenne und dessen Irrtum in „Plane“ personifiziert sei.

D. sieht im Mosaik des „Aion-Hauses“ einen ähnlichen Sinngehalt, wie ihn Jean Balty in vielen Mosaikböden von Palmyra und Apamea zu erkennen glaubt. Auch D. bezieht sich allgemein auf orphisch-neuplatonische Vorstellungen und zitiert besonders Jamblichos, Proklos, Macrobius, Symmachus und V. A. Praetextatus (s. Anm. 1, 41).

Die Geisteshaltung, die hinter dem Bildprogramm der neuentdeckten Mosaiken stehe, sei eine „zutiefst heidnische“, sie sei „zutiefst mit alten



Traditionen und Glaubensvorstellungen verbunden“ (s. Anm. 1, 44). Dieser „alte Glaube“ solle aber wieder aufgefrischt werden, indem „die in ihm enthaltenen moralischen Inhalte und ethischen Werte als zeitlos“ hervorgehoben würden.

## 2

Schon der Vergleich mit der Ikone des späten 6. Jh. auf dem Sinai macht deutlich, daß sich D. einer Deutungsmethode bedient, die den Darstellungsinhalt eines figürlichen Bodenmosaiks nicht aus seinem Bezug zur Funktion des Raumes erklärt, in dem es angebracht wurde.<sup>15</sup> Bei diesem Vorgehen wird die einzelne Darstellung, ist sie einmal aus ihrem ursprünglichen thematisch-funktionalen Zusammenhang herausgelöst, zum Spielball von Spekulationen, die im Sinne der eingangs zitierten These D.s hinter jedem ikonographischen Detail eine tiefsinnige religiöse oder philosophische Aussage wittern.

So glaubt z. B. D., daß die spitzen, tierischen Ohren des alten Silens Tropheus, die er bei dem Bild der Ankunft seines künftigen Zöglings auf der Insel Nysa noch besaß, durch den Umgang mit dem Götterkind, dessen „Anwesenheit humanisiert und adelt“, allmählich die Form menschlicher Ohren angenommen hätten, die Tropheus beim Bild des späteren Triumphs des Gottes besitzt (s. Anm. 1, 44).

Nimmt man mit D. an, die Form der Ohren gebe in diesem Mosaik einen derart gewichtigen Hinweis auf die innere Qualität eines Dargestellten, so fragt man sich, warum ausgerechnet die Personifikation des „Nektar“ sich durch ihre spitzen Ohren als halbes Tier ausweist, wo in der Argumentation D.s es gerade doch „Nektar“ und „Ambrosia“ sind, die zeigen, daß – entgegen der üblichen Meinung –, „Dionysos schon von seiner Geburt an ein unsterblicher Gott höchsten Ranges war“ (s. Anm. 1, 39).<sup>16</sup>

In seinem Bemühen, „die Bilder aus Neu-Paphos . . . als philosophisch-religiöse Auslegungen einer bestimmten Geistesrichtung zu verstehen“ (s. Anm. 1, 44), sieht D. nicht, daß die Gestalt des Nektar dem bekannten, bis ins 4. Jh. n. Chr. gut belegten Figurentypus eines Satyrs folgt. Er findet sich vor allem bei Darstellungen der Episode der Entdeckung der schlafenden Ariadne durch Dionysos und sein Gefolge (Abb. 4). Es ist der Satyr, der die Schöne soeben entblößt hat und voll Staunen den Arm mit geöffneter Hand erhebt und zu seinem Herrn Dionysos aufschaut.<sup>17</sup> Die ganz unmotiviert Blickrichtung von „Nektar“ im „Aion-Haus“, der dort nicht hinter zum Dionysosknaben, sondern weg von ihm himmelwärts schaut, findet so ihre Erklärung. Im Ixionzimmer im Haus der Vettier in Pompeji ist schließlich auch der spitzblättrige Kranz im Haar des Satyr noch gut zu sehen. Gleiches gilt für die Geste, die eben nicht „einen Gruß oder eine Ankündigung“ (s. Anm. 1, 36), sondern erschrockenes Erstaunen bedeutet,





Abb. 4: Pompeji, Haus der Vettier, Ixionzimmer, Dionysos entdeckt Ariadne, Ausschnitt, Satyr (Neapel, Museo Nazionale)

das im neuen Bildzusammenhang des Mosaiks in eine Reaktion auf das Erscheinen des Dionysosknäbleins umgedeutet wird.

Schon bei „Nektar“ wird deutlich, daß im Mosaik Figurentypen verwendet sind, die anderen Bildzusammenhängen entstammen und die in eine neue Komposition eingebaut werden, wobei allein durch die Beischrift versucht wird, sie in die Darstellung einer anderen Gestalt umzudeuten.





Abb. 5: Baltimore, Walters Art Gallery, Sarkophagdeckel, Geburt des Dionysos und Tod der Semele, Ausschnitt

Auch „Theogonia“ ist aus einem anderen Darstellungszusammenhang übernommen. Dies läßt allein ihre unklare räumliche Position im Mosaik vermuten: Befinden sich rechte Hand und Arm deutlich hinter dem Rücken des Hermes, so stehen ihre Füße in einer vorderen Raumzone, die von den Fußspitzen des Hermes gerade nur berührt wird (Abb. 3). Anders als beim Satyr muß im Fall der Theogonia die Namensbeischrift aber keinen Wechsel der Identität bedeuten. Ihre Gestalt findet sich tatsächlich in den Bildern einer „Theogonia“, also den Darstellungen einer Göttergeburt.

Das Motiv der nach links eilenden Frau, die den durch die heftige Bewegung auf den rechten Oberschenkel heruntergerutschten Mantel mit der Linken so faßt, daß sein Zipfel über den linken Unterarm fällt, die Rechte aber mit geöffneter Hand erschrocken erhoben hat – dieses Motiv findet sich bei Darstellungen von Frauen, die sich um das Bett der gebärenden und sterbenden Semele versammelt haben (Abb. 5 u. 6). Die Benennung dieser Gestalt, die z. B. auf den Reliefs von Sarkophagdeckeln des 2. Jh. aber auch noch auf dem einer Elfenbeinpyxis des 6. Jh. zu finden ist, schwankt in der modernen Literatur: Heydemann hält sie für die sich eiligst entfernende Hera, Greifenhagen und Schefold für Eileithyia, Matz für





Abb. 6: Ince Blundell Hall, Relief, Geburt des Dionysos und Tod der Semele (Liverpool Merseyside County Museum)

Harmonia, die Mutter der Semele.<sup>18</sup> Die Geste der Rechten kann Erschrecken über den Tod Semeles, aber auch Staunen über die Geburt eines Götterkindes bedeuten; das Davoneilen könnte sowohl ein Zurückweichen von der qualvoll sterbenden Semele meinen, als auch den Aufbruch der Botin darstellen, die die Kunde von der Geburt eines neuen Gottes verbreiten wird. Träfe diese letzte Vermutung zu, so trüge die Gestalt im Mosaik zu Recht ihren Namen, und es wäre zu erwägen, ob die entsprechenden Figuren in den Reliefs nicht ebenfalls Theogonia genannt werden sollten.<sup>19</sup> In jedem Fall ist deutlich, daß die Gestalt des Mosaiks aus einem anderen inhaltlichen Kontext stammt. Ihre kompositorisch nicht ganz gelungene Einfügung findet so eine Erklärung.



Im neuen thematischen Zusammenhang modifiziert sich allerdings, ähnlich wie bei Nektar, auch die Aussage dieser Gestalt: Ihr ursprüngliches Wegeilen ist jetzt zum Heraneilen geworden, die Geste des Schreckens und des Staunens kann jetzt als Huldigung und Akklamation aufgefaßt werden, die dem auf dem Schoß von Hermes sitzenden göttlichen Knaben gilt.

Theogonia ist somit als rechte Flankenfigur in ein „Thronbild“ eingefügt, der links die Gestalten von Tropheus und Ambrosia entsprechen. Der Hinweis D.s auf die rund 250 Jahre später entstandene Marienikone auf dem Sinai und der Vergleich der dort dargestellten Heiligen Theodor und Georg mit „Ambrosia“ und „Theogonia“ sowie der der zwei Engel mit der Gestalt des „Nektar“, die „fast wie Parallelen“ erscheinen, ist nicht ganz so fernliegend, wie dies auf den ersten Blick scheinen mag (s. Anm. 1, 39).

Bevor ich auf diesen Vergleich eingehe, aber noch zwei Bemerkungen. Die erste gilt der Haltung der Gestalt des Hermes im Mosaik. Nach D. ist Hermes hier „in majestätischer, kaiserlicher Pose“ dargestellt, eine Haltung, die „im Gegensatz zu vielen anderen Darstellungen (der Übergabe des Dionysos)“ stehe. Von dieser „kaiserlichen Pose“ des Hermes im Mosaik „führt eine gerade Linie zu solchen Darstellungen wie dem Bildnis Theodosius' I. auf dem Madrider Missorium (387–388 n. Chr.)“ (s. Anm. 1, 36, 39).

Hier ist zunächst festzustellen, daß es schon in der klassischen griechischen Kunst in Darstellungen dieser Episode den sitzenden Hermes gegeben hat. Auf einem um 440 v. Chr. entstandenen rotfigurigen Vasenbild hält Hermes mit beiden Händen das völlig nackte Dionysosknäblein (Abb. 7). Es sitzt auf dem Mantel des Hermes, den er über Schoß und Oberschenkel gebreitet hat. Das Götterkind streckt beide Händchen einer Nymphe entgegen, die in erschrecktem Staunen die Hände geöffnet und beide Arme erhoben hat.<sup>20</sup> Hier ist auch auf die Gestalt des majestätisch thronenden Silen hinzuweisen, der in einem pompejianischen Wandbild des Triumphzuges des Dionysos das nackte Knäblein auf dem von seinem Mantel bedeckten Schoß hält.<sup>21</sup>

Auch das Detail der verhüllten Hände des Hermes im Mosaik sollte nicht ohne einen Blick auf ältere Darstellungen der Übergabe eines Götterkindes unmittelbar mit jüngeren Denkmälern wie z. B. dem Theodosiusmissorium in Verbindung gebracht und ausschließlich als eine Wiedergabe des Ritus der *manuum velatio* gedeutet werden: „Das Verhüllen der Hände war Ausdruck höchster Verehrung . . .“ Die Geste will „bedeuten, daß Gott – Dionysos! – erschienen ist, um die Welt zu erlösen . . .“ (s. Anm. 1, 41).

Zunächst ist anzumerken, daß auch in älteren Darstellungen einer Übergabe des Dionysosknaben „verhüllte Hände“ zu beobachten sind, wie z. B. bei einer Nymphe auf einem um 460 v. Chr. entstandenen, in Ferrara aufbewahrten, Volutenkrater.<sup>22</sup> Hier ist zumindest die linke Hand der Nymphe mit einem lang herabhängenden Tuch bedeckt. Auch die übrigen Darstellungen, in denen das nackte Dionysosknäblein auf dem vom Mantel



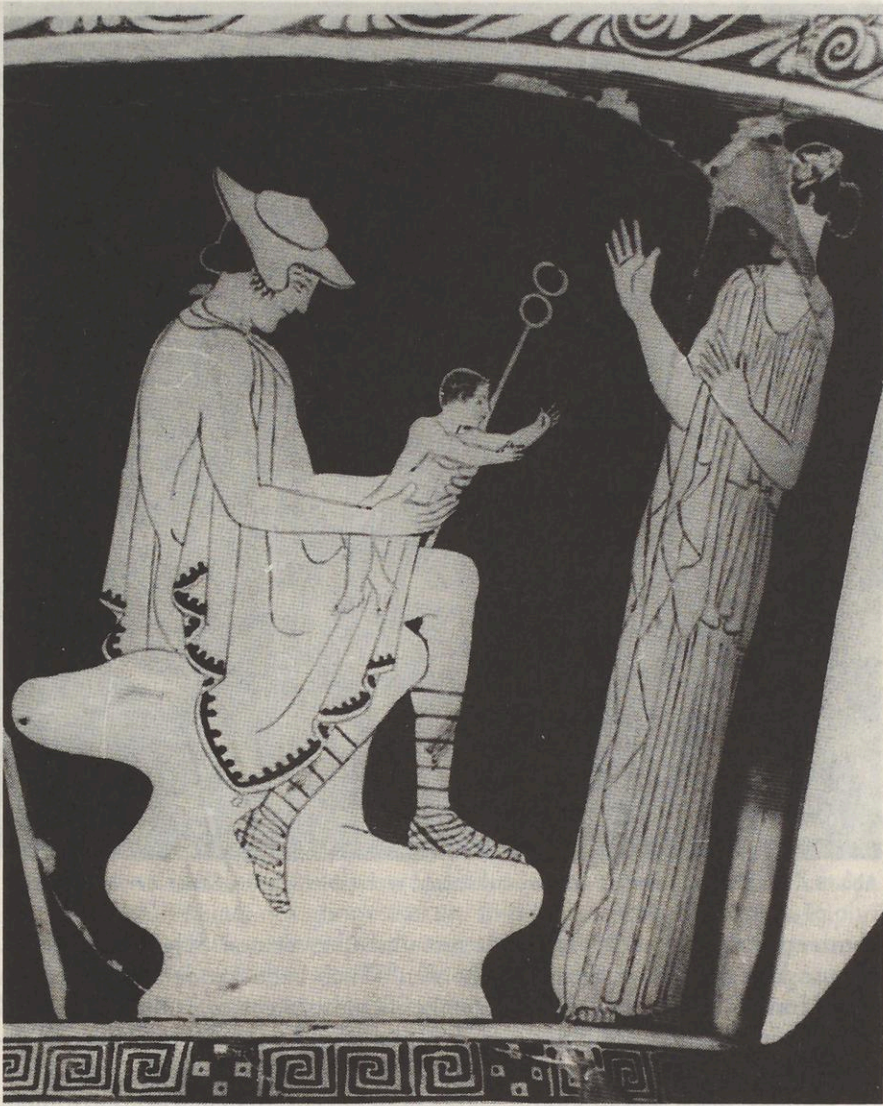


Abb. 7: Moskau, Puschkin Museum, Kelchkrater des Villa-Giulia-Malers, Hermes übergibt Dionysos an die Nymphen

verhüllten Schoß des Hermes sitzt, sind hier zu nennen.<sup>23</sup> Es wird deutlich, daß das Mosaik gerade in diesem letzten Detail einer älteren Tradition folgt. Hermes hat eben nicht ein eigens diesem Zweck vorbehaltenes Tuch auf seinen Knien ausgebreitet (s. Anm. 1, 35). Es handelt sich bei diesem „Tuch“ vielmehr um einen Teil des Mantels von Hermes, den dieser mit





Abb. 8: Pisa, Campo Santo, Feldherrnsarkophag, rechte Nebenseite, Szene der *clementia*

dem rechten Arm nach vorn gezogen und über seinen Schoß gelegt hat. Nur so läßt sich der vom „blau-silbernen“ Tuch bedeckte rechte Unterarm von Hermes erklären (Abb. 3). Schließlich ist nicht zu übersehen, daß „Tuch“ und der auf den Schultern sichtbare Teil des Mantels die selbe Farbe haben.<sup>24</sup>

Es gibt also schon ältere Darstellungen, in denen Dionysos nicht mit bloßen Händen gehalten wird oder auf verhülltem Schoß sitzt. Ein Detail, das bei diesen Kunstwerken aber sicher nur als Zeichen für die Behutsamkeit und Fürsorge zu verstehen ist, mit denen das Neugeborene behandelt wird. Auch diese Bedeutung schwingt bei dem Mosaikbild aber noch mit.<sup>25</sup> Mit dieser notwendigen Einschränkung scheint mir die Deutung D.s richtig, hier den höfischen Ritus der verhüllten Hände dargestellt zu sehen: Es ist deutlich, daß Hermes in den Teil seines Mantels gegriffen hat, auf dem Dionysos sitzt. Er rafft von innen den Stoff so zusammen, daß





Abb. 9: Thessaloniki, Galeriusbogen, Nordpfeiler, Westansicht oberster Fries, Ausschnitt, Szene der *clementia*

sich seine geschlossenen Fäuste deutlich abzeichnen. Auf diese Weise hebt Hermes das Kind seinen künftigen Erziehern hin (s. Anm. 1, 39).<sup>26</sup> Dieser Ritus ist auf Denkmälern der römischen Triumphalkunst häufiger dargestellt. Seit der Tetrarchie ist er Teil des offiziellen Hofzeremoniells. Auch in der außerhöfischen Kunst wird er schon seit der mittleren Kaiserzeit zur Bildchiffre, die Gegenstände oder Personen als *sacer* bezeichnet.<sup>27</sup> Die Darstellung des Ritus unterstreicht im Mosaik also die Göttlichkeit des Kindes.

Das alte Thema des dionysischen Bilderkreises wird in Nea-Paphos aber noch durch ein zweites, der römischen Triumphalkunst entstammendes, im 3. Jh. aber längst auch in die außerkaiserliche Sphäre „abgesunkenes“, ikonographisches Motiv aktualisiert: Bei der bekannten Szene, die die *clementia* des Feldherrn darstellt, hat sich dieser auf einem Klappstuhl niedergelassen und empfängt die Huldigung von Unterlegenen. Handelt es sich bei ihnen um Barbaren, so können auch deren Frauen und Kinder mitdargestellt sein. Diese Besiegten nähern sich dem Feldherrn mit vorgebeugtem Oberkörper und bittflehend hingestreckten Händen. Es genügt hier, an die entsprechenden Szenen in den Reliefbändern der Triumphsäulen, z. B. der des Kaisers Trajan, zu erinnern<sup>28</sup> oder an die Darstellungen auf den sog. Schlacht- oder Feldherrnsarkophagen (Abb. 8)<sup>29</sup> oder schließlich an die *clementia*-Szenen am Galeriusbogen in Thessaloniki (Abb. 9).<sup>30</sup> Derartige Szenen gehören, wie auch die verwandten Audienz- und Tribunalszenen, zum Typenbestand auch der Kunst des 4. und 5. Jh.<sup>31</sup> Sie sind





Abb. 10: Rom, Santa Maria Maggiore, Mittelschiff, Mosaikpaneel, Hamor und Sichem verhandeln mit Jakob, Ausschnitt

gleichsam feste Begriffe der Bildersprache dieser Jahrhunderte, und es ist selbstverständlich, daß sie damals gleichermaßen in Illustrationen von Vergil<sup>32</sup>, als auch von biblischen Texten verwendet wurden<sup>33</sup> (Abb. 10).

Bei den meisten Darstellungen einer *clementia* ist auffallend, daß die Bittflehenden sich immer von der Seite dem Mächtigen nähern, der seinerseits in Schräg- oder Profilansicht abgebildet wird. Es springt in die Augen, daß die Gruppe des sitzenden Hermes mit Dionysos sowie die sich nähernden Gestalten von „Tropheus“ und „Ambrosia“ nach dem Grundmuster der *clementia*-Szenen aufgebaut ist.<sup>34</sup>

Die ganze aus sechs Figuren bestehende, in sich geschlossene Gruppe des Mosaiks hat keinen Bezug zu achsialsymmetrisch aufgebauten frontalen Thronszenen, zu denen auch die Sinai-Ikone gehört. Im „Haus des Aion“ sind ältere, seit langem festgeprägte typische Einzelfiguren oder Figurengruppen, auch wenn sie aus verschiedenen Themenkreisen stammen, zu Versatzstücken einer neuen Komposition geworden.

Die Adaption an den neuen Darstellungsinhalt im Mosaik ist bei den einzelnen Figuren verschieden gut gelungen: Beim Silen Tropheus ist der bittflehende Barbar mit dem demütig dem Götterkind sich nähernden Ziehvater eine glückliche Verbindung eingegangen. Bei „Nektar“ hingegen ist die alte Satyrgestalt unverändert beibehalten, sie hat nicht, wie es etwa bei der Figur eines Mundschenks der Fall gewesen wäre, irgend einen inhaltlichen Bezug zum Göttertrank.





Abb. 11: Syrakus, Museo Nazionale, Sarkophag, Front, Huldigung der Magier, Ausschnitt

Die Analyse der einzelnen Elemente, aus der die Gruppe um Dionysos aufgebaut ist, zeigt, daß hier *zwei* altbekannte Episoden der Jugendgeschichte des Dionysos – Geburt durch Semele und Übergabe des Kindes durch Hermes –, in einer neuen Komposition vereint wurden, die zugleich durch die Übernahme von Bildformeln vor allem der kaiserlichen Repräsentation, den Charakter eines Huldigungsbildes erhielt.

Diese neue bildliche Fassung der altbekannten Episoden der Jugendgeschichte des Dionysos bedient sich zeitgenössischer Formulierungen: Sollte die Göttlichkeit eines Kindes im 4. oder 5. Jh. bildlich dargestellt werden, so wählte der Künstler hierfür die in der Kunst seiner Zeit gängige Bildformel. Verhüllte Hände und huldigend sich nähernde Gestalten sind die Chiffren, die den spätantiken Betrachter darauf hinweisen, daß „Göttliches“ und ein „herrscherlicher Sieger“ im Bild erscheinen. Diese Chiffren sind für sich genommen völlig neutral. Hatte ein spätantiker Künstler die Aufgabe, christliche Texte zu illustrieren, so benutzte er natürlich ebenfalls derartige Bildformeln<sup>35</sup> (Abb. 10 u. 11). Formale Ähnlichkeiten zwischen gleichzeitigen und späteren christlichen Huldigungs- und Thronbildern mit dem Mosaik in Nea-Paphos – hier ist schließlich auch die Sinai-Ikone zu nennen –, können daher nicht verwundern. Sie sollten aber keinesfalls dazu verleiten, vorschnell eine Verwandtschaft in der Funktion und Aussage zu suggerieren: Das Mosaikbild im „Haus des Aion“ ist keine heidnische Ikone!<sup>36</sup>



Die gleiche Methode führt D. zu einer falschen und mystifizierenden Deutung der Gestalt des Theseus in einem Bodenmosaik der benachbarten „Theseus-Villa“: „Theseus versinnbildlicht hier transzendente Werte, nämlich den Sieg des Guten über das Böse, das durch Minotaurus, der im Zentrum des Lebenslabyrinths sitzt, verkörpert wird . . . Dieser neue Inhalt bedient sich alter Muster als vertrauter Bildprogramme, deren Aufgabe nun aber die Übermittlung bestimmter neuer politischer bzw. philosophisch-religiöser Botschaften wird“. D. begründet diese Deutung damit, daß nicht der tödliche Zweikampf selbst das Hauptthema sei, sondern die Person des am eigentlichen Kampfgeschehen unbeteiligten Helden: „Die weitgeöffneten großen Augen blicken nicht auf den Minotaurus, sondern in einen unbestimmten Raum. Das Antlitz des Theseus erinnert an byzantinische Darstellungen von Heiligen, die in tiefes Nachsinnen versunken sind“ (s. Anm. 1, 16).

So gut die Eigenart von Gesichtsausdruck und Blick Theseus' hier beschrieben ist – der Kopf ist nach D. eine Ergänzung des späten 4. Jh. –, so falsch ist die Deutung. Schon auf römischen Schlachtensarkophagen des 3. Jh. ist zu beobachten, daß der Feldherr als *semper victor* dargestellt wird: Er kämpft nicht mehr selbst, sein Blick geht in die Ferne über das Kampfgetümmel hinweg, sein Erscheinen allein bringt schon den Sieg. Es genügt hier, an den bekannten um 260 n. Chr. entstandenen „Ludovisischen Schlachtensarkophag“ im Thermenmuseum in Rom zu erinnern.<sup>37</sup>

Wenn im 3. und 4. Jh. n. Chr. auch mythische Helden in dieser Weise dargestellt werden, so bedeutet das nur, daß wir eine Bildprägung vor uns haben, in der eine für die Zeit typische Auffassung von sieghaftem Helden-tum Gestalt gewonnen hat. Diese Formel lebt in den Bildern von byzantinischen Helden und Heiligen weiter.

## 3

In den fünf Bildern des Bodenmosaiks fallen die relativ zahlreichen Personifikationen auf. D. lenkt die Aufmerksamkeit vor allem auf drei Gestalten: „Die Darstellungen von Nektar und Ambrosia, ebenso wie die Personifikation der Theogonia, erlauben den Schluß, daß – vielleicht von orphischen Glaubensvorstellungen beeinflusst – der neugeborene Dionysos schon von seiner Geburt an ein unsterblicher Gott höchsten Ranges war“ (s. Anm. 1, 39). D. scheint zu vermuten, daß derartige Personifikationen und deren Beischriften es vor allem den „Eingeweihten“ unter den Benutzern dieses Raumes erleichtern sollten, den „wahren Sinn“ dieser Bilder zu erkennen. Eine derartige Annahme setzt aber voraus, daß dieser Personenkreis über eine gute Kenntnis der zeitgenössischen orphisch-neuplatonischen Schriften verfügte. Sollte diese Überlegung D.s zutreffen, so ist andererseits nicht zu verstehen, warum auch die jedem Schulkind des 4. Jh. n. Chr. geläufigen Protagonisten der immer und immer wiederholten Dar-



stellungen z. B. von der Niederlage des Marsyas oder der Liebesabenteuer des Zeus noch durch Namensbeischriften erklärt werden mußten. Sollte tatsächlich ein des Lesens mächtiger, also relativ gebildeter Benutzer dieses Raumes Apollo, Athena oder Leda nicht auch ohne Namensbeischriften erkennen können?

Die Beischriftenfülle in den fünf Mosaikbildern vermittelt eher den Eindruck einer gewissen Manie, fast jede der dargestellten Gestalten, also auch Nebenfiguren wie z. B. die Dienerinnen von Kassiopeia mit einer Beischrift zu versehen. Oder sollten etwa auch die ΘΕΡΑΠΙΑΙΝΕ auf eine geheime orphische Glaubensvorstellung hinweisen?<sup>37a</sup>

Der Eindruck einer etwas aufdringlich demonstrierten, vordergründigen „literarischen Gelehrsamkeit“, den die Fülle der Beischriften vermittelt, wird bei der Betrachtung der Darstellungen abstrakter Personifikationen verstärkt. Der Auftraggeber scheint keinen Wert darauf gelegt zu haben, daß in Gestalt und Haltung von „ΠΛΑΝΗ“ die Vorstellung, die sie laut Beischrift personifiziert, auch eine künstlerische Darstellung erfährt. In Typik und Tracht ist „Plane“ einfach eine der Musen aus dem Gefolge Apollons, die trotz des grausigen Urteils sich weiterhin ruhig auf den Pfeiler stützt, gelassen das eine Bein über das andere schlägt und ihrem nicht allzu großen Schrecken allenfalls durch die Geste der Rechten Ausdruck gibt. Gänzlich unangemessen für die Personifikation eines „geistigen Irrwegs“ ist aber der Lorbeerkranz: Er steht nur Wesen apollinischen Geistes, sicher aber nicht „Plane“ zu!

In künstlerisch ähnlich oberflächlicher Weise ist „Krisis“ dargestellt. Hier hat nicht die „Entscheidung“ oder die „Urteilsfindung“ Gestalt gefunden, sondern vielmehr der Inhalt des Urteilspruchs. Die abgebildete Figur wäre eigentlich mit Nike zu beschriften.<sup>38</sup> Auch bei „Bythos“, „Pontos“ und „Nektar“ sind entsprechende Beobachtungen zu machen. Offenbar konnten vor allem Gestalten, die nur gattungstypische, nicht aber seit je festgelegte, individuelle Attribute und Merkmale besaßen, mit Hilfe neuer Beischriften, ohne Anstoß zu erregen, in Personifikationen von „Meerestiefe“, „Hohes Meer“, „Nektar“ oder „Irrweg“ verwandelt werden. „Krisis“ macht allerdings eine Ausnahme, da sie im Mosaik die alten Attribute von Nike beibehält. Schließlich gab es im Typen-Repertoire des spätantiken Mosaiksetzers aber auch noch die farblose Gestalt einer jungen Frau, deren harmlos freundlicher Gesichtsausdruck ebensowenig persönliche Eigenart verriet, wie das Blütenkränzlein und der Goldreif im Haar. Sie war gleichsam die Allzweckfigur, verwendbar für die Personifikation eines jeglichen Begriffs oder Gegenstands, vorausgesetzt er war – grammatikalisch gesehen – weiblichen Geschlechts. Die in Haltung und Kleidung sich zwillingshaft gleichenden Personifikationen von ΑΝΑΤΡΟΦΗ und ΑΜΒΡΟΣΙΑ sind hier zu nennen.

Das überreiche Einfügen von Beischriften in zum großen Teil altbekannte mythische Darstellungen sowie die auffallende Vorliebe für Perso-



nifikationen abstrakter Vorstellungen ist keine ausschließliche Eigenheit des „Aion-Hauses“. Hier genügt ein Blick auf die zahlreichen konstantinischen und nachkonstantinischen Mosaiken von Apamea, Damaskus, Palmyra und Antiochia.<sup>39</sup> Offensichtlich handelt es sich um eine zeittypische Erscheinung, die, wenn der überlieferte Denkmälerbestand nicht trügt, zugleich eine Eigenart der Mosaikwerkstätten dieser Städte ist. Das in der entfernteren „Provinz“ gelegene Paphos spiegelt hier also hauptstädtische Moden. Dies wird auch durch den Hinweis D.s bestätigt, der auf die beiden einzigen Parallelen zu dem Schönheitswettkampf zwischen Kassiopeia und den Nereiden in Apamea und Palmyra aufmerksam macht (s. Anm. 1,29).<sup>40</sup> Schließlich haben auch die anderen Bilder im „Haus des Aion“ ihre nächsten Vergleichsbeispiele in den Bodenmosaiken dieser syrischen Städte.

## 4

Vor allem sind hier die Bilder aus dem dionysischen Themenkreis zu nennen. Sie finden sich zumeist in großen und kleineren Villen und dort oft in Mosaikböden von Triklinien aber auch in Räumen anderer, immer profaner Funktion. Schon allein die große Zahl derartiger Bodenmosaiken macht es wenig wahrscheinlich, in ihnen immer wieder dieselbe mystische Botschaft verborgen zu sehen. Vor allem aber dürfte bei der allorts anzutreffenden vielfältigen Verquickung dionysischer Themen mit Bildern ganz anderer Themenkreise eine ähnlich einheitliche Exegese, wie sie D. bei den fünf Bildern im „Haus des Aion“ versuchte, kaum mehr gelingen.

Schließlich muß noch eine letzte, in unserem Zusammenhang aber entscheidende Frage erörtert werden: Gibt es in der Spätantike überhaupt Beispiele dafür, daß in Bodenmosaiken die Gottheit dargestellt wird, auf die sich, wie D. annimmt, die ganze Heilserwartung des Auftraggebers richtet? Haben wir hier tatsächlich die in Bildern sich artikulierende Essenz einer heidnisch-reaktionären „spätantiken Glaubenskonzepzion“ vor uns (s. Anm. 1,45)? Ist es denkbar, daß gerade die Eingeweihten das Bild ihres persönlichen Erlösers mit Füßen traten?

Besonders der Anbringungsort dieser Mosaiken scheint mir gegen die Auslegung zu sprechen, die D. ihnen gibt. Mustern wir die Mosaikböden öffentlicher und privater Gebäude des 4. Jh. durch, so wüßte ich keinen zu nennen, der die Darstellung einer Gottheit enthielte, der auch nur entfernt Kultbildcharakter zukäme. Gleiches gilt natürlich auch und vor allem für gesicherte Bilder der göttlichen Kaiser, war es beispielsweise doch seit je Hochverrat, wenn selbst das Standbild eines Prätors das benachbarte des Kaisers um Geringes überragte.<sup>41</sup>

Für Kulträume gilt mit geringen Einschränkungen das Gleiche. Selbst die Bodenmosaiken in Mithräen zeigen kein Bild des Gottes. Das Kreuz kann allerdings als Heilszeichen in Verbindung mit Stifternamen in Mosaiken von Kirchenböden auftauchen.<sup>42</sup> Wie der Salomonsknoten findet es



sich besonders in Türnähe zuweilen als apotropäisches Zeichen.<sup>43</sup> Aber schon diese Anwendung, die mit einer bildlichen Darstellung Christi nicht zu vergleichen ist, wurde von höchster Seite mißbilligt: Ein Edikt der Kaiser Theodosius und Valentinian aus dem Jahr 427 verbietet ausdrücklich, das *signum salvatoris Christi* in mosaizierten oder gemalten Fußböden zu verwenden.<sup>44</sup>

Kehren wir zum „Haus des Aion“ zurück. Der Eckraum mit den figürlichen Bodenmosaiken hatte wahrscheinlich die Funktion eines Trikliniums, es gibt kein stichhaltiges Argument, in ihm eine Art von Kultraum zu sehen.<sup>45</sup> Die Gliederung des Mosaikbodens folgt dem „T-triclinium-pattern“.<sup>46</sup> Die Wahl der Bildthemen bleibt im Rahmen des für Räume dieser Funktion Üblichen, auch wenn sich einige Szenen in einer uns ungewohnten, „spätantiken“ Fassung zeigen.

Wie häufig in Triklinien sind erotische Themen auch hier vorherrschend: Das die übrigen Bilder an Größe ums Doppelte übertreffende Mittelbild enthält ein breites Panorama nackter Frauenschönheiten.<sup>47</sup> (Abb. 2). Ohne Zweifel haben wir hier das Hauptbild des ganzen fünfteiligen Paneels vor uns. Nur hier ist das dargestellte Ereignis so wichtig, daß ihm insgesamt fünf Götter beiwohnen. Athena, Zeus, Helios und wohl auch Selene sind wie himmlische Zuschauer von Zirkusspielen dargestellt, die hinter ihren Wolkenbalustraden auftauchen und mit lebhaften Gesten, als wären sie Spielgeber oder Schiedsrichter, auf den Ausgang des Schönheitswettkampfes reagieren. Die von ihren Klinen herunterschauenden Gäste konnten sich beim Blick auf die große Mittelszene des Bodens „wie Götter fühlen“ und wie sie an dem breit geschilderten erotischen Schauspiel genießerisch teilhaben.

Wie beim Mittelbild, so ist auch bei der sattsam bekannten Szene von Leda mit dem Schwan das mythologische Bild Vorwand für die Wiedergabe des erotischen Themas. Allerdings begnügt sich hier der schwanengestaltige Zeus damit, Leda nur zu enthüllen. In gewisser Weise wird der Betrachter aber mit dem Auftritt dreier, bei dieser Szene sonst nicht anwesender weiblicher Gestalten entschädigt: Dieses Begleitpersonal, das aus zwei Dienerinnen und einer älteren Frau besteht, scheint ebenfalls am Bad teilnehmen zu wollen – anders läßt sich deren schon weit fortgeschrittene Enthüllung kaum erklären. Schließlich hat sich auch die dem Wagen des Dionysos voranschreitende Mänade all ihrer rauschhaften Wildheit entledigt, um in würdevoller Gelassenheit ihren fülligen Körper dem Auge des Betrachters darzubieten.<sup>48</sup>

Der in Bodenmosaiken von Triklinien überaus häufig anzutreffende dionysische Themenkreis ist in unserem Boden mit zwei Bildern vertreten. Häufig sind es die Gaben dieses Naturgottes, die in diesen Darstellungen in mehr oder minder offenkundiger Weise als Anspielung auf die Speisen und Getränke verstanden werden können, die in diesen Räumen den Gästen gereicht wurden.<sup>49</sup> In Nea-Paphos könnten die Früchteschale des kleinen Sa-



tyr, vielleicht aber auch die Beischriften Nektar und Ambrosia so gedeutet werden.<sup>50</sup>

Die beiden musizierenden Kentauren vor dem Wagen des Dionysos, besonders aber der „Musikwettkampf“ zwischen Apoll und Marsyas lassen einen dritten Themenkreis anklingen: Zum anspruchsvollen *convivium* gehören auch musikalische Darbietungen. Hier ließe sich wieder eine ganze Reihe von Mosaikböden in spätantiken Villen anführen, die dieses Thema entweder in einer realistischen Weise behandeln, wie z. B. das bekannte Mosaik mit der „Damenkapelle“ aus Mariamin im Museum von Hama oder es wie unsere Mosaiken in einer mythischen Verkleidung darbieten.<sup>51</sup>

Schließlich ist es noch seine klassische literarische Bildung, auf die der reiche Villenbesitzer nicht müde wird, in mehr oder minder versteckten Anspielungen hinzuweisen.<sup>52</sup> In dieser Hinsicht waren auch in unserem Mosaik die mythologischen Bilder nicht nur Objekt unverstellter Schaulust, sie boten mit Hilfe eingefügter Beischriften zugleich Gelegenheit zu pseudo-gelehrten Exegesen ihres Inhalts. Eine „Bereicherung“ der Bilder, die bei den Gästen des Hausherrn den gewünschten Eindruck sicherlich nicht verfehlte: Eine Muse hatte sich zu diesem Zweck flugs in die Personifikation des „Irrtums“, eine Nike in die der „richterlichen Entscheidung“ verwandelt.

Die vielfältigen Gaben der Natur, das reiche Mahl, die – begleitende – Musik, das – zugehörige – gelehrte Gespräch, das sind die Themen, die sowohl in mythischer „Überhöhung“, als auch in eher realistischer Weise im Bild erscheinen, wobei alle denkbaren Kombinationen und Variationen der Themen und auch ihrer Darstellungsmodi anzutreffen sind. Das erotische Thema nimmt hierbei immer großen Raum ein, entledigt sich aber selten des mythischen Vorwands. Wie in den Bodenmosaiken anderer Villen dieser Zeit, so lassen auch die im Eckraum des „Haus des Aion“ ein daseinsfreudiges Lebensideal erkennen, dessen Hauptzug der stilvolle Genuß des Besitzes ist.<sup>53</sup>

## 5

Näher zu vergleichende Mosaikbilder verwandter Thematik finden sich vor allem im 4. Jh. in vielen der reichen Villen des Nahen Ostens. Im einzelnen lassen sich sowohl in Themenwahl, als auch im Stil Bezüge zu den städtischen Zentren Antiochia aber auch Palmyra und Apamea finden. Ähnlich stark wie dort ist auch im „Haus des Aion“ der Einfluß klassischer Vorbilder der älteren Kunst. Allerdings sind gerade beim Vergleich mit Antiochia, trotz aller Kultiviertheit in der Farbgebung und dem meisterlichen Geschick, im Detail den Eindruck von Plastizität hervorzurufen, besonders beim Aufbau „klassischer“ Gesichter aber auch ganzer Figuren und Gruppen in Nea Paphos eine provinziell wirkende Bemühtheit nicht zu übersehen. Die sehr große malerische Qualität sowie der ins Auge springende



klassische Habitus aller Gestalten vermitteln beim ersten Betrachten hingegen den Eindruck einer ungebrochenen, heidnisch-antiken Vitalität, die man in diesem Maß um die Mitte des 4. Jh. nicht erwartete.

Gerade aber im Bereich des privaten Luxus' und Dasein-genusses leben im 4. und 5. Jh. die traditionellen Götter und Mythen weiter. Es genügt, an die überaus kostspieligen illustrierten Homer- und Vergilhandschriften oder an Goldschmiedearbeiten, wie die Schale von Parabiago, zu erinnern.<sup>54</sup> Wie falsch es ist, von der Darstellung „heidnischer“ Götter und Heroen auf Objekten dieses Bereichs auf die Religion ihrer Benutzer zu schließen, zeigen am besten die Reliefs der kostbaren Silbergeräte der *Christin Proiecta*, auf denen sich um die *Venus marina* Nereiden, Seekentauren und Amorini fröhlich tummeln.<sup>55</sup>

Zu diesem Bereich des Lebensgenusses, der „Tryphe“, ist auch unser Mosaikboden und seine Götterwelt zu rechnen. Eine Auskunft über die Religion seines Auftraggebers kann von ihm nicht erwartet werden.

Bei allen Klassizismen zeigt sich das Mosaik aber nicht nur als rückgewandtes Werk. Besonders bei der Gruppe, deren Mitte Dionysos und Hermes bilden, ist deutlich, daß auch um die Mitte des 4. Jh. ein altes Thema mit zeitgenössischen Bildelementen neu formuliert werden konnte: Figurentypen, die aus überlieferten Bildschemata dionysischen Inhalts isoliert wurden, kombinierte man nun mit Bildformeln, die der kaiserlichen Repräsentationskunst entstammten. Auf diese, recht synthetische Weise erhielt die altbekannte Szene von der Ankunft des Dionysosknaben bei den Nymphen eine „moderne“ Form.<sup>56</sup>

Nun ist es eine Selbstverständlichkeit, daß dieselben, der kaiserlichen Repräsentation entstammenden Formeln auch bei den zur gleichen Zeit entstehenden christlichen Bildern Verwendung fanden. Diese chiffrehaften Prägungen waren Gemeingut der zeitgenössischen „Bildersprache“. Ihre Adaption bei der Illustration neuer christlicher – oder auch alter heidnischer – Themen unterlag keinen ideologischen Beschränkungen.<sup>57</sup> Der Künstler bedurfte nicht der Anweisungen eines heidnischen oder christlichen Mystagogen, um aus dem Bild des Kaisers oder der Kaiserin das eines Hermes oder einer Maria zu machen, um das des „göttlichen“ Thronfolgers in die Darstellung eines Gottessohnes zu verwandeln, sei es nun Dionysos oder Christus.

Das Mosaik im Eckraum des „Haus des Aion“, dessen Entdeckung und schnelle Publikation wir W. A. Daszewski danken, ist ein wichtiges Zeugnis für die Fähigkeit der spätrömischen Künstler, Bildprägungen der zeitgenössischen offiziellen Repräsentation nicht nur in die Illustration christlicher, sondern auch in die traditioneller Themen einzubeziehen. Dieselben Bildformeln konnten gleichermaßen bei der Darstellung Christi wie auch der von Dionysos Anwendung finden, es handelt sich bei ihnen nicht um spezifisch christliches „Sondergut“.<sup>58</sup> Ihr Vorkommen in einer dionysischen Szene sollte also nicht Anlaß sein, im Auftraggeber einen Mann zu vermuten,



der in Opposition zur konstantinischen Politik nicht in Christus, sondern in Dionysos den Erlöser sah.

<sup>1</sup> *W. A. Daszewski*, Dionysos der Erlöser. Griechische Mythen im spätantiken Cypern (= Trierer Beiträge zur Altertumskunde 2, hrsg. v. G. Grimm) (Trier/Mainz 1985).

<sup>2</sup> Kurze Vorberichte von: *W. A. Daszewski*, Fouilles polonaises à Kato Paphos. Chantier Maloutena, in: Report of the department of Antiquities Cyprus (1984), 294–307; *V. Karageorghis*, 11. Fouilles de Nea Paphos (Mission polonaise), in: BCH 108 (1984) 949–950; *W. A. Daszewski*, Researches at Nea Paphos 1965–1984, in: Archeology in Cyprus 1960–1985 ed. V. Karageorghis (1985) 267–291, bes. 286–288.

<sup>3</sup> *Daszewski* (Anm. 1) 47.

<sup>4</sup> *Daszewski* (Anm. 1) 38–45, bes. 45.

<sup>5</sup> *Daszewski* (Anm. 1) 18.

<sup>6</sup> *Daszewski* 1984 (Anm. 2) 304.

<sup>7</sup> *D. Levi*, Antioch Mosaic Pavements I (Princeton 1947) 175. *F. Baratte*, Catalogue des mosaïques romaines et paleochrétiennes du Louvre (Paris 1978) 87–92. *J. Kriseleit*, Antike Mosaiken (Berlin 1985) Nr. 3, 14–17.

<sup>8</sup> Hingegen *Daszewski* 1985 (Anm. 2) 286: „The largest of the rooms . . . has the character of a triclinium . . .“; auch in der in Anm. 1 genannten Publikation ist der Raum indirekt als Triklinium bezeichnet: „ . . . daß solche Mosaiken . . . betrachtet wurden . . . aus der Sicht eines während eines Gelages auf dem Ruhebett liegenden Teilnehmers.“ (47). – D. vergleicht zudem den dreigeteilten Zugang zum Eckraum mit dem gleichartig gegliederten Eingang zum großen „Empfangs- und Audienzsaal“ in der benachbarten „Theseus-Villa“ (18), übersieht aber, daß der Mosaikboden dieses Saales ebenfalls in dem typischen „T-triclinium-pattern“ gegliedert ist, wobei dort die Bilder sogar jeweils auf die an den Wänden stehenden Klinen hin ausgerichtet sind. Dieser Saal der „Theseus-Villa“ sollte daher wohl richtig als Haupttriklinium bezeichnet werden.

<sup>9</sup> Die fünf Bilder schildern nicht fünf aufeinanderfolgende Etappen eines Geschehens, die Reihenfolge der Beschreibung spiegelt also nicht eine bestimmte, vom Monument her vorgegebene Lesrichtung. D. selbst wechselt die Abfolge der Beschreibung: Einmal beginnt er links unten und endet rechts oben (s. Anm. 1), in einer früheren Publikation beginnt er hingegen links oben und endet rechts unten (s. Anm. 2, 1984).

<sup>10</sup> Die „gewisse Schwerfälligkeit bei der Modellierung der Gestalten“ im Mosaik des „Aion-Hauses“ wertet D. erstaunlicherweise als ein Zeichen besonderer Kunstfertigkeit: Der Künstler habe sich „absichtlich perspektivischer Verkürzungen“ bedient, die „aus der Sicht eines während eines Gelages auf dem Ruhebett liegenden Teilnehmers“ die Gestalten schlanker und die Gesichter länger erscheinen ließen. – Träfe diese Überlegung D.s zu, müßten die Figuren aller etwas qualitativ volleren Bodenmosaiken in Triklinien in einer analogen Weise deformiert sein.

<sup>11</sup> Nach D. ist Hermes nur „bekleidet mit einer langen, bis zu den Knöcheln reichenden, rot-orange-gelben Chlamys mit silber-blauem Futter“ (s. Anm. 1, 36).

<sup>12</sup> Der Haarschopf über der Stirn des Knaben wird von einem goldenen Reif zusammengehalten. Es handelt sich hier nicht, wie D. vermutet, um ein goldenes Stirnband, sondern um ein Frisurdetail, das bei Knaben aber auch knabenhaften Personifikationen häufig zu finden ist. Vergl. *P. Kranz*, Jahreszeitensarkophag ( = Die antiken Sarkophagreliefs V,4) (Berlin 1984). Dort Erosen, Personifikationen des Frühlings z. B.: Kat. Nr. 16, 36, 38, 41, 43, 46, 47, 52, 54, 58, 62, 64, 65, 68, 69, 74, 90, 93, 104, 108, 117, 146, 160, 257, 266, 312, 418, 449, 476, 553, 562, 577; auch Victorien: 63, 65, 69, 71, 538; selten Satyrn: 336. Zu diesem Frisurdetail: RE 7 (1912) s. v. „Haartracht und Haarschmuck“ bes. Sp. 2124f.; für diesen aufgebundenen Knoten wird dort die Bezeichnung σκολλυς vermutet. *G. van Hoom*, De vita atque cultu puerorum . . . (Amstelodami 1909) 46f. *Cb. Vorster*, Griechische Kinderstatuen (Bonn 1983) bes. 20.



<sup>13</sup> Das langärmlige, blaue Gewand von „Nysa“ mit dem breiten, hochsitzenen Gürtel ist für eine weibliche Ortspersonifikation ungewöhnlich. Es erinnert an das Gewand des Kitharoden Apollon im Bild der Verurteilung des Marsyas.

<sup>14</sup> *Daszewski* (Anm. 1) 38f.

<sup>15</sup> Bei der in Anm. 1 genannten Publikation D.s dürfte es sich um die von ihm 1984 (s. Anm. 2) 306 angekündigte Studie zu diesen Mosaiken handeln: „Une étude spéciale sera consacrée à ces mosaïques“. – Umfassende Kritik an derartigen Deutungsmethoden schon bei *H. Brandenburg*, *Bellerophon christianus?*, in: *RQ* 63 (1968) 49–86, bes. 52 Anm. 8, 66f., 73, 76, 78. Ebenso bei *A. Geyer*, *Das Problem des Realitätsbezuges in der Dionysischen Bildkunst der Kaiserzeit* (= Beiträge zur Archäologie 10) (Würzburg 1977) bes. 94–113.

<sup>16</sup> Gegen eine Überbewertung der Anwesenheit auch von „Ambrosia“ in dieser Szene spricht eine zweite Wiedergabe dieser Personifikation im Haupttriklinium der benachbarten „Theseus-Villa“. Hier ist „Ambrosia“ allerdings dem neugeborenen Achill beigegeben! *W. A. Daszewski*, *Polish Excavations at Kato (Nea)Paphos in 1970 and 1971*, in: *Report of the Department of Antiquities Cyprus 1972* (1972) 204–236, bes. 214. S. a. im vorliegenden Aufsatz Anm. 8.

<sup>17</sup> Beispiele für diesen Satyrtyp. Wandmalerei: Pompeji, Haus der Vettier VI 15,1 Ixionzimmer Südwand = Neapel Mus. Naz.; s. *L. Curtius*, *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig 1929) 311 Abb. 178; *K. Schefold*, *Die Wände Pompejis* (Berlin 1957) 146(n); *W. Peters*, *La composizione delle pareti dipinte nella Casa dei Vetti a Pompei in: Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome* 39 (1977) 95–128. – Pompeji, *Domus Postumiorum* oder „M. Holconii Rufi“ VIII 4,4; s. *Curtius* 313 Abb. 179; *Schefold* 224 (28). – Sarkophage: Alexandria; s. *F. Matz*, *Die dionysischen Sarkophage 1–5* (= *Die antiken Sarkophagreliefs IV*) (Berlin 1968–1975) Kat.-Nr. 228. – Bodenmosaik: Beirut; s. *M. Chéhab*, *Mosaïques du Liban* (1959) (= *Bulletin du Musée de Beyrouth* 14) (Paris 1957) 11–14 und 15 (1959) Pl. Iif.

<sup>18</sup> *H. Heydemann*, *Dionysos' Geburt und Kindheit* (= 10. Hallisches Winckelmannsprogramm) (Halle 1885) bes. 10. *Matz* (Anm. 17), Bd. IV,3 (1969), bes. 343–351, dort auch die gesamte ältere Literatur; derselbe Typus wie im Mosaik: Relief in Ince Blundell Hall, Beilage 88 unten; Sarkophagdeckel von Crocolle, Kat.-Nr. 196; – im Vatikan, Museo Chiaramonti, Kat.-Nr. 197; – in Baltimore, Walters Art Gallery, Kat.-Nr. 95. *K. Schefold*, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst* (München 1981) 27–42. *W. F. Volbach*, *Elfenbeinarbeiten* = hrsg. Römisch-Germanisches Zentralmuseum zu Mainz, *Kataloge* 7 (Mainz 1976) Nr. 95.

<sup>19</sup> Obwohl in unserem Mosaik außer dem Satyr auch andere traditionelle Figurentypen durch Beischriften eine neue Identität erhalten, sollte man, bevor man dies analog für „Harmonia-Theogonia“ annimmt, die bei den Geburtsszenen anderer Götter anwesenden, vom Geschehen wegeilenden, weiblichen Gestalten vergleichen. Hierzu: *Schefold* (Anm. 18), *E. Berger*, *Die Geburt der Athena im Ostgiebel des Parthenon* (Basel 1974), bes. 74f. die Gestalt der „Hore-Eileithyia-Iris-Nephele“. *E. H. Loeb*, *Die Geburt der Götter in der griechischen Kunst der klassischen Zeit* (Jerusalem 1979).

<sup>20</sup> S. die in Anm. 19 genannte Literatur sowie *P. Zanker*, *Der Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei* (= *Antiquitas Reihe* 3, *Seria* in 4to, Bd. 2) (Bonn 1965) bes. 72–80 und *Loeb* (Anm. 19), 44. (CVA Moskau Puschkina Museum II Ib 732).

<sup>21</sup> Pompeji, Haus des Marcus Lucretius IX 3,5 = Neapel Mus. Naz. Inv. 9285; s. *Curtius* (Anm. 17), 299 Abb. 172; *Schefold* (Anm. 17) 249 (16).

<sup>22</sup> *Schefold*, (Anm. 18) 31 Abb. 23 (CVA Ferrara 2737). <sup>23</sup> (Anm. 20). <sup>24</sup> (Anm. 11).

<sup>25</sup> Obwohl die verhüllten Hände von Hermes an den Ritus erinnern und auch die Zeitstellung des Mosaiks nicht gegen eine derartige Deutung spräche, so wird dieses Detail in der Darstellung der Ankunft von Dionysos bei den Nymphen in „Bath D“ in Antiochia doch wohl eher als fürsorgliche Behandlung des Neugeborenen zu deuten sein; *Levi* (Anm. 7), 286f.

<sup>26</sup> Bei dem Ritus dient häufig gerade der vordere Teil der Chlamys, der hierfür mit einem eigenen Einsatz versehen sein kann, zur Verhüllung der Hände. S. z. B. Codizill-Übergabe auf dem Theodosius-Missorium in Madrid: *R. Delbrueck*, *Die Consulardiptychen* (= *Studien zur Spätantiken Kunstgeschichte* 2) (Berlin 1929) 235 Nr. 62 N63; Spätantike und frühes Christen-



tum, Katalog der Ausstellung im Liebieghaus Museum alter Plastik Frankfurt am Main (Frankfurt 1983) Nr. 228.

<sup>27</sup> *J. G. Deckers*, Die Wandmalerei im Kaiserkultraum von Luxor, in: *Jdl* 94 (1979) 600–652; *ders.*, Die Huldigung der Magier in der Kunst der Spätantike, in: *Die Heiligen Drei Könige zu Köln*, Katalog zur Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle (Köln 1982) 20–32; *ders.*, Constantin und Christus, in: *Spätantike und frühes Christentum* (Anm. 26) 267–283.

<sup>28</sup> *K. Lehmann-Hartleben*, Die Trajanssäule (Berlin u. Leipzig 1926) Szene XLIV Taf. 23, LXXV Taf. 35.

<sup>29</sup> *G. Koch*, *H. Sichtermann*, Römische Sarkophage (München 1982) 90–92. Zum Feldherrnsarkophag im Campo Santo von Pisa: *H. Dütschke*, Die antiken Bildwerke des Campo Santo zu Pisa (Leipzig 1874) 60 Nr. 60.

<sup>30</sup> *H. P. Laubscher*, Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki (= *Archäologische Forschungen* 1) (Berlin 1975) Szenen A III 9 und 10, 38–43, Taf. 24f.

<sup>31</sup> *H. Gabelmann*, Antike Audienz- und Tribunalszenen (Darmstadt 1984).

<sup>32</sup> *J. de Wit*, Die Miniaturen des Vergilius Vaticanus (Amsterdam 1959) Pict. 11 und 42.

<sup>33</sup> Rom, Santa Maria Maggiore, Mosaik im Mittelschiff mit der Illustration zu Genesis 34,6: Hamor und Schem verhandeln mit Jakob. Hierzu: *B. Brenk*, Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom (Wiesbaden 1975) Szene 17, 74f. und *J. G. Deckers*, Der alttestamentliche Zyklus von S. Maria Maggiore in Rom (Bonn 1976) 110–113.

<sup>34</sup> Selbst der durch die hochgezogenen Augenbrauen bewirkte unglückliche Gesichtsausdruck von „Ambrosia“ paßte eher zu der bittflehenden Barbarin einer *clementia*-Szene, als zur Personifikation der Götterspeise.

<sup>35</sup> Galt es beispielsweise die von Magiern erkannte Gottessohnschaft Christi in ein Bild umzusetzen, so bot sich zur Adaption ebenfalls die „*clementia*-Gruppe“ an. In diesem Typus fand der Künstler ein dynamisches Huldigungsbild vor: Das huldigende Sich-Nähern der Barbaren war leicht in das der heraneilenden Magier umzusetzen (Abb. 11). Sollte dieselbe christliche Episode in einem statischen und hieratischen Bild dargestellt werden, so lag auch hierfür eine Vorlage aus der kaiserlichen Repräsentationskunst bereit: Die frontal thronende Kaiserin, die den Thronfolger auf dem Schoß hält, wobei sich von den Seiten huldigend Personifikationen nähern. Hierzu: *Deckers* 1982 (Anm. 27), 28 Abb. 11.

<sup>36</sup> Wie wirkungsvoll diese Suggestion ist, zeigt eine jüngste Publikation: *F. W. Hamdorf*, Dionysos Bacchus (München 1986) 106, Abb. 78, Unterschrift zum Bild von der Ankunft des Dionysos bei den Nymphen im „Aion-Haus“: „... Hermes mit dem Kind im Schema der Muttergottes; ... der alte „Tropheus“, der mit der Gebärde der Anbetung ein christliches Motiv aufnimmt“. – Grundsätzlich ist zwar nicht auszuschließen, daß die Darstellung eines christlichen Themas auf neuentstehende Bildfassungen eines traditionellen „paganen“ Themas einwirkt. Dies sollte aber nur dann behauptet werden, wenn die neutrale, allgemein verbreitete „Bildersprache“ dieser Zeit keine entsprechend adaptierbare Formulierung enthält und wenn typische Details des „paganen“ Bildes sich ausschließlich in älteren oder gleichzeitigen „christlichen“ Darstellungen nachweisen lassen.

<sup>37</sup> *Koch*, *Sichtermann* (Anm. 29) 91f.

<sup>37a</sup> Vergleiche die Beischriften ΘΕΡΑΠΕΙΑΙ und ΔΟΥΛΟΣ in der unteren sowie die viermal (!) wiederholte Beischrift ΕΡΩΣ in der oberen der beiden szenischen Darstellungen in dem Mosaikboden eines Raumes bei der Kirche der Jungfrau Maria in Madaba. *H. Buschhausen*, La sala dell' Ippolito, presso la chiesa della Vergine Maria, in: *M. Piccirillo*, I mosaici di Giordania (Rom 1986) 117–127.

<sup>38</sup> In der Darstellung derselben Episode in Apamea hat die entsprechende Gestalt diese Beischrift: ΝΙΚΗ! Dort ist eine andere weibliche Figur neben ΑΜΥΜΩΝΗ als ΚΡΙΣΙΣ betitelt. *J. Balty*, Mosaïques antiques de Syrie (Brüssel 1977) No. 36–38, 82–87.

<sup>39</sup> Darstellungen abstrakter Begriffe auf Bodenmosaiken z. B. in Antiochia, s. *Levi* (Anm. 7); 191, House of the Peddler of Eroses, Βίος; 206, House of Menander, Room No. 13, Τρυφή; 224, House of the drunken Dionysos, Room No. 6, Τρυφή; 225, The tomb of Amerimnia, Ἀμεριμνία; 253–256, The constantinian villa, Εὐανδρία, Εὐτεκνεία, Δύναμις,



Κτίσις, Ἀνανέωσις; 278, Chresis House, Χρήσις; 286, Bath D, Γηθοσύνη; 296, The necropolis of Mnemosyne, Μνημοσύνη; 305, Bath of Apolaisis, Ἀπόλαισις, Σωτηρία; 320, Mosaics in sector 10–Q, Ἀνανέωσις; 337, Yaktō Complex – Upper level, Μεγ λο υχία; 346, House of Ge and the Seasons – Upper level, Κτίσις; 357, House of Ktisis, Κτίσις. In Shahba-Philippopolis, *Baltry* (Anm. 38) No. 9, Damas, Musée National, mosaïque de Shahba-Philippopolis, Γεωργία; No. 20–23, Musée Shahba-Philippopolis, in situ, Πόθος; No. 16, Damas, Musée National, mosaïque de Shahba-Ph., Εὐτεκνεΐα, Δικαιοσύνη, Φιλοσοφία. No. 20–23, Musée Shahba-Ph., in situ, Πόθος; No. 24–27, Musée Shahba-Ph., in situ, Εὐπρεπία.

<sup>40</sup> *Apamea: J. Balty* (Anm. 38), No. 36–38; in Palmyra: *H. Stern*, Les mosaïques des maisons d'Achille et de Cassiopée a Palmyre (= Bibliothèque archéologique et historique 201) (Paris 1977).

<sup>41</sup> Eines der Vergehen, die dem Praetor Granius Marcellus in Bithynien in einem, unter Kaiser Tiberius geführten Prozeß wegen Majestätsbeleidigung vorgeworfen wurden, bestand darin, daß er sein eigenes Standbild so aufgestellt habe, daß es das des Kaisers überrage (Tac. ann. 1,74). – Die Büsten von männlichen und weiblichen Gestalten in den Bodenmosaiken des Südsaals unter dem Dom von Aquileia dürften, da kaiserliche Attribute fehlen, keine Mitglieder des regierenden konstantinischen Hauses darstellen. Für die Deutung auf Kaiserbilder: *H. Käbler*, Die Stiftermosaiken in der konstantinischen Südkirche von Aquileia (= Monumenta Artis Romanae 4) (Köln 1963). S. a. *W. N. Schumacher*, Die „Opferprozession“ in Aquileia, in: Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christliche Archäologie Trier 1965 (Rom 1969) 683–694, bes. 693 f. *J. Engemann*, RAC 14, Art. „Herrscherbild“ (im Druck).

<sup>42</sup> Hierzu auch *Brandenburg* (Anm. 15) 85 und *idem*, Christussymbole in frühchristlichen Bodenmosaiken, in: RQ 64 (1969) 74–138. Dort auch richtige Bewertung des „Christusbildes“ in Hinton-St. Mary.

<sup>43</sup> *E. Kitzinger*, The Threshold of the Holy Shrine. Observations on floor mosaics at Antioch and Bethlehem, in: Kyriakon, Festschrift J. Quasten II (Münster 1970) 639–647.

<sup>44</sup> *Brandenburg* (Anm. 15) 85 Anm. 87 macht darauf aufmerksam, daß der Begriff *signum salvatoris* nach dem Wortlaut vieldeutig sei und sowohl das Kreuz, das Christusmonogramm oder das Bild Christi bezeichnen könne.

<sup>45</sup> Weder das kleine Becken im Nachbarraum, noch die – vermutete – Nische in der Westwand des Eckraums machen aus diesem Triklinium einen kultisch genutzten Raum.

<sup>46</sup> S. Anm. 7.

<sup>47</sup> Schon das Durchblättern von Publikationen, wie die von *Levi* (Anm. 7) oder die von *Balty* (Anm. 38), erweist die Häufigkeit vergleichbarer erotischer Themen in Bodenmosaiken spätantiker Villen. Dieses Thema ist natürlich keine Besonderheit des syrischen Raumes, wie ein Blick z. B. auf die nordafrikanischen Mosaiken zeigt.

<sup>48</sup> Erstaunlicherweise scheinen im Musterbuch des Mosaiksetzers nur wenige Vorlagen für verschieden bewegte, nackte weibliche Gestalten vorhanden gewesen zu sein. Anders kann man sich die große, bis in Armhaltung und Blick reichende Übereinstimmung von Leda mit Mänade nicht erklären. – Auch für die Darstellung der Ortspersonifikation „Nysa“ scheint keine Vorlage bei der Hand gewesen zu sein: Ihre ungewöhnliche Tracht, aber auch ihre Haltung gleichen auffallend der Gestalt Apolls im selben Mosaik.

<sup>49</sup> Einen deutlichen Bezug zur Funktion des Raumes hat das Bodenmosaik im „House of the Bufett Supper“ in Antiochia: Die Anspielung auf Getränke erscheint in mythischem Gewand, Ganymed trinkt den Adler. Um diese Szene herum ist aber ein halbkreisförmiger Tisch abgebildet – sicherlich auf die in Wirklichkeit im Halbkreis darum aufgestellten Klinen Bezug nehmend –, auf dem in einer fast zum Zugreifen verlockenden Wirklichkeitstreue Speisen und Kränze abgebildet sind. – Das Bild vom Trinkwettkampf zwischen Dionysos und Silen im „House of the Drinking Contest“ hat sicher einen Bezug zur Funktion des Raumes, in dem es verlegt ist. – Gleiches gilt für die Mahldarstellung im „House of Menander“ und im „House of the Boat of Psyche“. Im ersten dieser beiden Mosaiken ist das erotische Thema miteinbezogen, im zweiten sind Mahlteilnehmer und Diener mythische Gestalten. – Ebenfalls einen deutlichen Bezug zwischen Raumfunktion und Mosaikbild findet sich im „Bath D“ in der Personi-



fikation von Γηθοσύγη, dem (Bade-)Vergnügen oder im „Bath of Apolauis“ mit der Personifikation von Σωτηρία und Ἀπόλαυσις, also von „Wohlbefinden“ und „Beglückung“. Zu den genannten Beispielen *Levi* (Anm. 7), 130ff, 156 ff, 203ff, 186ff, 286ff, 305f.

<sup>50</sup> Die Inschrift im Mosaik des Palasttrikliniums in Ravenna 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. Nach *Brandenburg* (Anm. 15) 63.

<sup>51</sup> Allerdings betätigen sich auch bei diesem Mosaik in Miriamin zwei nackte geflügelte Eroten als Blasebalgtreter der Orgel! *Balty* (Anm. 38) No. 42–44.

<sup>52</sup> Auch dieses Thema wird andernorts entweder in mythischem Gewand (Apoll, Musen etc.) oder in einer eher realistischen Form (Portraits von klassischen oder zeitgenössischen Gelehrten) dargestellt.

<sup>53</sup> In allgemeiner Weise wird das Grundthema „Lebensgenuß“ in der Personifikation von Τρῶφη und Βίος wiedergegeben; s. „House of the drunken Dionysos – Upper level“. Hier ist auch die Personifikation von Χρησις zu nennen, die „den guten Gebrauch erworbenen Reichtums“ verkörpert. Beide Beispiele bei *Levi* (Anm. 7), 223ff und 278ff. – Ausführlich zum gesamten Problembereich: *L. Schneider*, Die Domäne als Weltbild (Wiesbaden 1983), bes. das Kapitel „Natur als Naturalie“.

<sup>54</sup> *A. Levi*, La patera d'argento die Parabiago, in: Istituto d'archeologia e storia dell'arte, Opere d'arte 5 (1935); Spätantike und frühes Christentum (Anm. 26) Nr. 138.

<sup>55</sup> *H. Buschhausen*, Die spätromischen Metallscriinia und frühchristlichen Reliquiare (= Wiener Byzantinische Studien 9) (Wien 1971) Nr. B7; *Schneider* (Anm. 53) 5–38.

<sup>56</sup> Auch für die Gruppe aus bittflehemdem Olympos und Apollon im Mosaik scheint eine *clementia*-Darstellung adaptiert zu sein. Neben der allgemeinen Verwandtschaft im Aufbau der Gruppe ist vor allem die Geste von Olympos aufschlußreich: Er ist im Begriff, seine Rechte an den Unterschenkel von Apoll zu legen. Dieses Detail findet sich z. B. auf dem Feldherrensarkophag in Pisa. Vgl. unsere Abb. 8.

<sup>57</sup> Beispielfhaft hier die Arbeit von *A. Hermann*, Das erste Bad des Heilandes und des Hel den in spätantiker Kunst und Legende, in: *JbAC* 10 (1967) 61–81.

<sup>58</sup> Wie wenig „konfessionell“ derartige Bildformeln gebunden sind, wird dann besonders deutlich, wenn unterschiedslos in ein und demselben Monument sowohl mit „paganen“ als auch mit „christlichen“ Bildern der „überkonfessionellen“, allgemein menschlichen Hoffnung auf eine Erneuerung des Lebens nach dem Tod Ausdruck gegeben wird: *W. N. Schumacher*, *Reparatio vitae*. Zum Programm der neuen Katakombe an der Via Latina zu Rom, in: *RQ* 66 (1971) 125–153.

#### Bildnachweis

- 1 Zeichnung nach *W. A. Daszewski* 1984 (Anm. 2) 305 Fig. 2 und *idem* 1985 (Anm. 1) 17 Abb. 1
- 2 *idem* (1985) 22f Abb. 3
- 3 *idem* (1985) 42f Taf. 18 (Ausschnitt)
- 4 Foto Anderson 24876 (Ausschnitt)
- 5 wie 7, 41 Abb. 36 (Ausschnitt)
- 6 *F. Matz* IV, 3 (Anm. 17) Beilage 88 unten (Ausschnitt)
- 7 *K. Sebefeld* (Anm. 18) 34 Abb. 27 (Ausschnitt)
- 8 DAI-Rom Inst. Neg. 1934.245
- 9 Foto DAI-Rom 1935.5665 (Ausschnitt)
- 10 Vat. Neg. XXVIII-12-10 (Ausschnitt)
- 11 DAI-Rom Inst. Neg. 71.865 (Ausschnitt)