

VOLKER MICHAEL STROCKA

Das Bildprogramm des Epigrammzimmers in Pompeji

(Taf. 62-65)

VOLKER MICHAEL STROCKA

DAS BILDPROGRAMM DES EPIGRAMMZIMMERS IN POMPEJI

(Taf. 62–65)

Seitdem Ende Januar 1876¹, also vor nunmehr 120 Jahren, das Epigrammzimmer y der nach ihm benannten Casa degli Epigrammi (Pompeji V 1,18) entdeckt und unmittelbar darauf von Karl Dilthey mustergültig publiziert worden ist, sind seine Fresken immer wieder einmal erwähnt, beschrieben und gedeutet worden². Man könnte es dabei bewenden lassen und auf diese Literatur verweisen, gäbe es da nicht, wie so oft in Pompeji, drei Mängel, die aber selbst jetzt noch behoben werden können, solange der stark verwitterte, 1943 sogar von Bomben getroffene Befund nicht ganz zerstört ist: Die Fresken wurden nicht vollständig dokumentiert und publiziert. Den Raum hat man nicht in den funktionalen Kontext gestellt, der sich aus seiner Lage und seiner Dekoration ergibt. Sein Bildprogramm schließlich wurde nie vollständig erschlossen und darum nur lückenhaft oder widersprüchlich ausgelegt. Zu allen drei Punkten will ich Ergänzungen liefern, die gewiß nicht sensationell sind, aber unserer Kenntnis der spätrepublikanischen Wohnkultur eine Nuance hinzufügen und ein schärferes Licht werfen auf die Ikonographie des *otium* und auf ein spezifisches Verhältnis von Text und Bild.

Abkürzungen s. unten S. 290.

¹ A. Sogliano, BdI 1876, 29.

² Ibid. 29–32; C. Dilthey, *Epigrammatum Graecorum Pompeis repertorum trias*, Zürcher Universitätsprogramm 1876/77, 1–16 mit Taf.; Dilthey (1876); *MonInst* 10, 1876, Taf. 35. 36; G. Fiorelli, *NSc* 1876, 13–15; A. Mau, *BdI* 1877, 93–95; Sogliano (1879) Nr. 197. 241. 242. 381. 447. 463. 601. 781; Mau (1882) 189–196. 239 f. 243 f. 254 f. Taf. 5. 6; E. Presuhn, *Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874–1881* (1881) Abt. 2, S. 5 f. o. Abb.; J. Overbeck – A. Mau, *Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken*⁴ (1884) 465–467; O. Bie, *JdI* 4, 1889, 131 f.; Roscher, *ML III 1* (1897–1902) 1457 f. Abb. 22 s. v. Pan (K. Wernicke); A. Mau, *RM* 17, 1902, 195 f. Abb. 6; E. Petersen, *RM* 18, 1903, 99. 102; A. Mau, *RM* 18, 1903, 238–242 Abb. 22; A. Mau, *Pompeji in Leben und Kunst*² (1908) 482 Taf. 13; *CIL IV Suppl. 2* (1909) 3407; G. Rodenwaldt, *Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde* (1909) 30–32 Abb. 4; Reinach, *RP* 100,2,3; 101,5; 260,2; M. E. Blake, *The Pavements of the Roman Buildings of the Republic and Early Empire*, *MemAmAc* 8, 1930, 107. 120 Taf. 28,1; E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken. Die hellenistische Kunst in Pompeji* 6 (1938) 65 f.; H. G. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I* (1938) 52 Abb. 106. 130; C. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (1944) 64. 66. 188; R. Herbig, *Pan, der griechische Bocksgott* (1949) 24. 40. 45 Taf. 17,1; 18,1; K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (1952) 87. 163. 165. 196 Taf. 8; ders., *NedKhstJb* 1954, 217–219; G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (1955) I 55; Neutsch (1955); K. Schefold, *AM* 71, 1956, 223 f.; ders., *Die Wände Pompejis* (1957) 65 f.; H. G. Beyen, *Antiquity and Survival* 2, 4, 1958, 351

Das noch aus der Kalksteinzeit stammende schmale Haus mit seinem einhüftigen tuskanischen Atrium erweitert sich hinter dem Tablinum g und dem Gang h zu einem dreischenkligen Peristyl i im Osten, dessen Prunkräume an der Nordseite aufgereiht sind (Taf. 62,1)³. In der Nordwestecke des nördlichen Peristylarms führt ein schmaler Gang m' zu dem aus Platzmangel nach Norden verschobenen und ostwestgerichteten Triclinium m, das also nur indirekt belichtet und belüftet wird, folglich ein Sommertriclinium sein dürfte. Seiner Länge entsprechen die beiden am Peristyl liegenden Räume n und o, die nur wenig tiefer als breit sind. Raum n ist nur über Gang m' durch eine schmale Tür in der Westwand zugänglich. Ein breites Fenster mit niedriger Brüstung in der Südwand empfängt vom Peristyl Licht. Durch einen (späten) Graffito⁴ ist Raum n als «*Rufini cubiculum*» bezeichnet. A. Mau sah noch die Spuren des Ruhebetts längs der Nordwand⁵. Nach Osten folgt Raum o, der sich in voller Breite zum Peristyl öffnet, darum Exedra genannt werden kann. Sie ist durch eine schmale Tür mit dem östlich anschließenden nordsüdgerichteten Triclinium p verbunden, dessen Zugang vom Peristyl i fast die gesamte Südwand einnimmt. Weil es von der Sonneneinstrahlung des Peristyls im Sommer zu stark, im Winter aber angenehm erwärmt wird, dürfte p als Wintertriclinium benutzt worden sein⁶. Längs der Ostseite des Tricliniums p führt der Gang q vom Peristyl zum nördlich gelegenen Küchentrakt und Nebeneingang n. Zwischen diesem Gang und der östlichen Außenmauer des Hauses liegt endlich das sogenannte Epigrammzimmer y, mit seiner breiten Türöffnung auf den Ostarm des Peristyls ausgerichtet, ursprünglich durch eine schmale Nebentür auch vom Gang q aus zugänglich. Es ist der letzte und kleinste der fünf repräsentativen Räume an der Nordseite des Peristyls.

Seine Bestimmung ergibt sich schon aus der Kleinheit und der etwas abgesonderten Lage. Während Cubiculum n über den Gang m' mit dem Triclinium m verbunden und Exedra o auf das Triclinium p bezogen ist – beide also die Speiseräume funktional ergänzen –, wird Raum y durch Gang o von diesem abgetrennt und zugleich über die Nebentür direkt versorgt. Mit einer Breite von 2.82 m (Nordwand) bis 2.91 m (Südwand) und einer Tiefe von

Abb. 4; Beyen (1960) 199–231. 233 Abb. 85–88. 92a; K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) 45 f. Taf. 25; W. J. Th. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Painting* (1963) 26 f. 64; H. G. Beyen in: *EAA VI* (1965) 358. 362 Abb. 390 s. v. *Pompeiani, Stili*; A. Allroggen-Bedel, *Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei* (1974) 24–26; E. La Rocca – M. und A. de Vos, *Guida archeologica di Pompei* (1976) 311; A. Schmidt-Colinet, *Antike Stützfiguren* (1977) 146. 267 Nr. P4; Gigante (1979) 50–53. 71–75; S. R. Silberberg, *A Corpus of the Sacro-Idyllic Landscape Paintings in Roman Art* (1982) Nr. 12 Abb. 10; A. und M. de Vos, *Pompeii Ercolano Stabia* (1982) 210; E. W. Leach, *Patrons, Painters and Patterns*, in: B. K. Gold, *Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome* (1982) 158 f. Abb. 8; PPP II (1983) 14 f.; W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros* (1987) 18. 25. 27; N. Blanc – F. Gury in: *LIMC III 1* (1986) 984 Nr. 239 o. Abb. (Eros und Pan), «vers 70 ap. J.-C.» (!); Moormann (1988) 16 f. 18. 54. 55. 56. 64. 162 ff. Cat. 185/2; A. Varone in: *Italienische Reise. Pompejanische Bilder in den deutschen archäologischen Sammlungen* (Ausst. Pompeji 1989) 129 ff. Nr. 10 mit Abb. S. 262; R. A. Tybout, *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen Zweiten Stils* (1989) 100. 166. 315; PPM III (1991) 540. 563–573 Abb. 49–65 (M. de Vos); G. Cerulli Irelli u. a. (Hrsg.), *La peinture de Pompéi* (1993) I 246 (V. M. Strocka). 269 (E. Simon) Abb. 32. 33; II 85 f. (S. De Caro) Abb. 139a–c.

³ Das Haus ist ziemlich genau nach Nordosten orientiert, die Insula NW-SO ausgerichtet. Der Kürze wegen steht im folgenden Osten für Nordost, Norden für Nordwest usw.

⁴ CIL IV 4040; M. Della Corte, *Case ed abitanti di Pompei*³ (1965) 99 Nr. 136d.

⁵ A. Mau, Bd I 1877, 66.

⁶ Vgl. Vitr. 6,4,1.2.

2,26 m (Ostwand) bis 2,30 m (Westwand) ist er gerade geräumig genug, um ein großes Ruhebett aufzunehmen oder aber zwei bis drei Sitzgelegenheiten. Von den typischen Cubicula seiner Entstehungszeit unterscheidet er sich durch das Fehlen eines Alkovens oder einer auf Bettlänge reduzierten Raumbreite bei größerer Tiefe, die in Mosaik und Wandbemalung den Bettplatz vom Vorraum abzusondern erlaubt. Die innerhalb der Angellöcher 1,32 m breite Flügeltür gewährte einen vollen Ausblick aufs Peristyl und viel Licht im Raum selbst. Es wird sich also um ein *cubiculum diurnum* handeln, das zum privaten Rückzug vorzüglich geeignet war, und zwar nicht nur zum Schlafen, sondern auch zum Aufenthalt bei Tage, zu Lektüre und Gespräch im kleinsten Kreis, aber sicher auch zu intemem Genuß leiblicher Freuden.

Diesen mehrfachen Verwendungszweck bestätigen sowohl die erhaltene Dekoration als auch ähnliche Raumfolgen des 1. Jahrhunderts v. Chr. Man hat ja längst erkannt, daß die Anlage des Peristyls und die Erweiterung des Hauses um die nördlich anschließenden Räume im 1. Jahrhundert v. Chr. erfolgt ist⁷. Dafür sprechen die Ziegelsäulen des Peristyls, die Kalksteinblöckchen der Türgewände von Triclinium p, der Entlastungsbogen mit Keilsteinen aus Kalk und Lava im Wechsel über der südlichen Tür von Gang q sowie die ebenso gewölbten, später verbauten Fensteröffnungen und das Nischengewölbe in der Ostwand des Peristyls. Zu dieser Zeitstufe paßt auch das Opus incertum der Wände. Die Cocciopesti bzw. Signinumböden des Atriums b, des Tablinums g, der Cubicula d, f und n, das Mosaik von y (s. u.), besonders aber die nur noch in Triclinium m und in Zimmer y bis 79 n. Chr. erhaltenen ursprünglichen Dekorationen, die dem fortgeschrittenen Zweiten Stil (IIa, um 40/30 v. Chr., s. u.) angehören, dürften diese großzügige Neuorganisation des Hauses bald nach der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr. datieren.

Die Abfolge mehrerer Festsäle am Peristyl, darunter ein bis zwei Triclinien mit zugehörigen Cubicula, eine Exedra oder ein Oecus, wird in Pompeji seit dem späten 2. Jahrhundert v. Chr. üblich⁸. Dabei bildet sich aber kein fester Kanon heraus, vielmehr werden die Räume nach örtlicher Gegebenheit oder individuellem Bedürfnis frei angeordnet⁹. So gibt es auch keine genaue Wiederholung der Anordnung in der Casa degli Epigrammi. Aber die doppelte Verwendung eines Cubiculums sowohl für musische Beschäftigung als auch den Genuß der Gaben von Bacchus und Venus läßt sich aus Lage und Dekoration auch bei Cubiculum 17 des Hauses VI 17,41 erschließen, das in einer typischen Folge von Repräsentationsräumen neben der als Bibliothek ausgewiesenen Exedra 18 liegt und dessen erhaltene Mittelbilder Heiligtümer der Liebesgöttin wie des Weingottes darstellen¹⁰.

⁷ Mau (1882) 254 f.; Beyen (1960) 200 ff.; M. de Vos in: PPM III (1991) 539; L. Eschebach – J. Müller-Trollius, Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji (1993) 125 f.

⁸ Vgl. F. Seiler, Casa degli Amorini dorati (VI 16,7.38), Häuser in Pompeji 5 (1992) 89–94 mit Abb. 85 (hier wird aber nur eine Form von Festsälen, die sog. Dreiraumgruppe, bestehend aus einem Triclinium und zwei begleitenden Cubicula, berücksichtigt).

⁹ z. B. I 4,5.25, Casa del Citarista; I 7,1, Haus des Paquius Proculus; I 10,4, Casa del Menandro; V 21, Casa delle Nozze d'argento; VI 1,7, Casa delle Vestali; VI 9,2, Casa di Meleagro; VI 11,8–10, Casa del Labirinto; VII 1,40, Haus des Caesius Blandus; VII 2,20, Casa dei Marmi; VII 4,59, Casa della Parete nera; VII 7,5, Casa di Trittolemo; VII 11,6.7; VIII 3,8, Casa del Cinghiale I; VIII 5,2, Casa del Gallo; IX 8,3.6, Casa del Centenario; IX 13,1–3, Haus des C. Iulius Polybius.

¹⁰ V. M. Strocka, RM 100, 1993, 321–351.

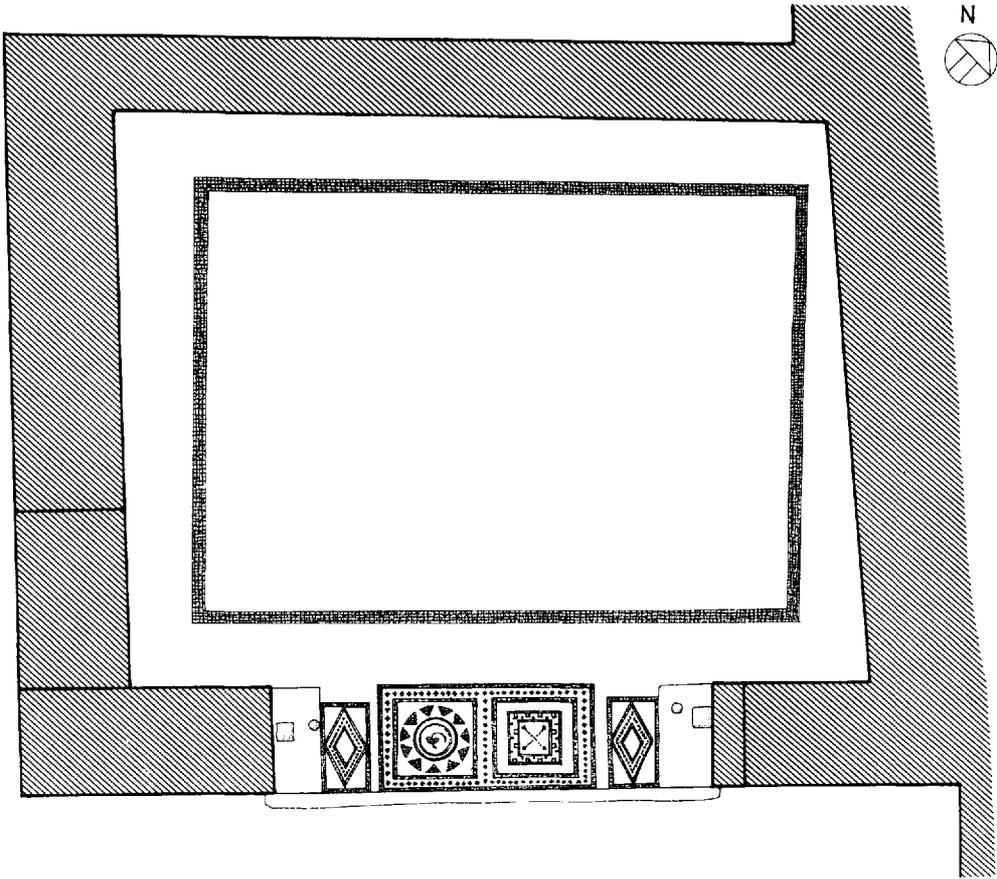


Abb. 1 Pompeji V 1,18. Raum y, Grundriß, M. 1:30

Wenden wir uns dem Raum selbst zu, dessen schlichter Baubefund bereits Anlaß zu verschiedenen Irrtümern gegeben hat: Es kann keine Rede davon sein, daß der Haupteingang in der Südwand eine nachträgliche Verengung erfahren habe¹¹. Die Mosaikschwelle ist in voller Länge (1,31,5 m) erhalten und ursprünglich (Abb. 1; Taf. 62,2). Ihre sichtbare Breite beträgt 0,42 m. Da sie aber außen von einer modernen Stufe überschritten wird, war sie ursprünglich anscheinend 0,45,5 m breit. Die Schwelle liegt nahezu mittig in der Südwand: 0,78,5 m von der westlichen Innenecke des Raums, 0,82 m von der östlichen. Sie zeigt auf weißem Grund zwei schwarz-weiß gemusterte Kassettenfelder (B 0,85 m) mit ganz unterschiedlicher Füllung und von ihnen abgesetzt nach außen zwei kleinere Rautenfelder. Daran schließen unmittelbar die beiden Marmorplatten an (B 0,22,5 m im Westen, 0,23 m im Osten), je mit einem Pfosten- und einem Angelloch. Die Mosaikschwelle geht bei genauer Betrachtung bruchlos in den weißen Mosaikboden über, der mit einem vier Tesselae breiten schwarzen Rahmen versehen ist. Weil dieser im Osten und Westen nicht

¹¹ A. Mau, BdI 1877, 94; Beyen (1960) 203.

wandparallel verläuft, hat E. Pernice¹² irrtümlich geschlossen, der Boden sei älter als die Wände von Raum γ , die Schwelle dann erst dem Umbau zuzurechnen. Beides trifft nicht zu. Auch stilistisch gehört die Schwelle mit dem Boden in die Zeit der Wandfresken, die auf dem Bodenmosaik aufstehen¹³. Wie stark erst kürzlich das Mosaik restauriert wurde, was neuerdings in Pompeji ohne die das Neue vom Alten trennenden Bleikanten geschieht, zeigt sich im Vergleich unserer Abbildung mit derjenigen von 1979¹⁴.

Die östliche Mauerstirn des Türgewändes ist auf 0,13 m Länge modern erneuert. Der westliche Teil der Südwand (L 0,99 m) ist, wie schon A. Mau sah¹⁵, bis zur 1,07 m breiten Einmündung des Ganges q eine antike Wiederherstellung in Opus vittatum mixtum: Auf je zwei Ziegelscharen folgt eine Reihe Tuffelli bzw. Blöckchen aus Kalk, Lava oder Cruma (H ca. 0,09 m). In derselben Technik sind die Erdbebenreparaturen nach 62 n. Chr. auch in der Nordwestecke des Peristyls ausgeführt worden. Im Gewände und an der Innenseite ist diese Mauerpartie völlig unverputzt, an der Außenseite trug sie die Dekoration der letzten Phase. Bei der südlichen Innenecke der Westwand befindet sich eine 0,72 m breite Tür auf den Gang q , die in einem bunten Opus incertum vermauert ist, das sich auch im Mörtel vom ursprünglichen unterscheidet. A. Mau mag recht haben, daß man diese Tür bereits vor der Erneuerung des anstoßenden Stücks der Südwand vermauert hatte. Jedenfalls nimmt die Bemalung der Westwand mit einer senkrechten Fuge in 0,05 m Abstand von der nördlichen Türkante eindeutig Rücksicht auf den Holzrahmen der damals genutzten Tür. Es trifft also nicht zu, daß die erhaltene Wandbemalung die vermauerte Tür überdeckte¹⁶. Folglich fehlt an der Westwand kein Bildfeld. Auch an der Südwand ist nichts Wesentliches verlorengegangen. Zwar ist die ursprüngliche Dekoration am Westteil mit der ganzen 0,56 m langen Wand schon antik zerstört worden, aber ein Bild gab es auch hier nicht. Der erhaltene, 0,61 lange Wandabschnitt des östlichen Teils war nämlich höchstens 0,49 m breit freskiert und zeigte einen schmalen Durchblick (s. u.). Also wird das westliche Wandstück der Südwand entsprechend dekoriert worden sein. Somit ist die Raumausstattung in ihren wesentlichen Teilen erhalten geblieben, das Bildprogramm vollständig.

Vor einer näheren Betrachtung der Bilder und ihrer Epigramme sei kurz auf das Wandsystem eingegangen. Es läßt sich in der neuen zeichnerischen Aufnahme (Abb. 2–5)¹⁷, die endlich alle vier Wände wiedergibt, im Hinblick auf die je Wand verschiedene Konzeption besser beurteilen als anhand alter Photos oder der idealisierten, in den Proportionen sogar unzuverlässigen Wiedergabe der Ostwand durch A. Sikkard bei Mau (1882)¹⁸. Das Gliede-

¹² Pernice a.O. (Anm. 2) 66.

¹³ Pernice ebenda; Beyen (1960) 233; M. de Vos in: PPM III (1991) 539. 566.

¹⁴ PPM III (1991) 566 Abb. 55.

¹⁵ A. Mau, BdI 1877, 94; Mau (1882) 255.

¹⁶ So Neutsch (1955) 157. Die jüngste Restaurierung hat leider die gesamte Wandfläche modern verputzt.

¹⁷ Die Neuaufnahme des Raumes gestattet in gewohnter Liberalität der Soprintendent Prof. Dr. B. Conticello. Die Wandpausen verdanke ich cand. phil. R. Stutz und cand. phil. H. Weinstock, die mir auch bei der Vermessung des Raumes halfen. Der Freiburger Institutsphotograph W. Gut hat in bewährter Genauigkeit Photos vergrößert und die Pausen maßstäblich reduziert. Die aufgrund dieser Vorlagen angefertigten, nach älteren Zeichnungen und Photos ergänzten Wandgraphiken sowie die Reinzeichnung des Grundrisses sind das Werk der Freiburger Institutszeichnerin Wulfhild Aulmann. Die Reinschrift des Manuskriptes erstellte die Institutssekretärin Brigitte Sticker. Allen Mitarbeitern danke ich herzlich.

¹⁸ Mau (1882) Taf. 5. 6. Diesen Tafeln sind die Zeichnungen und Farbangaben der oberen Teile der Ädikulen entnommen.

rungssystem ist an Ost- und Westwand in den Elementen gleich: Über einer vorn schwarzen, auf der Oberseite rotbraunen Plinthe verkröpft sich der rosafarbene Sockel unter der Mittelädikula sehr stark. Schlagschatten auf der vom Eingang abgewandten Seite und die Versetzung der schwarzgrundigen, mit Blüten und Paterae ornamentierten Paneele des Sockels betonen die räumliche Wirkung. Auf dem vorspringenden Mittelteil fußen die attischen Basen der mit einer Blattmanschette und einer korinthischen Kapitellvariante versehenen Mittelsäulen. Sie sind im oberen Teil grün-weiß, im unteren rot-weiß geschuppt. Die grünen Eckpfeiler stehen auf den hinteren Sockelstücken und sind in der dem Zweiten Stil eigentümlichen Weise jeweils auf die Nachbarwand umgeklappt. Oberhalb des Sockels verläuft hinter den Säulen und Pfeilern ein schwarzgrundiges Ornamentband aus Blüten und Delphinen. Es bildet keine Stufe, sondern überschneidet die Rahmen des Mittelbildes und der Seitenfelder sowie die den Säulen entsprechenden ockerfarbenen Pfosten, die ohne Kapitelle das sich nach hinten symmetrisch verkürzende Giebeldach tragen. Das Mittelbild wird auf drei Seiten von zwei hintereinander gestaffelten Rahmen umgeben: Der äußere ist hellviolett, rosa an der hellen Seitenkante, der innere schwarz, seitlich grau. Auf dem äußeren Rahmen liegt ein Gebälk mit weißem, von Blüten geschmücktem Fries und violetter Gesims, über dem noch ein schwarzgrundiges, wieder vegetables Ornamentband verläuft. Bis zum Ädikuladach folgt ein schwarz gerahmter Ausblick auf blauen Himmel, vor dem ein dreieckiger roter Schild mit goldenem Rand und eine rote Schnurgirlande aufgehängt sind. Das Gebälk der Ädikula hat eine rote Unterseite und besteht aus einem weißen niedrigen Architrav, einem doppelt so hohen blauen Fries mit Blütenkette, darüber dem weit vorspringenden weißen Gesims. Das wieder blaue Giebelfeld trägt ein Blütenmotiv, während die Schräggeisausflucht aus flach geschwungenen Stengeln mit Hüllblättern bestehen. Die zurückgebogenen Enden geben vor, eine Platte zu unterstützen, auf der als Mittelakroter ein mit Früchten gefüllter kleiner Kalathos steht, den zwei Erosen umspielen. Als Seitenakrotere dienen zwei frontal stehende geflügelte Frauen in kurz geschürzter Tracht, die in symmetrischer Haltung den inneren Arm eingestützt, den äußeren erhoben haben, um mit ihm, dem auf ihren Köpfen sitzenden Kalathos und den eingerollten Flügelenden das Abschlußgebälk zu tragen. Dieses ruht mit roter Unterseite und grüner Vorderkante auf den goldenen Kapitellen der Eckpfeiler. An diesem Gebälk sind je über der Mitte der Wandfelder drei weiße Bukranien angebracht, zwischen denen eine grüne Schnurgirlande herabhängt. Darüber verläuft ein helles, profiliertes Gesims. Die seitlichen Felder zwischen den Ädikulasäulen und den Eckpfeilern sind schmal und reichen etwas höher hinauf als das Mittelbild. Die violett-roten Rahmen heben sich vom rosa Hintergrund plastisch ab, vor dem auf profilierten grünen Basen Figuren erscheinen (zu deren Deutung s. u.). An der Ostwand sind die Basen in gegenläufiger Perspektive dargestellt und unterstreichen damit, daß es sich nicht um Durchblicke der Illusionsarchitektur handelt, sondern Tafelbilder mit eigener Räumlichkeit gemeint sind. Über den Seitenfeldern verläuft zunächst eine gelbe Leiste mit Blattüberfall, darauf ein hoher Fries, der vor dunkelrotem (bei Sikkard schwarzem) Grund in Weiß und Grün symmetrische Flügelgreifen zu beiden Seiten eines Kantharos zeigt. Darüber liegt ein weißes Architrav, dann ein Fries mit einem Blütenmuster vor rotem Grund, schließlich ein weißes Geison. Auf ihm steht jederseits ein großer, mit Früchten gefüllter silberner Kalathos. Hinter dieser Scherwand und den Eckpfeilern wird jederseits ein grauvioletter Pilaster sichtbar, der den dunkelroten, oberhalb der Ädikula aufgehellten Hintergrund einfaßt.

Bei gleicher Komposition gibt es Proportionsunterschiede zwischen Ost- und Westwand. Der gesamte Sockel der Westwand ist niedriger: Hier liegt z. B. die Unterkante des schwarzen Paneels nur 0,41 m über dem Mosaik, an der Ostwand dagegen 0,45 m. Das schwarze

Paneel des zurückliegenden Sockelteils der Westwand ist nur 0.01,5 m höher gerückt, dagegen 0.06 m im Osten. Dadurch befindet sich die Unterkante des Mittelbildes im Westen nur 0.89 m über dem Boden, während sie im Osten 0.04 m höher liegt. Man wollte also beim Entwurf der Westwand-Dekoration Platz gewinnen für den im Mittelbild vorgesehenen Monopteros. Deshalb erreicht die Oberkante des Mittelbildes an der Westwand auch 1.90,5 m über dem Boden, an der Ostwand nur 1.87 m. Wegen der Tür ist das Mittelbild der Westwand ein wenig nach Norden verschoben. Sein rechter Rand hat einen Abstand von 0.81,5 m von der nördlichen Innenecke, 0.84 m dagegen der linke Rand des Mittelbildes der Ostwand von deren nördlicher Ecke.

An der deutlich längeren Nordwand sind nicht nur das Mittel- und die Seitenbilder breiter, es ist auch das Architektursystem verändert. Schon der Sockel ist anders gegliedert. Statt des in der Mitte vorkröpfenden Podiums gibt es hier zwei zentralperspektivisch verkürzte Säulenpostamente, zwischen denen ein zwar kurzes, aber besonders hohes schwarzgrundiges Paneel mit zwei großen Palmetten und einer Patera steht. Zwei entsprechende Paneele befinden sich unter den seitlichen Bildern. Die Postamente wiederholen sich in den Ecken; denn hier fußen wieder grüne Eckpfeiler, die hinter ihnen vorkröpfende Maueranten halb verdecken. Ihre Stirnseite ist gelb, die innere Flanke braun. Mit einem korinthisierenden Kapitell tragen sie ein steil vorkröpfendes Gebälk, das demjenigen über dem Greifenfries der Schmalwände entspricht. Auf der vorderen Ecke befindet sich eine Palmette als Akroter. Über den roten, an den Innenkanten dunkelviolettroten Rahmen der Seitenfelder liegt jederseits ein ockerfarbener Architrav mit Blattüberfall, darüber ein schwarzgrundiger Blütenfries, welcher in der Höhe dem Kapitell der seitlichen Anten entspricht. Das zu den Ecken vorkröpfende Gebälk zieht waagrecht über die Seitenbilder bis zum über den Schuppensäulen anzunehmenden Ädikulagiebel in der Mitte. Der Befund ist nur noch Photographien abzulesen, die vor der verheerenden Bombardierung des Jahres 1943 gemacht wurden¹⁹. Wie am Original heute nur mit Mühe erkennbar, doch bereits in einem alten Aquarell als Grisaille wiedergegeben²⁰, ist auch die Umrahmung des mittleren Bildes gegenüber den Seitenwänden reicher: Zwischen die gelben Pilaster und die vor sie tretenden Schuppensäulen schiebt sich beiderseits ein Pfeiler mit kräftiger Basis. Er ist vorn rosa, an den Innenseiten violettrot verschattet. Um ihn nicht zu verdecken oder der Abwechslung halber, tragen die Schuppensäulen keine Blattbündel wie an Ost- und Westwand, sondern glatte Manschetten mit zwei Wogenbändern, die zwischen jeweils gegenständigen Strahlen verlaufen. Dicht oberhalb dieser Manschetten enden die rosa Pfeiler mit einem blockhaften tuskischen Kapitell, dessen Abakus deutlich vortritt und einen Palmettenakroter auf der Innenseite trägt. Darauf fußt ein dunkelroter Streifen, der etwas zurücktritt, aber parallel zur Säule weiter nach oben führt. Bemerkenswerterweise ist der dunkelrote Rahmen des Mittelbildes, der an den Innenkanten noch dunkler ist, nicht wie die drei verschachtelten Rahmen von Ost- und Westwand bis auf den schwarzen Zierstreifen heruntergeführt, sondern er verläuft unten in doppelter Breite waagrecht. Dies hat zweierlei zur Folge: Das Bild ist in keiner Weise mehr als realer Prospekt der Illusionsarchitektur zu sehen, sondern als autonomes Bild, und es beginnt um 0.15 m höher als die Mittelbilder der Seitenwände. Diese waren in ihrem Realitätsgehalt zweideutig geblieben. Einerseits versperrte das schwarze

¹⁹ Beyen (1960) Abb. 87a; PPM III (1991) 564 f. Abb. 51. 53; 569 Abb. 60.

²⁰ DAI Rom, Archiv, Inv. Nr. 83,35; Beyen (1960) Abb. 86b; Varone a.O. (Anm. 2) 262 Nr. 10.

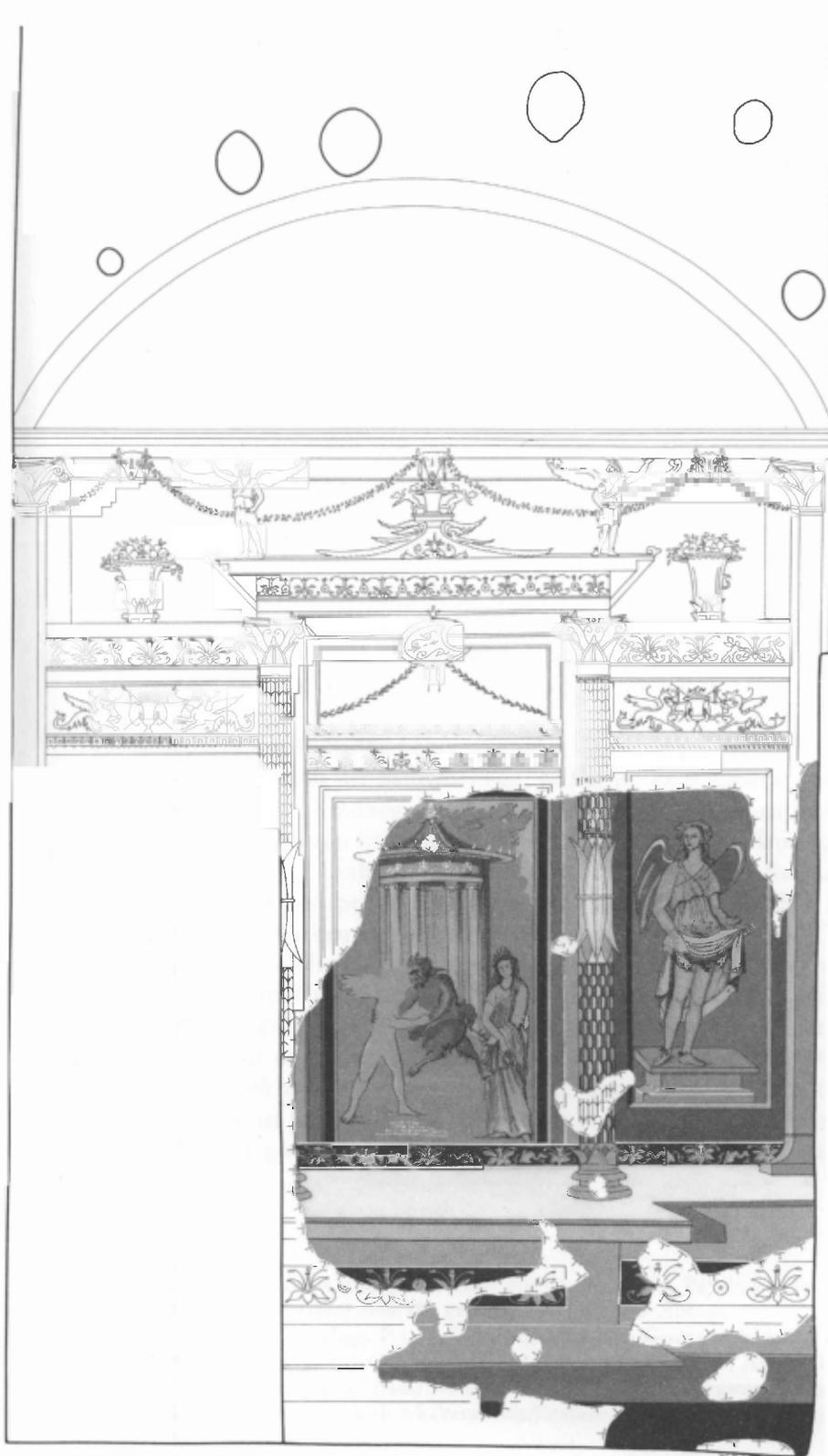
Zierband über dem Sockel die Raumkontinuität, andererseits suggerierten die kulissenhaften Rahmen und der blaue Himmel über dem Zwischengebälk einen Ausblick. Der zweite Effekt liegt darin, daß die Bildhöhen zur Mitte der Nordwand hin ansteigen. Hatten die Oberkanten der Mittelbilder der Seitenwände eine Höhe von 1.87 m (Ost) bzw. 1.90,5 m (West), so reichen die 0.91 m (Ost und West) hohen seitlichen Felder schon ein wenig höher hinauf. Um 0.07,5 m höher als diese sind die 0.94 m hohen Seitenfelder der Nordwand. An der Unterkante mit ihnen bündig, erreicht das Mittelbild der Nordwand schon seit seiner Auffindung nur noch eine Höhe von 0.93 m; aber es muß, ergänzt man nur die zur unteren Hälfte erhaltene Säulenfigur, mindestens 1.05 m hoch gewesen sein, möglicherweise so hoch wie das gesamte Innenfeld der Ädikula abzüglich der oberen Rahmenbreite, also ca. 1.16 m. Durch dieses Crescendo wird dem Mittelbild der Nordwand, auf das ohnehin der erste Blick des Eintretenden fällt, eine besondere Betonung gegeben. Dies dürfte bei der Deutung des Bildprogramms zu berücksichtigen sein.

Von der Dekoration der Südwand hat sich nur am 0.61 m breiten östlichen Abschnitt neben dem Eingang ein bislang von niemandem beachteter Rest erhalten (Taf. 64,4): Auf der 0.84 m hohen Sockelzone fußt der übliche grüne Eckpfeiler, mit seiner helleren Seite 0.10 m breit. Neben ihm steht ein violetter Rahmen, der 1.12 m hoch ist, 0.02 m höher als der ihm entsprechende Rahmen des rechten Seitenfeldes der Ostwand. Er ist links 0.03,5 m breit, unten 0.08 m, oben 0.09,5 m. Seine schmale Innenkante ist im Lichten (links) weiß, im Schatten (oben) grau. Er rahmt aber kein rosa Feld, sondern einen Ausblick ins Freie, gleichsam auf den Garten des in dieser Richtung liegenden Peristyls. Denn die erhaltenen Partien innerhalb des Rahmens sind unten grünlich, oben hellblau mit einzelnen grünen Blättern. Daß dieses fingierte Fenster bloß 0.37 m breit war, ergibt sich nicht nur aus der Kürze der verfügbaren Wand, sondern genauer aus dem weiteren Aufbau: Oberhalb dieses Fensters folgen ebenso wie in den Seitenfeldern der Ost- und Westwand der dunkelrote, vielleicht ursprünglich schwarze Greifenfries über gelbem Architrav, dann das weiße Gebälk mit dem roten Fries und schließlich vor dunkelrotem Grund ein Kalathos, dessen linken konkaven Kontur man eben noch zu erkennen meint. Da er ungefähr in der Mittelachse des Fensters stehen dürfte, war dieses nicht breiter als 0.37 m. Eine entsprechende Bemalung muß man für den schon antik ersetzten westlichen Abschnitt der Südwand annehmen.

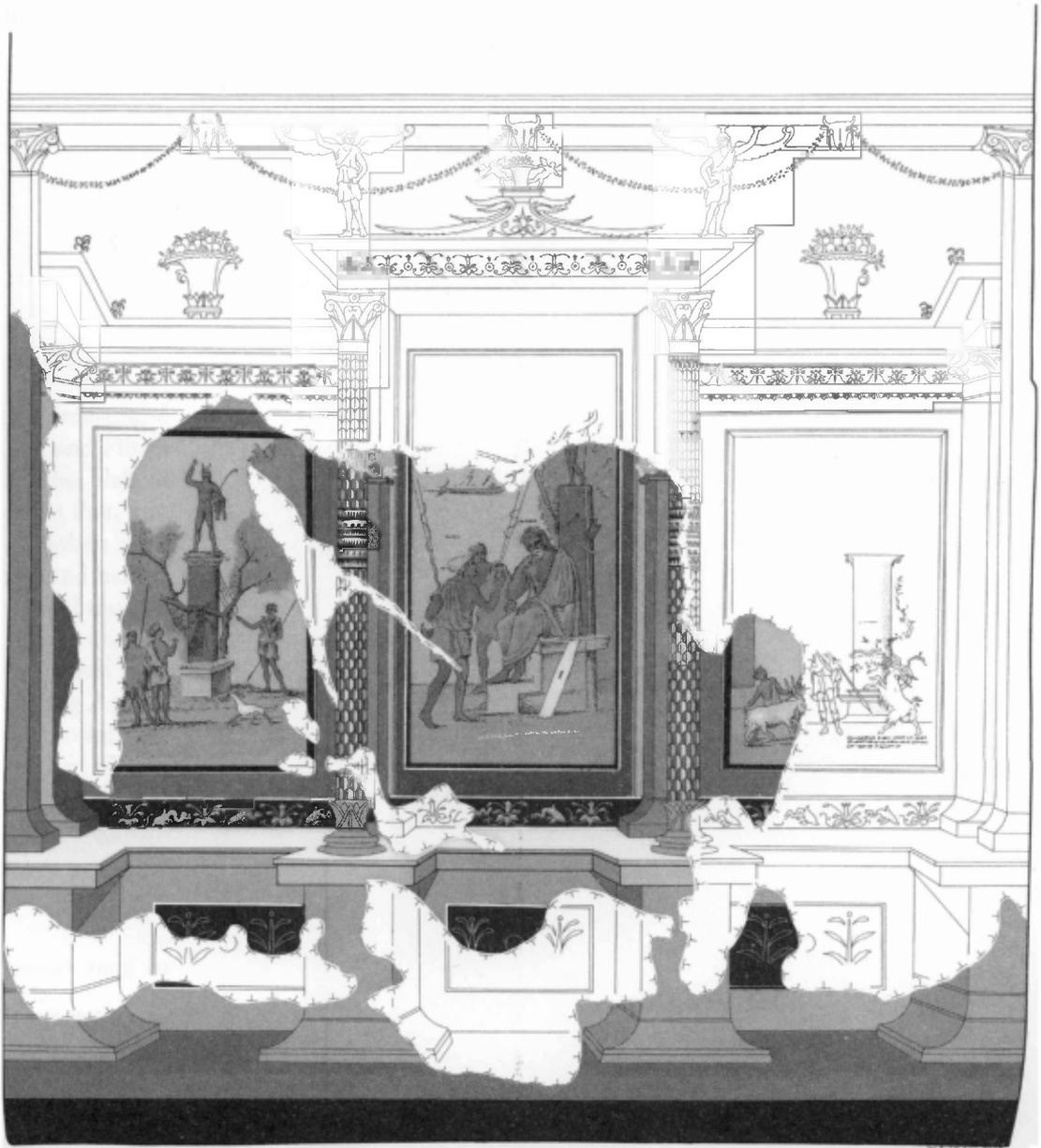
Die beschriebene Gliederung der vier Wände ist also aus den erhaltenen Resten, älteren Photos und den alten Graphiken der vollständigen Ostwand sowie der Mitte der Nordwand rekonstruierbar. Die ostweststreichende Segmenttonne der Decke läßt sich aus den in beiden Schmalwänden erhaltenen Balkenlöchern für die Abhängung sowie die eigentliche Raumdecke und aus einem alten Photo²¹ erschließen. Sie begann etwa 2.90 m über dem Mosaikboden.

Zur Typologie und Zeitstellung der Wandmalerei von V₁,18 y haben A. Mau (1882) und H. G. Beyen (1960) so ausführlich gehandelt, daß dies nicht mehr wiederholt zu werden braucht. Der Zweite Stil befindet sich hier auf seiner Stufe IIA, und zwar gegen deren Ende, mithin um 40/30 v. Chr., schon beinahe zeitgleich mit den Dekorationen des Augustushauses in Rom. Diese recht präzise Datierung erlaubt, die Absicht der Bilderfolge kulturell genauer zu situieren. Zuvor müssen aber endlich die acht Bildfelder kritisch gemustert werden.

²¹ PPM III (1991) 565 Abb. 53.

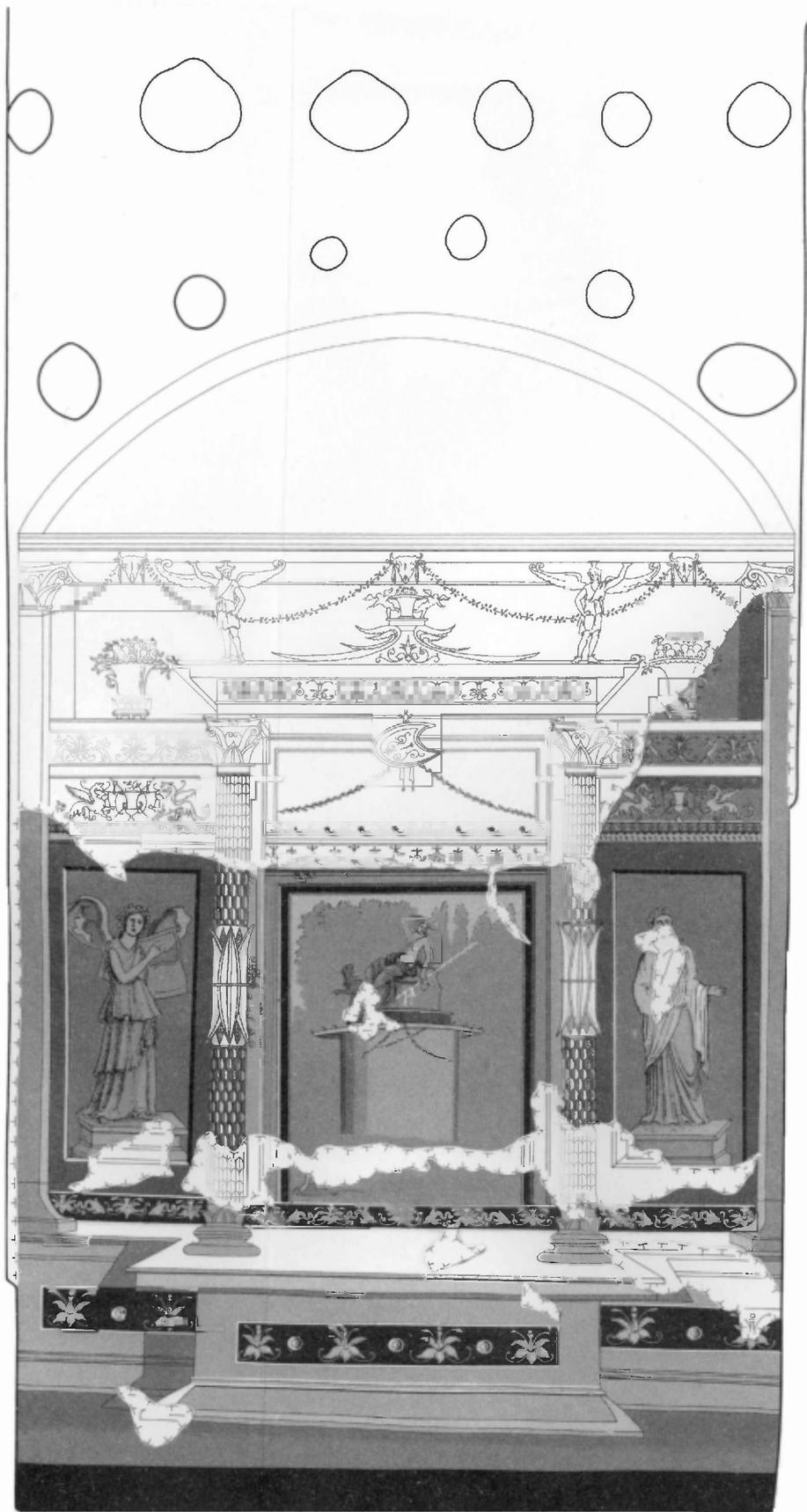


2 Westwand



3 Nordwand

Abb. 2-5 Pompeji V 1,18. Raum y, Wandzeichnungen, M. 1:20



4 Ostwand



5 Südwand

Die Bilder werden von links nach rechts beschrieben. Inwieweit ihre Anordnung einem Bildprogramm entspricht, wird sich sowohl aus dem Inhalt als auch der Komposition ergeben. Die Beschreibung beschränkt sich nicht auf den heutigen Zustand, sondern bezieht auch die 1943 zerstörten Partien und Angaben älterer Beschreibungen ein. Vorangestellt werden jeweils die erläuternden Epigramme der szenischen Bilder sowie die Rätselfrage des Mittelbildes der Nordwand, die K. Dilthey bis auf das gänzlich verlorene Epigramm des Mittelbildes der Ostwand aus den Resten rekonstruieren konnte.

1. Westwand, Mittelbild (Abb. 2. 6; Taf. 63,1):

Ringkampf zwischen Eros und Pan im Beisein Aphrodites²².

Das Bildfeld ist 1,01 m hoch, 0,57 m breit. Dicht über dem unteren Rand stand in weißen Buchstaben (H 0,5-0,6 cm), von denen sich seit der Auffindung nur wenige erhalten haben, folgendes Epigramm:

Ὁ θρασὺς ἄνθέστακεν Ἔρωσ [τῶι Πανὶ παλαιῶν],
 χά Κυπρίσ ᾠδείνει, τίς τίνα [πρ]ῶ[τος] ἔλει·
 [ἰ]σχυρὸς μὲν ὁ Πάν καὶ καρτερός, ἀλλὰ πανούργος
 [ὁ π]τ[α]νὸς καὶ Ἔρωσ· οἴχεται ἅ δύναμις

Mutig steht Eros dem Pan im Ringkampf gegenüber,
 aber Kypris bangt, wem es zuerst den andern zu packen gelingt.
 Stark zwar ist Pan und fürchterlich, aber voll List
 der geflügelte Eros: Weichen wird die rohe Gewalt.²³

Vor dem die obere Bildhälfte beherrschenden Rundtempel befinden sich im Vordergrund drei Figuren: Links steht der halbwüchsige, geflügelte Eros. Oberkörper, Kopf und Flügel waren schon bei der Auffindung weitgehend verwittert. Sein Karnat ist weißlich bis blaßrot getönt. Er stemmt sich von links mit gegrätschten Beinen gegen den angreifenden Pan, umschlingt bereits mit der Linken dessen Hals und drückt mit der Rechten den linken Arm des Gegners weg. Dieser springt mit erhobenem rechtem Huf aus dem Mittelgrund hervor und sucht Eros am Rücken zu packen. Sein mächtiger, stark behaarter Körper ist braunrot bis violettrot mit ockerfarbenen und weißen Lichtern. Trotz der Ziegenhörner und des zottigen Barts sind Pans Züge menschlich, aber von wildem Ausdruck. Die Stirn runzelt sich, und die tiefliegenden Augen leuchten grünlich. Rechts steht in gelassener Haltung Aphrodite, deren Gesicht und Unterkörper fast gänzlich abgerieben sind. Die Göttin trägt eine goldgelbe Strahlenkrone im rotbraunen Haar. Vom Hinterkopf fällt ein gelber Mantel herab. Ihr Chiton ist hellviolett mit rotbraunen Schatten, seine Untermauerung grün. Sie hat gelbe Schuhe. Der gesenkte linke Arm wird vom Mantel verhüllt, während der angewin-

²² MonInst 10, 1876, Taf. 35,1; Sogliano (1879) Nr. 381; R. Herbig, Pan (1949) Taf. 17,1; Neutsch (1955) 161 Abb. 6; 167 Abb. 11; Beyen (1960) Abb. 88a. 92a; PPM III (1991) 567 Abb. 57.

²³ Dilthey (1876) 297 Tav. d'agg. P 1; G. Kaibel, Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta (1878) Nr. 1103; CIL IV Suppl. 2 (1909) 3407, 1; J. Geffcken, Griechische Epigramme (1916) Nr. 312; E. Diehl, Pompejanische Wandinschriften und Verwandtes² (1930) Nr. 821a; Neutsch (1955) 166; Gigante (1979) 71 f. Übersetzung nach Neutsch ebenda. Ein Photo der noch erhaltenen Buchstaben: PPM III (1991) 568 Abb. 58.



Abb. 6 Bild der Westwand, Mitte

kelte rechte unbekleidet ist. Aphrodite legt ihre rechte Hand locker über die linke, mit der sie die strichdünne Gerte des Schiedsrichters hält²⁴. Der im Hintergrund vor blauem Himmel und blaßgrünem Baumschlag aufragende Monopteros ist rosa bis mittelrot, das Geison ocker, Bauschmuck und Glanzlichter sind weiß. Man erkennt vier jonische Kapitelle auf den Säulen, flüchtig angedeutete Blüten oder Palmetten im Fries, spitze Stirnziegel und einen Knauf auf dem konkav geschwungenen Zeldach. Der Rundtempel bezeichnet hier sicher den Schauplatz als Heiligtum der Aphrodite²⁵.

2. Westwand, rechtes Feld (Abb. 2; Taf. 63,1):

Früchtebringende Flora oder Hore.

Das Bildfeld ist 0,93 m hoch und 0,41,5 m breit, die Figur 0,71 m hoch.

²⁴ Kein «Pfeil . . . , mit dem sie den wilden Bocksgott heimlich ritzt», wie E. Simon bei G. Cerulli Irelli u. a. (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (1991) 241, meint.

²⁵ Gebaute und (im Zweiten Stil) gemalte Tholoi oder Monopteroi sind öfter, wenn auch keineswegs immer auf Aphrodite zu beziehen, vgl. Tybout a.O. (Anm. 2) 315 ff., bes. 321 ff.

Vor rosarotem Hintergrund steht auf einer kräftig profilierten hellgrünen, weiß gehöhten Basis eine geflügelte Figur, die von allen Betrachtern bisher für eine entweder männliche oder weibliche Personifikation des Herbstes, Autumnus oder Hore, gehalten wurde²⁶. Der hochgegürtete, lange Chiton, der starke Hüftschwung und die schulterlangen Haare passen besser zu einem weiblichen Wesen. Zwar sind die Brüste nicht mehr deutlich genug, doch spricht auch die Entblößung der Beine für diese Deutung. Die Figur steht mit seitwärts gestelltem rechten Bein frontal und blickt zur Raummitte. In dem von beiden Händen hochgehobenen Chiton trägt sie Früchte und Zweige herbei. Auf dem blonden Haar liegt ein grüner Kranz mit dunkelroter Tanie. Die Flügel sind ebenfalls dunkelrot und haben einen ockerfarbenen Rand. Das gelbe Gewand ist hellviolett gesäumt und schattiert. Die hohe Gürtung wird durch gekreuzte Bänder gehalten. Hellgrüne Flecken auf dem rechten Oberarm deutete Sogliano auf ein langärmeliges grünes Untergewand, das aber weder am linken Arm noch weiter unten erkennbar ist. Vielleicht handelt es sich um eine Untermalung des hellgelben bis bräunlichen Inkarnats. Die Füße stecken in gelbbraunen Sandalen. Diese Gestalt wird durch ihre Tätigkeit klar als Karpophoros bezeichnet, als Bringerin der Feldfrüchte, sei sie nun als Hore verstanden oder als Verkörperung des Segens der Natur wie Flora²⁷. Eine Beflügelung ist bei hellenistischen Göttern und Personifikationen nicht ungewöhnlich²⁸.

3. Nordwand, linkes Bild (Abb. 3. 7; Taf. 63,2):

Drei Brüder weihen Pan ihre Jagdnetze²⁹.

Das Bildfeld ist 0,94 m hoch und jetzt nur mehr 0,53 m, ursprünglich 0,59 m breit. Vom Epigramm am unteren Bildrand konnte schon K. Dilthey nur einige Buchstaben entziffern. Heute ist nichts mehr zu erkennen. Glücklicherweise ist es in der *Anthologia Palatina* (A.P. VI 13) vollständig erhalten und wird schon dort dem hochhellenistischen Dichter Leonidas von Tarent zugeschrieben. Es lautet:

²⁶ A. Mau, *BdI* 1877, 94 Nr. 67: «Ora dell'autunno»; Sogliano (1879) Nr. 463: «L'Autunno personificato in una donna»; Beyen (1960) 209: Jüngling. Unsicher im Geschlecht und zwischen Herbsthore und Opora schwankend: V. Scherf, Flügelwesen in römisch-kampanischen Wandbildern (1967) 37 f. Abbildungen: Neutsch (1955) 161 Abb. 6; Beyen (1960) Abb. 88a; PPM III (1991) 568 Abb. 59.

²⁷ LIMC IV 1 (1988) 137–139 s. v. Flora (R. Hošek). Es gibt außer auf spätrepublikanischen Münzen keine gesicherten Flora-Darstellungen. Die zu Flora und ihrem römischen Kult gehörende Laszivität könnte durch die auffällige Entblößung der Beine unserer Karpophoros angedeutet sein. Auch Moormann (1988) 162 f. hat ohne weitere Begründung neben anderen Möglichkeiten an Flora gedacht.

²⁸ z. B. Dionysos: Klappspiegel, G. M. A. Richter, *Handbook of the Greek Collection*, Metr. Mus. New York (1953) 111 Taf. 89 f.; calenische Reliefschale, I. Jucker, *RM* 95, 1988, 24 Taf. 16,2; 17,2; Mosaik, Ph. Bruneau, *Délos* 29 (1972) 289 f. Nr. 293 Abb. 247–253 Taf. C, 1,2; Pernice a. O. (Anm. 2) 158 f. Taf. 59; Athena: Praenestinische Ciste, L. Savignoni, *Ausonia* 5, 1910, 81 Abb. 11; Nemesis: B. Ashmole, *AJA* 66, 1962, 233 f. Taf. 59,3; A. Gallo, *RivStPomp* 2, 1988, 57 ff., bes. 75 f.; Aither: Pergamonaltar, J. Dörig, *AntK* 33, 1990, 28 ff. Taf. 6,2; Astrape: Apulische Lutrophore: A. D. Trendall, *Rotfigurige Vasen aus Unteritalien und Sizilien* (1991) 101 Abb. 184. Ferner geflügelte weibliche Hermen in pompejanischen Wandmalereien des Zweiten Stils: Moormann (1988) 192 Cat. 233/2 (Mänaden); 203 Cat. 262/7.

²⁹ *MonInst* 10, 1876, Taf. 36,1; Sogliano (1879) Nr. 197; R. Herbig, *Pan* (1949) Taf. 18,1; PPM III (1991) 569 Abb. 60.



Abb. 7 Bild der Nordwand, links

Οἱ τρισσοὶ τοὶ ταῦτα τὰ δίκτυα θῆκαν ὄμαιμοι,
 ἀγρότα Πάν, ἄλλης ἄλλος ἀπ' ἀγρεσίης·
 ὧν ἀπὸ μὲν πτανῶν Πίγρης τάδε· ταῦτα δὲ Δάμις
 τετραπόδων· Κλείτωρ δ' ὁ τρίτος εἰναλίων.
 ἀνθ' ὧν τῷ μὲν πέμπε δι' ἠέρος εὖστοχον ἄγρην,
 τῷ δὲ διὰ δρυμῶν, τῷ δὲ δι' ἠιώνων.

Pan, du mächtiger Weidmann, dir haben drei leibliche Brüder
 diese Netze geweiht, jeder von anderer Jagd:
 Pigres das eine vom Finkeln und Damis ein zweites vom Bergwild,
 Kleitor dagegen hier dies dritte von Tieren der See.
 Schenke dem einen dafür erfolgreiche Jagd in den Lüften,
 jenem dasselbe im Wald, gleiches dem dritten im Meer.³⁰

Die drei Brüder umstehen eine mächtige Bildsäule des Gottes Pan, neben der ein Baum wächst, in dessen Ästen die drei geweihten Netze hängen. Der heute fast abgewitterte Hin-

³⁰ Diltthey (1876) 307; CIL IV Suppl. 2 (1909) 3407, 2; Kaibel a.O. (Anm. 23) Nr. 1104; Geffcken a.O. (Anm. 23) Nr. 295; Diehl a.O. (Anm. 23) Nr. 821b; A. S. F. Gow – D. L. Page, *The Greek Anthology. Hellenistic Epigrams* (1965) I 122 (XLVI); Gigante (1979) 72 f. Übersetzung nach H. Beckby (Hrsg.), *Anthologia Graeca I* (1957) 433 (VI 13).

tergrund war ursprünglich wohl grünblau. Jedenfalls erkennt man stellenweise und bis zum oberen Rand Reste eines lockeren Baumschlags. Das Standbild nimmt die Mittelachse des Bildes ein und wirft wie die Figuren seinen Schatten nach rechts. Im rechten Hintergrund steht frontal der Jäger, den rechten Arm zum Gebet erhebend, das linke Spielbein weit zur Seite gestellt, einen Speer im angelegten linken Arm. Im Vordergrund springt sein heller Jagdhund zur Mitte. Der Jäger hat bronzenes Karnat, trägt einen Kranz im Haar und über einer grünen Exomis einen gelben Mantel. Im linken Vordergrund befinden sich die beiden anderen Brüder. Der vordere ist vom Rücken gesehen, während er die Rechte betend erhebt und zu Pan emporblickt. Er hat ähnliche Kleider wie der Jäger, aber ganz in Rot, und auf dem Kopf eine flache gelbe Kappe. Links hinter ihm steht frontal und mit vorgesetztem linkem Bein der dritte Bruder. Er war schon bei der Auffindung stark verblaßt. Im linken Arm hielt er eine Angel, in der Rechten ein Eimerchen. Das Monument besteht aus einer Stufe, einem quadratischen Postament und der gedrungenen Säule mit flachem Abakus, alles ockergelb und rötlich schattiert. Hinter dem Postament wächst der schwarzbraune Baum auf. Der Stamm teilt sich auf halber Höhe der Säule und entsendet belaubte Zweige nach oben. Die drei Netze hängen am Baum in der Nähe ihrer Stifter und sind als rechteckige Lappen mit lockerer Schraffur dargestellt. Bei der Zeichnung der bronzenen Panstatue auf der Säule sind m. E. Discanno, bei der Beschreibung K. Dilthey und A. Sogliano Fehler unterlaufen³¹. Pan ist nicht in weitem Schritt nach halb rechts dargestellt und hat sich auch kein Ziegenfell umgeworfen, dessen gehörnter Kopf sein angeblich menschlich gebildetes Haupt bedecken soll, während er das Fellende über den angewinkelten Arm herabhängen lasse. Vielmehr steht Pan mit gegrätschten Beinen fast frontal und wendet seinen Ziegenkopf etwas nach links (vom Betrachter). Dabei hält er im linken Arm, über dem ein loses Fell hängt, noch ein großes Lagobolon, während er mit der erhobenen Rechten sich keineswegs die Augen beschattet, wie man gemeint hat³², sondern einen gegabelten Gegenstand, wohl eine Schleuder, erhebt.

4. Nordwand, Mittelbild (Abb. 3. 8; Taf. 64,1):

Homer und das Rätsel der Fischer³³.

Das Bildfeld ist 0,59 m breit und noch 0,94 m hoch. Es hatte ursprünglich wohl eine Höhe von 1,16 m. Die in vielen Varianten überlieferte berühmte Rätselfrage stand am unteren Bildrand. K. Dilthey konnte sie noch zum Teil entziffern:

ὄσσ' ἔλομεν, λ)πόμεσθα, ὄσσ' οὐκ [ἐλ]ο[μ]εν, [φερόμ]εσθα.

Was wir gefangen, warfen wir fort, was uns entgangen, bringen wir her.³⁴

³¹ Dilthey (1876) 305 ff.; Sogliano (1879) Nr. 197.

³² Dilthey (1876) 305; Herbig a.O. 45; Moormann (1888) 163; M. de Vos in: PPM III (1991) 569.

³³ MonInst 10, 1876, Taf. 35,2; Sogliano (1879) Nr. 601; Beyen (1960) Abb. 86b; Varone a.O. (Anm. 2) Abb. S. 162 (Nr. 10); PPM III (1991) 569 f. Abb. 60. 61.

³⁴ Dilthey (1876) 302 Tav. d'agg. P 2; CIL IV Suppl. 2 (1909) 3407, 5; Kaibel a.O. (Anm. 23) Nr. 1105; Diehl a.O. (Anm. 23) Nr. 821e; Gigante (1979) 50-53.

Die drei Figuren, welche die untere Bildhälfte füllen, heben sich von einem durchgehend grünblauen Hintergrund ab, der nur durch Abtönung unten als Strand, weiter oben als Meer und vielleicht Himmel, im rechten Drittel als Baumgruppe charakterisiert ist. Rechts sitzt, in Dreiviertelansicht nach links gewandt, Homer (über seinem Kopf steht ΟΜΗΡΟΣ) auf einem steinernen Postament mit Stufe und Abschlußprofil. Hinter ihm ragt eine Bildsäule auf. Homer trägt über dem roten Ärmelchiton einen gelben Mantel sowie rot-gelbe Stiefel. Sein Karnat ist tiefrot, der Bart und das Haar, in dem eine gelbe Binde sichtbar wird, sind ungepflegt und zottig. Während die Linke im Schoß liegt, berührt er mit dem Zeigefinger der rechten Hand in einem Gestus unsicheren Nachdenkens die Lippen, indem er auf den vorderen der beiden Fischer (ΑΑ[Ι]ΕΙC) blickt, der ihm mit gestikulierender Rechter das Rätsel aufgibt. Der junge Fischer trägt auf dem ins Profil gedrehten Kopf eine gelbe Mütze mit Nackenschutz und eine gelbe Exomis auf der dunkelbronzierten Haut. Die Figur ist etwas ungeschickt wiedergegeben: Während der Oberkörper vom Rücken gesehen sein muß, scheint der Unterkörper schräg von vorn dargestellt. Am angewinkelten linken Arm hängt ein Korb, und in der Linken hält der Fischer ein Angelpaar. Sein Gefährte eilt mit weitem Schritt von hinten auf die beiden zu und wendet den Kopf gespannt zu Homer. Er trägt ebenfalls eine gelbe Exomis und schultert links zwei Angeln. Auch ihm hängt am linken Arm ein Korb, der unter dem rechten Ellenbogen Homers zu erkennen ist. Der zweite Fischer ist anscheinend nicht nur verwittert, sondern im ganzen heller gehalten als sein Gefährte und bildet eine wirksame Folie für dessen Gesicht und Geste. Die rosarote Säule im Rücken Homers trägt eine nackte männliche Bronzefigur, die in der gesenkten Rechten einen kleinen Delphin zu halten scheint und mit der steil erhobenen Linken einen langen Stab aufstützt. Wegen des Figurentypus und des Standortes am Strand wird es sich um Poseidon mit dem Dreizack handeln. An die Säule sind kreuzweise mit violetten Bändern ein langes Ruder und ein dreieckiger Schild wie Votive befestigt. Schon K. Dilthey hat sie als sinnige Anspielungen auf Odyssee und Ilias verstanden. Es bleibt unklar, ob der Schild an einem senkrechten Pfahl hängt oder es sich nur um die übermäßig verstärkte Schattierung der rechten Säulenkante handelt. An den Steinblock, auf dem Homer sitzt, lehnt schräg eine helle Tafel, vielleicht ein Motiv. Links oberhalb der Figurengruppe fährt im Meer ein bemanntes Schiff mit geblähten Segel nach rechts. Noch höher hinauf sind am linken Bildrand die Säulen eines Tempels auf einem fernen Gestade zu sehen.

5. Nordwand, rechtes Bild (Abb. 3. 9; Taf. 64,2):

Opfer des frechen Bocks³⁵.

Das Bildfeld ist jetzt nur noch 0,42 m hoch und 0,21,5 m breit. Ursprünglich war es 0,94 m hoch und 0,59 m breit wie das linke Bild der Nordwand. Bei der Auffindung war die untere Hälfte immerhin in voller Breite erhalten. Das am rechten unteren Bildrand aufgemalte Epigramm stammt von Euenos von Askalon (A.P. IX 75):

Κῆν με φάγης ἐπὶ ῥίζαν, ὅμως ἔτι καρποφορήσω,
ὄσσον ἐπισπείσαι σοί, τράγε, θυομένω.

³⁵ MonInst 10, 1876, Taf. 36,2; Sogliano (1879) Nr. 242; Neutsch (1955) 163 Abb. 8; PPM III (1991) 570 Abb. 62.



Abb. 8 Bild der Nordwand, Mitte

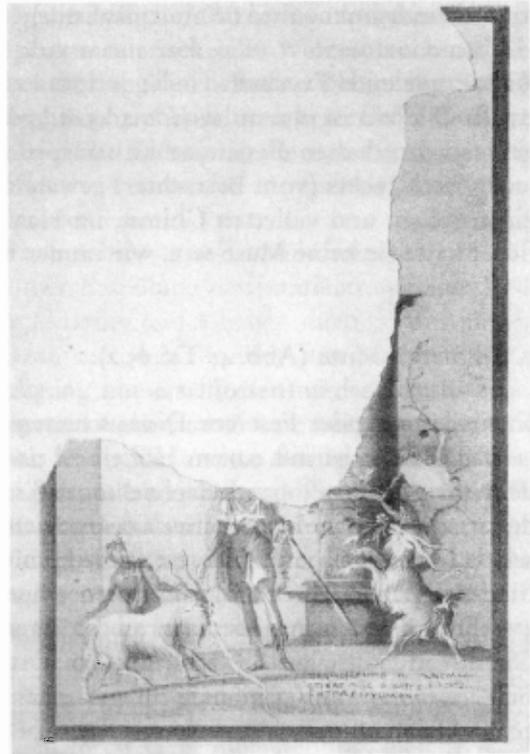


Abb. 9 Bild der Nordwand, rechts

Friß mich nur bis auf die Wurzel: ich trage noch Trauben genügend, dich zu besprengen, o Bock, wenn du zur Opferung gehst.³⁶

Die Darstellung setzt sich aus zwei kontinuierenden Szenen zusammen, wobei die frühere rechts steht: Um eine kräftige korinthische Säule, deren linke obere Hälfte samt Standbild schon 1876 fehlte, windet sich ein Weinstock mit purpurroten Trauben. Ein großer Bock hat sich auf seine Hinterbeine gestellt und frißt sie ab. Links davon wird derselbe Bock, weiß im Lichten, graubraun im Schatten, von einem braungebrannten, bis auf die Exomis nackten Knaben mit Kranz im Haar an Schwanz und Horn gepackt und zur Bildmitte gedrängt. Dort steht ein Mann in geschürztem Chiton, Mantel und hohen Schuhen, der in der Linken einen Speer hält und mit der Rechten über dem Kopf des Bockes Weinbeeren ausdrückt, um ihn als Opfer Dionysos zu weihen. Dieser muß darum als Statue auf der Säule der rechten Szene gestanden haben. Der Bildgrund ist wieder blaugrün, die nach rechts fallenden Schatten graubraun. Hinter den beiden menschlichen Figuren befindet sich die gelbweiße Langseite eines Tempels oder zum Heiligtum gehörigen Gebäudes, dessen dunkelgrün schattierte Schmalseite am linken Bildrand noch gut erkennbar ist.

³⁶ Dilthey (1876) 309 Tav. d'agg. P 3; CIL IV Suppl. 2 (1909) 3407, 6; Kaibel a.O. (Anm. 23) Nr. 1106; Diehl a.O. (Anm. 23) Nr. 821 f; Gigante (1979) 73 f. Übersetzung nach Beckby a.O. (Anm. 30) III 53 (IX 75).

6. Ostwand, linkes Feld (Abb. 4; Taf. 65,1):

Kitharaspieldende Psyche³⁷.

Das Bildfeld ist 0,91 m hoch, 0,40,5 m breit. Vor rosarotem Hintergrund steht auf einer grünen, profilierten Basis eine kitharaspieldende Frau frontal, aber mit dem Oberkörper leicht nach rechts (vom Betrachter) gewandt. Sie hat bunte Schmetterlingsflügel und trägt einen gelben und violetten Chiton, im Haar einen Efeukranz. Wegen der Schmetterlingsflügel kann sie keine Muse sein, wie immer wieder behauptet wird³⁸, sondern nur Psyche³⁹.

7. Ostwand, Mitte (Abb. 4; Taf. 65,2):

Kulthandlung oder Fest vor Dionysosstatue⁴⁰.

Das Bildfeld ist mit 0,92 m Höhe und 0,69,5 m Breite zwar vollständig erhalten, aber in der unteren Hälfte so stark abgerieben, daß schon K. Dilthey kein Epigramm mehr und von der Szene einzelne Figuren nur noch schattenhaft erkennen konnte. Dieser Schaden wird schon in den letzten Jahren vor der Verschüttung Pompejis bestanden haben, weil in dem Bild ein dicker Eisennagel als Haken eingeschlagen war. Nach K. Dilthey⁴¹ gehen auch zwei Löcher im Bereich des Eros an der gegenüberliegenden Wand auf solche Nägel zurück. Die obere Hälfte des Mittelbildes der Ostwand ist trotz der Achtlosigkeit der letzten Bewohner des Hauses noch recht gut erhalten. Auf einer mächtigen, rosaroten und weiß gehöhten Rundbasis, die mit Girlanden behängt ist und deren Abschlußprofil dachartig weit vorspringt, erhebt sich auf roter Plinthe eine vergoldete Bronzestatue des sich lässig ausruhenden Dionysos. Der flache Sitz ist mit einem Tuch behängt, auf dem ein dickes Polster liegt. Dionysos hat den rechten Arm im Ruhegestus über den bekränzten Kopf gelegt. In der gesenkten Linken hält er einen Thyrsosstab, unter der Achsel ein Tympanon. Er trägt eine Nebris und einen um den Unterkörper geschlungenen Mantel. Trotz der unverkennbar weiblichen Brüste und der breiten Hüften ist die Figur keine Mänade oder Ariadne⁴², sondern wirklich Dionysos selbst. Dafür sprechen der Ruhegestus, der Kantharos in der rechten Hand, der zum Gott aufblickende Panther als typisches Begleittier und vor allem die kleinen Hörner über der Stirn⁴³.

Von der Szene des Vordergrundes glaubt man rötliche Farbspuren zu erkennen, die sich vielleicht auf vier Figuren beziehen lassen. K. Dilthey meinte immerhin links einen nackten

³⁷ Mau (1882) Taf. 5; Sogliano (1879) Nr. 447; Beyen (1960) Abb. 86a; PPM III (1991) 565 Abb. 53; 571 f. Abb. 63b. 64.

³⁸ K. Schefold, *NedKuHistJb* 1954, 218; vielleicht Terpsichore nach Beyen (1960) 208 und M. de Vos in: PPM III (1991) 573 zu Abb. 64; zögernd Moormann (1988) 164.

³⁹ *Musizierende Psychen*: Helbig Nr. 760. 766. 767. 830. 849; Sogliano (1879) Nr. 390.

⁴⁰ Mau (1882) Taf. 5. 6; Sogliano (1879) Nr. 241; Neutsch (1955) 164 f. Abb. 9. 10; Beyen (1960) Abb. 86a. 88b.c; PPM III (1991) 566 Abb. 55; 570 f. Abb. 63a.b.

⁴¹ Dilthey (1876) 296.

⁴² Moormann (1988) 163; Arianna.

⁴³ Zum Ruhegestus: S. F. Schröder, *Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios* (1989) 29 ff.; zu den Hörnern: LIMC III 1 (1986) 440 Nr. 154–159 s. v. Dionysos (C. Gasparri); I. Manfrini-Aragno, *Bacchus dans les bronzes hellénistiques et romains* (1987) 165 f. (freundlicher Hinweis von S. Ritter).

Mann zu sehen, der sich nach rechts bewegt, indem er halb zum Betrachter schaut und dabei den linken Arm hängen läßt, mit dem rechten aber einen Sack oder Weinschlauch auf der Schulter stützt. Rechts könnte sich ein kahler, bekränzter Silen befinden. Neben ihm liegen angeblich am Boden weitere Säcke oder Weinschläuche. Noch unsicherer ist eine dritte Figur in der Mitte. Dilthey vermutete eine dionysische Kultszene, die sich vor der Statue abspielt, möglicherweise ein Trinkwettstreit⁴⁴.

8. Ostwand, rechtes Feld (Abb. 4; Taf. 64,3):

Priesterin⁴⁵.

Das Bildfeld ist 0,91 m hoch (wegen Beschädigung nur erschlossen) und 0,40 m breit.

Auf grüner Basis und vor rosarotem Hintergrund steht frontal eine bekränzte Frau in rotvioletter Chiton und türkisfarbenem Mantel, in den der rechte Arm gewickelt ist. Sie blickt zum Eingang und macht mit der vorgestreckten Linken eine auffordernde Geste⁴⁶. Da sie ungeflügelt ist, wird sie keine Personifikation darstellen, und zu einer Muse fehlt ihr jegliches Attribut. Wegen der Bekränzung, der züchtigen Kleidung und der Geste möchte man in ihr am ehesten eine Priesterin sehen.

Die Bilder sind mit Sicherheit nicht in der Reihenfolge der Beschreibung zu lesen und zu verstehen. Schon die unterschiedlichen Bildgrößen und die symmetrische Gesamtkomposition weisen darauf hin, daß hier sowohl eine Hierarchie der Inhalte als auch Entsprechungen beabsichtigt sind⁴⁷. So entsprechen sich durch Gegenüberstellung, gleiche Rahmung und Bildinhalt die Mittelbilder von West- und Ostwand: Aphrodite/Eros einerseits und Dionysos andererseits ergänzen sich, zumal in Pompeji, der Stadt der Venus Fisica und des Bacchus⁴⁸. Auf der Westwand wird Eros, Aphrodites Sohn, in ihrer Gegenwart und vor ihrem Tempel, dank seiner List und Geschmeidigkeit den wilden, ungezügelden Pan besiegen. B. Neutsch hat schön herausgestellt⁴⁹, daß Eros regelrechte Griffe anwendet, während Pan blindlings drauflosstürmt. Obwohl er die Mitte des Bildes einnimmt, ist er nicht Herr der Lage und wird unterliegen. Die Wahl dieses Themas kann hier und anderswo nur den Sinn haben, daß in diesem Cubiculum nicht die rohe, zügellose Gewalt, sondern nur die sanfte, erfindungsreiche Liebe unter Aphrodites Schutz steht⁵⁰. Dem Aphroditeheiligtum im Westen ist im Osten ein Dionysosheiligtum gegenübergestellt. Die Kultstatue des lässig ausruhenden Gottes mit allen seinen Attributen (aber ohne Ariadne!) zeigt schon

⁴⁴ Dilthey (1876) 311–313.

⁴⁵ Sogliano (1879) Nr. 781; Mau (1882) Taf. 5; PPM III (1991) 566 Abb. 55; 571 ff. Abb. 63b. 65.

⁴⁶ A. Mau, Bdl 1877, 95 Nr. 69 (rechts und links verwechselt); Sogliano (1879) Nr. 781. Moormann (1988) 164 vermutet zu Unrecht auf der linken Hand einen kugeligen Gegenstand und denkt deshalb an Urania. M. de Vos in: PPM III (1991) 573 zu Abb. 65, nimmt eine Opfernde an, indem sie ihr in die Linke (!) eine Schale gibt.

⁴⁷ Th. Wirth, RM 90, 1983, 449–455, hat die Bedeutung von Symmetrie und Antithesen bei der Auslegung von Bildprogrammen überzeugend herausgearbeitet.

⁴⁸ U. Pappalardo, JdI 97, 1982, 272 f. Belege bei V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7,8), Häuser in Pompeji I (1984) 45 mit Anm. 204–207.

⁴⁹ Neutsch (1955) 164 ff.

⁵⁰ Die Liebe siegt aber nicht, wie Beyen (1960) 210 meinte, durch ihr Ethos über die Hybris, sondern über die animalische Brunft.

an, in welcher Richtung die verlorene Szene zu deuten sein dürfte: Bequemes Lager und Weingenuß spendet dieser Gott, den Liebesgenuß dazu Aphrodite. K. Diltheys Vermutung, die verwitterten Gestalten könnten einen Trinkwettbewerb, wie er am Choenfest, dem zweiten Tag der Anthesterien in Athen, um den Preis eines gefüllten Weinschlauchs veranstaltet wurde, vorbereiten oder durchführen, wäre eine sinnvolle Möglichkeit⁵¹. Man muß aber davon ausgehen, daß auch unter diesem Bild ein Epigramm stand. Es sollte eine Dionysos gefällige Handlung schildern, die zugleich auf die Funktion des Raumes einen Bezug hat. Ein passendes Epigramm steht in der *Anthologia Palatina* (VI 44) und stammt, wie die Überschrift mit Vorbehalt angibt, vom selben Leonidas von Tarent, der das Epigramm (A.P. VI 13) im linken Bild der Nordwand verfaßt hat, der mit A.P. IX 99 die Vorlage für die im rechten Bild der Nordwand verwendete Kurzfassung des Euenos von Askalon (A.P. IX 77) geliefert hat und der nach Geffcken (Anm. 23) auch Autor des Epigramms auf Eros und Pan der Westwand sein könnte:

Γλευκοπόταις Σατύροισι καὶ ἀμπελοφύτορι Βάκχῳ
 Ἡρώναξ πρώτης δράγματα φυταλιῆς
 τρισσῶν οἰνοπέδων τρισσοῦς ἱερώσατο τοῦσδε
 ἐμπλήσας οἴνου πρωτοχύτοιο κάδους·
 ὧν ἡμεῖς σπείσαντες, ὅσον θέμις, οἴνοπι Βάκχῳ
 καὶ Σατύροις, Σατύρων πλείονα πίνεμεθα.

Bakchos, dem Pflanzler des Weins, und den Satyrn, den Schlürfern des Mostes,
 weihte Heronax dahier erstlich gewachsene Frucht:
 diese drei Krüge, gefüllt mit erstmals rinnendem Weine,
 den ihm heuer die drei Gärten mit Reben gebracht.
 Hab ich geopfert nach Brauch dem weinlaubumwundenen Bakchos
 und den Satyrn, dann trink mehr als die Satyrn – ich selbst.⁵²

Der junge Wein wird vom frommen Winzer Heronax dem Dionysos und den Satyrn geweiht, «wie es recht ist», das Epigramm gipfelt aber in der Aufforderung: «Trinken wir mehr als die Satyrn!» Vielleicht waren die von K. Dilthey für Schläuche gehaltenen Gegenstände tatsächlich Krüge. Es ist natürlich unmöglich zu beweisen, daß gerade dieses Epigramm unter dem Mittelbild der Ostwand gestanden hat. Das Beispiel kann aber zeigen, daß es durchaus möglich war, ein geläufiges Epigramm zu finden und darzustellen, das sich ebenso auf Dionysos bezieht wie an die Zecher im Raum wendet.

Wenn auch der ungesittete Pan im Bild der Westwand Eros weichen muß, das linke Bild der Nordwand zeigt ihn als unbestrittenen Herrn der freien Natur, als mächtigen Gott der Fischer und Jäger. Diese weihen ihm fromm ihre ausgedienten Netze und erhalten dafür neue Beute. Pan wird also nicht einfach als unkultiviert abgelehnt, sondern in seinem Bereich gelten gelassen. Nur zum urbanen Umgang, wie er in diesem Cubiculum gepflogen werden soll, paßt er nicht.

Das rechte Bild der Nordwand ist schon aus Symmetriegründen das Gegenstück des linken. Dem Panheiligtum in der Wildnis ist ein Dionysosheiligtum gegenübergestellt, das

⁵¹ Dilthey (1876) 311–313; zum Choenfest: L. Deubner, *Attische Feste*² (1966) 96 ff. 135.

⁵² Gow – Page a.O. (Anm. 30) I 137 (XCIV). Übersetzung nach Beckby a.O. (Anm. 30) I 453 (VI 44).

zwar auch ein Standbild im Freien hat, aber eines in einem architektonisch gestalteten Temenos. Wird links nur die Weihung, aber nicht die erbetene Beute gezeigt, so sieht man rechts die Untat des mutwilligen Bocks und als Folge seine Weihung zum Opfer an Dionysos. Wer sich am Wein, der den Gott verkörpert, so vergeht, der muß dafür büßen, der Bock mit dem Leben, der unmäßige oder ungesittete Zecher, so wohl die Anwendung auf die Situation, büßt mit Übelkeit oder Ausschluß und Verachtung durch die kultivierte Gesellschaft⁵³. Wie links ein diagonaler Bezug der beiden Pan-Darstellungen unleugbar ist, negativ der Pan der Westwand, positiv der an der Nordwand, so bezieht sich rechts die negative Szene der Nordwand mit der Bestrafung des Bocks ebenfalls diagonal auf die sicherlich positive Szene in der Mitte der Ostwand, die dem Dionysos geschuldete und gern geweihte Gaben oder Feiern dargestellt haben wird. Positiv und Negativ stehen hier nicht symmetrisch zueinander, sondern verschränkt, weil die positiven Szenen von Aphrodite/Eros (welche die negative Rolle des Pan einschließt) und Dionysos aufeinander bezogen sein, also gegenüberstehen sollten. Nicht ganz zufällig wird sein, daß Unbeherrschtheit und Mutwille jeweils durch einen Bock verkörpert werden, durch den Bocksgott Pan und durch den Tragos, der bei den großen Dionysien Dionysos geopfert wird⁵⁴.

Was hat damit aber der durch die Fischer herausgeforderte Homer im hervorgehobenen Mittelbild der Nordwand zu tun? Bekanntlich vermochte der größte Dichter das Rätsel der groben Fischer nicht zu lösen und starb vor Gram über die Blamage oder weil er sich des Orakels erinnerte, das seinen Tod mit einem von Knaben gestellten Rätsel verknüpfte⁵⁵. Homer hat im Mittelbild der Nordwand zwar einen zentralen Platz in würdiger Haltung eingenommen; aber sein feerroter Kopf und die nachdenkliche Geste der Rechten deuten an, daß er den zudringlichen, selbstbewußten Fischern unterliegen wird. Diese Fischer sind nun vom selben Schlag wie die Verehrer des Pan im linken Bild der Nordwand. Der weiseste Dichter, der größte Intellekt, scheitert also an der Trivialität der Rätselfrage, an der Realität des Alltäglichen. Der Witz einfacher Leute kann die erhabenste Dichtung außer Kraft setzen⁵⁶.

⁵³ Bei Aesop, der die Fabel vom Bock und vom Weinstock schon kennt (C. Halm, *Fabulae Aesopicae collectae* [1878] Nr. 404; E. Chambry, *Aesopi fabulae* [1925] Nr. 339) wird sie anders ausgelegt: Der Bock verkörpert die Undankbaren und solche, die ihre Freunde ausnutzen. Diese antike Allegorie ist ziemlich frostig und sicher nur eine Anwendungsmöglichkeit. Vom Kontext unseres Raumes wird sie nicht nahegelegt. Wenn auf der Westseite anstelle des rohen Sex die elegante Liebe empfohlen wird, so muß auf der Ostseite zwar zum Trinken aufgefordert worden sein, allerdings in epikureischem Maß (Hor. sat. 1,1,106 f.; carm. 2,10,5), so wie Horaz in der mit unserer Wandmalerei zeitgleichen Satire 2,6,67–70 die Gesellschaft seiner Freunde in seinem eigenen Hause schildert:

*... prout cuique libido est,
siccat inaequalis calices conviva solutus
legibus insanis, seu quis capit acria fortis
pocula seu modicis uvescit laetius ...*

Ganz nach Gefallen mischt und leert jeder Gast seinen Becher, ohne den Zwang sinnloser Trinkgesetze, gleichviel ob seine Fassungskraft feurigen Trunk verträgt oder zu fröhlicher Befeuchtung das gelinde Maß vorzieht (Übersetzung nach H. Färber – W. Schöne, Horaz, sämtliche Werke¹⁰ [1985] 397).

⁵⁴ Deubner a. O. 134–142. 252; W. Burkert, Griechische Tragödie und Opferritual, in: Wilder Ursprung (1960) 13–39, bes. 18 f., ursprünglich in: GrRomByzSt 7, 1966, 87–121.

⁵⁵ Zu den Quellen ausführlich: Gigante (1979) 49–53. Vgl. auch A.P. VI 1,213; IX 448; XIV 65. 66.

⁵⁶ K. Schefold, AM 71, 1956, 224, hat den Akzent ganz anders gesetzt: «Homer vor dem frommen Volk versagend, das den Mysteriengöttern opfert; das kann nur sagen, daß der Fürst der Dichter weniger gilt als die,

Die Betrachter des Bildprogramms unseres *cubiculum diurnum*, Hausbewohner wie Gäste, waren zweifellos gebildet und konnten sich durch ein Lachen befreien von der Last der offiziellen Werte. Der heitere Ton der Epigramme und ihrer Darstellungen, der epikureische Geist der Antithesen, die Genuß und Maßhalten zugleich verkünden, relativieren noch weiter die Geltung des heroischen Homer. Aber er wird doch nicht der Lächerlichkeit preisgegeben, weder im zentralen Bild noch in der Konfrontation mit den übrigen Bildern. Hier sind nun die drei Einzelfiguren ins Programm einzubeziehen. Die Flora der Westwand ist der Psyche der Ostwand entgegengestellt. Sie sind in der Tat Gegensätze: Die laszive Bringerin der Gaben der Natur hat gleichermaßen Anteil an Aphrodite/Eros wie an Dionysos. Sie fordert in diesem Raum noch einmal zum Genuß auf. Psyche, die Personifikation des Unsterblichen im Menschen, spielt die Kithara, das Instrument der epischen Sänger. Sie erinnert also daran, daß trotz des eigenen Rechts von Aphrodite und Eros, Dionysos oder Pan auf ihre Bereiche und auf einen Anteil am Menschen das Gegengewicht einer höheren Welt, und sei es nur in Form der Dichtung, dazugehört. Die dritte Figur, die rechte an der Ostwand, hatte nie ein Gegenstück und steht entsprechend außerhalb der Antithesen: Sie verkörpert eine Priesterin, welche den Eintretenden darauf aufmerksam macht, daß auch in diesem Raum Götter wesen, deren Heiligtümer, nicht weniger als fünf, an den Wänden gemalt sind und deren Gaben wie Strafen Gäste und Gastgeber zu gewärtigen haben.

Ein Zufall hat uns diesen Raum erhalten, sein anspruchsvolles, in flavischer Zeit schon nicht mehr gewürdigtes Programm wird gerade deshalb nicht einzigartig sein. Daß sich enorme literarische Bildung mit einem heiteren Ton und handfestem Genuß verbinden konnten, wissen wir von Zeitgenossen wie Philodemos von Gadara⁵⁷ oder Q. Horatius Flaccus⁵⁸. Unter den Dekorationen entsprechender Räume in Tausenden anspruchsvoller Stadthäuser und Villen im Italien der späten Republik wird unser Epigrammzimmer nicht das erste seiner Art gewesen sein, auch wenn wir bisher für keines der Bilder zeitgenössische Wiederholungen nachweisen können⁵⁹. Es bleibt zu untersuchen, ob die Epigramme schon ursprünglich auf Bilder bezogen oder die Bilder vom Wandmaler oder dem Schöpfer seiner Vorlagen zu den Epigrammen bzw. der Rätselfrage erfunden worden sind. H. G. Beyen⁶⁰ war davon überzeugt, daß die Gedichte zu Gemälden verfaßt worden seien und nicht umgekehrt. Dies kann für den Rätselspruch keinesfalls zutreffen, da er schon Heraklit⁶¹ bekannt war. Das Epigramm des Leonidas von Tarent mit der Netzweihe der drei Brüder (A.P. VI 13) beschreibt kein Gemälde, sondern fingiert eine Inschrift zu realen Votiven. Es ist freilich ganz abwegig zu glauben, daß die schlichten Jäger und Fischer ein so raffiniertes Epigramm in Auftrag gegeben hätten. Es handelt sich um ein literarisches Kabinettstück, das

die den göttlichen Geheimnissen vertraut das wahre Glück besitzen». Das ganze Programm hat aber keinen mystischen Zug, wie gezeigt, und Pan ist am allerwenigsten ein Mysteriengott!

⁵⁷ Zu Philodem: RE 19, 2 (1938) 2444–2482 s. v. Philodemos Nr. 5 (R. Philippson); M. Gigante, *Filodemo in Italia* (1990).

⁵⁸ Zu Horaz zuletzt: E. Lefèvre, *Horaz, Dichter im augusteischen Rom* (1993).

⁵⁹ Nur vom Ringkampf zwischen Eros und Pan gibt es, wenn auch in der Komposition abweichend, sowohl ältere als auch jüngere Darstellungen: Roscher, *ML III 1* (1897–1902) 1457 f. s. v. Pan (K. Wernicke); Neutsch (1955) 164–177; LIMC III 1 (1986) 984 f. Nr. 239–243 s. v. Eros (N. Blanc – F. Gury).

⁶⁰ Beyen (1960) 229.

⁶¹ Heraklit, fr. 56 Diels – Kranz.

sich, hellenistischem Geschmack gemäß, mit einer Idylle einfachen Lebens befaßt. Die zahlreichen Nachdichtungen⁶² bestätigen das nur. Auch das vorliegende Epigramm des Euenos von Askalon (A.P. IX 75) auf den Bock und den Weinstock bedarf trotz seiner extremen Verkürzung keiner Verbildlichung, da Untat und Strafe aus dem Wortlaut klar verständlich sind. Erst recht ist die ausführlichere Vorlage, das Epigramm des Leonidas von Tarent (A.P. IX 99), dessen letzte Zeile von Euenos zitiert wird, auf kein Bild angewiesen. Leonidas bezieht sich vielmehr selbst auf eine äsopische Fabel (Anm. 53) und wurde seinerseits oft zitiert und nachgeahmt⁶³. Daß hier das Bild nicht primär ist, ergibt sich schon aus seiner Zweiszenigkeit. Sowohl die Identität des zweimal dargestellten Bocks als auch der Ablauf der Handlung werden nur aus dem Epigramm verständlich. Das allein durch das Mittelbild der Westwand belegte Epigramm über den Ringkampf von Eros und Pan ist eindeutiger als das Bild, weil es nicht nur die Situation plastisch beschreibt, sondern auch den Ausgang des Kampfes voraussagt. Darin ist das Bild viel weniger deutlich, ja es weicht sogar inhaltlich ab, weil Aphrodite nicht erkennen läßt, daß sie sich ängstigt.

Wenn man also die Priorität der Gedichte vor jeder Verbildlichung annehmen muß, bleibt noch zu erwägen, ob es Indizien gibt, aus welchen Vorlagen der Dekorateur unseres Zimmers geschöpft haben könnte. B. Neutsch hat hellenistische Bildrollen, etwa illustrierte Anthologien, angenommen⁶⁴. K. Weitzmann⁶⁵ hat versucht, aus späten Quellen illustrierte literarische Textrollen schon für den Hellenismus zu erschließen, K. Schefold⁶⁶ postulierte dagegen reine Bilderbücher zu literarischen Stoffen. Erhalten ist von all dem nichts, und kürzlich hat A. Geyer⁶⁷ nachgewiesen, daß illustrierte Bücher literarischen Inhalts erst in der Spätantike gebräuchlich wurden und es keine hellenistischen Vorläufer gegeben haben kann. Nun ließen sich ja auch andere Medien denken, in denen literarische Texte, zumal kurze Epigramme, verbildlicht wurden. Was läge näher, als an Tafelbilder oder Wandfresken zu denken? In unserem Fall, der sicher nicht ohne Vorläufer war, könnte man Vorbilder ähnlicher Funktion, vermittelt durch Musterbücher der Malerwerkstatt, durchaus annehmen. Die gerade an pompejanischen Bildern allzuoft geübte Methode, aus der römischen Version die hellenistische oder klassische Vorlage herauszuschälen, scheidet hier aber. Bei den sicher oder wahrscheinlich auf Leonidas von Tarent zurückgehenden Epigrammen, die ja unabhängig von Bildern entstanden sind, käme man für die postulierten bildlichen Prototypen frühestens ins 2. Jahrhundert v. Chr. Die überlängten, nervösen Gestalten bei der Netzweihe oder dem Bocksopfer gehören freilich in den Späthellenismus. Von ihnen sind die Fischer vor Homer nicht zu trennen. Zwischen dem späten 2. Jahrhundert v. Chr. und der Entstehungszeit unserer Dekoration (40/30 v. Chr.) läßt sich aber auf dem Gebiet der figürlichen Malerei mangels einer ausreichenden Zahl von Denkmälern nicht mehr deutlich differenzieren. Es scheint eher, daß die genannten Figuren weniger Ähnlichkeiten mit Figuralmalereien aus Casa del Fauno (spätes 2. Jh. v. Chr.)⁶⁸ haben als mit den Figuren

⁶² A.P. VI II. 12. 14–16. 179–187, dazu die Parodie VI 17.

⁶³ z. B. Ov. fast. I 353 ff.; Suet. Dom. 14; Schol. Ar.; Plu. 1129; Suid. s. v. ἄσκιος Κτησιφώντος.

⁶⁴ Neutsch (1955) 178.

⁶⁵ K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (1959); ders., *Illustration in Roll and Codex. A Study of the Origin and the Method of Text Illustration*² (1970).

⁶⁶ K. Schefold, *AM* 71, 1956, 223; ders., *MEFRA* 88, 2, 1976, 759 ff.

⁶⁷ A. Geyer, *Die Genese narrativer Buchillustration* (1989) 29–98.

⁶⁸ M. de Vos – A. Martin, *DdA* III 2, 1984, 131 ff. Abb. 3.

der etwa gleichzeitigen Odysseefresken vom Esquilin⁶⁹. Ein anderes Argument für einen zeitgenössischen Entwurf unseres Bildprogramms besteht in der Tatsache, daß alle fünf literarischen Szenen in Heiligtümer verlegt sind, was nicht für alle zwingend war. Die jedes Bild akzentuierenden Götterstatuen oder Kultbauten sind geschickt aufeinander abgestimmt und gewiß nicht aus vermeintlichen älteren Originalen kopiert. Dies schließt nicht aus, daß einzelne Motive wie das Ringerpaar Eros – Pan, der sitzende Homer oder der gelagerte Dionysos auf hoch- oder späthellenistische Musterbuchvorlagen zurückgehen.

Der (späte?) Besitzer des Hauses V 1,18 hieß laut seines Siegels L. Val(erius) F(laccus?)⁷⁰. Die Hausbewohner waren nach Ausweis auch der späteren Dekorationen und eines kleinen Silberschatzes⁷¹ durchaus begütert; aber über den Auftraggeber der Dekorationen des Epigrammzimmers erfahren wir dadurch nichts Näheres. Man kann dennoch den Schluß ziehen, daß der gehobene Mittelstand einer campanischen Stadt wie Pompeji in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. breite Kenntnis der griechischen Literatur besaß und geläufige Zitate zu einem sinnigen Programm von Wort und Bild zu kombinieren verstand. Schwerlich wird es der wohl geschäftlich tätige Hausherr ausgeklügelt haben, noch weniger der ausführende Maler, der freilich Geschick in der Umsetzung seiner Musterbücher zeigte; eher stand dem Auftraggeber ein gelehrter Hausfreund oder ein Paidagogos zur Verfügung, der hier Bildung und Witz unter Beweis stellen konnte.

Prof. Dr. Volker Michael Strocka, Archäologisches Institut der Universität, Werthmannplatz, D-79085 Freiburg.

Abkürzungen:

Beyen (1960)	H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II (1960).
Dilthey (1876)	C. Dilthey, AdI 48, 1876, 294–314.
Gigante (1979)	M. Gigante, <i>Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei</i> (1979).
Mau (1882)	A. Mau, <i>Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji</i> (1882).
Moormann (1988)	E. M. Moormann, <i>La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica</i> (1988).
Neutsch (1955)	B. Neutsch, <i>JdI</i> 70, 1955, 155–184.
PPM	G. Pugliese Caratelli – I. Baldassarre (Hrsg.), <i>Pompei. Pitture e Pavimenti I ff.</i> (1990 ff.).
PPP	I. Bragantini – M. de Vos – F. Parise Badoni, <i>Pitture e Pavimenti di Pompei I–III</i> (1981–1986).
Sogliano (1879)	A. Sogliano, <i>Le pitture murali campane</i> (1879).

Quellennachweis der Abbildungen:

Abb. 1–5: Graphiken von W. Aulmann. – Abb. 6. 7. 8. 9: nach *MonInst* 10, 1876, Taf. 35,1; 36,1; 35,2; 36,2. Taf. 62–65: Photos Verf.

⁶⁹ A. Gallina, *Le pitture con paesaggi dell'Odissea* (StudMisc 6, 1960–61).

⁷⁰ M. Della Corte, *Casa ed abitanti di Pompei*³ (1965) 98 f. Nr. 134; P. Castrèn, *Ordo populusque Pompeianus* (1983) 233.

⁷¹ GdS N.S. 3, 1874–77, 256 f.



1 Nördlicher Peristylarm mit den Räumen o, p, q, und y



2 Raum y. Mosaikschwelle



1 Westwand



2 Nordwand



1 Nordwand, Mitte



2 Nordwand, rechtes Bild



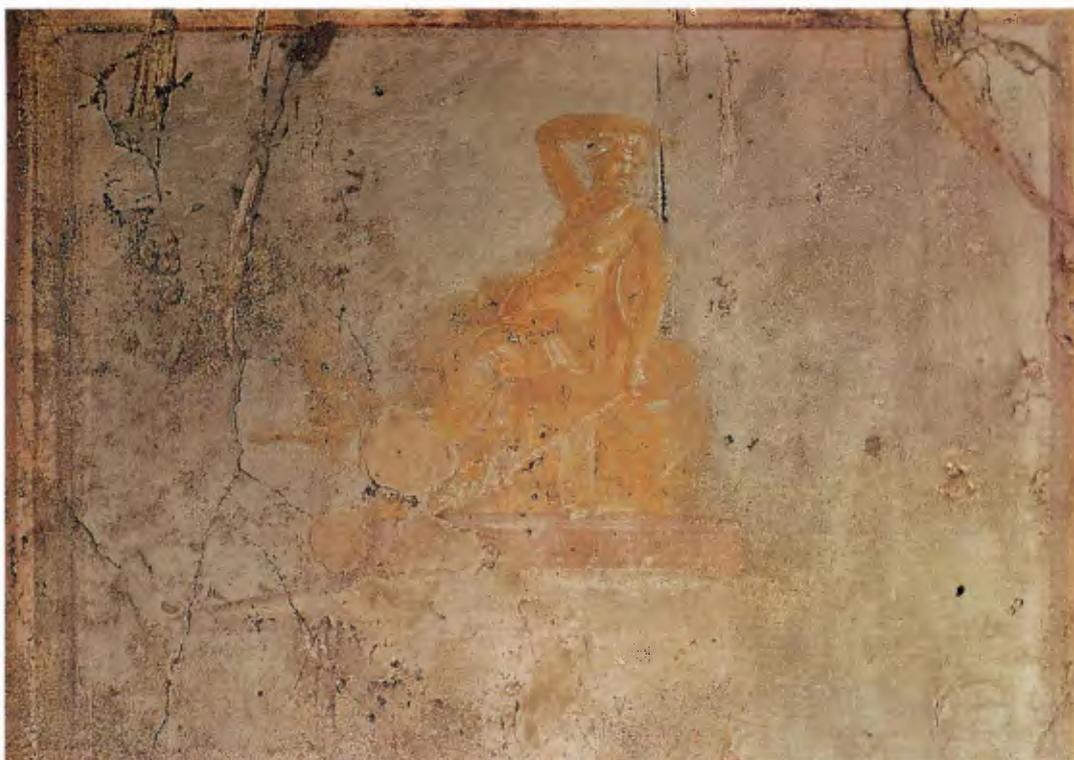
3 Ostwand, rechtes Bild



4 Raum y. Südostecke



1 Ostwand, linkes und mittleres Bild



2 Ostwand, Mitte