Das Göttermosaik in der römischen Villa bei Orbe : ein Kommentar zu neueren Deutungen

Autor(en): **Gonzenbach, Victorine von**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **32 (1975)**

Heft 2

PDF erstellt am: **28.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-166351

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Das Göttermosaik in der römischen Villa bei Orbe
Ein Kommentar zu neueren Deutungen

von Victorine von Gonzenbach

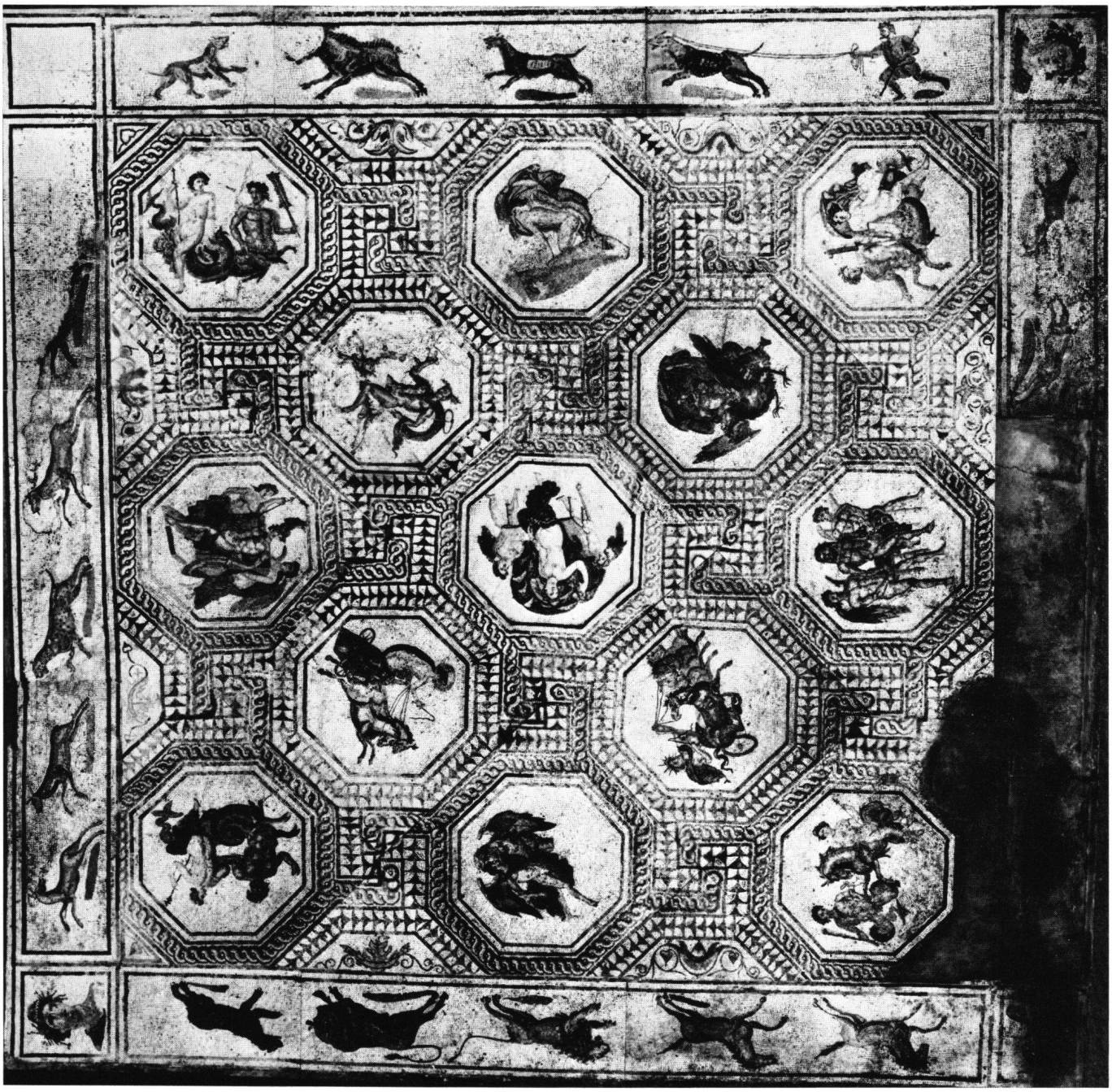


Abb. 1 Göttermosaik in Orbe, ohne den an der Eingangsseite im Westen (links) vorgelegten geometrisch gemusterten Mosaikstreifen; Hauptansicht, von Norden

Das Göttermosaik der römischen Villa bei Orbe (Waadt) ist einer von acht zwischen 1841 und 1925 in diesem Landsitz aufgedeckten Mosaikböden. Nach ihrem Stil zu schließen, sind alle acht im ersten Drittel des dritten Jahrhunderts n. Chr. verlegt worden. Diese Mosaiken, unter den vier figürlichen insbesondere auch das Göttermosaik, sind schon mehrfach veröffentlicht[1]. Das letztere zeigt eine quadratische Hauptkomposition, in welcher als Glie-

der eines unendlichen Rapportmusters dreizehn achtekkige Bildmedaillons verteilt sind. Vier Friese mit Jagd- bzw. Tierhatzszenen, unterbrochen durch vier Eckfelder mit Jahreszeitenbüsten, umschließen das Hauptfeld als Rahmen (Abb. 1).

In den dreizehn Medaillons erscheinen Saturn, Sol, Luna, Jupiter, Merkur, Mars und Venus, die sieben Planetengötter also; ferner Ganymed, vom Adler getragen, Narziß an der Quelle (Abb. 2) und vier Paare von Triton und Nereide.

Zu diesem Mosaik sind in jüngerer Zeit zwei Erklärungsvorschläge gemacht worden, die beide den Anspruch erheben, einen bisher nicht erkannten Sinngehalt des Dargestellten aufzudecken[2]. Beiden Vorschlägen zufolge illustriert das Göttermosaik auf symbolisch-allegorische Weise philosophische Ideen, insbesondere platonische (Koller) und platonisch-pythagoräische (Renard) Jenseitsvorstellungen und Astralspekulation.

H. Koller drückt das Ergebnis seiner Interpretation prägnant aus: «Es stellt die Apotheose durch Eros dar» und ist «die einzige großartige bildliche Komposition zu dem Thema, die aus dem Altertum auf uns gekommen ist. Literarisches Vorbild in einem weiteren Sinn ist der Phaidrosmythos Platons.» Die Begründung lautet – die Einzelinterpretation mit teilweise neuer Bilddeutung abschließend – so: «Alle Planetengötter selbst sind in den Formen der Kaiserapotheose dargestellt. Auch die Tritonen-Nereiden-Paare in den Eckfeldern tragen zu diesem Thema bei.» Ferner sei neben Ganymed nicht Narziß, sondern Hylas gezeigt, und jeder dieser Jünglinge sei «durch Eros zum Unsterblichen geworden». «Der Tierfries... und die vier Jahreszeiten sind traditionell Rahmen des kosmischen Jahres, das durch die Planeten oder den ebenfalls für die Apotheose den Rahmen bildenden Tierkreis bestimmt wird, hier in Orbe freilich schon etwas spielerisch teilweise als Jagdszenen oder Tierhatz mißverstanden[3].»



Abb. 2 Narzißmedaillon aus dem Göttermosaik in Orbe

M. Renard muß den Gesamtsinn des Göttermosaiks umschreiben, da er neben neupythagoreischen noch andere Philosopheme einer eklektischen Ideenwelt umfasse: «Elle» (scilicet das Mosaik) «témoigne du souci d'offrir une haute leçon morale... en suggérant l'espoir du ravissement éternel au juste qui sait la lire avec les yeux de l'esprit et d'un cœur fervent; elle lui assure que le salut qui l'attend est inscrit dans la voûte étoilée, où les astres projettent leur lumière d'espérance...[4].» Der Autor übernimmt zwar die bislang geltende Lesung der Bildinhalte, doch geht die Begründung seiner Sinndeutung davon aus, daß «tous les sujets ici traités ont leur symbolisme particulier». So sollen die Planetengötter bezeugen, daß die Seelen in die «régions de l'immortalité bienheureuse» aufsteigen. Das Ganymed-Bild bedeute «l'ultime ravissement de l'apothéose». Narziß «signifie l'abandon par l'âme de son enveloppe charnelle», «Tritons et Néréides évoquent la grande traversée vers l'au-delà». Die Hatzszenen «symbolisent le triomphe sur les forces du mal». Die Jahreszeiten «symbolisent l'Eternité et sont garants de l'immortalité[5]».

Diese auf Tod, Jenseits und Unsterblichkeit führenden Ausdeutungen sind zunächst verblüffend, da sie von den Bildinhalten gewiß nicht unmittelbar abgelesen werden können. Dann aber rufen sie beide auf Grund ganz allgemeiner Überlegungen Vorbehalte auf, bei denen die Beurteilung der Einzelbegründungen noch ganz außer Betracht bleibt. Eine so lückenlos durchgeführte Symbolverwendung mythologischer Darstellungen ist in der kaiserzeitlichen Profankunst ganz ungewöhnlich; wogegen rein allegorische Bilderfindungen, durch Inschriften kenntlich gemacht, vorkommen[6]. Weiter setzen diese Deutungen des Göttermosaiks beim Erfinder der ursprünglichen Bildvorlage eine philosophische Gelehrsamkeit voraus, die nach allem, was wir über den allgemeinen Bildungsstand während des Prinzipats wissen, erstaunlich wäre[7]. Dann sind die Themen der mythologischen Darstellungen meist den klassischen griechischen und lateinischen Dichtern entnommen. Die dabei verwendeten Bildmotive aber gehen auf eine lange Überlieferung durch die griechische, vor allem hellenistische Kunst zurück, vermittelt in erster Linie durch Gemälde, Buchillustrationen, unteritalische Vasenmalerei. Daher sind denn «einzigartige Darstellungen» zu einem philosophischen Thema eigentlich kaum zu erwarten. Freilich müssen wir weder beim Werkmeister, der die Bildvorlage für das Göttermosaik in seinem Repertoire führte, noch beim Orber Gutsherr, der es auswählte, Verständnis für einen möglichen metaphysischen Sinngehalt voraussetzen und damit auch nicht annehmen, daß dieser den eigentlichen Anlaß zu der Wahl bot. Ja

man darf wohl sagen, daß – unter der Voraussetzung, daß die beiden Deutungsvorschläge für das Orber Mosaik zutreffen – dem dortigen Hausherrn wohl jedes Verständnis dafür abging. Denn es wäre höchst verwunderlich, wenn er in seiner Villa, deren übrige figürliche Mosaiken keinerlei philosophische Neigungen verraten, sich ausgerechnet dort mit Bildern hat umgeben wollen, die ihn an Tod, Jenseits und Vergänglichkeit erinnern sollten, wo Funktion und Herkommen nur anmutige, sinnerfreuende Dekoration verlangten[8]. In den Darstellungen die mythologischen Episoden zu erkennen, erforderte da schon Bildung genug.

Bedenken wecken aber insbesondere auch die methodischen Voraussetzungen, auf denen die oben resümierten Sinndeutungen des Göttermosaiks beruhen und die auch erklären, weshalb beide Autoren zu grundsätzlich ähnlichen Ergebnissen gelangt sind, wiewohl Koller die Arbeit von Renard offenbar nicht bekannt geworden ist. Diese methodische Grundlage der Interpretation wird von Koller auch genannt: das Mosaik sei «in allen (...) Teilen nur vor dem Hintergrund der kaiserzeitlichen Jenseitstheologie zu verstehen, wie sie auch auf den zeitgenössischen Sarkophagen bildlichen Ausdruck gefunden hat[9]». Hier wird also stillschweigend vorausgesetzt, daß die Sepulkralkunst mit den mythologischen Bildern a priori ideellen Gehalt vermittelt und daß dann denselben Motiven in der Profankunst ebendieselbe Bedeutung innewohnt. Diese Auffassung ist natürlich nicht neu. Sie hat in unserer Zeit vor allem durch ein Buch von F. Cumont: «Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains» (1942) besondere Verbreitung gefunden. Dieses bedeutende Werk, dessen Thesen sich aber durchaus auf die Grabkunst beziehen, hat begründete Kritik herausgefordert, die zu fruchtbarem Neuüberdenken, auch methodologischer Probleme, geführt hat. Besonders A. D. Nock hat sich alsbald mit den methodischen Schwächen bei Cumont eingehend auseinandergesetzt[10]. Die bis heute lebhaft weitergeführte Diskussion hat eine wesentliche Klärung grundlegender Fragen der Interpretation römischer Grabmalkunst gezeitigt[11].

Der schon von Nock erhobenen prinzipellen Einwände[12] ungeachtet, hat dann die Neigung zur Symbolauffassung mythologischer Darstellungen in der Grabkunst auch bei der Interpretation solcher in der Profankunst zunehmend Eingang gefunden[13]. Die beiden hier erörterten Beiträge zum Orber Göttermosaik sind hiefür neuere Beispiele[14]. Immerhin setzt sich heute dank umfassender Einzeluntersuchungen und auch unter Einbeziehung ikonologischer Gesichtspunkte weithin die Einsicht durch, daß mythologische Szenen je aus ihrem Kontext und dem Ort ihrer Verwendung zu deuten sind und daß damit von Fall zu Fall zu prüfen bleibt, wie weit insbesondere im Kult- wie im Grabbereich ein Motiv bloß dekorativ oder zugleich auch sinnbildlich verstanden werden soll[15].

Auf diesen methodologischen Aspekt des Forschungsganges seit dem Erscheinen von Cumonts Hauptwerk war hier kurz einzugehen, da sowohl Renard wie Koller davon keinerlei Notiz nehmen. Durch den knappen Hinweis wird die unzureichende Grundlage, auf der die beiden Deutungsvorschläge zum Orber Mosaik beruhen, hinlänglich beleuchtet, um deren Fragwürdigkeit auch von der methodischen Seite her bloßzulegen.

Wenden wir uns nun der Einzelbegründung dieser Deutungen zu, so braucht uns diejenige von Renard hier nicht weiter zu beschäftigen, da für ihn ein symbolisch-allegorischer Sinn fraglos feststeht[16].

H. Koller hingegen versucht seine Interpretation des Orber Mosaiks auf «Apotheose durch Eros im platonischen Sinne» zunächst mit einer ikonographischen Neudeutung einzelner Bilder zu begründen. Damit wird also der Sinngehalt in der Summe dessen, was in den vorliegenden Bildelementen unmittelbar ausgedrückt wird, gefunden. Da die ikonographischen Gegebenheiten nun freilich für jede Sinndeutung mitentscheidend sind, ist die Tragfähigkeit der von Koller vorgelegten Argumentation zur Bilddeutung zu prüfen.

Diese nimmt von den Medaillons ihren Ausgang, in welchen die Götter «alle in den Formen der Kaiserapotheose dargestellt» sein sollen. Es wird erinnert, daß das Motiv des auf dem Adler schwebenden Jupiters «eine der gebräuchlichsten Bildformen der Kaiserapotheose ist». Obwohl zutreffend, ist dies hier ganz ohne Belang. Denn primäre Bildprägung ist die des Gottes auf dem Adler[17], die nur darum sekundär auch zur Darstellung der Kaiserapotheose verwendet werden kann, *weil* der Verstorbene als neuer Jupiter aufgefaßt werden soll. Die Folgerung, daß das Medaillon eine Apotheose zeige, erweist sich als Zirkelschluß mit zudem wenig sinnvoller Aussage: ein Gott in Apotheose? In ähnlichem Gedankengang wird die je von Genienpaaren getragene Sitzgelegenheit dreier anderer Göttermedaillons erklärt als «die aus der Herrscherapotheose des Orients und der römischen Kaiser» stammenden schwebenden Throne, weshalb die drei Götter hier als «Herrscher über das Weltall» in der Weise der «Herrscherapotheose verbildlicht» seien. Nun leitet sich gerade umgekehrt der schwebende Thron als Repräsentationsrequisit absoluter Herrscher vom Götterthron ab, dem er sein Charisma verdankt[18]. Auf dem Orber Mosaik sind aber nur drei Götter gezeigt, die je auf einer Bank (2) bzw. Thron (1) sitzen. Die Wahl des banalen Motivs ist dadurch bedingt, daß die Götterschar nicht nur in ihrer Auswahl und Siebenheit verstandesmäßig als Planetengötter erkannt werden sollen, sondern durch Fahren oder Schweben als Gestirngötter unmittelbar anschaulich gemacht sind. Nun ist aber Mars, Saturn und der Venus kein Tier so eng zugeordnet, daß es hier zwanglos als Zug- oder Tragtier eingeführt werden könnte; daher werden jene hier auf Bank und Lehnstuhl gesetzt, die dann eben

getragen werden müssen[19]. Da der Antike eine Apotheose auf dem Widder fremd ist, vermutet Koller, daß das Motiv des widderreitenden Merkur aus astrologischen Vorstellungen stamme[20]. Doch hat ein Bildmotiv an sich ja noch nicht unbedingt semantische Bedeutung. Die antike Kunst kennt noch andere Widderreiter: z.B. Phrixos auf seiner Luftreise über den Hellespont[21]. Der Widder bietet sich aber als Reittier für Merkur hier, wie auf gleichzeitigen Gegenständen der Kleinkunst[22], ganz zwanglos an, da er das Lieblingstier des Gottes ist. Ebensowenig ist natürlich das Motiv windgeblähter Gewänder an sich schon ein Apotheosemerkmal[23]. Wenn weiter befürwortet wird, daß die Tritonmedaillons des Mosaiks zum Apotheosethema beitragen, «denn sie treten immer auf im Gefolge der Fahrt zu den Inseln der Seligen», so ist festzustellen, daß die schon von Rumpf[24] vertretene Ansicht, daß auf den Meerwesensarkophagen keine Reise zu diesen Inseln dargestellt ist, sich heute wohl endgültig durchgesetzt hat[25]. Jene Züge des Seethiasos stellen ein erhöhtes Dasein der Glückseligkeit ebenso dar, wie sie es evozieren. Daß sich im Grabbereich damit Jenseitsgedanken assoziieren ließen, ist naheliegend genug[26]. Die Atmosphäre heiterer Sinnenfreude, welche von unseren vier Mosaikmedaillons mit Bildern selbstgenügsam-seliger Zweisamkeit ausgeht und welche es schon Nock[27] und anderen erschwerte, eine allzu enge Verknüpfung mit metaphysischen Ideen anzunehmen, läßt hier wohl kaum Jenseitsgedanken aufkommen.

In den beiden Jünglingsbildern auf dem Orber Mosaik, in bisheriger Deutung Ganymed und Narziß, möchte der Autor eine Präzisierung des Apotheosethemas durch Eros sehen. Da nun Narziß allerdings stirbt, von der Liebe zum eigenen Spiegelbild verzehrt, ergibt sich für Koller die Notwendigkeit, das vorliegende Narzißbild umzudeuten[28]. Das Vorgehen scheint ihm aber auch dadurch gerechtfertigt, daß ihm wesentliche Bildelemente eine Deutung auf Narziß zu verbieten scheinen: so die Haltung des rechten Armes, der Erschrecken ausdrücke; der vom Wind geblähte Mantel, der Entrückung bedeute; das Knien des Jünglings und endlich der Kopf im Wasser, der kein Spiegelbild darstellen könne[29]. Wie steht es um diese Einwände? Ist der erhobene rechte Arm ein Ausdrucksgestus, so zeigt er antikem Brauch nach gleicherweise Erstaunen an, wie das gefühlsintensivere Erschrecken. Des Autors Deutung auf Schreck ist rückwirkend bedingt durch die vorgeschlagene Neubenennung des Jünglings. Für den schönen Narziß ist Erstaunen beim Anblick seines Spiegelbildes natürlich genug und in der lateinischen Hauptquelle überliefert: «Adstupet ipse sibi...» (Ovid, Met. 3, 418). Die Armhaltung ist hier aber gar kein Ausdrucksmotiv. Vielmehr hat die Rechte den Mantel über den Kopf gespannt zu halten, dessen anderes Ende das rechte Knie am Boden festklemmt. In dem Mantelmotiv einen Beleg für Entrückung zu finden, geht nicht an. Denn auch wenn das Tuch vom Wind gebläht sein

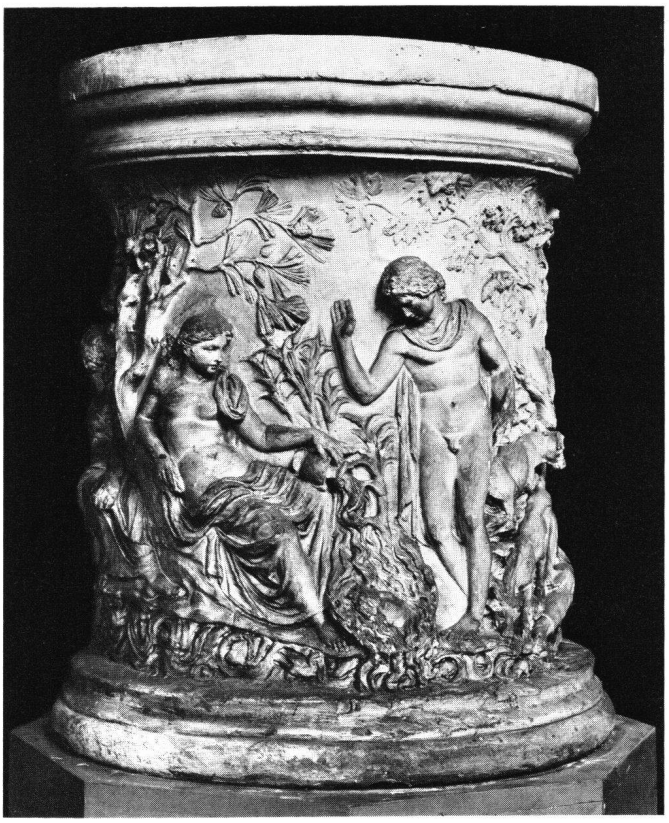


Abb. 3 Narziß und Nymphe Echo. Relief der verschollenen Brunnenfassung von Ostia (Gipsabguß Thorwaldsenmuseum, Kopenhagen)

sollte, kann die *velificatio* natürlich nicht a priori semantische Bedeutung haben. Der ausgespannte Mantel ist hier wie so oft rein künstlerisch motiviert: vor der dunkelblauen Folie soll der blanke Leib des Jünglings sich wirkungsvoll abheben. Es ist ja seine Schönheit, die Narziß zum Verhängnis wird. Das Argument, «das Bild im Wasser kann zudem nicht als Spiegelbild verstanden werden, weil es sonst auf die linke, nicht auf die rechte Seite blicken müßte», ist hinfällig. Dem Linksprofil des Knienden antwortet im Wasser korrekt axialsymmetrisch, eben spiegelbildlich, ein Rechtsprofil (vgl. das Narzißrelief des Puteal von Ostia[30], hier Abb. 3.

Alles gegen die Narzißbenennung Vorgebrachte erweist sich als unbegründet. Um diese sicherzustellen, bedürfte es auch der willkommenen Parallele zur Komposition der Figur auf der Trierer Narzißschale[31] nicht (hier Abb. 5).

Der Gegenvorschlag, es sei auf unserem Mosaikmedaillon Hylas dargestellt, von der Nymphe erschreckt, welche ihn ins Wasser ziehe, ist nicht haltbar. Von über 20 uns bekannten Hylasdarstellungen[32] zeigen etwa ein Viertel den Jüngling kniend, jedoch immer mit aufrechtem Oberkörper und ausgestreckten Armen. Es ist dies die charakteristische Haltung von Angegriffenen[33]; Hylas wird von den bei der Quelle tanzenden Nymphen angegriffen

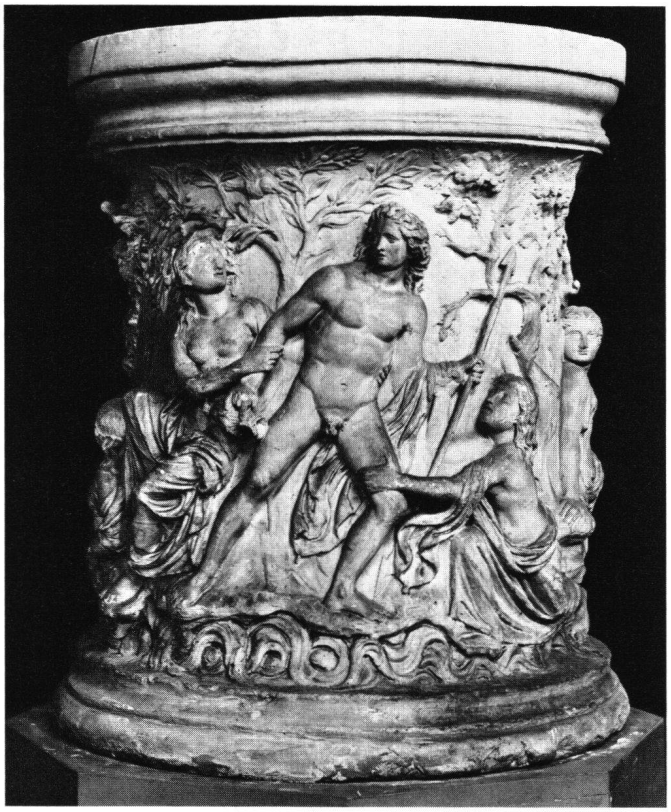


Abb. 4 Hylas, von zwei Nymphen überrascht. Relief der verschollenen Brunnenfassung von Ostia (Gipsabguß Thorwaldsenmuseum, Kopenhagen)

(Apoll. Rhod. Arg. I, 1222f.). Aber auch hier gilt: dem Haltungsmotiv wohnt keine semantische Bedeutung inne. Die Personen auf mythologischen Darstellungen werden vor allem auch durch Attribute gekennzeichnet. So Hylas ausnahmslos durch einen Krug; denn «mit dem Krug aus Bronze in der Hand» ging er zur Quelle, um Wasser zu holen für das Mahl der Argonauten, als ihn die Nymphen überfielen (Apoll. Rhod. Arg. I, 1207). Narziß wird entsprechend immer durch sein Spiegelbild kenntlich gemacht. Beispielhaft eindrücklich macht das die erwähnte Brunnenfassung aus Ostia, deren zwei Reliefs die beiden Jünglinge an der Quelle zeigen (Abb. 3–4)[34]. Daß das Gesicht im Wasser auf dem Orber Mosaikmedaillon der Nymphe gehöre, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil es den Betrachter an andere Geschichten[35] eher erinnert, als daß es ein Herabziehen des Knaben in die Wellen evozieren könnte. Der Raub des Hylas wird, den literarischen Quellen folgend, fast ausnahmslos so dargestellt, daß ihn eine Mehrzahl von Nymphen packen[36]. Auf den seltenen Darstellungen, auf denen zudem eine eben erst aus dem Wasser taucht, ist sie mit ganzem Oberkörper gezeigt[37], den Jüngling, den sie sich zum Gatten bestimmt, eben ergreifend.

Kein Zug des Bildgehalts unseres Mosaikmedaillons führt also auf eine Deutung des Jünglings als Hylas[38]. Von dem vorgeschlagenen Gesamtthema des Mosaiks «Apotheose durch Eros» her gesehen, finden wir uns damit weiterhin der Schwierigkeit gegenüber, welche den Autor zur Umbenennung des Narziß veranlaßt hat: da Narziß an der Quelle stirbt und an seiner Statt bloß eine Blume entspringt[39], ist es nicht eben allzu naheliegend, mit dieser Geschichte Apotheosegedanken in Verbindung zu bringen[40]. Ganz Ähnliches gilt nun aber auch für den Hylasraub. Der wesentliche Zug der Episode ist, daß Hylas seinem Liebhaber Herakles von der Nymphe geraubt wird, die ihn an der Quelle erblickt. Er wird durch die Liebe jenem entrückt, ohne daß darin a priori der Gedanke einer Entrückung in die Unsterblichkeit einbeschlossen wäre. Dies scheint uns mit ein Grund dafür, daß der Hylasraub in der Sepulkralkunst überaus selten erscheint[41], wiewohl ihm dort freilich ein über bloßes «Entrissenwerden» hinausführender Sinngehalt gewiß nicht von vornherein abgesprochen werden kann. Aber auch die Narzißepisode wird, entgegen der Meinung des Autors[42], im Grabbereich dargestellt, wenn auch offenbar nur selten[43]. Auch sie kann hier wahrscheinlich, über ein bloß dekorativ verwendetes mythologisches Motiv hinaus, sinnbildlich verstanden worden sein, wenn auch kaum

Abb. 5 Tonmodel in Positivbeleuchtung mit Narziß an der Quelle, umgeben von Quellnymphen, Flußgottheiten, Nemesis und einem Jüngling; alles Gestalten, die in der von Ovid erzählten Version des Narzißmythologems vorkommen (Landesmuseum Trier)



eindeutig und notwendig in Richtung auf «Apotheose»[44].

In jedem Fall ergibt sich aus dem Vorstehenden, daß eine Eliminierung von Narziß aus dem Orber Mosaik zugunsten von Hylas nicht nur ikonographisch unmöglich ist, sondern daß dies zur Unterstützung von Kollers Gesamtthese auch ganz unnötig ist, da beide Episoden im Repertoire mythologischer Darstellungen der Grabkunst vorkommen.

Dieselben prinzipiellen Einwände aber, die sich gegenüber der Annahme einer Apotheosebedeutung des Narziß-(alias Hylas)medaillons auf einem Denkmal der Profankunst, wie dem Orber Mosaik, erheben, gelten auch vor Kollers Interpretation des Ganymedmedaillons[45]. Daß der Raub des Jünglings im Grabbereich möglicherweise sinnbildlich zu interpretieren ist, haben die sorgfältig abwägenden Untersuchungen von Engemann u. E. genügend nachgewiesen. Zu den über 400 Darstellungen in der Profankunst gilt aber ebenso seine Feststellung: «Es muß als sicher gelten, daß die überwiegende Mehrzahl bildlicher Wiedergaben des Ganymedmythos... keinen über den eigentlichen Gehalt des Mythos hinausgehenden Sinn zum Ausdruck bringen sollte[46].» Dieser eigentliche Gehalt ist aber auch in Platos Sicht (Symposion 181 D) nicht eine «Entrückung in höhere Sphären», sondern die Auserwählung des Schönsten durch den göttlichen Liebhaber bzw. durch Eros[47].

Bei den Jünglingsbildern des Orber Mosaiks führt nichts über das darin anklingende Hauptmotiv, von Jugendschönheit entflammte Liebe, hinaus. Erst im Grabbereich kann dann demgegenüber das im Mythos von Ganymed sowohl als von Narziß mitangelegte Motiv des *raptus* und der *mors immatura*, frühzeitige Entrückung in Jugendschönheit durch den Tod, mehr im Vordergrund stehen, wie die Grabinschriften bezeugen[48]. Auf eine nur sei hingewiesen, die gerade den Vergleich des Verstorbenen mit Narziß und Ganymed in diesem Sinne verbindet[49].

Aus den Rahmenbildern des Göttermosaiks kann eine Anspielung auf das «kosmische Jahr» keinesfalls herausgelesen werden. Ihre Aussagekraft zum Mosaikganzen ist zunächst dadurch beschränkt, daß solche figürliche Rahmenfriese kraft ihrer Funktion beliebig auswechselbare Versatzstücke sind. Es ist auch darum keineswegs sicher, ja kaum wahrscheinlich, daß der Rahmen hier zur ursprünglichen Bilderfindung des Hauptmosaiks gehörte. Da aber die Hatzszenen des Orber Mosaiks auf keinerlei Weise als mißverstandene Tierkreisbilder[50] gedeutet werden können, so wenig wie die Jahreszeitenbüsten hier ernstlich mit dem «kosmischen Jahr» in Beziehung gebracht sind[51], kann davon nicht die Rede sein, daß «erst wenn diese Rahmendarstellungen zum Bildganzen in die richtige Beziehung gesetzt werden, sich der volle Sinn des Grundthemas ergibt[52]».

Unsere Überprüfung der ikonographischen Argumentation, mit welcher Koller seinen Deutungsvorschlag des Orber Göttermosaiks im einzelnen begründen möchte, erweist diese als nicht tragfähig. Die eingangs genannten allgemeinen Bedenken sowie die besonderen zur methodischen Grundlage der hier erörterten beiden Deutungsvorschläge finden sich bestätigt. Vom Bildgehalt der Einzelmotive ebenso wie von ihrem Kontext und von der Verwendung des Mosaikbodens in einem Landhaus her gesehen, berechtigt uns nichts, im Göttermosaik eine mit ausgeklügelter Symbolik durchgeführte Illustration philosophischer Spekulation zu erkennen.

Dieses prachtvolle Mosaik kann in seiner mythologischen Bildaussage erschöpfend verstanden werden. Berücksichtigt man neben dieser zugleich auch die mittels der Komposition veranschaulichte Wechselbeziehung der Medaillonbilder untereinander, so bleibt diese «vordergründige» Aussage des Hauptmosaiks reich genug.

Durch seine Stellung ist das Venusfeld als Kompositionsmitte ausgezeichnet. Die Göttin ist dadurch – gleichsam Anfang und Ende zugleich – aus der Reihe der sechs anderen, sie umkreisenden Planetengötter deutlich herausgehoben. Schon von der Komposition her werden diese also durch Venus im Achspunkt «regiert». Damit ist schon vom Entwerfer des Bildes die bloße gestirnmythologische Konzeption, «Planetengötter», merklich abgeschwächt zugunsten der Betonung der umfassenderen und eigentlichen Bedeutung der Göttin in der griechisch-römischen Antike. Dementsprechend herrscht Venus hier anschaulich als Göttin der Liebe und der Schönheit. Dem Aspekt der Schönheit entspricht in den Eckfeldern die Anmut der Meerbewohner und zu beiden Seiten der Göttin Ganymed und Narziß als Schönste unter den Erdbewohnern. Diese mythischen Wesen werden alle unter dem Aspekt der Liebe gezeigt. Die paarweise verbundenen Nereiden und Tritonen sind durch Haltung und Blick liebend aufeinander bezogen. Ganymed und Narziß, auf die Hauptachse des Venusfeldes gereiht, wiewohl nicht ausgerichtet, erliegen der Gewalt der Göttin, obschon in der Art gegensätzlich. Denn beide werden gewohntem Dasein entrissen. Meerwesen, der Zeusgeliebte und der unwissentlich in sich selbst Verliebte zeigen die verschiedenen Wirkungsweisen derselben Urgewalt der Liebe. Unmittelbar anschaulich wird auch, daß Ganymed dem Luftbereich, in dem die Planetengötter schweben, zugeordnet ist; Narziß hingegen dem feuchten Element wie die Meerbewohner. Daß auch diese Responsion beabsichtigt ist, wird dadurch um so wahrscheinlicher, als im Bereich dekorativer Profankunst Narziß- gleich wie Hylasbilder auffallend oft in örtlichem Bezug auf Wasser erscheinen: in Thermen, auf Brunnenreliefs und Gefäßen.

Fragen wir abschließend nach der Funktion des Raumes, welchen das Mosaik schmückte, so erlaubt der vorerst nur unzusammenhängend erschlossene Grundriß der Villa noch keine gesicherte Antwort. Doch gehört das Zimmer zum Wohntrakt des Haupthauses. Seine Lage in einem entlegenen Teil des Südflügels zusammen mit eher kleinen Ausmaßen (weniger als 5×5 m) könnten auf ein

Schlafgemach weisen[53]. Mit einem solchen fände sich auch die das Hauptmosaik beherrschende ruhevolle Atmosphäre, mitbestimmt durch das Kreisen der Gestirngottheiten im Äther, in Einklang.

Aber auch ohne daß hier vorläufig Gewißheit zu erlangen ist, dürfen wir versichert sein, daß dieses köstlichste der heute im Schweizer Raum erhaltenen Mosaiken seine Bestimmung damals wie heute dann erfüllt hat, wenn es im Beschauer Gefallen und Freude an der strahlenden Anmut seiner Gestalten erweckt, ganz abgesehen davon, ob er sie auch zu benennen vermag.

Will man versuchen, den Sinngehalt des Orber Göttermosaiks in kurze Worte zu fassen, ohne den Vollzugsbereich wissenschaftlicher Forschung zu verlassen, so ließe sich etwa sagen, daß sein Hauptbildfeld die in allen Elementen heiterbeseligte, Bewegung wirkende und erhaltende Macht der Venus vergegenwärtigt. Natürlich bleibt jedem Betrachter offen, darüber hinaus in der Darstellung noch eine weiterführende, ihm besonders zusagende Bedeutung zu suchen bzw. zu finden. Doch hat er sich vor solch «ultimate questions of meaning» dann freilich bewußt zu bleiben: «here our decisions are personal[54]».

ANMERKUNGEN

[1] Am wichtigsten, mit jeweils älterer Literatur: M. Barbey, L. Decollogny et S.-W. Poget, *Urba, mosaïques et vestiges romains de Boscéaz* (1929); V. v. Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz* (1961), 173–199, Tf. 46–67; eadem, *Die römischen Mosaiken von Orbe*, Archäologische Führer der Schweiz, 4, 1974.

[2] M. Renard, *La mosaïque aux divinités planétaires de Boscéaz près d'Orbe*, in: Mélanges J. Carcopino (1966), 803–817, fig. 1; H. Koller, *Die Apotheose auf zwei römischen Mosaiken, das Planetengöttermosaik von Orbe und das Monnosmosaik von Trier*, ZAK, 30, 1973, bes. 61–65, Abb. 1–11.

[3] Koller (vgl. Anm. 2), 64–65.

[4] Renard (vgl. Anm. 2), 816.

[5] Renard (vgl. Anm. 2), 813–815.

[6] Zum Beispiel das Mosaik von Chaba (Syrien) mit Allegorie der Fruchtbarkeit der Natur aus dem 3. Jh. n. Chr. in: K. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen-Kunstgeschichte, 2 (1967), 270, Abb. 351 (J. W. Salomonson).

[7] S. dazu A. D. Nock (s. unten Anm. 10), 156 und passim; H. Brandenburg, *Bellerophon Christianus. Zur Deutung des Mosaiks von Hinton St. Mary und zum Problem der Mythendarstellung in der kaiserzeitlichen dekorativen Kunst*, in: Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 62, 1967, 70 und Anm. 52.

[8] S. dazu die Ausführungen von Brandenburg (vgl. Anm. 7), 52.

[9] Koller (vgl. Anm. 2), 74.

[10] A. D. Nock, *Sarcophagi and Symbolism*, American Journal of Archaeology, 50, 1946, 140–170.

[11] Von den wichtigsten, methodologisch ausgerichteten Beiträgen seien genannt: H. Sichtermann, *Späte Endymionsarkophage. Methodisches zur Interpretation*, Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft, Bd. 19 (1966). H. Brandenburg, *Meerwesensarkophage und Clipeusmotiv*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 82, 1967, 195–245. H. Sichtermann, *Deutung und Interpretation der Meerwesensarkophage*, Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 85, 1970, 224–238. F. Matz, *Stufen der Sepulkralsymbolik in der Kaiserzeit*, Archäologischer Anzeiger zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 86, 1971, 102–116. Engemann, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 2 (1973).

[12] Drei Hauptpunkte betreffend: 1. Die Grabinschriften bieten keine ausreichende Basis für eine grundsätzlich symbolische Deutung der Grabkunst. 2. Besondere religiöse und philosophische Lehren waren niemals ein weitverbreitetes und allgemeinverbindliches Gemeingut. Insbesondere war neuplatonisch-neupythagoräische Spekulation einem kleinen Kreis vorbehalten. 3. Da Profan- und Grabkunst aus demselben Schatz mythologischer Motive schöpfen, verbietet sich die Annahme, daß dieser a priori Symbolgehalt zukommt. Vgl. auch die Zusammenfassung der Nockschen Kritik bei Brandenburg, *Meerwesensarkophage*, 197ff.

[13] Dazu Brandenburg (vgl. Anm. 12), 199: «Um so erstaunlicher ist es, daß... nicht nur die Methode Cumonts ohne kritische Prüfung weiter zur Interpretation römischer Sarkophagdarstellungen angewandt wird, sondern darüber hinaus nunmehr die für die Sepulkralkunst gewonnenen Deutungen auch auf andere Bereiche der dekorativen Kunst übertragen werden können.» S. auch Engemann (vgl. Anm. 11), 24f.

[14] Beide Autoren wählen die Motivvergleiche überwiegend aus der Sakral- und Grabkunst mit der Berufung auf Cumont, finden die Sinndeutung in philosophischen Quellen und abstrahieren völlig vom archäologischen Zusammenhang, in welchem das Mosaik sowohl als die Überlieferung der Bilderfindung betrachtet werden muß. Vgl. zu diesem Verfahren Brandenburg, *Bellerophon*, 52, Anm. 8.

[15] Dazu Engemann (vgl. Anm. 11), 24ff.

[16] Vgl. auch die Ablehnung seiner Deutung bei Brandenburg (vgl. Anm. 7), 52; Engemann (vgl. Anm. 11), 25.

[17] Die Geschichte dieses Motivs ist zu bekannt, als daß hier darauf eingegangen werden müßte. Wir verweisen nur auf zwei Beispiele aus der mittleren Kaiserzeit in der großen wie der Kleinkunst: Giebelrelief des Kapitols von Dougga, antoninisch (Th. Kraus, *Das römische Weltreich*, Propyläen-Kunstgeschichte, 2 (1967), 235, Abb. 222; trajanische Münzen von Alexandria (A. Geisser, *Katalog alexandrinischer Kaisermünzen der Sammlung des Instituts für Altertumskunde der Universität Köln* (1974), Nr. 628, 668, 681, 740).

[18] Dazu H. P. L'Orange, *Studies in the iconography of cosmic kingship in the ancient world* (1953).

[19] Dazu V. v. Gonzenbach, *Fliegende Götter*, Schweizer Münzblätter, 8, 1958, 110–113.

[20] Die Göttin oder Heroine der von Koller (vgl. Anm. 2), 63, genannten Lampen aus Vindonissa ist sicher nicht Aphrodite, sondern Luna oder Helle auf dem Widder. Dazu E. Ettlinger, Jahresbericht der Gesellschaft Pro Vindonissa, 1969/70, 95.

[21] Z.B. G. E. Rizzo, *La pittura ellenistico-romana* (1929), 64, Tf. 131, Wandgemälde von Pompeji.

[22] Gallische und pannonische Tonmodel. Nachweise bei V. v. GONZENBACH, *Mosaiken Schweiz*, 188, Anm. 42 und 43.

[23] Diese Annahme (KOLLER [vgl. Anm. 2], 63 und 64 mit Verweis auf CUMONT) beruht auf Mißverstehen zweier Stellen bei CUMONT, *recherches symbolisme*, 166, note 6, und 175/6.

[24] *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs* (1939), 131.

[25] BRANDENBURG (vgl. Anm. 11), 206f.; SICHTERMANN (vgl. Anm. 11), 235; ENGEMANN (vgl. Anm. 11), 60.

[26] Souveräne Behandlung des Interpretationsproblems unter Berücksichtigung aller wichtigen Literatur von SICHTERMANN (vgl. Anm. 11), in Anm. 25 bzw. 11 genannten Beitrags; seither ENGEMANN (vgl. Anm. 11), 60–69: Die Bedeutung der Darstellungen der römischen Meerwesensarkophage.

[27] A. D. NOCK, *Sarcophagi*, 167, note 96.

[28] «Weder sachlich noch formal paßt aber Narziß in diesen Bildzusammenhang» (KOLLER [vgl. Anm. 2], 63).

[29] KOLLER (vgl. Anm. 2), 63–64.

[30] Original verschollen. Unsere Abbildung nach dem Gipsabguß im Thorwaldsenmuseum, Kopenhagen, antoninisch. Vgl. G. E. RIZZO, *Pittura ellenistico-romana* (1929), 63, Tf. 130.

[31] Abformung einer Silberschale in Ton, 4. Jh., aus dem Töpfereifund vom Horst-Wessel-Ufer. Trierer Zeitschrift, 9, 1934, 167, 194, Tf. 16.

[32] S. die Zusammenstellung bei W. GRÜNHAGEN, *Der Schatzfund von Groß-Bodungen*, Römisch-Germanische Forschungen, 21, 1954, Exkurs II, 53ff. Seither bekannt Gewordenes in: EAA = Enciclopedia dell'Arte Antica, s. v. «ILA» (G. BERMOND-MONTANARI) und R. THOUVENOT, *La maison à la mosaïque de Vénus* (Publication du Service des Antiquités du Maroc, XII, 1958), 49–86, fig. 19.

[33] S. als Beispiele E. PFUHL, *Malerei und Zeichnung der Griechen*, III (1923), Abb. 475 und 515 (Aktaion), 502 (Tithyos), 672 (Daphne), 641 (Pentheus).

[34] S. oben Anm. 30.

[35] Z. B. das abgeschlagen im Wasser schwimmende, singende Haupt des Orpheus.

[36] Mindestens aber zwei, Stehende oder Sitzende.

[37] GRÜNHAGEN, *Groß-Bodungen*, Nr. 2, Nr. 4, Wandmalereien aus Pompeji und Herkulaneum.

[38] Die Schlüsse, die KOLLER (vgl. Anm. 2), 63–64, aus technischen Besonderheiten des Orber Narzißmedaillons zieht, sind verfehlt; und auch wenn es sich hier um die Kontamination zweier Figurentypen handeln sollte, was aber nicht der Fall ist, so würde das nichts für die Benennung der Figur bedeuten.

[39] L. VINGE, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the early 19th Century (1967)*, Chap. I, 1–40, The Narcissus theme in classical latin and greek literature.

[40] Bezeichnenderweise bereitet die Einordnung des Narzißmedaillons in seine Deutung auch RENARD (vgl. Anm. 2), 806–812, einige Schwierigkeit, wie auch ENGEMANN (vgl. Anm. 11), Anm. 100, bemerkt hat.

[41] Sarkophag im Palazzo Mattei, Rom (GRÜNHAGEN [vgl. Anm. 32], Nr. 14; ENGEMANN [vgl. Anm. 11], *Sepulkralsymbolik*, 31, Tf. 11c). – Aschenkiste in Constantine (GRÜNHAGEN [vgl. Anm. 32], Nr. 15). – Igeler Säule, Südgiebel (H. DRAGENDORFF / E. KRÜGER, *Das Grabmal von Igel [1924], 83ff., Abb. 58*, Tf. 14 und 20; GRÜNHAGEN [vgl. Anm. 32], Nr. 16).

[42] KOLLER (vgl. Anm. 11), 64: «Narziß findet sich dagegen nie.»

[43] F. CHAPOUTHIER, *Les peintures murales d'un Hypogée funéraire près de Massyaf, Syria*, 31, 1954, 173–211, pl. C. 21–22.

[44] Bezeichnend die vielfältigen Möglichkeiten, erörtert von CHAPOUTHIER (vgl. Anm. 43), 206–207, und RENARD (vgl. Anm. 2), 806–812.

[45] «...in die Himmelssphären entrückt und unsterblicher Heros geworden» (63).

[46] *Sepulkralsymbolik* I (vgl. Anm. 11), Ganymeddarstellungen... 23.

[47] H. SICHTERMANN (vgl. Anm. 11), *Ganymed* (1953), 34f.

[48] S. dazu allgemein sowie auch mit Nachweisen für Hylas und Narziß A. BRELICH, *Aspetti della morte nelle iscrizioni sepolcrali dell'impero Romano* (1937), 19f. R. LATTIMORE, *Themes in Greek and Latin Epitaphs* (1942), 291ff. H. BRANDENBURG, *Meerwesensarkophage*, 221 mit Anm. 83. SICHTERMANN, *Deutung der Meerwesensarkophage*. ENGEMANN (vgl. Anm. 11), *Sepulkralsymbolik*, 47. – Zu *raptus* und *mors immatura* bes. NOCK (vgl. Anm. 10), *Sarcophagi*, 168; ENGEMANN (vgl. Anm. 11), *Sepulkralsymbolik*, 58f.

[49] F. BUECHELER / E. LOMMATZSCH, *Carm. Lat. Epigr.* Nr. 1994 (CIL VI 35769), «Hic fuerat similis roseo Cupidine [vultu,/ quem] myseri posuimus hic immaturu parentes... / huic enim si li[cuisset] vivere pluribus annis / Conferrendus erat Latonio [Phoeb]o et Semeleio/... Bromio aut a Nymphis adamato Nar[cis]so/... nunc qui non licuit frunisci nostrum ave raptum [Ga]nymeden...», Hinweis bei NOCK (vgl. Anm. 10), *Sarcophagi*, 168, note 100.

[50] KOLLER (vgl. Anm. 2), 64.

[51] Zur Sinnentleerung des Motivs H. SICHTERMANN, *Neue römische Sarkophage mit Jahreszeiten*, Mélanges Mansel (1974), 316.

[52] KOLLER (vgl. Anm. 2), 62.

[53] Gegen die von uns früher (*Mosaiken Schweiz*, 198) vertretene Annahme, der Raum gehöre zum Badetrakt, spricht doch seine Distanz zu diesem von über 60 m, auf der Achse des Haupthauses gemessen. Vgl. den Plan in v. GONZENBACH, *Mosaiken Orbe*, 41.

[54] NOCK (vgl. Anm. 10), 170.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Photo Allegrini, Yverdon-Orbe
Abb. 3, 4: Thorwaldsenmuseum, Kopenhagen (Inv.Nr. L 298)
Abb. 5: Landesmuseum Trier (RD 65, 240)