

## II.3 Pavimentierte *paideia*?

Eine besonders komplexe mediale Konzeption und damit auch Kommunikation mit dem Rezipienten weisen innerhalb des Corpus der intermedial konfigurierten Mosaiken diejenigen Mosaiken auf, welche sich in einer Vielfalt von Arrangements mit Inhalten auseinandersetzen, die im weitesten Sinne dem Literatur- und Kulturbetrieb zuzuweisen sind. Eine Vielzahl von Arbeiten hat sich bereits eingehend und ertragreich mit der Rolle von Mythenbildern in der Wohnarchitektur befasst und ihre elementare Rolle für die Selbstrepräsentation der Hausbesitzer und deren Funktion als Vehikel einer elitären Kommunikation herausgestellt.<sup>490</sup>

Im Sinne dieses Ansatzes wird in diesem Kapitel untersucht, in welcher Weise diejenigen Mosaiken, auf welchen bildliche Aktualisierungen literarischer, dramatischer oder mythologischer Sujets um textuelle Anteile verschiedenster Art (Namensbeischriften, Zitate, dramatische Sprechakte) ergänzt sind, sowohl intrinsisch funktionieren als auch eine kontextuelle Funktion erfüllen. Dabei zielt diese Betrachtung darauf ab, sich von einer pauschalen, oftmals zu kurz greifenden Beschreibung der jeweiligen medialen Teilinhalte, bspw. als ‚Illustration‘ oder ‚didaskalischer Beischrift‘, zu lösen.<sup>491</sup> Ein Mosaik aus einer *villa* im französischen Vinon veranschaulicht die Notwendigkeit der Lösung von derlei Beschreibungen besonders gut (Abb. T152).<sup>492</sup> Obwohl H. Lavagne eine hervorragende Interpretation zur grundlegenden Bedeutung dieses Mosaiks vorgelegt hat, hat er den Mosaiktext als „une légende explicative“ bezeichnet und der Bild-Text-Beziehung damit zu einem nicht unwesentlichen Grad ihr mehrdimensionales Potenzial abgesprochen.<sup>493</sup> Das Mosaik nimmt unter den intermedial konzipierten Mosaiken, deren Konzeptionen apotropäische Funktionen erfüllen, eine besondere Stellung ein.<sup>494</sup> Dies ist dadurch bedingt, dass der Text keine explizit für das Mosaik konzipierte Komposition darstellt, sondern wörtlich ein Epigramm Martials zitiert: *qui ducis vultus et non legis ista libenter / omnibus invidias, nemo tibi*.<sup>495</sup> Das Epigramm befindet sich unterhalb dreier Bildfelder,

---

**490** So z. B. Lancha 1997; Muth 1998; 2001; 2005; Stefanou 2006; Lorenz 2008; Redaelli 2014c; Dunbabin 2014; 2015; Newby 2016.

**491** Dunbabin 1978, 135 und Fn. 29 betont, dass der Einsatz von Literaturzitaten auf Mosaiken in allen Regionen des römischen Reichs exzeptionell war, diese Kombination von Bild und Text insb. aber in Nordafrika äußerst selten anzutreffen sei. Diese Beobachtungen treffen zu – die meisten Zitate aus Literatur und Drama finden sich auf Mosaiken der östlichen Provinzen. Allerdings bezeichnet sie sämtliche anders gelagerte textuelle Anteile pauschal als „used to identify the subject-matter of mythological and similar mosaics“ bzw. als „meant to be simply explicative“. Das Verhältnis von Bild und Text ist jedoch, wie folgend veranschaulicht wird, in sämtlichen Fällen durchaus komplexer.

**492** Kat.-Nr. 120.

**493** Zur Interpretation s. Lavagne 1994, insb. 239 für das Zitat.

**494** Vgl. für apotropäische Mosaiktexte bspw. Kat.-Nr. 55, 88 und 103 sowie die Ausführungen in Kap. II.2.2.2.

**495** Mart. 1,40. Übers.: Du, der du Grimassen ziehst und dies nicht gerne liest, / magst du ruhig alle beneiden, Missgünstiger, keiner wird's mit dir tun.

die von links nach rechts Dionysus und Ikarios, die drei Grazien sowie zwei Männer und eine sich an einer Weinrebe aufrichtende Ziege zeigen. Letztere Darstellung hat H. Lavagne überzeugend als Ziegenopfer für Dionysos interpretiert.<sup>496</sup> Es liegt dementsprechend nahe, die zwei äußeren Bildfelder als miteinander in Beziehung gesetzt zu sehen.<sup>497</sup> Das verbindende Element liegt dabei einerseits thematisch in der Rolle des Weinbaus, der im linken Bildfeld durch das Aition der Kultivierung der Pflanze durch die Belehrung des Dionysos und im rechten durch das angespielte Ziegenopfer für diesen im rechten Bildfeld markiert wird. Andererseits ist eine starke symbolische Verbindung mit moralischem Charakter zu ziehen. Während das linke Bildfeld eine gute Tat im Hinblick auf die Gastfreundschaft des Ikarios gegenüber Dionysos thematisiert, die von Dionysos durch die Gabe des Weins im Übermaß belohnt wird, veranschaulicht das rechte Bildfeld durch die Ziege, die diesem Wein nicht widerstehen konnte und der jungen Pflanze dadurch geschadet hat, eine schlechte Tat und deren Konsequenzen.<sup>498</sup> Der Betrachter sieht sich also in diesem Sinne mit einer bildsemantischen Antithese konfrontiert, in deren Zentrum die Darstellung der drei Grazien liegt. Die drei Grazien können als grundsätzliche Bestätigung des dionysischen Themas interpretiert werden, die in der von Nonnos bezeugten Vaterschaft des Dionysos liegt.<sup>499</sup> Noch einschlägiger mag im Falle dieses Mosaiks der von H. Lavagne angeführte Kommentar von Servius sein, in welchem die Grazien als Töchter des Dionysos und der Venus ausgewiesen werden.<sup>500</sup> Sie stehen für Anmut, Schönheit und Freude und ihre Bewegungen werden von Seneca als Darstellung der Großmut aufgefasst.<sup>501</sup> In diesem Sinne fügen sie sich hervorragend in die Bildsprache des linken Bildfelds mit der Darstellung der Gastfreundschaft des Ikarios ein, die zudem raumfunktional wirkt. Das Mosaik lag ursprünglich hinter der Türschwelle eines zentralen Raums des *peristylium*. Es ist daher wahrscheinlich, dass es sich bei diesem Raum um den *oecus* oder das *triclinium* handelte.<sup>502</sup> Mit der Darstellung betonte der *dominus* dementsprechend einerseits seine Gastfreundschaft und andererseits wurde der Raum im Kontext des Dionysischen und des Lebensgenusses atmosphärisch aufgeladen.<sup>503</sup> Über die Bezeugung der Vaterschaft des Dionysos hinaus interpretiert Servius jedoch auch das traditionelle Darstellungsschema der drei Grazien. Es gäbe einen besonderen Grund dafür, warum eine Grazie von hinten und die anderen beiden von vorne gezeigt würden:

**496** Lavagne 1994, 242–244. Die Geschehnisse um die Ziege, die sich beim Anblick der jungen Weinreben nicht bremsen konnte und daraufhin geopfert wurde, finden sich gleich zweimal bei Martial (3,24 und 13,39).

**497** Vgl. Lavagne 1994; Lancha 1997, 113–115.

**498** Lavagne 1994, 247–248.

**499** Nonn. 33,345–346. Die bei Nonnos ihren Vater benennende *Pasitheia* erscheint auch schon bei Homer als eine der Chariten; vgl. Hom. *Il.* 14,231.

**500** Serv. *Aen.* 1,720. Vgl. dazu Lavagne 1994, 247.

**501** Sen. *benef.* 1,3,2–10.

**502** Zum Kontext s. Kat.-Nr. 120. Vgl. auch Lavagne 1994, 238–239.

**503** Vgl. dazu auch Mosaiken mit Bewirtungsszenen, die in Kap. II.4.1 besprochen werden.

Eine erbrachte gute Leistung würde doppelt zurückgegeben werden.<sup>504</sup> Überträgt der Betrachter nun dieses Wissen auf die übrigen Darstellungen des Mosaiks, fügen sich die drei Szenen äußerst harmonisch. Die Gastfreundschaft des Ikarios gegenüber Dionysos als erbrachte Leistung wird von diesem durch die göttliche Gabe des Weins als großzügige Gegenleistung honoriert.<sup>505</sup> Auf der anderen Seite, repräsentiert durch die Darstellung der weinfressenden Ziege, wird grobes Missverhalten bestraft. Bereits über die bildliche Komponente wird die apotropäische Bedeutung des Mosaiks überaus deutlich, wobei der zeitgenössische Betrachter für die Interpretation eindeutig ein hohes Maß an Bildung und Transferkompetenz vorweisen musste. H. Lavagne fasst die Aussage, die der Auftraggeber mit der Darstellung intendierte, wie folgt zusammen:

Je te reçois comme Ikarios a reçu Dionysos, mais, toi, ne succombe pas à l'envie en voyant la richesse de ma demeure. Tu connaîtras alors la joie, les réjouissances et les plaisirs que procurent Baccus et Vénus.<sup>506</sup>

Unterstützt wird die Bildaussage durch das Martial-Epigramm. Dieses liegt, durch einen Rahmen eingefasst, unterhalb der drei Bildfelder, sodass deutlich wird, dass es sich bei Bild und Text um zwei in sich geschlossene Einheiten handelt, der Betrachter jedoch durch die unmittelbare Nähe von Text und Bild visuell dazu angehalten ist, den Text auf das bildliche Gesamtensemble zu beziehen.<sup>507</sup> H. Lavagne bezeichnet das Martial-Epigramm im Sinne einer erklärenden Beischrift als Schlüssel zur Bildinterpretation.<sup>508</sup> Das Epigramm weist zwar im Hinblick auf die Betonung des Neids zum Teil dieselbe Stoßrichtung auf wie das Bildensemble, es hat dabei jedoch keinesfalls eine exegetische Funktion. Es ist nicht der Schlüssel für, sondern vielmehr eine spezifische Perspektive auf das Bild, welche die Bildaussage maßgeblich anreicht und in einen wesentlich größeren sozialen und kulturellen Kontext stellt. Damit verkompliziert der Text das Bild für den Betrachter potenziell und eröffnet diesem neue Dimensionen der Wahrnehmung. In jedem Fall steht die Absage an einen potenziellen Neider (*livide*) gegen ein das Dionysische und den Weinbau fokussierende Bildensemble, das vom Auftraggeber höchstwahrscheinlich für die Monumentalisierung seines Lebensstils und seiner wirtschaftlichen Produktivität auf dem in bester Südhanglage gelegenen Gut genutzt wurde.<sup>509</sup> Besonders interessant ist die Tatsache, dass das

---

**504** Serv. *Aen.* 1,720.

**505** Vgl. Lavagne 1994, 247.

**506** Lavagne 1994, 248. (Übers.: „Ich empfang dich, wie Ikarios Dionysos empfing, aber du, erliege nicht dem Neid, wenn du den Reichtum meines Hauses siehst. Dann wirst du die Freude, den Jubel und die Vergnügungen kennen, die Bacchus und Venus bringen.“)

**507** Vgl. hierzu bspw. auch die Ausführungen zu Kat.-Nr. 103 in Kap. II.5.2.

**508** Lavagne 1994, 244.

**509** Für den baulichen Kontext vgl. die Ausführungen unter Kat.-Nr. 120. Auch Lavagne 1994, 248 hält es für wahrscheinlich, dass auf diesem Landgut Wein angebaut wurde. Demnach ist auch eine intendierte, unmittelbare Gleichsetzung des *dominus* als Weingutbesitzer mit dem von Dionysos reich

Epigramm Martials in seinem ursprünglichen Kontext auf den Rest des Buchs Bezug genommen hat (*qui ... legis ista*) und so literarische Kritik innerhalb des Mediums Text abgekanzelt hat. Das Epigramm bietet durch seinen ursprünglichen Kontext im Gedichtbuch einen Referenzrahmen, der sich für repräsentative Aspekte durchaus eignet. Es sitzt inmitten eines Buches, das in besonders dichter Weise die sozialen Strukturen vor dem Hintergrund eines Systems aus Gaben und Gegengaben nicht nur in der Interaktion mit dem Kaiserhaus, sondern auch mit der römischen Oberschicht in sein Zentrum stellt. Dabei positioniert sich Martial immer wieder und so auch in 1,40 gegen Kritik an seinen Leistungen. Durch den Einsatz dieses literarischen Epigramms ist es dem Auftraggeber also möglich, den Horizont elitärer *munificentia* und den Besitz sozialen, kulturellen und ökonomischen Kapitals auf einer völlig anderen Ebene abzurufen als es das Bild tut.<sup>510</sup> Die mediale Verbindung mit den dionysischen Bildern wird daher auch auf dieser Ebene aus Richtung des Texts kommend bereichert, indem sie das Leben des Villenbesitzers in den großen Kontext elitärer Lebensführung und deren Inszenierung stellt. Somit weist das Epigramm nicht nur in seinem ursprünglichen, sondern auch in seinem neuen Kontext auf ein Gesamtensemble, das sowohl transmedial symbolisch durch die Bilder vertreten wird, als auch, aus dem Werk hinausgreifend, die moralisch vorbildliche und zu beneidende Lebensführung des Auftraggebers, wie auch die reiche Ausstattung der *villa* selbst referenziert. Noch viel immanenter als in der Lektüre des ersten Epigrammbuchs Martials wird der Betrachter ebenenüberschreitend über die Ansprache in der 2. Person performativ in dieses räumliche sowie auch soziale Ensemble integriert und kann so entscheiden, ob er sich selbst angesprochen fühlt oder lieber eine Interessens-, Werte- und (wenn der ursprüngliche Kontext des Epigramms abgerufen wird) auch eine Wissensgemeinschaft gegen die Neider bilden kann.

Anstatt die medialen Teilinhalte pauschal entweder als ‚Illustrationen‘ oder ‚didaskalische Beischriften‘ zu werten, soll das Zusammenspiel von Bild und Text folgend in seinem Potenzial betrachtet werden, die Rezeption von Bildungsinhalten bewusst zu lenken und dabei als intermediales Diskursangebot an die Rezipienten eine Kommunikation zu ermöglichen, welche dem Ideal der *paideia* folgend die Teilnehmenden herausfordert und stimuliert. Diese *paideia* und die daraus resultierende normative kulturelle Ostentation derselben als Mechanismus sowohl einer Gemeinschaftsbildung als auch Abgrenzung dieser Gemeinschaft nach außen ist in ihrer auch in der Spätantike bestehenden Tragweite nicht zu unterschätzen.<sup>511</sup> Das Kommentieren etwa von berühmten Sentenzen, wie sie z. B. auf einigen im Folgenden zu besprechenden Philosophenmosaiken durch den textuellen Anteil der Mosaiken entweder abgerufen oder zur Diskursivierung freigegeben wurden, war bereits ein Teil

---

beschenkten Ikarios zu erkennen. Der Mythos wird hier also als überhörender Spiegel der Realität eingesetzt.

<sup>510</sup> Zur Patronagedichtung Martials und deren kulturellem Rahmen vgl. Rühl 2006.

<sup>511</sup> Hierzu s. Cameron 2006; Watts 2012; Hoof 2013.

der frühen Stadien einer Ausbildung spätantiker Rhetorikschüler.<sup>512</sup> Diese Kompetenz wurde dementsprechend auch von denjenigen erlernt, die die Rhetorikschule nicht bis zum Ende durchliefen, weil sie bspw. eine andere Karrierelaufbahn verfolgten. Zu diesen *progymnasmata* zählte ebenso die Lektüre eines festen Kanons sowie die rhetorische Auseinandersetzung mit literarischen oder mythologischen Szenarien,<sup>513</sup> welche eine Grundlage für die spätere Kommunikation unter Standesgenossen darstellte.<sup>514</sup> Da die Zurschaustellung dieser Bildung in der späteren Kaiserzeit immer mehr zu einem wesentlichen Teil der Identität römischer Eliten wurde,<sup>515</sup> verwundert es nicht, dass in diesem Klima auch im Falle der musivischen Ausstattung der Privathäuser neue Wege gesucht wurden, diese *paideia* zu inszenieren. Dies fiel zusammen mit einer deutlichen Veränderung sowohl der räumlich-materiellen Voraussetzungen der *domus* und *villae* als auch der Gestaltung der Interaktion innerhalb der Eliten, v. a. im Falle des *convivium*.<sup>516</sup> Dabei beeinflussten sich die räumlichen Gegebenheiten und die Konzeptualisierung des Anlasses oft gegenseitig: So vergrößerten sich einerseits die Räumlichkeiten, welche den Gastmählern als Veranstaltungsort dienten. Das für die Republik und frühe Kaiserzeit charakteristische *triclinium* wurde über weite Strecken parallel zur Entwicklung apsidaler Strukturen in Repräsentationsräumen durch das *stibadium* ersetzt, welches in seiner Form besser für eine Unterhaltung der Gäste geeignet war.<sup>517</sup> Andererseits versuchten die Gastgeber, mit immer imposanteren Unterhaltungsformen ihre Standesgenossen zu zertreuen.<sup>518</sup> Dazu gehörten neben Tanz, Akrobatik und dramatischen Aufführungen auch musikalische Unterhaltung und Rezitationen.<sup>519</sup> Wie intermediale Mosaiken zugleich funktionaler Teil als auch Reflex dieser Raumnutzung sein konnten, wird im Folgenden betrachtet.

### II.3.1 Zu Tisch mit Philosophen. Mosaiken als Vehikel gelehrter Kommunikation

Als „Diener der Musen“, wie es Libanios im 4. Jh. ausdrückt,<sup>520</sup> gehörten für diese (lokalen) Elitenmitglieder etwa die neun Töchter der Mnemosyne als ambientales Element<sup>521</sup> in den Dekor der *domus* und *villae*, welche überall im römischen Reich in katalogartiger

<sup>512</sup> Vgl. Watts 2012, 469.

<sup>513</sup> Hierzu s. Criboire 2001, 226–230.

<sup>514</sup> Hierzu grundsätzlich Webb 2001.

<sup>515</sup> Brown 1971, 29–30; Redaelli 2014a, 112–117.

<sup>516</sup> Zum *convivium* in der der späten Kaiserzeit und Spätantike s. Ellis 1997 und Dunbabin 1996.

<sup>517</sup> Dunbabin 1996, 74.

<sup>518</sup> Dunbabin 1996, 67. Vgl. auch Stephenson 2016.

<sup>519</sup> Vgl. Jones 1991; s. auch Bonaria 1983.

<sup>520</sup> Lib. *epist.* 1461,2: Μουσῶν δὲ ὄντας θεράποντας.

<sup>521</sup> Zum Begriff s. Muth 1998; Lorenz 2008.

Darstellung auf Mosaiken zu sehen waren.<sup>522</sup> Musendarstellungen traten auf Mosaiken zwischen dem 2. Jh. und dem 6. Jh. auf, waren jedoch im 3. und 4. Jh. besonders beliebt. Genau in diesem Zeitraum finden sich unter diesen auch solche, welche um Namensbeischriften ergänzt sind und so die bildliche Darstellung um eine textuelle Kommentierung erweiterten – dementsprechend ergänzen sich die ikonographischen Hinweise und die Benennung der Musen.<sup>523</sup> In ganz ähnlicher Weise funktionieren auch einige erhaltene Merkverse zu den Musen, welche in den Anthologien überliefert sind und die Namen der Musen mit deren Zuständigkeit und in einigen Fällen sogar mit den aus der Ikonographie übernommenen Attributen verbinden:

*Clio saecla retro memorat sermone soluto.*  
*Euterpae geminis loquitur cava tibia ventis.*  
*Voce Thalia cluens soccis dea comica gaudet.*  
*Melpomene reboans tragicis fervescit iambis.*  
*Aurea Terpsichorae totam lyra personat aethram.*  
*Fila premens digitis Erato modulamina fingit.*  
*Flectitur in faciles variosque Polymnia motus.*  
*Uranie numeris scrutatur sidera mundi.*  
*Calliope doctis dat laurea sarta poetis.*<sup>524</sup>

**522** Für eine Zusammenstellung von fünfundvierzig Musenmosaiken, die um einige Neufunde ergänzt werden müssen, s. Theophilidou 1984. Daneben grundlegend zur Rolle des Musischen in der Selbstdarstellung im Rahmen der Sepulkralkunst: Marrou 1938. Während Parlasca 1959 Musenmosaiken in drei ikonographische Gruppen teilt, nämlich Musenbüsten, stehende oder sitzende Musen und Musen in Verbindung mit Dichtern oder Weisen, unterscheiden Theophilidou 1984 und San Nicolás Pedraz 2011 sinnigerweise lediglich zwei Gruppen: Musenbüsten und stehende oder sitzende Musen, da K. Parlasca's dritte Gruppe keine ikonographischen Eigenheiten aufweist.

**523** Bis auf vereinzelte, unwesentliche Abweichungen ist die Attributzuordnung auf den Mosaiken kanonisch: Klio ist mit Diptychon und Griffel oder Volumen dargestellt, Euterpe mit *tibiae*, Thalia mit komischer Maske und/oder Pedum, Melpomene mit Tragödienmaske und/oder Schwert, Terpsichore sowie Erato mit Lyra oder Kithara, Polyhymnia mit Maske und/oder Szepter, Urania mit Globus, Kästchen und Radius und Kalliope mit Diptychon oder Volumen. Für die Datierung der intermedial konfigurierten Mosaiken mit Musendarstellungen lässt sich grob ein Zeitraum von zwei Jahrhunderten zwischen dem frühen 3. und dem späten 4. Jh. eingrenzen. Dieser Zeitraum deckt sich nicht nur grundsätzlich mit dem Produktionshöhepunkt von Musenmosaiken, sondern auch mit dem Zeitraum, in dem das vermehrte Vorkommen von Namensbeischriften und Texten auf Mosaiken zu beobachten ist. Für Mosaiken mit katalogartigen, um Namensbeischriften ergänzte Darstellungen der Musen s. Kat.-Nr. 6 (Abb. T10); Kat.-Nr. 25 (Abb. T36); Kat.-Nr. 69 (Abb. T85). Zu weiteren Musenmosaiken mit Namensbeischriften aus Elis, Kos, Sparta, Mytilene, Alexandria, Gerasa, Baalbek, Salona, Itálica, Montemayor, Trier und Milet s. Theophilidou 1984, 342 mit einer Tafelübersicht zur Attributverteilung. Zu einem Mosaik aus Zeugma s. Görkay 2012, 291–292. Abb. 14. Zu einem Mosaik aus *Valentia*, das vermutlich die Darstellung eines Literaten oder Philosophen mit lediglich einer der neun Musen beinhaltet, s. Kat.-Nr. 119; Abb. T151. Musenmosaiken mit Namensbeischriften sind ganz offensichtlich nicht im Sinne einer Regionalspezifik auf bestimmte Provinzen beschränkt, sondern über das gesamte römische Reich verteilt.

**524** Anth. Lat. 88R. Übers.: Klio erinnert zurückgewandt die Jahrhunderte in gelöster Rede. / Euterpe lässt durch doppelten Luftstrom die hohlen Flöten ertönen. / Die komische Göttin Thalia, berührt

Dass diese Verbindung von Musen und ihren Attributen ein Teil des spätkaiserzeitlichen Bildungskanons gewesen sein muss, verdeutlicht auch ein Musenmosaik aus Elis.<sup>525</sup> Im Zentrum des Mosaiks liegt ein Bildmedaillon, das von einem kreisrunden, in zehn Segmente eingeteilten Fries eingefasst ist. Anstelle der figürlichen Darstellungen der neun Musen ist der bildliche Anteil, der auf das Zentrum des Mosaiks ausgerichtet ist, auf deren typische Attribute reduziert. Diese sind jeweils am äußeren Rand des Frieses um die Namensbeischriften der betreffenden Musen ergänzt. Das zehnte Segment des Frieses verortet die Herkunft der Musen: Präsentiert ist die Ansicht einer Felsformation, die durch eine Beischrift oberhalb der Darstellung als die Musenheimat Pieria identifiziert ist. Unterhalb dieser Darstellung ist hingegen der Name der Musenmutter und Göttin der Erinnerung Mnemosyne eingelegt. Im innenliegenden Bildmedaillon wird schließlich Apollon, der Gott der Künste, dem die Musen unterstellt sind, durch seine Lyra mit Namensbeischrift repräsentiert. Die Bildabfolge sowie die Leserichtung der textuellen Anteile erforderten eine Kreisbewegung des Rezipienten durch den Raum und führten so zu einer sequenziellen Rezeption der einzelnen Felder, die ganz analoge Phänomene zum oben betrachteten Epigramm aus der *Anthologia Latina* zeigt. Dort bildet ein jeder Hexameter eine semantisch und syntaktisch in sich abgeschlossene Einheit, die für sich allein rezipiert werden kann. Ebenso werden einige der Musen in der Hauptsache durch wichtige Attribute charakterisiert, die metonymisch für ihren Zuständigkeitsbereich stehen. Zwar rezipiert der Betrachter des Mosaiks die Repräsentationen der Musen in einzelnen Sequenzen, jedoch schließt sich der Kreis der Musen im wahrsten Sinne des Wortes durch das sukzessive Durchschreiten des Raums in der Repräsentation ihres Herkunftsorts, v. a. aber in der Namensnennung der Mnemosyne. Besonders diese explizite textuelle Angabe verleiht der Darstellung einen metakommunikativen Charakter, indem sowohl auf die Mnemotechnik als auch auf die Praxis der Listenbildung und Katalogisierung verwiesen wird. Gleichmaßen schließt sich der Kreis der Musen und ihrer Zuständigkeitsbereiche formal-räumlich sowie semantisch um den zentral repräsentierten Apollon, der über die Komposition eindeutig als Musagétés ausgezeichnet ist und die in den Musenattributen angedeuteten Kompetenzen in sich vereint.<sup>526</sup> Musendarstellungen sind grundsätzlich über eine basale, *paideia* repräsentierende Dekorfunktion auch in einem Kontext zu verorten, in dem etwa Katalogdichtung und eine zugrundliegende Kanonisierung sowohl Basis als auch Ausdruck eines Bildungs- und

---

für ihre Stimme, erfreut sich an ihren *socci*. / Melpomene erhitzt sich laut widerhallend in tragischen Iamben. / Die goldene Lyra der Terpsichorae erklingt im ganzen Himmel. / Die Saiten mit den Fingern spielend erdenkt Erato Wohlklang. / Es biegt sich Polyhymnia in gewandte und vielfältige Figuren. / Urania erforscht in der Astronomie die Gestirne der Welt. / Kalliope beschenkt mit Lorbeerbinde die gelehrten Dichter. Vgl. auch Anth. Lat. 664R und Anth. Gr. 504–505.

<sup>525</sup> Zum Mosaik s. Theophilidou 1984, 243–244 Abb. 1.

<sup>526</sup> Vgl. dazu Anth. Lat. 664R 11: *in medio residens complectitur omnia Phoebus*. Übers.: In der Mitte sitzend umfasst alles Phoebus.

Kulturbetriebs war. Dieser war von einer ausdrücklichen Auseinandersetzung mit der Tradition gezeichnet, welche relevante Texte einerseits durch Exzerpte und *epitomai* bewusst auf relevant erscheinende Aspekte verkürzte und verengte und andererseits durch eine genaue Tradierung und Kommentierung erhielt.<sup>527</sup>

Neben katalogartigen Darstellungen von Musen finden sich aber auch andere Themen, welche einer Betrachtung in diesem Kontext würdig sind. Dazu gehört ein Mosaik, welches die lebensweltliche Realität der nordafrikanischen Provinzen mit einer in außergewöhnlicher Weise repräsentierten *eruditio*, einer angemessenen Bildung, verbindet. Es handelt sich um das Schiffsmosaik des ‚Édifice des Asclepieia‘ in *Althiburos* (Abb. T2–T3), dessen singuläre Konzeption, nimmt man die formalen und inhaltlichen Eigenheiten in den Blick, einige interessante Beobachtungen zulässt, die Hinweise auf die intendierte Funktion und den weiteren kulturellen Kontext bieten.<sup>528</sup> Es handelt sich um eine in eine maritime Szenerie eingebettete, katalogartige Darstellung von insgesamt fünfundzwanzig verschiedenen Schiffstypen, die jeweils mit einem textuellen Anteil verbunden sind. Die Darstellungen der Schiffe waren im ehemals kreuzförmigen Bildfeld so angeordnet, dass sie nicht alle von einem einzigen Standpunkt aus betrachtet werden konnten, sondern durch Bewegung und Drehung im Raum erschlossen werden mussten. Sie sind nicht nach Typengruppen oder ihrer Verwendung arrangiert, sondern scheinbar zufällig angeordnet, sodass zivile Lastschiffe, Sportboote und militärische Aufklärungs- und Transportfahrzeuge zusammen gruppiert sind. Die Namen der jeweiligen Boots- und Schiffstypen wurden entweder in ihrer Nähe platziert oder sogar in die bildliche Darstellung selbst integriert, wie es bspw. bei der mit großer Bordwand dargestellten *corbita* der Fall ist. Unter den textuellen Anteilen befinden sich in elf Fällen neben dem identifizierenden Text auch Verse bzw. Versfragmente, in denen die Bezeichnung des jeweiligen Schiffstypus erwähnt wird. Betrachtet man diese, so lassen sich sowohl griechische als auch lateinische Bezeichnungen nachweisen, wobei in einigen Fällen sogar mehrere konkurrierende Varianten oder das jeweilige Äquivalent in der anderen Sprache angeführt werden (bzgl. des Floßes mit der gr. sowie zwei lat. Varianten: *σχέδια*, *ratis sive rataria*). Im Falle der Versfragmente handelt es sich um Passagen aus dem Werk des Ennius, des Lucilius sowie um einen Vers, der von Isidor Ciceros poetischem Œuvre zugeordnet wird.<sup>529</sup> Während sich mit dem Hexameter als Versmaß einerseits eine formale Gemeinsamkeit und der zeitlichen und literarhistorischen Nähe von Lucilius und Ennius andererseits eine gewisse Kohärenz des Corpus zu ergeben scheint, so fällt schon bei Betrachtung der jeweiligen Inhalte auf, dass hier kein stringentes Konzept verfolgt worden ist – neben militärischen Vorgängen aus den *Annales* des Ennius (*hinc legio stlatis iam transportaverat amne*) steht der vermutlich eher nicht ernst gemeinte Rat aus den lucilianischen Fragmenten, dass ein gewisser Knabe eine gölte Tiefen-

527 Vgl. etwa Dusil/Schwedler/Schwitler 2017.

528 Kat.-Nr. 2.

529 Der Vers stammt laut Isidor aus dem *Marius* (orig. 19,1,20), vgl. Cic. fr. ed. Blänsdorf, 167, Nr. 21.

lotlinie herunterschlucken solle ([*hunc cat]apirat[em puer eodem] devoret unctum*).<sup>530</sup> Noch bezeichnender für diesen Sachverhalt ist die Tatsache, dass einige Verse so aus ihrem Ursprungskontext isoliert sind, dass ihnen in der Zusammenstellung für sich genommen nur schwerlich eine Bedeutung über die Nennung des Schiffstypus hinaus zukommt, dies zeigt sich etwa in einem aus Lucil. 15,480–15,483 (ed. Marx) entnommenen Vers, welcher der Darstellung der *corbita* zugeordnet ist und in seinem Ursprungskontext als Vergleichspunkt für die angenommene Länge des Stabes des Polyphem funktioniert, der bzw. dessen Mythos auf dem Mosaik jedoch keinerlei Rolle spielt.<sup>531</sup> Damit lässt sich oberflächlich annehmen, dass die Verse einzig wegen ihrer Nennung der nautischen Begrifflichkeiten kompiliert worden sind, um die ikonographisch ausdifferenzierten, detailgetreuen Schiffsdarstellungen didaktisch anzureichern.<sup>532</sup> Dabei griffe der Vorwurf eines fehlenden Interesses an diesen Texten jedoch sicherlich zu kurz – im Gegenteil lässt sich die Frage stellen, ob den Texten nicht ein gewisses, über das reine Zusammentragen von Belegen hinausgehendes kulturelles Moment zugrunde liegt, welches die Kommissionierung ihrer Dokumentation motivierte. An dieser Stelle bietet sich eine Betrachtung von Katalogen zum Thema Schiffstypen in der kaiserzeitlichen Literatur an, um der Funktion der Verseinlagen und des Mosaikkonzepts als Ganzem nachzuspüren. Auf uns gekommen sind zwei solche Kataloge, welche beide aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. stammen. Im ersten Fall handelt es sich um die Fragmente von *de verborum significatu* des Pompeius Festus, das sich mit lexikalischen und antiquarischen Fragestellungen befasst und Lemmata zu verschiedenen Schiffstypen bietet, von denen sich neun auch auf dem Mosaik von *Althiburos* finden.<sup>533</sup> Der Text ist dabei aufgeteilt in die Nennung der Bezeichnungen, die Aufzählung typischer Eigenschaften der jeweiligen Typen sowie die Auseinandersetzung mit der Semantik und Morphologie der Begriffe. Er zeigt jedoch neben dieser grundsätzlichen antiquarischen Gelehrsamkeit im Format eines Lexikons nicht das Interesse, auf Quellen für diese Bezeichnungen zu verweisen. Anders und für unsere Zwecke wesentlich interessanter verhält es sich in einem Lemma aus dem 10. Buch der *Noctes Atticae* des Aulus Gellius, welches sich mit ebendiesen befasst. Wie auch andernorts üblich, zeichnet Gellius zu Beginn der Passage ein kurzes Bild der Situation, in der die Gegenstände des Lemmas diskursiviert worden seien:

<sup>530</sup> Enn. *ann. dub.* 2 ed. Skutsch. Lucil. 1191.

<sup>531</sup> Lucil. 15,480–15,483: *Multa homines portenta in Homeri versibus ficta / monstra putant, quorum in primis Polyphemus ducentos / Cyclops longus pedes: et porro huic maius bacillum / quam malus navi e corbita maximus ullast.* Übers.: Die Menschen glauben, dass in den Versen Homers viele Monster erdachte Gestalten sind, unter denen besonders der Zyklon Polyphem zwanzig Fuß hoch gewesen sei. Weiter noch, dass er einen Stab besaß, der größer war als der Hauptmast irgendeines Lastschiffes.

<sup>532</sup> Dunbabin 1978, 127 geht davon aus, dass dem Mosaizisten ein illustriertes Handbuch als Vorlage diente, das der Auftraggeber explizit kommissionierte. Auch die verschiedenen Fische sind ikonographisch in ihrer zoologischen Gattung erkennbar.

<sup>533</sup> Fest. Vgl. Rodríguez Pantoja 1975; Redaelli 2014a, 139.

*Telorum iaculorum gladiatorumque uocabula, quae in historiis ueteribus scripta sunt, item nauigiorum genera et nomina libitum forte nobis est sedentibus in reda conquirere, ne quid aliarum ineptiarum uacantem stupentemque animum occuparet. Quae tum igitur suppetierant, haec sunt: [...].*<sup>534</sup>

Der Kontext, in dem der Katalog entstanden sein soll, ist eine Reise (*libitum ... nobis ... sedentibus in reda*), die spontan (*forte*) genutzt wird, um anstelle von sinnloser Unterhaltung (*quid aliarum ineptiarum*) den Geist zu üben. Gegenstand sollen dabei einerseits die Bezeichnungen von allerlei Waffen, aber auch die von Schiffstypen (*nauigiorum genera et nomina*) gewesen sein. Damit bieten sich über den eigentlichen Katalog hinausgehend Informationen zu einer möglichen Motivation solcher Kataloge. Gellius spricht explizit von einer sozialen Situation, welche die Akteure an einem festen Ort platziert: Während einer Reise wird die Zeit nicht verschwendet, sondern sinnvoll mit einer Beschäftigung genutzt, welche die Bildung, Spontaneität und mnemonische Exzellenz der Teilnehmer nicht nur stimuliert, sondern ebenso auch zur Schau stellt. Diese Zurschaustellung wird freilich in der Abfassung des Lemmas durch Gellius über ihren ephemeren Status hinaus perpetuiert. Auf den Katalog der verschiedensten und durchaus obskuren Waffen folgt der eigentliche Schiffskatalog:

*Nauium autem, quas reminisci tunc potuimus, appellationes hae sunt: gauli, corbitae, caudicae, longae, hippagines, cercuri, celoces uel, ut Graeci dicunt, κέλητες, lembi, oriae, lenunculi, actuariae, quas Graeci ἰστιόκωπος uocant uel ἑπακτρίδας, prosumiae uel geseoretae uel oriolae, stlatae, scaphae, pontones, uectoriae, mydia, phaseli, parones, myoparones, lintres, caupuli, camarae, placidae, cydarum, ratariae, catascopium.*<sup>535</sup>

Bezeichnenderweise bedient sich Gellius in seiner Aufzählung nicht nur lateinischer und latinisierter Begriffe, sondern bietet zu einigen Typen auch die griechische Entsprechung, die er zum einen deutlich markiert (*ut Graeci dicunt, quas Graeci ... uocant*) und zum anderen durch *code-switching* in ihrer Ursprungsgestalt in die Liste einbindet. Dabei wird er dem ursprünglichen Ziel der Liste gerecht, welche den Katalog ja vorrangig aus historiographischen Schriften speisen wollte (*quae in historiis ueteribus scripta sunt*) und in der griechischen Entsprechung – κέλης, ἰστιόκωπος und ἑπακτρίς finden sich allesamt bei den griechischen Historikern – die synoptische Kenntnis der

<sup>534</sup> Gell. 10,25,1. Übers.: Die Namen von Waffen, Wurfspießen und Schwertern, die in den alten historischen Werken niedergeschrieben sind, und ebenso die Arten und Namen der Schiffe zusammenzutragen gefiel uns einst, als wir gerade im Wagen saßen, damit nicht irgendein Unsinn unseren unbeschäftigten und brachliegenden Geist in Besitz nähme. Welche uns dabei in den Geist kamen, sind folgende: [...].

<sup>535</sup> Gell. 10,25,3. Übers.: Die Bezeichnungen der Schiffe jedoch, an die wir uns in dieser Situation erinnern konnten, sind diese: *gauli, corbitae, caudicae, longae, hippagines, cercuri, celoces*, oder, wie die Griechen sie nennen, κέλητες, lembi, oriae, lenunculi, actuariae, welche die Griechen ἰστιόκωπος bzw. ἑπακτρίδες nennen, *prosumiae, geseoretae* oder *oriolae, stlatae, scaphae, pontones, uectoriae, mydia, phaseli, parones, myoparones, lintres, caupuli, camarae, placidae, cydarum, ratariae, catascopium*.

„alten Historiker“ hervorhebt.<sup>536</sup> Bzgl. der Quellen seiner Kenntnis äußert er sich in Bezug auf die Schiffstypen leider nicht. Er diskursiviert jedoch im selben Lemma im Kontext des Waffenkatalogs seine literarhistorischen Kenntnisse explizit, indem er einmal im Falle der *lingula*, eines Schwerts, aufgrund der *obscuritas* des Waffennamens dem Leser eine Stelle bei Naevius anbietet,<sup>537</sup> im Falle der thrakischen *rumpia* hingegen auf eine Stelle bei Ennius verweist (*positumque hoc uocabulum in Quinti Enni annalium XIV*).

Es lassen sich also gleich mehrere Aspekte solcher Listen nachweisen, die eine Kommissionierung in der dem Mosaik von *Althiburos* eigenen Spezifik bedingt haben könnten. Der Beitrag von S. Redaelli spürt der Frage nach der gemeinsamen Quelle der literarischen Nennungen und der spezifischen Liste des Mosaiks nach und schlägt einen Hypertext etwa in den *prata* des Suetonius oder im Werk des Universalgelehrten Varro vor.<sup>538</sup> Diese These mag freilich aufgrund der erhaltenen Werke dieser beiden Autoren plausibel sein, aber kann wegen der fragmentierten Überlieferung in beiden Fällen letztendlich nicht verifiziert werden. Dennoch legt die Ähnlichkeit in der Überschneidung der Typen innerhalb der Kataloge eine antiquarische Tradition nahe, auf die sich der Auftraggeber des Mosaiks von *Althiburos* berufen hat, indem er sich dazu entschied, die mit *tituli* versehenen Schiffsdarstellungen, zumindest teilweise, um passende Literaturfragmente zu ergänzen. Ähnlich wie in den Situationen gelehrten Diskurses, die uns Gellius vorführt und damit verewigt hat, mag der Auftraggeber sein Interesse an der Nautik einerseits und der Bildung andererseits innovativ und für die spezifische mediale Situation singulär kombiniert haben. Dabei lassen sich gleich mehrere Parallelen zu Gellius' Lemma beobachten. Es werden Verse aus dem literarischen Bestand bemüht, um einerseits die Rolle der Nautik für die (literarisch gefasste) Geschichte und andererseits die virtuose Bespielung der historiographischen Klaviatur als in die Lebenswelt des Auftraggebers wirkendes Kapital nutzbar zu machen. Dieser Aspekt findet eine Erweiterung in der lexigraphisch anmutenden Angabe von alternativen Bezeichnungen in den beiden relevanten Sprachen, die sich sowohl bei Gellius (s. o.) als auch im vorliegenden Mosaik (hier bspw. sogar mit zwei lat. Varianten: ΣΧΕΔΙΑ, *ratis sive rataria*) nachweisen lassen. Vor diesem Hintergrund dürfen besonders solche vermeintlich belehrenden Zusätze nicht als rein didaskalisch oder explanativ interpretiert werden, wie es etwa W. Raeck bei der Beschreibung anderer

<sup>536</sup> Κέλης; Hdt. 8,94; Thuk. 4,9; 8,38; Xen. *hell.* 1,6,36; Pol. 5,94,8 ἰστιάκωπος und ἑπακτρίς; Xen. *hell.* 1,1,11.

<sup>537</sup> Gell. 10,25,3,1: *De „lingula“, quoniam est minus frequens, admonendum existimo lingulam ueteres dixisse gladiolum oblongum in speciem linguae factum, cuius meminit Naevius in tragoedia Hesione. Versum Naevi apposui: sine mi gerere morem uidear lingua, uerum lingula.* Übers.: In Bezug auf die *lingula* ist zu betonen, da sie ja eher selten vorkommt, dass die Alten ein kleines, längliches Schwert *lingula* nannten, das nach dem Aussehen einer Zunge gefertigt wurde. An dieses erinnert Naevius in seiner Tragödie „Hesione“. Ich habe den Vers des Naevius hinzugefügt: „erlaube mir die Sache mit der Zunge, oder besser mit der *lingula* durchzuführen“.

<sup>538</sup> Redaelli 2014a, 141–142.

zeitgleicher Stücke getan hat, sondern als Reflex des antiquarisch orientierten Kulturbetriebs des 3. und 4. Jhs. In der Tat bietet der räumliche Kontext des Mosaiks einen geeigneten Rahmen, diesen in den Dekor integrierten und so perpetuierten Akt eines Katalogs als polyvalente Basis eines Diskurses zu einem spezifischen Thema zu konzeptualisieren. Während das Mosaik in einem für Nordafrika unüblichen tuskanischen *atrium* seinen Platz fand, wurde es zusätzlich durch zwei Wasserbecken gerahmt, die die maritime Bildebene mit einer für den Betrachter realen Wasserfläche erweitern konnte. Durch die bereits besprochene Anlage und Verteilung der Bildinhalte sah sich der Rezipient so angehalten, inmitten dieser Grenzen überschreitenden Meereslandschaft immer wieder seinen Standort zu verlagern, um sich sowohl räumlich als auch diskursiv zu den dargestellten Inhalten zu positionieren. Dabei dienen die mit weißen *tesserae* auf blauem Grund eingelegten Texte, die sich zwar in die feinen Meereswellenlinien der Darstellung einfügen, aber sich auch deutlich von diesen abheben, als optische Navigationshilfen. Dass der Diskurs nicht nur zwischen literarisch-nautischen Beständen und der Lebenswelt der Rezipienten stattfindet, zeigen mit Gütern beladene Transportschiffe und schließlich auch die Darstellung eines Lastschiffes inmitten des Katalogs, das mit drei benannten Pferden (*Ferox*, *Icarus* und *Cupido*) das möglicherweise professionelle Interesse des Auftraggebers am Transportwesen und an der Pferdezucht einbringt.<sup>539</sup> Dieser Umstand zeigt sich auch im Kontext des im selben Haus verlegten Jagdmosaiks (Abb. T4) als plausibel, auf dem die Pferde ebenfalls namentlich hervorgehoben sind.<sup>540</sup> Ein möglicher Betrachter sieht sich daher mit einer vielschichtigen und komplexen Inszenierung des Themas konfrontiert. Weit über eine reine Dokumentation der offensichtlichen Begeisterung für die evtl. professionelle Beschäftigung mit der Nautik hinausgehend, bietet das Mosaik von *Althiburos* Diskursangebote nicht nur im Hinblick auf die Nomenklatur und Systematisierung der Schiffstypen, sondern eröffnet durch das enggeführte Zitieren von Stellen wichtiger lateinischer Autoren der Republik auch einen Diskurs zum eigentlichen Kontext der Stellen, bei deren Diskussion Auftraggeber und Betrachter ihre Kenntnisse dieser, besonders im Rahmen der kaiserzeitlichen Bildungskultur so wichtigen und als Quellen für das grammatikalische und stilistische *decorum* vor allen anderen geschätzten Autoren,<sup>541</sup> in ihrer Kommunikation fruchtbar machen konnten.

Weit über eine rein dekorative listenartige Darstellung gehen auch die Repräsentationen der sieben Weisen hinaus, welche sich v. a. für das 3. und 4. Jh. nachweisen lassen. Mit welchen medialen Strategien diese operieren konnten, lässt sich besonders gut an einem 1982 entdeckten Mosaik aufzeigen, welches das *triclinium* einer *domus* in *Emerita Augusta* schmückte (Abb. T57).<sup>542</sup> Das Mosaik besteht aus zwei Bild-

<sup>539</sup> Vgl. Dunbabin 1978, 127, die auch auf die verhältnismäßig weite Entfernung von *Althiburos* zum Meer hinweist.

<sup>540</sup> Kat.-Nr. 3.

<sup>541</sup> Besonders gilt dies für Ennius. Vgl. Holford-Strevens 2005, 213–215.

<sup>542</sup> Kat.-Nr. 43.

feldern, von denen das obere ein Zusammensitzen der sieben Weisen zeigt. Am oberen Rand sitzen dabei Χ[εἰλ]ῶν Λ[ακ]η[δα]μόνιος und Θάλης [Μ]ιλῆσι[ος], rechts darunter die drei Weisen Βίας Πιρηνέυς, Περίανδρος Κορίνθιος und Κλεόβουλος Λίνδιος, die gegenüber den restlichen beiden platziert sind, von welchen aufgrund des Erhaltungszustandes nur der untere als Σόλω[v] Ἀθηναί[ος] identifizierbar ist.<sup>543</sup> J. Alonso und A. Velazquez sprechen sich ob der Kanonisierung der sieben Weisen im 4. Jh. im Falle der weitestgehend verlorenen Figur für Pittakos aus.<sup>544</sup> Auffällig ist die Anlage des Bildfelds insofern, als die Anordnung der Figuren an die Platzierung der Teilnehmer eines *convivium* erinnert.<sup>545</sup> Dies stellt sich als umso interessanter dar, weil unterhalb der Darstellung der sieben Weisen ein weiteres Bildfeld verortet ist, welches zwar in Einzelheiten umstritten ist, aber von der Forschung einhellig als eine Darstellung des Streits um Briseis zwischen Agamemnon und Achilles interpretiert wird.<sup>546</sup> Die gemeinsame Inszenierung der sieben Weisen mit dieser homerischen Schlüsselszene mag eine Funktionalität des Mosaiks aufzeigen, die über eine Repräsentation von Bildung im Sinne einer reinen Darstellung von Mythen hinausgeht. Vielmehr forciert sie anhand ihrer medialen Konfiguration eine komplexe Interaktion des Rezipienten mit den dargestellten Inhalten, die sich anhand der einzelnen Aspekte betrachten lässt. Auf einer formalen Ebene lässt sich festhalten, dass die Weisen und die homerische Szene nicht durch eine Rahmung voneinander abgesetzt sind. Im Gegenteil sind sie durch ein gemeinsames Ornamentband gerahmt und so bereits durch ihr *framing* miteinander assoziiert. Aber auch die inhaltlichen Aspekte der Darstellung können miteinander in Verbindung gebracht werden, da das Verhalten der beiden achäischen

---

**543** Auch wenn einige Forscher davon ausgehen, dass das Griechische in den westlichen Provinzen der Spätantike kaum verstanden wurde und für Mosaikdarstellungen im Sinne einer „intellectual snobbery“ (Ling 2007, 87–88) höchstwahrscheinlich aus Modellbüchern entnommen wurde, um vor den Standesgenossen zumindest gebildet zu erscheinen, wird m. E. die Kompetenz zur Bilingualität in den westlichen Kompetenzen unterschätzt; vgl. Demandt 2007, 366–367 zur Bilingualität in der Spätantike. Griechische Namensbeischriften oder Texte auf Mosaiken der westlichen Provinzen sind m. E. mit diaphasischem *code-switching* (s. Rollinger 2015) zu erklären. Die Wahl der Sprache wird dementsprechend der Situation und v. a. auch dem ‚Publikum‘ angepasst, von welchem, im Falle von Standesgenossen von Auftraggebern solcher Mosaiken, ein hohes Maß an Bildung erwartet wurde. Die in der Konzeption der Mosaiken intendierten, idealen Betrachter werden sehr wohl in der Lage gewesen sein, Griechisch zumindest zu lesen. Griechische Beischriften dienten im Rahmen der Zurschaustellung von *paideia* damit der Identitäts- und Gemeinschaftsbildung im Kontext der römischen Elite und der sozialen Distinktion und Exklusivität in Abgrenzung zu ungebildeten und illiteralen sozialen Schichten; vgl. dazu Brown 1992, 39; s. a. Scott 1997.

**544** Alonso/Velazquez 2010, 170.

**545** Vgl. Olszewski 2000, 38–39.

**546** Quet 1987 und Lancha 1997, 218–223 deuten die Szene als Auslieferung der Briseis an Agamemnon durch zwei Heralde; Álvarez Martínez 1990, 69–79 spricht sich für die Rückgabe der Briseis an Achill aus; Gómez Pallarès 1997, 69–71 für den Schlichtungsversuch des Nestor. Redaelli 2014c, 328 spricht zu Recht die Möglichkeit an, dass es sich um eine Zusammenführung mehrerer Momente handeln könnte, um den ganzen Kontext der Episode zu referenzieren; in dieser Weise mag auch die von Homer nicht angesprochene Anwesenheit der Briseis zu werten sein, die S. Redaelli als „evocativa“ deutet.

Kriegsherren, welches den von Homer geschilderten Konflikt vor Troja bekanntermaßen entscheidend beeinflusst hat, sich durchaus als Objekt philosophischer Betrachtung und Reflexion eignete,<sup>547</sup> wobei die jeweiligen Maximen bzw. schulischen Ausrichtungen der sieben Weisen an der homerischen Szene angesetzt werden konnten, etwa zu der Frage, wer im Recht gewesen sei.<sup>548</sup> Diese Anwendung des Wissens um die sieben Weisen fordert den Rezipienten des Mosaikes also gleich in mehrfacher Hinsicht heraus: Zum einen müssen die Maximen der Weisen abgerufen werden, zum anderen muss die Homerstelle präsent sein, um beide Aspekte miteinander in Verbindung zu bringen. Es wird daher eine andere Funktionalität verfolgt als in anderen musivischen Darstellungen der sieben Weisen, die die Maximen textuell gleich mitliefern und so eher einen Diskurs über die grundsätzliche Bedeutung in abstrakter Weise als über deren Übertragbarkeit auf konkrete Situationen forcieren.<sup>549</sup> Dazu zählen etwa ein Mosaik aus Baalbek oder eines aus Nerodimlje im Kosovo, welche die Weisen um ihre Sentenzen in griechischer bzw. lateinischer Sprache ergänzen, dabei aber die Deutung ebendieser ganz dem Rezipienten überlassen.<sup>550</sup> Durch die Kombination der textuellen und bildlichen Anteile des Mosaiks aus *Emerita Augusta* wird hingegen eine

**547** Olszewski 2000, 45.

**548** Dass das Verhalten der in dieser Episode beteiligten Charaktere ein Gegenstand gelehrten Diskurses war, zeigt etwa die 57. Rede des Dion Chrys., in der Nestors Auftreten im Streit Grundlage der Erörterung ist. Vgl. Redaelli 2014c, 329.

**549** In eine ähnliche Stoßrichtung zielt ein Mosaik mit der Darstellung von Amor und Psyche aus einer *domus* in *Carthago* (Kat.-Nr. 19; Abb. T23), welche um zwei gnomische Äußerungen ergänzt worden ist (*omnia dei sunt, agimur non agimus*). Mit Verweis im Falle der ersten Sentenz auf Verg. *ecl.* 10,69 (*omnia vincit Amor*) und die Nähe der zweiten Aussage zum Stoizismus (Sen. 980: *fatis agimur: cedite fatis*) deutet Hanoune 2012, 281–282 den Gehalt der intendierten Kommunikation ebenso als einen Reflex der Diskursthemen der lokalen Elite, bietet dabei aber auch noch die Möglichkeit an, dass es sich um christliche Inhalte handeln könnte, da ähnliche Diskurse auch in einer zeitgenössischen Predigt des Augustin (Aug. *serm.* 156,9–156,11) präsent seien. In beiden Fällen würde jedoch dasselbe festzuhalten sein, nämlich, dass die Sentenzen vom Betrachter mit dem Bildinhalt kontextualisiert werden mussten und das Mosaik so ein Diskursangebot darstellte.

**550** Das Mosaik aus Baalbek stammt aus dem 4. Jh. und zeigt sieben Weise sowie Sokrates in Medallions, welche in einem Ring um ein weiteres Medaillon gelegt sind, in dem Kalliope dargestellt ist. Neben einer Mosaizistensignatur (Ἀμφειῶν ἐποίησι) sind alle Figuren mit einer Namensbeischrift und/oder einem Text versehen: Die Muse ist namentlich ausgewiesen (Καλλιόπη), Sokrates ist mit Namen und Herkunft versehen (Σωκράτης Ἀθηναῖος) und die sieben Weisen mit Namen, Herkunft und Gnome (Χείλων Λακεδαιμόνιος γνῶθι σεαυτόν; Πίττακος Λέσβιος καιρός γείγνωσκαί; Περιανδρος Κορίνθιος μελέτη ἔργον αὔξει; Κλεόβουλος Λίνδιος μέτρον ἄριστον; Βιάς Πριενεύς οἱ πλείστοι ἄνθρωποι κακοί; Θάλης Μιλήσιος ἐγγύα πάρα δ'ἄτα; Σολῶν Ἀθηναῖος μηδὲν ἄγαν). Zum Mosaik s. Chehab 1958, 29–43; Theophilidou 1984, 261–263. Abb. 9; Olszewski 2000, 40–41. Das stark beschädigte Mosaik aus Nerodimlje wurde in einer *villa* aus dem 6. Jh. in direkter Nähe zu einem *stibadium* gefunden. Es zeigt sieben Philosophen, die in einer Arkade aufgereiht angegeben waren. Unter den figürlichen Darstellungen befinden sich ihre Namen sowie Sentenzen: *Pittacus Lesbios agnosce te ipsum; Solon Atheniensis ne quid nimis; Th[a]les Milesius [...]; [Bias Pr]ie[neus] plures mali; [Cleo]bul[us] Myn[d]ius omnis mensura utilis; Periandrus Corinthius s[pod]e [...]vi ti[bi] m[alu]m; Chilon Lacedemonius tempus agnosce*. Zum Mosaik s. Djurić 1995; Olszewski 2000, 41–43. Ein weiteres, heute verlorenes Exemplar fand sich

kommunikative Engführung der Inhalte erzeugt, die den Rezipienten zu einem aktiven Teilnehmer dieses Diskurses werden lässt. Die identifizierend-differenzierende Funktion der Namensbeischriften wurde nicht etwa bemüht, um dem Betrachter zu verdeutlichen, dass es sich um die Darstellung der sieben Weisen handelt – diese wird der Betrachter anhand der eindeutigen Ikonographie der sieben dargestellten Männer sofort erkannt haben. Allerdings hätte dieser höchstwahrscheinlich keine konkrete Benennung der einzelnen Figuren leisten können, da die ikonographischen Ähnlichkeiten zu groß sind, um die historischen Persönlichkeiten unterscheiden zu können. Diese konkrete Benennung war jedoch für die Eröffnung des Diskurses im Sinne eines Rollenspiels, in welchem die Betrachter die Positionen der betreffenden Philosophen einnehmen sollten, um aus deren Warte auf die mythologische Darstellung zu blicken, zwingend notwendig, weshalb die Namensbeischriften eingesetzt wurden.

Bedenkt man die Tatsache, dass in einem *triclinium* die Darstellung einer konvivialen Situation dargestellt ist, so wird für den Rezipienten ebenso eine Immersion möglich, in der er sich mit seinen Standesgenossen im Gelage mit den sieben Weisen imaginieren kann, indem es konzeptuell zu einer Überschneidung von Bildebene und dem Raum, in dem sich der Rezipient bewegt, kommt. Diese Funktion wird auch durch die Architekturdarstellung oberhalb der Weisen unterstützt, welche gewissermaßen eine Räumlichkeit erzeugt, die aus dem Bild herausgreift. Ein solches intendiertes Rollenspiel liegt nicht allzu fern, wenn man etwa die als Gastmahl der sieben Weisen inszenierte Diskussion über den besten Staat bei Plutarch bedenkt, in deren Rahmen staatstheoretische Diskurse auf die vorklassischen sieben Weisen rückprojiziert werden. Als literarische Parallele ebenso einschlägig zeigt sich der *ludus septem sapientum* des gallo-römischen Dichters Ausonius. Das Gedicht, das im Jahr 390 dem Proconsul Drepanius gewidmet wurde, fügt aus den Biographien und Sentenzen der sieben Weisen einen dramatischen Text, in der sich die sieben Weisen, nachdem sie von einem *ludius* vorgestellt worden sind, in belehrender und komischer Manier jeweils zum Inhalt ihrer Sentenzen äußern. Dabei nehmen sie Bezug auf die anderen Weisen und auf die Aufführungssituation, wobei sie auch mit dem virtuellen Publikum interagieren.<sup>551</sup> Das Werk ist dabei von Äußerungen der Figuren zu Aspekten wie Überlieferung, Verständnis und Anwendung des Erbes der sieben Weisen geprägt – allesamt Gegenstände eines Diskurses, wie er auch in einem solchen *triclinium* wie in *Emerita Augusta* das Gespräch der Gelageteilnehmer bestimmen haben könnte. So lässt Ausonius Solon dessen Auftreten als Erster referenzieren, welches dieser mit der *fama* der Überlieferung begründet.<sup>552</sup> Der Spartaner Chilon stellt seinen Vorredner als attischen Schwätzer dar und erklärt in lakonischer Kürze sein Anliegen, um dann

---

auf dem Aventin (Kat.-Nr. 83; Abb. T108). Bereits in den Umzeichnungen war nur noch die Gnome des Chilon (γ]νῶθι σαυτόν) vorhanden.

<sup>551</sup> Ich verdanke einige Einsichten zu dieser Thematik dem Habilitationsvortrag von M. Baumann vom 27.6.2018 in Gießen, der mich auf den Text und dessen Dimensionen aufmerksam machte.

<sup>552</sup> Auson. *lud.* 73–76.

nicht einmal den Applaus des Publikums abzuwarten (146: *Dixi. Valete memores. Plausum non moror.*), was natürlich eine besonders pointierte Inszenierung von Sentenz und dem weiteren Kontext der Figur bedeutet. Kleoboulos etwa stimuliert den für ein *convivium* ebenso relevanten weiteren Literaturbestand, indem er Terenz als weiteren Interpreten seiner Sentenz und ebenso eine griechische Alternative ins Spiel bringt,<sup>553</sup> d. h. differierende Überlieferungen thematisiert, um dann ebenfalls für ein Gespräch im Rahmen des *convivium* relevante Anwendungsbereiche in einer knappen, asyndetischen Liste zu liefern.<sup>554</sup> Thales und Bias machen die potenziellen konversatorischen Fallstricke ihrer Sentenzen (ἔγγυα ἢ πάρα δ' ἄτα bzw. οἱ πλεῖστοι κακοί) deutlich, die den einen oder anderen Gesprächsteilnehmer schon rein statistisch als schlecht präsentieren könnten. In beiden Fällen wird dies im pointierten Schlussvers thematisiert, der mit diesem Problem spielt (*lud.* 188: *pars plaudite ergo, pars offensi explodite* [Thales]; *lud.* 201: *Abeo. Valete et plaudite, plures boni* [Bias]). Erweitert wird der Diskurs im Falle des *ludus septem sapientum* auch im Sinne einer *memoria artificiosa*,<sup>555</sup> die M. Olszewski dem Mosaik aus *Emerita Augusta* zugesprochen hat, indem neben der raffinierten Inszenierung des Sujets der sieben Weisen auch die Geschichte des römischen Theaters in den Äußerungen des *prologus* (*lud.* 19–51) präsent gemacht wird, in dessen Rahmen die *memoria* einen Schlüsselbegriff darstellt.<sup>556</sup> Die Zusammenschau der beiden Phänomene, nämlich des komplex kommunizierenden materiellen Arrangements des Mosaiks und der literarischen Fassung einer nicht immer allzu ernsten Selbstvorstellung der sieben Weisen bei Ausonius mag darauf hindeuten, dass die Verhandlung eines solchen Sujets Teil einer lebendigen spätantiken Symposiumskultur gewesen ist.<sup>557</sup>

In *Augustodunum* wurde in der ‚Maison des auteurs grecs‘ ein Mosaik des frühen 3. Jhs. aufgedeckt, welches ebenso als funktionales, aber auch ambientales Element der Kommunikation unter gebildeten Mitgliedern der Oberschicht gelten darf (Abb. T6–T9).<sup>558</sup> Es beinhaltet ursprünglich insgesamt acht Bildfelder, von denen trotz

553 Auson. *lud.* 155–156: *Afer poeta vester ‚ut ne quid nimis‘ / et noster quidam μηδὲν ἄγαν* [...]. Übers.: Euer Dichter Afer: „ja nichts im Übermaß“ / und ein gewisser bei euch „nichts im Übermaß“. So auch Thales, der Pindar als Gesinnungsgenossen nennt (Auson. *lud.* 163–164: *Milesius Thales sum, aquam qui principem / rebus creandis dixi, ut vates Pindarus*. Übers.: Ich bin Thales von Milet, der ich das Wasser zum Herrn / bei der Schaffung der Dinge erklärte, wie auch der Dichter Pindar). Vgl. Auson. *lud.* 207; 220.

554 Auson. *lud.* 158–160: *Fandi tacendi somni vigiliae est modus / beneficiorum gratiarum iniuriae / studii laborum* [...]. Übers.: Es gibt ein Maß für das Sprechen, das Schweigen, das Schlafen und das Wachen, / für Wohltaten, Dank und Unrecht, / für Eifer und Mühen [...].

555 Olszewski 2000, 45 in Anschluss an den Begriff bei Rouveret 1989, 354–379.

556 Auson. *lud.* 49–51.

557 Eine satirische Variante findet sich in einer Wandmalerei in Ostia (Terme dei Sette Sapienti, III, X, 2), wo den Weisen Sprüche zugeordnet werden, die äußerst vulgäre Ratschläge für eine gelungene Verrichtung der Notdurft bieten; s. Mols 1997.

558 Kat.-Nr. 5.

der schweren Beschädigung drei gesichert sind. Über die ikonographischen Elemente und textuellen Anteile lassen sich deren Inhalte als Darstellungen des Anakreon, des Epikur sowie dessen Schüler Metrodor identifizieren, welche jeweils um eine Namensbeischrift und ein Zitat ergänzt wurden. Im Falle des Anakreon sind mehrere von dessen Epigrammen in zwei kurzen Passagen zitiert und modifiziert, welche beide eine Aufforderung an einen Knaben beinhalten, durch das Herbeibringen von Wein den Lebensgenuss zu ermöglichen und dabei Gewalt zu vermeiden.<sup>559</sup> Epikur wird um eine Sentenz ergänzt, welche sich trotz ihrer Fragmentierung als eine in der Antike oft rezipierte Aussage des Philosophen zum angemessenen Lebensgenuss erkennen lässt.<sup>560</sup> Gegen ein Aufschieben des Lebens spricht sich Epikurs Schüler Metrodor in der Sentenz in seinem Bildfeld aus.<sup>561</sup> Damit ist aus inhaltlicher Perspektive festzuhalten, dass es sich im Falle dieses Mosaiks, das höchstwahrscheinlich ein *stibadium* zierte, vordergründig um einen ambientalen Aufruf zu einer genussreichen Lebensführung handelt, die jedoch selbstverständlich durch die Äußerungen der beiden Epikureer in eine philosophische Sphäre gerückt und so autorisiert und perspektiviert werden. Im Hinblick auf das Verhältnis von Bild und Text kann hier keinesfalls von einer Illustration der literarischen Texte durch die Porträts ausgegangen werden, vielmehr deutet eine formale Betrachtung der Konzeption in eine andere Richtung. Dabei ist festzuhalten, dass der textuelle Anteil nicht getrennt von der bildlichen Komponente gelegt ist, sondern die Darstellungen der drei Männer umschließt und jeden verfügbaren Platz innerhalb der Bildfelder ausnutzt. Es wird demnach kein quantitatives oder qualitatives Gefälle zwischen Text und Bild erzeugt, sondern das Porträt mit dem Text auf einer gemeinsamen Ebene verortet, sodass die *auctoritas* der jeweiligen historischen Persönlichkeit sowohl über ihre bildlich repräsentierte Anwesenheit als auch durch ihre literarisch gefassten Aussagen aktualisiert und damit für den Rezipienten erfahrbar gemacht werden.<sup>562</sup> Besonders im Falle des Anakreon scheint der Auftraggeber

---

**559** Anacr. Nr. 38 (ed. Gentili): φέρ' ὕδωρ, φέρ' οἶνον, ὦ παῖ, / φέρε δ' ἀνθεμιόεντας ἡμῖν / στεφάνους, ἐνεικον, ὡς μή / προς Ἔρωτα πυκταλίσω.; 49 (ed. Gentili) ὁ μὲν θέλων μάχεσθαι, / πάρεστι γάρ, μαχέσθω / ἐμοὶ κύπελλον ὦ παῖ / μελιχρὸν οἶνον ἡδύν / ἐγκεράσας φόρησον. Übers.: Bring Wasser, bring Wein, o Knabe, / bring uns auch die blütengeschmückten / Kränze, bring es herbei, dass ich mich / dem Eros im Faustkampf nicht widersetze. Derjenige, der zu kämpfen gewillt ist, / kämpfe, denn es bietet sich Gelegenheit: / Mir aber, o Knabe, reiche zum Trinken / und Anstoßen den honigsüßen Wein.

**560** Οὐκ ἔστιν ἡδέως ζῆν ἄνευ τοῦ φρονίμως καὶ καλῶς καὶ δικαίως οὐδὲ φρονίμως καὶ καλῶς καὶ δικαίως ἄνευ τοῦ ἡδέως. Übers.: Es ist nicht möglich, angenehm zu leben, ohne dies bedacht, sittlich gut und gerecht zu tun; ebenso aber auch nicht, bedacht, sittlich gut und gerecht zu leben, ohne angenehm zu leben. Eine Zusammenstellung der Testimonien findet sich bei Blanchard-Lemée/Blanchard 1993, 975.

**561** Γεγόναμεν ἅπαξ, δις δὲ οὐκ ἔστι γενέσθαι· σὺ δὲ οὐκ ἂν τῆς αὔριον κύριος ἀναβάλλη τὸ χαῖρον· ὁ δὲ βίος μελλησιμῶ παραπύλλυται καὶ εἷς ἕκαστος ἡμῶν ἀσχολούμενος ἀποθνήσκει. Übers.: Wir sind einmal geboren worden, aber es nicht möglich, ein zweites Mal zu entstehen. Du aber bist nicht des morgigen Tages Herr und sollst die Freude nicht vertagen, denn das Leben wird durch das Aufschieben verschwendet und ein jeder von uns stirbt, ohne die Freizeit genossen zu haben.

**562** Zum Verhältnis zwischen Bild, Text, Betrachter und Raum s. auch Kap. I.3.3.2.

ein Interesse an der historischen Perspektivierung des archaischen Lyrikers gehabt zu haben. Dies wird durch die Schreibweise einiger Lettern nahegelegt, welche ältere Formen des Epsilon, Sigma und Omega aufzeigen, während die Zitate Epikurs und Metrodors die neueren aufweisen.<sup>563</sup> Dies wäre ohne direkte Vergleichspunkte aufgrund des gleichzeitigen Auftretens alter und neuer Formen an sich nichts Besonderes,<sup>564</sup> im vorliegenden Kontext der übrigen Bildfelder kann es jedoch durchaus als bewusster Versuch gewertet werden, archaisierend zu arbeiten.<sup>565</sup> Damit konnte auf einer formalen Ebene ein bewusstes antiquarisches Highlight gesetzt werden, um im Kreis der Wissenden distinguierte Selbstrepräsentation zu betreiben. Diese Deutung liegt umso näher, als *Augustodunum* im 2. und 3. Jh. ein Bildungszentrum gewesen sein muss: Davon zeugt neben den außergewöhnlich großen Theaterbauten<sup>566</sup> auch der Panegyricus des Eumenius aus dem Jahr 298, in dem dieser Constantius um die Erlaubnis der Restauration der ortsansässigen Rhetorikschule bittet.<sup>567</sup>

### II.3.2 Zur Rezeption von Literatur und Drama

In der Folge soll nun eine Gruppe von Mosaiken betrachtet werden, welche in ihrer intermedialen Konzeption eine komplexe Interaktion von Bildtradition, deren Aktualisierung, Literatur und zeitgenössischen Rezeptionen dramatischer Sujets aufweisen. Eine solche thematisch komplexe Konzeption mythologischer Bildelemente im Zusammenspiel mit textuellen Anteilen liegt bspw. auf einem Mosaik aus dem *oecus* der ‚Villa de Materno‘ in Carranque vor (Abb. T18).<sup>568</sup> Das Mosaik zeigt als zentrales Motiv die Eberjagd des Adonis und deren narratives Umfeld. In der rechten Hälfte des Bildfelds befindet sich die Darstellung des Heros, der mit einer Lanze den ihn angreifenden Eber angeht, während zur Linken Mars und Venus dargestellt sind. Unterhalb der Götter befinden sich neben einem Hasen und dem Hinterteil eines weiteren Wildschweins zwei Jagdhunde, die namentlich als *Leander* und *Titurus* bezeichnet sind. Während S. Muth die Darstellung in der Hauptsache auf die Darstellung von *virtus* und der Interaktion der (idealen) Geschlechter(rollen) zurückführt und dabei voraussetzungsreichere Produktionsintentionen für das Mosaik in den Hintergrund stellt, spricht sich J. Lancha für eine in vielfältiger Weise mit dem Mythos interagierende Konzeption aus.<sup>569</sup> Sie identifiziert neben den figürlichen Darstellungen die Angabe

<sup>563</sup> Blanchard-Lemée/Blanchard 1973, 270.

<sup>564</sup> Vgl. Blanchard-Lemée/Blanchard 1973, 270 Fn. 3.

<sup>565</sup> Blanchard-Lemée/Blanchard 1993, 984 sprechen hier von „klassizistisch“, was aus einer kaiserzeitlichen Perspektive gesehen sicher auch das 6. Jh. v. Chr. in dem Anakreon wirkte, einbegreifen konnte.

<sup>566</sup> Rebourg 1998, 188.

<sup>567</sup> Paneg. IX.

<sup>568</sup> Kat.-Nr. 14.

<sup>569</sup> Vgl. Muth 1998, 220–222 und Lancha 2003, 206–209.

der Anemone und Rose, die sich aus dem Blut des Heros bzw. den Tränen der Liebesgöttin entwickeln, sowie den Myrrhebaum, aus dem Adonis entsprungen ist.<sup>570</sup> Damit ist mit der Geburt und der Metamorphose nach dem Tod des Heros die größtmögliche narrative Zeitspanne erzeugt, innerhalb derer die Darstellung ihre diversen Narrateme entfalten kann. Sicherlich sind die von S. Muth herauspreparierten Aspekte grundlegende Elemente der Darstellung, deren Vermittlung durch die in Großteilen additiv wirkende Komposition dreier visueller Einheiten (Mars und Venus, Adonis und Eber sowie die beiden Jagdhunde) begünstigt wird. Jedoch sind diese Aspekte nur ein kleiner Teil der vielfältigen Rezeptionsangebote und Diskursfelder, die durch die Art der Darstellung eröffnet werden. Jede der drei visuellen Einheiten evoziert bereits individuelle Assoziationen. Diese Einheiten werden jedoch, wie gezeigt werden wird, durch unterschiedliche optische Marker aufgebrochen und miteinander in Beziehung gesetzt, sodass völlig neue Dimensionen der Wahrnehmung und Verarbeitung der Inhalte ermöglicht werden. Die auf diesem Mosaik fassbare Kompositionsweise der Fragmentierung und Rekomposition findet eindeutige Entsprechungen in der spätantiken Literatur.<sup>571</sup> An diesem Mosaik wird also ein für die Spätantike transmediales Phänomen greifbar, das sich durch Segmentierung und innovativer Zusammenführung bereits bestehender Inhalte auszeichnet. Die Hauptgruppe des Mosaiks zeigt einige kommunikative Besonderheiten, die den Betrachter in besonderer Weise involvieren. S. Muth erklärt die Festlegung der Darstellung des Adonis auf den Kampf als sich an gängigen Jagddarstellungen angelehnte Chiffre für die *virtus*, was durchaus richtig ist, jedoch zu kurz zu greifen scheint. Zu einer Erweiterung der Bildbotschaft halten v. a. die Mechanismen des Mosaiks an, die den Akt der Beobachtung markieren und so referenzieren. Hier zeigt sich der erste der bereits erwähnten optischen Marker. Zwar steht die Mars-Venus-Gruppe weitestgehend isoliert, jedoch sind einige wesentliche verbindende Elemente mit der Adonis-Eber-Gruppe zu erkennen: Während Mars, der den Eber in einem der Mythenstränge aussendet, um den Liebhaber der Venus zu töten, den Kampf auf dem Mosaik gespannt beobachtet, spiegelt sich, wie J. Lancha hervorgehoben hat, das (bereits fahle) Gesicht des Adonis in dessen Schild. Die Aussendung des Ebers durch Mars wird nicht nur durch dessen Blickrichtung verdeutlicht, sondern auch durch seine Körperhaltung, die die Gewalt des Ebers zu kanalisieren scheint. Die Spiegelung des Adonis in Mars' Schild dient neben einer proleptischen Thematisierung des, wie bereits hervorgehoben, immanenten Tods (und das ist ein bisher unbeachteter Punkt) als werkexterne Referenz auf die Rolle des Betrachters als Betrachter. Dies liegt daher nahe, weil das Spiegelmotiv in der spätantiken Literatur ein immer wieder aktualisiertes Element eines Diskurses zur Repräsentation ist. Dieser Sachverhalt lässt sich besonders gut in den ausführlichen ekphrastischen Schilderungen von Spiegelungsmotiven in der Mosella des gallorömischen Dichters Ausonius

---

570 Lancha 2003, 208.

571 Dazu s. u.

nachvollziehen, der die Spiegelungen auf der Oberfläche des Flusses als Rahmen für einen Diskurs zu Illusion und Artifizialität einsetzt, in dessen Rahmen textimmanente Betrachterfiguren eingesetzt werden, um den Leser zu aktivieren.<sup>572</sup> Aufgrund der Korrespondenz mit der Mars-Venus-Gruppe liegt der Fokus daher auf dem prägnanten Moment vor dem Tod des Adonis, was durch die Gesten der Venus und die gespannte Haltung des Mars noch verstärkt wird. Es spricht daher einiges dafür, weniger das mechanische Adaptieren einer auf die *virtus*-Chiffre verkürzten Jagddarstellung anzunehmen als vielmehr den produktiven und mehrdimensionalen Einsatz des bereits vorhandenen Bildschemas zu postulieren. Der nahende Tod spiegelt sich dann auch nicht minder eindrücklich in der ebenso auf Geschwindigkeit und Immanenz ausgelegten Darstellung der beiden Jagdhunde, die einerseits als solche mit ihren prunkvollen Halsbändern und in Verbindung mit dem Jagdhundfries vor der nahegelegenen Apsis des Raums auf die lebensweltlichen, jagdlichen Aktivitäten des *dominus* verweisen, aber andererseits das drohende Schicksal des Adonis spiegelnd vorwegnehmen. Hier ist auch der zweite optische Marker eingesetzt, der nun die Adonis-Ebergruppe mit der Hundegruppe verbindet: Einer der Hunde wendet sein Antlitz mit gefletschten Zähnen in einer auffälligen Kopfwendung der Adonis-Eber-Gruppe zu, die durch einen überproportional groß dargestellten, gebrochenen (!) und damit vorausdeutenden Speer von der Hundegruppe abgetrennt ist. Die Hunde liegen mit der Angabe drastischer Verletzungen auf dem Boden, während am rechten unteren Bildrand gerade noch so die Hinterläufe eines Wildschweins zu sehen sind. Dieses Wildschwein öffnet einerseits den Bildraum und vermag andererseits auch die gerade erst erfolgte Verletzung der Hunde zu indizieren.<sup>573</sup> Der Betrachter, der bereits durch die Spiegelmotivik und seine Rolle als Betrachter zweiter Ordnung zu einer aufmerksamen Evaluation des Dargestellten angehalten ist, wird durch die beiden eingelegten Namen weiter zur Interpretation angeregt.<sup>574</sup> Das Hinzufügen der Namen folgt dabei dem spätkaiserzeitlichen und spätantiken Trend, lebensweltliche Darstellungen von Jagdhunden zu benennen.<sup>575</sup> Die Namen der Hunde *Titurus* und *Leander* sind jedoch keine geläufigen oder gar stereotypen Hundennamen, die auf reale Hunde des Auftraggebers zurückzuführen sind, sondern mussten einem selbst mäßig gebildeten Betrachter aufgrund ihrer literarischen Prominenz geläufig sein – handelt es sich doch einerseits um eine der Hauptfiguren der vergilischen Eklogen, die nicht nur im ersten Wort des ersten Verses der ersten Ekloge (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*), son-

572 Auson. *Mos.* 220–239. Dabei kommt auch ein Gleichnis zur Anwendung, das die Interaktion eines Mädchens mit ihrem Spiegel bei der Toilette inszeniert.

573 Vgl. Lancha 2003, 206.

574 Vielfach wurde vermutet, der Auftraggeber habe die Namen seiner eigenen Hunde in dieses Mosaik integrieren lassen; s. dazu Lancha 2003, 209–214. Vielmehr aber werden mit den Namen Bezüge zu Vergil und Ovid gezogen, die die Semantik der ohnehin bereits komplexen Darstellung maßgeblich anreichern.

575 Hierzu s. Kap. II.4.1. Aus diesem Grund wurde auch oftmals angenommen, dass der Auftraggeber des Mosaiks hier seine eigenen Hunde darstellen lassen hat.

dern auch in den in der Spätantike verbreiteten Merkversen zum Inhalt der Dichtung Vergils vorkommt.<sup>576</sup> Schließlich steht schon bei Ovid *Tityrus* als Metonymie für die Eklogen (Ov. *am.* 1,15,25: *Tityrus et segetes Aeneiaque arma legentur*). *Leander* hingegen ist sowohl aus Vergils *Georgica* (Verg. *georg.* 3,258–263) als auch aus den *Heroides* Ovids (*Her.* 18, 19) bekannt. Vor diesem Hintergrund und der Wichtigkeit von Vergil und Ovid für den spätantiken Literaturbetrieb scheinen die Namen sich also als recht niederschwellige Diskursangebote anzubieten, um sowohl die ländliche Topographie (*Tityrus* als Metonymie für einen bukolischen Raum) als auch die gefährlichen Auswirkungen unglücklicher Liebe (*Leander* als Opfer seiner Liebe) zu thematisieren. Damit weisen die Namensbeischriften über die Jagdhundedarstellung hinaus und beziehen sich sowohl auf die Mars-Venus-Gruppe als auch auf die Adonis-Eber-Gruppe und verknüpfen diese zu einem dichten Diskursangebot. Die beiden Referenzen dienen dabei also keinesfalls als Schlüssel zur Erklärung der Botschaft des Mosaiks, sondern als kommunikatives Mittel, das das Potenzial dafür bietet, den Betrachter zu weiterführenden Reflexionen – über die der von S. Muth herausgestellten Repräsentation der männlichen *virtus* und der idealen Geschlechterrollen weit hinaus – zum Dargestellten anzuregen.

Ein im Museum von Jaén aufbewahrtes, stark beschädigtes Mosaik aus der ‚Villa de la Peñuela‘ in Santisteban del Puerto bestand ursprünglich wohl aus drei Bildfeldern, wobei zur Linken zwei davon übereinandergelegt und nur durch ein dünnes Band getrennt konzipiert sind, während das zur Rechten gelegene Bildfeld durch mehrere Ornamentbänder deutlich von den beiden anderen Bildfeldern abgesetzt ist (Abb. T121).<sup>577</sup> Diese Trennung lässt sich auch auf inhaltlicher Ebene nachvollziehen: Links lässt sich die untere der beiden Szenen als die Bestrafung des Marsyas identifizieren, während von der oberen Szene nur noch der untere Rand mit den Beinen einer stehenden Person und der in einer bemerkenswert angeklappten Perspektive angegebene Darstellung einer Reihe von Zuschauern erhalten ist. Das in Größe und medialer Konzeption herausragende rechte Bildfeld zeigte eine Szene aus dem Aufenthalt des Achill auf Skyros, wohin er von seiner Mutter Thetis gesandt worden war, um dort als *virgo* im Palast des Lykomedes versteckt dem prophezeiten Tod vor Troja zu entgehen. Die in einer reduzierten Palastarchitektur platzierten Figuren, von denen sich jeweils nur der Unterkörper in langen Gewändern erhalten hat, werden um Namensbeischriften ergänzt, welche die Figuren von links nach rechts als *Moedia*, *Pyrra filius Tetidis*, *Cyrce* und *Deidamia* benennen. Diese lassen sich unter Berücksichtigung sprachlicher Entwicklungen, die für die Zeitstellung charakteristisch sind, als *Medea*, *Pyrrha filius Thetidis*, *Circe* und *Deidameia* umsetzen.<sup>578</sup> Während ‚Pyrrha, der Sohn der Thetis‘ und ‚Deidameia‘ die Szene auch über den textuellen Anteil identifizieren – die auf dem

<sup>576</sup> Vgl. die im Codex Vergilianus Vaticanus 3867 überlieferte Zusammenfassung Anth. Lat. 2,1 (*Tityrus agresti modulatur carmen avena*).

<sup>577</sup> Kat.-Nr. 87.

<sup>578</sup> Dazu ausführlich Gómez Pallarès 1997, 102–104.

Boden des Palasts angegebene Spindel<sup>579</sup> ist ein weiterer Hinweis für den Rezipienten – stehen Medea und Circe etwas deplatziert in diesem Palast. Ein weiterer, unter den Namensbeischriften verorteter Text, der ebenfalls sprachliche Beobachtungen zulässt, nimmt auf ihre Anwesenheit Bezug: *iste enim omnes virgines que sunt mulieres filiae sunt Solis nam [---]edis filius Priami*. Diese Aussage wird von der Forschung bis zur durch Beschädigung erzeugten *lacuna* einhellig folgendermaßen interpretiert: Diese Jungfrauen nämlich, welche Frauen sind, sind alle Töchter des Sol.<sup>580</sup> Dabei stellen sich die Probleme, dass 1. Deidameia in keiner verwandtschaftlichen Beziehung zu Sol steht und 2. Medea und Circe zwar Nachkommen von Sol sind,<sup>581</sup> aber keine nachweisbare Verbindung zum homerischen Zyklus haben. Eine Möglichkeit, die Anwesenheit der beiden Frauen zu erklären, ohne eine Interpretation zu bemühen, die eine dem Trimalchio nahestehende, defizitäre Mythenkenntnis postuliert, besteht in einer Rezeption der Skyrosepisode in einem Kontext, der den in der Spätantike weit verbreiteten homerischen Zyklus als Ganzes bemüht und dabei auf die anderen beiden Großepen Odyssee (Circe) und Argonautika (Medea) rekurriert.<sup>582</sup> Ein Hinweis darauf, dass dabei nicht nur literarische Texte, sondern auch dramatische Inszenierungen Einfluss auf die Konzeption des Mosaiks genommen haben könnten,<sup>583</sup> mag auch die bereits angesprochene Darstellung eines Zuschauerranges im direkt neben der Skyrosepisode gelegenen Bildfeld bieten. Für einen dramatischen Effekt könnte auch der Rest des Texts (*nam [---]edis filius Priami*) gesorgt haben, der aufgrund der Beschädigung schwer zu interpretieren ist. Festzuhalten ist, dass auch in diesem Teil des Texts über die eigentlichen Geschehnisse auf Skyros hinausgehend auf den Zyklus verwiesen wird, indem gewissermaßen proleptisch ein Sohn des Priamos erwähnt wird. Die Forschung hat bereits mehrere Möglichkeiten angeboten, die *lacuna* zu füllen, welche jedoch alleamt argumentative Schwächen aufweisen. P. de Palol schlägt *[Par]idis* vor,<sup>584</sup> wobei ein zweiter Genitiv keinen Sinn ergeben würde und daher eine in diesem Fall nicht belegte Angleichung des Nominativs an den Genitiv stattgefunden haben müsste. M. Mayer bringt *[Tet]idis* als Genitivattribut ins Spiel und schlägt vor, dass der Mosaizist fälschlicherweise *Priami* statt *Pelei* gelegt habe und mit *filius* wieder Achill gemeint sei.<sup>585</sup> Diese Hypothese, die von S. Redaelli kritisiert worden ist, setzt nicht nur eine doppelte Erwähnung der Thetis, sondern auch eine gewisse Ignoranz sowohl des Auftraggebers als auch der Werkstatt voraus und ist deshalb problematisch.<sup>586</sup> J. Blázquez

579 Vgl. Ov. *ars* 1,691–696.

580 Palol 1975, 227–237; Gomés Pallarès 1997, 101; Lancha 1997, 159; Navarrete Orcera 2012a, 298.

581 Fulg. 2,7.

582 Vgl. Navarrete Orcera 2012b, 299.

583 Vgl. Lancha 2012, 250; Redaelli 2014c, 309.

584 Palol 1975, 239–240.

585 Palol 1975, 239, Fn. 51.

586 Redaelli 2014c, 257: „Sarebbe difficile giustificare un errore così grossolano da parte di un committente di cultura greco-romana che, immaginiamo, doveva conoscere la storia e la genealogia, molto nota, di Achille.“

Martínez und J. Gómez Pallarès schlagen *Lysidis* bzw. *Lysedis* als Lesart vor, indem sie auf eine Erwähnung eines Priamossohnes dieses Namens bei Hygin (90,2) verweisen, wobei dessen Erwähnung nicht erklärbar ist.<sup>587</sup> Allen Erklärungen ist gemein, dass sie ein Substantiv lesen wollen, was sich in allen bisherigen Vorschlägen als problematisch herausgestellt hat. Der Text zeigt nicht die Tendenz, Formen von *esse* auszulassen; eine solche würde man daher auch in einer an den Hauptsatz angeschlossenen, mit *nam* eingeleiteten Ergänzung, egal, ob als Neben- oder Hauptsatz, erwarten, welche einen ersichtlichen Subjektswechsel von *iste omnes virgines* zu *filius* vollzieht. Auch dann, wenn ein ausgelassenes *est* angenommen würde, wäre die Verbindung beider Sätze durch *nam* nicht erklärbar. Daher sei hier auf die bisher noch nicht vorgebrachte Möglichkeit verwiesen, dass es sich um eine Verbalform handeln könnte, welche den Resten des Wortes entsprechend als Prädikat in der 2. Person Singular zu werten wäre. Die von den Editoren angegebene Fehlstelle von drei Lettern würde etwa [*occ*]edis erlauben, was dann als Wendung des Texts an einen Sohn des Priamos zu verstehen wäre. Dieser Text verbände den gescheiterten Plan der Thetis, ihren Sohn zu verbergen, und das Aufeinandertreffen des Achilles mit Hektor bzw. Paris so auf eine besonders interessante Art, indem er sich an einen Charakter des homerischen Zyklus wendet, welcher aus dem Mosaik heraus angesprochen und so auf einer Ebene zwischen Mosaik und Rezipient angesiedelt wäre: *nam [occ]edis filius Priami*. Das Prädikat ginge in dieser Hypothese auf zwei mögliche Stämme zurück, nämlich einerseits *occĭdere* „fallen“ (durch Quantitätenkollaps und Änderung des *ĭ* zu *e*) und andererseits *occedere*<sup>588</sup> „entgegengehen“. In Analogie zum möglichen *Nominativus pro Vocativo* in Kat.-Nr. 34, 35 und 46 („*Asinus nica!*“; „*Marcianus nicha!*“; „*Paulus nica!*“) und der Beobachtung, dass der Vokativ in relevanten romanischen Sprachen völlig ausfällt, wäre in *filius* auch eine solche direkte Anrede plausibel zu machen, was zu folgender Lesart führt: *Nam occedis, filius Priami* – „Denn du fällst/trittst entgegen, Sohn des Priamus“, was auf Hektor bzw. Paris zu beziehen wäre. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustands muss dieser Vorschlag jedoch natürlich eine weitere Hypothese bleiben. Festzuhalten ist jedoch, dass das Mosaik aufgrund seiner Konzeption und der Verbindung mit den weiteren Szenen über eine stereotype Mythendarstellung hinausweist. Die bildlichen und textuellen Anteile werden genutzt, um ein Netz aus Mytheninhalten zu erzeugen, das intrinsisch Strategien bietet, um eine Kommunikation zu den aktualisierten Aspekten des trojanischen Zyklus zu ermöglichen. Dabei dienen Text und Bild nicht dazu, sich gegenseitig zu affirmieren, sondern fokussieren jeweils unterschiedliche Teilinhalte. Dass diese intrinsischen Hinweise eine extrinsische Entsprechung finden, zeigt sich nicht zuletzt in der auf einen szenischen Kontext verweisenden bildlichen Darstellung von Publikumsrängen. Diese markieren die dargestellten Inhalte des Mosaiks als Gegenstand einer Performance, sodass der Rezipient mit

<sup>587</sup> Vgl. Blázquez Martínez 1981, 69–70 und Gómez Pallarès 1997, 102–103.

<sup>588</sup> Eine plautinische Vokabel (Plaut. *Most.* 5,2,4; *Asin.* 2,3,24; 2, 4, 6; *Stich.* 5,2,24).

dem Publikum als Folie in eine Interaktion mit dem Dargestellten treten kann. Eine solche Rezeptionsführung wird jedoch nicht nur vom Bildanteil, sondern auch von den Sprechakten ermöglicht, die durch ihre deiktischen (*iste*), erklärenden (*nam*) und ironisch-kommentierenden Dimensionen (*Pyrra filius Tetydis*) in eine Kommunikation mit dem Rezipienten treten.

Dass für die intermedialen Mosaikdarstellungen von Bildungsthemen meist keine spezifische literarische Quelle herangezogen werden kann, veranschaulicht auch ein Mosaik aus der ‚Maison de Virgile‘ in *Hadrumetum* (Abb. T64).<sup>589</sup> Es zeigt drei Figuren, von welchen ein *togatus* mit einem *volumen* in der Hand in einer *cathedra* zwischen zwei weiblichen Figuren platziert ist. Bei den beiden weiblichen Gestalten handelt es sich um Musen, welche links und rechts des Mannes stehen. Sie sind durch ihre Ikonographie als Kalliope, die Muse der epischen Dichtung,<sup>590</sup> und Melpomene, diejenige der Tragik, zu identifizieren. Der textuelle Anteil des Mosaiks befindet sich relativ zentral innerhalb der Komposition auf dem aufgerollten und umgeschlagenen *volumen*. Es handelt sich dabei um Vers 8 sowie den Anfang von Vers 9 des ersten Buchs der Aeneis Vergils: *Musa mihi causas memora quo numine laeso quidve*.<sup>591</sup> Die Verbindung der für Dichter üblichen Darstellung mit den beiden Musen und dem Vergilzitat hat die Forschung dazu geführt, die männliche Person als Darstellung des augusteischen Dichters zu interpretieren. Während die Auswahl Vergils als Motiv für ein spätkaiserzeitliches Mosaik der nachhaltigen Bedeutung des Autors für den Bildungskanon des gesamten Reichs gerecht wird, stellt sich die Frage, ob die spezifische Konzeption des Mosaiks nicht noch weitere Beobachtungen jenseits der basalen Beobachtungen (1) der Auftraggeber schätzte Vergil und (2) wollte im Medium des Mosaiks seine Bildung an diesem Text zur Schau stellen, zulässt. Betrachtet man das Mosaik, lassen sich in diese Richtung gleich mehrere Fragen stellen: Warum werden gerade die beiden Musen Kalliope und Melpomene gewählt? Warum werden gerade diese beiden Verse gewählt, um Vergil zu identifizieren? Lässt die Kombination der beiden Teilmedien eine Engführung der Kommunikation zu, und um welche könnte es sich handeln?

Dass es sich um einen Dichter und zwei Musen handeln muss, lässt der Auftraggeber für den zeitgenössischen wie auch für den modernen Betrachter über die Ebene der Bildinhalte kommunizieren. Dabei bleibt es auf dieser Ebene bis auf grundlegende Hinweise, wie die *toga* als Zeichen des römischen Bürgers, zunächst unbestimmt, um welchen Dichter es sich konkret handelt, während die Musen durch ihre Attribute identifizierbar sind.<sup>592</sup> Es wird im Vergleich zu den anderen, zahlreich vorhandenen

<sup>589</sup> Kat.-Nr. 49.

<sup>590</sup> Pöhlmann 1978, 103 mit Foucher 1964b, 235–236, der Beispiele für eine Kalliope mit Schriftrolle anbringt. Zuvor für eine Identifizierung als Klio: Gauckler 1897b.

<sup>591</sup> Übers.: Muse, rufe mir die Gründe ins Gedächtnis und unter Verletzung welcher Gottheit, was [...].

<sup>592</sup> Pöhlmann 1978, 102 hält für möglich, dass es sich bei dem Motiv um die Umsetzung einer Vignette aus einem Vorlagenbuch gehandelt haben könnte. Diese These konnte bislang aber nicht verifiziert werden. Es lassen sich aber gewisse Ähnlichkeiten zur Vergildarstellung im *Vergilius Romanus* (Vat.

Musendarstellungen auf Mosaiken mit Namensbeischriften auf eine solche textuelle Komponente verzichtet.<sup>593</sup> Damit überlässt die konkrete Konfiguration des Mediums dem Betrachter, diese seinen Kenntnissen entsprechend zu erklären. Dass es sich bei der dritten Figur um einen Dichter handeln muss, der das *genus grande* der epischen und/oder tragischen Dichtung bedient, lässt sich jedoch schon an der Auswahl der Musen erkennen, die mit Kalliope und Melpomene epische bzw. dramatisch-tragische Dichtung indiziert. Um welchen Dichter es sich dabei genau handelt, klärt schließlich der textuelle Anteil des Mosaiks. Liest man ihn in Kombination mit den Bildinhalten, so wird die Anwesenheit der beiden Musen erklärbar, denn in den zitierten Versen aus dem Proöm der Aeneis handelt es sich um den Musenanruf, mit dem Vergil der Gattung entsprechend die Erzählung motiviert. Die Instanz der Inspiration (*musa*) wird aufgefordert, nicht nur die Ursachen (*causas*) für die Handlung des Epos zu erinnern,<sup>594</sup> sondern wird auch konkret befragt, unter Kränkung welcher Gottheit sich diese entsponnen hätten (*quo numine laeso*). Während also Kalliope aufgrund der Textgattung und -tradition erwartbar ist, findet sich hier ein erster möglicher Grund für die zumindest auf den ersten Blick merkwürdig anmutende Anwesenheit der Muse der Tragödie, denn eine Kränkung oder ein Akt der Hybris gegenüber einer Gottheit ist nicht selten das *Movens* ebendieses Genres.<sup>595</sup> Dargestellt zu sein scheint hier also auf einer basalen Ebene eine Szene, welche den mit dem Proöm beschäftigten Vergil – ob während der Abfassung, *emendatio* oder Reflexion – in Begleitung seiner Inspirationsgottheiten zeigt. Aber wurde die Kombination der Musen und der Verse nur gewählt, um den Dichter zu identifizieren, oder können sich vielleicht noch tiefergehende Aspekte der Kommunikation und deren Kontext plausibel machen lassen? Obwohl nicht eindeutig geklärt werden kann, ob die Zitierung der Stelle die Anwesenheit der Musen oder eben andersherum bedingt, stellt sich die Frage, ob hier nicht nur Vergil, sondern der Vergil des Auftraggebers bzw. dessen literarisch-kulturellen Umfelds forciert wird. In diesem Kontext ist die Beobachtung interessant, dass Vergil nicht mit einer Namensbeischrift identifiziert worden ist, sondern mit einem Zitat aus seinem Werk. Dieses findet sich nicht etwa am Rande des Bildfelds, in eher indirekt kommentierender Funktion vor,

---

Lat. 3867) erkennen und auch Martial spricht in seinen *apophoreta* von einer Miniaturausgabe mit dem Porträt des Dichters. Mart. 12,186: *Quam brevis immensum cepit membrana Maronem! | Ipsius vultus prima tabella gerit*. Übers.: Welch kleines Pergament den unermesslichen Maro aufnimmt! Die erste Seite zeigt sogar sein Gesicht. Vgl. Zehnacker 2004, 45.

**593** Vgl. bspw. Kat.-Nr. 6; 25; 69; 119; s. auch Kap. II.4.2.

**594** Foucher 1964c vermutet hinter den *causae* eine grundsätzlichere, vom philosophischen Diskurs geprägte Lesart. Dagegen: Zehnacker 2004, 55.

**595** Daneben stehen seit Platon Texte, welche das Epos als Mischung aus dem γένος ἐξηγητικόν und δραματικόν betrachten, z. B. Diom. I, 482: κοινόν est vel commune in quo poeta ipse loquitur et personae loquentes introducuntur, ut est scripta Ilias et Odyssea tota Homeri et Aeneis Vergilii et cetera his similia. Übers.: „Kombiniert“ heißt es hingegen, wenn in diesem kombiniert der Dichter selbst spricht und sprechende Figuren eingeführt werden. In dieser Weise ist die Ilias geschrieben, die ganze Odyssee und die Aeneis Vergils und die übrigen diesen ähnlichen Werke. Vgl. Pöhlmann 1978, 106.

sondern in gewisser Weise in einer dualen Medialität: Durch die Schriftbildlichkeit des Zitats wird die Materialität des Texts in den Vordergrund gerückt. Während Vergil in Gedanken versunken, inspiriert von der Anwesenheit der Musen entrückt wirkt, lädt insbesondere der Text des aufgeschlagenen Volumens zur Interaktion ein. Mit dem Ausgreifen des Texts in die Lebenswelt des Betrachters, der mit der Anwesenheit der vergilischen Texte vertraut war, wird dieser über die Bildebene hinaus aktiviert. Die Lenkung des Betrachters auf Kontext und Ursachen der epischen Handlung und deren dramatische Aspekte mag darüber hinaus auch auf die Art hinweisen, in der Vergil im *Hadrumetum* des frühen 3. Jhs. rezipiert worden sein mag.<sup>596</sup> Die Aeneis bot grundsätzlich durch die Thematisierung der Leiden des *pius Aeneas* und die eingelegte, tragische Geschichte der Karthagerin Dido einigen Stoff zur Beschäftigung mit den dramatischen Aspekten des Texts, allerdings sind auch tatsächliche dramatische Performances belegt, welche dieses Sujet bedienten. So lässt Macrobius knapp zwei Jahrhunderte später die gelehrten Gesprächsteilnehmer seiner Saturnalien diese Adaptionen der Dramatik um Dido kritisieren:

*Quod ita elegantius auctore digessit, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis optineat, et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies hac materia vel maxime in efficiendis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebrentur.*<sup>597</sup>

Neben einer verbreiteten Beliebtheit der Didogeschichte in der bildenden Kunst<sup>598</sup> bezeugt Macrobius für seine Zeit dramatische Performances, die seit der Veröffentlichung der Aeneis diesen Teilaspekt des Epos weiterentwickelten. Aber auch schon in antoninischer Zeit äußert sich Lukian in seinem Dialog *περὶ ὀρχήσεως* zu solchen *spin-offs*, die auf der Bühne von einem Pantomimen abrufbar sein mussten:

<sup>596</sup> Einen ähnlichen Gedanken entwickelt Zehnacker 2004, 56, schlägt dabei aber auch noch vor, in der rechten weiblichen Gestalt eine Pantomimenschauspielerin zu sehen, ohne jedoch Belege anzuführen.

<sup>597</sup> *Macr. Sat.* 5,17,5. Übers.: Dies verarbeitete er [Vergil] so viel eleganter als der Urheber des Mythos, dass die Geschichte der unkeuschen Dido, welche die Allgemeinheit völlig falsch zu kennen glaubt, dennoch über so viele Jahrhunderte die Ansicht der Wahrheit angenommen hat, und deshalb anstelle der Wahrheit in aller Munde ist, und dass die Maler, die Bildhauer und diejenigen, die in ihren Webarbeiten zusammengefügte Abbilder nachahmen sich dieses Gegenstandes – und das besonders beim Erzeugen von Bildnissen – bedienen, als sei es die einzige Möglichkeit, ihre Fertigkeit nachzuweisen, und nicht weniger in Gebärden und Gesängen der Schauspieler zum Besten gegeben werden. Vgl. *Aug. civ.* 7,26,11: *Quid sunt ad hoc malum furta Mercurii, Veneris lascivia, stupra ac turpitudines ceterorum, quae proferremus de libris, nisi cotidie cantarentur et saltarentur in theatris?* Übers.: Was sind für dieses Übel die Affären des Merkur, die Frivolitäten der Venus, die Schändungen und Scheußlichkeiten der Übrigen, die wir aus den Büchern heraussuchen würden, wenn sie nicht täglich in den Theatern gesungen und getanzt würden?

<sup>598</sup> Eine Zusammenstellung findet sich bei Lancha 1997.

νομιστέον γὰρ τῇ Σπαρτιατικῇ ἱστορίᾳ καὶ τὴν Ἰλιακὴν συνῆφθαι, πολλὴν οὖσαν καὶ πολυπρόσωπον· καθ' ἕκαστον γοῦν τῶν ἐκεῖ πεσόντων δράμα τῇ σκηνῇ πρόκειται· καὶ μεμνησθαι δὲ τούτων δεῖ μάλιστα, ἀπὸ τῆς ἀρπαγῆς εὐθύς ἄχρι τῶν ἐν τοῖς νόστοις γεγενημένων καὶ τῆς Αἰνείου πλάνης καὶ Διδοῦς ἔρωτος.<sup>599</sup>

Während also sowohl Macrobius als auch Lukian für die Kaiserzeit eine dramatisch enggeführte Rezeption der Aeneis nahelegen und besonders der Didogeschichte eine Relevanz auf der Bühne zuweisen, könnten sie in der Weise eine Erklärung für die Präsenz der Melpomene bieten, dass neben der von Kalliope geleisteten *memoria* (und damit einer profunden Textkenntnis) auch eine solche Lesart referenziert wird, die die dramatischen Aspekte in den Blick nimmt. Dass Vergil selbst schon die Geschichte Didos mit dramatischen Aspekten anreicherte, deutet die metaleptisch anmutende Passage im vierten Buch an, in der Didos Rasen mit dem eines *Agamemnonius scaenis agitatus Orestes* verglichen wird.<sup>600</sup> Dieser als metaleptisch ansprechbare Kommentar des Erzählers der *Aeneis* ist als metaliterarischer Kommentar für den Rezipienten der epischen Handlung zu verstehen, der die dramatischen Dimensionen der von Vergil inszenierten Dido-Geschichte in den Vordergrund stellt. Obgleich eine konkrete spätkaiserzeitliche Aufführung solcher auf die Handlung der Aeneis aufbauender Pantomimen oder tragischer Stücke in *Hadrumetum*, welche den Auftraggeber zur Kommissionierung des Mosaikes bewegt haben könnten, letztendlich nicht nachweisbar ist, lässt sich dennoch festhalten, dass sich die Interaktion von Bild und Text im Fall des Vergilmosaiks weit komplexer darstellt als im Sinne einer einfachen Darstellung des Dichters, die über den Text mit einem ‚Label‘ versehen wird. Vielmehr lenkt die bewusste Entscheidung für die Verse 1,8–1,9 zusammen mit der Anwesenheit der beiden Musen die Rezeption hin zu einem spezifischen Diskurs, nämlich einem solchen, der Teilaspekte der Aeneis zum Thema macht: In diesem Fall einerseits aus dem Werk herausgreifend die Gründe und Ursachen, welche die Handlung des Epos motivieren, andererseits die Konsequenzen, welche sich aus dem Willen der Götter ergeben. Aufgrund dieser semantischen Engführung scheint es deshalb zu kurz gegriffen, eine bloße Zurschaustellung einer Vertrautheit mit einem omnipräsenten Text zu vermuten. Vielmehr ist die Gemengelage eines kanonischen Hypertexts anzunehmen, welche von performativen Aktualisierungen überlagert worden sein und in einer gewissen Reziprozität Einfluss auf die Konzeption des Mediums genommen haben muss.

Betrachtet man den baulichen Kontext des Mosaiks, lassen sich weitere, durch die Anlage der Mosaiken ermöglichte Potenziale in dieser Richtung herausstellen. So lag das Vergilmosaik im mittleren von drei nebeneinanderliegenden Räumen der

<sup>599</sup> Lukian. *salt.* 46. Übers.: Man muss denn auch in der Lage sein, der Geschichte Spartas die von Iliion einfügen zu können, wie umfänglich und weitläufig sie auch ist. Für jeden der dort Gefallenen bietet sich eine Aufführung für die Bühne an; umso mehr ist es nötig, all dies erinnern zu können, vom Raub bis zu den Geschehnissen auf den Rückfahrten, ebenso bis zur Irrfahrt des Aeneas und der Liebe Didos.

<sup>600</sup> Verg. *Aen.* 4,471.

*domus*. Auch in den anderen beiden Räumen befanden sich zentrale Bildfelder, von denen eines bei der Entdeckung nicht mehr erhalten war, während das andere das Aufeinandertreffen von Herakles und Auge zeigt.<sup>601</sup> Vor dem Hintergrund der Beobachtungen zum Vergilmosaik und dessen vielschichtiger Anlage, die in intermedialer Weise Episches mit Dramatischem verbindet und damit einen Diskurs über das eigentliche Werk hinaus anbietet, liegt es nahe, das Potenzial auch raumübergreifend nachzuverfolgen.<sup>602</sup> Das bereits angesprochene Mosaik mit Herakles und Auge im Nebenraum besaß keine textuellen Anteile, bietet aber dennoch Potenziale, die eine gemeinsame Rezeption ermöglichen. So kann der Raum mit dem Vergilmosaik, der über die Medienkombination, wie gezeigt worden ist, eine Kommunikation komplexer Inhalte anbietet, als Leitlinie für die Interpretation des leider nicht mehr vollständigen Ensembles dienen. Dies scheint v. a. aufgrund der Kombination der zentralen Lage des das Vergilmosaik beherbergenden Raums zwischen den beiden anderen Mosaiken einerseits und der Existenz des textuellen Anteils auf demselben andererseits geboten zu sein. Auf dem erhaltenen Mosaik, das den Mythos des Herakles und der Auge zum Thema hat, lassen sich trotz der Beschädigung noch drei Figuren erkennen, von denen Herakles in der linken Hälfte des Bildfelds am stärksten beschädigt ist. Auf der rechten Seite sind zwei weibliche Gestalten angegeben, von denen eine bis auf ein Tuch nackt dargestellt ist, während die zweite, an einen Pfeiler gelehnt, eine Wasserschale hält. Die badende Gestalt, die über den Kontext als Auge identifiziert werden kann, blickt Herakles erstaunt an; eine zu Boden gefallene und auslaufende Lekythos markiert den Kontext als Badeszene. Die weiblichen Figuren zeigen dabei beide eine Ikonographie, die zumindest assoziatives Potenzial hat, um ab dem 4. Jh. v. Chr. verbreitete Venusdarstellungen zu aktualisieren, wodurch ein klar erotischer Kontext abgerufen wird. Der Mythos von Herakles und Auge bietet sich in einem solchen durchaus an, mit dem Vergilmosaik und dessen Fokus auf dem Tragischen „gelesen“ zu werden. Er bietet neben dem erotischen auch ein tragisches Potenzial, da die Königstochter Auge gleich in mehreren Varianten des Mythos Opfer einer Vergewaltigung durch den trunkenen Heros wird, worauf sie darüberhinaus wegen einer von ihrem Vater unerwünschten Schwangerschaft mit Telephos getötet werden soll.<sup>603</sup> Damit bietet sich für den Rezipienten das Potenzial eines *tertium comparationis* in den tragischen Dimensionen beider Mythologeme. In einer Gesamtlektüre dieses auf ursprünglich drei Räume aufgeteilten Ensembles ergibt sich so für den Rezipienten das Angebot eines kommunikativen bzw. diskursiven Mehrwerts. Dabei spielt es weni-

**601** Novello 2007, 59. 63. Gauckler 1897a 8–11; 1910, 54 identifiziert die Darstellung als Aeneas und Dido, Muth 1998, 226 als Herakles und Auge oder Mänade.

**602** Novello 2007, 63 spricht lediglich von einem Interesse des Besitzers, über die beiden Mosaiken seine Affinität zur Bildung und literarischen Themen zu repräsentieren.

**603** Es gibt Bezugnahmen auf eine Tragödie *Auge* des Euripides sowie spätere Hinweise auf den Inhalt der sophokleischen *Aleadae*, die sich beide mit der Episode auseinandersetzen. Vgl. Strab. 13,1,69; Paus. 8,4,9.

ger eine Rolle, welche Vorbilder bzw. Vorlagen aktualisiert werden, als vielmehr, welche Einführung einerseits und welches über sich Hinausweisen andererseits durch die Kombination von Bild und Text ermöglicht wird. Als besonders komplex zeigt sich diese Kommunikation auch dadurch, dass der textuelle Anteil pseudoepigraphisch auf der Schriftrolle Vergils präsentiert wird und so dem Rezipienten eine umso aufmerksamere Rezeption abverlangt.

Ähnliches lässt sich zu einem Mosaik mit einer Darstellung aus dem Trojazyklus beobachten, das aus der ‚Villa del Tellaro‘ in Helorus stammt (Abb. T69).<sup>604</sup> Das Bildfeld, das vermutlich eines von insgesamt zwölf Bildfeldern gewesen sein muss (Abb. 82), welche den *oecus* der *villa* schmückten,<sup>605</sup> zeigt die Auslösung des Leichnams Hektors. Im Zentrum der Bildkomposition befindet sich die mit dem Leichnam und den Geschenken beladene Waage, auf der linken Seite stehen die Griechen Odysseus, Achilleus und Diomedes, zur Rechten standen, heute aufgrund großflächiger Beschädigung des Bodens nur in Teilen erhalten, Priamos und weitere Trojaner. Alle Dargestellten sind oberhalb der bildlichen Darstellung textuell identifiziert, die Heroen namentlich, die begleitenden Troer, von denen lediglich eine Figur fragmentarisch erhalten ist, werden nur über ihre Zugehörigkeit zu den Τρῶες benannt. Dies zeigt sich auch in der Ikonographie, die im Fall der Nebencharaktere anhand der Frisuren und Kleidung sehr nah an den Konventionen lebensweltlicher Darstellungen orientiert sind, während die erhaltenen Griechen entweder der mythologischen Darstellungskonvention folgen (Odysseus in *exomis* und *pileus*) oder an spätkaiserzeitlicher Feldherrenikonographie orientiert sind (Achilleus und Diomedes mit Federbusch und *lorica musculata* sowie Militärstiefeln).<sup>606</sup> Damit ist eindeutig das Thema des 24. Gesangs der Ilias referenziert, das in großer Ausführlichkeit die Erweichung des Achill durch seine Mutter Thetis und letztendlich durch die Bitten des Vaters des Getöteten, Priamos, schildert. Dort wird jedoch Priamos auf Zeus' Befehl von Hermes heimlich zum Zelt des Achill geführt, es findet also keine öffentliche Wägung statt. Auch sind bei der Übergabe der Gaben nicht Diomedes und Odysseus, sondern Automedon und Alkimos anwesend.<sup>607</sup> Eine Rolle in der homerischen Lösung spielen die beiden griechischen Heroen demnach nicht, sodass neben der Ilias weitere Texte in Betracht gezogen werden müssen, die, über eine Illustration hinausgehend, das Thema diskursivieren. Betrachtet man weiterhin die Eigenheiten im *framing* des Bildfelds, so weist die aus einem Pflanzengeflecht bestehende Bordüre den Rezipienten in eine weitere Richtung. In der linken unteren Ecke hat sich eine Maske erhalten, die mit einer Phrygermütze ikonographisch spezifiziert worden ist, welche das epische Thema auch außerhalb der eigentlichen Darstellung in eine andere Richtung lenkt,

<sup>604</sup> Kat.-Nr. 54.

<sup>605</sup> Wilson 2016.

<sup>606</sup> Vgl. Wilson 2016, 135.

<sup>607</sup> Hom. *Il.* 24,474.

nämlich in Richtung dramatischer Aufführungen.<sup>608</sup> Mehrere dramatische Adaptationen der Lösung Hektors sind bekannt, u. a. von Dionysius I., der damit 367 v. u. Z. die Lenäen gewinnen konnte, sowie die den tragischen Teil einer Tetralogie des Aeschylos abschließenden Φρύγες und eine Tragödie des Ennius.<sup>609</sup> Ebenfalls wäre in Analogie zum zuvor besprochenen Vergilmosaik an Aktualisierungen des Themas z. B. in Form eines Pantomimus zu denken.<sup>610</sup> Interessant zu beobachten ist dabei das Bildkonzept: Es handelt sich nicht um eine Darstellung, die eine tatsächliche dramatische Performance markiert, wie es etwa auf einem Mosaik aus der sog. Zosimosvilla in Zeugma geschieht, das eine Szene der Συναριστώσαι des Menander mit der Angabe einer Theaterarchitektur im Hintergrund der dargestellten Schauspieler zeigt, auf der sogar der Titel des Stückes vermerkt ist.<sup>611</sup> Vielmehr ist das dramatisch verarbeitete Sujet scheinbar durch Rückwanderung aus dem Theaterkontext wieder in einer Mythendarstellung ausgearbeitet, welche erst durch ihr *framing* als solche markiert wird. Ähnliches hat K. Dunbabin zum ebenfalls in Zeugma gefundenen Pasiphaë-Mosaik aus dem sog. Haus des Poseidon angemerkt (Abb. T163), welches einerseits eine mehrsenige Darstellung des Mythos bietet, andererseits jedoch mit den Vorhängen und der kompositorisch bedeutsamen Anwesenheit der Amme (τροφός) auf einen dramatischen Kontext hindeutet.<sup>612</sup> Als eine mögliche Inspirationsquelle – vor dem Kontext der bisherigen Beobachtungen zur Komplexität der medialen Gefasstheit der Stücke scheint die Frage nach einer direkten Abhängigkeit auch hier abzulehnen zu sein – bieten sich dabei die fast völlig verlorenen Κρήτες des Euripides (*fr.* 472e K) an, in denen die Amme eine wichtige Rolle gespielt haben muss, da sie in der Konfronta-

**608** Die anderen drei Ecken waren vermutlich ebenfalls mit solchen Masken versehen. In der linken oberen Ecke lassen sich noch die herabhängenden Bänder der Maske erkennen. Wilson 2016 spricht sich bzgl. der Maske gegen einen Hinweis auf den trojanischen Gegenstand aus und führt an, dass seit dem Hellenismus Mosaiken mit solchen Masken bekannt seien, die dort ohne direkten inhaltlichen Bezug zum Bildfeld stünden, allerdings scheint die Phrygermütze ein durchaus plausibles Signal für diese Lesart zu sein – v. a. im Hinblick auf die Rezeptionsebene.

**609** Zu Dionysius s. TrGF 1,76 F 2A; vgl. Grossardt 2005. Zu Aeschylos s. Radt 1985, 364–370. Zu Ennius s. TRF F 56–71 ed. Manuwald.

**610** Dazu s. u.

**611** Zum Mosaik s. Dunbabin 2016, 58 Abb. 3.20. Donderer 2005, 66 spricht sich gegen eine Darstellung von Schauspielern aus, dafür Abadie-Reynal/Darmon 2003, 97. Stefanou 2006, schließt sich M. Donderer an und äußert, dass das Fehlen der Masken interessant sei, ohne jedoch diesen Befund zu interpretieren. Der Text nimmt auf diesem Mosaik eine besondere Rolle in der Kommunikation ein: Während auf der *scaenae frons* hinter den sitzenden Charakteren Συναριστώσας eingelegt ist, steht auf dem *pulpitum* das den Akkusativ regierende Prädikat mit dem dazugehörigen Subjekt (Ζώσιμος έποίηι). Damit hat sich der Mosaizist in einer partiellen Parallelkombination auf einer Metaebene zum Bildgegenstand geäußert, nämlich zu seiner Interpretation einer szenischen Wiedergabe des Stückes, welche auffällige Parallelen zu einem Mosaik in Mytilene bzw. Pompeji aufweist; vgl. Stefanou 2006, 304. Interessant ist dabei die Verortung des Texts, der nicht getrennt vom Bildfeld eingearbeitet, sondern in die Materialität des Bildgegenstandes integriert worden ist.

**612** Dunbabin 2016, 103; s. dazu ausführlich Kap. II.4.3.

tion zwischen Minos und seiner durch die Geburt des Minotaurus entlarvten Frau im erhaltenen Fragment als Komplizin erwähnt wird, welche zusammen mit ihrer Herrin zum Tode durch Einmauern verurteilt wird.<sup>613</sup> Dass also einen dramatischen Kontext markierende Elemente und ‚konventionelle‘ Darstellungen mythischer Szenen, die zwar bildimmanent ohne starke Marker eines solchen Kontexts konzipiert sind, dafür allerdings durch ihr spezifisches *framing* in diese Richtung deuten, nebeneinander im Bestand existieren, deutet darauf hin, dass beim antiken Rezipienten ein Gesamtkonzept der Szene erwartbar gewesen sein muss, das über die Grenzen zwischen Genres von Performances und literarischen Texten hinausgehend einen vielfältigen Diskurs zum jeweiligen Mosaik unterstützte.<sup>614</sup>

Eine Überlagerung von verschiedenen Kontexten zeigt ebenfalls ein Mosaik aus den Privatthermen der ‚Villa romana de Fuente Álamo‘ in Puente Genil (Abb. T94–T96).<sup>615</sup> Es besteht aus einem zentralen, rechteckigen Bildfeld, welches die Personifikation des Nils zusammen mit einem Nilpferd, einem Krokodil und zwei Ibissen darstellt, sowie aus vier anschließenden, apsidialen Bildfeldern. Das zentrale Bildfeld mit der nilotischen Szene dient dabei dem Betrachter gleichwohl als Einstieg in die thematische Ausrichtung des Raumdekors, indem es beim Betreten und Beschreiten des Raumes durch Position und Größe den Blick führt und so ein *framing* für die weiteren Bilder bietet. Während von zwei apsidialen Bildfeldern lediglich wenige Fragmente eines Texts erhalten sind, zeigen die beiden anderen in den nilotischen Kontext einzuordnende Szenen, nämlich die Schilderung einer Geranomachie<sup>616</sup> zwischen grotesk konzipierten, pygmäenähnlichen Figuren und Kranichen. Beide Bildfelder sind um textuelle Anteile ergänzt.<sup>617</sup> Auf einem der beiden Bildfelder wird eine männliche Figur von einem Kranich attackiert. Sie wird über zwei Texte, welche auf unterschiedlichen Ebenen operieren, ergänzt: Ein erster Text (*su Cerbio = sum Cervio: ich bin Cervio*) richtet sich werkextern an den Rezipienten und identifiziert die Figur, während sie sich in einem zweiten Sprechakt innerhalb der dargestellten Welt an die

**613** Vgl. Ergeç 2007, 10; Önal 2009, 16–23. Eur. *Cret. Fr.* 472e K 46–49 λάζυσθε τὴν πανο[ῦργον, ὡς καλῶς θάνηι, / καὶ τὴν ξυνεργὸν [τῆνδε, δ]ωμάτων δ’ ἔσω / [ἄγο]ντες αὐτὰς ἔρ[ξατ’ ἐς κρυπτ]ήριον, / [ὡς μ]ηκέτ’ εἰσίδ[ωσιν ἡλίου κ]ύκλον. Übers.: Ergreift die zu allem Fähige, auf dass sie gut sterbe, und auch diese ihre Mitwisslerin; bringt sie in’s Haus und schließt sie ein im Kerker, auf dass sie nie mehr den Lauf der Sonne erblicken.

**614** Vgl. Dunbabin 2016, 111–113, die sich in diesem Sinne auch gegen eine strikte Trennung zwischen dramatischen Subgenres durch den antiken Rezipienten ausspricht.

**615** Kat.-Nr. 78.

**616** Dieses Bildthema taucht bereits auf der François-Vase im 6. Jh. v. u. Z. auf. Für eine Zusammenstellung s. Versluys 2002.

**617** Mit den linguistischen Aspekten der im Folgenden angeführten Texte beschäftigt sich ausführlich Caballer González 2001. Eine ähnliche, aber weniger komplexe Darstellung findet sich auf einem Mosaik aus Amphissa, auf dem ein Kranich Pygmäen attackiert, wobei einer von ihnen seine Sorge um seine Genitalien verbalisiert (Σχολή μή τὸ δρεῖλον „Hör auf, nicht den Phallus!“), der andere seinen Vater um Hilfe anruft (βοίθει πάπα „Hilf mir, Vater!“); s. dazu Themelis 1977, 253–254.

zweite männliche Figur richtet (*e fili Gerio vale = eh, fili Geryon, vale*: Oh weh, mein Sohn *Geryon*, lebe wohl!). Diese zweite männliche Figur kommt der ersten mit einem Stock zu Hilfe und richtet sich auf derselben Ebene an diese (*subduc te pater*: Ducke dich weg, Vater). Die dritte, weibliche Figur läuft herbei und äußert ihren Unmut ob der Situation, in der ihr Mann sich in Gefahr befindet (*ai misera decollata so = ai, misera, decollata sum*: Weh mir, ich bin enthauptet).<sup>618</sup> Direkt an den Rezipienten richtet sich hingegen der zweite Text, der sie als Frau bzw. Mutter der beiden männlichen Figuren identifiziert (*uxor Mastale*: die Ehefrau *Mastale*). Dieser Text ist jedoch nicht wie im Falle ihres Mannes als Sprechakt konzipiert, sondern wirkt auf einer kommentierenden Ebene. Die zweite Szene beschäftigt sich höchstwahrscheinlich mit den Nachwirkungen der Auseinandersetzung. Der besiegte Kranich liegt am Boden, während sich zwei männliche Figuren an ihm mit Stöcken zu schaffen machen und eine dritte Figur mit einem Seil am Hals des Kranichs zieht. Auch in dieser Szene äußern sich alle drei Beteiligten. Eine der drei männlichen Figuren kommentiert den Versuch, den toten Vogel wegzuschaffen mit *et tu eresuma*, wozu in der Hauptsache zwei Lesarten existieren. Während in beiden Fällen eine Aufforderung Inhalt des Sprechakts ist, unterscheiden sie sich in ihrer konkreten Ausrichtung:

- (1) *Et tu, ere, suma*: Auch du, mein Herr, pack an! Dabei ist der Schlusskonsonant des Prädikates *sumas*, eines volitiven Konjunktivs, ausgefallen. Diese Lesart bietet sich aufgrund der lexikalischen Anklänge an die Komödie mit *ere* und des nilotischen Kontexts, der durch die groteske Darstellung der Hauptdarsteller als komödiantisch gewertet werden kann, an.<sup>619</sup>
- (2) *Et tuere suma*: Achte auch auf sein Haupt! *Sum(m)a* wird von J. Caballer González mit Verweis auf Mart. 11,46,6 als Synonym für den Mund aufgefasst.<sup>620</sup>

Zwar lässt sich letztlich keine der beiden Hypothesen verifizieren, beide passen jedoch gut in den dramatisch-komödiantischen Kontext des Arrangements. Bzgl. ihrer Lesart unproblematischer gestalten sich die Äußerungen der anderen Figuren. Eine Figur beschwert sich mit *e importuna = ei, importuna* (sc. *grus/avis*). Interpretiert werden kann dieser Ausruf als Beschwerde über das Gewicht des toten Vogels: Oh, wie schwer er (der Kranich) ist! Alternativ kann der Ausruf jedoch auch als Fluch gewertet werden: Du Mistvieh! Die andere Figur kommentiert ihre Mühe mit dem toten Vogel mit *timio ne vecti franga = timeo, ne vectim frangam*: Ich habe Angst, den Hebel zu zerbrechen! In der dritten der vier Apsiden haben sich leider nur Reste zweier Wörter erhalten, welche sich einer Interpretation erwehren. Es lässt sich jedoch festhalten, dass

<sup>618</sup> Die Aussage *decollata sum* wird bisweilen als weiteres Element der Komik beschrieben, das mit einer möglichen Etymologie des Namens ihres Ehemannes *Cerbio* in *cervix* im Sinne von *caput* erklärt wird, dessen sie im Sinne des Familienoberhauptes beraubt zu werden drohe; s. hierzu Caballer González 2001, 117; Gómez Pallarès 1997, 84.

<sup>619</sup> Caballer González 2001, 119.

<sup>620</sup> Caballer González 2001, 120.

die beiden erhaltenen Szenen nicht nur demselben Sujet entlehnt sind, sondern durch die sequenzielle, die Bildfelder übergreifende Darstellung einer Auseinandersetzung mit einem Kranich durch einen Rezipienten narrativisiert werden können.<sup>621</sup> Die nicht erhaltenen Bildfelder könnten in diesem Sinne durchaus dieses Narrativ weitergeführt, bzw. ein zweites gebildet haben. Auffällig ist in jedem Fall, dass nicht die übliche Ikonographie von Pygmäen bemüht wird, die sich sonst in nilotischen Kontexten findet.<sup>622</sup> Besonders die Darstellung von *Mastale* mit ihrem maskenhaften Gesicht und ihrer unüblichen, bodenlangen Kleidung kann in Kombination mit den textuellen, in der Mehrzahl aus Sprechakten bestehenden Anteilen als Hinweis auf einen theatrale Kontext gedeutet werden, wobei sich in der Darstellung der übrigen Figuren keine konkreten Indizien dafür nachweisen lassen.<sup>623</sup> In Analogie zu den anderen in diesem Kapitel untersuchten Mosaiken mag die Funktion des Mosaiks jedoch über eine einfache Illustration, wie sie etwa J. Lancha annimmt, hinausgehen.<sup>624</sup> Es ruft beim Rezipienten einen Kontext ab, der die theatrale Fassung inkludiert, und lässt dabei die Ebenen zwischen der Repräsentation einer dramatischen Performance und einer isoliert-immersiv dargestellten Nilandschaft verschwimmen.<sup>625</sup> Dieses Schwan-ken zwischen einer Immersion des Rezipienten und dessen Distanzierung wird letztendlich auch durch die auffällige, auf einem extrem umgangssprachlichen Niveau zu verortende Diktion der Sprechakte einerseits und deren materielle Präsenz innerhalb der Bildfelder andererseits erzeugt.

Ein Mosaik aus der ‚Villa romana de Santa Cruz‘ in Cabezón de Pisuerga (Abb. T15) besteht aus zwei stark fragmentierten, nebeneinanderliegenden und durch eine Bordüre gerahmten Szenen, in denen jeweils zwei in Rüstung und Bewaffnung angegebene männliche Figuren interagieren – links in einem Kampf, rechts in einer friedlichen Interaktion.<sup>626</sup> Beide Szenen sind oberhalb durch ebenfalls fragmentierte Texte ergänzt, die das Dargestellte als das Aufeinandertreffen von Glaukos und Diomedes im sechsten Gesang der Ilias identifizierbar machen: Beiden Szenen ist jeweils ein Verspaar zugeordnet, wobei über dem Kampf das griechische Original (*Il.* 6,119–6,120) zitiert wurde, wovon sich nur der Ausgang des zweiten Verses erhalten hat ([μμεμῶ] τε μάχεσθαι „beide begierig zu kämpfen“). Über der friedlichen Interaktion befindet sich eine aufgrund mangelnder Überlieferung leider nicht mehr einem Text oder Autor zuweisbare lateinische Version des Ausgangs der Konfrontation (*Il.* 6,232–6,233), in

**621** Vgl. Gómez Pallarès 1997, 82–87, der den Bildfeldern nur einen basalen inhaltlichen Zusammenhang untereinander bescheinigt.

**622** Vgl. Dunbabin 2016, 133.

**623** Daviault/Lancha/López Palomo 1987, 69–78.

**624** Lancha 1997, 209: „La transmission du schéma iconographique d’ensemble s’est faite par l’intermédiaire d’un manuscrit illustré du texte reproduit dans la mosaïque.“ (Übers.: „Die Übermittlung des ikonographischen Schemas erfolgte durch ein illustriertes Manuskript, dessen Text auf dem Mosaik wiedergegeben ist.“)

**625** Vgl. Dunbabin 2016, 133–134.

**626** Kat.-Nr. 11.

der sich die beiden Heroen erkannt haben und ob ihrer ererbten Gastfreundschaft ihre Rüstung tauschen und in Frieden auseinandergehen (*hi[i]?*---] [*manu*]s *iun*[*x*]e*ru*[*nt*] / [*T*]y*di*[*des*---] „Diese [...] gaben sich die Rechte / Tydides [...]“).<sup>627</sup> Beobachtet man das Mosaik anhand der Parameter des Analysemodells, lässt sich festhalten, dass die Anlage äußerst komplex ist. Auf einer inhaltlichen Ebene werden singulär zwei literarische Texte aus dem trojanischen Sagenkreis mit bildlichen Darstellungen des Mythos kombiniert.<sup>628</sup> Dabei wird jedoch weit über eine reine Illustration des Texts hinausgegangen, d. h. die Konzeption entspricht eher dem interdependenten als dem doppel-spezifischen Modus, da schon aufgrund der unüberbrückbaren Kluft zwischen Bild und Text die jeweilige Semantik nie dasselbe ausdrücken kann; vielmehr bereichern sich Text und Bild durch ihre jeweiligen Qualitäten und schließen jeweils Lücken.<sup>629</sup> Dafür spricht auch die Beobachtung, dass auf dem Mosaik ein Kampf dargestellt ist, der im homerischen Original gar nicht erst zustande kommt.<sup>630</sup> Dort stellen die Heroen ihr Verhältnis zueinander schon beim Absteigen von ihren Wagen fest, indem sie sich, auf die Frage des Diomedes nach der Identität seines Gegenübers, über etwa hundert Verse miteinander austauschen.<sup>631</sup> Das bedeutet, dass vom Rezipienten diese längere Passage, die in einer ihrer Funktionen sicherlich als exemplarisch für die Gastfreundschaft angesehen werden konnte,<sup>632</sup> supplementiert werden musste, während die intermediale Kombination die wesentlichen Punkte der Handlung, nämlich den leicht modifizierten Ursprung einerseits und den Ausgang des Zusammentreffens andererseits, absteckt. Aber auch auf der formalen Ebene zeigt das Mosaik einige Auffälligkeiten hinsichtlich seiner Anlage. Dabei ist festzuhalten, dass die textuellen Anteile nicht direkt in das Bildfeld eingefügt sind, sondern durch ein dünnes Band abgetrennt sind, was sie in eine gewisse Distanz zur Bildhandlung stellt. Auf einer nächsten, dem Rezipienten konzeptuell-räumlich näheren Ebene, dient die Säulenarchitektur, die beide Szenen rahmt, J. Lancha als Hinweis auf einen Ursprung in einer Kodexillustration, was jedoch letztlich nur Hypothese bleiben muss.<sup>633</sup> Sie kann jedoch als rahmendes Mittel gewertet werden, welche die getrennten Text- und Bildanteile in einer Einheit zusammenfasst. Es lässt sich noch eine dritte Ebene der Rahmung erkennen, die durch das einem Bilderrahmen ähnliche Mäanderband etabliert wird. Der Rezipient blickt daher gleichermaßen durch einen Rahmen auf zwei wiederum gerahmte Szenen aus dem Mythos. K. Dunbabin spricht mit Verweis auf *Petr.* 59 die Möglichkeit

**627** Zur Edition des Texts s. Gómez Pallarès 1997, 160–162.

**628** Eine weitere Darstellung, allerdings lediglich um Namensbeischriften ergänzt, fand sich in der ‚Casa del Criptoportico‘ (I 6,2), vgl. LIMC III.1 21, 400 s. v. Diomedes.

**629** Lancha 1997, 186 führt die Konzeption, wie auch in vielen anderen Fällen, auf eine Kodexillustration zurück, ohne dabei auf die Rezeptionsästhetischen Aspekte einzugehen. Subtile Kritik daran in Dunbabin 2016, 136 Fn. 116.

**630** Vgl. Lancha 1997, 186.

**631** Hom. *Il.* 6,121–125.

**632** Vgl. Stefanou 2006, 112–113.

**633** Lancha 1997, Nr. 89.

an, dass es sich nicht um eine direkt literarisch oder sogar von der Ilias inspirierte Darstellung, sondern um die materielle Rezeption eines Auftritts so genannter *Homeristae* handeln könnte, welche zu *convivia* und ähnlichen Anlässen auftraten und Szenen aus den homerischen Epen mit einer Mischung aus Choreographie und Rezitation von Versen nachstellten.<sup>634</sup> Eine Variante einer solchen Performance, die sich bzgl. ihrer *gravitas* von der gleich zweifach satirisch inszenierten Aufführung im Haus des Trimalchio evtl. absetzte, könnte durchaus eine Inspiration für die Konfiguration des Mosaiks gewesen sein. Dabei muss jedoch festgehalten werden, dass ein Rezipient bei intensiver Kenntnis der homerischen Passage ein Problem bzgl. der Gastfreundschaft gesehen haben könnte, da im Anschluss an die Abmachung zwischen Diomedes und Glaukos Zeus eingreift, um dem Trojaner Glaukos den Verstand zu vernebeln und so einen Tausch zweier Rüstungen zu bewerkstelligen, die erhebliche Wertunterschiede aufweisen.<sup>635</sup> Andererseits haben die beiden Heroen den Waffentausch schon vor dem Eingreifen des Zeus beschlossen, was die Stelle zusätzlich verkompliziert.<sup>636</sup> Einen Hinweis darauf, dass die Einhaltung der ererbten Gastfreundschaft für den Auftraggeber ein zentraler Punkt der Botschaft gewesen sein mag, bietet die Tatsache, dass der Moment des Handschlags in lateinischer Sprache angegeben ist, also in der Kommunikation mit dem Rezipienten zuerst das homerische Original zitiert wird, um dann *code-switching* ins Lateinische zu betreiben, was in der Tat dafür spricht, dass dieser Aspekt markiert werden sollte. Auch die Lage des Mosaiks in einer *porticus* (ob innerhalb des *peristylum* oder der Villenfassade vorgelagert ist nicht gesichert) spricht für diese Deutung. Für die homerischen Epen typisch, wird also das Handeln der Heroen und Götter in verschiedenen Nuancen bemüht, was sich als ein möglicher Diskurs unter den Rezipienten angeboten haben könnte. Letztendlich lässt sich anhand des Materials ebenso keine einzige Quelle isolieren, was jedoch, wie auch bereits zu den zuvor besprochenen Mosaiken gezeigt worden ist, nicht nötig ist (geschweige denn beabsichtigt war), weil eine der Stärken der intermedialen Konzeption dieser Stücke ihre Fähigkeit ist, vielfältige und komplexe Diskursangebote und -ebenen zu erzeugen, indem nicht nur sowohl die bildlichen als auch die textuellen Anteile, sondern auch deren formale Anlage Teilaspekte beisteuern, welche sich potenziell aus verschiedenen Quellen speisen.

Einen Höhepunkt findet dieses Vorgehen auf einem vor wenigen Jahren in Noheda entdeckten Mosaik, das zur Ausstattung eines großformatigen, fast 300 m<sup>2</sup> umfassenden

**634** Dunbabin 2016, 134–136. Zu den *Homeristae* s. Hillgruber 2000.

**635** Hom. *Il.* 6,234–6,236: ἔνθ' αὖτε Γλαύκῳ Κρονίδης φρένας ἐξέλετο Ζεὺς, / ὃς πρὸς Τυδεΐδην Διομήδεα τεύχε' ἄμειβε / χρύσεια χαλκείων, ἑκατόμβοι' ἔννεαβοίων. Übers.: Von dort aber nahm dem Glaukos den Verstand der Kronide Zeus, der mit dem Tydeussohn Diomedes seine goldenen Waffen gegen bronzene tauschte, den Wert von hundert Rindern gegen den von neun.

**636** Hom. *Il.* 6,230–231: τεύχεα δ' ἀλλήλοισι ἐπαμείψομεν, ὄφρα καὶ οἶδε / γνῶσιν ὅτι ξεῖνοι πατρώοι εὐχόμεθ' εἶναι. Übers.: Lass uns die Waffen untereinander tauschen, auf dass auch jene wissen, dass wir erklären, Gastfreunde schon seit den Tagen unserer Väter zu sein.

den *triclinium* einer *villa* gehörte und in seiner Konzeption mythologischen Bestand und dramatische Performances zusammenführt (Abb. T 86).<sup>637</sup> In insgesamt fünf Bildfeldern, die um ein Becken angeordnet sind, werden dem Betrachter sowohl mythologische Szenen (Paris und Helena, Pelops und Hippodameia, Triumph des Dionysos) als auch die Darstellung von Aufführungen verschiedener Genres und Themen geboten.<sup>638</sup> Während sich die mythologischen Szenen besonders im Fall der Darstellung der Geschichte von Paris und Helena und den Geschehnissen um Pelops, Hippodameia und deren Vater Oinomaos wegen ihrer mehrszenigen Anlage hervorheben lassen,<sup>639</sup> zeigen die übrigen beiden Bildfelder zwei Szenen aus dem Theaterkontext, welche sich in ihrer Komposition und in ihrem jeweiligen Bildinhalt stark ähneln. Zur linken finden sich jeweils eine Orgel, die von einem Musiker und zwei Jungen betrieben wird, sowie drei Figuren, welche als Chor bzw. *scabillum*-Spieler interpretiert werden.<sup>640</sup> Im Zentrum der Darstellung wird von beiden Bildfeldern ein *pantomimus* in unterschiedlicher Tanzpose gezeigt, der bzw. die von einem Kitharaspieler, einem Auleten sowie einer männlichen Gestalt in einem Mantel begleitet wird, welcher als Dichter bzw. Redner interpretiert wird.<sup>641</sup> Unter beiden Szenen befindet sich eine von Architekturdarstellungen eingefasste Reihe von Figuren, die Athleten, Schauspieler aus Komödie und Drama sowie das Personal von *ludi* darstellen.<sup>642</sup> Die beiden Bildfelder unterscheiden sich jedoch in der Thematik, welche jeweils in der rechten oberen Ecke dargestellt ist. Im südlichen Bildfeld finden sich dort zwei Schauspieler, welche aufgrund ihrer *kothurnoi* als Tragödienschauspieler identifizierbar sind. Das nördliche Bildfeld klärt durch eine in die Darstellung integrierte Beischrift das Thema: Es handelt sich um einen *mimu(s) zelotipi numti (mimus zelotypi nymphi)*, also um den Mimus des eifersüchtigen Bräutigams.<sup>643</sup> Der eponyme Ehemann sitzt auf einem Bett zusammen mit seiner Braut, welche er, offenbar um befürchtetes oder weiteres *adulterium* zu verhindern, an einer Kette fixiert hat. Neben diesen Hauptpersonen befindet sich ein kleiner Sklave im Vordergrund. Eine weibliche, nicht weniger opulent als die *archimima*

---

637 Kat.-Nr. 70.

638 Für eine ausführliche Analyse der Bildfelder s. Uscatescu 2013. Kritik an einigen Details sowie der Interpretation des gesamten Ensembles äußert Dunbabin 2016, 15 Fn. 67.

639 Das trojanische Narrativ zeigt von links nach rechts (1) das Parisurteil, (2) Helena und Paris beim Besteigen eines Schiffes sowie (3) die Ankunft der beiden in Troja. Das Schiff dient dabei als bemerkenswerte Überbrückung der Schiffsreise, die nicht dargestellt ist, indem die beiden es jeweils über einen Steg links betreten und rechts verlassen. Vgl. hierfür auch das Mosaik der großen Jagd aus Piazza Armerina (Dunbabin 2016, 211 Abb. 7.30). Das elische Narrativ zeigt von links nach rechts (1) das Freien des Pelops um Hippodameia vor Oinomaos (mit den aufgehängten Köpfen der anderen Freier im oberen Hintergrund), (2) die Manipulation am Wagen des Oinomaos und (3) den Sieger Pelops mit Hippodameia zusammen im Wagen.

640 Uscatescu 2013, 384.

641 Uscatescu 2013, 385.

642 Uscatescu 2013, 387.

643 Zu den sprachlichen Aspekten zuletzt Lancha 2017.

dargestellte Gestalt sowie eine männliche Figur befinden sich im Hintergrund. Eine weitere männliche Figur, welche der vorgenannten sehr ähnlich gestaltet ist, scheint sich hinter der Kulisse zu verbergen. In ihnen mag jeweils der *adulter* zu erkennen sein, welcher damit zwei distinkte Zeitpunkte in der Handlung andeutet; einmal sitzt er mit der zweiten weiblichen Gestalt, welche eine Vertraute der Braut darstellt, auf dem Bett, in einer anderen Szene ist der Bräutigam angekommen und zwingt ihn so, sich zu verbergen.<sup>644</sup> Bemerkenswert ist in der Gesamtschau des Mosaikes von Noheda die Zusammenführung verschiedener Aspekte und Phänomene aus dem spätantiken Kulturbetrieb: Tragödie, Komödie, sportliche Wettkämpfe – beide allerdings untergeordnet in den kleinen Bildreihen unterhalb der Theaterdarstellungen – Pantomimus, Mimus und Darstellungen mythischer Stoffe stehen nebeneinander. Dieses Zusammenspiel hat sich an den in diesem Kapitel untersuchten, intermedial konzipierten Mosaiken immer wieder beobachten lassen und zeugt von dem dichten Geflecht verschiedener Aktualisierungen von Bildung, Mythos und Performance in der späten Kaiserzeit und in der Spätantike, das sich im materiellen Bestand solcher Mosaikunst beobachten lässt. Dieses Geflecht zeigt sich in Noheda auch an Details, die den jeweiligen Kontext des Dargestellten bewusst erweitern: Der Text, der den *mimus* identifiziert, wurde anhand der Schriftform Manuskripten angenähert,<sup>645</sup> während im mythologischen Bildfeld zu Pelops und Deidameia das *setting* des Wagenrennens durch einen *euripus* markiert wird, der, reziprok wirkend, zwischen der Lebenswelt des Betrachters und der Darstellung des Mythos oszilliert.

### II.3.3 Résumé: Diskursangebote aus Literatur und Drama

Die intermedial konfigurierten Mosaiken mit Inhalten aus Literatur und Drama zeichnen sich v. a. dadurch aus, dass sie keinesfalls nur Bildinhalte um erklärende Texte ergänzen. Ebenso wenig sind die bildlichen Anteile dieser Medienkombinationen als Illustrationen bekannter Texte zu werten. Beide Hypothesen bedienen letztlich ein Konzept, das entweder die textuellen oder aber die bildlichen Anteile als sekundär identifiziert und so den Blick für die Interaktion der Teilmedien sowie das daraus für die Kommunikation mit dem Betrachter entstehende mehrdimensionale Potenzial verstellt. Auch sollte besonders im Falle der mit dem Kulturbetrieb (Literatur, Drama, Philosophie) befassten Stücke die These, dass diese Mosaiken den sozialen Status

---

**644** Uscatescu 2013 will in den beiden männlichen Figuren einen Schauspieler und einen Kulissenassistenten sehen, was nicht nur aufgrund der Ähnlichkeit untereinander, sondern auch wegen des dann folgenden Fehlens der für solche *mimi* wichtigen, weil pikanten Anwesenheit des versteckten *adulter* merkwürdig wäre. Ebenso scheint die Deutung der opulent gekleideten Frau im Hintergrund als Sklavin unwahrscheinlich. Vgl. Dunbabin 2016, 121. Zu den Ingredienzen eines solchen *mimus*, der sich mit einem *adulterium* befasst, s. Webb 2008, 105–112.

**645** Uscatescu 2013, 382. Vgl. Gómez Pallarès 1997, 75 für weitere Beispiele.

und die Bildung des Auftraggebers zur Schau stellen sollen, lediglich der Ausgangspunkt für die Betrachtung solcher Artefakte sein. Es handelt sich um eigenständig konzeptualisierte Stücke, welche sich aus dem diskursiven und assoziativen Potenzial beider Teilmedien speisen und dabei Inhalte in innovativer Weise zu aktualisieren vermögen. Dabei zeigt sich eine große Varianz hinsichtlich der formalen und semantischen Aspekte der Kombinationen. Zunächst ist in all jenen Fällen durch die Kombination von Bild und Text grundsätzlich eine Engführung der Kommunikation mit dem Rezipienten festzustellen. Gleichzeitig werden jedoch auch teilmediale Assoziationsfelder erzeugt und Diskursangebote ausgesprochen, die weit über das Dargestellte hinausweisen, gleichsam auf das Dargestellte rückwirken und den Rezipienten so (teils stark performativ) zur Interaktion einladen. Literaturzitate können wie im Fall des Aufeinandertreffens von Glaukos und Diomedes auf dem Mosaik aus Cabezón de Pisurga zu einer Auseinandersetzung mit den homerischen Epen und der eigenen Lebenswelt auffordern, wie im Falle des Vergilmosaiks aus *Hadrumetum* die zeitgenössische Rezeption eines kanonischen Dichters diskursivieren oder in einer gewissermaßen der Spolientechnik nahestehenden Art, wie sie J. Elsner für die spätantike Literatur und Architektur beschrieben hat,<sup>646</sup> das Interesse des Auftraggebers an der Nautik mit einem intermedialen *cento* inszenieren, welcher sich aus den besten Autoren speist. In sämtlichen Fällen ist von der Vorstellung einer bloßen reziproken Identifizierung oder Kommentierung von Bild und Text abzusehen, weshalb auch ein hermeneutischer Zugriff mit einer Prämisse des Defizitären (im Sinne bspw. explanativer Modelle) abgelehnt werden muss. Vielmehr zeigt sich der Befund vor dem Hintergrund der angestellten Beobachtungen in vielerlei Hinsicht als typisch für die späte Kaiserzeit und Spätantike, wie ein Vergleich mit Konzepten zeitgenössischer Literatur aufzeigen kann. So lassen sich bei aller Heterogenität für die Literatur v. a. des 4. Jhs. einige grundlegende Aspekte herausstellen, die für die Bildungskultur des westlichen Mittelmeerraums paradigmatisch sind: Einerseits ist ein Interesse an antiquarischen und der *memoria* dienenden Auseinandersetzungen hervorzuheben, das analog zum Schiffsmosaik aus *Althiburos* oder etwa den Sentenzen von Philosophen eine mit kulturellem Mehrwert versehene Listenbildung betreibt.<sup>647</sup> Andererseits gehören aber auch mehrfach gebrochene Aktualisierungen traditioneller Bestände zu den zeitspezifischen Phänomenen. Diese reichen von einer intertextuell dichten Neubearbeitung in der (Klein-)Epik über neue Genres v. a. christlicher Natur bis hin zum aus hexametrischen Versatzstücken gebildeten *cento*, der in den meisten Fällen Vergil und ein neuer Text zugleich ist.<sup>648</sup> In diesem Sinne bildet ein äußerst (selbst-)bewusster Umgang mit Texten einen Hintergrund für die Betrachtung medialer Phänomene, wie sie in einer komplexen Weise auf intermedial konfigurierten Mosaiken etwa zu mythischen Sujets zu beobachten sind.

---

<sup>646</sup> Hierzu s. Elsner 2000; 2006.

<sup>647</sup> Vgl. etwa die Listenepigramme in den Anthologien.

<sup>648</sup> So z. B. bei Ausonius und Proba.

Damit ordnen sich die Beobachtungen zu den intermedial konfigurierten Mosaiken in einen kulturellen Kontext ein, der medienübergreifende Darstellungsziele sowie Repräsentations- und Kommunikationsstrategien einsetzt. Im Umkreis der spätantiken Textkultur präsentiert sich der häufige Einsatz von Text auf Mosaiken dabei als Reflex der grundsätzlichen Tendenz, die Rezeption von Texten zu lenken. Dies geschieht im Falle der Texte durch den gehäuften und paradigmatischen Einsatz von Paratexten, darunter etwa Vorworte und Begleitschreiben (etwa zu Gedichtsammlungen oder gar einzelnen Gedichten, wie im Falle des Ausonius) oder aber ganze Kommentare (Servius) und exegetische Ergänzungen (Kirchenväter). Eine Übertragung dieser Tendenzen auf die Interaktion mit Bildmedien scheint daher eine logische Konsequenz, während eine defizitäre Entwicklung in der Produktion und Rezeption von Medien, die Text in sich bergen, in einem solchen Klima unwahrscheinlich wäre. Dabei zeigt sich medienübergreifend eine Sensibilität sowohl für die Geschlossenheit als auch für die Offenheit medialer Kommunikation, die sich, wie in diesem Kapitel betrachtet, mehr als Chance denn als Risiko der Kommunikation über die Kunstform des Mosaiks zeigt. In diesem Zusammenhang ist schließlich mit dem spätantiken Leser ein Rezipient zu beachten, dessen aktive Involvierung in die Lektüre der Texte einen zentralen Fixpunkt des spätantiken Literaturbetriebs darstellt.<sup>649</sup> Die aktive Involvierung liegt einerseits in der durch den christlichen Einfluss immer wichtiger werdenden Exegese und andererseits in der in einen Dialog mit der Tradition tretenden Literatur *qua* Literatur begründet.<sup>650</sup> Damit liegt es nahe, eine solche Kompetenz auch im Umgang mit intermedial konfigurierten Artefakten wie den behandelten Mosaiken als plausibel anzusehen. Immerhin bieten eine ähnlich komplexe Situation diejenigen Mosaiken, auf denen eine Überlagerung vieler verschiedener Aktualisierungen gegebener Themen stattfindet – so etwa im Falle der Darstellungen mythologischer Sujets (Auslösung Hektors, Geranomachie, Achill auf Skyros), welche in vielfältiger Weise Aspekte epischer und dramatischer Aktualisierungen sowohl literarischer als auch dramatisierter Art forcieren, um so eine individualisierte und enggeführte Kommunikation zu erzeugen und dabei ein Zeugnis zur Rezeption dieser Inhalte in Wohnkontexten des 3.–4. Jhs. ablegen. Gleichzeitig werden die formalen Möglichkeiten der intermedial konfigurierten Mosaiken bzgl. *framing* und Textpragmatik genutzt, um den Rezipienten zu einer aktiven Auseinandersetzung aufzufordern, sodass sich dieser hier unter den sieben Weisen wähen und dort inmitten eines *mimus* speisen kann. Rahmung und Layout sind dabei wesentliche Faktoren, die ein aktives Vermitteln zwischen den verschiedenen Ebenen durch den Betrachter zu steuern vermögen. Dieser Aspekt der formalen Anlage ist nicht zuletzt vor dem Hintergrund der Involvierung des Betrachters hervorzuheben, der eben nicht nur kognitiv zur Auseinandersetzung mit Bild und Text aufgefordert wird, sondern auch körperlich aktiviert wird,

<sup>649</sup> Vgl. zum spätantiken Leser v. a. Pelttari 2014; Kaufmann 2017; Körfer 2020.

<sup>650</sup> Vgl. Elsner/Hernandez-Lobato 2017.

indem er sich im Raum bewegen muss, um die Inhalte zu erschließen und das bereits Gesehene und Gelesene immer wieder miteinander zu vergleichen, Zusammenhänge zu hinterfragen und zu reevaluieren. Diese räumlich-körperliche Komponente zeigt sich besonders bei größeren Mosaiken wie dem Schiffsmosaik aus *Althiburos*, bei dem eine Erschließung des Mosaiks nur durch eine Manipulation des betrachteten Körpers möglich ist – damit einher geht gleichzeitig die Erschließung der maritimen Topographie der Bildebene. Besonders in Kontexten wie dem des Vergilmosaiks, das über das eigene Medium hinausgehend und in der Interaktion mit anderen Bildern (Herakles und Auge) raumübergreifend eine Kommunikation mit dem Betrachter ermöglicht, ist der Rezipient dazu angehalten, den Raum zu erschließen, um eine Deutung der komplexen kommunizierten Inhalte zu leisten.