

Zeitschrift:	Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Urgeschichte = Annuaire de la Société suisse de préhistoire = Annuario della Società svizzera di preistoria
Herausgeber:	Schweizerische Gesellschaft für Urgeschichte
Band:	40 (1949-1950)
Artikel:	Drei Orpheusmosaiken aus der Waadt
Autor:	Gonzenbach, Victorine von
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-113828

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Drei Orpheusmosaiiken aus der Waadt

Von Victorine von Gonzenbach, Zürich

In einer Festgabe ist das Erscheinen des göttlichen Sängers wohl nicht fehl am Ort, und so ergreifen wir die Gelegenheit, drei Orpheusdarstellungen aus dem Kanton Waadt unverdienter Vergessenheit zu entziehen. Diese Mosaikböden, im 18. und 19. Jahrhundert aufgedeckt, wurden weniger vom unverantwortlichen Zahn der Zeit als durch Menschenhand zerstört. Zu dem einen, von Yvonand, wird überliefert „détruit par des ouvriers qui cherchaient un trésor“. Wo so schildbürgerlich Tun möglich war, kann man Goethes Kenntnis von Land und Leuten nur bewundern, der nach Besichtigung des „mosaischen Pflasters“, 17 Monate nach dessen Auffindung, dem Landvogt „ein anonym Billett“ schrieb, „ihm zu berichten, daß das Mäuerchen umher einzufallen anfinge und bat ihn, es wieder herstellen zu lassen. Doch hilft auch das nichts, wenn ers auch tut“.¹ Das Mosaik von Avenches war bald nach seiner Entdeckung anfangs des 19. Jahrhunderts zerstört; zu dem dritten, von Yvonand, heißt es wieder: „détruit par des ouvriers! Mit diesen Umständen mag zusammenhängen, daß die Orpheusmosaiiken seit ihrer ersten Bekanntmachung trotz gelegentlicher Hinweise in Vergessenheit geraten sind, bevor man ihrer Bedeutung gerecht geworden wäre. Diese späte Würdigung ermöglicht nun mehr als einen bloßen Akt der Pietät.

Kein anderer Zweig des römischen Kunsthandwerks erlaubt, das Eigene, Trennend-Eigenartige, wie das Verbindend-Gemeinsame der römischen Provinzen untereinander und gegenüber dem Mutterland Italien von so nahe und über eine so lange dauernde Periode zu beobachten wie das Mosaik und vor allem das figürliche Mosaik mit mythologischem Thema. Diese mythologischen Gegenstände sind sozusagen ausnahmslos der griechischen Mythologie entnommen und darum seit Jahrhunderten feststehend formuliert, so daß diese Formulierungen dem römischen Künstler selbst schon als klassische, im Sinne des Vorbildlichen und Verbindlichen, überkommen sind. Damit ist die Voraussetzung gegeben, daß die Untersuchung der figürlichen Mosaiken über eine bloße Beobachtung der stilistischen Nuancierung und Entwicklung hinaus zu deren Grundlage und Quelle im umfassenden Bereich der allgemeinen Kulturlage durchzudringen vermag. Dies eben an Hand der Art und Weise, wie nun die klassischen Formulierungen griechischer Bildinhalte in den einzelnen geographischen Provinzbereichen doch abgewandelt, verschieden ausgelegt und nicht selten verzerrt erscheinen. Als Beitrag zu dem immer sich stellenden Problem des Verhältnisses der römischen zur griechischen Kultur müßte schließlich die Frage nach der thematischen Auswahl, die das

römische Mosaik aus dem weiten Kreis der griechischen Mythologie bietet, gestellt und nach deren Ursachen und Bedeutung hin erweitert werden. Bis heute ist das Studium der römischen Mosaiken nirgends über eine erste Stufe kunstgeschichtlicher Betrachtung hinausgediehen, was vor allem daran liegen wird, daß die Grundlagen zu weiterem, in der Form umfassender, illustrierter Materialpublikationen für große Gebiete des römischen Reiches, — zu denen auch die Schweiz noch zählt, — bis heute ausstehen. Von den drei schweizerischen Mosaikfunden ausgehend, möchten wir die Interpretation eines bestimmten Motivs der Orpheusgeschichte auf römischen Mosaiken im angedeuteten Sinne versuchen.²

Über die Fundlage des Bodens von Avenches-Aventicum³ ist nur bekannt, daß er unweit des „Cigognier“, also der Tempelanlage in der Hauptachse des Theaters aufgedeckt worden ist (Taf. XXXVII). Das rechteckige Feld (zirka 3,75 auf 4,35 cm) scheint in eine ordnungslose Fülle geometrischer Motive aufgelöst, die durch das quadratische Innenbild unterbrochen wird. Aus der Aufdringlichkeit der starren Feldornamentik, welche das Innenbild eher als Lücke denn als Kern erscheinen läßt, ergibt sich ein Zwiespalt in der Komposition, noch betont dadurch, daß jenes nicht auf die Raumachsen ausgerichtet im natürlichen Zentrum steht. Der für das Feld gewählte Ausschnitt aus einem unendlich fortlaufenden Muster sich im doppelten Abstand ihrer Breite rechtwinklig kreuzender Bänder verunmöglicht eine zentrale Einordnung des Mittelbildes von vornherein. Die Frage ist berechtigt, ob dieses nicht nachträglich in einen ursprünglich durchlaufenden Ornamentteppich eingefügt wurde. Die technische Untersuchung, die allein die beweisende Antwort geben könnte, ist zufolge der Zerstörung des Objektes nicht möglich. Gegen jene Annahme spricht, daß auch die äußere Umrahmung des Mosaikbodens, der optischen Abgrenzung gegen die aufgehende Wand dienstbar, unsymmetrisch ist; der einfachen Rahmung der Schmalseiten steht eine doppelte der linken und eine dreifache der rechten Langseite gegenüber. Will man nicht ein nachträgliches Hinaussetzen der rechten Längswand annehmen, so ist die ganze Rahmung der Verlegung des Mosaikbodens gleichzeitig. In dieser wiederholten Asymmetrie kann ein provinzieller Zug erblickt werden, worunter wir den Ausdruck eines unentwickelten und anspruchslosen Formempfindens verstehen möchten; dies spricht aber für Gleichzeitigkeit von Innenbild und Ornamentfeld. Die gegenteilige Annahme könnte nur mehr durch das Ergebnis des stilistischen Vergleichs beider Komponenten erhärtet werden, der allein auch eine annähernde Datierung erlaubt. Das lockere Bandkreuzgeflecht als eigentliches Gerüst trägt in den Schnittpunkten konzentrische Quadrate, in den dazwischenliegenden Bandabschnitten konzentrische Rauten. Die umschlossenen Quadrate sind von paarweise sich entsprechenden Motiven gefüllt: Schachbrett, Rhombenstern, Viertelsquadrate, Lanzettstern. Da natürlicherweise die Quelle von Motivschatz und meist auch Kompositionsschema der helvetischen wie aller Provinzialmosaike Italien ist, besitzen wir damit eine allgemeine Grundlage für deren Auftreten nördlich der Alpen.⁴ Ein schräglauendes Schachbrettmuster beherrscht das Frigidariummosaik von Hölstein, Baselland, das baugeschichtlich ins zweite Jahrhundert datiert wird und das wir auf Grund seiner schwarz-weiß Komposition mit buntem Blütenkranz im Zentrum als späthadrianisch bezeichnen möchten.⁵ Nur noch

Füllornament randbegleitender Rechtecke ist das Schachbrett auf dem als antoninisch anzusprechenden Mosaik von Oberwenigen, Zürich (Inv. I, 2, no. 1454; ASA 1889, Pl. 13/14). Bezeichnenderweise beschränken sich aber die ostschweizerischen Analogien zu unserem Mosaik auf die Einzelmotive. Gleiche Grundstruktur der Komposition in Helvetien finden wir dagegen im Westen, im engeren und weiteren Bereich von Avenches selbst. Einem quadratischen Boden von Avenches-Prés-verts liegt in strengem

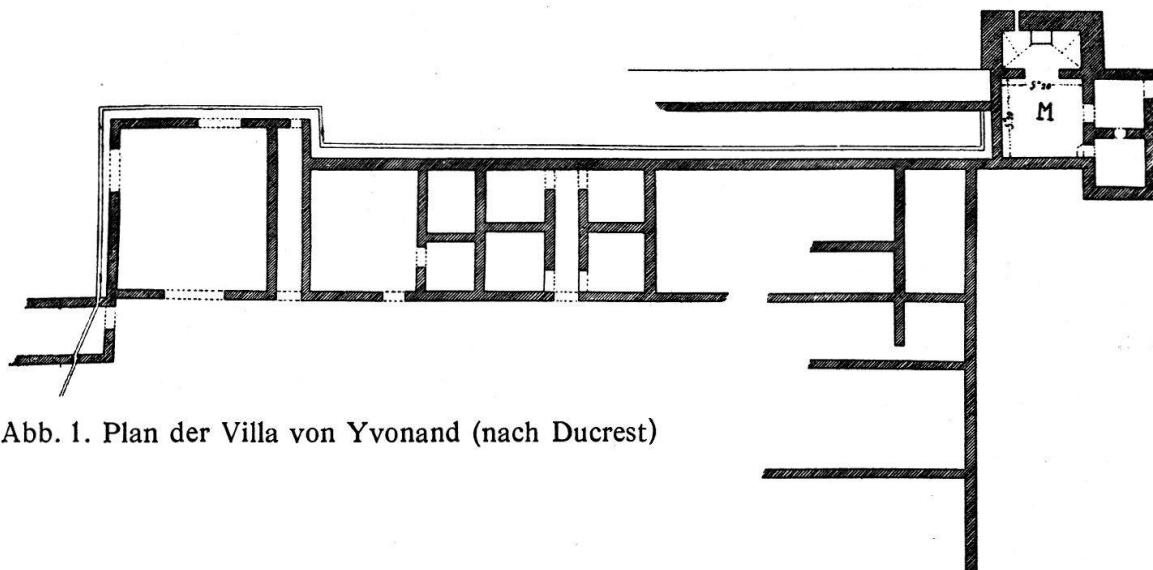


Abb. 1. Plan der Villa von Yvonand (nach Ducrest)

schwarz-weiß Kontrast ein rechtwinkliges Bandkreuz zugrunde, dessen Arme Rhombensterne und Rauten füllen.⁶ Die umschlossenen Räume füllt ein Winkelmotiv, eine flächige Guirlande umfaßt das Feld. Alle Elemente, die sich z. B. auf einem Mosaik der Villa Hadriana in Tivoli gleich wiederfinden (Blake, Pl. 13, 4), deuten auf das frühe 2. Jahrhundert. Einer der drei 1925 auf dem Territorium von Urba-Champ-des-noyers freigelegten Mosaikböden zeigt dasselbe eingeschriebene Bandkreuzgeflecht mit eingeschriebenen Rauten, Rhomben und Quadraten.⁷ Auf eine entwickeltere Stufe gegenüber Avenches-Prés-verts weist die diagonale Laufrichtung des Musters zum Raumgrundriß, bunte Füllmotive und ebenfalls buntes Blüten- und Flechtband als Rahmung. Wohin stellt sich das Orpheusmosaik von Avenches, ausgegangen vom geometrischen Muster? Raumaxiale Laufrichtung, einfache, nur durch das Innenbild verunklärte Struktur, strenge Responsion der Füllmotive entsprechen Avenches-Prés-verts. Die durchgehende Farbigkeit — die Verwendung von Rot und Grau neben Schwarz ist wahrscheinlich⁸ — und flächendeckende Verwendung der Füllmotive, die eine teppichartige Wirkung erzielt, weisen über die Stufe Urba hinaus gegen das dritte Viertel des 2. Jahrhunderts. Da wir für das Innenbild keine wesentlich andere Datierung werden begründen können, scheint die Gleichzeitigkeit von Feld und Innenbild aus stilistischen Gründen wahrscheinlich, womit freilich die Unausgewogenheit der Gesamtkomposition um so stärker ins Gewicht fällt.

Eine andere Uneausgeglichenheit, mehr thematischer Natur, zeigt das Orpheusmosaik aus einer römischen Villa am Südufer des Neuenburgersees, bei Yvonand.⁹ Nach der Freilegung des Mosaikbodens am 16. Mai 1778 durch Mr. de Castella de Vil-

lardin, „seigneur-baillif à Cheyres“, wurde die Anlage mit den damaligen Ansprüchen und Möglichkeiten untersucht.¹⁰ In Abb. 1 geben wir den damals aufgenommenen, zuverlässig aussehenden Plan. Bei dem Gebäude handelt es sich offensichtlich um eine Portikusvilla, ursprünglich ohne Eckrisaliten, wobei zu bedenken ist, daß die Anlage nicht vollständig freigelegt worden war. Die der oberen Ecke des rechten Flügels angehängte Raumgruppe, welche die Stelle eines Eckrisaliten einnimmt, sieht wie ein späterer Anbau aus, höchstwahrscheinlich eine Badeanlage. Solche nachträglich einge- oder angebaute Hausthermen sind ja aus mehreren Villen Helvetiens bekannt, so z.B. von Sarmenstorf, Ober-Lunkhofen (SRZ 1949, Fig. 79) und Unter-Lunkhofen (ASA 1891, Pl. 23), alle im Aargau. Daß es sich in unserem Falle um eine Badeanlage handelt, wird abgesehen von der gegenseitigen Lage der drei Räume, durch die starke Außenmauerung des obersten nahegelegen, der eine wahrscheinlich überwölbte Bade-nische enthielt wie die Frigidaria von Hölstein, Baselland¹¹ und Münsingen, Bern (JB. HM Bern 1942, Fig. auf S. 68) und in dem wir gleichfalls ein Frigidarium zu sehen haben.

Das fast quadratische (5.24 auf 5.51 m), geometrisch unterteilte Innenfeld wird von einer dreifachen ornamentalen Rahmung umspannt (Taf. XXXVIII, Abb. 1). Die innerste: ein linksläufiges Band ineinander gesteckter blauer und roter Kelchblüten (doubleguilloche); die mittlere aus acht zu Voluten gereihten Ranken, die je nach rechts und links von vier den vier Seitenmitten aufstehenden Doppelhenkelgefäßen ausgehen; die äußerste: eine doppelte Reihe versetzter Vierergruppen von schwarzen Pelten, deren Innenspitze je ein Kreuzchen aufsitzt. Abgesehen davon, daß die beiden äußeren Rahmen im Motiv nicht an das flechtbanddurchzogene Innenbild anknüpfen, ist ihre Breite im Verhältnis zu jenem auffällig. Dies weist darauf hin, daß die Maße des figürlichen Feldes von vornherein weitgehend festgelegt waren, sowie daß die äußeren Rahmen und das Innenbild nicht ursprünglich zusammen gehören. Wir werden im letzten Abschnitt auf diesen Umstand zurückkommen. Trotzdem sind weder Ranken- noch Peltenband ad hoc erfunden worden, sondern beide sind geläufige Motive des 2. Jahrhunderts. Ohne die schweizerischen Belege hier alle beibringen zu können, gilt auch für unser Gebiet, daß Peltenkombinationen als Rahmung erst auf der Stilstufe des Mosaiks von Y von and auftreten und gerade noch zweimal in Verbindung mit dem Schema seiner Innenteilung (Unter-Lunkhofen, Herzogenbuchsee s. u.). Erst der Wende zum 3. Jahrhundert wird das dreifarbiges Peltennetz der Villa von Attiswil-Scharle, Bern (Inv. I, 2, no. 1432) angehören.¹² Ebenso datiert das Artemismosaik von Nyon-Noviodunum (ZAK 1940, Pl. 73) schon durch die Verbindung von bunten Salomonsknoten und Pelten zur Swastika frühestens in antoninische Zeit.¹³ Durch das ganze Jahrhundert sind die stilisierten Ranken beliebt, unter denen die eleganten von einem Wandsockel der Villa vom Buelisacker bei Bremgarten, Aargau (Inv. I, 2 no. 1440; MAGZ XV, 1864 Pl. 7, 4) unserem Mosaik am nächsten stehen. Nicht von ungefähr beschränkt sich aber die typologisch späte Verbindung von Ranke und Henkelgefäß in Helvetien auf die Westschweiz, wo sie auf dem antoninischen Okeanosmosaik von Münsingen, Bern (SRZ 1949, Fig. 90, Ausschnitt), wie dem gleichzeitigen Bellerophonmosaik von Avenches begegnen (Inv. I, 2 no. 1392; MAGZ XVI, 1870, Pl. 24). Besonders häufig

sind diese Kombination wie auch Gefäße als Einzelmotiv auf den Mosaiken von Lyon-Lugdunum, wo auch die Pelten nicht fehlen;¹⁴ dies ein Hinweis nur unter vielen, daß die Anregung zu den westschweizerischen Mosaiken vor allem aus dieser südwestlichen Richtung erfolgt ist. Das Innenfeld zeigt das, neben dem unendlich fortlaufenden Muster, andere mögliche Prinzip der Flächenteilung: die zentrale Einteilung auf der Grundlage von Kreis oder Quadrat. Unserem Orpheusmosaik liegt nun ein häufiges Schema, jedoch in entwickelter Form zugrunde. Die Grundfigur liegt in Pompeji, neben vereinzelten Weiterbildungen, mehrmals vor.¹⁵ So gilt ja auch für die uns beschäftigenden Motive von Pelten, Gefäßen und Ranken, daß sie alle in Pompeji, im frühen ersten Jahrhundert also, schon vorkommen,¹⁶ im späteren wieder zurücktreten und mit dem mittleren 2. Jahrhundert im ganzen Reich eine Renaissance erleben, deren Wurzeln nachzugehen, eine lockende Aufgabe wäre. Das Grundschema ist auch bei dem Seestiermosaik aus dem Frigidarium von Unter-Lunkhofen, Aargau verwendet (Inv. I, 2 no. 1442; SRZ 1949, Fig. 88). Ein Mittelkreis wird von vier tangierenden Halbkreisen so umgeben, daß die 5 Mittelpunkte auf einem Achsenkreuz liegen, während die vier Ecken des umschriebenen Quadrates von Viertelskreisen eingenommen werden. Als ausgesparte Flächen ergeben sich so vier Rhomben mit eingezogenen Seiten. Die typologisch folgende Schemastufe zeigt ein Mosaik von Avenches-Conches-dessus, wo die Eckkreissegmente zu Quadranten ausgeweitet sind, wodurch die ausgesparten Rhomben auf eine Doppelhornfigur reduziert werden (Inv. I, 2 no. 1398; MAGZ XVI, 1870, Pl. 27). Diese Stufe der Entwicklung ist am häufigsten und auch durch unser Mosaik vertreten. Bei vereinzelten Weiterbildungen ist schon das innere Gleichgewicht der Teilelemente untereinander gestört; so auf dem Sonnenmosaik von Rottweil, Württemberg (AA. 1933, 670, Fig. 8), wo der Mittelkreis zum Quadrat verwandelt ist, oder der mosaïque du Berger in Lyon,¹⁷ wo die aufgeblähten vier Halbkreise den Mittelkreis aufgezehrt haben. Gehen nun die Einteilungsschemata nach fortlaufendem oder nach zentral bestimmtem Prinzip zeitlich nebeneinander her, so ist letzteres doch insofern jünger, als es eine differenziertere Sehweise bedingt. Bei allseitig fortlaufendem Muster ist jeder Ausschnitt ein stellvertretender Teil des Ganzen, der aus jeder Blickrichtung dasselbe Bild bietet; bei zentraler Einteilung sind vier Blickpunkte durch ein Achsenkreuz festgelegt, von denen allein aus ein unmittelbares optisches Verständnis der Gesamtkomposition möglich ist. Diese Vieransichtigkeit der Zentralkomposition reduziert sich auf eine einzige, sobald das Zentrum eine figürliche Darstellung füllt; so auch beim Mosaik von Yvonand. Daraus ergibt sich ferner, daß zwischen Mittelbild und figürlichem Schmuck der peripheren Feldausschnitte kein optischer Zusammenhang bestehen kann, sofern diese nicht konsequent nach der Hauptansicht ausgerichtet sind, was nur ausnahmsweise durchgeführt wird.

So sind auch die Tiere der acht randlichen Felder unseres Mosaikes (Panther, Pferd, Bär, Gemse, Panther, Bock, Pferd, Hirsch) und die Vögel der vier Zwickelfelder je nach auswärts gerichtet. Aus diesem Grund haben die Füllmotive dieser Randfelder mit dem Innenbild inhaltlich ursprünglich nichts zu tun. In unserem Fall kann aber die Wahl der Tiere als Medaillonfüllfiguren sehr wohl durch das Thema des Mittelbildes „Orpheus unter den Tieren“ bestimmt worden sein, wodurch die ganze Komposition

unter den Gesamttitel „Orpheus und Tiere“ gebracht wurde. Dies kennzeichnet gerade die parataktische Kompositionsweise des Mosaizisten. Daß diese Erklärung stichhaltig ist, zeigt deutlich das gleichzeitige und vollkommen analog gerahmte Bellerophonmosaik von Herzogenbuchsee, Bern (Inv. I, 2 no. 1426), wo von den vier randlichen Halbkreisen die füllenden Tierfiguren von zweien — Panther und Bär — noch erhalten sind.¹⁸ Inhaltlich haben hier die Tiere mit dem Thema des Mittelbildes, Bellerophon auf dem Pegasus, gar nichts zu tun und verdanken ihr Dasein nur einem allgemeinen Gefallen an Tierdarstellungen.

Auch das dritte Orpheusmosaik Helvetiens, das innerhalb der Thermen von Yverdon — Eburodunum¹⁹ — am Westende des Neuenburgersees im vorigen Jahrhundert aufgedeckt wurde, scheint eine Zentralkomposition gewesen zu sein. Während über sein Schicksal die uns leider geläufige Formel „détruit par des ouvriers“ berichtet, nennt die ausführlichste Beschreibung Orpheus mit der Leier und in drei Abteilen um ihn her Vierfüßer, Vögel und Fische. Zu beachten ist, daß hier das Orpheusthema wiederum in Thermen erscheint. Das Vorkommen der Fische unter den Tieren ist einmalig und hat seine Analogie nur in der Schilderung dieser Szene in der griechischen Lyrik.²⁰ Dafür wird dem von Landtieren umgebenen Orpheus als Ergänzung gerne eine Darstellung aus dem Bereich des Meeres gegenübergestellt. Sei es, in strenger mythologischer Responsion, der vom Delphin errettete Sänger Arion, wie auf dem Mosaik von Chebba, Tunis (Inv. II, no. 88) in Verwirklichung der von Vergil geprägten Gegenüberstellung „Orpheus in silvis, inter delphinas Arion“ (Ecl. 8, 56); oder sei es Okeanos, von Meerwesen umgeben, wie auf dem Mosaik von Withington, England.²¹ Auch wo diese wasserbezogenen Ergänzungen fehlen, ist die Wahl des Orpheusthemas durch den Raumzweck begründet, wie wir später erkennen werden.

Wenn die einzelnen Motive unserer Böden von Avenches und Yvonand zum Allgemeingut der gleichzeitigen Mosaikkunst gehören, wie steht es dann mit den Orpheusdarstellungen selbst? Tritt uns da in Bezug auf Thema und Ausführung eine spontane Erfindung des Mosaizisten entgegen? Das Orpheusthema gehört mindestens seit Vergil, Horaz und Ovid zum klassischen Bildungsgut der Römer. Könnte die Themenwahl unserer drei Mosaiken aus dem Umkreis der Hauptstadt des römischen Helvetiens, Aventicum, nicht Ausdruck des Bildungsgrades ihrer Besteller sein? Daß sich aber die analoge Medaillonfüllung — mit Tieren — so verschiedenen mythologischen Themen wie Bellerophon und Orpheus gesellt nur auf Grund des gemeinsamen Nenners der Freude an Tierbildern erklärt, mahnt zur Vorsicht. Wer Tiere darstellen will, wird dazu von sich aus nicht den Umweg über die griechische Mythologie machen. Andrerseits können gerade so märchenhafte Wesen wie das Flügelroß des Bellerophon und die von Musik angezogenen Tiere des Orpheus den locken, der nach einer passenden Vorlage aus der Tierwelt sucht. Daß den Medaillonfiguren Vorlagen zugrunde liegen müssen, beweist eindeutig das Vorkommen exotischer Tiere. Das Thema unserer Orpheusdarstellungen ist ein Fund des Künstlers, nicht seine Erfindung; dies um so mehr, als dreimalige spontane Erfindung thematisch gleicher Darstellungen auf so engem Raum undenkbar ist. Wir sind aber nicht auf diese Überlegungen allein angewiesen, um den drei Orpheusmosaiken die Originalität der Erfindung abzusprechen.

Auf dem Innenbild von Avenches sitzt der Sänger in Vorderansicht, aus der nur die Beine leicht nach rechts verschoben sind, auf einem nicht näher bestimmmbaren Objekt in der Mitte des Blickfeldes. Ein (roter) Mantel, der über einem (blauen) ärmellosen Untergewand vor der Brust zusammengenommen ist, fällt über den Rücken und verhüllt die Beine bis zu den beschuhten Füßen.²² Eine phrygische Mütze, unter der die Locken hervorquellen, bedeckt den Kopf. Die erhobene Rechte hält das Plektron, die Linke stützt die Leier aufs Knie, über die Orpheus in die Ferne blickt. Eben hat er den Gesang unterbrochen, um bald wieder anzustimmen, wie der aufblickende Bär zu seiner Rechten zu erwarten scheint. Weitere drei Vierfüßer und fünf Vögel sind ohne jeden äußereren Bezug auf ihren Bezwinger im quadratischen Bildfeld verteilt. Die Versetzung der Vögel in die obere Hälfte könnte als Andeutung ihres natürlichen Lebensraumes über der Erde gedeutet werden, doch zeigt die willkürliche Stellung des Vogels rechts außen, samt seiner angedeuteten Standfläche, daß nichts dergleichen mehr beabsichtigt ist. Nicht mehr, da doch die Erinnerung an die ursprüngliche Komposition der Szene durchblickt, wie sie unter den mehr als 30 uns bekannten römischen Orpheusmosaiiken z. B. diejenigen von Blanzy-les-Fismes (Inv. I, 2 no. 1122; Guidi Fig. 12) und Trinquetaille (Guidi Fig. 13) in der Narbonnensis und das von Leptis Magna (Guidi Fig. 3, 4) in Tripolitanien zeigen. Diese ursprüngliche Fassung der Szene setzt sich aus folgenden Elementen zusammen: Orpheus sitzt, von zwei Bäumen rechts und links hinter sich beschattet, auf einem Felsblock (d. h. im Walde, den die angelockten Bäume bilden. Ov. Met. X, 86—105); von rechts und links bewegen sich in Gruppen die Vierfüßer und Reptilien auf ihn zu (d. h. von allen Seiten); auf den Zweigen der Bäume sitzen Vögel, während andere eben heranfliegen. Das Mosaik von Avenches ist nur als letzte Stufe auf dem Weg einer Auflösung dieser festen Komposition verständlich. Dieser Weg führt über eine zunehmende Isolierung der Einzelfigur, wobei auf Kosten der natürlichen Waldszenerie die Tiere — jedes auf einem besonderen Geländestreifen stehend — je nach dem Bildformat verteilt werden. Im Langrechteck unregelmäßig verteilt, so z. B. auf den Mosaiken von Cos (Guidi Fig. 15) und von S. Anselmo, Rom (Blake, Pl. 38,3); im Hochrechteck rahmen sie senkrecht übereinandergestaffelt die Figur des Orpheus allseitig ein, wie auf zwei Mosaiken von Palermo, Sizilien (Guidi Fig. 18/19), denen von Tunis (Inv. II no. 383; Guidi Fig. 16) und Henchir-Thina, Tunis (Inv. II, suppl. no. 32a; Guidi Fig. 17). Auf unserem Bild ist von der ganzen Waldszenerie nur der unentbehrliche Sitz des Sängers geblieben, dessen Natur von der Unfähigkeit des Mosaizisten so wenig verdeutlicht wird wie die der einzelnen Tiere. Überboten wird dieses rohesten und formloseste aller Orpheusmosaiiken nur von dem in Arnal, Portugal (Guidi Fig. 21), das bezeichnenderweise von einer Peripherie des römischen Kulturbereiches stammt und worauf gleichfalls die sinnwidrige Stellung der grotesken Tiere das Befremdlichste ist.

In größtem Gegensatz dazu steht die Komposition des Mittelbildes von Yvonand, die der Forderung des runden Rahmens nach geschlossener Gestalt vorzüglich gerecht wird. Der Bildkern liegt im Kreismittelpunkt, im Schoß des sitzenden Sängers, von dem die Elemente der oberen Bildhälfte radial ausstrahlen, während die der unteren dem Bodensegment breiter aufgelagert sind. Orpheus sitzt lorbeerbekränzt in genauer

Vorderansicht, das linke Bein als Stütze der Leier etwas zur Seite gesetzt. Mit dem Plektron in der Rechten wird er eben an die Seiten rühren. Sein Sitz ist ein schematisch gegebener Felsblock, hinter dem zwei belaubte Äste emporragen. Auf dem einen Leierhorn sitzt ein Vogel, wohl der Rabe als apollinischer Begleiter des Sängers, zu dessen Rechten der königliche Pfau. Dem Raben entspricht in der Komposition das hockende Eichhörnchen links unten, vielleicht als Nachfolger des noch possierlicheren Äffchens, das in gleicher Haltung auf keiner der ausführlicheren Darstellungen fehlt. Während die genannten drei Tiere Orpheus zugewandt sind, blickt der vom Felssitz halb verdeckte Löwe rechts als einziger aus dem Bildfeld heraus. Die gedrängte, plastisch geschaute Komposition räumt diesem Mosaik eine besondere Stellung unter den thematisch verwandten ein, da es inhaltlich und kompositionell das Wesentliche zur Anschauung bringt und typologisch den Kern bildet, aus dem die übrigen meist reicheren Varianten des Themas erwachsen sind. Damit ist keine zeitliche Priorität verknüpft. Bemerkenswert ist jedoch, daß die nächste Analogie zu Y von and in der Flächenkunst sich in einem Wandgemälde der Casa di Orfeo, Pompeji findet, wo die einzelnen Tiere Orpheus locker umgeben, während Löwe und Panther rechts und links vom Sitz halb hervorkommen (Cuthrie Pl. I). Diese Betonung der Tiefenwirkung legt den Vergleich mit plastischen Gruppen dieses Gegenstandes, auf die wir noch zu sprechen kommen, nahe, ohne daß damit die Umsetzung einer vierdimensionalen Darstellung in die Fläche angenommen werden soll. Zur Veranschaulichung betrachte man neben unserem Mosaik die Orpheusstatuette im Museo Mussolini, Rom (Taf. XXXVIII, Abb. 2) aus dem 2. Jh.v.Chr.

Ein weiterer Zug hebt unser Mosaik aus der Reihe der außeritalischen Parallelen: die Barhäuptigkeit des Sängers. Durch Ärmel- und Hosengewand wird aber wieder verunklärt, was außerhalb Italiens nur das stark fragmentierte Mosaik von Rouen²³ verdeutlicht: das unbedeckte, oft bekränzte Haupt als selbstverständlich für die griechische, besonders die attische Bildgestalt des Orpheus als sitzender Sänger, mit Chiton und Mantel, oder nur einem von beiden bekleidet. Diese in Griechenland bis ins vierte Jahrhundert herrschende Erscheinung des Sängers tritt in Gegensatz zu seiner Darstellung in barbarisch-orientalischer Tracht mit Hosen, Ärmelkleid und Tiara, wie sie auf den unteritalischen Vasen meist und in deren Nachfolge auf den römischen Mosaiken und Sarkophagen der westlichen Provinzen und Afrikas fast ausschließlich üblich ist.²⁴ Daß dagegen in Italien vom Beginn des 2. Jahrhunderts — dem Aufkommen des figürlichen Mosaikes gleichzeitig — bis in seine Mitte die griechische Auffassung vorherrscht, hängt mit den Renaissancebestrebungen der Hadrianischen Kunst zusammen, die, auch im thematischen konsequent, zu der klassisch-griechischen Bildgestalt des Orpheus zurückkehrt. So musiziert er auf dem hadrianischen Mosaik in Perugia (Blake, Pl. 38,4; Guidi Fig. 14) in völliger Nacktheit des athletischen Leibes und mit alexanderhaft-pathetischer Kopfhaltung. Auf dem etwas späteren Mosaik von S. Anselmo, Rom (Blake, Pl. 38,3) trägt der Sänger ein kleines Mäntelchen auf der Schulter. Eine Kompromißlösung bietet das Mosaik von Cagliari, Sardinien (Guidi Fig. 20, Ausschnitt), vom Ende des Jahrhunderts oder später, wo Orpheus die phrygische Mütze trägt und einen Mantel um die Knie, ebenso das gleichzeitige Mosaik

Montant in Lyon, mit Mütze und einem Mäntelchen auf den Schultern (Guidi Fig. 23). Spätestens seit der Mitte des 2. Jahrhunderts trägt Orpheus auch in Italien die vollständige Orientalentracht, wie auf dem Wandgemälde der Villa Hadriana, Tivoli.²⁵ Die eigentliche Erscheinung des Kitharoden, so wie Vergil den in der Unterwelt spielenden Orpheus beschreibt: „... Threīcius longa cum veste sacerdos“ (Aen. VI, 645), also im langen, buntbestickten Gewand, barhaupt und lorbeerbekränzt, ist auffallend selten belegt. So auf einem griechisch beschrifteten Wandbild in Pompeji mit Orpheus und Herakles unter den Musen, das wohl in hellenistischer Tradition steht (Cuthrie Fig. 3). Unter den Mosaiken zeigt ihn so nur das von Aix (Inv. I, 1 no. 55; s. Anm. 48), wo der Sänger vom Mantel umflattert mit großem Schritt und zurückgewandtem Haupt nach rechts eilt, wo von einem Felsen kleine Tiere herabsehen. Das lange Gewand (*stola*) ist auch in einer von Varro beschriebenen Szene die Tracht des Orpheus (Varro r. r. III, 13, 3; s. u.). Das Vorherrschen der orientalisch-barbarischen Tracht in den Provinzen, das im Lauf des 2. Jahrhunderts auch auf Italien übergreift, ist also nicht selbstverständlich. Es darf gefragt werden, ob an dieser Entwicklung nicht der Bildtypus eines anderen göttlichen Jünglings beteiligt ist, für welchen diese Tracht mit Hosen und Tiara gegeben ist und der in diesem Jahrhundert seinen Zug durch die römische Welt antritt: Mithras.

Bleiben wir noch beim Formalen, so erweist sich, daß mit der seltenen griechischen Tracht des Orpheus doch nur ein äußerlicher Zug übernommen wurde, während ein anderes Element beispielhaft den Unterschied zur griechischen Auffassung beleuchtet. Der sitzende leierspielende Orpheus, wie die griechische Kunst ihn sieht, erscheint von den frühesten Darstellungen des 5. Jahrhunderts bis zur Apulischen Amphora in Neapel aus dem 4. Jahrhundert²⁶ in glückhafter Rechtswendung im Profil; allein oder von menschlichen Zuhörern umgeben, immer aber in einer durch seine Haltung gegebenen geschlossenen Bildwelt, die ohne jeden Bezug auf den Beschauer in sich selbst lebt. Auf den kaiserzeitlichen römischen Denkmälern sitzt Orpheus stets in voller Vorderansicht und nicht selten in ekstatischer Haltung aus der Bildebene herausgewendet, wodurch ein Kontakt mit dem Beschauer erstrebt und erreicht wird, der über die innere und äußerliche Bindung zwischen dem Sänger und der mitdargestellten tierischen Zuhörerschaft hinausgeht und in dem ein Anspruch auf Anerkennung seiner Kunst erhoben wird. Diese frontale Gegenübersetzung einer thronenden Figur ist in der Antike bekanntlich eine Errungenschaft der römischen Kunst, welche sie in erster Linie nach der Richtung der repräsentativen Darstellung aus der staatlichen (z.B. Severerbogen in Leptis) oder der privat-religiösen Sphäre (Sarkophage) entwickelt. Die Situation des Orpheus in unserer Szenen ist jedoch keineswegs repräsentativ im Sinne des Zustandsmäßigen; es wird im Gegenteil ein Geschehen und Tun vorgeführt: Gesang und Leierspiel des Orpheus und Herzuströmen der Tiere und Bäume. Durch diesen inneren Widerspruch gewinnen alle diese Orpheusszenen den Anschein von etwas Bühnenhaftem. Damit ist aber ein Element bezeichnet, das den inneren und äußeren Wirkungsbereich der Musik in der römischen Kultur charakterisiert. Die wenigen kaiserzeitlichen Ausnahmen, die neben der klassischen Erscheinung auch die Seitenansicht des Sängers bewahren, beschränken sich auf Reliefwerke, die

nicht zufällig zum Teil aus dem östlichen Reichsgebiet stammen und wohl ausnahmslos in hellenistischer Tradition stehen. So eine Münze des Lucius Verus aus Alexandria (BMC, Pl. XI, 1373), ein Relief des Palazzo Matthei, Rom (Gruppe Fig. 16), die beide in der Wiedergabe des Felsengeländes und der darauf gelagerten Tiere übereinstimmen. Wie rein und lebendig die Überlieferung der Bildtypen gerade im Osten weiterwirken konnte, zeigt die Davidminiatur eines byzantinischen Psalters des 10. Jh.n.Chr. (Cod. Parisinus 139), wo die Komposition des harfenspielenden Königs inmitten der Herde den zuletztgenannten Orpheusdarstellungen genau entspricht.²⁷

Mit dem Durchhalten der Frontalität bei der überwältigenden Mehrheit der römischen Orpheusdarstellungen ist mehr als eine Stiläußerung bezeichnet, die sich im Einpassen seiner Gestalt in die für repräsentative Darstellung der Sitzfigur geschaffene Formel auswirkt. Es ist zugleich Ausdruck einer völlig veränderten Auffassung vom Wesen der mythischen Gestalt des Orpheus im Sinne einer Reduzierung und Entleerung ihres Gehaltes.²⁸ Durch die griechische Kunst, in erster Linie die Vasenmalerei²⁹ wird uns das Orpheusmythologem in drei für sein Schicksal wesentlichen Aspekten vorgeführt. Wir sehen seine Ermordnung durch die thrakischen Frauen, den schönlockigen Sänger unter den Thrakern und seltener — erst seit dem 4. Jahrhundert — seinen Gang in die Unterwelt, die Gattin zurückzugewinnen. Freilich wissen die Dichter seit frühesten Zeit um die Wirkung seines Gesanges auf die Tiere;³⁰ dargestellt wird dies aber nur auf einem kretischen Fragment des 7. Jahrhunderts und einer späteren böotischen Kylix;³¹ in zwei Landschaften also, wo die Verbundenheit von Mensch und umgebender Natur seit minoischer Zeit am stärksten fortgewirkt hat: Böotien und Kreta. Nur ein Bronzespiegel ist aus dem ganzen 5. Jahrhundert zu nennen, wo der sitzende Leierspieler von Panther, Rabe und Hindin umgeben ist (Cuthrie Fig. 9), welch letztere gewiß eher als Begleittiere des „Vates Apollineus“ zu verstehen sind denn als angelockte Zuhörer. Dasselbe gilt für die einzige noch hiehergehörige Amphora des 4. Jahrhunderts in Neapel, mit einer Hindin neben Orpheus.³²

Und nun in der römischen Kunst eine ganz einseitige Betonung des tierbezauberen Orpheus. Die Voraussetzung hiezu ist, daß sich in der römischen Auffassung seiner mythischen Gestalt der Akzent vom Sänger auf den Leierspieler, den Musiker im heutigen Sinne schlechthin verschoben hat und verschieben konnte. Denn mit Gesang allein, der ja auf dem Wort beruht, sind Tiere nicht zu locken, eher schon durch die Gewalt der einem Instrument entströmenden Töne. M. P. Nilsson hat neuerlich hervorgehoben, daß der Ruhm des Orpheus sich nicht auf seine „Musik“ sondern auf seine Gedichte gründete, deren Vortrag er auf der Leier begleitete.³³ Mit diesem Gesang soll er die Mysterien, — ursprünglich Jünglingsinitiationen³⁴ — deren Begründer er ist, geleitet haben. Die Erinnerung an diesen Zusammenhang lebt auf den rotfigurigen Vasen, wo Orpheus immer unter Männern singt, weiter. Dieser religiöse Hintergrund der Gestalt des Orpheus ist aber der römischen Welt längst nicht mehr lebendig bewußt, und darum konnte sich überhaupt die Gestalt des Mysteriensängers zum bloßen naturbezwingenden Leiervirtuosen verwandeln und verengen. Freilich ist das Verblassen jenes Hintergrundes nur die Voraussetzung, nicht der Anlaß zu dieser Verzerrung, der vielmehr in der veränderten Stellung der Musik in der römischen Kultur im Vergleich zur grie-

chischen zu suchen ist. Während in Hinsicht auf die Musiktheorie das griechische Erbe hier keine Weiterbildung erfährt, verlagert sich die Bedeutung der Musik für die Erziehung der vornehmen Jugend von ihrer ethischen Wirksamkeit gänzlich nach außen auf Erstreben eines blendenden technischen Könnens bis zum Virtuosentum. Wo ein Philosoph und Pädagoge wie Quintilian sich über die Aufgaben der Musik in der Erziehung äußert, hat er bloß noch ihre allgemein zivilisatorische Funktion zu nennen, die er bezeichnenderweise im Bild des Orpheus ausgedrückt findet: „Orpheus et Linus, quorum utrumque diis genitum, alterum vero, quod rudes atque agrestes animos admiratione mulceret, non feras modo sed saxa etiam silvasque duxasse posteritatis memoriae traditum est“ (de inst. orat. I, 10, 9). Daß Orpheus zum Patron des römischen Musikbetriebes erhoben wird, der sich zum großen Teil im Theater abspielt, beweist zudem die Tatsache deutlich, daß Nero bei seinem Auftreten als Kitharode in dessen Kostüm erschien. Die römischen Dichter wußten nichts mehr vom ursprünglichen Inhalt von Orpheus' Gesang. Ovid kann ihm, der trauernd auf dem Rhodope sitzt, die Metamorphosen des 10. Buches in den Mund legen. Nur seine Wirkung auf die Natur und ihre Bewohner ist unvergessen.

Diese Beschränkung der Zuhörerschaft greift sogar auf die Darstellung einer anderen Szene des Orpheusmythologems über, die seltene Male in der römischen Kunst erscheint: die Unterweltsfahrt. So reduziert sich die ganze Unterweltsszenerie auf dem genannten Wandbild der Villa Hadriana in Tivoli³⁵ auf den dreiköpfigen Höllen Hund, vor dem Orpheus in felsiger Landschaft musiziert. Auf einem beschrifteten Grabgemälde des 2. Jh.n.Chr. aus Ostia sind die dramatis personae zwar um Oknos mit seinem Esel und den „Janitor Orci“ erweitert, an denen vorbei der Sänger Eurydike geleitet, aber die wesentlich hierhergehörigen Gegenspieler, die Unterweltsherrscher, sind nur im Hintergrund mit Pluton vertreten.³⁶ Die Verwendung des Themas als Grabgemälde bedarf keiner Erklärung. Auffallend ist jedoch, daß drei gleiche Grabreliefs desselben Inhalts aber in ausführlicherer Darstellung nicht aus klassischem Boden, sondern der Pannonia Superior entstammen.³⁷ Die drei vollständig gleichen Grabsteine aus Pettau-Colonia Ulpia Trajana Poetovio, deren einer einem Decurio gesetzt war, sind in vier waagrechte Zonen gegliedert. Während der obersten ein Giebel eingezeichnet ist, zeigt die zweite Orpheus mit der Leier unter Tieren, wie auf den Mosaiken; die dritte Zone trägt die Inschrift; in der untersten steht Orpheus nach rechts gewandt vor dem thronenden Paar, Hades und Persephone, hinter denen eine vierte Gestalt, vielleicht Hermes, sichtbar wird. Damit weist sich die Eurydikeepisode als festes Motiv der römischen Sepulkralsymbolik aus. Auch die älteste Orpheusdarstellung der römischen Kunst stammt von einem Grabbezirk, die Peperinstatuette im Museo Mussolini, Rom (Taf. XXXVIII, Abb. 2). Allerdings nicht, wie irrtümlich angenommen, vom Tibicinergrab auf dem Aventin,³⁸ welche paradoxe Verbindung des apollinischen Leierspielers mit der Dionysos unterstehenden Gilde der Flötenbläser an sich schon hätte bedenklich stimmen müssen. Der einer solchen Aufstellung am Grabe zugrunde liegende Gedanke ist wohl die unaufhörliche Klage um den Verstorbenen, als deren mythisches Vorbild der auf dem Rhodope um die Gattin klagende Orpheus erkannt wird. So ist ganz natürlich, daß der nackte, fast knabenhafte Sänger mit dem Pinienkranz von Tieren

umgeben ist, die eben damals um den Trauernden sich versammelten: „septem illum totos pertinent ex ordine menses/... mulcentem tigris et agentum carmine quercus“ (Verg. Georg. 4, 507, 510).

Diese seltenen sepulkralen Verwendungen des Mythologems treten völlig zurück vor den profanen, die stets die Szene des unter den Tieren Musizierenden zum Gegenstand haben. Daß aber unter allen seinen Lebens- und Todessituationen in der römischen Kunst fast ausschließlich diese sich solcher Beliebtheit erfreute, bedarf über die oben angedeuteten allgemeinen Voraussetzungen hinaus einer besonderen Erklärung, die sich in der für die Römer so bezeichnenden Liebe zum Landschaftlichen in seinen vegetativen und animalischen Erscheinungsformen bietet. Für erstere sprechen in der bildenden Kunst augenfällig die Wandmalereien, für letztere die lange Reihe vorzüglicher Tierdarstellungen. Der praktischen Verbindung beider Neigungen verdankt der Tierpark des reichen Römers sein Dasein, wie ihn Varro ausführlich beschreibt (r.r. III, 12) und der keineswegs bloß gesicherter Versorgung der Tafel und müheloser Jagd dienen soll. Zu dieser natürlichen Disposition tritt noch der stark literarische Hang des gebildeten Römers, das Landschaftsbild eines Parkes oder großen Gartens in eine mythologische Szene umzustilisieren.³⁹ Und gerade hier begegnet unser Orpheus-thema wieder, bei einem Schauspiel, das Quintus Hortensius den Gästen auf seinem Landgut vorführen läßt: „ibi erat locus excelsus ubi triclinio cenabamus quo(d) Orpheus vocari iussit, qui cum eo venisset cum stola et cithara cantare esset iussus, bucina inflavit, ut tantam circumfluxerit nos cervarum aprorum et ceterarum quadrupedum multitudo...“ (r.r. III, 13, 3). Weniger kostspielig ist dieselbe Idee auf der Peristylrückwand der genannten Casa di Orfeo, Pompeji, verwirklicht, wo hinter Lorbeerabatten sich eine Flußlandschaft öffnet, in deren felsigem Vordergrund Orpheus die Leier spielt.⁴⁰ Das Ganze ist deutlich als Attrape gedacht, um eine sich weiterstreckende „mythologische“ Parklandschaft vorzutäuschen.⁴¹ Auf der gleichen Linie liegt die Aufstellungsweise einer nur bei Martial überlieferten plastischen Gruppe, die auf dem Stufenbau um eine „lacus Orfei“ genannte Fontäne auf dem Esquilin stand:⁴² „Illic Orpheus protinus videbis/ubi vertice lubricum theatri/mirantesque feras avemque regis/“ (Mart. 10, 19, 6). Orpheus ist also auf dem von Adlern umflogenen Haimon sitzend gedacht (vgl. Ov. Met. X, 76, 7). Fragmente solcher plastischer Gruppen des Orpheus mit den Tieren, als Bekrönung kaiserzeitlicher Nymphäen, sind z. B. aus Byblos, Sabratha, Aquileja bekannt.⁴³

Ähnliche Gruppen waren in der Kaiserzeit auch in Griechenland aufgestellt (Haimos, BCH II, 1878, 104). Pausanias sah eine im Musenhain am Helikon, bei der die Statue der Telete das im Mutterland noch lebendige Bewußtsein einer Beziehung des Orpheus zu den Mysterien bezeugt (Paus. 9, 30, 4). Als genauen Ort der Aufstellung bezeichnet Pausanias ausdrücklich das Ufer des Holmeios, und Vergil verlegt den Ort des mythologischen Geschehens gleichfalls an einen Fluß: „illum.../rupe sub aeria deserti ad Strymonis undam/flevisse...“ (Georg. 4, 508). Bei den genannten Darstellungen in Rom und Pompeji spielt die Szene gleichfalls am Wasser. In der „angewandten“ Szene im Laurentum des Quintus Hortensius erscheint Orpheus, schon merklich degradiert, als eine Art mythologischer Tierwärter, dessen Schützlinge sich auf seinen

Hornstoß hin „ad pabulum“ (r. r. III, 13, 1) versammeln und keineswegs angelockt durch Leierspiel zu musischem Genuß. Unter diesen prosaischen Vorstellungen wird auch der Grund dafür zu suchen sein, daß von den über 30 römischen Orpheusmosaiiken nicht weniger als 5 (Oudna, Blanzy, Horkstow, Yverdon, Yvonand) aus Thermen und verwandten Anlagen stammen: die Tiere versammeln sich um ihren Wärter gleichsam an der Tränke. Mit dieser Auslegung ist aber die Kluft zwischen dem Wesen des griechischen Orpheus und seiner *interpretatio Romana* am deutlichsten bezeichnet.

Diese Kluft grundsätzlich festgestellt, läßt sich die eindrucksvolle Einheitlichkeit, mit der diese eine Szene des Mythologems in der ganzen römischen Welt gestaltet wird, nicht übersehen. Ist diese ihrer inhaltlichen Bedeutung nach als Ausdruck eines gleichgearteten Verhältnisses zum griechischen Mythos zu verstehen, so erheben sich vor der Übereinstimmung im Formalen doch mancherlei Fragen; vor allem die nach der praktischen Grundlage der Bildtradition. In den letzten Jahrzehnten haben sich — vor den reichen nordafrikanischen Mosaikfunden — einige italienische Gelehrte mit diesem Problemkreis, zwar in mehr allgemeiner Weise, beschäftigt.⁴⁴ Da der Gesichtskreis dabei meist auf das engere geographische Arbeitsgebiet beschränkt war und thematisch entsprechend Stilleben und profane Meeresszenen im Vordergrund standen, ist die Frage nach der Überlieferung der Bildtypen über Annahmen allgemeiner Natur nicht wesentlich gefördert worden. Über diese Annahmen: Einfuhr kleiner Mosaiken (Emblemata) von Herstellungszentren, Nachahmung durch einheimische Werkstätten, Tradierung von Vorlagen, wird man aber entschieden hinausgelangen können zu einer schärferen Erfassung der Einzelheiten. Auf Grund der Mosaiken mit rein mythologischem Gegenstand muß der Überlieferung durch „Vorlagebücher“ gegenüber der spontanen Leistung der Mosaizisten vermehrte Bedeutung zugemessen werden. Ferner kann die auf zu enger Basis begründete These von einer einheitlichen römischen Mosaikkunst ohne provinzielle Unterschiede⁴⁵ nicht aufrecht erhalten werden, angesichts sich deutlich abhebender Eigenständigkeit einzelner Provinzen oder Provinzgruppen; dies nachzuweisen ginge über den Rahmen vorliegender Untersuchung hinaus. Wir wollen nur soweit darauf eintreten, als uns die Orpheusmosaiiken selbst führen.

Es ist beinahe selbstverständlich, daß von den zwei Elementen einer Mosaikdarstellung mit mythologischem Inhalt — Bild und Rahmen — ersteres sich unter der Hand verschiedener Mosaizisten weniger verwandeln wird, eben weil der Stoff nicht mehr zum geläufigen Bewußtseinsinhalt gehört und darum nicht durch Impulse der jeweiligen Phantasie weiterentwickelt werden kann. So ist die überraschende Übereinstimmung der Bildtradition unserer Mosaiken auch auf die Natur ihres Themas zurückzuführen, da die griechische Mythologie nur noch aufgesplittet in klassische Bildatome im Bewußtsein der Provinzhandwerker wie in den zur Verfügung stehenden Vorlagen weiterlebt. Trotzdem kein einziges dieser Mosaiken nun dem andern vollständig gleicht, beschränken sich die Abweichungen auf formale Einzelheiten, in denen allein der Mosaizist seine Eigenständigkeit gegenüber der Vorlage behauptet. Darum auch ist die eigentliche originale Leistung des Provinzhandwerkers nicht im figürlichen Bild, sondern in dessen Einkleidung zu suchen.

Obschon, wie wir sahen, die Figurenbilder wie auch die Einzelmotive der Rahmung

und das Schema, welches ihre Gestalt bestimmt, in bestimmten Perioden in allgemeiner Verwendung stehen, muß die praktische Tradiierung der beiden Elemente getrennt erfolgt sein. Es läßt sich feststellen, daß der Mosaikkünstler zur Rahmung eines figürlichen Bildes jedesmal die Ornamentmotive aus der zu Gebote stehenden Fülle neu zusammenstellt. Konkret vorgestellt, muß in den anzunehmenden „Vorlagebüchern für Mosaikwerkstätten“ das Kapitel „Ornament-Motive“ geschieden gewesen sein vom Kapitel „Figürliches“. Die Auswirkung dieses Vorgehens läßt sich an einem Grenzfall zeigen, bei dem ein untrennbar zum mythologischen Bildvorwurf gehöriges Element nicht mehr als solches verstanden und zum bloßen Ornament wird. Auf dem Labyrinthmosaik von Cormerod, Freiburg, ist die gedankliche Einheit bewahrt; im Mittelbild bekämpft Theseus den Minotaurus, während das Feld ringsum ein detailliert ausgeführtes Labyrinth ausfüllt (Inv. I, 2 no. 1414; MAGZ 16, 1870, Pl. 29). Genau dasselbe Labyrinth ist einem der neunmal fünf quadratischen Ornamentfelder der mosaïque Contamin, Lyon, eingeschrieben, hier als eines unter 22 kreisförmigen Ornamentmotiven; entsprechend fehlt der Minotaurskampf, statt dessen erscheinen zwei Köpfe.⁴⁶ Die übereinstimmende Gestalt des Labyrinthes bezeugt, daß in beiden Fällen die gleiche Vorlage zugrunde liegen muß. Dieselbe detaillierte Ausgestaltung des Labyrinthes findet sich auch in einem raumfüllenden Mosaik in Brindisi, Italien,⁴⁷ womit für einen Einzelfall gesichert ist, was im allgemeinen ohnehin anzunehmen war, daß die Vorlagebücher ursprünglich aus Italien stammen. Auch in Helvetien selbst begegnet dieses Labyrinth in der gleichen ornamentalen Miniaturverwendung wie in Lyon auf dem Mosaik von Avenches-Conches-dessous, in einem der dem Bandkreuzgeflecht eingeschriebenen Kreise, auch hier ohne Mittelbild (Inv. I, 2 no. 1396; MAGZ XVI, 1870, Pl. 30).

Es ist kein Zufall, daß diese Reduzierung eines antiken mythologischen Motives zum bloßen geometrischen Ornament zweimal gerade in Gallien begegnet. Wir fassen darin eine Eigenart des gallischen — und germanischen — Mosaikstiles, die gerade auch an den Orpheusmosaiiken nachzuweisen ist und kurz als Tendenz zur Unterstellung des Figürlichen unter ein geometrisches Ordnungsprinzip bezeichnet werden kann. So sind von den acht uns aus Frankreich bekannten Orpheusmosaiiken nur zwei „freie Kompositionen“; die genannten von Aix mit quadratischem Bildformat (Inv. I, 1 no. 55)⁴⁸ und von Blanzy, das die eine Partie des durch ein Bassin quer durch die Mitte geteilten Raumes einnimmt (Inv. I, 2 no. 1122; Guidi Fig. 14). Bei den anderen sechs hat ein geometrisches Schema, meist als Netz von Sechs- oder Achtecken, die Szene derart aufgeteilt, daß Orpheus allein oder mit wenigen Kleintieren im Mittelfeld sitzt, während die übrigen Tiere einzeln auf die umgebenden Felder verteilt sind. Diese Tendenz hängt negativ gewiß mit der Unfähigkeit zur Gestaltung einer zusammenhängenden figürlichen Komposition zusammen, positiv damit, daß sich das Interesse vom Mythos auf die Realität des Tieres verlagert hat. Bezeichnenderweise stammen die beiden Ausnahmen — von Aix und Blanzy — aus dem am stärksten romanisierten küstennahen Gebiet Südgalliens. Denn in ausgesprochenem Gegensatz zu den nördlichen Provinzen herrscht auf den italischen und afrikanischen Mosaiken die freie Komposition bei weitem vor. Die seltenere Felderteilung folgt einer bestimmten Eigen-

art, indem das Teilungsschema vorwiegend auf dem Kreis oder andern weichgeschwungenen Figuren beruht und das Trennungsband meist nicht aus geometrischen, sondern pflanzlichen Motiven besteht. So ist das schwarz-weiße Orpheusmosaik von Santa Marinella, Italien⁴⁹ durch eine zarte Arabeske ineinandergeschobener Kränze unterteilt und die parodistische Darstellung von Sousse, Tunis (Orpheus als Affe; Inv. II, no. 145) durch eine kompliziert geschlungene Lorbeergrirlande.

Es fügen sich so die Orpheusmosaike von Yvonand und Yverdon mit ihrer Felderteilung vorzüglich in die Reihe der gallischen Orpheusmosaike, während dasjenige von Avenches das Versagen in der größeren Komposition erläutert. Ohne Zweifel werden die hier flüchtig berührten Sondertendenzen der einzelnen Provinzen in den entsprechenden Vorlagebüchern ihren Niederschlag gefunden haben; werden die gallischen etwa Teilungsschablonen in vielen Varianten aufgeführt und unter den Ornamentmotiven die geometrischen bevorzugt haben. Einen Hinweis in diese Richtung geben uns die sechs uns bekannten Orpheusmosaike Britanniens, die nach Bildform und Gestalt des Orpheus auf dieselbe Vorlage zurückgehen. Charakteristisch ist das runde Bildformat und die Erscheinung des Orpheus mit Mütze, Hosen, kurzem gegürtetem Rock, einem Mäntelchen, das über die rechte Schulter flattert, sowie endlich das Sitzen mit gespreizten Beinen, von denen das Linke etwas hochgestellt ist. Während der Sänger auf dem kleinen Mosaik von Brading, Isle of Wight (Cuthrie, Frontispice), von kleinen Tieren umgeben ist, erscheinen in den großen Kompositionen von Bath, Cirencester, Horkstow, Withington und Woodchester die Vierfüßer auf einem konzentrisch zum Mittelkreis umlaufenden Streifen.⁵⁰

Führt dieser Tatbestand zu der mit Vorbehalt geäußerten Annahme, daß in Britannien nur eine Variante unserer Szene als Vorlage zu Gebote stand, müssen wir für die drei verschiedenen Orpheusmosaike von Yverdon, Yvonand und Avenches drei verschiedene Vorlagen voraussetzen. Dagegen ist es unmöglich, aus dem Auftreten des Themas in verschiedenen Varianten an drei so nahe benachbarten Stellen auf den ausführenden Mosaizisten oder die Werkstätte schließen zu wollen, im Sinne einer einzigen oder dreier verschiedener. Konnten wir schon feststellen, daß sich zwischen mythologisches Thema und Ausführung des Bildvorwurfes in Mosaik der „Provinzgeschmack“ in Gestalt der Vorlagen verändernd einschaltet, so ist als weiteres umbildendes Element selbstverständlich noch die Hand des einzelnen Mosaizisten in Rechnung zu stellen. Zu den aus dem Studium der römischen Mosaiken erwachsenden Aufgaben wie Beobachtung der Themenwahl und Ergründung ihrer Bedeutung, wodurch das Verständnis der gemeinrömischen Kultur gefördert wird, gesellt sich so die weitere, die einzelnen Mosaikwerkstätten in den Provinzen ausfindig zu machen, was unsere Kenntnis von deren künstlerischer Entwicklung vertiefen wird. Diese letztere Aufgabe ist dort freilich unlösbar, wo die Mosaiken verloren oder zerstört sind; so bieten auch die drei vorgelegten aus der Waadt hiezu keinen Ausgangspunkt. Zweifellos wird sich aber mit Hilfe der reichen Mosaikfunde der Hauptstadt Aventicum und ihrer Umgebung auch über den westhelvetischen Werkstättenbetrieb einmal etwas Licht verbreiten lassen.

Anmerkungen

¹ Brief an Frau v. Stein, Moudon 21. Oktober 1779.

² Die jüngste Zusammenstellung der römischen Orpheusmosaiiken, jedoch keine vollständige, gibt Giacomo Guidi, *Orfeo, Liber Pater e Oceano in mosaici della Tripolitania, Africa Italiana* Vol. VI, 1935, 110 ff, (cit: Guidi). Dadurch wird die Liste von Gruppe bei Roscher III, 1 s. v. „Orpheus“ nicht überholt. Die griechischen Orpheusdarstellungen, besonders auf Vasen, sind am besten zusammengestellt bei W. K. C. Cutherie, *Orpheus and Greek religion*, Methuen 1935, Cap. III. (cit: Cutherie). Die gallischen und afrikanischen Mosaiken sind weitgehend gesammelt im *Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique*, Tome I, la Gaule 1909, Tome II Afrique Proconsulaire (Tunisie) 1910, Tome III Afrique Proconsulaire (Numidie) 1911 (cit: Inv.). Die Mosaiken von Festland-Italien sind zugänglich in M. E. Blake, *Roman mosaics of the II. ct. in Italy, Memoirs of the Americain Academy in Rome*, Vol. XIII, 1936 (cit: Blake). Wesentliche Bemerkungen bei D. Levi, *Antioch mosaic pavements*, 1947, 362/3.

³ Inv. I, 2 no. 1403; ASA 1899, 11, Fig. (Praechter), E. Dunant, *Guide illustré du Musée d'Avenches*, 1900, 47, 1.

⁴ Blake, 123, 1.

⁵ Ur-Schweiz 11, 1947, 66, Fig. 45.

⁶ Inv. I, 2 no. 1404; Bull. Association Pro Aventicum IV, 1891, Pl.

⁷ M. Barbey, L. Decologny, S. Poget, *Urba*, 1929, Pl. 15, 3.

⁸ „... Die ornamentale Zeichnung ist ... leicht getönt ... die Figuren in der Mittelpartie ebenfalls ... ohne daß dabei anzunehmen ist, daß die Wiedergabe der Originalfarbe angestrebt ist.“ Freundliche Mitteilung von Dr. H. Strahm, Stadtbibliothek, Bern.

⁹ Inv. I, 2 no. 1387; ASA 1911, 59; 1911, 311; JSGU 1911, 186; 1912, 189; AA 1912, 498; 1913, 308; Fribourg Artistique 22^{me} année, 1911, Pl. X, XI (Ducrest) Fragmente in den Museen von Yverdon und Freiburg.

¹⁰ Die an Münzfunden genannten Bronzen des Vespasian und der Lucilla können zu einer Datierung des Mosaikbodens nicht herangezogen werden.

¹¹ Ur-Schweiz, 11, 1947, fig. 44.

¹² O. Tschumi, *Die Ur- und Frühgeschichte des Oberaargaus*, Neujahrsblatt der Lit. Ges. Bern, N.F. II, 1924, 26, Fig. F. S. Schmid, *Receuil d'antiquités trouvées à Avenches et à Culm et en d'autres lieux de la Suisse*, 1760, Pl. IX, 2.

¹³ Die Datierung durch Pelichet (ZAK 2, 1940, 208/9) um rund 100 n. Chr. ist unhaltbar. Das einzige Sachargument, daß im III. Jh. die Felderteilung herrsche, stützt sich auf keine feste Regel, wie die großen Szenenkompositionen der Villen in Nordafrika und Syrien (Antiochia) zur Genüge dartun. Stilistische Einzelheiten (z. B. bei Wiedergabe von Augen und Meerwellen) sind für die Wende zum 3. Jh. charakteristisch. Buntmosaik ist nach der Stufe Pompeji frühestens späthadrianisch wieder möglich. Abgesehen davon genügt das Thema als solches (Meerthiasos), das erst um die Mitte des 2. Jh. im Mosaik auftritt, wie im einzelnen (z. B. Eros auf der Amphora, der erst gegen Ende des 2. Jh. auf Mosaik erscheint), um eine Entstehung des Mosaiks von Nyon vor dem letzten Viertel des 2. Jh. n. Chr., auszuschließen.

¹⁴ Ph. Fabia, *Recherches sur les mosaïques Romaines de Lyon*, 1924. Pelten Fig. 10 (Verbe incarné), fig. 18 (Vial), fig. 23 (Coeur Volant).

¹⁵ E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaike*, 1938 (Hellenist. Kunst i. Pompeji, VI) Pl. 44, 6; 44, 7; 46, 4.

¹⁶ E. Pernice, l. c. Pl. 24, 1 (Ranken); 50, 4 (Gefäße).

¹⁷ Ph. Fabia, l. c. fig. 20 (Berger).

¹⁸ O. Tschumi, l. c. 28, fig.

¹⁹ Inv. I, 2 no. 1386. E. Dunant, l. c. 47, 1.

²⁰ Simonides Frg. 27 Diehl; Apoll. Rhod. I, 569.

²¹ R. P. Hinks, *Catalogue of the Greek, Etruscan and Roman paintings and mosaics in the British Museum*, 1933, no 37.

²² Vgl. Anm. 8.

²³ Inv. I, 2 no. 1032. S. Reinach, RPGR, 1922, 201, 5.

²⁴ Zur Trachtgeschichte des Orpheus s. A. Furtwängler, 53. Berliner Winckelmannsprogramm.

²⁵ P. Gusman, *La villa impériale de Tibur*, 1904, 217, Fig. 312.

²⁶ Monumenti Inediti VIII, Pl. 43, 1.

²⁷ Ch. Diehl, *La Peinture Byzantine*, 1933, Pl. 76. Ich verdanke den Hinweis einem Vortrag, den Herr Prof. Ph. Schweinfurth im Januar 1950 in Zürich hielt.

²⁸ Unserer eingangs genannten Zielsetzung entsprechend lassen wir die christlichen Sarkophage und Katakombengemälde desselben Inhalts beiseite.

²⁹ Vgl. die Liste bei Cuthrie, 64, 8.

³⁰ Kern, AM 1938/39, 108, 9; Münzer, RE 35, 1247/49.

³¹ AM 1938/39, 107 ff; Forschungen und Fortschritte 1939, 280 ff. (Kern).

³² Vgl. Anm. 26.

³³ M. P. Nilsson, GRRG I, 1941, 645.

³⁴ K. Kerényi, *Eranos Jahrbuch* 1949.

- ³⁵ Vgl. Anm. 25.
- ³⁶ Monumenti Inediti VIII, Pl. 28, 1; Annali del Instituto 1866, 292.
- ³⁷ A. Conze, Römische Bildwerke einheimischen Fundorts in Österreich, Denkschriften d. Kaiserl. Akad. d. Wissensch. Wien, phil. hist. Kl. XXIV, 1876, Pl. V, VII.
- ³⁸ Der wirkliche Fundort ist die Via Nuova San Lorenzo, fuori Porta Tiburtina; s. Mustilli, Il museo Mussolini, 1939, 10 no. 20.
- ³⁹ P. Grimal, Bibl. des écoles franç. d'Athènes et de Rome, fasc. 135, 1943, 359 ff.
- ⁴⁰ Die ganze Wand bei Grimal, I. c. Pl. III; E. Presuhn, Pompeji, die neuesten Ausgrabungen von 1874—1878, Abthlg. III, Pl. VI (bunt).
- ⁴¹ Vgl. Grimal, I. c. 365.
- ⁴² Platner-Ashby, A topographical dictionary of ancient Rome, 1929, 313/14.
- ⁴³ Ch. Picard, REL 25, 1947, 80—85.
- ⁴⁴ S. Aurigemma, I mosaici di Zliten 1926, 263 ff; G. Guidi, La villa del Nilo, Africa Italiana V, 1933, 33 ff.
- ⁴⁵ G. Guidi, La villa del Nilo, 51.
- ⁴⁶ Ph. Fabia, Mosaïques Romaines des musées de Lyon, 1923, 123, Fig. 14.
- ⁴⁷ Notizie degli Scavi 1884, 225/6.
- ⁴⁸ Inv. I, no. 55; S. Reinach, RPGR, 1922, 203, 6.
- ⁴⁹ Bollettino dell'Istituto 1840, 115 ff.
- ⁵⁰ Da die genannten englischen Mosaiken in der Literatur unter verschiedenen Bezeichnungen verstreut sind, geben wir nachstehend die wichtigsten Nachweise: Brading, Isle of Wight (gef. 1880); T. Morgan, Romano-British Mosaic pavements, 1886, 225; Gruppe, 1192 (Isle of Wight); Hinks, I. c. 109 (Brading); Cuthrie, Frontispice (Isle of Wight). — Cirencester - Barton-Farm; Morgan, I. c. 81; Hinks, I. c. 109 (Cirencester) — Horkstow, Barton-on-Humber, Lincolnshire (gef. 1796); S. Lyons, Reliquiae britannico-romanae, 1813/17, I, Pl. III-V; Morgan, I. c. 136; Gruppe, 1192 (Horkstow); Gauckler, D.-S. s. v. musivum, Fig. 5247 (Horkstow-Hall); S. Reinach, RPGR, 292, 2 (détail, Horkstow); Hinks, I. c. no. 36, Fig. 112—124. — Newton St. Loe, Bath; St. M. Scarth, Aquae Solis, or notices on Roman Bath, 1864, Pl. 47; Morgan, I. c. 102 (Newton St. L.); Gruppe, 1193 (Newton St. L.); Hinks, I. c. 109 (Newton St. L.). — Withington, Gloucestershire (gef. 1812); Lyons I. c. II, 19; Morgan I. c. 78; Gruppe, 1192; S. Reinach, RPGR, 38, 5 détail; Hinks, I. c. no. 37, Fig. 125 - 129. — Woodchester, Gloucester (gef. 1797); Lyons I. c. II, Pl. 17; Morgan I. c. 74, Fig.; Reinach, RPGR 48, 5, 355, 6 (détails); Hinks I. c. 109.

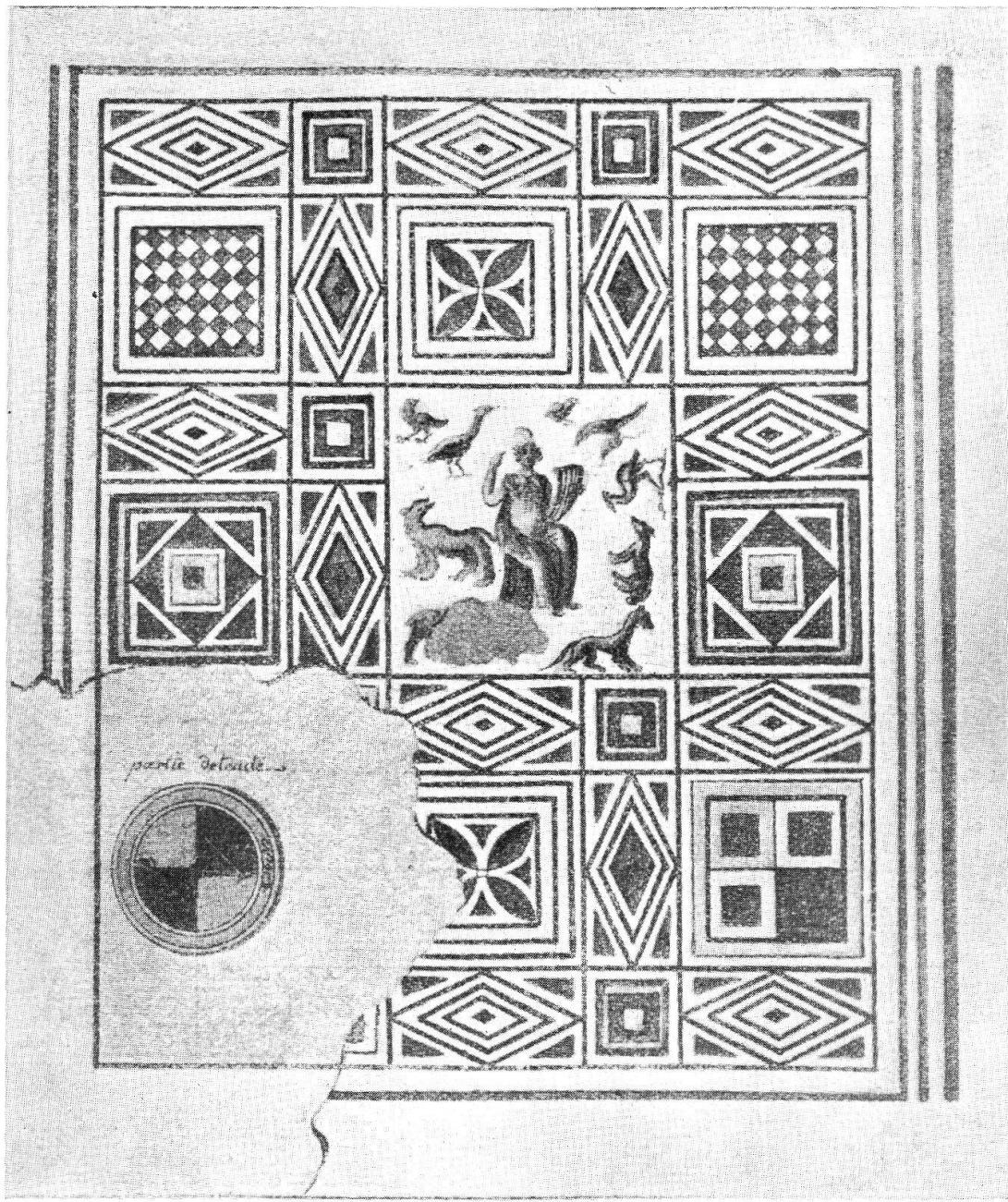
Résumé

Les trois représentations d'Orphée, datant toutes de la fin du II^e siècle ap. J. C., proviennent d'Avenches, des Thermes d'Yverdon, du Frigidarium de la ville d'Yvonand. Il s'agit chaque fois du motif central de pavements diversement composés. Comme sur toutes les mosaïques romaines figurant le mythe d'Orphée, l'épisode choisi a été la scène du chanteur, charmant par le jeu de sa lyre les animaux et les arbres. Ce choix diffère de celui des genres, qui présentent le fondateur des Mystères chantant seulement devant des hommes, ou plus fréquemment la mort du poète, son voyage dans l'outre-tombe, et d'autres épisodes. Pour ce qui est de l'apparence extérieure, les mosaïques se distinguent également par ce qu'elles représentent la plupart du temps le chanteur habillé, vêtu des pantalons et de la tunique à manche, et coiffé de la tiare, presque toujours assis, et de face. Le fait que la personnalité d'Orphée ait été réduite dans l'art romain au rôle de musicien charmant les animaux, doit être mis en rapport avec la différence qui sépare la conception romaine de la musique de celle des Grecs. Chez les Romains, la préférence marquée pour ce thème, fréquemment emprunté également pour les peintures des péristyles, et les décos de nymphées, s'explique principalement par le goût des paysages et des images d'animaux.

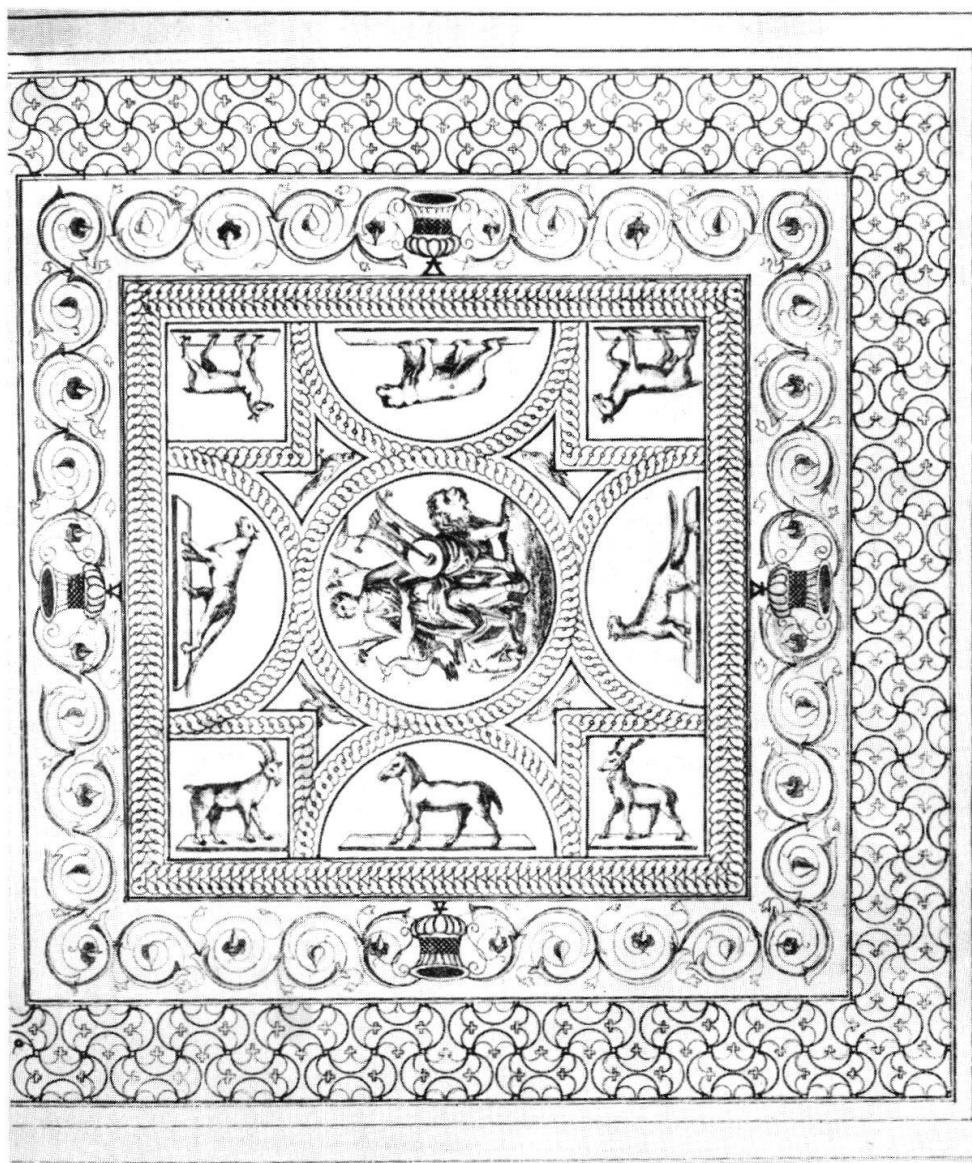
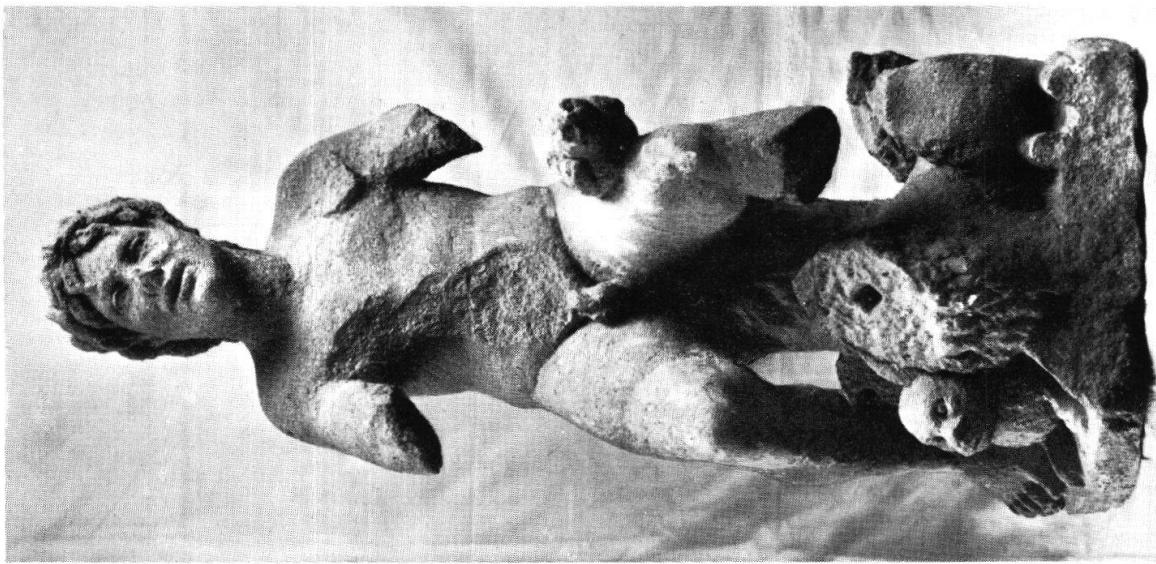
De là résulte son utilisation fréquente dans la décoration des Thermes.

Malgré l'identité générale de ces représentations, qui doivent remonter à une tradition commune par l'intermédiaire de cahiers de modèles, il est permis de reconnaître, par l'exemple des mosaïques d'Orphée, des particularités de style spéciales aux différentes régions de l'Empire romain.

Les trois exemplaires de la Suisse sont conformes, dans leur composition d'ensemble, au style des mosaïques transalpines, qui se caractérise par la division géométrique de la surface, amenant ainsi le morcellement des compositions mythologiques.



Taf. XXXVII. Mosaik von Avenches (S. 271—287)
(Nach ASA 1899, 11)



Taf. XXXVIII, Abb. 1. Mosaik von Yvonand (S. 271—287)
(Nach MAGZ, 1870, Pl. XXII)

Taf. XXXVIII, Abb. 2. Orpheusstatuette, Konservatorenpalast, Rom (S. 271—287)
(Aufnahme des Deutschen Archäol. Instituts, Rom 29.660)