

Katharina Lorenz  
Bilder machen Räume

# Image & Context

Edited by  
François Lissarrague,  
Rolf Michael Schneider & R.R.R. Smith

Editorial Board:  
Bettina Bergmann, Jane Fejfer,  
Luca Giuliani, Chris Hallett, Susanne Muth,  
Alain Schnapp & Salvatore Settis

Volume 5



Walter de Gruyter  
Berlin · New York

Katharina Lorenz

# Bilder machen Räume

Mythenbilder in  
pompeianischen  
Häusern



Walter de Gruyter  
Berlin · New York

Gedruckt mit Unterstützung der University of Nottingham und der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier,  
das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN 978-3-11-019473-9

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <a href="http://dnb.d-nb.de">http://dnb.d-nb.de</a> abrufbar.
---

© Copyright 2008 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 10785 Berlin.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Printed in Germany

Einbandentwurf: Martin Zech, Bremen

Satzherstellung: Fotosatz-Service Köhler GmbH, Würzburg

Druck: Mercedes-Druck GmbH, Berlin

Buchbinderische Verarbeitung: Stein + Lehmann GmbH, Berlin

Für Hanne und Peti



## Vorwort



Die vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete Fassung meiner Doktorarbeit dar, die im Wintersemester 2001/02 von der Fakultät für Orientalistik und Altertumswissenschaft der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg angenommen wurde. Nach 2004 erschienene Forschungsliteratur konnte nur in einzelnen Fällen berücksichtigt werden. Zahlreiche Menschen an verschiedenen Orten haben das Werden der Arbeit mit anregender Diskussion und vielfältiger Unterstützung begleitet, mein Denken und Arbeiten geprägt und mir geholfen, meine Forschung zu präzisieren und die Freude daran nie zu verlieren – ihnen allen fühle ich mich sehr verpflichtet.

Allen voran möchte ich meinen Heidelberger Lehrern Tonio Hölscher und Rolf Michael Schneider sehr herzlich für all ihre Unterstützung und ihre wohlwollende Betreuung danken, vor allem aber auch für den Spaß am Denken, zu dem sie mich immer wieder motiviert haben. Rolf Schneider danke ich darüber hinaus für die Aufnahme des Manuskriptes in die Reihe *Image & Context*.

Ferner gilt mein herzlichster Dank Paul Zanker: er hat meine Arbeit großzügig unterstützt und ihr am Deutschen Archäologischen Institut Rom im Rahmen des Projektes *Stadtkultur der römischen Kaiserzeit* ein ideales Diskussionsforum eröffnet; von den dort erfahrenen Impulsen hat meine Arbeit wesentlich profitiert. Ebenso herzlich danke ich der Gerda Henkel Stiftung, die mir durch ein Promotionsstipendium den Aufenthalt in Rom und durch einen Druckkostenzuschuss die Publikation in dieser Form ermöglicht hat. Richard Neudecker, Horst Blanck und Sylvia Diebner leisteten wertvolle Hilfe, letztere ganz besonders auch durch ihre unermüdliche Unterstützung bei der Bildbeschaffung; auch Reinhard Förtsch, Andreas Geißler, Susanne Muth, Christoph Klose und Janine Wegner halfen schnell und unkompliziert mit Abbildungsvorlagen. Ihnen allen danke ich sehr herzlich.

Für die unbürokratische Unterstützung meiner Arbeit in Pompeii und Neapel gilt mein Dank der Soprintendenza Pompeii unter Pier Giovanni Guzzo ebenso wie dem Museo Nazionale in Neapel.

Der Deutsche Akademische Austauschdienst förderte einen ersten Studienaufenthalt in Rom und Pompeii, und zwei Forschungsstipendien der University of Nottingham trugen entscheidend zum Abschluß des Manuskripts sowie zur Finanzierung der Drucklegung bei – beiden Institutionen gilt mein aufrichtiger Dank, insbesondere John Rich für seine weitsichtige Unterstützung.

Für ihre Diskussionsbereitschaft, für Korrekturen und für vielerlei mehr danke ich Freunden, Kollegen und Studierenden in Heidelberg, Rom, Giessen, Nottingham und anderswo, allen voran Hans Belting, Bettina Bergmann, Britta Bock, Wolfgang Ehrhardt, Jas Elsner, Björn Ewald, Johanna Fabricius, Annette Haug, Andreas Hoffmann, Pia Kastenmeier, Susanne Lorenz, Sabine Massoth, Nina Mekacher, Birgit Mersmann, Peter von Möllendorff, Susanne Muth, Robin Osborne, Ivana Petrovic, Matthias Recke, Martin Schulz und Caroline Vout.

Ein letzter Dank geht an Sabine Vogt, Andreas Vollmer und Ilona Szlezák vom Walter de Gruyter Verlag für die freundliche und professionelle Zusammenarbeit und für ihre große Sorgfalt, ohne die das Projekt nicht die vorliegende Form gefunden hätte.

Gewidmet ist die Arbeit meinen Eltern für ihre Liebe und ihre Freundschaft, für den Rückhalt in allen Lebenslagen, und nicht zuletzt dafür, daß sie so ein wunderbares Bild über ihrem Sofa hängen haben.

Nottingham im Mai 2007

Katharina Lorenz





# Inhaltsverzeichnis

Vorwort . . . . .	VII
Abbildungen I–VIII . . . . .	XIII
<b>I. Ausgangspunkte</b>	
Einleitung . . . . .	3
Positionsbestimmung innerhalb der Erforschung römischen Wohnens . . . . .	4
Wohnen in Pompeii . . . . .	5
Die Erforschung des Wohnens außerhalb von Pompeii . . . . .	5
Pompeianische Wohnforschung mit Mythenbildern . . . . .	6
Positionsbestimmung innerhalb der Erforschung römischer Wandmalerei . . . . .	8
Die Mythenbilder in der traditionellen Wandmalereiforschung	8
Die Erforschung der pompeianischen Mythenbilder . . . . .	9
Vorgehen . . . . .	11
Standortbestimmungen . . . . .	14
Der Raum . . . . .	14
Raumvorstellungen . . . . .	14
Römische Raumvorstellungen . . . . .	15
Römische Wohnstrukturen . . . . .	17
Dekoration als Schlüssel zum Raum . . . . .	21
Die Bilder (Abb. 1–3) . . . . .	26
Bildvorstellungen . . . . .	26
Mythenbilder . . . . .	28
Mythenbilder in der antiken Literatur . . . . .	44

## II. Die Mythenbilder

Bilder von Paaren . . . . .	55
Meleager und Atalante (Abb. 4–10) . . . . .	55
Meleager und Atalante – Aussagespektrum und Identifikationspunkte . . . . .	70
Meleager und Atalante außerhalb von Pompeii . . . . .	75
Meleager und Atalante bei Tiberius . . . . .	80
Meleager und Atalante in der Gesellschaft . . . . .	82
Ariadne und ihre Liebhaber (Abb. 11–35) . . . . .	83
Theseus und Ariadne . . . . .	84
Theseus verläßt Ariadne . . . . .	96
Ariadne, verlassen . . . . .	105
Dionysos und Ariadne . . . . .	111
Ariadne und ihre Liebhaber – Aussagespektrum und Identifikationspunkte . . . . .	120
Perseus und Andromeda (Abb. 36–45) . . . . .	124
Die Landschaftsbilder . . . . .	126
Die Befreiungsbilder . . . . .	131
Das Bild im Spiegel . . . . .	142
Dreimal Perseus und Andromeda – Aussagespektrum und Identifikationspunkte . . . . .	146
Mars und Venus (Abb. 46–64) . . . . .	149
Der Hausvorstand . . . . .	151
Venus, aufgedeckt . . . . .	158
Mars und Venus, im Stehen . . . . .	170
Der Mann an Venus' Seite . . . . .	173
Mars und Venus in der Staatskunst . . . . .	180
Mars und Venus – Aussagespektrum und Identifikationspunkte . . . . .	182
Die Themen an den Wänden (Abb. 65–123) . . . . .	186
Das Spektrum der Themen . . . . .	186
Im Auge des Betrachters – einzelne Figuren und Focuspunkte . . . . .	187
Zueinander und beisammen – Paare und Gruppen . . . . .	201
Aussagespektrum und Identifikationspunkte . . . . .	246
Rollenbilder und Hintergründe . . . . .	246
Formen kollektiver Symbolisierung . . . . .	250

### III. Die Mythenbilder und die Räume

Die Mythenbilder und ihre Zusammenstellung . . . . .	261
Fallbeispiele (Abb. 124–128) . . . . .	261
Bildkombinationen in den Texten . . . . .	261
Bildkombinationen in Pompeii . . . . .	264
Wirkungsstrukturen im Überblick . . . . .	272
Formen der Kombination (Abb. 129–155b) . . . . .	273
Affirmative Kombinationen . . . . .	273
Gegensätze . . . . .	280
Konsekutive Kombinationen . . . . .	290
Leerstellen und Referenzpunkte . . . . .	299
Populäre Kombinationen . . . . .	302
Die Kombinationen in den Dekorationsphasen . . . . .	311
Nachträgliche Kombinationen . . . . .	317
Bildzusammenstellungen in anderen Bereichen . . . . .	322
Die Bildkombinationen – ein Fazit . . . . .	325
Die Dekorationsstrukturen in den Häusern . . . . .	329
Fallbeispiel: Die Casa di Meleagro (VI 9,2.13) (Abb. 156–170b) . . . . .	330
Die einzelnen Hausbereiche (Abb. 171a–203) . . . . .	353
Eingangsbereiche: <i>prothyra</i> und <i>atria</i> . . . . .	354
Die Dreiraumgruppen und Empfangsräume am Peristyl . . . . .	361
<i>tablina</i> , <i>cubicula</i> und kleinere Räume ( <i>oeci</i> , <i>triclinia</i> ) . . . . .	380
Die Gartenbereiche: <i>viridaria</i> und <i>Peristylia</i> . . . . .	391
Raumübergreifende Erzählungen (Abb. 204–205) . . . . .	398
Ariadne in der Casa dei Capitelli Colorati . . . . .	398
Eine Fratze in der Casa del Menandro . . . . .	402
Raumübergreifende Erzählungen – ein Fazit . . . . .	408
Strukturen in kleineren Wohnbereichen (Abb. 216–220) . . . . .	409
Die Casa dell’Ara Massima . . . . .	410
Die Casa dell’Ara Massima – ein Fazit . . . . .	416
Die Casa degli Amorini Dorati . . . . .	416
Die chronologische Entwicklung der Dekorations- strukturen (Abb. 221–232) . . . . .	416
Die Casa di Iasone . . . . .	422

Die Casa di M. Lucretius Fronto . . . . .	427
Die Chronologie – ein Fazit . . . . .	429
Atmosphären im Raum – ein Fazit . . . . .	431
<b>IV. Bilder machen Räume</b>	
Ein bildwissenschaftlicher Ausblick . . . . .	445
Die Einwohner Pompeis . . . . .	445
Die Mythenbilder im frühkaiserzeitlichen Haus . . . . .	447
Mythen und Identifikationspunkte . . . . .	447
Prozesse kollektiver Symbolisierung und ihr Bezug zur Raumatmosphäre . . . . .	450
Kommunikationsfaktor <i>Mythos</i> . . . . .	452
Das Stück vom römischen Wohnen – ein methodisches Fazit	453
<b>V. Thesen der Arbeit/Summary</b> . . . . .	455
Thesen der Arbeit . . . . .	457
Summary . . . . .	461
<b>VI. Anhang</b> . . . . .	465
Anmerkungen . . . . .	467
Konkordanz der Häuser und Bilder . . . . .	525
Literaturverzeichnis . . . . .	629
Abbildungsnachweis . . . . .	653
Indices . . . . .	655



Abb. 1  
Der Bereich des *biclinium* in der Casa di Octavius Quartio, gerahmt von Darstellungen von Narkissos sowie Pyramos und Thisbe (K12d).



Abb. II  
Das atrium der Casa dell'Ara Massima mit Blick auf die reich dekorierte West-Wand und das Pseudo-tablinum mit der Darstellung von Narkissos (K4oa).



Abb. III  
Das *triclinium* (62) der Casa di Fabius Rufus mit luxuriöser schwarzgrundiger Dekoration, aus welcher die drei farbenfrohen Mythenquadrate hervorstechen (K60b).



Abb. IV  
Süd-Wand des *tablinums* der Casa di M. Lucretius Fronto und in deren Zentrum das Mythenquadrat mit dem Zug von Dionysos und Ariadne (K19c).





Abb. V  
Blick hinein in Raum (11) der Casa del Menandro (K8b).



Abb. VI  
Werden Meleager und Atalante im Bild des 3. Stils aus der Casa del Centauro von den Onkeln des Helden begleitet?  
(K30aN).



Abb. VII

In einem der drei Iliupersis-Bilder aus den *fauces* der Casa di Menandro ist der Angriff von Aias auf Cassandra mit dem eher ruppigen Wiedersehen von Menelaos und Helena kombiniert (K&aN).



Abb. VIII

In der Casa dell'Efebo betrachtet Narkissos sein Spiegelbild, während Echo ihm Gesellschaft leistet (K5bN).

# I. Ausgangspunkte





## Einleitung



Marcus: „Who are those people on the wall?  
The ones with the saxophones and the trumpets?“  
Will: „Saxophonists and trumpeters.“  
Marcus: „But who are they? And why are they on your wall?“  
Nick Hornby, *About a Boy* (1998)

Die Innenausstattung von Wohnraum ist gegenwärtig ein zentrales Thema. Der Grund dafür ist wohl nicht ausschließlich darin zu suchen, daß Wohnraum grundlegende menschliche Bedürfnisse befriedigt und einen gesicherten Lebensraum bietet. Diese Faktoren können in unserer Gesellschaft im Allgemeinen als gewährleistet betrachtet werden. Vielmehr scheinen der Wohnraum, seine Gestaltung und Ausstattung einige der wesentlichen Konstituenten unseres persönlichen Selbstverständnisses zu sein, gemeinsam mit der Wahl eines Kleidungsstückes, eines Autos und unseres Freundeskreises. Die Art, wie wir uns einrichten und mit welchen Bildern wir uns umgeben, ist Inhalt umfassender gesellschaftlicher Auseinandersetzungen, welche ihren Niederschlag in zahlreichen Einrichtungs-Soaps, Hochglanzmagazinen und Wochenendbeilagen finden.<sup>1</sup> Gleichzeitig ist das Phänomen der Wohnraumgestaltung aber auch Ausgangspunkt unzähliger psychologischer und soziologischer Studien.<sup>2</sup>

Die Existenz einer Beziehung zwischen Individuen und dem Erscheinungsbild ihrer häuslichen Umgebung steht außer Frage, doch ist die Art, Struktur und Intensität dieses Verhältnisses heiß diskutiert. Die Vorstellungen, welche Rückschlüsse aus der Einrichtung auf die Bewohner zu ziehen sind, können ganz unterschiedlich sein. Sie reichen von der programmatischen Ansicht, daß die *Tapete im Kopf* jene an der Wand bedingt, bis zu Andy Warhols zynischem und für jeden Einrichtungsforscher vernichtenden Satz, daß sich viele Menschen ein Bild mit dem elektrischen Stuhl ins Zimmer hängen würden, wenn es nur mit der Farbe der Vorhänge übereinstimmte.<sup>3</sup>

Es stellt sich die Frage, ob sich die generative Kraft der Beziehung zwischen uns und unserer Einrichtung tatsächlich nur in einem wie von Warhol beschriebenen allumfassenden Streben nach Harmonie dingfest machen läßt bzw. was es für alternative Modelle für Aussehen und Funktionsweise dieser Beziehung gibt, und vor allem, wie sich ihr eminentere Stellenwert in unserer heutigen Gesellschaft erklären läßt.

Die vorliegende Untersuchung hat sich zum Ziel gesetzt, durch den Blick auf eine klar definierte historische Epoche exemplarische Antworten auf diese globalen Fragen zu finden, die wiederum auch die modernen Diskurse weiter diversifizieren können, und zwar mittels eines analytischen Experiments im Labor der römischen Gesellschaft, dessen Versuchsgegenstand die frühkaiserzeitlichen Häuser Pompeiis und ihre Ausstattung mit Mythenbildern sind. Die Fragestellung der Untersuchung zielt somit auf die Bilder in ihrer anthropologischen Dimension als Teil des Wohnbereichs und insofern als eines wesentlichen Bestandteils der Lebenswirklichkeit der Pompeianer. Da die Bilder und die Häuser in Pompeii bisher vorrangig getrennt betrachtet wurden,<sup>4</sup> ist der forschungsgeschichtliche Überblick in zwei Schritte geteilt.

### **Positionsbestimmung innerhalb der Erforschung römischen Wohnens**

Die Erforschung der griechischen und römischen Wohnkultur und damit des Zusammenspiels der architektonischen Gestaltung und Ausstattung auf der einen Seite und der Wahrnehmung und Nutzung durch Bewohner und Besucher auf der anderen Seite hat in den letzten beiden Jahrzehnten auch in der archäologischen Forschung immer größere Bedeutung gewonnen. Besondere Aufmerksamkeit galt dabei vorrangig dem römischen Haus- und Wohnbereich, da hier die Befundlage meist deutlich besser ist als für den griechischen.<sup>5</sup> Die damit einhergehende Abkehr von formalgeschichtlichen Untersuchungen einzelner Gattungen wie Skulptur, Wandmalerei oder Architektur und die Ausrichtung auf kontextuelle Perspektiven hängt mit einer generellen Orientierung auf kulturgeschichtliche Fragestellungen innerhalb der Altertumswissenschaften in der Nachfolge strukturalistischer Theoriebildung zusammen.<sup>6</sup> Die in ihrem Fahrwasser zunehmende Akzeptanz für soziologische und umweltpsychologische Forschungsansätze erschließt den gebauten Lebensraum und gerade auch den Wohnbereich als wertvolle Quelle, auf deren Grundlage Vorstellungen von den Funktionsweisen römischen Lebens entwickelt werden können.<sup>7</sup>



## **Wohnen in Pompeii**

Die Wohnkontexte der beiden campanischen Städte Pompeii und Herculaneum sind für derartige Forschungen in der Regel der wichtigste Ausgangspunkt. Sie bieten auf zeitlich und örtlich klar begrenztem Raum eine ideale Basis für die Untersuchung hinsichtlich unterschiedlicher sozialhistorischer Faktoren. Richtungsweisend für derartige Ansätze sind vor allem die Arbeiten von Andrew Wallace-Hadrill, der die enge Verknüpfung von architektonischer Struktur, Ausstattung und sozialer Differenzierung von Wohnraum und Bewohnern exemplarisch erforschte und zeigen konnte, daß in den Häusern eine klare soziale Ordnung der Räume zu verzeichnen ist, die in wesentlichen Aspekten durch das generelle Design der Innenausstattung mit konstruiert wird bzw. sich über diesen Kanal Bewohnern und Besuchern mitteilt.<sup>8</sup>

In der Auseinandersetzung mit Wallace-Hadrills Ansätzen sind in den letzten Jahren zahlreiche weitere Arbeiten entstanden, welche die gesellschaftlichen Strukturen des römischen Wohnens gerade auch in Hinblick auf die Inneneinrichtung und den atmosphärischen Charakter des Wohnraums zu verstehen suchen; besonders einflußreich sind für Pompeii die Ansätze von Eleonor Leach, Paul Zanker und Bettina Bergmann, die vorrangig einzelne Aspekte der figürlichen Wandmalerei, aber auch architektonische Ausstattungen zum Ausgangspunkt ihrer Forschungen machen.<sup>9</sup>

## **Die Erforschung des Wohnens außerhalb von Pompeii**

Die Untersuchungen sind aber nicht auf den frühkaiserzeitlichen Wohnbereich der campanischen Städte beschränkt. Gerade anhand hoch- und spätkaiserzeitlicher Wohnbefunde in den Provinzen sind weitere richtungsweisende Arbeiten entstanden.<sup>10</sup> Das Zusammenspiel von Ausstattung und Raum ist unlängst von Susanne Muth am Beispiel der mythologischen Fußbodenmosaiken in spanischen und nordafrikanischen Wohnkomplexen der hohen und späten Kaiserzeit untersucht worden.<sup>11</sup> Ausgehend von ikonographisch-ikonologischen Analysen konnte sie in ihrer Studie zeigen, daß die mythologischen Bilder als mediale Träger von Informationen sowohl der in ihnen dargestellten mythischen Narrationen fungieren, aber auch – in Modifizierung ihrer mythischen Grundlagen – gesellschaftliche Ideale und Diskurse zum Ausdruck bringen können.<sup>12</sup> Ihre Analyse legte dar, in welcher Weise die Bilder an einer differenzierten Konstruktion von Raumatmosphären innerhalb der Häuser Teil haben:<sup>13</sup> Durch die ambientale Anreicherung werden einzelne Räume im Haus voneinander unterschieden und bieten den jeweiligen

Lebenssituationen in den einzelnen Bereichen einen spezifischen Rahmen. Muths Ergebnisse leisten einen wichtigen Beitrag zur Strukturanalyse des hoch- und spätkaiserzeitlichen Wohnhauses, aber auch allgemein zur Funktion des Kommunikationsfaktors *Mythos* im privaten Bereich.

### **Pompeianische Wohnforschung mit Mythenbildern**

Meine Arbeit zu den mythologischen Wandbildern in Pompeii ist in der Auseinandersetzung mit diesen methodischen Grundlagen entstanden. Der Blick auf den ambientalen Charakter von Räumen, der durch ihre mythologische Bildausstattung konstruiert wird, scheint hier eine besondere Chance zu bieten, neue Perspektiven für das Verständnis der sozialen Strukturen und Funktionen des frühkaiserzeitlichen Wohnbereichs im Ganzen zu eröffnen sowie bestehende Vorstellungen zu vertiefen.

Ziel ist es, über eine Analyse der Mythendarstellungen in ihrem häuslichen Kontext der Struktur und Funktion eines wichtigen Lebensbereichs der frühkaiserzeitlichen Gesellschaft nahe zu kommen. Grundlegend ist dabei die allgemeine Annahme, daß die Erfahrung von Wohnen im Spannungsverhältnis von drei Faktoren entsteht: der Architektur, der Ausstattung und dem Betrachter bzw. dem Nutzer. Die drei Komponenten unterliegen wiederum eigenen Determinanten, die ihr Zusammenspiel bedingen: a) Der architektonische Rahmen erhält durch seine Position im Haus, seine Zugänglichkeit, Größe und auch seine Lichtverhältnisse eine bestimmte Qualität. b) Die Ausstattung setzt sich aus unterschiedlichen Elementen, beispielsweise der Schmückung der Wände und Böden, sowie auch aus Gegenständen im Raum zusammen, beispielsweise dem Mobiliar. Gemeinsam generieren sie eine bestimmte Atmosphäre. c) Der Betrachter bzw. Nutzer ist schließlich durch seinen allgemeinen emotionalen sowie physischen Zustand, ebenso wie durch seine Intention in der Raumnutzung und die spezifische Handlungssituation, in der er sich befindet, in der Wahrnehmung seiner Umgebung beeinflusst.

Ähnlich wie die Wohnkomplexe der hohen und späten Kaiserzeit sind auch die pompeianischen Häuser durch die Ausstattung mit Mythenbildern geprägt, die sich hier nicht an den Böden, sondern an den Wänden finden. Die Wandbilder dominieren den häuslichen Bereich jedoch noch viel stärker als in den späteren Villen. Sie erscheinen insgesamt in deutlich größerer Anzahl und durchgängig in fast allen Hausbereichen.<sup>14</sup> Damit bietet sich die Möglichkeit, durch eine in diesem Bereich bisher fehlende flächendeckende bildwissenschaftliche Analyse der figürlichen Szenen, der narrativen Muster ihrer Zusammenstellung und der durch

sie artikulierten visuellen Perzeptionssituationen in den Räumen ambientale Strukturprinzipien zu erarbeiten, die eine gewissermaßen medientopologische Alternative zu den zum Teil problematischen Methoden der architekturtypologischen Differenzierung des Wohnbereichs erschließen können.<sup>15</sup>

Die pompeianischen Befunde eröffnen zum einen die Perspektive, das methodische Konzept der Medialisierung von Wohnräumen durch Ausstattung weiter zu entwickeln, zum anderen lassen sie ein vertiefendes Verständnis des Genres *Mythos* und seiner medialen Fähigkeiten im Bereich des Visuellen erwarten. Dies ist durch die günstige Ausgangssituation in Pompeii bedingt, denn hier ist eine große Anzahl von Häusern mit ihrer Inneneinrichtung innerhalb einer Stadt ungewöhnlich gut erhalten. In ihrer zeitlich relativ eng begrenzten Abfolge bieten diese Kontexte eine Momentaufnahme des frühkaiserzeitlichen Wohnens. Gleichzeitig können aber innerhalb dieses Zeitabschnitts noch einzelne Phasen und Tendenzen unterschieden werden. Damit eröffnet sich die Möglichkeit einer detaillierten Analyse der Strukturen und der Variationsbreite in der Ausstattung frühkaiserzeitlicher Wohnhäuser sowie der Funktionsweise der dabei verwendeten Bilder.

Andere archäologische Kontexte bieten kaum eine so dichte und umfassende Überlieferung. Folglich müssen dort entweder einzelne Ausstattungselemente oder aber die Hausstrukturen in das Zentrum der Untersuchung gerückt werden; eine gleiche Gewichtung beider Teilbereiche ist kaum möglich.<sup>16</sup> Aufgrund der vielfach schlechten Überlieferungssituation, die außerhalb der Vesuvstädte durch die lokale und chronologische Streuung der Funde bedingt ist, müssen sich derartige Ansätze zudem stärker auf übergreifende Fragestellungen konzentrieren.

In Pompeii kann man dagegen die Funktionsweise von Mythen im Raum nicht nur generalisierend untersuchen, wie beispielsweise in der hohen und späten Kaiserzeit, sondern gerade die Details der unterschiedlichen individuellen Dekorationsentscheidungen von Haus zu Haus und das sich aus diesen ergebende Spektrum von Dekorationsoptionen zum Ausgangspunkt der Analyse machen. So wird es möglich, aus der Menge an Entscheidungen für bestimmte Dekorationen spezifische soziokulturelle Konventionen zu erschließen, gleichzeitig aber auch das Spektrum individueller Improvisations- und Abwandlungsmöglichkeiten im Prozeß visueller Symbolisierung aufzuzeigen und damit unserem Verständnis vom Mythengebrauch eine umfassende anthropologische, vor allem aber spezifisch gesellschaftliche Dimension hinzuzufügen.<sup>17</sup>

## **Positionsbestimmung innerhalb der Erforschung römischer Wandmalerei**

Die traditionelle Forschung zur Wandmalerei ist lange Zeit von kontextuellen Fragen unberührt geblieben. Dies hängt eng mit der Geschichte der Wiederentdeckung Pompeiis sowie generell mit der neuzeitlichen Perspektive auf antike Bilder als isolierbare Kunstwerke zusammen. Die 1748 beginnenden Ausgrabungen,<sup>18</sup> die erstmals eine größere Anzahl antiker Wandbilder zutage förderten, waren stark von den Intentionen ihrer königlichen Auftraggeber sowie der Kunsthändler geprägt. Das primäre Ziel der Grabungen bestand darin, prestigeträchtige Kunstwerke wie Statuen, Schmuck oder Mythenbilder freizulegen, um diese im königlichen Palast in Portici auszustellen oder als dynastische Geschenke zu verteilen.<sup>19</sup> Die Artefakte wurden als kontextlose Einzelobjekte angesehen und auf Grundlage ihres Stellenwertes als Kunstwerke einer verflossenen, hochgeschätzten Vergangenheit, die gerade durch die Bourbonen wiederbelebt wurde, für die königliche Machtdemonstration instrumentalisiert.

Die pompeianischen Wandmalereien wurden als Zeugnisse der bis dahin ausschließlich aus literarischen Quellen bekannten griechischen Malerei verstanden. Den mythologischen Mittelbildern kam dabei in einer Zeit, in der das Primat der Malerei vor der Skulptur galt, ein vorrangiges Interesse zu, ähnelten sie doch der zeitgenössischen Leinwandmalerei. Aus den Wänden herausgeschnitten und mit Holzrahmen versehen, wurden sie entsprechend als Gemälde verstanden und ausgestellt.<sup>20</sup> Die dargestellten Bildthemen trugen zusätzlich zur besonderen Beliebtheit bei, denn man verstand sie als Illustrationen des griechischen Mythos. Dieses vorrangig machtpolitische Interesse an Kunst sowie die Konfrontation mit einem neuen Kunstphänomen, der antiken Malerei, die in erster Linie literarisch bekannt war, ließ den Kontext der Bilder, das gesamte Dekorationssystem der Wand, des Raumes und des gesamten Hauses zunächst in den Hintergrund treten.<sup>21</sup>

### **Die Mythenbilder in der traditionellen Wandmalereiforschung**

In der zweiten Hälfte des 19. Jhs. trat an die Stelle der machtpolitisch funktionalisierten Kunstaubeute ein verstärktes Interesse an römischer Alltags-Kultur, die man sich durch die Freilegung des kompletten pompeianischen Stadtgebietes zu erschließen hoffte.<sup>22</sup> Dies schlug sich in der ersten systematischen Arbeit über die mythologischen Bilder von Wolfgang Helbig nieder.<sup>23</sup> Die im Jahre 1868 entstandene Untersuchung behandelte zwar die Darstellungen nach ihren Themen als primäres Ordnungskriterium, doch nannte Helbig im angefügten topographischen

Katalog auch ihren ursprünglichen Kontext in den jeweiligen Häusern.<sup>24</sup> Nach dieser kurzen Blüte kontextueller Mythenbildforschung endete mit den Arbeiten von August Mau seit 1882 die Vorrangstellung der mythologischen Bilder zunächst.<sup>25</sup> Er teilte die verschiedenen Formen von Wanddekoration in Gruppen, entwickelte eine chronologische Klassifizierung und systematisierte so die Beschäftigung mit der gesamten Malerei. Seine Einteilung der vier sogenannten *Stile* beruhte aber nicht auf der stilistischen Einordnung der Mythenbilder, sondern vielmehr auf der des Dekorationsschemas einer ganzen Wand.<sup>26</sup>

Maus System der *Vier Pompeianischen Stile* hat bis heute maßgeblichen Wert für die Ordnung der pompeianischen und damit der gesamten römischen Wandmalerei. Doch ist dadurch auch die Erforschung der Dekorsysteme an den Wänden von der Untersuchung der mythologischen Mittelbilder letztlich getrennt geblieben. Es bildeten sich zwei Forschungszweige: Für die intensive, bis heute andauernde Diskussion um die stilistische Abfolge und Feinchronologie der Wandsysteme spielten die Mittelbilder nur insofern eine Rolle, als man sie nicht als eigenständiges stilistisches Element, sondern auf der Grundlage der Einordnung der sie umgebenden Wand – quasi rückwärts – in das Mau'sche System wieder eingliederte.<sup>27</sup> Dies kontextualisierte die Mittelbilder zwar gewissermaßen, aber nur als Teil der Dekoration einer Wand und deren Stils, und nicht mit Blick auf ihre inhaltliche Wirkung, welche die Bilder auf die sie umgebenden Wände und das Leben innerhalb dieser Wände entfalten konnten.<sup>28</sup>

Der andere Forschungszweig hingegen war einmal mehr von der Dekontextualisierung der Mythenbilder bestimmt, gleichzeitig aber auch von einem in der Nachfolge Maus entstehenden verstärkten Interesse an formaler Gestaltung: Man unterzog die Mittelbilder intensiven kopienkritischen Untersuchungen, um auf deren Grundlage die postulierten griechischen Originale der römischen Fresken zu rekonstruieren.<sup>29</sup> Man sah den Sinn der Bilder in erster Linie darin, daß die römischen Auftraggeber nach finanziell günstigen Möglichkeiten suchten, ihre Häuser wenigstens mit Abbildern griechischer Meisterwerke zu füllen und somit Bildung zu demonstrieren.<sup>30</sup>

## Die Erforschung der pompeianischen Mythenbilder

Die Reduktion des Verständnisses der mythologischen Mittelbilder als Kopien griechischer Kunstwerke und als Zeugnisse eines römischen Bildungsanspruchs als einzigem Sinngehalt bildet jedoch nur einen Teil der modernen Erforschung ihrer Inhalte. Daneben entwickelte sich schon früh

ein Zweig, der sich mit einer weitergehenden, inhaltlichen Deutung der Bilder beschäftigte,<sup>31</sup> zunächst vor allem ausgehend von der Kombination der Bilder in einzelnen Räumen. Noch vor August Maus Theorie von den Dekorationsphasen der pompeianischen Wandmalerei formulierte Adolf Trendelenburg 1876 ein von den Zusammenstellungen ausgehendes Modell zur inhaltlichen Interpretation der Bilder.<sup>32</sup> Den Schlüssel zum Verständnis der Kombinationen sah er im Wunsch der römischen Auftraggeber nach formaler Harmonie, in der eine größtmögliche Übereinstimmung von Figurenanzahl, Anlage der Komposition und Farbwahl in den Bildern eines Raumes angestrebt ist. In einigen Räumen diagnostizierte er zudem von ihm so genannte *Programme*, die seines Erachtens nach oberflächlich zu klassifizierenden inhaltlichen Prinzipien gestaltet seien, wie etwa der Kombination von homerischen Szenen oder von Helden, die in jeweils ähnlichen Situationen gezeigt sind.<sup>33</sup> Sein Ansatz wurde allerdings in der Forschung zunächst kaum rezipiert. So fehlt beispielsweise in Karl Weitzmanns grundlegender Arbeit zu zyklischen Repräsentationen die pompeianische Wandmalerei als Genre antiker Bilderzählung,<sup>34</sup> obwohl sich Pompeii dafür als ideales Forschungsfeld angeboten hätte.

Mit den Arbeiten Karl Schefolds erhielten die pompeianischen Bildzusammenstellungen wieder stärkere Bedeutung.<sup>35</sup> Angeregt durch die Forschungen Karl Lehmann-Hartlebens zu Philostrats *eikones*,<sup>36</sup> untersuchte er die Kombinationen auf ihrem Design und ihrem Inhalt nach thematisch zugrundeliegende Bezüge. Trendelenburgs Suche nach vorrangig formalen Verknüpfungen wurde so durch inhaltliche Gesichtspunkte ersetzt. Schefold wies einzelnen Raumtypen eine bestimmte Thementauswahl zu und unterschied zwei Formen der Zusammenstellung: *Zyklen* und *Pendants*.<sup>37</sup> Er ging davon aus, daß die einzelnen Bilder, nach binär oppositionellen Konzepten zusammengestellt seien, wie z.B. dem Verhängnis der Frevler gegen das Glück der Frommen. Als weitere typische Bildinhalte galten ihm Heldentum und Liebe als Wege zur Unsterblichkeit, Liebesschicksale ganz allgemein, sowie Darstellungen dionysischen und aphroditischen Wohllebens und des Isis-Kultes. Diese einzelnen Themen erfreuten sich seines Erachtens in den drei Stilphasen jeweils unterschiedlicher Beliebtheit.<sup>38</sup>

Das methodische Grundproblem dieses Ansatzes ist, daß die Bilder nicht nach ihrer ikonographischen Gestaltung, sondern allein aufgrund der Benennung der mythischen Handlungsszene inhaltlich gedeutet werden. Damit bleiben die Zuordnungen abstrakt, vom eigentlichen Bildgegenstand abgehoben, bisweilen erscheinen sie auch sehr gelehrt, weil nach spitzfindigen mythographischen Verbindungen zwischen einzelnen Themen gesucht wird.<sup>39</sup> Gleichzeitig ist dieses System aber auch nicht ausreichend flexibel, denn es ist vorausgesetzt, daß immer alle Bilder im Raum inhaltlich zueinander in Beziehung stehen.

In jüngerer Zeit hat man keine derartig umfassende Einteilung aller pompeianischen Bildkombinationen mehr versucht.<sup>40</sup> Es gibt einige Ansätze zur Zusammensicht, die aber allgemein entweder auf ein Haus, einen Raumtyp oder bestimmte Mythenthemen beschränkt sind, und so keine Gesamtaussagen zum Zusammenspiel von Architektur und Dekoration leisten können.<sup>41</sup> Grundsätzlich herrscht Einigkeit darüber, daß die Bilder in ihrer Zusammenstellung atmosphärisch auf ihre Umgebung wirken können.<sup>42</sup> Während in der deutschen Forschung die Aussagekraft der Zusammenstellung der Bilder jüngst wieder bestritten wurde,<sup>43</sup> wird sie in anglo-amerikanischen Untersuchungen als nach bestimmten erzählerischen Prinzipien strukturiert verstanden: Die Bilder können sich in ihrer Aussage ergänzen oder aber als Gegensätze aufeinander bezogen sein. Sie können aber auch einzelne Stadien einer Situation oder eines bestimmten Sachverhalts schildern.<sup>44</sup> Mit dieser Konzentration auf die erzählerischen Strukturen der Bildzusammenstellungen löst sich der Blick von den vorformulierten, philosophisch-moralischen Inhalten, auf denen Schefolds Einteilung aufbaute. Doch ist die Gestalt und das Funktionieren dieser narrativen Strukturen bisher nie an einer größeren Menge von Kontexten untersucht worden.

## Vorgehen

Bei der Durchsicht der bisherigen Forschungsansätze zur Wohnforschung und zur Dekoration des römischen Hausbereiches mit mythologischen Mittelbildern wurden folgende Einseitigkeiten deutlich: Immer wieder werden die Bilder abseits ihrer Kontexte und vorrangig unter formalen Gesichtspunkten behandelt. Werden sie dagegen inhaltsbezogen betrachtet, fehlt meist der gesamt-pompeianische Kontext, und so können nur Einzelstudien geleistet werden.

Methodisch steht häufig ein texthermeneutisches Vorgehen im Vordergrund oder es werden abstrakte philosophisch-moralische oder religiöse Konzepte in die Bilder hinein interpretiert. Gleichzeitig fehlt eine konsequente bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Szenen, die ihre visuellen Wirkungsweisen auf der Grundlage der in ihnen dargestellten Elemente sowie innerhalb ihrer kontextualen Einbettung untersucht.

Die folgende Untersuchung macht diese Desiderate zur Grundlage der Konzeption. Angestrebt ist eine Analyse, die flächendeckend ca. 580 und damit den Großteil der heute noch erhaltenen bzw. in Zeichnung überlieferten pompeianischen Mythenbilder einbezieht und sie in ihrem architektonischen sowie sozialen Kontext und im Wechselspiel mit den Betrachtern untersucht. Ausgangspunkt sind dabei zunächst allein die

Bilder und ihre visuellen Wirkungsweisen, um auf deren Grundlage auch weitergehende Aussagen über ambientale Strukturprinzipien in römischen Häusern und damit Differenzierungsmechanismen in der römischen Gesellschaft zu entwickeln.

Die Kernfragen zielen zum einen auf die konkrete Bedeutung der Bilder in ihrem spezifischen Kontext, in dem sie verwendet werden; zum anderen nach der Wirkung der Bilder auf diesen Kontext, und ihren Beitrag zur Strukturierung des römischen Hauses. Daraus ergibt sich ein Vorgehen in drei Schritten: Am Anfang steht eine kritisch-ikonologische Analyse der Bilder,<sup>45</sup> an die sich eine Untersuchung ihrer Kombinationen und schließlich ihrer Einbindung in den räumlichen Kontext anschließt. So entsteht ein umfassendes Bild von den Dekorationsstrukturen in pompeianischen Häusern und damit auch von der Art und den Inhalten des frühkaiserzeitlichen Wohnens, für das die pompeianischen Kontexte uns generell das repräsentativste Zeugnis bieten, auch wenn sie aus einer Landschaft stammen, die nicht nur von römischen Kultureinflüssen geprägt ist, sondern auch von griechischen, samnitischen und oskischen.

Die hohe Überlieferungsdichte an mythologischen Mittelbildern in den pompeianischen Häusern birgt einen erheblichen methodischen Vorteil für die ikonologische Analyse, denn so können allgemeine Tendenzen auf der Grundlage einer breiten Befundmenge abgeleitet werden. Sie erfordert gleichzeitig aber auch ein exemplarisches Vorgehen, um die große Zahl der Bilder sichten zu können.<sup>46</sup> Deshalb habe ich zunächst besonders beliebte Mythenthemen für die vertiefte Einzelanalyse gewählt: Ich möchte vier Mythen über das Thema Liebe zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung machen, da Paardarstellungen insgesamt den thematischen Schwerpunkt in der pompeianischen Bilderwelt bilden.<sup>47</sup> Diese Fallbeispiele werden unter variierenden Gesichtspunkten untersucht, um die Qualitäten der pompeianischen Mythenbilder möglichst tief zu durchdringen.

Im ersten Schritt liegt das Hauptaugenmerk auf der erzählerischen Struktur der Bilder und der Frage danach, welche Inhalte – mythische oder darüber hinausgehende – durch sie vermittelt werden. Weitere Aspekte sind das Verhältnis der Darstellungen zu den übrigen, bildlichen und literarischen Versionen des Mythos (Bsp. 1), die Unterschiede in der Themenwahl zwischen den einzelnen Dekorationsphasen (Bsp. 2/3) und schließlich das Verhältnis zur öffentlichen Repräsentationskunst (Bsp. 4). Abschließend wird die Untersuchung auf alle mythischen Themen in Pompeii ausgedehnt, um die in den Fallbeispielen ermittelten Strukturen zu überprüfen und gegebenenfalls zu modifizieren.



Im zweiten Schritt werde ich aufbauend auf den Ergebnissen der Bildanalyse eine Interpretation der einzelnen Darstellung in ihrem Kontext versuchen. *Kontext* bezeichnet in diesem Zusammenhang zum einen konzeptionell auf das Einzel-Bild bezogene andere Mythenbilder, die in demselben Raum als weiterer Bestandteil der Innendekoration ausgewählt sind. Gleichzeitig sind damit in einem dritten Schritt aber auch der Raum selbst und seine sozialhierarchische und funktionale Einordnung im Hausganzen Teil der Untersuchung. Grundfragen sind, ob Mythenbilder nur in bestimmten Räumen oder in allen Räumen zu finden sind und wie das Zusammenspiel der Bilder in den einzelnen Bereichen des Hauses sowie von Raum zu Raum funktioniert.

Ziel dieses Vorgehens ist es, die Bedeutung mythologischer Mittelbilder als einem möglichen Kommunikationsfaktor innerhalb des frühkaiserzeitlichen Wohnbereiches in ihrer gesellschaftlichen Dimension zu durchleuchten. Dabei werden die pompeianischen Bilder als Produkt und Bestandteil der römischen Lebenswelt verstanden. So können die bestehenden Theorien zur Mythenverwendung und -rezeption weiter differenziert und modifiziert werden. Dasselbe gilt für die gegenwärtige Diskussion zur funktionalen und dekorativen Strukturierung des römischen Wohnbereiches, die hier mit der kontextualen Analyse der Mythenbilder aus möglichst vielen verschiedenen Blickwinkeln angegangen wird. Die Ergebnisse, die an der pompeianischen Bilderwelt speziell zur Wohnkultur der frühen Kaiserzeit gewonnen werden, sollen darüber hinaus mit weiteren, zeitlich und räumlich unterschiedlichen Formen der Wohnraumgestaltung bzw. generellen Mythenverwendung in der römischen Welt verglichen werden, um so auch zu einem tieferen Verständnis der römischen Gesellschaft und ihrer Veränderungen beizutragen.

# Standortbestimmungen



## Der Raum

*We shape the things we build.  
Thereafter they shape us.*  
Werbung der Firma Caterpillar,  
nach Winston Churchill<sup>1</sup>

Der architektonische Rahmen, die Raumausstattung und der Betrachter formen das magische Dreieck, in dem sich römisches Wohnen konstituiert. Will man die Mythenbilder in ihrer vollen Wirkung verstehen, so ist es unumgänglich, sich mit diesen drei Faktoren auseinanderzusetzen, und dies umso mehr, weil das römische Wohnen eine ungeheuer vielfältige Angelegenheit ist: Das Wohnhaus hat im römischen Leben eine Vielzahl von Funktionen, die sich mit unseren Vorstellungen von einer privaten Wohnung kaum zu decken scheinen. Für die Römer ist das Haus Rückzugsort, ebenso wie wesentliches Werkzeug in der öffentlichen Repräsentation des *pater familias*. Es ist der Ort des *otium* und der Privatfamilie, der Freizeit, Literatur und Kunst, ebenso aber auch der Bereich, in dem alle wichtigen Klientelgeschäfte abgewickelt werden, und an dem der Hausherr mit Untergebenen ebenso wie mit Gleichrangigen kommuniziert, politisiert und sich damit in seinem gesellschaftlichen Selbstverständnis definiert.<sup>2</sup>

## Raumvorstellungen

Die konventionellen Vorstellungen vom physikalischen Raum haben sich in den letzten einhundert Jahren entscheidend verändert, und dies ist nicht ohne Einfluß auf die soziologische Raumforschung geblieben,<sup>3</sup> die ihrerseits wiederum auf die archäologischen und althistorischen Forschungsperspektiven gewirkt hat. Für die Moderne wird Raum spätestens seit den Theorien von Albert Einstein als relativistisch gedacht, d.h. er

entsteht erst in den Wechselbeziehungen der Elemente, die sich in ihm befinden.<sup>4</sup> Dies bedeutet gleichzeitig, daß Gegenstände nicht mehr unabhängig von ihrer räumlichen Umgebung erklärt werden können. Ihre spezifische Qualität ist vielmehr raumbedingt. Für die Geistes- und Sozialwissenschaften bedeutet dies, daß die Alltagsvorstellung davon, daß Menschen *im Raum* leben, durch ein Konzept ersetzt wird, in dem der Raum seine spezifische Qualität erst im Zusammenspiel der Lage und der Situation mit den Elementen, die sich im Raum befinden oder sich auf ihn beziehen, entwickelt, wie zum Beispiel mit den Menschen und ihren Handlungen oder ihren Zuschreibungen.<sup>5</sup>

Diese Vorstellung der dynamischen Relationen hat in der Soziologie auch zur Formulierung jenes wesentlichen Theorems geführt, daß zwischen einer Kultur und ihrer gebauten Umwelt ein unmittelbarer Zusammenhang besteht,<sup>6</sup> und daß sogar das Räumliche nicht nur Reflexion, sondern vielmehr Teil des Gesellschaftlichen selbst ist,<sup>7</sup> und damit ein eigenständiges Zeugnis zur Beantwortung soziologischer Fragestellungen. Es ist gerade dieser Punkt, den eine Vielzahl von archäologischen und althistorischen Forschungen in den letzten drei Jahrzehnten mehr oder weniger konsequent zum Ausgangspunkt dafür genommen haben, Städte, Landschaften und Hausstrukturen auf ihren Aussagewert für die sozialen Strukturen der Gesellschaften zu prüfen, welche diese Räume schufen.

Doch während in der prähistorisch archäologischen Forschung der gebaute Raum als Quelle mit vollem eigenen Recht behandelt wird,<sup>8</sup> eröffnet sich für den altertumswissenschaftlichen Bereich sogleich auch ein methodisches Problem, denn es existieren auch zahlreiche schriftliche Quellen über gebauten Raum und seinen sozialen Stellenwert, und häufig finden sich diese Zeugnisse auch an Stelle des gebauten Raumes selbst bzw. seiner soziologischen Einordnung. Will man aber gebauten Raum, und in diesem Fall Wohnraum nicht nur in der Reflexion anderweitig belegter gesellschaftlicher Verhältnisse verstehen, sondern tatsächlich als eigenständigen sozialen Faktor, der sich im Diskurs einzelner Elemente konstituiert, so stellt sich die Frage, wie viel und welche Art externer Information nötig ist, beispielsweise über Benennung und Funktionen, um gebauten Raum eigenständig deuten zu können. Oder umgekehrt: Wie viele Zusatzinformationen aus anderen Quellen dürfen für die Raumanalyse herangezogen werden, ohne den genuinen Zeugniswert des Raumes selbst zu kontaminieren?

## **Römische Raumvorstellungen**

Die zentrale Schwierigkeit bei der Auseinandersetzung mit römischem Wohnraum ist, daß in der Forschung Uneinigkeit über den Informa-

tionswert des Primärzeugnisses herrscht, den gebauten Raum selbst. So werden meist Textquellen als Zeugnisse über den römischen Wohnraum herangezogen, und zwar sowohl für allgemeine Vorstellungen von Raum als auch konkret zur Struktur des römischen Hauses und seiner Funktionsbereiche. Wesentlich ist zunächst, daß das in der Antike in der Philosophie vorherrschende Raumkonzept von Aristoteles' absolutem Behälter-Raum die statische Opposition zu dem dynamischen Modell der Moderne darstellt, auch wenn bereits Theophrast Vorstellungen zu einer relativen Raumauffassung formuliert.<sup>9</sup>

Betrachtet man einige der spätrepublikanischen und frühkaiserzeitlichen Aussagen zur Bewertung von Wohnraum, so lassen sich sowohl für das Behälter- als auch für das Diskurs-Modell ganz konkrete Hinweise finden, die weniger der Ebene abstrakter philosophischer Debatten, sondern vielmehr machtpolitischer Repräsentationsinteressen entstammen. In einem im Zusammenhang mit römischen Hausstrukturen stets zitierten Abschnitt seiner *De Architectura* vertritt Vitruv, daß Menschen in Relation zu ihrer sozialen Stellung bestimmte Räume brauchen, für einen einfachen Mann etwa seien große Empfangsräume wie *atria* oder *vestibula* unpassend, für einen wohlhabenden Bürger aber unumgänglich.<sup>10</sup> Dies spiegelt eine Vorstellung vom Raum, der zwar durchaus im Bezug zu sozialen Verhältnissen steht, mit diesen aber nicht rückgekoppelt ist, sondern vielmehr als ein statischer Behälter, als festgeschnürtes Paket bestimmter Assoziationen und Funktionen, seinen Nutzern zugeordnet werden kann. Hier ist Raum also nicht Teil einer sozialen Ordnung, innerhalb derer er mit anderen Faktoren in einer Wechselbeziehung steht, welche durchaus auch die Qualität des Raumes selbst verändern können.

Dagegen scheint eine Aussage von Cicero in den *De Officiis* eine differierende Nuance zu artikulieren.<sup>11</sup> Zwar vermittelt auch er indirekt, daß bestimmte Hausstrukturen für manche Hausherrn angemessener sein könnten als für andere, doch signalisiert seine Formulierung deutlich, daß Haus und Bewohner in einer Wechselwirkung miteinander gesehen werden, aus welcher die soziale Positionierung des Hausherrn resultiert: „Nicht das Haus soll dem Besitzer, sondern der Besitzer dem Haus Ehre und Ansehen verschaffen.“ Cicero hebt hier das Haus deutlich als Teil einer sozialen Ordnung hervor, und zwar als einer, welche klar auf externe Rezipienten orientiert ist, deren Hauptmovens also die (Re-) Präsentation ist.<sup>12</sup>

Der relationale Aspekt in der römischen Raumvorstellung ist lange unbeachtet geblieben, nicht nur im Bereich der historischen Interpretation des römischen Hauses, sondern vor allem im Bezug auf die Strukturen des Wohnbereichs. Dies ist wesentlich durch Auffassungen von Wohn-

raum bedingt, die noch von den bürgerlichen Wohnwelten des 18. und 19. Jhs. geprägt sind, und die sich in den *open-plan*-Welten der Gegenwart nur langsam auflösen.<sup>13</sup> In jenem bürgerlichen Wohnverständnis war das Haus in unterschiedliche Funktionsbereiche wie Wirtschaftstrakt, Wohn-, Schlaf- und Kinderzimmer gegliedert.

Dies ist jedoch im wesentlichen eine Einteilung, die sich erst mit der Entstehung einer umfassenden Vorstellung vom *Privaten* im ausgehenden 18. Jh. ausgebildet hat,<sup>14</sup> für die Antike als tragfähiges Konzept also nicht vorausgesetzt werden kann, und doch die Forschung zum römischen Haus lange bestimmte. Wie in den letzten Jahren immer wieder festgestellt wurde, bietet dies Modell für die pompeianischen Häuser und das römische Wohnen allgemein keine adäquate Vergleichsgröße.<sup>15</sup> Trotzdem kann man davon ausgehen, daß auch im römischen Wohnhaus nicht alles in jedem Bereich und zu jeder Zeit möglich war, und somit auch hier bestimmte Muster des Wohnens existierten.

### Römische Wohnstrukturen

In den letzten zwei Jahrzehnten ist in der Forschung immer wieder unterstrichen worden, daß der erste, wesentliche Schritt im Verständnis römischer Raumstrukturen darin besteht, den Ballast konventioneller Raumbezeichnungen und der mit ihnen verknüpften Funktionsassoziationen abzuwerfen, denn sie suggerieren eine Sicherheit über den sozialen Stellenwert der Räume, die es schlechterdings nicht gibt.<sup>16</sup> Im wesentlichen wendet sich dieser Dekontaminierungsversuch gegen die von August Mau durch sein Modell des römischen Standard-Atriumhauses eingeführten Begriffe, welche er primär aus Vergils Schriften übernahm, und die seitdem für die analytische Beschreibung immer wieder benutzt wurden: *vestibulum*, *fauces*, *atrium*, *alae*, *tablinum*, *peristylum*, *cubicula*, *triclinia*, *exedrae*.<sup>17</sup>

Maus Begriffe stellen theoretische Konstrukte dar, bei denen unklar ist, inwieweit sie im antiken Alltag gebräuchlich waren und zur Kennzeichnung bestimmter Raumtypen dienen.<sup>18</sup> Zudem transportieren sie in ihrer Anlehnung an Termini bürgerlicher Wohnwelten des 19. Jhs. sehr dezidierte Vorstellungen von der Verteilung von öffentlichen und privaten Bereichen, die mit den römischen Realitäten kaum übereinstimmen. Setzt man etwa das *triclinium* mit einem *Eßzimmer* gleich, oder ein *cubiculum* mit einem *Schlafzimmer*, überträgt man damit Funktionsvorstellungen der Moderne, und gleichzeitig auch spezifische Vorstellung über ihre Zugänglichkeit oder Privatheit, welche aber für das Studium römischen Wohnens durchaus irreführend sein können.

Eleonor Leach und Andrew Riggsby ist es in den letzten Jahren durch intensives Studium römischer Schriftquellen gelungen, darzulegen, welche lateinischen Raumbegriffe es überhaupt gibt, auch außerhalb von Vitruvs Modell, und welche heterogene semantische Felder sie aufrufen können, wie etwa das *cubiculum*, das für unterschiedlichste Funktionen ebenso wie Besucherkreise ausgelegt sein kann;<sup>19</sup> andererseits liegen gerade für die vielen kleinen Räume, die wir in pompeianischen Häusern finden, gar keine eindeutigen Bezeichnungen vor, was es umso schwieriger macht, dezidierte Benennungen und Funktionsverknüpfungen zu akzeptieren und nicht vielmehr besser von einem multifunktionalen Raummodell auszugehen.<sup>20</sup>

Maus Modell ebenso wie seine Benennungen setzen sich aus Elementen zusammen, die pompeianische Häuser und ihre Räume vielfach kennzeichnen, die jedoch nicht immer vollständig oder ausschließlich in den einzelnen Häusern auftreten. Die pompeianischen Häuser sind keine Typenhäuser, und die römischen Räume keine Standardbehälter. Damit ist jegliche Schlußfolgerung über soziale Aktivitäten aus der Benennung eines Raumes, etwa als *triclinium* und damit als Ort für Gelage, immer zugleich eine Interpretation, die sich auf bestimmte äußerliche Indizien stützen muß, beispielsweise auf Klinenaussparungen in den Wänden. Selbst dann aber besitzt sie keine allgemeine Gültigkeit, denn neben Gelagen kann solch ein Raum zugleich auch vielen anderen Tätigkeiten Platz geboten haben.

Doch welche Alternativen bieten sich zu dem Modell von Mau? Die Schriftquellen geben kaum Anhaltspunkte für eine eindeutige Strukturierung von Wohnbereichen. In den Texten Vitruvs sowie in den Villenbeschreibungen von Varro und Plinius werden vorrangig nur Räume hintereinander aufgezählt und keine Angaben über deren jeweilige funktionale Bestimmung oder spezifische soziale Position im Hausgefüge gemacht.<sup>21</sup> Die Untersuchung von Reinhard Förtsch beispielsweise zeigt auf, wie weit Plinius' Beschreibungen für eine archäologische Analyse nutzbar gemacht werden können; sie lassen sich aber auf die pompeianischen Kontexte nur bedingt anwenden, weil die architektonischen Dimensionen der Wohnstrukturen gänzlich andere sind und damit zumindest auch zu vermuten ist, daß es Unterschiede in Funktion und Nutzung gibt.

In den zahlreichen Untersuchungen der letzten Jahre kristallisieren sich vorrangig zwei Positionen zu den in den Schriftquellen auftauchenden Termini für Räume: zum einen ein optimistisch-pragmatischer Ansatz, bei dem mit einem Großteil der etwa bei Vitruv überlieferten Begrifflichkeiten gearbeitet wird, die durch kurze Zusatzdefinitionen weiter spezifiziert und für den jeweiligen Kontext adaptiert werden.<sup>22</sup> Zum anderen haben dagegen Eleonor Leach und Penelope Allison einen deutlich radikaleren Standpunkt formuliert und lehnen ausgehend von ihren in-

tensiven Wort- und Raumuntersuchungen fast alle spezifizierenden Begrifflichkeiten als historisch nicht angemessen ab.<sup>23</sup> Leach allerdings arbeitet auf abstrakterer Ebene wiederum mit der aus Vitruv hergeleiteten Terminologie und nutzt sie zur Differenzierung einzelner Hausbereiche. Sie unterscheidet zwischen *communia* und *propria patribus familiarum*, zwischen allgemein zugänglichen Räumen, und solchen, deren Zugang durch das Familienoberhaupt reguliert ist.<sup>24</sup>

Ein plausibles Begriffssystem für das römische Haus scheint kaum in Sicht. Allein auf der Grundlage ausschließlich archäologischen oder philologischen Vorgehens ist es somit nicht möglich, sich von der konventionellen auf Mau beruhenden Benennungen römischer Räume und damit einer bestimmten Vorstellung von den sozialen Strukturen der Häuser zu entfernen.

**Access Analysis.** Um die Schwierigkeiten zu umgehen, die ein texthermeneutischer Ansatz bei der Analyse von römischen Häusern mit sich bringt, hat Mark Grahame eine aus der Architektursoziologie stammende Methode auf die pompeianische Casa del Fauno (VI 12,2) angewandt,<sup>25</sup> um ihre Tragfähigkeit zu prüfen: die sogenannte *gamma* oder *access analysis*.<sup>26</sup> Mit dieser in der prähistorischen Raumforschung sehr beliebten Methode können Raumhierarchien innerhalb einer Hauskonfiguration anhand des Grundrißplans ermittelt, und so einzelnen Hausteilen soziale Wertigkeiten innerhalb des Hausganzen zugewiesen werden.

Jeder Raum im Hausganzen wird bezüglich seiner *Zugänglichkeit* und seiner *Verteilerfunktion* innerhalb der Konfiguration untersucht, und seine Stellung in Relation zu den anderen Räumen des Hauses wird mathematisch formuliert. Liegt ein Raum beispielsweise am Ende einer langen Kette von anderen Räumen in der Konfiguration, so ist seine Zugänglichkeit und seine Verteilerfunktion niedrig; ein Raum hingegen, von dem viele andere Räume und Routen durch das Haus abzweigen, ist in beiden Kategorien hoch zu bewerten, gleichzeitig dürften diese Räume von Hausnutzern stärker frequentiert sein. Dies ermöglicht eine grundsätzliche Evaluation der einzelnen Räume gemäß ihrer Zugänglichkeit im Hausgefüge und der Art der zufälligen Treffen oder bewußten Zusammenkünfte von Bewohnern und Besuchern, die durch die jeweilige Lage der Räume unterstützt werden.<sup>27</sup>

Die *access analysis* liefert eine mathematische Fundierung der immer wieder angewandten Begrifflichkeiten *Durchgangsraum* und *Verweilraum*. Dies kann gerade bei großen, unübersichtlich strukturierten Hausgrundrissen nützlich sein, bei denen die Zugangsverhältnisse der einzelnen Räume und ihre Stellung zueinander nicht mehr auf einen Blick auszumachen sind. Zudem werden die Begrifflichkeiten *öffentlich* und *privat*, die in der Auseinandersetzung mit dem Mau'schen Modell immer wie-

der im Zentrum stehen, durch solche ersetzt, die nicht den Modus der Handlung bezeichnen, sondern nur die Handlung selbst: Hausbewohner und Gäste bewegen sich durch die Räume, und in manchen Bereichen, jenen mit hoher Verteilerfunktion, ist es wahrscheinlicher, daß sich die Akteure zufällig treffen, in anderen hingegen, daß festgesetzte Zusammenkünfte stattfinden. Ziel dieses Vorgehens ist es, einzig den architektonischen Befund als Untersuchungsgrundlage zu verwenden, aus dem dann Rückschlüsse zur sozialen Disposition des Hausgefüges gemacht werden.<sup>28</sup>

Doch hat ein derart neutraler Ansatz einen ganz entscheidenden Nachteil: Er erlaubt kaum, Aussagen über die sozialen Strukturen eines Hauses zu treffen, welche über die Bewegungsrichtungen von Menschen hinausgehen. Es stellt sich die Frage, wer wo wen trifft, Hausbewohner ihre Gäste, oder Wirtschaftspersonal Anlieferer z.B. Zudem muß man sich fragen, ob es Unterschiede zwischen den einzelnen Formen von verabredeten Treffen geben kann, wenn eine abgeschlossene Position eines Raumes im Haus zufällige Treffen unwahrscheinlich erscheinen läßt. Und schließlich ist nicht auszuschließen, daß auch große Knotenpunkte in der Konfiguration Schauplatz von verabredeten Treffen sein können.

Die *access analysis* kann letztlich keine absolute Funktions- und Sozialhierarchisierung des römischen Hauses leisten, wenn dafür nicht auch aus anderen Quellen Informationen zur Verfügung stehen.<sup>29</sup> Für den ursprünglichen Zusammenhang der Methode ist dieses Hinzuziehen externer Fakten zur Funktion auch nicht problematisch, denn dieses Analysewerkzeug ist zunächst für neuzeitliche Kontexte konzipiert worden, etwa englische Reihenhäuser oder Bürokomplexe, bei denen die Funktionsbelegung einzelner Räume bzw. einzelner Bereiche bekannt ist. So kann für sie eine Entwicklung bzw. Optimierung der Zugangsstrukturen im Haus aufgezeigt werden.<sup>30</sup> Überhaupt scheint sich die Methode besonders gut dafür zu eignen, Entwicklungsstrukturen in der architektonischen Gestalt einer Raumkonfiguration über einen längeren Zeitraum hinweg zu dokumentieren, sie stößt allerdings an ihre Grenzen, wenn es um die Funktionseinordnungen in einer konkreten Kulturschicht geht, gerade wenn man damit den Zeugniswert anderer Quellen prüfen möchte.

Es ergeben sich zwei wesentliche Schwierigkeiten bei der Anwendung der *access analysis*: Zum einen werden die an sich neutralen Kategorien von *Zugänglichkeit* und *Verteilerfunktion* in der Analyse in einer Art *common sense*-Zirkelschluß wiederum mit den Wertungen *öffentlich* und *privat* belegt, und zwar ausgehend von der modernen Bedeutung dieser Begriffe; damit wird der eigentlich wertneutrale Ansatz indirekt doch mit einer Funktionsideologie aufgeladen. Zum anderen werden bei der Methode bestimmte Beobachtungen am archäologischen Befund nicht ein-



bezogen, beispielsweise die Größe der Durchgänge und ihre Verschließbarkeit. Diese scheinen aber neben der Lage im Haus wichtige Faktoren, welche die Betretbarkeit eines bestimmten Bereichs regulieren; und gerade dies sollte in einem allein auf dem architektonischen Befund fußenden Ansatz beinhaltet sein.

Die *access analysis* fördert im Ganzen sicherlich eine Sensibilisierung für die Raumstruktur von Häusern, gerade wenn es sich um größere, unübersichtliche Einheiten handelt: Sie macht die Tiefenstaffelung von Raumfolgen deutlich, ebenso Ringstrukturen, die darüber Auskunft geben, wie einzelne Hausbereiche benutzt und umgangen werden konnten. Sie kann aber andere Beobachtungen zur sozialen Strukturierung nicht ersetzen und scheint nur in Ergänzung mit ihnen sinnvoll.

### **Dekoration als Schlüssel zum Raum**

Neben den philologischen und architekturtypologischen Analyseverfahren hat sich ein weiterer Ansatz herausgebildet, der hier als sozialhierarchische Methode bezeichnet werden soll. Dieser geht wiederum von einer relationalen Raumvorstellung aus und setzt bei dem Phänomen an, daß das römische Wohnhaus eine Vielzahl von Funktionen hat und mit unseren konventionellen Vorstellungen von Öffentlichkeit und Privatheit nicht zu fassen ist. Andrew Wallace-Hadrill hat mit seinen Untersuchungen aufzeigen können, wie wesentlich es für das Verständnis des römischen Hauses ist, die räumliche Organisation von Handlungen im Verhältnis zueinander zu untersuchen, um so eine Hierarchie sozialer Interaktion zu gewinnen, aus der dann umgekehrt auch soziale Wertungen für einzelne Hausbereiche gezogen werden können.<sup>31</sup> Wallace-Hadrills Ansatz ist in den letzten Jahren weiter verfeinert worden; insbesondere haben Eleonor Leach, Bettina Bergmann und Susanne Muth dazu beigetragen, die sozialhierarchische Methode für die Analyse der bildlichen Ausstattung römischer Häuser fruchtbar zu machen.<sup>32</sup> Die vorliegende Untersuchung basiert ganz wesentlich auf diesen methodischen Überlegungen, die im folgenden skizziert und diskutiert werden sollen.

In einer Kombination von texthermeneutischen und raumtypologischen Studien, vor allem aber von intensiven statistischen Untersuchungen der Strukturierung und Ausstattung von Häusern in Pompeii und Herculaneum entwickelt Wallace-Hadrill ein Modell vom römischen Haus, das die einzelnen Bereiche in Bezug auf ihr Maß an Zugänglichkeit und Repräsentativität zueinander in Verhältnis setzt. Die erarbeiteten Verteilungcluster von Wand- und Bodenschmuck, seiner Aufwendigkeit und seiner Kosten werden von ihm als ein Leitsystem für die Hausnutzer gedeutet: Die prestigeträchtigen Bereiche sind aufwendig dekoriert, die

Servicebereiche einfach bemalt.<sup>33</sup> Die Übergänge zwischen den einzelnen Bereichen sind fließend. Die Differenzierungen verlaufen nach feinen Stufen, die einen Hausbereich jeweils nur im Vergleich mit einem anderen kategorisierbar werden läßt. Grundsätzlich trennt Wallace-Hadrill dabei vier mögliche Bereiche des Wohnens: den *public concourse* (*atrium*-Bereich), den *room for public entertainment* (*convivia*), *personal spaces* und *work areas*,<sup>34</sup> im wesentlichen letztlich also Raumtypen, die bereits bei Vitruv genannt sind (s. oben).

Darüber hinaus nutzt Wallace-Hadrill sein Modell vom sozialhierarchischen Leitsystem auch, um das Verhältnis von Öffentlichem und Privatem im römischen Haus zu charakterisieren. Seiner Ansicht nach gehen öffentliche und private Bereiche ineinander über. Sie verhalten sich in ihrem Maß an Öffentlichkeit und Privatheit relativ zueinander.<sup>35</sup> Indikator für die jeweilige Einordnung ist die Dekoration, die in feinsten Abstufungen diesem dynamischen Distinktionssystem angepasst werden kann.

Dieses Modell fußt auf zeitgenössischen Vorstellungen aus der Sozialphilosophie und setzt diese pragmatisch auf die Befunde um.<sup>36</sup> Man stellt sich das Verhältnis von *öffentlich* und *privat* im römischen Haus wie den Aufbau einer Zwiebel vor, d.h. als eine Konfiguration aus mehreren Schichten. Die äußeren sind öffentlich, die inneren privat. Der Punkt, an dem die Belegung wechselt, ist modifizierbar. Damit wird die Frage nach *privat* und *öffentlich* eine relationale. Eine Schicht ist in Bezug auf eine andere mehr oder weniger öffentlich oder privat. Unter diesem Aspekt wird der Blick auf die Hausbefunde von begrifflich bedingten Vorabinterpretationen befreit, wie sie beispielsweise dem texthermeneutischen Vorgehen anhaften; gleichzeitig aber ist der Aussagewert über soziale Strukturen deutlich höher als in der raumtypologischen Methode.

Doch stellen sich auch einige elementare Probleme: Wallace-Hadrills Modell von der sozialen Struktur des römischen Wohnraums ist vorrangig von der Ausstattung mit Wandmalerei abgeleitet, was ihm in seiner Ausschließlichkeit von Seiten der raumtypologischen Forschung überzeugend zum Vorwurf gemacht worden ist.<sup>37</sup> In einer Untersuchung wie der vorliegenden, in der mit dem Blick auf das Element *Raum* ein besseres Verständnis der wandmalerischen Ausstattung erzielt werden soll, birgt das zudem die Gefahr, das Argument sehr schnell in zirkuläre Untiefen zu lenken. Wenn der Raum nur über seine Dekoration erklärt werden kann, was hilft es dann, die Dekoration mit dem Raum erklären zu wollen?

Dieses zirkuläre Dilemma wird jedoch für die Untersuchung der Mythenbilder durch eine weitere Schwierigkeit bei der Anwendung dieses Modells entschärft: Wallace-Hadrill kann in seinem auf ein Verständnis des römischen Hauses als einem Ganzen ausgelegten Modell keine so-

zialen oder funktionalen Distinktionen zwischen Räumen mit Mythenbildausrüstung vornehmen, denn Mythendekoration erscheint nicht nur ausschließlich auf der obersten Ebene seiner Raumhierarchie, sie ist auch der definierende Faktor für diese Gruppe: Räume mit Mythenbildern sind die luxuriösesten in den jeweiligen Häusern,<sup>38</sup> und sie verteilen sich auf drei der vier von Wallace-Hadrill eingeteilten Hausbereiche: *atria*, *convivia* und *personal spaces*.<sup>39</sup> Dieses auf der Ausstattung basierende Modell zur Distinktion römischer Räume bietet somit keine Möglichkeit, zwischen den verschiedenen Räumen mit Mythenbildern sozialhierarchische Unterscheidungen vorzunehmen.

Für dieses letztgenannte Problem bietet Susanne Muth in ihrer methodisch eindrucksvollen Arbeit einen Ausweg an und adaptiert damit die sozialhierarchische Methode für die Untersuchung von mythologischen Darstellungen im römischen Haus. In Anlehnung an Wallace-Hadrills Konzeption führt sie Kategorien ein, die seine oberste Hierarchieebene weiter diversifizieren. Ausgehend davon, daß mit den Mythenbildern, auch wenn sie alle der Spitze der Raumhierarchie entstammen, eine Vielzahl von Repräsentationsinteressen verfolgt werden können, trennt sie, wiederum fußend auf dem relationalen Raumverständnis, aber im Versuch, die neue Kategorie der *Lebensatmosphäre* greifbar zu machen, zwischen Bereichen von *privilegierter Öffentlichkeit* sowie *reduzierter Zugänglichkeit*, die sie qualitativ mit *öffentlich-repräsentativ* und *privat-intim* belegt, wobei sie diese Qualitäten in beiden Bereichen als durchaus austauschbar versteht.<sup>40</sup>

Dieses Modell ist der raumtypologischen Feindifferenzierung sehr nahe, es setzt diese quasi auf dem Spielfeld der sozialhierarchischen Methode um. Dieser Ansatz mutet zunächst sehr tentativ und fragil an, nicht zuletzt, weil Muth zum einen mit dem Blick auf *Lebensatmosphäre* nach einer Kategorie fragt, die mit den Werkzeugen historischer Forschung kaum greifbar scheint, gleichzeitig aber letztlich das unausgesprochene Ziel jeglicher historischer Kulturforschung ist; zum anderen, weil sie sich durch die Anwendung moderner Begrifflichkeiten wiederum der Gefahr des zirkulären Vorgehens aussetzt, bei dem moderne Vorstellungen durch die Hintertür den Gang der Analyse diktieren können.

Dennoch bleibt Muths Modell ein ganz wesentlicher Versuch, eines für das Verständnis des römischen Wohnhauses und damit der römischen Gesellschaft insgesamt entscheidenden Elementes habhaft zu werden, das in seiner Ubiquität römische Lebenswirklichkeit prägt; darüber hinaus bietet Muths Ansatz auch eine Grundlage für die theoretische Fundierung der Arbeiten von Eleonor Leach und Bettina Bergmann, die wie Muth die Raumatmosphäre untersuchen, wenngleich das Untersuchungsziel in diesen Arbeiten mit einem intuitiveren und auf einer *common-sense*-Perspektive beruhenden Zugriff in den Blick genommen wird.<sup>41</sup>

Was sich aus diesen Arbeiten herauskristallisiert, ist letztlich ein *methodisch relationaler Ansatz* zur Untersuchung römischen Wohnens, der verschiedene Analyseverfahren in ein wechselseitiges Verhältnis zueinander zu setzen erlaubt. Grundsätzlich ist diese Kombination von Analyseverfahren ein gänzlich intuitiver Prozess, doch trägt dies hier vor allem der Tatsache Rechnung, daß unser Wissen über den römischen Wohnraum trotz der relativen Vielzahl an Informationsquellen nur gering ist; und gerade vor dem Hintergrund der weiter oben dargelegten Determiniertheit der einzelnen Methoden ist es von wesentlicher Bedeutung, sich dieses reziproke Verfahren zu verdeutlichen, um sich nicht der Gefahr des Zirkelschlusses auszusetzen.

Einige Gesichtspunkte sind für die Durchführung dieser Methode im Bereich der Dekorationsforschung zentral. Dazu gehört in erster Linie das Theorem, daß die Raumausstattung einen Raum erlebbar macht und zugleich das Postulat, daß das, was wir als Ausstattung in den römischen Häusern vorfinden, von den Bewohnern als angemessener Schmuck angesehen wurde. Während Wallace-Hadrills Ansatz diese Gesichtspunkte stillschweigend voraussetzt, fordert Muth diese als eine *Theorie des decor* ein, ein Desiderat, dessen Angemessenheit im Hinblick auf die Erforschung der römischen Wahrnehmung durch die antiken Textquellen plausibel wird. So äußert sich beispielsweise Vitruv über adäquate Dekorationen in bestimmten Hausbereichen bezüglich Farbe und Form,<sup>42</sup> und Petron legt im *symposion* die Abfolge von figürlicher Dekoration dar: Im Eingangsbereich von Trimalchios *domus* erblickt Encolpius einen Fries, der Szenen aus dem Leben des Hausherrn zeigt und diesen feiert.<sup>43</sup> *In medio* des Hauses dagegen befinden sich Darstellungen von Ilias und Odyssee sowie eines Gladiatorenkampfes, die Encolpius aber nicht zu sehen bekommt. Die Szenen der persönlichen Repräsentation und die Bilder der aktionsreichen, mythologischen Sujets sind durch ihre Lage voneinander getrennt, wenn auch unklar bleibt, welcher Ort tatsächlich mit *in medio* gemeint ist, und ob Petrons Beschreibung der Dekorationsverteilung möglicherweise eine Persiflage ist, die nur unterstreichen soll, daß Trimalchio keinerlei Ahnung davon hat, wie ein adäquat dekoriertes Haus aussieht.

Das Studium des *decor* verlangt die oben dargelegte Methodenvielfalt, denn die Angemessenheit der Ausstattung manifestiert sich auf unterschiedlichen Ebenen. Muth hat drei Kategorien definiert, in denen sich der Raum und seine Ausstattung für den Betrachter inhaltlich konkretisiert: funktional, sozialhierarchisch und ambiental. Diese letzte Instanz definiert sie als „von der eigentlichen Raumfunktion losgelöst, den allgemeinen mentalen Horizont umschreibend“.<sup>44</sup> Hierin liegt das eigentliche neue und die Umsetzung der Lebensatmosphäre in eine analyti-

sche Größe, die in Muths Untersuchung der Mythenbilder im wesentlichen über ein ikonologisches Studium der Darstellungen geleistet wird, und damit durch den Blick auf jene Inhalte, welche über die eigentliche Darstellung hinausweisen und die Mythen in Relation zur römischen Lebenswirklichkeit setzen.

Die vorliegende Untersuchung macht sich diesen weitreichenden relationalen Ansatz zum Ausgangspunkt, weil er mit der Einführung des Elementes *Atmosphäre* Raum läßt, um der bewußten sowie unbewußten Stimulation der Betrachter Rechnung zu tragen. Gleichzeitig können mit diesem Modell auch die einzelnen Faktoren, die römisches Wohnen generieren, in ihrer Reziprozität und gegenseitigen Einflußnahme angemessen berücksichtigt werden: Raum, Betrachter, Ausstattung. Dadurch können auch Differenzen zwischen Kollektiv- und Individualstil in der Ausstattung analytisch herausgearbeitet werden.<sup>45</sup> Dies ermöglicht, den Unzulänglichkeiten, welche die texthermeneutischen und raumtypologischen Verfahren einzeln mit sich bringen zu entgehen,<sup>46</sup> und sie durch eine allgemeine Bewertung des Hauses als Ort sozialer Kommunikation und Interaktion zu ersetzen, um so zu umreißen, in welchen Situationen des Lebens bestimmte Raumausstattungen betrachtet wurden.

Gleichzeitig bietet aber der Blick auf die pompeianischen Befunde dank ihrer hohen Überlieferungsdichte und der Breite an unterschiedlichen Ausstattungsentscheidungen, die in einem begrenzten Zeitfenster und von einer homogenen Nutzergruppe alle als angemessene Dekoration empfunden wurden, den entscheidenden Vorteil, die Kategorie der *Lebensatmosphäre* weiter auf ihre Viabilität in der Erforschung römischer Wohnkultur zu prüfen. Hier kann von Raum zu Raum und von Haus zu Haus betrachtet werden, welche allgemeinen mentalen Horizonte durch die Ausstattung aufgerufen werden können, um so auch ein dichtes Bild des mentalen Haushalts der frühkaiserzeitlichen Römer zu erhalten.

Die spezielle Befundlage Pompeiis eröffnet darüber hinausgehend die Möglichkeit, den relationalen Ansatz zu modifizieren, um die Gefahr des zirkulären Vorgehens weiter zu verringern. Dabei steht zunächst die Abkehr von den Begriffen *öffentlich* und *privat* im Vordergrund. Da die Mythenbilder sich in Wallace-Hadrills Modell ausschließlich in der gehobenen Kategorie von Räumen befinden bzw. diese definieren,<sup>47</sup> sollen sie a priori nur als Zeichen repräsentativen Verhaltens verstanden werden. Abhängig von den Ergebnissen der Bildanalyse wird dann zu prüfen sein, ob die Kategorien *öffentlich-repräsentativ* bzw. *intim-privat* ein tragfähiges Modell für die Differenzierung dieser gehobenen Raumklasse bieten und wie sie sich eigentlich in Bildern artikulieren können, oder ob ihre gegenseitige Austauschbarkeit vielmehr einem konstitutiv diffusen, polyfunktionalen System eine Schärfe verleiht, die so nicht in ihm angelegt ist.

Gleichzeitig bieten die pompeianischen Befunde auch die Chance, die Methode der ikonologischen Bildanalyse in eine Richtung zu spezialisieren, die gerade für die Skizzierung des ambientalen Charakters besonders wertvoll scheint, und zwar in Richtung auf die Frage der Bildzusammenstellungen in den Räumen, durch die verschiedene Formen der Erzählung generiert werden, die in vielfältiger Weise stimulierend auf die Betrachter einwirken können. Auch dieser Frage kann in all ihren Schattierungen am pompeianischen Bildmaterial im Detail nachgegangen werden.

## Die Bilder

*You don't see with your eyes,  
you perceive with your mind.*  
Gorillaz, Clint Eastwood (2001)

Der Erfolg des hier eingeführten ambientalen Forschungsansatzes ist im wesentlichen vom Verständnis der Bilder abhängig. Dies macht es notwendig darzulegen, mit welchen Erwartungen ich mich in der vorliegenden Untersuchung den Bildern, und im speziellen Fall den Mythenbildern genähert habe, denn ähnlich wie mit den Räumen ist die altertumswissenschaftliche Forschung weit von einer einheitlichen Meinung über die Funktionsweise von Bildern entfernt.<sup>48</sup>

## Bildvorstellungen

Grundsätzlicher Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist, daß die Frage nach dem Bild auch immer die Frage nach den Menschen beinhaltet, welche diese Bilder wahrnehmen, welche aber auch diese Bilder produzieren, als „Resultat einer persönlichen oder kollektiven Symbolisierung“, wie dies Hans Belting genannt hat.<sup>49</sup> Dies macht die Bilder, ähnlich wie die Räume, zum Bestandteil eines reziproken Netzwerks, das sich zwischen Bildproduzenten und Bildbetrachtern sowie zwischen inneren und äußeren Bildern, den Bildern im Kopf und jenen an der Wand konstituiert. Dieses Netzwerk kann Anhaltspunkte für die Organisation von Beobachtungen, Kommentaren, Ideen, Idealen, Wünschen und Werten produzieren, die sich bewußt oder unbewußt an die Betrachter und Macher vermitteln. Es fungiert als eine Transmissions-Maschinerie, die ganz im Sinne Régis Debrays Wissen ebenso schafft wie verbreitet und so als kultureller Motor wirkt.<sup>50</sup>

Über Bilder sprechen heißt über Menschen im Kontext ihrer visuellen Kultur sprechen, und dies umso mehr, als Bilder qua ihrer Natur als

„Akt ebenso wie als Ding“<sup>51</sup> funktionieren und damit mit den üblichen historischen Analysemethoden kaum adäquat zu fassen scheinen; in dieser Beziehung sind sie wiederum den Räumen ähnlich, die ebenso Teil zeitgebundener sozialer Akte wie auch die Zeit überdauernde Objekte sind.

Diese anthropologische Perspektive, welche durch die Bilder eröffnet wird, war in den letzten Jahrzehnten auf dem Gebiet der Kulturanalyse sehr erfolgreich.<sup>52</sup> Man erhofft sich, durch sie auch Einblicke in die mentale Verfaßtheit einer Gesellschaft gewinnen zu können. Dabei ist jedoch Vorsicht geboten, denn einige der häufig angewandten Methoden neigen dazu, den Blick auf das Spannende an den Bildern zu verstellen und ihrer Qualität im Prozess der Transmission gerade nicht gerecht zu werden. Ein wesentliches Problem stellt beispielsweise die Herangehensweise an Bilder mit texthermeneutischen Analysemethoden dar, sei es, daß die Bilder von vorneherein sowieso nur als Kurz-Verweise auf Texte verstanden werden, oder aber, daß man die Bilder darauf reduziert, *was* sie darstellen, und unberücksichtigt läßt, *wie* sie es darstellen, womit die Aussage des Bildes als Medium verloren geht, das doch die Reaktion des Betrachters mit bedingt. Dies etwa ist eine beliebte Vorgehensweise in der Semiotik bzw. in jenen in der Klassischen Archäologie weiter verbreiteten intuitiv-semiotischen Untersuchungen, in denen das Bild, zum Zeichen reduziert, dazu dient, sein *was* beim Betrachter als Assoziation auszulösen, ungeachtet dessen, *wie* dieses *was* dargestellt ist.<sup>53</sup>

Zur Vermeidung derartiger Reduzierungen der Bildaussage in der Analyse bietet die ikonologische Methode eine tragfähige Alternative, und zwar weniger in ihrer wie bei Erwin Panofsky eingeschränkten Vorstellung von Bildern, die durch Texte erschließbare Allegorien darstellen,<sup>54</sup> sondern in Tom Mitchells Adaption der *kritischen Ikonologie*. Ausgehend von Panofskys klassischem Drei-Ebenen-Modell der Bildinterpretation, das die Ebenen *Phänomen* (geteilt in *Sache* und *Ausdruck*), *Bedeutung* und *Wesen* umfaßt, also die Fragen nach dem *Was?* und *Wie?*, dem *Welche Bedeutung hat es?* und *Worauf verweist es darüber hinaus?*, propagiert Mitchell, die Bilder gerade im zweiten Schritt nicht durch, sondern im Unterschied zu Texten zu erklären, um damit ihre spezifische mediale Fähigkeit herauszuarbeiten.<sup>55</sup>

Dafür ist entscheidend, Bildmacher und Betrachter verstärkt in den Blick zu nehmen, und zwar im Bezug darauf, wie sie im Bild in Erscheinung treten bzw. vorausgesetzt werden, und wie dadurch der Betrachtungsvorgang im Transmissions-Netzwerk beeinflusst wird und mit ihm mögliche Bildaussagen und Beziehungen zum Bild. Wesentliche Hilfestellung leisten hier Methoden, die aus der Literaturwissenschaft entlehnt werden.<sup>56</sup> In der vorliegenden Arbeit stehen dabei die rezeptionsästhetischen Vorgaben im Vordergrund, welche in den Bildern gemacht wer-

den. Dies basiert auf der von Richard Wollheim dargelegten These, daß der Bildmacher das Bild als Betrachter konzipiert, um ein bestimmtes Betrachtungsziel zu erreichen, daß somit der Betrachter – mit den Worten von Wolfgang Kemp – *im Bild ist*.<sup>57</sup>

Daneben sollen die Bilder aber auch aus einer metapsychologischen Perspektive auf die ihnen inhärenten Rezeptionsforderungen untersucht werden: Hier steht in Anlehnung an die Studien Jacques Lacans im Vordergrund, wie das Bild den Betrachter anblickt und in die Rolle nicht des Sinnstiftenden, sondern des Befragten setzt,<sup>58</sup> um so bestimmte Antworten in der Form von Symbolisierungsprozessen zu aktivieren, die auf kulturellen Normen basieren.<sup>59</sup>

## Mythenbilder

Antike Mythenbilder stellen einen besonderen Fall für eine bildanthropologische Studie dar, denn als Medium von Mythen, und damit von abenteuerlichen und spannenden Geschichten ebenso wie religiösen Ideologien, scheint ihnen eine ganz besondere Stellung im Rahmen individueller und kollektiver Symbolisierung zuzukommen. Es ist diese erzählerische und sublimierende Kraft, die Mythenbilder stets als besonders interessant für antike Bildstudien erscheinen läßt. Um sie zu untersuchen, sind ideologisch unterschiedlich motivierte Perspektiven auf die Mythenbilder entwickelt worden, für die ähnliches gilt wie für das Studium des antiken Mythos generell<sup>60</sup> bzw. auch für Bilder an sich. Susanne Muth hat in ihrer Arbeit zu den hoch- und spätkaiserzeitlichen Mosaiken jene für diese Gruppe von Mythenbildern angewandten Ansätze in drei Gruppen geteilt: den assoziativ-philologischen Ansatz, den generalisierenden Interpretationsansatz, und den kontextuell-differenzierenden Ansatz.<sup>61</sup>

Wie Muth richtig darlegt, eröffnet einzig der letzte Ansatz die Möglichkeit zu einer differenzierenden Betrachtung des Bildes und der in ihm dargestellten Sachverhalte in seiner spezifischen Wirkung in seinem Kontext. Somit gilt für die Mythenbildanalyse letztlich genau dieselbe Form der weiter oben beschriebenen kritischen Ikonologie, die für eine bildanthropologische Untersuchung generell von wesentlicher Bedeutung ist. Dagegen steht im ersten Interpretationsansatz nur der Mythos an sich im Vordergrund, und das Bild wird einzig als Reflexion der Erzählung verstanden, auf die es in ihrer Gänze verweist, ungeachtet dessen, was dargestellt ist; das Bild wird somit letztlich durch einen Text erklärt, Gestalt und Kontext des Bildes hingegen sind für die Betrachtung uninteressant. Im zweiten Ansatz wiederum tritt zwar der Kontext in den Blick, doch wird das Element Mythos unabhängig als allgemein-überhöhend



für diesen Kontext verstanden, das spezifische mythische Thema und seine Darstellung jedoch sind nicht Thema der Auseinandersetzung.

Diese verschiedenen methodischen Ansatzpunkte bei der Erforschung von Mythenbildern finden sich im wesentlichen auch in den Studien zu Pompeii. Die frühen Untersuchungen, wie jene von Adolf Trendelenburg und die meisten kopienkritischen Ansätze, beruhen vorrangig auf texthermeneutischen Analyseverfahren und lassen sich damit den assoziativ-philologischen Interpretationsmodellen zurechnen. Dabei wird der konkret im Bild visualisierte Moment der Erzählung in seiner spezifischen Ausprägung nicht analysiert. Vielmehr wird er als Assoziationspunkt für alle Aspekte der mythischen Erzählung genommen, wie sie in Texten zu greifen sind, und zwar – je nach Deutungsinteresse – in allen ihren möglichen und divergierenden Varianten.<sup>62</sup>

Karl Schefolds Untersuchungen hingegen gehen über diesen Ansatz hinaus.<sup>63</sup> Sein Analysemodell bewegt sich zwischen den ersten beiden von Muth benannten Interpretationsformen, stellt quasi eine philologisch-generalisierende Mischform dar. Er sucht nach religiösen und philosophischen Aussagegehalten, welche bestimmten Räumen eine allegorische bzw. eschatologische Atmosphäre verleihen können. Seine dabei vorgenommene Trennung der Bilder in heroisch-epische sowie erotische Themen prägt die pompeianische Mythenforschung bis heute.<sup>64</sup> Schefold sieht in den Mythenbildern zudem allgemeine Leitvorstellungen, wie etwa Bildung, zum Ausdruck gebracht. Dabei nimmt er aber auch den gesamten Mythos in seinen unterschiedlichen Versionen zur Interpretationsgrundlage, nicht nur den Moment der Erzählung, den das Bild darstellt.

Im Bereich der generalisierenden und kontextuell-differenzierenden Deutungsmodelle sind in den letzten Jahren eine Reihe von Arbeiten entstanden, in welchen auch sozio-kulturelle und aus der *Gender*-Forschung entlehnte Perspektiven ihre Anwendung gefunden haben. Zwei Tendenzen haben hier besondere Bedeutung: Die Darstellungen werden als Generatoren von idealisierenden oder auch kontrastierenden Parallelwelten verstanden, welche die Betrachter mit einer nicht-realen Atmosphäre umgeben, die sowohl positiv unterhaltende oder affirmative, aber auch kritische bzw. reflexionsanregende Reaktionen stimulieren kann.<sup>65</sup> Daneben werden sie aber auch als konkrete Äußerungen von gesellschaftlichen Rollenvorstellungen und als Ausdruck einer bestimmten Hierarchie innerhalb der römischen Geschlechter verstanden, für die in den Untersuchungen einzelne Formen der Betrachterreaktion durchgespielt werden.<sup>66</sup>

Diese neueren Ansätze lösen sich im Allgemeinen von den philologischen sowie philosophisch-religiösen Interpretationsmodellen und stellen das Bild und seine spezifische Gestaltung ins Zentrum der Betrachtung. Die in der spezifischen Handlungssituation vermittelten Erzählstrukt-

ren, Diskurse und Wertungen werden auf diese Weise erschlossen und können für das Verständnis der Gesellschaft, die sie geschaffen hat, und insbesondere für den Umgang dieser Gesellschaft mit dem medialen Genre *Mythos* nutzbar gemacht werden.

In seinem negativen Extrem kann dies jedoch auch dazu führen, daß die Interpretation fern jeglicher mythologischer Grundlagen erfolgt, und die Handlungsszene einzig aus der Perspektive eines modernen Betrachters analysiert wird. So geht die Chance verloren, die spezifischen Funktionsweisen von *Mythos* als einem medialen Informationsträger zu klären. Solche Ansätze scheinen vorrangig von einem Interesse an modernen Konzepten bzw. Diskursfeldern geleitet, insbesondere dem Verhältnis der Geschlechter. In einer derartigen Einengung der Rezeptionsanalyse ist es schlechterdings nicht möglich, die unterschiedlichen Formen der Transmission von Inhalten und der Stimulierung von Wahrnehmungshaltungen zu durchleuchten, und damit auch nicht, die pompeianischen Mythenbilder in ihrem spezifischen Charakter zu erfassen.

Insgesamt demonstrieren die unterschiedlichen kontextuell-differenzierenden Studien zu Mythenbildern in und außerhalb Pompeiis, wie variantenreich Mythen im Bild im Bezug auf den Erzählmoment und die teilnehmenden Charaktere dargestellt sein können, abhängig von der Epoche, in der sie entstanden sind, vor allem aber auch von ihrem Kontext und damit ihrer medialen Gestalt.<sup>67</sup> Durch diese Wandelbarkeit von Mythenbildern können sie zugleich auch ganz unterschiedliche Assoziationsreize transportieren, sowohl bezüglich der Erzählungen, die sie darstellen, aber auch im Hinblick auf die Kommentierung oder Überhöhung von Alltagsritualen, die so in Bezug zu einer höheren Existenzebene, jene der Götter und Heroen, gesetzt werden können.<sup>68</sup>

Pompeianische Bilder von Mars und Venus zeigen beispielsweise ein Götterpaar und können im Betrachter eine ganz spezifische mythische Erzählung stimulieren, etwa jene vom Ehebruch der beiden.<sup>69</sup> Gleichzeitig vermitteln sie aber auch die Schönheit einer Frau, ebenso wie die Tapferkeit eines Mannes, womit sie in Bezug zur tatsächlichen Lebenswelt treten können.<sup>70</sup> Im wesentlichen handelt es sich hier um eine Aktualisierung des Bildinhalts durch den Betrachter, die durch die Bildgestaltung angeregt wird, z.B. durch zeitgenössische Kleidung oder Verhaltensweisen.<sup>71</sup>

Muths Untersuchung der hoch- und spätkaiserzeitlichen Mosaiken hat unterschiedliche Spielarten dieser Bezugnahme zur Lebenswelt erschlossen, die sich zwischen den Polen von Affirmation und Kompensation bewegen, zwischen Ideal-, Wunsch- und Traumwelten, zwischen der Kompensation tabuisierter Rede, gerade im Bereich der Erotik, ebenso wie der sublimierenden Feier von lebensweltlichen Themen; es ist die Ver-

teilung dieser unterschiedlichen Spielarten, die – nach Muth – eine Strukturierung des Hauses schafft.<sup>72</sup> Sie versteht Mythos als ein Element, das eine Überhöhung vermittelt, gleichzeitig aber auch eine Welt der Fremdheit und Irrealität generiert, worin sie die spezifische Qualität des betreffenden römischen Wohnbereichs lokalisiert.<sup>73</sup>

Muth hat Recht, wenn sie attestiert, daß die großen römischen Rhetoren mythische Exempel nicht zur Glorifizierung oder als Mittel der Überredung einsetzen, sondern nur, wenn es darum geht, Wundersames oder Unglaubliches darzulegen.<sup>74</sup> In einer solchen Verwendung des Mythos sieht sie auch einen der wesentlichen Gründe dafür, daß die Mythen im Wohnbereich so beliebt sind. Doch fragt sich, inwieweit die Omnipräsenz des griechischen Mythos in der Literatur und auf der Theaterbühne in der Zeit der Blüte der pompeianischen Bilder, im 1. Jh. n.Chr., nicht vielmehr anzeigt, daß wir es hier mit einem vertrauten Referenzsystem zu tun haben.<sup>75</sup> Versteht man *Mythos* aber als wesentlichen Bestandteil der kollektiven Symbolisierung, stellt sich – in Abgrenzung zu Muth – die Frage, ob er tatsächlich Elemente von Fremdheit und Irrealität transportieren oder zur Schaffung von tatsächlichen Wunsch- und Traumwelten taugen kann. Muß er nicht vielmehr als allgemein-sublimierendes Werkzeug verstanden werden, das schlicht einen Beitrag zur Konstruktion realer Lebenswelt leistet, und dessen Popularität sich nicht von seiner Exotik, sondern von seiner Verständlichkeit und Alltagstauglichkeit, gleichzeitig aber auch seiner Veränderlichkeit ableitet?<sup>76</sup>

Zur Beantwortung dieser Fragen ist für die Mythenbilder im kritisch-ikonologischen Sinn zu prüfen, welche Phänomene, Bedeutungen, und welches Wissen sie je einzeln und in Kombination miteinander vermitteln.<sup>77</sup> Nur so läßt sich ihr Beitrag gerade zur ambientalen Ausstattung des Wohnraums skizzieren und beurteilen, bis zu welchem Grad affirmative oder kompensatorische Anders-Welten an der Gestaltung römischer Lebenswirklichkeit im Wohnraum der frühen Kaiserzeit beteiligt sind und welche Konsequenzen dies für die Bewohner hat. Dafür wird nun ein allgemeiner Überblick über Themenschwerpunkte, Betrachtungsperspektiven, Erzählprinzipien und die Wahrnehmungsformen von Mythenbildern in der Literatur gegeben.

**Themenwahl und Schwerpunkte in den pompeianischen Mythenbildern.** Statistische Hitlisten von Mythenbildern bringen stets Unsicherheiten mit sich. Die mit den einzelnen Themen verknüpften Zahlenwerte vermitteln die Sicherheit wissenschaftlicher Grundlagenforschung, doch ist der Nutzwert einer solchen Aufstellung davon abhängig, wie diese Themengruppen definiert, und welche Bilder ihnen jeweils zugeordnet sind. Gerade die hohe Varianz in der Ausgestaltung einzelner Mythen im Bild

bedingt, daß sich beispielsweise die Darstellungen eines Mythos nicht immer alle in derselben Kategorie zusammenfassen lassen bzw. andersherum: Klassifiziert man die Bilder nach den Mythen, welche sie zeigen, können Darstellungen mit ganz unterschiedlicher Aussage in derselben Themengruppe enden. Die hier vorgetragenen Themenschwerpunkte und ihre prozentuale Verteilung verstehen sich deshalb nur als eine erste Sondierung, die einige augenfällige Phänomene in der Ausgestaltung der pompeianischen Mythenbilder aufzeigen soll, um so Ansatzpunkte für eine detaillierte kontextuelle Analyse aller Bilder zu gewinnen.

Pompeii ist voller Liebe. So scheint es zumindest an den Wänden der pompeianischen Häuser. Knapp 70% der hier behandelten etwa 580 mythischen Mittelbilder zeigen Liebende.<sup>78</sup> Von diesen entfallen wiederum 70% auf Darstellungen von Liebespaaren oder Partnern, die sich einander annähern. Knapp 5% dieser Liebesbilder stellen Partner dar, die verlassen werden oder wurden, weitere 14% einsam Liebende. Die übrigen gut 10% dieser Gruppe sind allgemeine Liebesbilder: Präsentiert werden Figuren, die keinem Mythos klar zugeordnet werden können, beispielsweise auch Einzeldarstellungen von Venus beim Fischen.

Die übrigen 30% aller Mittelbilder bestehen zu einem guten Drittel aus Darstellungen, die aufwendigere Handlungssituationen schildern. Sie sind in der Regel aus mehr als einer Szene zusammengesetzt und zeigen häufig aktionsreiche Schlachten. Dabei rekurren sie zumeist auf epische Erzählungen, z.B. des Troianischen Sagenkreises. In diesen Bildern wird vielfach versucht, den Sagenstoff in seiner Komplexität herauszuarbeiten, aber auch auf die einzelnen Sequenzen des Erzählzusammenhangs und ihr Zusammenspiel zu verweisen. Ein charakteristisches, sicherlich auch ein besonders elaboriertes Beispiel dafür stellen die beiden konsekutiv-erzählenden Friese aus Raum (H) der Casa di Octavius Quartio dar (Abb. 1. 202).<sup>79</sup> Hier ist ein kleiner Fries mit Szenen aus der Ilias kombiniert mit einem weiteren, deutlich größeren, der Abschnitte aus dem Leben des Herakles zeigt; beide sind erzählerisch eng verknüpft und schaffen so eine überhöht epische Atmosphäre.<sup>80</sup> Auch diese epischen Darstellungen können Liebespartner thematisieren, wie in der Casa di Octavius Quartio etwa Herakles und Deianeira, aber die Handlungsszenen sind nicht ausschließlich auf die Schilderung von Liebesverhältnissen konzentriert.

Während auf der einen Seite das Thema *Liebe* eine sehr deutlich Präsenz in den Darstellungen zeigt, fehlen andere Sujets: Insgesamt sind es fast ausschließlich griechische Mythen, die an den Wänden erscheinen; historisch klassifizierbare Themen, die nicht dem homerischen Epos oder dem römischen Gründungsmythos angehören, erscheinen mit Ausnahme des Opfers der Sophoniba in den Mittelbildern nicht.<sup>81</sup> Gleichzeitig



Abb. 1  
Die Kombination von Herakles- (oben) und Ilias- (unten) Fries in der Casa di Octavius Quartio ist ein Sonderfall konsekutiven Erzählens in Pompeii (K12b).

rekrutieren sich die 30% der nicht vorrangig liebeskonnotierten Mythenszenen kaum aus den gängigen Sagenkreisen bzw. zeigen deren zentralere Erzählsequenzen. Sie umfassen beispielsweise Apollon und Poseidon vor den Mauern von Troia, die Weissagung der Cassandra, Iason vor Pelias, Bellerophons Kampf gegen die Amazonen sowie Herakles und Prometheus; die Argonautensage erscheint nur im Bild von Hylas umgesetzt, der von den Nymphen bedrängt wird; der Thebanische Mythenskreis ist mit Darstellungen von Pentheus und Lykurg vertreten.<sup>82</sup> Schilderungen vom Leben einzelner Helden in mehreren Bildern in der Form eines Zyklus finden sich ebenfalls kaum – die Darstellungen aus der Casa di Octavius Quartio stellen in dieser Beziehung eine große Ausnahme dar.

Die spezifische Qualität der einzelnen pompeianischen Bilder scheint sich in der Vermischung von liebend-emotionalen bis erotischen auf der einen, abenteuerlich-aktionsgeladenen und heroischen Elementen auf der anderen Seite zu konstituieren; die Untersuchung wird zu erschließen suchen, wie diese Einzelemente dabei in Bezug zueinander gesetzt werden. Damit sind die Bilder inhaltlich als deutlich komplexer anzusehen, als dies in der älteren Forschung angenommen wurde, welche die Darstellungen vielfach in solche mit episch-aktionsreichem Gehalt und solche von stilllebenartigem Charakter, oder aber in episch-heroische und erotische Szenen teilte.<sup>83</sup>

Gerade die Überblendung unterschiedlicher Elemente macht die pompeianischen Bilder für eine wie oben dargelegte, relationale Bildanalyse besonders interessant, nicht zuletzt, wenn es darum geht, Aktualisierungsprozesse in den Darstellungen zu sondieren und sie auf ihre sublimierende bzw. verfremdende Kraft zu untersuchen. Wie bereits ausgeführt,

sind für die jeweilige inhaltliche Qualität der Darstellung die Verfahrensweisen entscheidend, durch welche die Handlung ins Bild gesetzt wird, also die Formen des visuellen Erzählens. Wie weiter unten zu zeigen sein wird, bedingen die pompeianischen Bilder vor allem in ihrer Zusammenstellung sehr komplexe Formen der Narration.

Hilfreich für die hier angestrebte Analyse ist dabei die Übernahme der Zweiteilung von grundsätzlichen Darstellungsmodi, wie sie Luca Giuliani in der Auseinandersetzung mit Lessing dargelegt hat: das Beschreiben und das Erzählen.<sup>84</sup> Giuliani geht mit diesen Begriffen soweit, selbst die konventionelle Trennung zwischen *Mythos* und *Alltag* aufzuheben,<sup>85</sup> um damit eine, wie oben dargelegt, ganz wesentliche Schwierigkeit in der Analyse von Mythenbildern und den unterschiedlichen Aussageebenen, auf die sie abzielen können, zu umgehen.

Als narrativ charakterisieren eine Darstellung Elemente, die „nicht dem normalen Gang der Welt entsprechen“<sup>86</sup>, wobei *normal* hier die Wertvorstellungen und Erfahrungen meint, die zur Zeit der Bildentstehung als gegeben betrachtet werden; alles andere, alles *Normale* ist als ein beschreibendes Element zu werten. Und weiter differenziert: Während Darstellungen durchaus ausschließlich deskriptiv sein können, so kann es kein erzählendes Bild geben, das nicht auch beschreibende Elemente in sich trägt, welche den Handlungsrahmen füllen.<sup>87</sup>

Ein Beispiel für eine solche Trennung von beschreibenden und erzählenden Elementen in den pompeianischen Mythenbildern bietet eine Darstellung von Perseus und Andromeda aus der Casa dei Capitelli Colorati (Abb. 2): Beide Helden sitzen nebeneinander und umarmen sich.<sup>88</sup> Dies ist im Grunde eine *normale* Situation, die sich innerhalb der soziokulturellen Konventionen erklärt, daß Mann und Frau Zeit miteinander verbringen, und so ist hier zunächst nur ein Rendezvous beschrieben. Was die Szene aber erklärungsbedürftig macht, ist die Tatsache, daß Perseus ein Gorgoneion über beider Köpfe hält, welches sich im Teich vor ihnen spiegelt. Dies wirft zahlreiche Fragen auf, die nicht aus konventioneller Lebenserfahrung heraus beantwortet werden können, beispielsweise woher dieses Gorgoneion kommt und warum die Protagonisten es nicht direkt anblicken. Das Gorgoneion funktioniert somit als narratives Element.

Während die beiden Begriffe *Erzählung* und *Beschreibung* ein brauchbares Werkzeug bieten, um den Erzählton differenzierend charakterisieren zu können, so sind sie allein dennoch nicht ausreichend, um Handlungen im Bild vollständig narratologisch einzuordnen, nicht zuletzt, weil modale Mischformen bzw. auch polymodale Bilderzählungen vorstellbar sind;<sup>89</sup> weitere wesentliche Aspekte der vorliegenden Untersuchung werden die Erzählperspektive und –Fokalisierung, ebenso wie der implizierte Adressat sein.<sup>90</sup> Ziel dieser zunächst weniger am Darstellungs-



Abb. 2  
Perseus und Andromeda aus der Casa dei Capitelli Colorati sind ein gutes Beispiel für die Kombination von beschreibenden und erzählenden Elementen – und ihrer Instabilität – in den pompeianischen Bildern (K48bW).

gegenstand als an den Prinzipien seiner Transmission orientierten Betrachtungsweise ist, tendenziösen Formen der Bildinterpretation zu begegnen.

Eines dieser sehr stark vereinfachenden Interpretationsmodelle, das bisher noch nicht näher besprochen wurde, ist jenes, das sich auf die Darstellung der Geschlechter und ihre Interaktion konzentriert. Hier werden häufig zahlreiche Bildelemente zugunsten der erotischen und körperbezogenen Beschreibungen unbeachtet gelassen.<sup>91</sup> David Fredrick ordnet beispielsweise die Mythenbilder nach zwei Betrachtungskategorien, die der feministischen Filmtheorie entstammen: fetischistische Skopophilie und sadistischer Voyeurismus.<sup>92</sup> Die erste Kategorie umfaßt Darstellungen, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Schönheit einzelner Körperteile lenken; die zweite jene, die den sexuellen Übergriff eines Geschlechts auf das andere zeigen. Den Großteil der pompeianischen Bilder zählt er zu der ersten Kategorie.

Natürlich ist nicht von der Hand zu weisen, daß der Diskurs über Geschlechterrollen einen wesentlichen Teil der pompeianischen Mythenbilder prägt. Nähert man sich aber nur aus dem Blickwinkel des erotischen Voyeurismus, in welchem fast ausschließlich mit einem männlich gedachten Betrachter operiert wird, gehen entscheidende Aspekte für die Bewertung der in den Bildern vorgetragenen Körperbilder und Geschlechterverhältnisse verloren, vom Gesamtkonzept der Bilder ganz zu schweigen.

Blickt man auf die Geschlechterdiskurse in der frühen Kaiserzeit, wie sie sich in anderen Medien artikulieren, ist in den Bildern ein diversifiziertes Bild von Rollenbildern zu erwarten<sup>93</sup>: Das Verhältnis der Geschlechter zueinander, die unterschiedlichen Rollen für Mann und Frau sowie die Interaktion der Geschlechter scheint von grundsätzlich hohem Interesse,<sup>94</sup> und es wird häufig innerhalb der Pole von *aktivem* und *passivem* Verhalten charakterisiert.<sup>95</sup> Die in der modernen Analyse dieser Themenbereiche vielfach herangezogenen Quellengattungen sind die erotische Traumdeutung bei Artemidor<sup>96</sup>, die erotischen Bannsprüchen des 1.-4. Jhs. sowie verschiedene philosophischen Schriften.<sup>97</sup> In den ersten beiden Quellengattungen sind sexuelle Beziehungen vorrangig als Herrschaftssysteme formuliert, was Fredricks starres System bis zu einem gewissen Grad stützt. Diese sozialen Hierarchien beinhalten vor allem auch die Pflichten der Frau gegenüber dem Mann: Sie soll nur mit einem Mann eine Bindung eingehen (*univira*), diese Verbindung bis zu ihrem Lebensende aufrechterhalten (*aeternus/semperiternus*) und sich ihrem Mann absolut unterordnen.<sup>98</sup> Dieses hierarchische Konzept ist aber nur eines in der Menge der beschriebenen Interaktionen zwischen den Geschlechtern. In den philosophischen Diskursen hingegen ist die eheliche Treue das grundsätzliche Ideal für das Zusammenleben von Mann und Frau, vor allem seit dem 2. Jh. n.Chr.<sup>99</sup>

Die Forschungen der letzten Jahre haben gezeigt, daß die Frau in der römischen Antike durch ihren körperlichen Liebreiz und ihre erotische Attraktivität charakterisiert wird.<sup>100</sup> Bei der Schilderung von ehelichen Verhältnissen hingegen steht die gegenseitige Fürsorge und das pflichtbewußte Handeln für einander im Vordergrund. Andere Studien haben dargelegt, wie groß das Interesse in unterschiedlichen Medien ist, immer wieder kompendienartige Reihen von unterschiedlichen Rollenbildern aufzustellen, die miteinander in ihrem Verhalten verglichen werden können.<sup>101</sup> Beide Male treten damit Konzeptionen zu Tage, die sich kaum ausschließlich in den Bereichen von Voyeurismus und Skopophilie ansiedeln lassen; was vielmehr interessant scheint, ist die Bandbreite an Spielarten im Verhältnis der Geschlechter. Wendet man sich der Bilderwelt der hohen und späten Kaiserzeit zu, so läßt sich dies wiederum bestätigen. Auf den mythologischen Mosaiken beispielsweise finden sich



die Geschlechterkonfigurationen vorrangig auf den Ebenen von *virtus*, *status*, *auctoritas*, *concordia* und *dignitas* formuliert, und zu einem geringeren Maß als erotisch oder sexuell, und dann zumeist weniger sublimierend, als vielmehr als Kompensation von tabuisierten Lebensritualen.<sup>102</sup>

Für die vorliegende Untersuchung scheint es somit den Befunden angemessener, Rollenkonzepte in ihrer Vielfalt sowie innerhalb und für ihren sozialen Kontext zu erkunden. Dies macht die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter zu einem wichtigen Teil der Untersuchung, eben weil es so zahlreiche Mythenbilder mit der Darstellung von Mann und Frau gibt. Doch versteht sich die Untersuchung damit nicht ausschließlich als ein Beitrag zur Gender-Forschung: Die Geschlechterthematik ist vielmehr nur ein Element in der Erforschung von bildlichen Erzählformen und ambientalen Raumausstattungen.

Die Verkettung dieser beiden Analyseebenen läßt sich am Beispiel des *impliziten Betrachters* gut demonstrieren: Die Analyse der Geschlechterdiskurse in den Bildern ist in den bisherigen Untersuchungen zu den pompeianischen Darstellungen vorrangig aus der Sicht männlicher Betrachter erfolgt. Ihr Haupt-Sehinteresse wurde im Betrachten von Frauen oder jugendlichen Männern und Knaben lokalisiert, das sich meist sexuell aggressiv artikuliert. David Fredricks Ansatz beispielsweise läßt weibliche Betrachter und ihre Reaktion auf die Bilder unberücksichtigt. Damit übergeht er einen wesentlichen Aspekt der erzählerischen und rezeptionsästhetischen Gegebenheiten in den pompeianischen Bildern, denn sie zeigen selbst immer wieder weibliche Zuschauer. Die Option des weiblichen Betrachters ist also durchaus und gerade im Bild angelegt.<sup>103</sup> Damit ändern sich aber auch die erzählerischen Bedingungen des Bildes ebenso wie die Bedingungen für das Verstehen der Darstellung. Weibliche Betrachter dürften manche Szenen anders angeschaut haben als männliche, und in der modernen Soziologie und Filmtheorie sind die Reaktionen beider Geschlechter auf bestimmte Repräsentationen ein wichtiger Diskurspunkt.<sup>104</sup> Damit ist der hier propagierte Blick auf die Geschlechter nur eine Umsetzung eines grundsätzlich möglichst differenzierenden Blicks auf die Bilder.

**Stil beeinflusst Inhalt – Inhalt beeinflusst Stil.** Die thematischen Schwerpunkte der pompeianischen Mythenbilder sind eng verbunden mit den formalstilistischen Änderungen der Mittelbilder vom 2. bis zum 4. Stil, denn diese wirken auch auf die Erzählstrukturen.<sup>105</sup> Die Zuschreibung der Mythenbilder zu bestimmten pompeianischen Dekorationsphasen erfolgt stets über die Einordnung des Dekorsystems der Wand, an der sie sich befinden.<sup>106</sup> Dies unterliegt der grundsätzlichen Annahme, daß das Mittelbild und die übrige Dekoration gleichzeitig entstanden sind, und so gibt es keine eigene Stilgeschichte der Mythenbilder.

Einige Veränderungsprozesse in der formalen Gestalt der Mittelbilder scheinen aber unabhängig von jenen der Dekorsysteme. Mythenbilder unterschiedlicher Erzählstruktur können sich in Wänden eines vergleichbaren Dekorationssystems befinden. Doch kann dies mit den gängigen Analysemethoden nicht differenziert werden. Ein beliebiges Bild  $x$  kann in seiner spezifischen formalen Struktur von einem beliebigen Bild  $y$  stilistisch nicht differenziert werden, wenn sie beide an Wänden des Dekorationsschemas  $z$  erscheinen und somit beide zu  $z$  werden. Über die Übertragung der Begrifflichkeiten werden damit indirekt auch mögliche Veränderungsprozesse synchronisiert.

Ebenso wie die relative Einordnung der Mythenbilder ist auch ihre absolute Datierung abhängig von den Dekorsystemen der Wände. Dabei unterliegen sie grundsätzlich denselben Schwierigkeiten, die für die chronologische Einordnung pompeianischer Wandmalerei gelten.<sup>107</sup> Heute ist allgemein anerkannt, daß die einzelnen Dekorationsphasen etwa auf fünfundzwanzig Jahre genau datiert werden können, gemessen an den extern fest datierten Denkmälern. Dies ist für den Verbreitungszeitraum der pompeianischen Wandmalerei vom 1. Jh. v. Chr. bis 79 n. Chr. archäologisch betrachtet ein verhältnismäßig gutes Gerüst. Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat aber auch gezeigt, daß immer wieder mit Unsicherheiten gerechnet werden muß, mit Stilpluralismus und mit kontextbedingter Stilwahl.<sup>108</sup>

Die einzelnen Dekorationsphasen unterscheiden sich vorrangig durch die Art der Raumwirkung, die dem Betrachter vermittelt wird. Ist eine bestimmte Dekorationsphase in einem bestimmten Hausbereich einer anderen vorgezogen, bedeutet dies nicht in erster Linie eine chronologische Differenz, sondern vor allem eine unterschiedliche ambientale Ausstattung. Diese wiederum läßt Aussagen über die soziale und funktionale Stellung des betreffenden Bereichs im Hausgefüge zu. Die Unterschiede in der Dekoration sollen vor allem unter diesem Aspekt beleuchtet werden. Im folgenden werden daher die gängigen Zuschreibungen für die einzelnen Darstellungen und Wanddekors zu bestimmten Dekorationsphasen übernommen, wobei aber keine absolute Datierung geleistet wird. Eine eigene Stilgeschichte der mythologischen Fresken zu schreiben, ist nicht das Ziel der vorliegenden Untersuchung.

Wie erscheinen die Mythenbilder nun in den einzelnen Stilphasen? Im 2. Stil werden vorrangig Bilderfriese in der Ausstattung eingesetzt, und auch die noch seltenen rechteckigen Mythenbilder dieser Dekorationsphase gleichen in ihrer großflächigen Anlage den im 2. Stil üblichen Landschaftsfriesen, wie etwa den Odyssee-Landschaften vom Esquilin.<sup>109</sup>

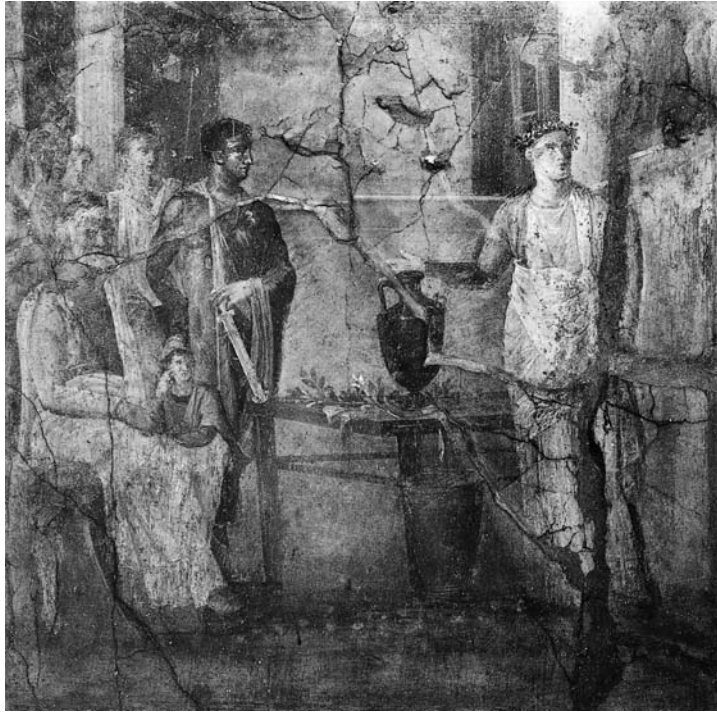
Im 3. Stil steigt die Menge der Mittelbilder stark an.<sup>110</sup> Die Darstellungen verlieren den Charakter eines Landschaftsprospekts. Dies bleibt

auch im 4. Stil so. Während sich die Figuren im 2. Stil auf unterschiedlichen Bildebenen befinden, existiert im 3. Stil hauptsächlich nur eine Ebene. Im unteren Viertel des Bildfeldes werden meist Landschaften dargestellt, im zweiten und dritten Viertel folgen die Figuren, und der Hintergrund wird von Gebäuden oder weiteren Landschaftselementen abgeschlossen. Gegen Ende des 3. Stils werden die Figuren jedoch immer plastischer ausgebildet, und die Darstellung bekommt im Ganzen mehr Tiefe. Es treten nun auch immer mehr Figuren im Bild auf, beispielsweise die nicht direkt an der Hauptszene beteiligten, sogenannten Zuschauerfiguren.<sup>111</sup> Das Verhältnis der Bildkomponenten kehrt sich somit um. Während in den Bildern 2. Stils der landschaftliche Prospekt über die Figurenausstattung der Szenerie dominiert, wird die Umgebung im 3. Stil zum Hintergrund, vor dem sich die mythologischen Figuren entfalten. Damit tritt die mythologische Figur als Handlungsträger in den Vordergrund. Deutlich wird dies vor allem in den mythologischen Szenen des 4. Stils. Die Angabe des Handlungsraumes ist Zutat zu den Handlungsfiguren, die im Zentrum stehen und den Bildraum füllen. Das Bildfeld schrumpft zudem häufig auf quadratische Größe. Die großflächigen Landschaftsangaben verschwinden aus dem Bild und die Figuren bleiben auf einer Ebene dargestellt.

Größere, konsekutiv geschilderte Handlungszusammenhänge, wie z.B. die mythologischen Friese, treten vom 2. bis zum 4. Stil fast vollständig zurück.<sup>112</sup> Einszenige Bilder mit wenigen Figuren und damit allgemein auch einer geringeren Handlungsdichte werden beliebter, und die einzelnen Figuren treten innerhalb dieser Komposition immer stärker in den Vordergrund. Dies verändert auch die Erzählstrukturen der Bilder. Die Figur gehört nicht zu einer größer angelegten, durchlaufenden Schilderung, zu der sie einen Teil beiträgt, sondern die Erzählung konstituiert sich in diesen Handlungsausschnitten vielmehr in den einzelnen Figuren. Sie werden – vor allem in der Interaktion von Zweier-Gruppen – zum Hauptübermittler der Bildaussage.

Diese Entwicklung läßt sich an verschiedenen Themen verfolgen. Für den Troianischen Sagenkreis ist die Befundlage in Pompeii besonders gut, da Bilder, die auf diesen mythologischen Erzählzusammenhang verweisen, in allen drei Dekorationsphasen belegt sind. Aus dem 2. Stil stammen zwei Friese mit Szenen aus der Ilias, die größere Teile aus der Erzählung um den Fall von Troia in narrativ aneinander anschließenden Einzelszenen zeigen.<sup>113</sup> Dies ändert sich im 3. Stil. Dort erscheinen Szenen des Sagenkreises aus ihrem Erzählzusammenhang herausgelöst als autonome Handlungseinheit, wie etwa in der Szene von Briseis vor Achill und Agamemnon beziehungsweise Paris mit Helena in der Casa degli Amorini Dorati (Abb. 152. 223).<sup>114</sup> Die durchlaufende Bilderzählung wird abgelöst von Episoden, die schlaglichtartig in einzelnen, eigenständigen

Abb. 3  
Die Weissagung der  
Kassandra in der Casa dei  
Cinque Scheletri demon-  
striert, wie die Mythen-  
bilder des 4. Stils auf  
die Figuren fokussiert  
werden (K32a).



Bildern erscheinen. Die jeweiligen Protagonisten nehmen dabei die gesamte Bildfläche ein. Sie sind als Figuren ins Zentrum gerückt, es fehlen hingegen Verweismarken auf das weitere epische Geschehen. Diese Tendenz bleibt auch im 4. Stil gültig, wie eine Szene aus dem Raum (17) der Casa dell'Efebo verdeutlicht, in der Menelaos zu sehen ist wie er Helena an den Haaren zu sich zieht.<sup>115</sup> Ein weiteres Beispiel für eine derartige Fokussierung ist die Szene von der Weissagung der Cassandra in der Casa dei Cinque Scheletri (Abb. 3).<sup>116</sup>

Diese Prozesse in der Änderung der Bildstruktur sind aber nicht ausschließlich. In den *fauces* (4) der Casa del Menandro sind in einer Dekoration des 4. Stils drei Szenen aus der Iliupersis zusammengestellt (Abb. 137b-d)<sup>117</sup>: Die Bestrafung des Laokoon und das Wiedersehen von Helena und Menelaos (Abb. VII) erscheinen an den gegenüberliegenden Wänden, Kassandras Weissagung an der zentralen Ost-Wand. Die Handlungsszenen sind nicht nur auf die Protagonisten konzentriert, sondern zeigen neben ihnen zahlreiche weitere Handlungselemente: Während Cassandra in einem Bildteil weissagt, sieht man, wie das Holzpferd in Richtung Troias gezogen wird; zusammen mit Helena wohnen auch Cassandra und der erschütterte Priamos dem Untergang der Stadt bei; und Laokoon ist umringt von einer großen Zahl von Menschen, die zum Opfer zusammengekommen sind. In diesem Detailreichtum gene-

rieren die drei Bilder auch eine narrative Folge, die jener auf den Friesen des 2. Stils nicht unähnlich ist. Dies zeigt, daß die erzählerische Struktur der Mythenbilder, abhängig von der Mitteilungsintention, durch die Stile variabel gestaltet werden kann.<sup>118</sup>

Neben den Themen, die in allen drei bzw. den letzten beiden Dekorationsphasen vertreten sind, werden manche mythischen Erzählungen entweder nur in der Phase des 3. oder nur im 4. Stil an die Wände gebracht; andere ändern in den Dekorationsphasen den Grad ihrer Beliebtheit.<sup>119</sup> Auffällig ist dabei im 4. Stil die Zunahme von reinen Liebespaar-Darstellungen<sup>120</sup> sowie von Einzelfiguren, die durch liebendes Verlangen in eine wundersame Situation geraten sind, sei es durch ihr eigenes oder das anderer mythischer Figuren: Narkissos, Ganymed, Kyparissos und die verlassene Ariadne. Andere Themen, die von einer dramatisch-tragischen Handlung geprägt sind, wie etwa die Szenen von Daidalos und Ikaros, erscheinen in Bildern des 4. Stils nicht.

Abschließend sei auch darauf hingewiesen, wie wichtig es ist, sich immer wieder vor Augen zu führen, daß mit den Mythenbildern nur ein Element der stilistischen Entwicklung von Raumdekoration und damit von ambientaler Ausstattung untersucht wird; Studien zu den anderen Elementen der Raumschmückung und ihre Relation zueinander sind notwendig, um ein vollständiges Bild zu zeichnen. Die mythologischen Mittelbilder sind ein besonders exponiertes, beständiges und zugleich auch ein besonders luxuriöses Element pompeianischer Raumausstattung,<sup>121</sup> doch weit häufiger als Räume mit Mythenausstattung sind solche, in denen es keine oder weniger exponiert arrangierte figürliche Szenen gibt. Die Mehrheit der Räume sind schließlich monochrom oder mit Streifen dekoriert. Desweiteren gibt es neben der dauerhaft im Raum angebrachten Wandmalerei, auch andere, bewegliche Bildträger: Tafelbilder, Stoffe, Skulpturen in Metall und Stein sowie Kleinkunst. Das Themenspektrum dieser anderen Medien, die die Raumwirkung der Mythenbilder anreichern, vielleicht auch verstellen, ist heute jedoch nur noch bedingt nachvollziehbar,<sup>122</sup> und diese Aufstellung kann nur aufzeigen, welche Informationen uns für ein umfassendes Verständnis der Dekorationsstrukturen im römischen Haus fehlen.

**Die Zusammenstellungen.** Eine besondere Chance für das Erschließen oder Umreißen der Betrachterreaktion eröffnen die Zusammenstellungen der Mythenbilder. Diese Kombinationen scheinen bestimmten Prinzipien zu folgen. Bisherige Forschungen haben die diesen Verknüpfungen zugrundeliegenden Prinzipien auf die antike Mnemotechnik oder Rhetorik zurückgeführt, wie sie von Cicero und Quintilian formuliert werden: Man solle sich die einzelnen Teile einer Rede als Gegenstände und Räume

eines Hauses vorstellen, die in einer bestimmten Reihenfolge angeordnet sind.<sup>123</sup> Zum Rekapitulieren der Rede müsse man dann diese einzelnen Räume in Gedanken abschreiten. Für Bettina Bergmann beispielsweise wird damit das römische Haus zum Ordnungssystem und zum Erinnerungsort, der nach rhetorischen Prinzipien strukturiert ist.

Dies scheint mir jedoch eine zu starre Prämisse, denn Quintilian hält ganz unterschiedliche Orte, beispielsweise auch Straßen und Portiken, für geeignet, um sich die einzelnen Abschnitte einer Rede in ihrem Verlauf wieder zu vergegenwärtigen.<sup>124</sup> Dennoch vermag dieses Modell grundsätzlich Wesentliches für das Studium von Bildern im Hauskontext zu leisten, denn die Häuser treten gemeinsam mit anderen Orten, in denen Bilder eine Rolle spielen, in den Vordergrund und werden in ihrer zentralen Funktion für die römische Wahrnehmung vorgestellt. Die rhetorischen Schriften belegen, daß Räume und ihre Ausstattung zum Ankerpunkt von Ideen, Argumenten, Wünschen und Idealen werden können, womit sie zugleich auch Teil der Memorialkultur werden, ein ambientales Repositorium für die Vermittlung kulturellen Wissens. Dies ist ein textlicher Beweis für die betonte Visualität römischer Wohnkultur ebenso wie für die Macht der Bilder im Wohnraum.

Wiederum aufbauend auf rhetorischen Theorien haben Bergmann und andere Prinzipien benannt, nach denen sie die Mythenbildzusammenstellungen in den einzelnen Hausbereichen gestaltet sehen. Im Vordergrund stehen dabei zum einen Parallelität, Intensifikation und Kontrast, zum anderen *similitudo*, *vicinitas* und *contrarium*.<sup>125</sup> Mit diesen verhältnismäßig allgemeinen Kategorien wird eine Möglichkeit angeboten, die ambientale Dimension der Mythenbilder weiter zu spezifizieren: Die Bilder können sich in ihrer Aussage gleichen, verstärken oder widersprechen.

Grundlegend für das Verständnis der pompeianischen Bildzusammenstellungen ist jedoch, und dies ist bisher nicht berücksichtigt worden, daß die Verknüpfungen der Bilder in den Räumen nicht formal-stilistischen Kategorien der Rhetorik folgen, sondern daß diese Kategorien schlicht eine Ästhetik verkörpern, die auch für den Wohnbereich als angemessen empfunden wurde. Auch wollten die Hausbesitzer in ihrer Wanddekoration sicher nicht direkt auf bestimmte mnemotechnische Ordnungssysteme verweisen. Die rhetorischen Prinzipien sind vielmehr Hilfsmittel für die moderne Analyse, um das erzählerische Potential der Bilder und ihrer Zusammenstellungen mit mehr oder weniger zeitgenössischen Konzepten des 1. Jhs. n.Chr. benennen zu können. Sie charakterisieren Darstellungs- und Erzählmodi, welche die ambientale Aufladung des Raumes ebenso wie die Interaktion der Betrachter mit dem Dargestellten beeinflussen und steuern können.<sup>126</sup>

Dies bedeutet gleichzeitig auch, daß diese Verknüpfungsprinzipien nicht isoliert voneinander wirken müssen, ähnlich wie auch eine Er-

zählung polymodal angelegt sein kann. Die Bezüge zwischen den Darstellungen können gleichzeitig auf mehreren Ebenen liegen und verschiedenen der Prinzipien von Verstärkung und Kontrast folgen. In der Gesamtaussage überwinden die Kombinationen damit inhaltlich jedes der einzelnen Prinzipien, welche sie prägen, und gerade in diesem Punkt manifestiert sich die visuelle Qualität der Bilder. Somit müssen die Verknüfungsprinzipien in isolierter Betrachtung immer ein Hilfskonstrukt für die Bildanalyse bleiben, wenn es auch der einzig hermeneutisch gangbare Weg scheint, sich ihnen zu nähern.

Diese Kombination von unterschiedlichen Bildeindrücken und ihr Einfluß auf den Betrachter ist auch ein Thema im intellektuellen Horizont der frühen Kaiserzeit, was sie einmal mehr geeignet erscheinen läßt, mit ihrer Hilfe die Ausstattung des pompeianischen Wohnbereichs zu erkunden. Der wichtigste Impuls geht dabei von philosophischen Schriften des späten 5. und 4. Jhs. v.Chr. und ihrer Rezeption im römischen Bereich aus. Richard Brilliant hat darauf hingewiesen, daß Epikur und im Anschluß an diesen Lukrez – etwa zeitgleich mit den ersten Mythenbilddekorationen in Pompeii – Wahrnehmungsvorstellungen formulieren, die wichtige Perspektiven für eine Bewertung der Innendekoration eröffnen: Objekte strahlen *eidola*-Eindrücke aus, die auf das Auge des Betrachters treffen.<sup>127</sup> Dies ist in der griechischen Philosophie seit Gorgias' Enkomion für Helena im späten 5. Jh. eine anerkannte Vorstellung vom Verlauf optischer Wahrnehmung.<sup>128</sup> Lukrez führt dies weiter mit der These, daß ganz neue Dinge visuell generiert werden können, wenn sich die *eidola*-Ströme unterschiedlicher Objekte verbinden und gemeinsam auf das Auge treffen.<sup>129</sup> Als Beispiel dienen ihm Mischwesen wie Kentauern und Chimären, die nicht real existieren, aber durch Verbindung einzelner *eidola*-Ströme (z.B. Pferd+Mensch) zu einem optischen Wert werden können. Bei Lukrez findet die Verbindung der *eidola*-Ströme in der Luft, und somit unabhängig vom Betrachter statt. Darin weichen die antiken Vorstellungen deutlich von jenen der modernen Wahrnehmungsphilosophie ab.<sup>130</sup> Das grundsätzliche Phänomen jedoch, daß unterschiedliche optische Stimuli von Betrachtern zu einem Gesamteindruck verschmolzen werden können, der von den ursprünglichen Sehreizen unterschieden sein kann, ist in beiden Wahrnehmungsvorstellungen verankert.<sup>131</sup>

Richard Brilliant diskutiert die Möglichkeit, daß die Ideen Epikureischer Philosophie – ungeachtet ihres absoluten Wahrheitsgehalts bzw. ihrem Verhältnis zu den modernen Vorstellungen – in die Gestaltung bzw. in das grundsätzliche Interesse an der Kombination von Bildern in den pompeianischen Räumen eingeflossen sind. Auch wenn sich dies an den Befunden nicht nachweisen läßt, zeigt die Rezeption der Ideen bei Lukrez zumindest, daß im intellektuellen Horizont seiner Zeit, und damit in dem Umfeld, in welchem die pompeianischen Mythenbildkombina-

tionen entstanden sind, die optischen und davon abhängig die inhaltlichen Phänomene und Möglichkeiten von Interesse waren, die sich durch die Zusammensicht von Gegenständen eröffnen können.

Darauf aufbauend ist denkbar, daß die pompeianischen Produzenten – seien es die Maler oder die Auftraggeber – in einer Zusammenstellung von Objekten, beispielsweise Bildern, und in einer möglichen Synthese der von diesen Bildern ausgehenden, visuellen Stimuli ein inhaltliches Ziel anstreben konnten, das im Auge der Betrachter eine neue Aussage generierte bzw. über die Summe der Einzelaussagen hinauswies. Somit erlaubt die Betrachtung der philosophischen Äußerungen die Arbeitshypothese, daß innerhalb antiker Wahrnehmungsvorstellungen Bilder, welche in Kombination miteinander erscheinen, sich gegenseitig beeinflussen und sogar neue Aussagen bilden können.

### Mythenbilder in der antiken Literatur

Weiter oben habe ich dargelegt, was wir bei der Analyse von Mythenbildern im allgemeinen erwarten, doch was wissen wir darüber, wie sich antike Betrachter Mythenbildern näherten? Im folgenden sollen literarische Quellen vorgestellt werden, die authentische Betrachterreaktionen schildern. In der Analyse dieser Schriftzeugnisse soll ein unabhängiger Erwartungshorizont von den möglichen Zugangsformen zu Bildern geschaffen werden, der dann mit den Ergebnissen der Bilduntersuchungen abgeglichen werden kann, wobei keinem der Medien der Vorzug gegeben wird. Dies ist gleichzeitig der Versuch, die in der Literatur auftauchenden Optionen für die Bildwahrnehmung auf breiter Fläche aufzuzeigen, um zu vermeiden, durch eine mehr oder weniger beliebig herausgegriffene Textpassage einer spezifischen Bildinterpretation größere Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Die antiken Quellen bieten kaum theoretische Reflexionen darüber, wie Mythenbilder eingesetzt oder aufgefaßt werden konnten. Eine Passage bei Strabon liefert immerhin einige Anhaltspunkte für das Mythenverständnis im späten 1. Jh. v. bzw. im frühen 1. Jh. n.Chr.<sup>132</sup>

*Und zum ersten, es waren nicht nur die Dichter, sondern viel früher bereits die Städte und Gesetzgeber, die die Mythen als ein Instrument benutzten, weil sie auf die seelische Natur des denkenden Lebewesens blickten: Der Mensch lernt gerne. Der Anfang davon ist seine Liebe zu Geschichten. ... Der Grund dafür ist, daß der Mythos für sie eine neue Sprache ist, die nicht die gegebenen Dinge erzählt, sondern andere Dinge, die sich außerhalb des Gewohnten befinden.(...) Derartig ist das Wesen des Mythengebrauchs und so wurde es Teil des gesellschaftlichen und öffentlichen Lebens und in der Erforschung des Gewesenen (...).*



Aus Strabons Sicht besitzt der Mensch eine natürliche Neugier auf Geschichten und Erzählungen. Deshalb eigneten sich Mythen besonders gut als pädagogisches Mittel, um Inhalte wie Religion und Moral, Recht und Unrecht zu vermitteln – und dies auch solchen Menschen, denen die Philosophie zu schwer verständlich ist. Laut Strabon würden die mythischen Erzählungen so auch von den Staaten eingesetzt, was sie damit zu einem wichtigen Aspekt im sozialen Gefüge einer Gesellschaft mache. Bei Strabon, der zu einer Zeit schreibt, in der in Pompeii die ersten mythologischen Darstellungen auftreten, erscheinen Mythen somit ein geeignetes Medium zur Artikulation von Wertvorstellungen, Normen und Idealen, weil sie ihre Inhalte ansprechend und für jeden erschließbar präsentieren.

Neben dieser allgemeinen Erörterung schildern zahlreiche literarische Quellen den unmittelbaren Umgang mit Mythenbildern. Gerade diese Passagen bieten Anhaltspunkte dafür, welche Möglichkeiten des Bildverständnisses in der römischen Kaiserzeit existierten, in welchen Kontexten diese Szenen zum Einsatz kamen, wie sie vom zeitgenössischen Betrachter wahrgenommen wurden und auf ihn wirken konnten. Wie wertvoll diese literarischen Reaktionen für das Verständnis von Wahrnehmungsabläufen sind, wurde von der bisherigen Forschung an einzelnen Textstellen gezeigt.<sup>133</sup> Im folgenden soll es darum gehen, auf der Grundlage einer Zusammensicht unterschiedlicher literarischer Zeugnisse, welche die Betrachtung von mythologischer Malerei schildern, nicht nur die Abläufe der Wahrnehmung, sondern auch unterschiedliche Wahrnehmungsformen herzuleiten.

Die in Frage kommenden Texte lassen sich grob in zwei Bereiche trennen: zum einen die Quellen, die tatsächlich existierende Mythenbilder nennen, zum anderen jene, die fiktive Darstellungen ekphrastisch schildern, um sie so in virtueller Weise zu generieren. Mit dem Blick auf diese beiden Gruppen können Wahrnehmungsfähigkeiten und -formen der zeitgenössischen Betrachter sowie ihre Reaktionen auf die Monumente wenigstens ansatzweise bestimmt werden.

**Antiquarische Bilder.** Pausanias, ebenso wie Strabon und Plinius liefern im 1. und 2. Jh. n. Chr. zahlreiche Beschreibungen von Mythendarstellungen aus einer Perspektive, die Sachlichkeit bei der Identifizierung suggeriert.<sup>134</sup> Ihnen geht es bei der Nennung von Bildern vor allem um die schlichte Bestandsaufnahme. Das Hauptaugenmerk gilt dem Thema der Darstellung, bisweilen der Ausgestaltung, und schließlich, aber nicht durchgängig, dem Kontext, in dem sich das Bild befindet. Dabei lassen sich zwischen den einzelnen Autoren verschiedene Vorgehensweisen unterscheiden. Plinius beschreibt vor allem einzelne Tafelbilder, die aus Griechenland nach Rom verbracht worden waren, vom Standpunkt des

Connaisseurs als reine Kunst-Werke, benennt aber durchaus auch ihre Thematik in der Art einer Bildunterschrift. Pausanias legt in seinen Reiseberichten Zusammenstellungen von Bildern an einzelnen Plätzen dar und geht auf ihre inhaltlichen Aussagen ein.<sup>135</sup>

Bei diesen Autoren ist jedoch stets eine antiquarische Perspektive auf das einzelne Monument und Mythenbild gewählt. Ein derartiger Ausgangspunkt für die Beschreibung setzt voraus, daß ein Adressat ihn verstehen kann, und sie setzt damit auch voraus, daß diesem eine derartige Form der Betrachtung nicht ungewohnt ist. So läßt sich in diesen literarischen Quellen eine erste Kategorie des möglichen Zugangs zu Kunstwerken, und im speziellen zu Mythenbildern greifen, welche die *connaisseurhafte Wahrnehmung* genannt werden soll. Im Zentrum ihres Interesses stehen die Fragen danach, wer das Bild geschaffen hat, wen oder was es darstellt und wo es sich befindet. Die Betrachterreaktion, die aus dieser Form der Bildbeschreibung zu erschließen ist, ist die des Reise- und Kunstschriftstellers, der weniger an dem Inhalt der Darstellung, dem Aufbau der szenischen Handlung oder der Emotionalität interessiert ist, die das Bild vermitteln kann, als vielmehr in der Art eines Antiquars an der Einordnung und Kategorisierung des Bildes als Objekt von künstlerischem Wert.

**Ekphrastische Mythenbilder.** Neben die kunstwerkorientierten Beschreibungen von tatsächlichen Bildern treten die von fiktiven Monumenten.<sup>136</sup> Diese sind, wie schon angeführt, zunächst vor allem ein literarisches Stilmittel. Dies kann bedeuten, daß sie nicht vorrangig eine authentische Betrachterreaktion schildern oder erzeugen wollen, wie sie ein zeitgenössischer Betrachter bei einem tatsächlichen Akt der visuellen Aufnahme gezeigt hätte. Die Autoren besitzen die Freiheit, bestimmte kulturelle Erfahrungen – wie z.B. gerade die visuelle Wahrnehmung – bewußt zu verfremden, um ihr Erzählziel zu erreichen. Doch selbst, wenn in den Ekphrasis zeitgemäße Sehgewohnheiten gebrochen oder ironisiert werden, können diese Brechungen und Persiflagen nur funktionieren, solange sie ihren Ausgangspunkt in konkreten Seherfahrungen nehmen. Somit sind sie für die Untersuchung ebenso wertvoll wie die Beschreibungen tatsächlicher Monumente, vielleicht sogar ungleich ergiebiger. Die artifizielle Beschreibung gibt in ihrer Künstlichkeit wieder, was für ein Bild sich ein bestimmter antiker Betrachter – der Autor – vom Betrachten macht.<sup>137</sup> Dies versucht er beim Rezipienten zu stimulieren oder bewußt zu enttäuschen. Damit werden in den Ekphrasis antike Wahrnehmungsstrukturen nicht oder nicht nur geschildert, sondern vor allem kommentiert.

Ergiebig für eine exemplarische Betrachtung der möglichen Wahrnehmungsformen sind Passagen bei Petron und Properz, die etwa aus

demselben Zeithorizont wie die pompeianischen Bilder stammen. Einen weiteren reichen Fundus bieten auch griechischsprachige Quellen aus dem 2. und 3. Jh. n. Chr.: Plutarch, Longus, Achilles Tatius, Lukian, Heliodor sowie Philostrat.<sup>138</sup> Die Ekphraseis sind in diesen einzelnen Werken unterschiedlich in die Gesamterzählung eingebunden. Sie können elaborierter Bestandteil einer Erzählung sein und diese im Ganzen oder einen einzelnen Abschnitt darin einleiten.<sup>139</sup> Damit werden sie dazu eingesetzt, beim Leser bestimmte Erwartungen über den Hergang der Handlung zu wecken. In dieser Weise finden sie sich vorrangig in den Romanen der Zweiten Sophistik, z.B. zu Beginn von Achilles Tatius' *Kleitophon und Leukippe*.<sup>140</sup> Das dort beschriebene Bild von Europa auf dem Stier weckt beim Leser Assoziationen über den Hergang der vor ihm liegenden Erzählung, und diese Erwartungen werden im Handlungsverlauf alternierend bestärkt oder enttäuscht.<sup>141</sup> Somit stimuliert das Bild im Kontext der literarischen Erzählung eine zusätzliche Erwartungsebene.

Die Ekphraseis sowie mythische Exempel im allgemeinen können aber auch verhältnismäßig isoliert vom übrigen Hergang der Erzählung präsentiert sein. Sie werden dann dazu eingesetzt, eine konkrete Handlungssituation zusätzlich zu charakterisieren oder atmosphärisch anzureichern. Sie stellen damit kein eigenständiges Element der Erzählung dar, funktionieren vielmehr als deskriptives Zwischenspiel, können aber als Metapher oder Allegorie zur Hauptnarration eingesetzt sein. Derartig verwendet finden sich mythische Bilder häufig in den Elegien des Properz, in denen der Ich-Erzähler z.B. die glückliche Liebesgeschichte von Meilanion und Atalante verbildlicht, um seine eigene disparate Situation besonders zu unterstreichen.<sup>142</sup>

Diese beiden Verwendungsformen der mythologischen Ekphraseis, einmal als Element der Erzählung, einmal als atmosphärisch-beschreibende Komponente, bewirken ein ähnliches Phänomen: Sie führen eine zusätzliche Referenzebene für die Haupthandlung ein.<sup>143</sup> Durch die Verknüpfung eines mythischen Bildes mit einer bestimmten Lebenssituation wird auch offenbar, in welchen Formen ein Mythos und seine bildliche Darstellung von Betrachtern wahrgenommen und auf das Leben bezogen werden können. Besonders ergiebig dafür ist eine Passage aus Petrons *Satyricon*, das allgemein als eine satirische Umsetzung des antiken Romans gilt.<sup>144</sup> Auch die Ekphraseis erscheint hier verfremdet, was die einzelnen Stufen im Wahrnehmungsprozeß, von denen man in der frühen Kaiserzeit ausging, gut verdeutlicht.

Die Schlüsselszene für die hier verfolgte Fragestellung ist der Besuch der Hauptperson in einer Bildergalerie.<sup>145</sup> Encolpius, gerade von seinem Geliebten verlassen, sieht dort drei Bilder mythischer Begegnungen:

Ganymed, der vom Zeus-Adler in den Himmel entführt wird, Hylas, den eine Nymphe ergreift, und Apollon, durch dessen Einwirkung Hyakinthos soeben in eine Blume verwandelt wird.<sup>146</sup> Encolpius versteht diese Bilder zunächst auf einer gänzlich *emotionalen* Ebene und bezieht das Gesehene unmittelbar auf seinen gegenwärtigen Gemütszustand, der davon geprägt ist, daß er um den Verlust seines Geliebten trauert. Er beklagt sein Unglück und preist die Götter, denen stets glückliche Liebschaften beschieden sind.

Encolpius' Deutung der drei Bilder bzw. die Art, in welcher er sie ganz konkret auf seinen gegenwärtigen Gemütszustand bezieht und damit sein Liebesleid in einem Prozess der Sublimierung zu einem schicksalhaften Nebenprodukt göttlichen Waltens stilisiert, verdeutlicht eine individuelle Symbolisierung im Umgang mit Mythenbildern. Aus dem Dargestellten werden einzelne Elemente ausgewählt, verändert und beliebig mit anderen Informationen verknüpft.<sup>147</sup> Der Wahrnehmungsvorgang verläuft dabei in der literarischen Schilderung in drei Stufen: Der Betrachter nähert sich zunächst mit einer bestimmten Erwartungshaltung und Stimmung dem Bild.<sup>148</sup> Dann setzt er das Gesehene in Bezug zur eigenen Situation und denkt im Rahmen der Betrachtungsvorgaben über sie nach. Schließlich wird das Gesehene mit der sonstigen Kenntnis der mythischen Erzählung zusammengebracht. Daraus ergibt sich das Bildverständnis.<sup>149</sup>

Weniger drastisch ist der emotionale Akt der individuellen Symbolisierung in einer Passage bei Achilles Tatius, in der ein Bild von Perseus und Andromeda in einem Tempel beschrieben wird.<sup>150</sup> Die Darstellung schildert zwar den dramatischen Moment kurz vor der Befreiung Andromedas vom Felsen sowie den Kampf des Perseus mit dem Ketos, doch erfährt der Leser nichts über das Ende der Handlung. Der beschreibende Bildbetrachter konzentriert sich einzig auf die Schönheit der Andromeda und die Waffen des Perseus. In dieser literarischen Beschreibung eines Bilderlebnisses fehlt somit die an der Petron-Passage dargelegte zweite Stufe im Wahrnehmungsprozess, während die dritte Stufe in modifizierter Form im Diskurs über die Schönheit ebenso wie in der Analyse der Zusammenstellung zum Ausdruck gebracht ist.<sup>151</sup>

In diesen beiden Beispielen belegt der Betrachter die Darstellungen auf dem Weg der individuellen Symbolisierung mit Bedeutung. Die dabei in den Texten zum Ausdruck gebrachte emotionale Kraft und die unterbewußten Stimulationsmöglichkeiten der bildlichen Darstellungen sind als Phänomen auch in der zeitgenössischen Literatur erkannt worden. Dies demonstriert ein Beispiel in Heliodors *Aithiopica*<sup>152</sup>: Die äthiopische Königin bekommt eine hellhäutige Tochter, weil sie während des Zeugungsaktes auf das Gemälde einer nackten Andromeda schaute.<sup>153</sup>

Zusätzlich zu der individuellen emotionalen Symbolisierung und des daraus resultierenden Verständnisses des Bildinhalts kann eine Verknüpfung der Ergebnisse des Betrachtungsvorgangs mit weiteren, externen Kenntnissen über die Erzählung stattfinden, die dem Bild zugrundeliegt. Diese Informationen erheben in ihrer Schilderung in den Texten den Anspruch, dem Bereich allgemeinen kulturellen Wissens zu entstammen, wollen damit also als Produkte von gesellschaftlichen Konstrukten verstanden sein. Das auf ihrer Grundlage erfolgende Bildverständnis kann als Prozess der kollektiven Symbolisierung klassifiziert werden.

Besonders betont ist dieses Wechselspiel von individueller und kollektiver Symbolisierung in solchen Passagen, in denen zum Betrachter ein Interpret tritt, der das Verstehen des Bildes beeinflusst, sei es durch einen Beitrag von literarischem oder mythologisch-religiösem Wissen. Dies ist gerade in den Romanen der Zweiten Sophistik eine besonders beliebte Technik, beispielsweise in Longus' *Daphnis und Chloe*<sup>154</sup>, vor allem aber in Achilles Tatiuss' *Kleitophon und Leukippe*.<sup>155</sup> Die Differenzen in den unterschiedlichen Symbolisierungsformen werden dabei ausgiebig dazu eingesetzt, um beim Leser unterschiedliche Erwartungen über das Fortschreiten der Erzählung zu wecken.<sup>156</sup> Dabei erweisen sich einige Fährten als falsch, und es ist häufig gerade die *individuelle Auffassung* des unbefangenen emotional reagierenden Bildbetrachters, die – anders als die Aussagen des Interpreten – sich schließlich als die korrekte im Sinne der Erzählung erweist, auch wenn die Figur des Bildinterpreten als kollektive Instanz immer wieder beansprucht, den richtigen Schlüssel zum Verständnis zu besitzen<sup>157</sup>, gerade weil sie sich den Bildern ohne Emotionen nähern kann.<sup>158</sup>

Eine Episode bei Lukian liefert ein Beispiel einer im Sinne einer kollektiven Symbolisierung erfolgreichen Interpreten-Intervention: Der Ich-Erzähler betrachtet ein Bild von Herakles, aber versteht die ungewöhnliche Darstellung zunächst nicht, denn sie entspricht nicht seiner Kenntnis von den Attributen des Heros; ein gebildeter Kelte erläutert ihm aber schließlich, daß der griechische Held hier gezeigt ist, wie er im keltischen Kulturkreis verstanden wird.<sup>159</sup>

Eine Passage in Plutarchs *Brutus-Vita* zeigt eine andere Spielart<sup>160</sup>: Porcia sieht in einem Bild, das Hektors Abschied von Andromache zeigt, ihr eigenes Schicksal vorweggenommen und reagiert darauf äußerst emotional. Sie identifiziert sich mit der mythischen Heldin und weiß auf der Grundlage ihrer allgemeinen Mythenkenntnis um den Ausgang der Szene. Brutus und sein Freund Acilius beobachten dies, und setzen Porcias Reaktion in Zusammenhang mit der zugrundeliegenden homerischen Erzählung. Sie zitieren die zur Handlungsszene im Bild passenden Sätze zwischen Hektor und Andromache, doch rettet sich Brutus vor dem Hin-