

# Überlegungen zum Nilmosaik von Praeneste

Autor(en): **Panayides, Aliko M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern**

Band (Jahr): **15 (1994)**

PDF erstellt am: **25.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-521324>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Überlegungen zum Nilmosaik von Praeneste

Das Nilmosaik aus dem Fortunaheiligtum von Praeneste befindet sich heute zusammen mit einem zweiten grossen Paviment, dem sogenannten Fischmosaik, welches im gleichen Baukomplex gefunden worden war, im Museo Archeologico Nazionale von Palestrina. Da zur Zeit der Auffindung der Baubefund nicht hinreichend untersucht wurde und heute nichts mehr über den Zeitpunkt der Verlegung der beiden Pavimente aussagt, ist die Datierung der Mosaiken problematisch. Wegen dem gemeinsamen Fundort wurde vermutet, dass beide Werke mindestens zeitgleich anzusetzen seien und es sich wahrscheinlich um Pendants handeln müsse. In der ersten ausführlichen Publikation der Pavimente Palestrinas entschied sich Gullini<sup>1</sup> für eine späthellenistische Entstehungszeit von Fisch- und Nilmosaik und widersprach damit der bis dahin vertretenen Datierung in die Kaiserzeit<sup>2</sup>. Steinmeyer-Schareika<sup>3</sup> schliesslich argumentierte für einen Ansatz ins 3. Jh. v. Chr., der im allgemeinen akzeptiert wurde<sup>4</sup>. Eine erneute genaue Untersuchung des Befundes, bei welcher die beiden Mosaiken unabhängig voneinander auf Technik, Stil, Komposition, ikonographische Traditionen und Datierung untersucht wurden, sowie ein Vergleich mit hellenistischen Darstellungen afrikanischer Tiere und Landschaften, sprechen jedoch für eine spätere Datierung des Nilmosaiks und einen klaren zeitlichen Abstand zum Fischmosaik.

### Das Fischmosaik<sup>5</sup>

Vom ursprünglich rund 5 m<sup>2</sup> grossen Fischmosaik<sup>6</sup> ist die Mittelfläche und damit der grössere Teil der Darstellung verloren. Auf Grund der erhaltenen Randfragmente und des

---

Dieser Aufsatz entstand auf Anregung von Herrn Prof. D. Willers in Zusammenhang mit einem Seminar zur Kunst und Literatur des Hellenismus. Ich danke B. Bäbler, H. Hillgruber und N. Mekacher für kritische Hinweise und Unterstützung.

- 1 G. Gullini, *I mosaici di Palestrina* (1956), im Folgenden mit Gullini abgekürzt.
- 2 E. Schmidt, *Studien zum barberinischen Mosaik in Palestrina* (1929) datierte das Nilmosaik ins 2. Jh. n. Chr.; O. Marucchi, *RendPontAcc* 10 1910, 67ff., hielt das Nilmosaik für hadrianisch; A. Rumpf, *HdArch* IV 1 (1953) 193, Anm. 4 entschied sich sogar für einen Ansatz in das 1. Viertel des 3. Jhs. n. Chr.; H. v. Heintze, *Gymnasium* 63, 1956, 537 datierte ebenfalls hadrianisch.
- 3 A. Steinmeyer-Schareika, *Das Nilmosaik von Palestrina und eine ptolemäische Expedition nach Äthiopien* (Diss. Bochum 1978), im folgenden mit Steinmeyer-Schareika abgekürzt. Dazu vier Rezensionen: Z. Kiss, *BiOr* 37, 1980, 175ff.; G. Nachtergaele, *ChrEg* 56, 1981, 374ff.; H. Whitehouse, *JEA* 71, 1985 Suppl. 65f.; E. Walde, *AnzAW* 39, 1986, 94ff.
- 4 G. Barker in: S. Settis (Hrsg.), *Civiltà dei Romani: La città, il territorio, l'impero* (1990) 162; T. Mikocki, *La perspective dans l'art romain* (1990) 91.
- 5 Marucchi a. O. 182ff.; Gullini 8. 12. 20ff.; R. D. De Puma, *The Roman Fishmosaic* (1970) II 23, Kat. Nr. 15; Steinmeyer-Schareika 98ff.
- 6 Durch den unregelmässigen Grundriss sind keine genauen Massangaben möglich.

Vergleichs mit anderen Fischmosaiken<sup>7</sup> ist zu vermuten, dass im fehlenden Teil weitere Fischarten zu ergänzen sind.

Zu den Tesserae des Fischmosaiks liegen keine detaillierten Massangaben vor, doch lässt sich anhand der Abbildungen feststellen, dass die Steinchen in der Grösse nur wenig variieren und meist eine ziemlich regelmässige fast quadratische Form aufweisen. Dies ermöglichte eine enge Verlegung. Die für die Tiere und Menschen verwendeten Steinchen sind etwas kleiner als diejenigen des Hintergrunds, jedoch handelt es sich in jedem Fall um Opus Tessellatum und nicht Opus Vermiculatum. Die Figuren sind meist von einer Reihe Steinchen in der Farbe des Wassers umrahmt, so dass sie sich wie Puzzleteile von den schnurgeraden Reihen des Hintergrundes abheben.

Dargestellt ist eine grosse dunkle Wasserfläche, von welcher sich verschiedenste Fische und andere Meeresbewohner abheben. Am unteren Bildrand ist die teils felsige, teils sandige Küste zu erkennen. Links kriecht eine Schildkröte durch den Sand, während rechts ein nackter Jüngling vor einem kleinen Heiligtum steht. Die Kultstätte besteht aus einem Postament mit Altar, auf dem ein Feuer brennt, und einer Säule, die von einer halb-kreisförmigen Mauer umgeben ist, auf welcher Gefässe zu erkennen sind. An die Säule sind zwei Schilde und ein Dreizack angelehnt, vermutlich Attribute der verehrten Gottheit. Es handelt sich demnach wahrscheinlich um ein Poseidon-Heiligtum. Die Fische, die sich in Ufernähe befinden, sind deutlich kleiner als die im freien Gewässer. Sie entsprechen in ihrer Grösse dem natürlichen Verhältnis zur Figur am Strand. Zwei weitere, etwas grössere Figuren sind nur fragmentarisch erhalten. Sie sind an prominenter Stelle auf einer Landzunge in der Mitte des unteren Bildrandes zu rekonstruieren. Die Figuren würden sicher einiges zur Klärung der Szene beitragen, aber die schlechte Erhaltung lässt keine genauere Deutung zu.

Die Komposition nimmt auf die Form der Grotte, in der das Mosaik gefunden wurde, Rücksicht und weist einige Symmetrien auf:

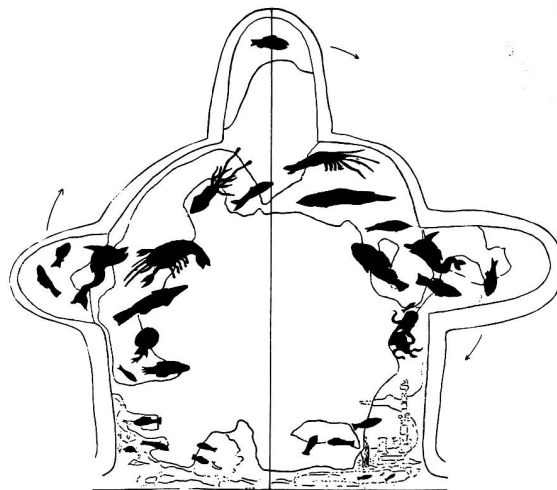


Abb. 1: Umzeichnung<sup>8</sup> mit rekonstruierten Partien und möglicher Symmetrieachse.

<sup>7</sup> De Puma a. O. Kat. Nrn. 3-5. 13. 16 u. 17.

<sup>8</sup> Nach Gullini Taf. 2 und De Puma a. O. Taf. 16 mit Ergänzungen.

Vor allem die Meeresfauna des Hauptteiles ist sorgfältig differenziert und lässt die verschiedensten Farbnuancen und Schattierungen erkennen. Durch die zahnradartige Verlegung verschiedenfarbiger Tesserae gehen die hellen und dunklen Töne zart ineinander über. Zudem folgt die Richtung der verlegten Steinchenreihen den Tierleibwölbungen und verstärkt dadurch die plastische Wirkung.

Der krasse Grössenunterschied zwischen den Fischen in Ufernähe und denen im freien Meer sowie ein Vergleich mit anderen erhaltenen hellenistischen Fischmosaiken<sup>9</sup>, in deren Reihe sich der Hauptteil der Darstellung einfügt, legen die Vermutung nahe, dass entweder zwei ältere Bildvorlagen kombiniert wurden oder aber die Fischdarstellung durch einige Küstenszenen bereichert wurde, ähnlich wie wir das von den Fischmosaiken aus Pompeji kennen<sup>10</sup>. Auch stilistisch und technisch ist das Fischmosaik aus Praeneste denen aus Pompeji nahe<sup>11</sup>, die ebenfalls einen gleichmässig dunklen Bildgrund, Umrandungen der einzelnen Fische, feine Schattierungen und in Schnitt und Grösse regelmässige Tesserae aufweisen. Die genannten Merkmale sind charakteristisch für die Pavimente der späthellenistischen und frühaugusteischen Zeit, in welche demzufolge auch das Fischmosaik aus Palestrina zu setzen ist.

#### Das Nilmosaik<sup>12</sup>

Das Nilmosaik ist durch seine bewegte Geschichte in der Erhaltung stark beeinträchtigt<sup>13</sup> und die Rekonstruktion deshalb nicht unumstritten<sup>14</sup>. Im folgenden wird von dem Bild ausgegangen, wie es sich heute im Museum präsentiert<sup>15</sup>.

Die rekonstruierte Gesamtgrösse des Mosaiks beträgt 6, 55 x 5, 25 m. Die Grösse der Tesserae schwankt beträchtlich, nämlich zwischen 0, 25 und 1, 5 cm<sup>2</sup>, wobei die kleineren vor allem für die Gesichter und einige wenige Tiere, zum Beispiel Enten verwendet wurden. Durch die unregelmässige Form und Grösse der Steinchen mussten immer wieder grössere Mörtelstellen belassen werden, da eine Verlegung Kante an Kante oft nicht ohne Lücken möglich war. Die Kontrolle vor Ort ergab, dass der Mörtel zwischen den Tesserae, soweit noch erhalten, dennoch nicht differenziert eingefärbt war, wie Gullini<sup>16</sup> angab, sondern nur in einem allgemeinen, zur Gesamtfarbe des Mosaiks passenden Ton gehalten ist.

---

<sup>9</sup> Vgl. Anm. 7.

<sup>10</sup> De Puma a. O. Kat. Nr. 3.

<sup>11</sup> Die Übereinstimmungen im motivischen und technischen Bereich verführten P. G. P. Meyboom, *MededRom* 39, 1977, 49ff. dazu, einen Werkstattzusammenhang zwischen mehreren Fisch- und Nilmosaiken, darunter auch denjenigen von Palestrina, zu postulieren. Eindeutige Indizien fehlen jedoch und die Ähnlichkeiten der Darstellungen sind nur allgemeiner Art und gehen nicht bis ins Einzelmotiv. Dazu kommt, dass zwischen einigen der von ihr der gleichen Werkstatt zugewiesenen Mosaiken deutliche technische Unterschiede festzustellen sind.

<sup>12</sup> Marucchi a. O.; E. Schmidt, *Studien zum barberinischen Mosaik in Palestrina* (1929); Gullini 33ff; K. M. Phillips, *The Barberini Mosaic: Sunt Hominum Animaliumque Complures Imagines* (1962); Steinmeyer-Schareika.

<sup>13</sup> Zur Geschichte des Mosaiks seit seiner Auffindung zuletzt Steinmeyer-Schareika 56.

<sup>14</sup> Vgl. Phillips a. O. 60ff. 243 Abb. 17 versuchte eine Neuordnung der Szenen. Durch die schlechte Abbildungsqualität der amerikanischen Dissertationsdrucke ist der Versuch nicht in allen Punkten nachvollziehbar. Ausserdem ändert sich an der Gesamtbeurteilung des Werkes wenig, weil im wesentlichen nur einige Szenen in horizontaler Richtung verschoben wurden.

<sup>15</sup> Dabei wurden für die technischen Detailbetrachtungen nur die Partien in Betracht gezogen, die nach Gullini Taf. 13ff. zum originalen Befund gehören.

<sup>16</sup> Gullini 6.

Wie Schmidt schon feststellte<sup>17</sup>, werden die einzelnen Figuren nicht konsequent von zwei oder wenigstens einer Reihe Steinchen in der Hintergrundfarbe umrahmt. Stattdessen schliessen sich die Tesserae des Hintergrundes in verschiedenster Weise an den Figurenrand an und gehen erst nach und nach in horizontale Streifen über. Dafür werden die Umrisse von Tieren und Menschen teilweise mit einer dunklen Steinreihe wiedergegeben.

Dargestellt sind helle, graublau Wasserfluten, aus denen verschiedenartige, bebaute und unbebaute, felsige und grüne Landmassen hervorragen, die meist von Grasbüscheln umrahmt sind und auf denen sich zahlreiche Menschen und verschiedenartige Tiere befinden. Es handelt sich, wie auf Grund der Fauna und Flora, sowie der Architektur, der Schiffe und der Tracht einzelner Figuren zu erkennen ist, offenbar um eine ägyptische Szenerie. Während die untere Bildhälfte vor allem durch die menschliche Zivilisation mit ihren architektonischen und technischen Errungenschaften geprägt ist, gehört der obere Teil den Jägergruppen und ihren Beutetieren in der Wildnis. Für die Beschreibung der einzelnen Szenen sei auf die Ausführungen von Steinmeyer-Schareika<sup>18</sup> verwiesen. Festgehalten werden soll an dieser Stelle nur, dass es sich bei den dargestellten schwarzen Jägern nicht um Pygmäen handelt. Weder Körper noch Gesicht zeigen die charakteristischen Fehlproportionen, und auch ihr Handeln ist in keiner Weise belustigend oder ungewöhnlich. Dies gilt auch für die anderen Menschendarstellungen des Mosaiks. Nichts weist also darauf hin, dass wir es mit einer der zahlreichen Pygmäenniszenen zu tun haben könnten, die sich in der Kaiserzeit so grosser Beliebtheit erfreuten<sup>19</sup>. Also führen Versuche, das Nilmosaik in diese Gattung einzugliedern, zu nichts<sup>20</sup>. Es handelt sich vielmehr um eine Landschaft in realistischem Habitus mit Tierdarstellungen, die auch durch die griechischen Beischriften an eine zoologische Studie erinnern.

Die Bildkomposition weist kein eigentliches Zentrum, keine Hauptszene, keine Achse und, ausser der Reihung der Szenen, nur andeutungsweise Symmetrien auf (Abb. 2). Durch die lockere Streuung der Bildteile und das Fehlen eines deutlichen Vorder- und Hintergrundes oder irgendeines Anhaltspunktes für die Beziehung untereinander, fehlt eine eindeutige, im ganzen Bild durchgehaltene Perspektive. Die einzelnen Szenen und Lebewesen sind ziemlich gleichmässig über das ganze Bild verteilt. Die Grössenverhältnisse der einzelnen Figuren und Bauten folgen weder einer perspektivischen Verkleinerung vom unteren zum oberen Bildrand noch gibt es Bedeutungsgrössen. So sind einige Figuren im Vordergrund, zum Beispiel die Schiffer bei den Soldaten gleich gross wie die Jäger am oberen Bildrand, dafür aber kleiner als die unmittelbar neben ihnen abgebildeten Figuren. Die Enten am linken Bildrand sind andererseits fast doppelt so gross wie ihre Artgenossen auf gleicher Höhe rechts über der Laubenszene. Die einzelnen Figuren scheinen manchmal ohne inneren Zusammenhang nebeneinandergereiht. So steht zum Beispiel gleich neben dem Ichneumon am linken Bildrand (Taf. 7, 1), der sich mit der Kobra anlegt, ein Hund, der

---

<sup>17</sup> Schmidt a. O. 11.

<sup>18</sup> Steinmeyer-Schareika 58ff.

<sup>19</sup> J. Lancha, MEFRA 92, 1980, 249ff.

<sup>20</sup> L. Foucher in: La mosaïque gréco-romaine I (1963) 137-144; Lancha a. O. 266ff.

die Pfote hebt und sich zu einem imaginären Herrchen umblickt<sup>21</sup>. Die Löwin in der Bildmitte stellt sich nicht schützend vor ihr Junges, wie Schmidt<sup>22</sup> meint, sondern säugt es und scheint den Esel, der am Felsen vorbeispringt, gar nicht zu bemerken. Gleich darüber steht der Flamingo in Schräglage unmittelbar unter dem Schwanz eines Pavians. Das von den Speeren bereits getroffene Nilpferd unten links (Taf. 7, 2) wird von den Jägern gar nicht beachtet, und die Krokodile nehmen die potentielle Beute unmittelbar neben sich gar nicht wahr. Die trinkenden Leute in der Laube wiederum stören sich nicht am blutigen Geschehen in ihrer Nähe. Der uneinheitliche Eindruck des Bildes beruht also nicht allein auf dem Erhaltungszustand des Werkes.

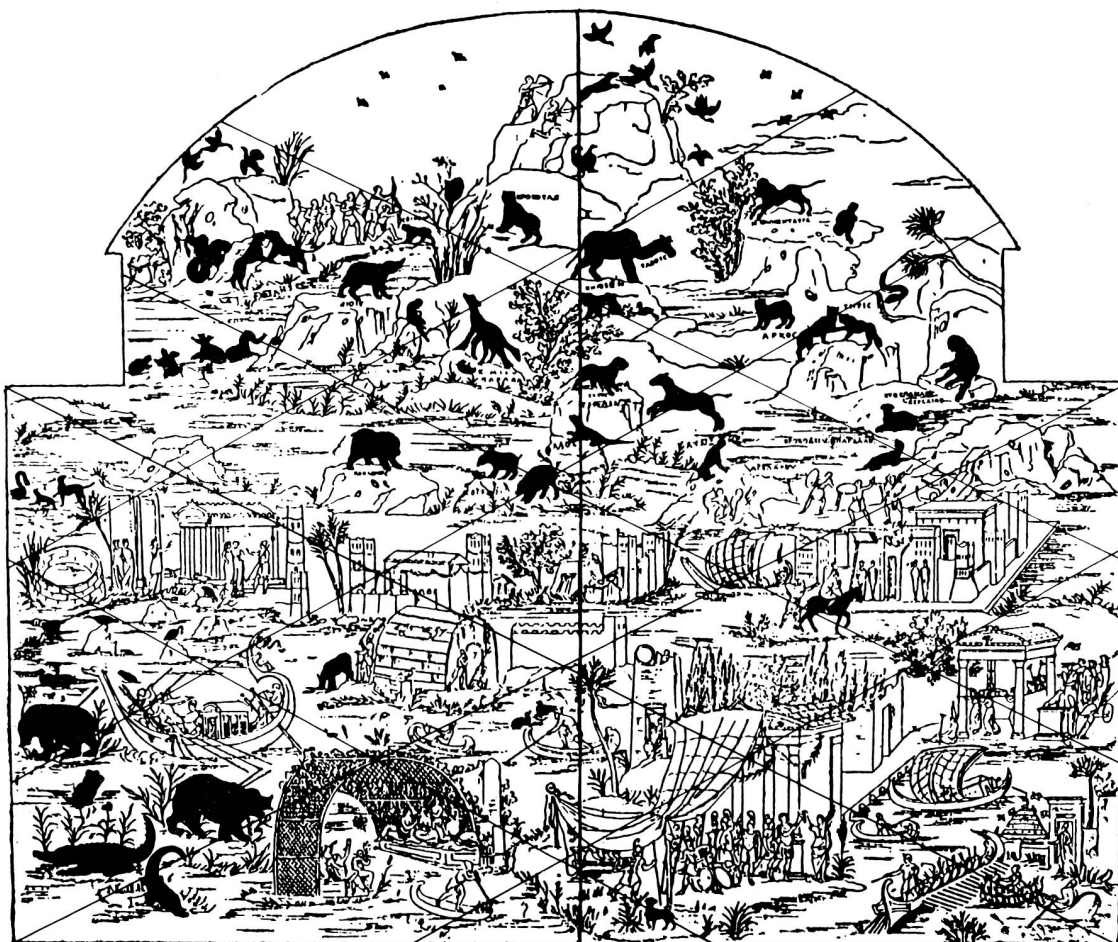


Abb. 2 Umzeichnung<sup>23</sup> mit Eintragung möglicher Achsen und Symmetrien.

<sup>21</sup> Marucchi a. O. 180 versucht diese Szene mittels einer Stelle bei Aelian, Var. hist. I 4 zu erklären, wonach die ägyptischen Hunde besonders vorsichtig seien. Die Szene auf dem Mosaik illustrierte dies. Dieser Versuch überzeugt ebensowenig wie derjenige von M. J. Aymard, MEFRA 71, 1959, 260, wonach der Hund falsch rekonstruiert sei und eigentlich ein zweiter Ichneumon sein müsste, was die Feigheit des Tieres, wie sie Aristoteles hist. an. 612 a beschreibt, illustrieren würde. Die Untersuchung des Mosaiks vor Ort zeigt, dass vom Hund genug originaler Bestand vorhanden ist, um sicherzustellen, dass es sich um einen solchen handelt.

<sup>22</sup> Schmidt a. O. 31.

<sup>23</sup> Nach S. Reinach, Répertoire de la peinture grecque et romaine (1922) 374.

Einzelne Tiere des Mosaiks sind mit Namensbeischriften gekennzeichnet<sup>24</sup>:

<i>Antilope</i>	
Bär	ΑΡΚΟΣ
<i>Bärenmaki</i> <sup>25</sup>	
<i>Büffel</i>	
Eidechse	ΣΑΥ(Ρ)ΟΣ ΠΙΧ...
Elenantilope	ΝΑΒΟΥΣ
<i>Ente</i>	
<i>Fisch</i>	
<i>Flamingo</i>	
Fischotter	ΕΝΥΔΡΙΣ
Gelber Babuin	ΚΗΠΙΕΝ
Gepard	ΤΙΓΡΙΣ
Giraffe	ΚΑΜΕΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ
<i>Hund</i>	
<i>Ichneumon-Schlange</i>	
<i>Krabbe</i>	
<i>Krokodil</i>	
Löwin	ΛΕΑΙΝΑ
Meerkatze	ΣΦΙΝΓΙΑ
Menschenaffe <sup>26</sup>	Η ΟΝΟΚΕΝΤΑΥΡΑ
<i>Mungo - Schlange</i>	
Nashorn	ΡΙΝΟΚΕΡΟΣ
<i>Nilpferd</i>	
Nilwaran	ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ
<i>Pferd</i>	
Pinselfohrschwein <sup>27</sup>	ΧΟΙΡΟΠΠΙΘΗΚΟΣ
<i>Python</i>	
Schimpanse	ΣΑΤΤΥΟΣ
<i>Schildkröte</i>	
Serval	ΛΥΝΕ
Streifenhyäne	ΚΡΟΚΟΤΤΑΣ
Tüpfelhyäne	ΘΟΑΝΤΕΣ
Warzenschwein	ΞΙΟΙΓ
<i>Wildesel</i>	
<i>Wildschwein</i>	
Wüstenwaran	ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΣ ΞΕΡΣΑΙΟΣ
Vögel <sup>28</sup>	
	ΕΦΑΛΟΣ <sup>29</sup>
	ΑΓΕΛΑΡΥ <sup>30</sup>

Tiere ohne Beischrift sind durch *Kursivschrift* hervorgehoben.

- 24 Die Tiere sind in alphabetischer Reihenfolge und im Allgemeinen unter Übernahme der Benennungen von Steinmeyer-Schareika 58ff. aufgeführt. Abweichungen werden in den Anmerkungen unter dem jeweiligen Stichwort erläutert.
- 25 Das Tier unmittelbar zu Füßen der Giraffe (Taf. 7, 5) wird von Phillips a. O. Anm. 12 als Stachelschwein und von K. M. Coleman, AA 1994, 255ff. als Chamäleon identifiziert. Die äussere Ähnlichkeit und die Tatsache, dass das Tier wahrscheinlich an einem Ast hängt, scheint eher auf einen Affen, möglicherweise auf den Bärenmaki hinzuweisen (Taf. 7, 3), der von Steinmeyer-Schareika für ein anderes Tier in Anspruch genommen worden war (Vgl. dazu Anm. 27).
- 26 Steinmeyer-Schareika 69ff. hält das dargestellte Tier für ein Okapi und analysiert die Aelianstelle zu Η ΟΝΟΚΕΝΤΑΥΡΑ entsprechend. Die Beschreibung Aelians trifft jedoch ebenso auf Affen zu, wie sie auch selber feststellt. Zur tatsächlichen Darstellung scheint der Affe besser zu passen.
- 27 Der ΧΟΙΡΟΠΠΙΘΗΚΟΣ (Taf. 7, 6) wird von Steinmeyer-Schareika 63ff. als Bärenmaki identifiziert. Körperbau und Haltung des dargestellten Tiers erinnern aber eher an ein Schwein, wobei vielleicht an das Wasser- oder Pinselfohrschwein zu denken wäre (Taf. 7, 4).
- 28 Unter diesem Stichwort sind Reiher und Kraniche, sowie kleinere Vogelarten zusammengefasst.
- 29 Hier glaubt Phillips a. O. 126ff., es handle sich ursprünglich um ΕΛΕΦΑΣ, und die Buchstaben seien durch die Beschädigung und Wiederausammenfügung des Mosaiks durcheinandergeraten. Dies bleibt aber Hypothese.
- 30 Da die Darstellung fehlt und der Begriff sich jeglicher Erklärung verschliesst, muss ungeklärt bleiben, welches Tier hier gemeint war.

Die Tiere mit Beischriften befinden sich alle in der oberen Bildhälfte, wobei es auch in diesem Bereich Arten ohne Bezeichnung gibt. Auf den ersten Blick scheint es, dass diejenigen Gattungen mit einer Beischrift versehen wurden, die dem Durchschnittsbetrachter nicht geläufig waren, nämlich so aussergewöhnliche Tiere wie die Giraffe oder die Elenantilope. In dieses Bild passt aber nicht, dass auch altbekannte Tiere, nämlich Löwin und Bär benannt sind. Entweder geschah dies, weil das Mosaik zu einer Zeit oder an einem Ort entstand, wo diese beiden Raubtiere nicht oder nicht mehr heimisch waren, oder es handelt sich um die Umsetzung einer Tierfabel. Dazu würde auch passen, dass es sich ausdrücklich um ein Löwenweibchen handelt. Von den meisten der beschrifteten Tiere sind allerdings keine Tierfabeln bekannt und das Paar Ichneumon - Schlange wiederum trägt keine Beischrift, obwohl auch hier möglicherweise auf eine Fabel angespielt werden sollte<sup>31</sup>. Einige exotische Tiere sind ebenfalls nicht benannt, nämlich Büffel, Krokodil, Nilpferd, Python und Wildesel. Sie scheinen dem Mosaizisten offenbar wohlbekannt gewesen zu sein. Insgesamt ergibt sich für das Nilmosaik von Praeneste kein einheitliches Schema, es scheint vielmehr, als seien verschiedene Quellen und Vorlagen mit und ohne Beischriften verwendet worden. Ein solches Vorgehen ist vor allem für die Kaiserzeit typisch. In diese Entstehungszeit weisen auch einige ikonographische Details. Sowohl Landschaftsszenen wie auch grössere Architekturkomplexdarstellungen sind bisher für die hellenistische Zeit nicht nachgewiesen<sup>32</sup>. Dasselbe lässt sich auch von einigen Tierdarstellungen sagen. Am aufschlussreichsten ist der Blick auf die Ichneumon-Schlangen-Gruppe. Darstellungen des Ichneumons finden sich in der ägyptischen Kunst vielfach<sup>33</sup>, wobei das Tier, soweit bisher bekannt, nur allein dargestellt wird. Meist handelt es sich um Sarkophage der einbalsamierten Tiere. Auch den Griechen war der Ichneumon offenbar bekannt. Aristoteles erwähnt ihn an einer Stelle<sup>34</sup> nur flüchtig, beschreibt aber in einer anderen Passage<sup>35</sup>, die allerdings nicht dem echten Aristoteles zugewiesen wird, die Geschicklichkeit des Ichneumons im Kampf mit Schlangen<sup>36</sup>. Auch Strabo beschreibt diese aussergewöhnliche Fähigkeit, fabuliert aber noch einige Aktivitäten dazu<sup>37</sup>. Dennoch sind in der griechischen Kunst keine Darstellungen erhalten<sup>38</sup>, dagegen erscheint der Ichneumon oft in der römischen Kunst, vor allem ab dem 1. Jh. n. Chr. auf Gemmen, Lampen und Mosaiken, und zwar im Gegensatz zur pharaonischen Zeit oft im Kampf gegen die

---

31 s. u.

32 Hellenistische Mosaiken und Malereien weisen im allgemeinen einen einheitlichen dunklen Hintergrund auf. In seltenen Fällen werden einzelne Landschaftsteile, etwa ein Baum oder eine Erdscholle, in die Komposition eingefügt. Dabei handelt es sich jedoch nie um eine vollständige Landschaft, sondern nur um untergeordnete Versatzstücke. Man vergleiche hierzu L. E. Baumer - U. Weber, HASB 14, 1991, 27ff.

33 E. Brunner-Traut, Spitzmaus und Ichneumon als Tiere des Sonnengottes, Nachr. d. Akademie der Wissenschaften in Göttingen aus dem Jahre 1965, 123ff.

34 Arist. hist. an. VI 35, p. 580 a 24.

35 Arist. hist. an. IX 6, p. 612 a 16.

36 RE Suppl. VIII (1956) 233 s. v. Ichneumon (Keller).

37 Strab. 17, 1, 38f.

38 Bei der von J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art* (1973); dt. unter dem Titel: *Tierwelt der Antike* (1983) 80 erwähnten Statuette handelt es sich, wie ein Vergleich mit ägyptisch-pharaonischen Werken zeigt, um ein vorptolemäisches Werk, was auch die Autorin selbst in Erwägung zog.



Schlange. Dabei symbolisiert er, wie Krokodil und Nilpferd, das Land Ägypten<sup>39</sup> und erscheint so auch als Begleiter des Nilgottes<sup>40</sup>. Er taucht aber auch unter den Tieren auf, die im Bann von Orpheus' Musik stehen<sup>41</sup>. Die früheste Darstellung eines Ichneumons ausserhalb der ägyptischen Kunst findet sich auf dem Mosaikband, das in der Casa del Fauno in Pompeji die Schwelle zum Alexandermosaik bildete und sich heute in Neapel im Museo Archeologico Nazionale befindet<sup>42</sup>. Das Werk ist wie alle polychromen Mosaiken in Pompeji<sup>43</sup> während der 2. Hälfte des 1. Jhs. v. Chr. entstanden. Der Ichneumon ist hier wie auf dem praenestinischen Nilmosaik im Kampf mit einer Schlange dargestellt. Die Vermutung Aymards<sup>44</sup>, dass die Darstellungen der Ichneumon-Schlangen-Gruppe auf alexandrinische Vorbilder, also Plastik, Malerei oder Illustrationen eines zoologischen Handbuches zurückgehen, kann durch keinerlei Beispiele belegt werden. Vielmehr zeigt sich an der Tatsache, dass die erhaltenen Bilder ausser ganz allgemeinen Gemeinsamkeiten keine ikonographischen Übereinstimmungen aufweisen, dass der Szene keine bestimmte bildliche Darstellung, sondern eher ein Text zu Grunde liegt (Abb. 3).

Dies sowie die zahlreichen schriftlichen Quellen<sup>45</sup>, die immer wieder diesen Zweikampf beschreiben, legen den Schluss nahe, dass eine Tierfabel die Grundlage für die Darstellungen bildete. Die Häufung der Beschreibungen und der Darstellungen des Schlangen-Ichneumonkampfes in der späten Republik und Kaiserzeit weisen darauf hin, dass sich die Szene vor allem bei den Römern grosser Beliebtheit erfreute.

Auf Grund des Gesamtbefundes der Casa del Fauno wurde immer wieder der Schluss gezogen, die Mosaiken seien hellenistisch beziehungsweise gingen auf hellenistische, vielleicht sogar ägyptisch-hellenistische Vorlagen zurück. Wie später noch ausgeführt wird, muss jedoch bezweifelt werden, dass es in der hellenistischen Kunst Nillandschaftsdarstellungen gab. Vielmehr handelt es sich wahrscheinlich um eine spätrepublikanische oder frühaugusteische Bildadaptation nach älteren, nicht-griechischen Vorbildern. Die Nillandschaftsdarstellungen finden offenbar hier ihren Anfang.

---

<sup>39</sup> F. Imhoof-Blumer - O. Keller, Tier- und Pflanzenbilder auf Münzen und Gemmen (Nachdr. 1976) Taf. 1, 25; 16, 5, 6 und 23, 10.

<sup>40</sup> Amelung, *Vat. Kat. I* (1903) 129.

<sup>41</sup> Mosaik aus Thina ehemals im Museum von Sfax, dann zerstört, Aymard a. O. (o. Anm. 21) Taf. 1 und Mosaik von Sakiat es Zit, ebenfalls im Museum von Sfax, J. Thirion, *MEFRA* 67, 1955, 149ff. Taf. 1ff.; Imhoof-Blumer - O. Keller, a. O. Taf. 1, 1.

<sup>42</sup> *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli I* (1986) 116, Nr. 9–11.

<sup>43</sup> Zur Chronologie der Mosaiken in Pompeji s. M. De Vos in: *Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana a cura di Fausto Zevi* (1979) 161ff.

<sup>44</sup> Aymard a. O. (o. Anm. 21) 262.

<sup>45</sup> Arist. *hist. an.* 612 a; Strab. 17 I 39; Lukan *Bell. Civ.* IV 724ff.; Plin. *Nat. hist.* VIII 88; Ael. *Nat. An.* III 22, V 48.

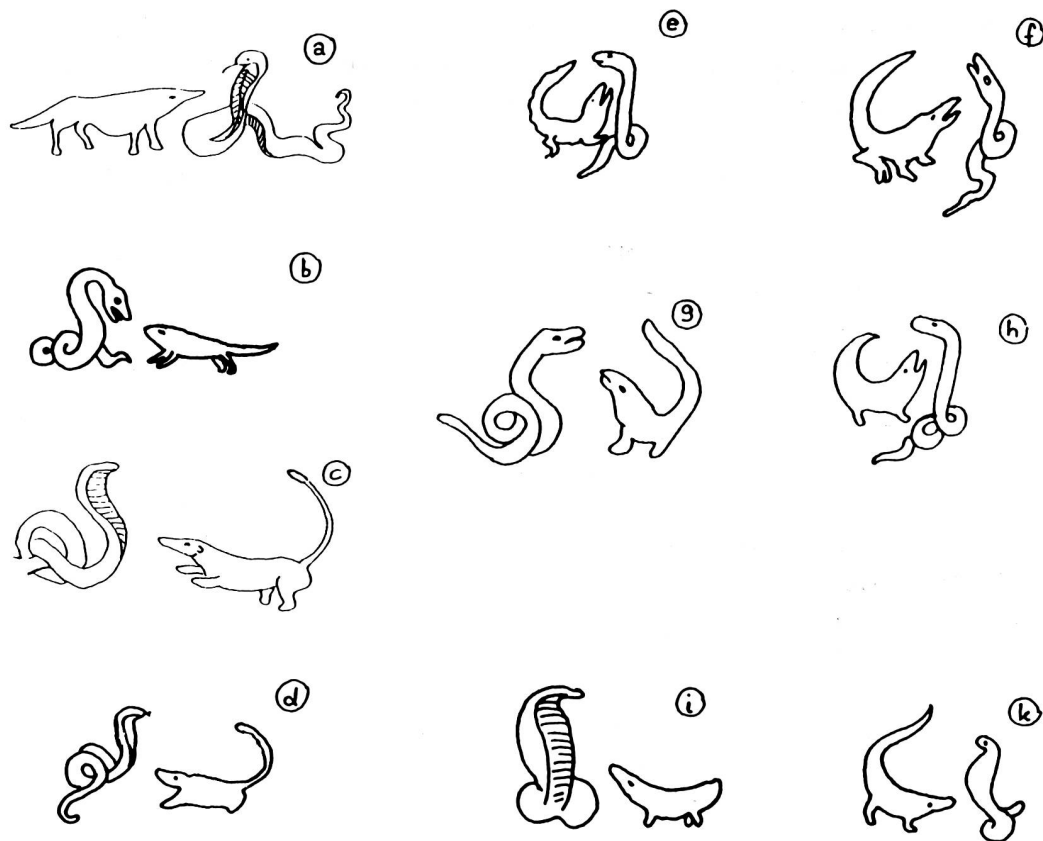


Abb. 3: Umzeichnungen der wichtigsten erhaltenen Ichneumon-Schlangen-Szenen: a Nilmosaik, Pompeji<sup>46</sup>; b Nilmosaik, Paestina<sup>47</sup>; c Orpheusmosaik, Sfax, Museum<sup>48</sup>; d Orpheusmosaik (zerstört)<sup>49</sup>; e Römische Tonlampe, London, British Museum<sup>50</sup>; f Römische Tonlampe, London, British Museum<sup>51</sup>; g Römische Tonlampe, London, British Museum<sup>52</sup>; h Römische Tonlampe aus Vild<sup>53</sup>; i Karneol, Berlin, Sammlung Tölken<sup>54</sup>; k Karneol, Paris, Bibliothèque Nationale<sup>55</sup>.

<sup>46</sup> Nach Toynbee a. O. 224f.

<sup>47</sup> Nach Taf. 7, 1.

<sup>48</sup> Aus Sakiet-es-Zit. Nach Thirion a. O. Taf. 4.

<sup>49</sup> Aus Thina. Nach Thirion a. O. Taf. 7.

<sup>50</sup> Nach D. M. Bailey, A catalogue of the lamps of the British Museum 2. Roman lamps made in Italy (1980) Taf. 17 Nr. Q931.

<sup>51</sup> Nach Bailey a. O. Taf. 24 Nr. Q976.

<sup>52</sup> Nach Bailey a. O. Taf. 15 Nr. Q914.

<sup>53</sup> Nach A. Leibundgut, Die römischen Lampen in der Schweiz (1977) Taf. 37 Nr. 170.

<sup>54</sup> Inv. I 134. Nach Imhoof-Blumer - Keller a. O. Taf. 23, 10.

<sup>55</sup> Nach Imhoof-Blumer - Keller a. O. Taf. 16, 6.

Mehrere andere auf dem praenestinischen Nilmosaik dargestellte Tierarten kommen ebenfalls in der hellenistischen Kunst nicht vor. Dies gilt sowohl für die Hyänen<sup>56</sup> als auch die Geparden<sup>57</sup>. Auch der Flamingo, den der Künstler ohne Beischrift dargestellt und überdies sehr genau getroffen hat, wird weder von den antiken griechischen Zoologen erwähnt noch vor der Kaiserzeit dargestellt. Er war zwar bekannt – Aristophanes erwähnt ihn in den ‚Vögeln‘<sup>58</sup> als einen der bekannten Vögel, die man täglich sieht – für die Griechen aber wohl zu gewöhnlich, um ihn zu erwähnen oder darzustellen. Für die Römer dagegen war er interessant und wurde auch als Delikatesse geschätzt. Aus römischer Zeit gibt es auch vereinzelt Darstellungen, als Beispiel sei hier ein Mosaik in Thysdrus<sup>59</sup> genannt.

Durch die Darstellung exotischer Tierarten bietet sich der Vergleich mit dem hellenistischen Fries in einem Grab in Marissa<sup>60</sup> in Jordanien an. 1902 wurde dort eine Reihe hellenistischer Gräber entdeckt, von denen Grab I wohl den interessantesten Befund lieferte, nämlich einen Tierfries an den Längsseiten der Kammer D. Dargestellt sind neben einer Jagdszene Fabelwesen und exotische oder nicht bestimmbar Tiere, die einander zum Teil paarweise zugeordnet sind.

Die im Fries dargestellten Tiere und Menschen sind grösstenteils mit Beischriften versehen. Nicht beschriftet sind die Hunde, die Schlangen, die Fische und das Nilpferd, wobei mindestens bei letzterem nicht sicher ist, ob nicht ursprünglich ein Name beige-schrieben war, der jetzt nicht mehr erhalten ist.

Die Figuren sind in Schwarz, Hellrot und Ocker zum Teil fast skizzenhaft aufgemalt, wobei die Qualität ziemlich einheitlich ist. Allerdings scheint das Nashorn etwas undifferenzierter in der Darstellung der Gliedmassen und insbesondere des Kopfes, gerade wenn man es mit dem anderen Tier mit einem Horn auf der Nase vergleicht. Auch ist es nebst dem Elefanten das einzige Tier, dessen Fell in einer Farbe durchgehend ausgemalt ist. Aber ob hier eine andere Hand vermutet werden darf oder der Fries vielleicht gar nicht in einem Guss entstand, ist kaum zu entscheiden.

Die sidonische Kolonie Marissa war von 274-218 v. Chr. in ägyptischem Besitz und wurde während dieser Zeit von den Ptolemäern besiedelt. Es erstaunt deshalb nicht, dass einige Motive, wie die einzelnen Bäume als gliederndes Element und der skizzenhafte

---

<sup>56</sup> Zwar zeigen verschiedene Quellen, u. a. Arist. hist. an. 607 a 3f., dass die Hyäne bekannt war, es fehlt jedoch bis in die Kaiserzeit die Unterscheidung zwischen *Crocota* und *Striata*. G. M. A. Richter, *Animals in Greek Sculpture* (1930) Taf. 13, 46. 48, bezeichnet zwei Tiere auf klassischen Gemmen als Hyänen, aber ein Vergleich mit den auf der gleichen Tafel abgebildeten Wölfen und Füchsen zeigt, dass es sich wahrscheinlich eher um solche handelt. Die ersten sicheren Darstellungen stammen aus der Kaiserzeit. Vgl. Toynbee a. O. 81f.

<sup>57</sup> Eine Durchsicht der Raubkatzen Darstellungen zeigte, dass es in hellenistischer Zeit wahrscheinlich keine Gepard Darstellungen gab, obwohl das Tier damals über weite Teile des Mittelmeerraums verbreitet war. Auch für die Kaiserzeit ist die Darstellung auf dem Nilmosaik von Paestina die einzige mir bekannte. Bei den gefleckten Katzen handelt es sich immer um Leoparden, und es ist anzunehmen, dass man Gepard und Leopard für ein und dieselbe Tierart hielt. Dagegen unterschied man zwischen gefleckten und einfarbigen Leoparden, welche üblicherweise als Panther bezeichnet werden, aber ebenfalls zur Leopardenfamilie gehören.

<sup>58</sup> Aristoph. Av. 270ff.

<sup>59</sup> O. Keller, *Antike Tierwelt II* (1913) Abb. 70.

<sup>60</sup> J. Peter - H. Thiersch, *Painted Tombs in the Necropolis of Marissa* (1905). Im folgenden Thiersch abgekürzt. Das älteste genannte Datum in Grab I ist 196 v. Chr., womit ein *Terminus ante quem* für den Bau gegeben ist. Die Ausgräber nehmen an, dass der Grabbau und damit auch der Fries nicht viel früher entstanden sind, und datieren die Malereien ins letzte Viertel des 3. Jhs. v. Chr.

Umrissstil, ägyptisch-griechisch scheinen und an alexandrinische Grabmalerei erinnern. Dennoch ist zu vermuten, dass der Fries von einem einheimischen Künstler ausgeführt wurde. Darauf weisen Details bei der Jagdszene, etwa die ungelenke Kombination der Dreiviertelansicht des Pferdevorderteils mit der Seitenansicht des Hinterteils, die sich beim Hund daneben gleich wiederholt, aber auch die recht einfallslose Repetition der zwei oder drei zur Verfügung stehenden Stellungen der dargestellten Tiere mit den zwar sachlich gelungenen, aber stereotypen Schattierungen. Auffällig ist auch, dass mindestens ein Teil der dargestellten Tiere nicht ins Repertoire eines griechischen Künstlers dieser Zeit gehört. So sind zum Beispiel ausser in Marissa bisher keine Stachelschweindarstellungen bekannt. Das bedeutet, dass die Vorlagen entweder in einer lokalen oder einer anderen östlichen Kunstlandschaft zu suchen sind oder die Darstellungen auf mündliche oder schriftliche Beschreibungen zurückgehen. Die Unbeholfenheit bei einigen exotischen Tieren, die über das hinausgehen, was der Provinzialität des Frieses angelastet werden kann, weisen in der Tat darauf hin, dass dem Künstler keine bildliche Vorlage zur Verfügung stand, so dass er sich an Beschreibungen halten musste. Dabei ist allerdings wohl weniger an einen Bericht über die Festspiele von Ptolemaios II., die er um 280 v. Chr. in Alexandria anlässlich der Ptolemaia organisierte<sup>61</sup>, zu denken, wie das von Steinmeyer-Schareika angeregt wird<sup>62</sup>, als vielmehr an die Überlieferungen von Anekdoten. Diese Vermutung liegt deshalb nahe, weil gerade die Kombinationen von Wildesel und Schlange sowie Stier und Schlange stark erzählerischen Charakter haben. Dies erklärt jedoch noch nicht, aus welchem Grund das Grab mit afrikanischer Fauna geschmückt wurde. Es wurden verschiedene Vorschläge zur Deutung und Interpretation des Frieses gemacht. Thiersch<sup>63</sup> vermutete, dass das Grab ein Abglanz der Kultur Alexandriens und deren wissenschaftlichem Interesse an der Tierwelt sei. Er wies darauf hin, dass Tierdarstellungen bei der Oberschicht des hellenistischen Palästina sehr beliebt waren. Als Beispiel führte er die Reliefs des Palasts von Hyrkanus in Arak el Emir<sup>64</sup> an. Zwar ist der Palast um 175 v. Chr., also nur wenig später als die Grabmalereien von Marissa, entstanden, aber die Tierdarstellungen sind nur allgemein vergleichbar<sup>65</sup>. Der Charakter

---

61 Callixein. ap. Athen. V 196ff.

62 Steinmeyer-Schareika 106.

63 Thiersch 91f.

64 F. Villeneuve, *Contribution française à l'archéologie jordanienne*, 1989, 49ff.; J.-M. Dentzer in: *Studies in the History and Archaeology of Jordan*, I, Amman, 1982, 201ff.; E. Will, *Dossier histoire et archéologie*, 118, 1987, 64ff.; Ders. in: *Der Königsweg. 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien und Palästina. Ausstellungskatalog Köln (1987)* 251ff.

65 Bei den erhaltenen Reliefs vom Palast von Arak el Emir handelt es sich ausschliesslich um Feliden. Vom Erdgeschoss ist das Relief eines Panthers erhalten, das als Wasserspeier für die hinter der Mauer liegenden Brunnen, diente. Der Bildhauer bemüht sich weniger um eine naturalistisch lebendige Schilderung als vielmehr um eine ornamentartige Anlage der Gliedmassen, die sich in der gesamten Darstellung die Waage halten und dem Tier eine majestätische Würde verleihen sollen. Das zeigt sich zum Beispiel in der eleganten S-Form, mit der sich der Schwanz um den rechten Hinterlauf des Tieres windet. Dieser Habitus erscheint sonst in Tierfriesen, wie wir sie unter anderem von korinthischen Vasen und Kieselmosaiken kennen. Dasselbe gilt für die Löwen, die im oberen Geschoss in antithetischer Anordnung symmetrisch am Bau angebracht sind. Trotz der originellen Szene, in der die Löwenmutter mit ihrem Jungen dargestellt ist, wirken die Löwen nicht belebt oder naturalistisch. Im Gesamten wie im Detail steht das Ornamentale im Vordergrund, so zum Beispiel in der geometrischen Zeichnung der Zitzen der Löwenmutter, der quadratischen Anlage der Zähne sowie der aussergewöhnlichen Art und Weise, wie sich ihr Schwanz wie ein Reif um das rechte Hinterbein schliesst. In Marissa dagegen sind keine typischen Friesfiguren zu sehen und auch nicht nur repräsentative Tierarten dargestellt.

des Frieses spricht eher für Merrills<sup>66</sup> Hypothese, wonach der Grabinhaber einer der zahlreichen Tiersammler und Halter für die grossen Tierschauen in Antiochia war.

Für Steinmeyer-Schareika ist der Fries von Marissa das wichtigste archäologische Zeugnis zum Vergleich mit dem Nilmosaik von Palestrina, weil «beide Male fremdartige, aus Äthiopien stammende Tiere dargestellt sind»<sup>67</sup> und wegen der «grossen Ähnlichkeit der Schrift und ...einiger Details»<sup>68</sup>. Unter den Details sind die Schuhe des Trompeters in Marissa, die denen der Soldaten des Nilmosaiks gleichen, und die Verkürzung der Hundebeine der Jagdszene in Marissa und der vogeljagenden Exemplare des Nilmosaiks zu verstehen.

Die Ähnlichkeiten würden darauf hinweisen, das Vorbild im gleichen Umkreis zu suchen, eben auch in Zusammenhang mit der Tierfangexpedition des Ptolemaios II., die um 280 v. Chr. stattgefunden hatte. Wie bereits erwähnt, hält es Steinmeyer-Schareika für möglich, dass die Vorlage für den Fries ein Bericht über die von Ptolemaios II. durchgeführten Festspiele war, da einige von den Tieren, die im Zug mitgeführt wurden, auch im Grab dargestellt sind. Damit wäre auch der sachliche Zusammenhang zwischen dem Fries und dem Nilmosaik hergestellt, indem das Nilmosaik die Expedition zur Beschaffung der für die Ptolemaia nötigen Tiere darstellen würde, von denen wiederum das Grab in Marissa erzählen soll.

Auch Phillips<sup>69</sup> kam zu einem ähnlichen Schluss, nämlich dass der Fries und das Mosaik auf einen illustrierten Bericht der Expedition zurückzuführen seien.

Hierzu ist festzustellen, dass einerseits generell gesehen der Charakter der beiden Umzüge völlig verschieden ist, andererseits auch die Übereinstimmungen der Tieraufzählungen der Pompa mit denjenigen in den Grabmalereien nur allgemeiner Natur sind. Ein direkter Vergleich der drei Quellen (Vgl. Tabelle S. 45) verdeutlicht, dass von den insgesamt über vierzig erwähnten oder dargestellten Tierarten nur vier sowohl bei Athenaios wie auch in den bildlichen Darstellungen zu finden ist. Bei diesen vier Übereinstimmungen ist ausserdem zu bedenken, dass der Hund als ständiger Begleiter des Menschen schwerlich fehlen durfte. Bleiben also drei Übereinstimmungen, nämlich Giraffe, Nashorn und Wildesel. Zum Wildesel wiederum ist zu bemerken, dass er jeweils in einem völlig anderen Kontext erscheint, das erste Mal als Zugtier einer Biga, dann im Kampf mit einer Schlange und schliesslich allein in freier Wildbahn. Zum Schluss bleiben also von der grossen Anzahl Tierarten nur Giraffe und Nashorn als wirklich erstaunliche Übereinstimmungen, was als Indiz für einen inhaltlichen Zusammenhang der drei Quellen kaum genügt.

Auch wenn nur jeweils zwei Kolonnen miteinander verglichen werden, sind die Übereinstimmungen gering. Bei Athenaios fehlen mehrere Spezies, die in den Grabmalereien von Marissa gezeigt werden, zum Beispiel Stier, Nilpferd und Stachelschwein. Zudem darf nicht übersehen werden, dass in Marissa mindestens ein Fabelwesen, nämlich der Greif, dargestellt ist. Es zeigt sich also deutlich, dass der Athenaiostext und die Fresken nicht in Zusammenhang mit dem gleichen Ereignis stehen, falls überhaupt angenommen werden könnte, dass den Fresken eine bestimmte Begebenheit zugrundeliegt.

---

<sup>66</sup> Thiersch 93f.

<sup>67</sup> Steinmeyer-Schareika 102.

<sup>68</sup> Ebenda 106.

<sup>69</sup> Phillips a. O. 117ff.

Athenaios V 196 ff	Grab von Marissa <sup>70</sup>	Nilmosaik <sup>71</sup>
	Adler	
<i>Bär</i>		Affe <sup>72</sup> <i>Bär</i> Bärenmaki
Bock <i>Büffel</i>		<i>Büffel</i> Eidechse
<i>Elefant</i>	<i>Elefant</i>	Elenantilope Ente
Fasan	<i>Fisch</i>	<i>Fisch</i> Fischotter - Fisch Flamingo
<i>Gazelle</i>	<i>Gazelle</i>	Gepard <i>Giraffe</i>
<i>Giraffe</i>	<i>Giraffe</i> Greif Hahn	
<i>Hund</i>	<i>Hund</i>	<i>Hund</i> Hyäne <sup>73</sup>
Kamel <i>Karakal</i>	<i>Karakal</i> Kerberos Krokodil - Ibis Leopard	<i>Krokodil</i>
<i>Löwe</i>		<i>Löwin</i> Mungo - Schlange <i>Nashorn</i> <i>Nilpferd</i>
<i>Nashorn</i>	<i>Nashorn</i> <i>Nilpferd</i> <i>Panther</i>	
<i>Panther</i> Papagei Pfau <i>Pferd</i>		<i>Pferd</i> Pinselohorschwein Python
Schafe		Schildkröte Serval
	Stachelschwein <sup>74</sup> Stier - Schlange	
Strauss		Waran <sup>75</sup> Warzenschwein <i>Wildesel</i> Wildschwein Vogel
<i>Wildesel</i>	<i>Wildesel</i> - Schlange <i>Wildschwein</i>	
Ziegen		

Zur besseren Übersicht sind die Übereinstimmungen zwischen zwei Spalten kursiv gedruckt, diejenigen zwischen allen drei Spalten kursiv und fett.

<sup>70</sup> Es fehlen wieder das luchsähnliche Tier (Thiersch Taf. 13), das nashornartige Geschöpf (Thiersch Taf. 14) und der menschengesichtige Löwe (Thiersch Taf. 15).

<sup>71</sup> ΕΦΑΛΟΣ und ΑΓΕΛΑΡΥ wurden weggelassen, da sie wegen der fehlenden Darstellung nicht identifiziert werden können.

<sup>72</sup> Unter diesem Stichwort sind alle dargestellten Arten zusammengefasst, also ΣΦΙΝΓΙΑ, ΚΗΠΙΕΝ, Η ΟΝΟΚΕΝΤΑΥΡΑ und ΣΑΤΤΥΟΣ.

<sup>73</sup> Darunter sind sowohl Tüpfel- (ΘΟΑΝΤΕΣ) wie auch Streifenhyäne (ΚΡΟΚΟΤΤΑΣ) zusammengefasst.

<sup>74</sup> Steinmeyer-Schareika 105 hält das Tier für nicht identifiziert, dabei handelt es sich eindeutig, wie schon Thiersch 28 bemerkt, um ein Stachelschwein.

<sup>75</sup> Dazu gehören Wüsten- (ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΣ ΞΕΡΣΑΙΟΣ) und Nilwaran (ΚΡΟΚΟΔΙΛΟΠΑΡΔΑΛΙΣ).

Dasselbe gilt für den Vergleich vom Nilmosaik mit dem Athenaiostext. Bei Athenaios fehlen die Symbole Ägyptens, nämlich Nilpferd und Krokodil, was keineswegs erstaunt, da der ptolemäische Festzug zum einen nicht Ägypten im Besonderen hervorheben, sondern insgesamt bewundernswerte Arten vorführen sollte, und zum andern die Ptolemäer mindestens zum Krokodil ein ganz anderes Verhältnis hatten als zu anderen Tieren, indem sie in ihm, wie die Ägypter, den Gott Petesouchos sahen<sup>76</sup>. Im Mosaik wiederum fehlt der Elefant, dafür aber finden sich fremdartige Tiere, die weder bei Athenaios noch in Marissa zu finden sind, wie die Hyäne, die Pythonschlange und der Waran, um nur die geläufigeren zu nennen. Die einzigen zusätzlichen Übereinstimmungen, die sich ergeben, sind Bär, Büffel, Löwe und Pferd, wobei es sich auf dem Nilmosaik ja ausdrücklich um eine Löwin handelt. Also weist auch hier nichts auf eine gegenseitige Abhängigkeit hin.

Insgesamt muss der Schluss gezogen werden, dass die drei Überlieferungen, mindestens als Ganzes, weder ikonographisch noch inhaltlich etwas miteinander zu tun haben.

Der Verdacht, bei dem Nilmosaik von Palestrina handle es sich um ein kaiserzeitliches Werk, kann durch weitere Beobachtungen bestätigt werden: Die für das Nilmosaik so typische Kombination von mehreren Einzelszenen in einem Bild kommt in der musivischen Kunst erst in der Kaiserzeit nach und nach auf, wobei zuerst mit klarer Staffelung in die Tiefe gearbeitet wird, wie man unter anderem auf einem der Mosaiken von Zliten<sup>77</sup> erkennen kann. Die Komposition mit dem Neben- und Übereinanderstellen von Szenen ohne Staffelung, aber auch noch ohne klare Register erscheint in Nordafrika bereits zu Beginn des 2. Jhs. n. Chr., nämlich auf einem Mosaik aus El Alia<sup>78</sup>, heute in Sousse im Museum. In Italien finden sich solche Kompositionen vor allem im 3. Jh. n. Chr. Als Beispiel zu nennen wäre hier ein Mosaik mit einer ägyptisierenden Szene, das in Rom an der Via Nazionale gefunden wurde und sich heute im Antiquarium Comunale befindet<sup>79</sup>. Die einzelnen Elemente wirken bei diesem Mosaik isoliert und die Darstellungen der Figuren sind flach, fast ohne jede Schattierung. Das Nilmosaik von Palestrina ist also eher älter, und man würde es wohl noch ins 2. Jh. n. Chr. setzen. Technische, stilistische und inhaltliche Vergleiche untermauern diese Datierung und werden insbesondere augenfällig, wenn man den genannten Beispielen das Nilmosaik aus der Casa del Fauno gegenüberstellt. Die Steinchen der späteren Mosaiken sind eher grösser, viel unregelmässiger im Schnitt und unregelmässig gereiht und weniger dicht verlegt. So wird zwischen den einzelnen Steinchen viel des einheitlich gefärbten Mörtels – ebenfalls ein Kennzeichen römischer Mosaiken – sichtbar und die Figuren erscheinen dadurch weniger fein im Detail und wirken hölzern in ihren Bewegungen. Die Farbwahl ist verschieden, so kommen auf dem Mosaik im Haus des Fauns auch blaue Partien vor, während in Palestrina keine blauen Tesserae verwendet wurden, dafür sind dunkelbraune bis schwarze Steinchen seltener. Dazu kommt bei den späteren Mosaiken eine Beschränkung der Nuancen in den einzelnen Farbtönen, was zusammen mit den grösseren Steinchen dazu führt, dass Schattierungen nicht so fein gezeigt

---

<sup>76</sup> Vgl. Collection H. Hoffmann. Vente aux enchères publiques le 15 mai et les quatre jours suivants (1899) Nr. 65 Taf. 7. Die Inschrift «*Im Jahr 23, am 12. Pharmouthi, für das Wohl des grossen Königs Ptolemaios, neuer Dionysos, hat Apollonios, Sohn des Apollonios, Talesos, den grossen Gott Petesouchos geweiht, der unter seiner Herrschaft erschien am 18. Payni des Jahres 21*» zeigt das von der altägyptischen Religion geprägte Verhältnis der Ptolemäer zum Krokodil.

<sup>77</sup> K. M. Dunbabin, *The mosaics of Roman North Africa* (1978) 278 Taf. 36 Abb. 95.

<sup>78</sup> Ebenda 257 Taf. 3 Abb. 6.

<sup>79</sup> M. E. Blake, *MemAmAc* 13, 1940, 81ff. Taf. 20, 3.

bei den späteren Mosaiken eine Beschränkung der Nuancen in den einzelnen Farbtönen, was zusammen mit den gröberen Steinchen dazu führt, dass Schattierungen nicht so fein gezeigt werden können. Die Ähnlichkeit des praenestischen Nilmosaiks mit demjenigen aus der Casa del Fauno beschränkt sich darauf, dass beide, dem römischen Geschmack entsprechend, einzelne Versatzstücke, die als typisch für die ägyptische Landschaft des Nildeltas angesehen wurden, zu einer Komposition vereinigen. Während in Praeneste jedoch noch eine Vielzahl anderer, lehrhaft literarischer Elemente dazukam, blieb es in Pompeji bei einer einfachen Landschaft, da derart befrachtete Kompositionen nicht dem Geschmack des 1. Jhs. v. Chr. entsprachen und es sich ja auch nur um ein Schwellenmosaik handelte, das nicht zu sehr vom Hauptbild ablenken sollte.

Damit ist aber die Frage nach dem oder den Vorbildern noch nicht geklärt. Verschiedene Motive legen den Schluss nahe, dass die Nilmosaiken generell auf altägyptische Kunst zurückgehen. Unter diesen Motiven sind zu nennen der Fischotter<sup>80</sup>, das Nilpferd<sup>81</sup> und die Krokodile<sup>82</sup>. Adriani<sup>83</sup> hatte bereits erkannt, dass die motivische Tradition der Nillandschaften ihre Quellen in der ägyptischen Kunst der Frühzeit hatte, aber er nahm an, dass die Übertragung über die ptolemäische Kunst Alexandriens erfolgte, obwohl er dafür kein Beispiel anführen konnte. Dass dem nicht so ist, wird einerseits durch die Tatsache belegt, dass ausserhalb Italiens keine Nillandschaftsdarstellungen vor dem 3. Jh. n. Chr.<sup>84</sup> zu finden sind, und andererseits spricht eine Gegenüberstellung von ägyptischen Fischgewässerdarstellungen aus pharaonischer Zeit (Taf. 8, 1) und hellenistischen oder auf hellenistische Vorbilder zurückgehenden Fischmosaiken (Taf. 8, 3) sowie römischen Bildern (Taf. 8, 4) eine deutliche Sprache. Der Vergleich zeigt, dass sowohl in der ägyptischen Kunst wie auch in den kaiserzeitlichen Pavimenten auf die Darstellung der Wellen und die waagrechte Schwimmrichtung der Fische grossen Wert gelegt wird. Die Fische bevölkern das Wasser, auch wenn sie durch die eigentümliche Perspektivenmischung wie die Enten und Wasserblumen *auf* dem Wasser zu schwimmen scheinen. Ganz anders die hellenistische Darstellungsweise, bei welcher das Wasser eine dunkle gleichmässige Folie bildet, vor welcher sich die verschiedenen Arten produzieren, so dass fast der Eindruck entsteht, es handle sich um ein Aquarium.

Dasselbe Phänomen der Übernahme ägyptischer Elemente begegnet uns ja in den gemalten Gärten Pompejis. Zwar betont Jashemski<sup>85</sup>, dass die campanischen Gartendarstellungen, ausser in wenigen Einzelementen, in nichts auf die ägyptischen zurückgehen, weil in den pompejanischen Bildern Pflanzen wie der Oleander überwiegen, die in Ägypten

---

80 Vgl. z. B. das Relief in der Mastaba des Mereruka in Saqqara, um 2400 v. Chr., J. Leclant (Hrsg.) Ägypten. Das alte und das mittlere Reich (1979) Abb. 154.

81 Vgl. z. B. das Relief in der Mastaba des Ti in Saqqara, um 2450 v. Chr., Leclant a. O. Abb. 148.

82 Vgl. z. B. das Relief in der Mastaba des Ti in Saqqara, um 2450 v. Chr., Leclant a. O. Abb. 152.

83 A. Adriani, *Lezioni sull'arte alessandrina* (1972) 189.

84 W. A. Daszewski, *Corpus of Mosaics from Egypt I* (1985) 137ff. Taf. 27ff. glaubt, in einigen Fragmenten eine solche erkennen zu können, aber es fehlen die typischen Pflanzen oder spezifischen Tiere wie das Krokodil, da der Vogel nicht unbedingt als Ibis identifiziert werden muss. Zudem gehört der klar zu erkennende Hahn sicher nicht in eine Nillandschaft. Es ist ausserdem fraglich, ob die Mosaikreste nicht später datiert werden müssen. Der Autor ist sich bezüglich seiner Datierung ja offensichtlich selbst nicht sicher. Dies gilt auch für das Mosaik aus Tell el Amarna, ebenda 167f. Taf. 37 a.

85 W. F. Jashemski, *The Gardens of Pompeji* (1979) 87.



Bisher sind ausser den ägyptischen keine vorrömischen Gartendarstellungen erhalten, was Schefold nicht davon abhält, auch hier hellenistische Vorbilder zu postulieren<sup>86</sup>.

Die Darstellung der exotischen Tiere findet allerdings in dieser Form in der ägyptischen Kunst der Frühzeit keine Entsprechung. Wohl gibt es zahlreiche Szenen, in denen die eine oder andere Tierart oder auch mehrere vorkommen, jedenfalls was die Giraffe, das Nilpferd, die Vögel und Enten anbelangt, aber eine solche Ansammlung zoologischer Raritäten kennt die ägyptische Kunst nicht. Hier scheinen einerseits östliche Paradeiso<sup>87</sup> und andererseits schriftliche Zoologieabhandlungen eine Rolle gespielt zu haben. Rumpf<sup>88</sup> wies darauf hin, dass Aelian unter Septimius Severus Oberpriester in Praeneste war. Und in der Tat lassen sich einige Tiere auf dem Mosaik mit dessen *Historia animalium* in Verbindung bringen. Dies fiel auch Steinmeyer-Schareika<sup>89</sup> auf, nur zog sie andere Schlüsse daraus, indem sie die Beschreibungen Aelians und das Nilmosaik auf die gleichen hellenistischen Quellen zurückführte, vor allem diejenige der *Η ΟΝΟΚΕΝΤΑΥΡΑ*, die Aelian von Pythagoras, einem der Feldherren Ptolemaios II., übernommen hat. Da wir aber bereits festgestellt haben, dass das Mosaik aus verschiedenen Gründen nicht vor dem 2. Jh. n. Chr. entstanden sein kann, erscheint diese Interpretation als Umweg.

Es ergibt sich für das Nilmosaik folgende Schlussfolgerung: Sowohl der technische wie auch der ikonographische und stilistische Befund des Mosaiks legen die Vermutung nahe, dass es sich um ein Werk des 2. Jhs. n. Chr. handelt. Dies wird bestätigt durch das dargestellte Thema, das offenbar unter dem Einfluss der Begeisterung der Römer für ägyptische Motive entstand, die im 2. Jh. ihren Höhepunkt fand und nicht auf die hellenistische, sondern vielmehr direkt auf ägyptische Kunst zurückzuführen ist. Die Ikonographie wurde zusätzlich durch Elemente bereichert, deren Ursprung in der schriftlichen Überlieferung zu suchen ist, vielleicht in den Texten Aelians. Fisch- und Nilmosaik sind also weder zeitlich noch inhaltlich als Pendants zu verstehen.

Damit fällt die Möglichkeit, dass es sich bei dem von Plinius<sup>90</sup> in Zusammenhang mit Palestrina genannten *«lithostroton»* um das Nilmosaik handeln könnte, ausser Betracht<sup>91</sup>. Von der Datierung her könnte damit allerdings das Fischmosaik gemeint sein, das durchaus eines der frühesten Tesseramosaiken, die in Italien verlegt wurden, sein könnte. Die von Marucchi und anderen<sup>92</sup> vorgeschlagene Möglichkeit, dass mit *Lithostroton* gar nicht ein figürliches Mosaik, sondern einer der einfacheren Mosaikreste, die gefunden wurden, gemeint ist, erscheint nicht wahrscheinlich. Dies zeigt sich beim genaueren Betrachten

---

<sup>86</sup> K. Schefold, *Vergessenes Pompeji* (1962) 152.

<sup>87</sup> Dazu zuletzt: M. Th. Andreae, *Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die sogenannten Paradeisosdarstellungen*, in: *RStPomp* 4 1990, 102ff.; *Paradeisos. Frühe Tierbilder aus Persien aus der Sammlung Elisabeth und Peter Suter-Dürsteler* (1992).

<sup>88</sup> A. Rumpf, *Malerei und Zeichnung. HdA IV 1* (1953) 193.

<sup>89</sup> Steinmeyer-Schareika 69. 77f.

<sup>90</sup> Plin. *Nat. hist.* XXXVI 189: *Lithostrota coeptavere iam sub Sulla, parvulis certe crustis, exstat hodieque quod in Fortunae delubro Praeneste fecit. Pulsa deinde ex humo pavimenta in camaras transiere vitro* (Die *Lithostrota* kommen schon unter Sulla auf. Auch heute noch existiert eines aus ganz kleinen Stücken, welches er im Heiligtum der Fortuna in Praeneste machen liess. Als die Pavimente dann vom Fussboden verdrängt wurden, fanden sie ihren Platz an den Decken, nunmehr aus Glas).

<sup>91</sup> Gullini 9ff. und 51ff. spricht sich für diese Identifikation aus.

<sup>92</sup> Marucchi a. O. 157ff. Anm. 2.

gemeint ist, erscheint nicht wahrscheinlich. Dies zeigt sich beim genaueren Betrachten des gesamten Textes bei Plinius zu Fussböden. Laut einer anderen Stelle<sup>93</sup> verdrängen nämlich die Lithostrota die Pavimenta. Dieser Satz hat aber nur dann seine Richtigkeit, wenn an dieser Stelle unter den Pavimenta, was als allgemeiner Begriff zu verstehen ist, Kieselmosaiken verstanden werden, die dann von den Lithostrota, nämlich den Tessera-mosaiken verdrängt werden, was ja, wie wir archäologisch fassen können, tatsächlich der Fall war. Zudem heisst es bei Plinius' Erklärung zu Praeneste weiter<sup>94</sup>, dass die Pavimenta, in diesem Fall die vorhergenannten Tessera-mosaiken, vom Fussboden an die Decke wandern. Tatsächlich entstehen die ersten Decken und Wandmosaiken aus Glas im 1. Jh. n. Chr., als die polychromen Fussbodenbilder in Italien langsam zu verschwinden beginnen<sup>95</sup>. Im Zusammenhang gesehen kann es sich also beim «lithostroton» nur um das Fischmosaik handeln, nachdem dies wahrscheinlich zu sullanischer Zeit das einzige nennenswerte Tessera-mosaik in Praeneste war. Also ist auch der Singular im Pliniustext kein Gegenargument für diese Identifizierung<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> Plin. Nat.hist. XXXVI 184ff.: *Pavimenta originem apud Graecos habent elaborata arte picturae ratione, donec lithostrota expulere eam. celeberrimus fuit in hoc genere Sosus, qui Pergami stravit quem vocant asaroton oecon, quoniam purgamenta cenae in pavimentis quaeque everri solent velut relicta fecerat parvis e tessellis tinctisque in varios colores. Mirabilis ibi columba bibens et aquam umbra capitis infuscans, apricantur aliae scabentes sese in canthari labro* (Pavimenta haben ihren Ursprung bei den Griechen, die sie nach Art der Malerei verschönerten, bis sie von den Lithostrota verdrängt wurden. Am berühmtesten war auf diesem Gebiet Sosus, der in Pergamon einen Fussboden legte, der bei den Griechen als «Ungefegter Raum» bekannt war, weil er darauf mit kleinen verschiedenfarbigen Steinchen die Essabfälle und anderen Unrat darstellte, als wären sie liegengeblieben. Ein bemerkenswertes Detail im Bild ist eine Taube, die trinkt und auf das Wasser einen Schatten wirft, während die anderen sich auf dem Rand des Kantharos sonnen und sich die Federn putzen).

<sup>94</sup> Vgl. Anm. 79.

<sup>95</sup> F. B. Sear, Roman wall and vault mosaics, RM Erg. 23 (1977).

<sup>96</sup> Steinmeyer-Schareika 110 weist auf diesen Punkt hin.

