

**Punctum Temporis –
Der dargestellte Augenblick in der pompejanischen Wandmalerei**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät
der
Julius-Maximilians-Universität Würzburg

vorgelegt von

Kristina Thomas
aus Waldshut-Tiengen

Würzburg 2019

Erstgutachter: Prof. Dr. Matthias Steinhart
Zweitgutachter: Prof. Dr. Wolfgang Ehrhardt

Tag des Kolloquiums: 27.11.2017

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
I. Einleitung.....	2
II. Forschungsstand zu dem gewählten Moment.....	5
II. 1. Der Blick der Forschung.....	5
II. 2. Die Wahrnehmung des Moments: Antike und Nachantike	14
III. 1. Narration im Bild	19
III. 2. Rhetorik im Bild.....	25
IV. Mythenkundiger versus Mythenunkundiger	30
V. Die Wahl des Moments in der römischen Wandmalerei.....	33
V. 1. Der Vorbereitungsmoment	34
V. 2. Der Höhepunkt	59
V. 3. Der Folgemoment: 3. Stil	92
V. 4. Der Folgemoment: 4. Stil	104
VI. Ausnahmen bestätigen die Regel	117
VI. 1. Der Vorbereitungsmoment: Leda mit dem Schwan.....	117
VI. 2. Der Höhepunkt: Icarus und Daedalus	120
VII. Darstellungen der kontinuierenden Erzählweise	123
VIII. Isolierte Momentdarstellung.....	130
IX. Rhetorik und Narration in der römischen Wandmalerei	141
IX. 1. Der Vorbereitungsmoment.....	141
IX. 2. Der Höhepunkt	160
IX. 3. Der Folgemoment im 3. Stil.....	184
IX. 4. Der Folgemoment im 4. Stil.....	200
IX. 5. Kontinuierende Erzählweise	217
IX. 6. Zusammenfassung.....	228
X. Fazit	234
Literaturverzeichnis.....	238
Katalog	259
Abbildungsnachweis	296
Tafeln	297

Vorwort

Die vorliegende Arbeit ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Sommersemester 2017 von der Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität Würzburg angenommen wurde. Das Kolloquium fand am 27. November 2017 statt.

Mein Dank gebührt meinem Doktorvater Matthias Steinhart, der die Arbeit mit großem Interesse und stets mit einem offenen Ohr für meine Fragen begleitet hat – insbesondere da es mir nicht möglich war, während meines Promotionsstudiums im Institut der Klassischen Archäologie in Würzburg anwesend zu sein. Dieses Verständnis für meine Abwesenheit ist nicht selbstverständlich.

Das Promotionsstudium habe ich mir selbst über Minijobs finanziert und mir damit bewiesen, dass keine Notwendigkeit besteht, ein Stipendium zu erhalten, um seine Ziele zu erreichen. Dies ist mehr wert als jedes Stipendium – ein Dank sei hier jedoch meiner Mutter ausgesprochen, die glücklicherweise keine Miete verlangte.

Nachfolgend danke ich sehr herzlich meinen Kommilitonen des Archäologischen Instituts in Freiburg im Breisgau. Hier sind insbesondere Antonia Rüth, Elena Gomez, Jasmin Huber und Alicia Ferretti genannt. Ohne ihre Unterstützung und Motivation wäre die Lust am Promovieren vor langer Zeit verloren gegangen. Unsere Diskussionen in der Mittagspause werde ich in besonderer Erinnerung behalten. Die umfangreiche Bibliothek des Freiburger Instituts erleichterte mir die Arbeit in hohem Maße, ich bin dankbar für die freundliche Aufnahme und die Bereitstellung eines eigenen Arbeitstisches. Zum Schluss gilt mein besonderer Dank Frederik Grosser, der mich nicht nur seit Jahren durch mein Leben begleitet, sondern auch durch mein Studium. Ohne seine Ideen, seinem umfangreichen Wissen und den mit ihm manchmal endlos anmutenden Diskussionen wäre meine Arbeit nie die geworden, die sie ist.

I. Einleitung

Die Erforschung der Zeit beschäftigt die Menschheit seit Jahrtausenden in unterschiedlichen Bereichen – seien es antike Philosophen wie Aristoteles mit seiner „*Physik*“, die heutigen Physiker wie Stephen Hawking mit seiner Monographie über „Eine kurze Geschichte der Zeit“ oder auch die Altertumswissenschaften, die sich dieses Themas annehmen¹. Die vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, ein in der bisherigen archäologischen Forschung unbeachtet gebliebenes Themenfeld zu bearbeiten. Es handelt sich um die Erschließung des gewählten Moments in der römischen, vornehmlich pompejanischen², Wandmalerei sowie das Aufzeigen einer Bevorzugung unterschiedlicher Momente in Darstellungen mythologischen Inhalts innerhalb eines bestimmten Zeitraumes. Präferierten die römischen Künstler beziehungsweise die Hausbesitzer einen ruhigen Moment einer mythologischen Erzählung oder doch vielmehr deren kulminierendes Ereignis? Lässt sich eine Veränderung des Interesses für bestimmte zeitliche Szenen beobachten und damit einhergehend ein Wandel in der Darstellungskonvention?

Ziel der Untersuchung ist nicht die vollständige Erfassung des Denkmälerbestandes³, sondern die Vorlage verschiedener Bildzeugnisse, die als relevant und zielführend erachtet werden. Um dies zu gewährleisten, wurde in der Auswahl der Bildzeugnisse auf die Möglichkeit der Vergleichbarkeit geachtet, weshalb Wandbilder mit gleicher narrativer Thematik – etwa Ikarus mit Daedalus –, aber unterschiedlicher zeitlicher Phasen der Erzählung gewählt wurden. Dabei können drei unterschiedliche Zeitstadien unterschieden werden, die in der folgenden Untersuchung als ‚Vorbereitungsmoment‘, ‚Höhepunkt‘ und ‚Folgemoment‘ angesprochen werden. Diese Kategorien dienen der Vergleichbarkeit untereinander sowie mit Darstellungen anderer Kunstgattungen, Kunstlandschaften und Epochen. Ersteres wird es zum einen ermöglichen, eine Gesamtübersicht der verwendeten zeitlichen Momente darlegen zu

¹ Dass das Thema ‚Zeit‘ weiterhin von aktuellem Interesse in der altertumswissenschaftlichen und archäologischen Forschung ist und noch immer zu Diskussionen anregt, zeigt eine zukünftige Tagung im September 2017 an der Universität von Virginia/USA mit dem Titel: „Time and Eternity: The Conception of Time in Archaic Greek Literature“. Des Weiteren lud im November 2016 die Universität Basel zu einer Tagung mit dem Titel „Figurationen von Zeit in Antike und Altertumswissenschaften“ ein.

² In vorliegender Untersuchung besteht das Gros der zu analysierenden Darstellungen aus Wandbildern aus den Vesuvstädten, sodass im Folgenden von Bildern der ‚pompejanischen Wandmalerei‘ gesprochen wird. Werden Wandbilder aus dem gesamten Bereich des Imperium Romanum herangezogen, wird der Begriff ‚römische Wandmalerei‘ verwendet.

³ Eine umfangreiche Sammlung der pompejanischen Wandbilder mythologischer Themen findet sich bei Hodske 2007 sowie Lorenz 2008.

können, womit die Bevorzugung eines bestimmten Moments in einem spezifischen Zeitraum aufzuzeigen sein wird. Zum anderen gilt es hierdurch Differenzen im Bildaufbau zu benennen, welche in der Folge Aufschluss geben werden, inwieweit die Notwendigkeit der Verwendung bestimmter Bildelemente besteht, um eine erfolgreiche Deutung des Bildes zu gewährleisten oder mögliche Fehlinterpretationen durch den Betrachter zu riskieren. Das Vergleichen der Wandbilder mit Darstellungen desselben mythologischen Inhalts aus früheren Kunstepochen mag in manchen Augen eine veraltete Methode in den archäologischen Wissenschaften sein, dient hier jedoch einem wichtigen Zweck. So ist von Interesse, ob zwischen den zu vergleichenden Bildern unterschiedlicher Schaffenszeiträume Parallelen existieren, sich folglich für Maler und Auftraggeber Abhängigkeiten von Darstellungen griechischer und etruskischer Künstler postulieren lassen, sie die Bilder adaptierten und für die römische Klientel entsprechend umarbeiteten; oder ob den Römern generell andere Motive und Schwerpunkte aus den Mythen von Wichtigkeit waren und diese entsprechend künstlerisch umgesetzt wurden – unabhängig jeglicher Vorläufer. Erst durch solch einen Vergleich, so Annette Haug, können „chronologische Veränderungen von Bildthemen und Bildformen“ entdeckt werden, „da Veränderungsprozesse Aufschluss über sich ändernde kommunikative Interessenslagen geben“⁴. Ebenso werden in der Untersuchung Vergleiche zur schriftlichen Überlieferung der mythologischen Erzählungen herangezogen. Orientierten sich die Maler an der griechischen Vorlage? Handelten sie autonom und fügten den Bildern Elemente bei, die schriftlich so nicht festgehalten wurden? Denn ob verbal oder schriftlich, Wandbilder mythologischen Inhalts müssen auf eine tradierte Erzählung rekurrieren: „Bilder [können] keine Geschichte(n) erzählen – es ist der Betrachter, der dieses Wissen an die Bilder heranträgt und seinerseits Geschichte(n) nacherzählt.“⁵

Daran schließt sich die Frage nach der Erzeugung narrativer Prozesse in den Wandbildern des 3. und 4. Stils an, welche ebenfalls bislang in dieser Weise keinen Eingang in die Untersuchung römischer Wandmalerei fand. Auf welche Weise konnte einem Betrachter mit und ohne Mythenkenntnis⁶ der narrative Inhalt einer Darstellung in seiner zeitlichen Entwicklung aufgezeigt werden, ohne die Erzählung vollständig abbilden zu müssen?

Um auf die beiden zentralen Untersuchungsgegenstände umfassend eingehen zu können, gilt es zunächst in Kapitel II den bisherigen Forschungsstand zum Themenbereich der Zeit in antiken Bildwerken auszuführen sowie anschließend in Kapitel III die theoretischen Bedingungen hinsichtlich der Narration und Rhetorik im Bild darzulegen. Es folgt in Kapitel

⁴ Haug 2017, 29 mit Zitaten.

⁵ Haug 2017, 15; s. auch S. 20 mit Anm. 114.

⁶ s. hierzu Kap. IV.

V bis VIII die Analyse der Wandbilder. Hier steht aber nicht nur die Malerei sowie der darin verwendete zeitliche Moment im Mittelpunkt, sondern auch die ikonographische Tradition des jeweiligen Bildmotivs: So lässt sich annehmen, dass die Tradierung spezifischer Bildmotive Einfluss auf die Ausgestaltung der Wandbilder ausgeübt hat. Im Anschluss daran steht in Kapitel IX die Narration im Zentrum der Untersuchung. Hier sollen die rhetorischen Bildmittel aufgezeigt werden, über welche der narrative Inhalt eines Wandbildes hergestellt und somit für einen Rezipienten lesbar gemacht wurde. Damit einhergehend gilt es darzulegen, inwiefern diese rhetorischen Mittel den zeitlichen Aspekt der den Bildern inhärenten Erzählung beeinflussten und das Erkennen eines spezifischen Moments ermöglichten.

Es soll nicht unerwähnt bleiben, dass dieser Untersuchung auch eine Analyse der Momentwiedergabe der Bilder innerhalb eines Raumes angedacht war, um überprüfen zu können, ob eine Malerei mit Darstellungen desselben zeitlichen Moments vergesellschaftet wurde. Angesichts bestehender Untersuchungen⁷ bezüglich der bildlichen Ausschmückung pompejanischer Wohnräume, sollte dieses Unternehmen nicht der Analyse motivischer und deutungsübergreifender Wandbilder gelten. Jedoch konnte eine Zusammenschau der Malereien, die Einzug in diese Arbeit fanden, mit jenen, die sich in demselben Raum befinden, solch eine Vergesellschaftung nicht belegen – wobei hier die Schwierigkeit der zeitlichen Einstufung des dargestellten Moments bei vielen der Wandbilder zum Tragen kommt, wie in Kapitel V Seite 34 angesprochen wird. Die nur geringe Anzahl an Übereinstimmungen lässt das Erstellen einer Regelmäßigkeit nicht zu, weshalb sich zumindest mit dem heutigen Bestand eine programmatische Zusammenstellung von Malereien mit denselben zeitlichen Momenten nicht wahrscheinlich machen lässt.

⁷ S. hierfür Lorenz 2008.

II. Forschungsstand zu dem gewählten Moment

II. 1. Der Blick der Forschung

Die Frage nach dem gewählten Augenblick in der antiken Kunst wird insbesondere seit Gotthold E. Lessing immer wieder zur Diskussion gebracht. In seiner Abhandlung „Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie“ stellte Lessing 1766 heraus, dass der Künstler für sein Werk einen bestimmten Augenblick wählen muss. Dieser soll dem Betrachter sowohl andeuten, was zuvor geschah als auch, was noch in naher Zukunft passieren wird. Dafür wählte er den Begriff des ‚fruchtbaren Augenblicks‘, den er wie folgt definierte: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu [sic!] denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁸ Diese Definition setzt jedoch voraus, dass der Betrachter Kenntnis der in einem Bild dargestellten Geschichte besitzt, sodass er durch den gewählten prägnanten Moment das Vorher und das Nachher erkennt⁹. Als Beispiel wählte Lessing hierzu ein Gemälde des Timomachos¹⁰, welches Medea vor dem Mord ihrer Kinder zeigt¹¹. Sie ist im Begriff, ihre Entscheidung über das Schicksal ihrer Kinder zu fällen. Kennt der Betrachter den Mythos, so ist ihm bewusst, welches Ende die Geschichte nehmen wird, nämlich den Tod der Kinder durch die Hand ihrer eigenen Mutter. Dennoch verleiht der dargestellte Moment der Malerei einen spannenden Aspekt, man bekommt das Gefühl, Medea könnte sich doch anders entscheiden und ihre Kinder leben lassen.

Demgegenüber bemängelte Lessing Künstler, die einen Augenblick gewählt haben, der nur einen Gesichtspunkt zeigt und somit nicht fruchtbar ist. Man müsse davon ausgehen, dass ein Betrachter das Kunstwerk oft und lange betrachtet, sodass ihm ein nicht fruchtbarer Augenblick schnell Überdross bereitet¹². Weiter sagte er dazu auch: „[...] mit jeder wiederholten Erblickung [wird] der Eindruck schwächer, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstände ekelt oder grauet.“¹³

⁸ Lessing 1964, 23.

⁹ Theissing 1987, 6–7; Giuliani 2003, 77. 80.

¹⁰ DNO 3548. 3549. 3552. 3553. 3554. 3557.

¹¹ Lessing 1964, 24–25. Ein weiteres Beispiel, das er von demselben griechischen Künstler aufgreift, ist das des Aias, das ihn nach dessen wahnsinniger Tat zeigt.

¹² Lessing 1964, 22–23.

¹³ Lessing 1964, 23–24.

Die modernen Untersuchungen, die sich mit der Wahl des Augenblicks beschäftigten, nahmen Lessings Thesen als Basis ihrer Analysen. Das Hauptaugenmerk lag dabei auf der griechischen Kunst, insbesondere auf den Gattungen der Plastik und der bemalten Keramik. Diese beiden Kunstgattungen wurden gesondert voneinander untersucht, da die Differenzen zwischen ihnen auffallend sind, wie Frank Brommer erwähnte: Zum einen können Bewegungsmotive leichter in einer Zeichnung als in einer freiplastischen Figur wiedergegeben, zum anderen können in einer Malerei vielfigurige Gruppen, die zueinander in Beziehung stehen, dargestellt werden¹⁴.

In der Plastik analysierte man Statuen der archaischen wie auch der klassischen Epoche. Entscheidend für die Interpretation des dargestellten Moments bei den Skulpturen ist die darin festgehaltene Bewegung und Bewegtheit¹⁵. In der Archaik geben Kouroi, so Frank Brommer, keinen bestimmten Augenblick wieder. Nichts ließe darauf schließen, dass sie zuvor eine Bewegung vollzogen beziehungsweise ihre jetzige Position in wenigen Augenblicken ändern werden¹⁶. Ganz im Gegenteil: Durch ihre neutrale Haltung – unbekleidet stehen sie aufrecht, der linke Fuß ist nach vorne gesetzt, die Hände sind zu Fäusten geballt, das Gesicht in der Regel ohne individuelle Kennzeichnung, jedoch mit archaischem Lächeln sowie einem geradeaus gerichteten Blick¹⁷ – seien sie zeitlos und „in der Zeitlosigkeit verhaftet“¹⁸. Heinrich Theissing begründet diese Zeitlosigkeit mit der Symmetrie dieser Skulpturen, denn je symmetrischer eine Darstellung sei, desto mehr Ruhe trete darin ein¹⁹. Dass Kouroi jedoch nicht vollkommen symmetrisch sind, ihnen sogar Bewegung inhärent ist, führt Ilse Kleemann in ihrer Arbeit²⁰ aus. Die Bewegung der archaischen Plastik zeigt sich insbesondere durch Asymmetrie und „nicht nur in einer merklichen Abweichung oder Drehung der Front“²¹. Eine vollkommene Zeitlosigkeit, wie sie Frank Brommer und Heinrich Theissing konstatieren, kann folglich nicht verifiziert werden. Die Kouroi fanden in unterschiedlichen Kontexten

¹⁴ Brommer 1969, 17.

¹⁵ Maderna 2003, 277–278. Schädler ist bezüglich der Plastik des 5. und 4. Jh. v. Chr. ebenso dieser Meinung: „[...] die ausgewählte Form [wurde] kaum fruchtbar in Bezug auf das dargestellte Geschehen gewählt.“ Schädler 2003, 175.

¹⁶ Brommer 1969, 9.

¹⁷ Meyer – Brüggemann 2007, 93. Nur wenige Ausnahmen von Kouroi existieren, die zum einen nach vorne angewinkelte Arme haben und zum anderen Attribute halten. Ein Beispiel solch einer Ausnahme bildet der spätarchaische „Kalbträger des Rhombos“. Mit den nach oben angewinkelten Armen hält er ein Kalb fest, das auf seinen Schultern ruht. Da die eingenommene Haltung nicht neutral ist, kann in diesem Fall nicht mehr von einer Zeitlosigkeit gesprochen werden. Bol 2002, Abb. 238. Athen, Akropolismuseum Inv.-Nr. 624, Athener Akropolis, um 570/60 v. Chr.

¹⁸ Brommer 1969, 10.

¹⁹ Theissing 1987, 68. Für den Kouros gibt es somit „kein Vorher und Nachher“.

²⁰ Kleemann 1984, Kapitel B.

²¹ Kleemann 1984, 16.

Verwendung, so konnten sie beispielsweise als Grabstatue oder als Weihgeschenk fungieren²².

In der Klassik ändert sich die Darstellung des Moments in der Plastik. Die Fülle der Motividarstellung erweitert sich, die Deutung der einzelnen Skulpturen wird dabei jedoch begrenzt. Ein Beispiel der klassischen Epoche, das zur Verdeutlichung des Öfteren in der Literatur herangezogen wird, ist der Doryphoros des Polyklet²³. Er hat sich von dem archaischen Typus gelöst, besitzt ein Stand- sowie ein Spielbein, der Körper orientiert sich am Chiasmus, der Kopf ist zur Standbeinseite gewendet und er trägt den bereits erwähnten Speer. Der Künstler ließ den Speerträger in einem Augenblick zwischen Ruhe und Aktion, zwischen Stehen und Gehen erstarren²⁴. Die geringe Asymmetrie, die den Kouroi in der Archaik noch immanent war, hat der Doryphoros ausgebaut und nimmt nun eine vollkommene asymmetrische Haltung ein, welche ihm, so Heinrich Theissing, Zeit verleiht²⁵. Für ein weiteres Beispiel des 5. Jh. v. Chr. greift die heutige Forschung gerne auf den Diskobol des Myron zurück²⁶. Der Diskuswerfer hat eine Stellung eingenommen, in der er im Begriff steht, seinen Diskus mit Schwung aus der Hand gleiten zu lassen. Diskuswerfer der Antike warfen ihr Sportgerät nicht wie zu heutiger Zeit mit einer mehrfachen Drehbewegung um sich selbst, sondern mittels einer Pendelbewegung im Stand²⁷. Die Ausholphase²⁸ dieser Pendelbewegung ist es, die den Moment vor der eigentlichen Aktion, dem Werfen, zeigt und die von dem Künstler visualisiert wird²⁹. Ähnlich wie der Doryphoros ist auch der Diskobol zwischen Ruhe und Aktion dargestellt.

Der Apoxyomenos des Lysipp³⁰ zeigt einen Moment inmitten einer Bewegung. Die dargestellte Haltung könnte keinesfalls länger eingehalten werden, da der Schaber, die

²² Brommer 1969, 8. 11. Lediglich eine Inschrift, etwa an der Basis der Statue, sowie der Aufstellungsort geben Aufschluss über die nähere Bedeutung des Kouros beziehungsweise der Kore. S. dazu auch Himmelmann 1990, 33–40; Meyer – Brüggemann 2007, 121–132; Steuernagel 1991, 35–48, bes. 42; Zinserling 1975, 19–33.

²³ DNO 1234; Brommer 1969, 10; Theissing 1987, 71–73. Doryphoros Replik Neapel, Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr. 6011, um 440 v. Chr., römische Kopie. Zur Rekonstruktion, Benennung und Deutung s. auch Berger u. a. 1992, 104–106; Lorenz 2009, passim, Taf. 14 Abb. 1.

²⁴ Brommer 1969, 10; Theissing 1987, 41; Lorenz 2009, 68. 71.

²⁵ Theissing 1987, 72. Gegen diese These wehrt sich jedoch Schädler 2003, 172, ohne dies weiter auszuführen.

²⁶ Sog. Diskobol Lancelotti, Rom, Museo Nazionale Romano Inv.-Nr. 126371, um 460 v. Chr., römische Kopie; Maderna 2003, 278; Schädler 2003, 175–178 Abb. 137.

²⁷ Anschütz – Huster 1983/1984, 72–74; DNP III (1997) 696–697 s.v. Diskuswurf (W. Detel); Schädler 2003, 176.

²⁸ Anschütz – Huster 1983/1984, 78. Anschütz – Huster argumentieren hierfür mit den Kontraktionen und Bewegungen der Muskeln.

²⁹ Schädler 2003, 177. Als ähnliches Beispiel führt Schädler den Gott aus dem Meer auf, der ebenfalls in einem ruhigen Moment festgehalten ist und erst im Begriff steht, seinen zu werfenden Gegenstand von sich zu schleudern, s. Schädler 2003, 175–176.

³⁰ Rom, Vatikanische Museen Inv.-Nr. 1185, Original um 330/320 v. Chr.; Schädler 2003, 178 Abb. 54.

strigilis, an der Unterseite seines rechten Armes entlangführt³¹. Es ist ein zufällig eingefangener Augenblick während einer realitätsnahen Bewegung³². In dieser Skulptur findet sich wie zuvor der zeitliche Aspekt des Vorher und des Nachher. Zuvor und danach würde der Apoxyomenos eine wenn auch nur unwesentlich andere Position eingenommen haben. Ulrich Schädler hält diesen Umstand jedoch nicht für Lysipps „Mittelpunkt des Interesses“, vielmehr sieht er den zeitlichen Faktor in dem „instabilen, pendelnden Stand“, sodass man den Eindruck bekäme, er könne sein Gewicht auf das Spielbein verlagern³³.

Die Statuen der klassischen Epochen geben einen zeitlichen Moment zwischen Ruhe und Aktion oder aber inmitten einer Aktion beziehungsweise Bewegung wieder. Der zeitliche Aspekt impliziert ein Vorher und ein Nachher, die Statue durchläuft eine mal mehr, mal minder komplizierte Bewegung, aus der ein bestimmter oder zufälliger Ausschnitt wie in einer Photographie festgehalten wird³⁴.

Die Plastik der archaischen und klassischen Epoche, welche Szenen mit mythologischem Inhalt wiedergeben, wurde in den bisherigen Forschungen nicht angeführt. Archaische Skulpturengruppen³⁵ wie auch klassische könnten Aufschluss über die Bevorzugungen eines bestimmten, gegebenenfalls eines ‚fruchtbaren Augenblicks‘ geben. Grund dieses Desiderats könnte sein, dass es nicht genügend – erhaltene – Skulpturen und Skulpturengruppen gibt, die Szenen desselben Mythos darstellen. Für die Forschung bedeutet dies, dass keine Vergleiche zwischen Statuen desselben mythologischen Motivs gezogen werden können und somit eine Erfassung bestimmter dargestellter Momente nicht geleistet werden kann.

Bezüglich der Momentdarstellung in der hellenistischen Plastik wurde der Forschungsschwerpunkt hingegen auf Gruppen mit mythologischem Hintergrund gelegt. Hier konnte konkret erfasst werden, dass ein möglichst aussagekräftiger Zeitpunkt eines Mythos ausgewählt wurde³⁶. Die Skulpturen nehmen keinen Moment mehr zwischen Ruhe und Aktion ein, sondern der Augenblick inmitten eines Geschehens und somit ein Moment innerhalb eines winzigen Zeitpunkts wird von dem Künstler gewählt. Es ist, wie Lessing es

³¹ Brommer 1969, 11; Schädler 2003, 178–179.

³² Schädler 2003, 179 erwähnt bereits, dass es sich hier um einen „zufälligen Ausschnitt einer Handlung“ handelt. S. auch Moser von Filseck 1988, 206; Theissing 1987, 81. Ähnlich sieht es Brommer 1969, 11, der darin zwar „einen bestimmten Augenblick“ sieht, jedoch auch erwähnt, dass es ein „zufälliger Ausschnitt einer [...] Bewegung“ ist.

³³ Schädler 2003, 179, mit Zitaten.

³⁴ Schädler 1999, 357. Laut Schädler sind in den Bildwerken der Klassik „Ausgangspunkt und Ziel oder Resultat“ wahrnehmbar, ist jedoch nicht gleichbedeutend mit dem Lessingschen Begriff des ‚fruchtbaren Augenblicks‘. Dennoch entspricht Schädlers Schlussfolgerung sinngemäß Lessings These, sodass dieser vermeintliche Unterschied nicht aufrechterhalten werden kann.

³⁵ Als archaische Beispiele seien hier die großplastische Theseus-Prokrustes-Gruppe sowie die bronzene Kleinplastik, die Herakles im Kampf mit dem nemeischen Löwen zeigt, genannt, s. hierzu Bumke 2004, 109–113. 117–118 mit älterer und weiterführender Literatur.

³⁶ Brommer 1969, 13.

formulierte, ein ‚fruchtbarer Augenblick‘ wie er in der Skulpturengruppe des Laokoon³⁷ zu finden ist. Der Priester Laokoon wird gemeinsam mit seinen beiden Söhnen von Schlangen angegriffen, welche Apollon schickte³⁸. Sie versuchen sich verzweifelt aus ihrer misslichen Lage zu befreien, jedoch ohne Hoffnung auf Erfolg. „Während beim Schaber [...] noch ein kurzes Innehalten in der dargestellten Bewegung aus eigenem Willen denkbar wäre, ist Laokoon ein der Einwirkung des Augenblicks ausgeliefertes Opfer.“³⁹

In der Vasenmalerei wagt man sich bereits in der geometrischen Epoche an Bewegungsmotive⁴⁰, da zeichnerisch solch eine Umsetzung leichter gelingt. Insbesondere kriegerische Szenen überziehen die Bildfelder der geometrischen Keramik. Momente inmitten der Schlacht oder dem Zweikampf – welcher auch mit einem Löwen bestritten werden kann – scheinen Gefallen zu finden⁴¹: „Sie stellen topische Situationen dar, gleichsam heroische oder mythische Standardsituationen.“⁴² Es ist jedoch unklar, um welche Schlacht beziehungsweise um welche Personen es sich hierbei genau handelt; Namensbeischriften existieren nicht⁴³, ebenso entsprechende Attribute⁴⁴. Der Augenblick der höchsten Spannung wurde gewählt, ohne jedoch für den Betrachter ersichtlich zu sein, was der Grund der Auseinandersetzung ist beziehungsweise welchen Ausgang diese nehmen wird⁴⁵. Laut Nikolaus Himmelmann wird es in der geometrischen Epoche keine Bilder mit zeitlich verschiedenen Szenen gegeben haben⁴⁶.

In Bezug auf die Plastik ist die Skulptur an einen prägnanten Moment gebunden. In der bemalten Keramik legt Luca Giuliani dar, dass dies zumindest in der archaischen Epoche bei Mythen nicht der Fall ist. Eine protoattische Amphora zeigt auf ihrem Halsbild den Mythos der Blendung des Polyphem⁴⁷. Hierbei sind zwei zeitlich unterschiedliche Szenen der Erzählung in der Darstellung miteinander verflochten. Zum einen stoßen Odysseus und

³⁷ Rom, Vatikanische Museen Inv.-Nr. 1059/1604/1607, aus Rom, 30/20 v. Chr. Zur Datierung s. auch Kunze 1996, 180–184, Abb. 1; Strocka 1999, 307–322 Taf. 80.

³⁸ DNP VI (1999) 1134–1135 s.v. Laokoon (W.-A. Maharam).

³⁹ Brommer 1969, 13.

⁴⁰ Brommer 1969, 17–18. In der geometrischen Epoche stellt die Vasenmalerei Tänze dar. Es werden zwar keine bestimmten Momente festgehalten, jedoch Bewegungsmotive wie sie sich in der Plastik erst in der Klassik finden lassen.

⁴¹ Giuliani 2003, 46–54. 72.

⁴² Stähli, 2003, 250 Anm. 35.

⁴³ Giuliani 2003, 115–116. 119. Inschriften auf Keramik tauchen im 8. Jh. v. Chr. auf. Zunächst sind es eingeritzte Inschriften der Besitzer oder aber auch die Angabe des Verwendungszwecks. Zwischen dem 8. und 7. Jh. v. Chr. sind es vor dem Brand aufgemalte Künstlersignaturen. Namensbeischriften existieren seit der Mitte des 7. Jh. v. Chr.; Stähli 2003, 251.

⁴⁴ Dem widerspricht Stansbury-O’Donnell 1999, 35–39.

⁴⁵ Giuliani 2003, 72–73. 83.

⁴⁶ Himmelmann-Wildschütz 1967, 83.

⁴⁷ Eleusis, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 2630, um 670/660 v. Chr. Stansbury-O’Donnell 1999, 1 Abb. 1.

dessen Gefährten dem Kyklopen gemeinsam einen angespitzten Pfahl ins Auge. Zum anderen hält Polyphem in seiner rechten Hand einen Kantharos, was auf die zuvor geschehene Szene Bezug nimmt. Odysseus und seine Begleiter haben den Plan gefasst, Polyphem betrunken zu machen, seine Trunkenheit auszunutzen, um diesen dann mittels ihrer provisorisch hergestellten Waffe zu blenden⁴⁸.

Ein in der Literatur oft zitiertes Gefäß ist eine Knopfhenkelschale in Boston⁴⁹, an deren Außenseite das Kirkeabenteuer des Odysseus⁵⁰ abgebildet ist⁵¹. Die Darstellung zeigt ein zeitlich inkohärentes Bild, das verschiedene Szenen des Mythos beinhaltet. Kirke verteilt an die nichts ahnenden Gefährten des Odysseus einen Trank, der sie in Tiere verwandeln wird. Während sie dies tut, sind die Köpfe und zum Teil die Arme der Männer in tierische Gestalt verwandelt. Links im Bild eilt Eurylochos davon, um Odysseus, der nicht an dem Gelage teilnehmen wollte, zu alarmieren; gleichzeitig tritt der Heros bereits auf der rechten Bildseite auf. Der Künstler machte seine Darstellung nicht von einem einzigen Moment abhängig, sondern verschmolz vier zeitlich verschiedene Szenen zu einer Gesamtkomposition: Die Vorbereitung des Trankes durch Kirke, die Verwandlung der Krieger, das zu Hilfe eilen des Eurylochos und das zu Hilfefkommen des Odysseus. Der Maler entschied sich auf diese Weise für die im Mythos wichtigsten Wendepunkte⁵².

Die archaischen Darstellungen in der Vasenmalerei ließen sich nicht auf einen Augenblick reduzieren, stattdessen werden Handlungen unterschiedlicher Zeitebenen zusammengefasst und ein möglichst umfassendes Bild einer Geschichte wiedergeben⁵³; jedoch wird „trotz der offensichtlichen Geschlossenheit des Bildes [...] keine einheitliche Situation dargestellt.“⁵⁴ Der Betrachter sah sich narrativen Bildern gegenüber, über die er zu reflektieren und mit

⁴⁸ Giuliani 1996, 33 Abb. 4. 5. Giuliani nennt noch weitere archaische Keramikbeispiele, die dieselbe Darstellung zeigen: die Blendung des Polyphem mit vorherigem Trunkenmachen, s. dazu Giuliani 1996, 32. 36. 37 Abb. 3. 6. 7. 8; Giuliani 2003, 96–105.

⁴⁹ Attisch schwarzfigurige Schale, Boston, Museum of Fine Arts Inv.-Nr. 99.518, um 550 v. Chr.

⁵⁰ Hom. Od. 10, 203–335.

⁵¹ Himmelmann-Wildschütz 1967, 74; Giuliani 2003, 186–189 Abb. 36; Maderna 2003, 279 Abb. 123.

⁵² Meyboom 1978, 71. Bilder, die aus mehreren Szenen derselben Geschichte kombiniert sind, nennt Meyboom „Cyclic Method“. Snodgrass präferiert dagegen den Begriff „Synoptic Method“, da in der zyklischen Darstellungsweise Protagonisten mehrfach vorkommen können. Die synoptische Darstellungsweise zeigt zwei oder mehrere Szenen einer Geschichte innerhalb eines Bildes, ohne dass eine Figur mehrmals auftritt, Snodgrass 1982, 5.

⁵³ Robert 1881, 14. 17. „[...] denn diese Kunstperiode möchte gern gleich Alles erzählen, und es will ihr nicht in den Sinn, daß sie nicht, wie die Poesie, den ganzen Verlauf der Handlung, sondern nur einen Abschnitt behandeln darf.“ Robert rechtfertigt Lessings Einwand, nur die Poesie könne mehrere Handlungen nebeneinander aufzeigen, doch gleichzeitig unterstreicht er, dass die archaische Kunst es dennoch bewerkstelligen kann.

⁵⁴ Himmelmann-Wildschütz 1967, 81; Meyboom 1978, 56–57. 71. „Cyclic Method“ ist für Meyboom die einzige Art, um Narration in Bildern auszudrücken und dem Betrachter die dargestellte Geschichte verständlich zu machen, auch ohne Kenntnis der Erzählung zu haben.

anderen Rezipienten zu reden hatte⁵⁵. Einen Nachteil besitzt diese Methode dennoch, wie Luca Giuliani festhält: Zum einen geht die Spannung der Handlung verloren, da die entscheidenden Momente zur selben Zeit dargestellt werden. Zum anderen ist das Bild durch die zeitlich inkohärenten Szenen verunklärt, sodass nicht von vornherein klar ist, wie die Darstellung gelesen werden muss⁵⁶. Für den Rezipienten ist es somit von Vorteil, den Mythos zu kennen⁵⁷.

In der archaischen Epoche zeigen sich jedoch nicht nur zeitlich ungeordnete Szenen innerhalb eines Bildes, sondern konzentriert sich durchaus auch auf bestimmte Momente⁵⁸. Sehr deutlich aufzuzeigen gelingt dies an den Darstellungen des Herakles. Frank Brommer zeigt auf, dass die Archaik besonderes Interesse daran hegte, Herakles im Kampf gegen den nemeischen Löwen zu visualisieren⁵⁹. Die Szene zeigt einen Moment höchster Spannung, den Höhepunkt dieses Mythos, ohne erkennen zu lassen, wie der Kampf ausgeht. Den archaischen Betrachtern war der Mythos sicherlich bekannt und ihnen war bewusst, dass Herakles als Sieger aus dem Kampf hervorgehen würde; die Darstellung selbst gibt diese Information jedoch nicht⁶⁰. Wenige Darstellungen aus dieser Epoche zeigen dagegen einen Moment vor dem Kampf des Herakles mit dem Löwen von Nemea; Bilder, die den Moment nach diesem Höhepunkt wiedergeben, fehlen völlig⁶¹. Es ist festzuhalten, dass die Archaik neben zeitlich inkohärenten Darstellungen gleichzeitig auch das Interesse an der bildlichen Wiedergabe des Höhe- oder Wendepunkts einer Erzählung hatte. Die archaische Vasenmalerei bevorzugt Spannung und Dramatik⁶². Ein ‚fruchtbarer Augenblick‘ nach Lessings Definition wird hier jedoch nicht geschaffen. Das Motiv des Kampfes legt nicht genügend Informationen offen, um dem Betrachter zu offenbaren, welches Ende die Feindseligkeit zwischen Heros und Tier nehmen wird⁶³.

⁵⁵ Giuliani 2003, 114.

⁵⁶ Giuliani 2003, 103. 163. Vor ihm fasst bereits Robert 1881 die verschieden zeitlichen Szenen in einem Bild als negativ auf, insbesondere da das Bild die Vergangenheit wie auch die Zukunft der Erzählung verrät, Robert 1881, 17–18.

⁵⁷ Himmelmann-Wildschütz 1967, 75.

⁵⁸ Meyboom 1978, 58. Bilder, die aus nur einer Szene bestehen, nennt Meyboom „Monoscenic Method“. Durch diese monoszenischen Bilder, so Meyboom, wird keine Narration hervorgerufen wie in „cyclic“ Bildern; lediglich durch den Betrachter, der die Erzählung zur Darstellung kennt, wird in dem Bild Narration erzeugt. S. dazu auch Snodgrass 1982, 5.

⁵⁹ Brommer 1969, 20. Laut Frank Brommer sind es fast 500 archaische Darstellungen, die dieses Motiv zeigen.

⁶⁰ Brommer 1969, 20–21.

⁶¹ Brommer 1969, 21.

⁶² Brommer 1969, 21.

⁶³ Robert 1881, 45: „[...] aus einer Situation läßt sich schwer der Zusammenhang erraten.“

Zu Beginn der klassischen Epoche zeigen Darstellungen ebenfalls Herakles mit dem Löwen, jedoch in einem bisher nicht dargestellten Moment⁶⁴. Eine Metope des Zeustempels aus Olympia veranschaulicht den Augenblick kurz nach dem Kampf⁶⁵. Der Löwe liegt besiegt auf dem Boden, Herakles stützt ein Bein auf dessen Leichnam auf und ruht sich von dem anstrengenden Unterfangen aus⁶⁶. Die Bevorzugung eines spannungsgeladenen Augenblicks weicht in der Klassik dem Moment nach dem Höhepunkt, wenn die Erschöpfung der zuvor durchlebten Anstrengung Einzug hält. Dies entspricht, wie auch Frank Brommer erwähnt, Lessings ‚fruchtbarem Augenblick‘⁶⁷. Der dargestellte Moment ist so gewählt, dass er das Davor impliziert. Der Betrachter wird dazu veranlasst, sich hinzuzudenken, was vor diesem Moment geschah. Dieses Motiv wird nicht nur in Reliefs aufgegriffen, auch die Vasenmalerei entscheidet sich dafür⁶⁸. Ein attisch rotfiguriger Kelchkrater⁶⁹ zeigt auf seinem Bildfeld Herakles frontal auf einem Felsen sitzend. Seine Arme sind vor dem Oberkörper überkreuzt, die rechte Hand hält seine Keule, die linke Hand ist zu seinem Kinn geführt. Sein Blick gilt dem toten Löwen, der vor ihm auf dem Boden liegt. Herakles ruht sich von den Strapazen des Kampfes aus und scheint seine Tat noch einmal in Gedanken zu reflektieren. Weitere Taten des Herakles, die veranschaulicht wurden, können als Evidenz der ruhigen Momentwahl herangezogen werden⁷⁰. In der Hesperidensage zeigen Vasenbilder nicht mehr den spannenden Moment, in dem Herakles die Äpfel vom Baum stehlen möchte, sondern wie er entspannt vor dem Baum sitzt; sein Gegner, die Schlange, ist nicht mehr zu sehen⁷¹. Ebenso geben die Künstler in der Sage des Dreifußraubes nicht mehr Herakles bei seiner Tat wieder, sondern den Moment, in dem sich Herakles und Apollon zur Versöhnung die Hände reichen⁷².

⁶⁴ Insbesondere Brommer 1969 beschäftigte sich mit dem Vergleich der zeitlichen Darstellungen in der archaischen und klassischen Vasenmalerei. Dazu zog er Darstellungen dreier Heroen heran, Herakles, Theseus und Perseus, deren in Vasenbildern veranschaulichten Taten innerhalb der zwei Epochen in unterschiedlichen zeitlichen Momenten dargestellt wurden, s. dazu Brommer 1969, 19–30.

⁶⁵ Olympia, Archäologisches Museum Inv.-Nr. L86, 470–456 v. Chr.; Buschor 1924, Taf. 99 Abb. A; LIMC V (1990) 7 Nr. 1705 Taf. 10 s.v. Herakles (A. Hermary).

⁶⁶ Brommer 1969, 21.

⁶⁷ Brommer 1969, 21. Frank Brommer führt ein weiteres Beispiel an: eine Metope des olympischen Zeustempels, das Herakles mit den stymphalischen Vögeln zum Inhalt hat. Statt jedoch die Jagd nach den Tieren zu zeigen, wie es die Archaik machte, stellt das Bild die Übergabe der gefangenen Vögel an Athena dar: ein ruhiger Moment.

⁶⁸ Carl Robert erkennt den Wandel der Szenenauswahl in Darstellungen des Parisurteils: „Während die ältesten Darstellungen des Parisurteils die Göttinnen noch auf dem Wege zum Ida zeigen, die Kunst des fünften Jahrhunderts sie eben angelangt sein läßt [...]“. Robert 1881, 44; Brommer 1969, 22.

⁶⁹ Palermo, Museo Archaeologico della Fondazione Mormino Inv.-Nr. 13840, um 450–440 v. Chr.; ARV² 613,4; Wünsche 1998, 114 Abb. 170.

⁷⁰ Brommer 1969, 28.

⁷¹ Eine attisch rotfigurige Hydria zeigt Herakles vor dem Baum sitzend, während die Hesperiden um ihn herum stehen: London, British Museum Inv.-Nr. E 227, aus Kyrenaika, um 370/360 v. Chr. Brommer 1969, Taf. 28.

⁷² Ein attisch rotfiguriger Glockenkrater zeigt Apollon sitzend, während Herakles, die Keule geschultert, links neben dem Gott steht und sich beide die Hände reichen. Zugegen sind auch Artemis und Hermes. London, British Museum Inv.-Nr. 1924.7-16.1, 4. Jh. v. Chr.; ARV² 1420, 6.

Die Taten eines weiteren Heros lassen sich zu diesem zeitlichen Phänomen hinzuziehen: die des Theseus. Die Archaik besaß großes Interesse an dem Kampf zwischen Theseus und Minotauros. Die Klassik dagegen veranschaulicht mehr und mehr den Augenblick nach dem Kampf, in dem der Heros das bereits getötete Mischwesen aus dem Labyrinth zieht. Eine attisch rotfigurige Kylix⁷³ bildet Theseus bei diesem Unterfangen auf dem Innenbild ab. Theseus zerrt den Minotauros an den Hörnern aus dem Labyrinth, das durch zwei Säulen und drei Treppenstufen angedeutet wird. Links neben dem Heros steht ihm Athena zur Seite.

Frank Brommers These ist somit überzeugend: Die archaische Vasenmalerei bevorzugte Darstellungen, die den Höhe- oder Wendepunkt einer Geschichte zeigen, jene mit Spannung und Dynamik. Die Klassik zieht dagegen meist jenen nach einem Höhe- oder Wendepunkt vor. Die Dramatik eines Mythos steht nicht mehr im Mittelpunkt, sondern mehr das glückliche Bestehen einer Herausforderung⁷⁴. Trotz dieser augenfälligen Häufung von beruhigten Momenten in der Klassik, sollte nicht vergessen werden, dass Motive aus der archaischen Epoche zwar selten, aber dennoch auch in der klassischen Epoche Verwendung fanden. Die Momentdarstellung in der Vasenmalerei des Hellenismus wird in der Forschung kaum angerissen, da es in dieser Epoche „kaum mehr Vasenmalerei [gibt].“⁷⁵

Die Forschung bot in den letzten Jahrzehnten einen Überblick über die von den antiken Künstlern bevorzugten Momentdarstellungen in der Plastik sowie in der Vasenmalerei. Während die Skulpturen anfangs kaum Dynamik sowie Bewegtheit in sich trugen und keinen bestimmten Moment zur Schau stellten, standen in der Klassik Bewegung und Aktion, ein spezifischer Moment während einer Tätigkeit im Mittelpunkt. Im Hellenismus gilt die Aufmerksamkeit nicht mehr nur bewegt gezeigten Einzelskulpturen, sondern Gruppendarstellungen mythologischen Inhalts, welche einen bestimmten Moment der Erzählung wiedergeben.

Die Vasenmalerei beginnt im Gegensatz zur Plastik viel eher mit der Darstellung zeitlicher Momente. Von Anfang an werden Bewegungen in der bemalten Keramik dargestellt wie die geometrische Epoche erkennen lässt. Momente der Bewegung und Bewegtheit werden gezeigt. Die archaische Epoche erfasst die Dramatik des Höhe- oder Wendepunkts eines

⁷³ Madrid, Museo Arqueológico Nacional Inv.-Nr. 11265, um 430–400 v. Chr.; BAPD 215557; Simon 1981, Nr. 221; Snodgrass 1982, Abb. 1.

⁷⁴ Brommer 1969, 27–28. Frank Brommer widerlegt mittels seiner Beispiele die Ansicht Roberts vor mehr als einem halben Jahrhundert zuvor. Dieser ist der Meinung, dass im 5. Jh. v. Chr. eine „möglichst dramatische“ Szene verwendet wird, in der sich „alle dargestellten Figuren“ befinden, s. dazu Robert 1881, 29.

⁷⁵ Brommer 1969, 32. Es ist anzumerken, dass Frank Brommer hierbei wohl Bezug auf Mythosdarstellungen in der hellenistischen Vasenmalerei nimmt und nicht allgemein über die Vasenmalerei dieser Epoche urteilt, Brommer 1969, Anm. 24. Insbesondere dionysische und erotische Motive werden auf hellenistischer Keramik dargestellt, s. dazu DNP XII/1 681–682 s.v. Tongefäße II.A.4. Bilddekor (G. Maaß-Lindemann). Zudem übernehmen florale und geometrische Motive das Bildfeld, s. dazu Rotroff 1996, 10.

Mythos in seinen Bildern. Die Künstler und Rezipienten der Klassik scheinen sich jedoch nicht mehr für das kulminierende Ereignis einer Geschichte zu interessieren, sondern vielmehr für den Moment davor und danach. Ruhe statt Bewegung steht im Mittelpunkt der Darstellungen.

Wie dargelegt werden konnte, lag der Schwerpunkt bisheriger Untersuchungen maßgeblich auf der antiken griechischen Kunst. Daraus resultiert ein Desiderat, die Momentwahl auch in der römischen Kunst zu untersuchen und nach Kontinuitäten oder Brüchen in den Darstellungskonventionen zeitlicher Abläufe zu fragen.

II. 2. Die Wahrnehmung des Moments: Antike und Nachantike

Dass der prägnant gewählte Moment bereits in der Antike Beachtung fand, bestätigt vor allem die Personifikation des Moments selbst: Kairos ist eine anthropomorphe Personifikation des günstigen Augenblicks. Erstmals ist Kairos im 5. Jh. v. Chr. als Gottheit in schriftlichen Quellen belegt⁷⁶. Verschiedene schriftliche Überlieferungen geben über das Aussehen des Kairos Auskunft, insbesondere ein Epigramm des Poseidippos⁷⁷ aus dem 3. Jh. v. Chr. ist aufschlussreich: ein nackter Jüngling mit Flügeln am Rücken sowie an den Füßen, auf Zehenspitzen laufend. Auf der Stirn besitzt er Locken, während sein Hinterkopf kahl ist beziehungsweise einen leichten Flaum aufweist⁷⁸. Künstler schufen Bilder des Kairos, wie Reliefs und Gemmen belegen⁷⁹. Ein Relief in Turin⁸⁰ zeigt Kairos, ähnlich wie ihn die antiken Schriftquellen beschreiben, als einen Jüngling, mit Flügeln am Rücken und Flügel an den Füßen. Er geht mit leicht gebeugter Haltung, sein Kopf besitzt vorne volles Haar, der Hinterkopf ist kahl. Auf dem Zeigefinger seiner linken Hand balanciert er ein scharfes Rasiermesser, das eine Waage austariert; mit seiner rechten Hand beeinflusst er eine der

⁷⁶ Brommer 1969, 8; Moser von Filseck 1990, 1. Ion von Chios bezeichnet in einem Hymnos des 5. Jh. v. Chr. Kairos als jüngsten Sohn des Zeus. DNP VI (1999) 138–139 s.v. Kairos (B. Schaffner). Kairos kann unterschiedlich übersetzt werden: „der rechte Augenblick“, „Gelegenheit“, „Vorteil“, „das rechte Maß“, „Proportion“.

⁷⁷ Anth. Pal. 16, 275; Der neue Poseidipp. Text – Übersetzung – Kommentar, hrsg. von B. Seidensticker – A. Stähli – A. Wessels, übers. von U. Müller, Darmstadt 2015, 409 Nr. 142.

⁷⁸ Moser von Filseck 1990, 2.

⁷⁹ Als Beispiele seien hier genannt: Kairos-Relief, Trogir, Archäologisches Museum, 1. Jh. v. Chr.; Kairos-Gemme, London, British Museum, 1./2. Jh. n. Chr., dieser Typus des Kairos wird mit Bart angegeben; s. auch LIMC V (1990) 922–923 Nr. 1–8 Taf. 587 s.v. Kairos (P. Moreno).

⁸⁰ Turin, Museo di Antichità o. Inv.-Nr., 2. Jh. n. Chr., es ist eine römische Kopie nach einem griechischen Original aus dem 4. Jh. v. Chr.; Moser von Filseck 1990, Taf. 1.

Waagschalen. Eine heute nicht mehr existente rundplastische Figur des Lysipp⁸¹ soll die Personifikation in dem Typus des Turiner Reliefs gezeigt haben⁸².

Der antike Mensch machte sich folglich seine Gedanken über den Augenblick, auch in der Philosophie. Aristoteles erörtert dieses Thema in der *Physik*. Den Moment zwischen dem Vergangenen und dem Zukünftigen nennt er $\tau\acute{o} \nu\theta\nu$, also das „Jetzt“. Dieses „Jetzt“ ist jedoch kein Zeitzustand, sondern sei nur eine Grenze zwischen zwei Zeitstufen⁸³. Des Weiteren könne die Zeit nur wahrgenommen werden, wenn eine Veränderung auftritt; „denn wenn wir in unserem Denken keine Veränderungen durchmachen oder aber einer solchen nicht gewahr werden, dann haben wir nicht den Eindruck, es sei Zeit vergangen [...]“⁸⁴. Dennoch ist Zeit nicht mit Veränderung identisch⁸⁵. Ulrich Schädler zufolge ist $\tau\acute{o} \nu\theta\nu$ nicht gleichbedeutend mit dem Begriff und der Personifikation des Kairos, da ersteres einen beliebigen Punkt zwischen der Vergangenheit und der Zukunft kennzeichnet, aber letzteres einen entscheidenden Augenblick eines Höhe- oder Wendepunkts markiert⁸⁶. Überträgt man die Thesen von Aristoteles auf die antike Kunst, so zeigen sich Überschneidungspunkte in der Darstellung von Bewegungsmotiven. Die Skulpturen der Klassik sind, wie oben beschrieben, inmitten einer Bewegung festgehalten, die eine vorherige und nachfolgende Bewegung impliziert. Durch diese Implikation von zeitlicher Veränderung in den Statuen wird Zeit wahrnehmbar⁸⁷.

In Bezug auf die Kunst behandelte Leonardo da Vinci im 15. Jh. das Thema Zeit in seinem „Traktat über die Malerei“. In dem ersten Teil seiner Abhandlung erörtert er das Verhältnis zwischen der Malerei und der Poesie sowie der Bildhauerei und er schlussfolgert durchgehend, die Malerei übertrumpfe die Poesie, insbesondere weil die Malerei den ‚besseren‘ Sinn ansprache, das Sehen. Das Auge besitzt gegenüber den anderen Sinnesorganen den höheren Rang⁸⁸. Bezüglich der Zeitdarstellung in Bildern bemängelt er an der Schriftstellerei, es gäbe in der Poesie nicht mehrere Augenblicke und dass der Erzähler

⁸¹ Kallistratos stellt das Werk des Lysipp ausführlich vor, s. hierzu DNO 2161.

⁸² Brommer 1969, 7–8; Moser von Filseck 1990, 4. Als Aufstellungsort der Statue des Kairos können verschiedene Orte herangezogen werden. Naheliegender ist Olympia, da es dort vermutlich einen Kairos-Kult gab, s. dazu Moser von Filseck 1990, 5; Paus. 5,14,9.

⁸³ Aristot. Phys. 4, 218a, 8–10; Schädler 2003, 172.

⁸⁴ Aristot. Phys. 4, 218b, 21–24 (übers. von H. Wagner). Ähnlich beschreibt es auch Theissing 1987, 58: „Wo also eine geringe Fülle von Veränderungen auftritt, dehnt sie sich, und Dauer wird erfahren; wo aber eine große Fülle von Veränderungen auftritt, verkürzt sie sich, und Temporalität wird erfahren.“

⁸⁵ Aristot. Phys. 4, 218b, 15–20.

⁸⁶ Schädler 2003, 173.

⁸⁷ Theissing 1987, 42.

⁸⁸ da Vinci 1909, 7–34; DNP 15,3 (2003) 932 Nr. 2 s.v. Ut Pictura Poesis (H. J. Drügh).

gezwungen sei, seine Handlungen aufeinander folgend darzustellen⁸⁹. Im Umkehrschluss bedeutet da Vincis Aussage, der Malerei sei es dagegen durchaus möglich, verschiedene Momente gleichzeitig zu verbildlichen. Er sieht dies als überzeugende Qualität der Malerei, um es als Argument gegen die Dichtkunst zu verwenden⁹⁰.

Drei Jahrhunderte nach da Vinci verfasste Lessing seine Abhandlung, in der er die Poesie mit der Kunst vergleicht und folgert – anders als da Vinci –, die Poesie sei der bildenden Kunst vorzuziehen. Seine Gedanken basieren auf der Skulpturengruppe des Laokoon, die für ihn nicht getreu nach Vergils Erzählung erarbeitet wurde. Statt zu schreien, glaubt Lessing den Priester lediglich seufzen zu sehen⁹¹. Dieses Seufzen ist für den Literaten ein Beweis für das Unvermögen der Künstler, etwas auf dieselbe Weise darzustellen, wie es schriftlich oder verbal tradiert wurde⁹². Er nimmt zudem auf die Zeit in der Kunst Bezug und verwendete den Begriff des ‚fruchtbaren Augenblicks‘, der bis in die heutige Forschung getragen zu immer neuen Diskussionen anregt. Die Statuengruppe des Laokoon ist es, die der Literat nennt und als fruchtbar ansieht, da der Priester zwar seufzend dargestellt ist, aber „ihn die Einbildungskraft schreien hören“⁹³ kann. Lessing erläutert aufgrund dessen, der Malerei gelinge es nicht, Gegenstände, die aufeinander folgen, aufzeigen zu können, im Gegensatz zur Poesie. Lediglich Gegenstände, die gleichzeitig passieren, kann die Kunst abbilden. Diese Gegenstände nennt Lessing ‚Körper‘, die Gegenstände in der Poesie jedoch ‚Handlungen‘. Trotz allem gesteht Lessing den so genannten Körpern die Implikation eines Vorher und Nachher zu⁹⁴. Die Kunst kann entsprechend einen Augenblick nutzen, muss jedoch dafür den prägnantesten wählen⁹⁵. Seine These, die Kunst könne nur gleichzeitige Momente verbildlichen, ist bereits durch die heutige Forschung widerlegt worden⁹⁶.

⁸⁹ da Vinci 1909, 28. „Siehst du nicht, daß es in deiner Wissenschaft keine im gleichen Augenblicke hervorgebrachte Gesamt-Verhältnismäßigkeit gibt, daß vielmehr im Gegenteil ein Teil aus dem andere nachfolgend hervorgeht, der Nachfolgende nicht entsteht, ohne daß der Vorgänger abstirbt?“ (übers. von H. Ludwig).

⁹⁰ Als Beispiel hierfür kann das Mannawunder von Poussin herangezogen werden, s. hierzu Anm. 96.

⁹¹ Lessing 1964, 7. Er hält das Verhalten des Priesters für eine Schwäche, denn im Gegensatz zu den Griechen sieht er seine Landsleute und ihre Vorfahren mit deren „nordischem Heldenmut“ für hart und verbissen, sie haben laut Lessing ihre Gefühle besser unter Kontrolle. Gleichzeitig gesteht Lessing ein, nur die Griechen könnten weinen und gleichzeitig tapfer sein, s. dazu Lessing 1964, 9. 11.

⁹² Lessing 1964, 18. 20. Lessing ist zudem der Meinung, die früheren Künstler waren nicht gewillt, Hässliches zu malen, sodass sie starke Emotionen wie Wut und Schmerz milder darstellten und die Figuren nicht hässlich würden. Die neueren Künstler seien dagegen aufgeschlossen nicht nur Schönes zu verewigen, „Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz“, s. dazu Lessing 1964, 22.

⁹³ Lessing 1964, 23.

⁹⁴ Lessing 1964, 114.

⁹⁵ Lessing 1964, 118.

⁹⁶ So sei hier noch einmal das Beispiel der Kirkeschale in Boston genannt, die zeitlich verschiedene Szenen der Begegnung des Odysseus und seinen Gefährten mit der Kirke vereint, s. S. 10 mit Anm. 49. Ein weiteres oft zitiertes Beispiel aus dem 17. Jahrhundert sei hier ebenfalls genannt: die Darstellung des Mannawunders von Poussin. Während auf der linken Bildseite das Leid der Menschen dargestellt wird, zeigt die gegenüber liegende

Johann Wolfgang von Goethe nahm 1830 die bereits oft genannte Skulpturengruppe des Laokoon ebenfalls zum Ausgangspunkt. Zunächst bekräftigt er eine These Lessings: Die Kunst schwäche das Leiden der Statuen ab und ersetze sie durch „Unmuth [sic!] und Schönheit“⁹⁷. Auf die Zeit sowie auf den ausgewählten Augenblick in der Kunst nimmt Goethe desgleichen Bezug. Um ein Kunstwerk kurzweilig erscheinen zu lassen, sei es notwendig einen vorübergehenden Moment zu wählen, sodass der Betrachter den Eindruck einer Bewegung bekäme⁹⁸. Als Beispiel zieht er den Laokoon heran; es sei zu erkennen, dass die Statuengruppe auf dem Höhepunkt der Erzählung stehe, weder der Moment davor noch der danach sei mit dem Jetzigen zu vergleichen⁹⁹. Hiermit verifiziert Goethe Lessings ‚fruchtbaren Augenblick‘ auf eine andere Weise. Zwar führt er damit nicht die Implikation von einem vorherigen und nachfolgenden Geschehen aus, dafür aber die Annahme eines unterschiedlichen vorherigen und nachfolgenden Bewegungsablaufes. Des Weiteren existiert zwischen der Poesie und der Kunst ein weiterer Unterschied, den er wie folgt zusammenfasst: „Die bildende Kunst, die immer für den Moment arbeitet, wird, sobald sie einen pathetischen Gegenstand wählt, denjenigen ergreifen, der Schrecken erweckt, dahingegen Poesie sich an solche hält, die Furcht und Mitleid erregen.“¹⁰⁰ Zu diesen in der Kunst erregten Schrecken zählt er den Laokoon.

Es lässt sich zusammenfassen, dass der Augenblick nicht erst in moderner Zeit in das Blickfeld der Forschung gelangte. Die Antike setze sich mit dem Thema der Zeit sowohl künstlerisch als auch philosophisch auseinander und gab dem rechten Moment eine eigene Gestalt, die des Kairos. Aristoteles’ Gedanken zur Zeit verhelfen zum Verständnis des Begriffes. Die Renaissance ließ das Thema des Moments in der Kunst neu aufleben. Da Vinci nimmt sich dessen an und argumentiert damit für die Malerei und gegen die Poesie. Die Malerei ist in der Lage mehrere unterschiedliche Momente gleichzeitig darzustellen, was der Poesie nicht gelingen kann, da Handlungen einer Erzählung aufeinander folgen. Lessing und Goethe verfassten Abhandlungen, in der sie die bildenden Künste mit der Poesie zu vergleichen suchten, jedoch auf ein gegensätzliches Fazit gelangten als da Vinci zuvor. Folgt man ihren Ansichten, besitzt die Malerei nicht die Möglichkeit, viele verschiedene Momente

Seite wie die Menschen von ihrem Leid erlöst werden, nämlich durch das Manna, welches vom Himmel fällt. Das Bild gibt zwei zeitlich unterschiedliche Momente wieder und beschreibt somit einen zeitlichen Ablauf innerhalb eines Bildes, s. hierzu Giuliani 2003, 31. 32 Abb. 3.

⁹⁷ Goethe 1830, 39.

⁹⁸ Goethe 1830, 41. Goethe erwähnt hier einen plausiblen Trick, solch einen vorübergehenden Moment zu erkennen: Man stelle sich etwas entfernt vor dem Kunstwerk hin, schließe die Augen, öffne sie kurz und schließe sie sofort wieder. Auf diese Weise bekommt der Betrachter den Eindruck, nur eine kurze Bewegung wahrgenommen zu haben.

⁹⁹ Goethe 1830, 48.

¹⁰⁰ Goethe 1830, 49.

zugleich darzustellen, stattdessen lag es in der Verantwortung der Künstler einen prägnanten Moment zu wählen, der dem Betrachter zu vermitteln in der Lage ist, was davor geschah und was danach passieren wird.

III. 1. Narration im Bild

Untrennbar mit der Wahl des Moments verwoben ist der narrative Gehalt der Bilder. Die Motive des Bildes, die einen zeitlichen Moment erzeugen, sind ebenso Motive des erzählerischen Prozesses¹⁰¹. Zunächst muss jedoch der Begriff der Narration definiert werden. Die Narratologin Monika Fludernik bestimmt den Begriff wie folgt: „Eine Erzählung (engl. narrative, frz. récit) ist eine Darstellung in einem sprachlichen und/ oder visuellen Medium, in deren Zentrum eine oder mehrere Erzählfiguren anthropomorpher Prägung stehen, die in zeitlicher und räumlicher Hinsicht existenziell verankert sind und (zumeist) zielgerichtete Handlungen ausführen (Handlungs- oder Plotstrukturen).“¹⁰² Ähnlich formuliert es Luca Giuliani: Für ihn besitzt eine Darstellung erst Narration, „wenn in ihr handelnde Subjekte als Protagonisten auftreten und den Gang der Ereignisse bestimmen“¹⁰³. Im Gegensatz zu einer schriftlichen oder verbalen Narration, fehlt bei der visuellen der Erzähler. Diese Rolle nimmt, laut Richard Brilliant, der Betrachter des Bildes ein¹⁰⁴. Jean-François Lyotard, der sich vor allem mit der verbalen Narration beschäftigte, weist die Rolle des Narrators nicht zwangsläufig fest zu. Vielmehr ist der Narrator einst ein Zuhörer gewesen, der nun dieselbe Erzählung weitergibt¹⁰⁵. Überträgt man dessen Ansicht auf die visuelle Narration, nimmt der Betrachter sowohl die Rolle des Narrators als auch die des Empfängers gleichzeitig ein. Es stellt sich weiter die Frage, ob ein Bild auf eine konkrete Erzählung¹⁰⁶ rekurrieren muss, damit der Betrachter den narrativen Gehalt erkennt und versteht oder ob eine nicht näher spezifizierte Handlungsabfolge ausreicht, um eine Narration für den Betrachter zu erzeugen. Ein großer Teil der Forschung vertritt den Standpunkt, der Betrachter müsse Kenntnis von dem dargestellten Mythos haben, um nachvollziehen zu können, was abgebildet ist¹⁰⁷. Nach Ansicht Richard Brilliants sind Bilder einer Geschichte untergeordnet und beziehen sich auf den narrativen Kern. Andererseits sagt er: „A truly visual narrative has no visible text to

¹⁰¹ Stähli 2003, 255. „[...] das Wissen um die Erzählung [impliziert] Temporalität; [...]“

¹⁰² Fludernik 2008, 15.

¹⁰³ Giuliani 2003, 35. Meyboom 1978, 57 drückt es undifferenzierter aus: „A narrative representation is, evidently, a narration represented by pictorial means [...]“

¹⁰⁴ Brilliant 1984, 16. 17. Zusätzlich nennt er auch den Künstler und den Protagonisten des Bildes Erzähler.

¹⁰⁵ Lyotard 1994, 70–71.

¹⁰⁶ Bisher und auch im Folgenden wird in dieser Untersuchung der Begriff ‚Erzählung‘ und nicht ‚Geschichte‘ verwendet werden. Während ‚Geschichte‘ das Aufzeigen zeitlich aufeinander folgender Geschehnisse meint, kann in einer ‚Erzählung‘ das Vorher und Nachher zu einer sinnvollen Komposition zusammengestellt werden, s. hierzu Rohbeck 2015, 95. 100.

¹⁰⁷ Meyboom 1978, 57; Giuliani 1996, 32; Giuliani 2003, 80; Stähli 2003, 243 mit Anm. 11.

which it must defer.“¹⁰⁸ Nach Luca Giulianis Meinung sollte eine Narration einen Spannungsbogen aufbauen, der zu Anfang aus-, am Ende aufgelöst wird¹⁰⁹. Dies kann jedoch nicht pauschal für alle Bilder gelten. Nur wenige Darstellungen der antiken Kunst geben innerhalb eines Bildes die wichtigsten Momente einer Erzählung wieder. Festzuhalten gilt aber weiter, dass, so Luca Giuliani, die Benennung der Protagonisten eine nicht unbedeutende Rolle für die verbildlichte Handlung spielt. Es sollte seiner Meinung nach im bestmöglichen Fall mindestens ein Protagonist identifizierbar sein, sodass das Bild für den Betrachter eine Erzählung in Gang bringen kann¹¹⁰. Giuliani korrigiert sich jedoch gleichzeitig selbst, wenn er sagt, dass der Künstler mit einem Bild, das weder Namensbeischriften noch den Protagonisten identifizierende Attribute beinhaltet, dennoch eine spezifische und bekannte Erzählung verbildlichen wollte¹¹¹. Seiner Ansicht nach ist es folglich von Wichtigkeit, ob ein Bild narrativen Inhalt oder deskriptiven Charakter besitzt¹¹².

Insgesamt lässt sich sagen, dass der Betrachter keine Kenntnis von der Darstellung zu haben braucht, jedoch Bildelemente in der Darstellung sucht, von denen er Kenntnis besitzt, um daraus eine Handlung konstruieren zu können¹¹³. Dennoch ist es für den Betrachter gewinnbringend, Kenntnis von der Geschichte zu besitzen, um, wie Nikolaus Himmelmann feststellt, die Darstellung richtig zu deuten¹¹⁴. Des Weiteren ist es von Vorteil, wenn zumindest ein Teil der Bildelemente auf eine Geschichte zurückzuführen ist. Durch das durch Texte vermittelte Wissen kann eine sekundäre Umschreibung der Bedeutung erfolgen¹¹⁵.

Die bildliche Narration ist bereits seit Carl Roberts „Bild und Lied“¹¹⁶ ein Untersuchungsgegenstand der archäologischen Forschung. Carl Robert verwendet keine expliziten Begriffe für die für ihn unterschiedlichen Erzählmethoden. Für die Archaik, Klassik und den Hellenismus umschreibt er lediglich die je Epoche unterschiedlich aufkommenden Erzählstrukturen¹¹⁷. Verschiedene archäologische Studien untersuchten daraufhin Bilder auf

¹⁰⁸ Brilliant 1984, 17.

¹⁰⁹ Giuliani 2003, 35. 36. Giuliani bezieht sich hier vor allem auf die *Poetik* des Aristoteles, der auf diese Weise die wichtigen Elemente einer Handlung in einer Tragödie erörtert, s. dazu Aristot. poet. 1450b.

¹¹⁰ Giuliani 2003, 52.

¹¹¹ Giuliani 2003, 284.

¹¹² Giuliani 1996, 30–31; Giuliani 2003, 284.

¹¹³ Titzmann 1990, 378.

¹¹⁴ Himmelmann-Wildschütz 1967, 75.

¹¹⁵ Titzmann 1990, 378. 381.

¹¹⁶ Robert 1881, 1–51.

¹¹⁷ Robert 1881, 14. Die Archaik „möchte gerne gleich Alles erzählen, und es will ihr nicht in den Sinn, dass sie nicht, wie die Poesie, den ganzen Verlauf der Handlung, sondern nur einen Abschnitt behandeln darf.“ Robert 1881, 29. Die Klassik stellt nur einen entscheidenden Moment dar. Robert 1881, 46. Ab dem Ende des 6. Jh. v. Chr. erscheinen Bilderzyklen. Weitzmann 1947, 13–17 folgt Carl Robert in Bezug auf die Anzahl der verschiedenen Erzählweisen. Er unterscheidet drei Narrationsmethoden: Die simultane, monoszenische und

ihre Kompositionen und entwarfen ein System, verschiedene narrative Bildelemente nachzuweisen und zu benennen. Diese Untersuchungen beziehen sich vor allem auf die von Franz Wickhoff aufgestellte Einteilung der Erzählweisen¹¹⁸.

Insgesamt werden vier¹¹⁹ verschiedene Komponenten der Narration, welche in der griechischen Kunst zur Anwendung kamen, unterschieden. Die erste ist die monoszenische Erzählweise¹²⁰. Ein monoszenisches Bild zeigt eine Szene mit nur einem einzigen und, laut George M. A. Hanfmann und später Anthony M. Snodgrass, dramatischen Moment einer Erzählung¹²¹. Ein spätgeometrischer Dinos¹²² mit einer monoszenischen Darstellung kann vermutlich als die Entführung der Helena durch Paris gedeutet werden. Ein Mann hält eine Frau am Handgelenk und ist im Begriff mit ihr gemeinsam ein großes Schiff mit etlichen Ruderern zu besteigen. Paul G. P. Meyboom sieht in der monoszenischen Darstellungsweise jedoch das Problem, dass mittels eines Bildes nicht der vollständige narrative Gehalt einer Erzählung hervorgerufen werden könne. Lediglich der Betrachter selbst könne in solch einem Bild eine Narration schaffen, wenn er Kenntnis von der Geschichte besitze und trotz der ‚einseitigen‘ Darstellung des Geschehens wisse, um was für einen Moment einer Geschichte es sich handle. Aufgrund dessen nennt Paul G. P. Meyboom diese Methode „not real“¹²³. Diese These ist jedoch nicht zu verifizieren, da eine Narration nicht davon abhängig gemacht werden kann, ob der Betrachter Kenntnis von der Erzählung besitzt oder nicht. Existiert in einer monoszenischen Darstellung Narration, wenn der Betrachter diese dank seines Wissens in Gang bringen kann, wird Narration auch ohne diesen Betrachter im Bild impliziert sein. Dennoch hängt die Rezeption des Werkes vom dem Wissen des Betrachters sowie von der Augenblickswahl des Künstlers ab.

Die zweite Erzählweise ist die komplementäre Methode¹²⁴. Es handelt sich dabei um ein zentrales Bild, welches durch weitere kleinere Bilder ergänzt wird. Laut Anthony M.

zyklische Methode. Im Folgenden wird der neueren Forschung und deren Einteilung in vier Erzählweisen gefolgt.

¹¹⁸ Wickhoff 1912, 1–14.

¹¹⁹ Stansbury-O'Donnell 1999, 6–7 zählt noch weitere Narrationstypen auf, um darauf hinzuweisen, wie kompliziert die Unterteilung der Erzählweisen ist. Er fasst aus unterschiedlichen Literaturen insgesamt acht verschiedene Formen der Narration zusammen: monoszenic, synoptic/simultaneous, progressive, unified, cyclical, continuous, episodic, serial.

¹²⁰ Wickhoff 1912, 14 nennt diese Erzählweise distinguierend; Weitzmann 1947, 14; Hanfmann 1957, 73; Meyboom 1978, 56; Snodgrass 1982, 5.

¹²¹ Hanfmann 1957, 73. George M. A. Hanfmann definiert die monoszenische Erzählweise als ein Bild, in dem eine Geschichte innerhalb einer Szene zusammengefasst wird und sich dabei auf den Protagonisten beschränkt. Dies erscheint jedoch nicht möglich, da auf diese Weise mehrere Szenen verwendet werden müssten, was gegen eine monoszenische Erzählweise spräche, s. dazu Snodgrass 1982, 5.

¹²² London, British Museum Inv.-Nr.: GR 1899.2-19.1, 735-720 v. Chr.; Meyboom 1978, 58 Taf. 27 Abb. 1.

¹²³ Meyboom 1978, 56. 70. Ähnlich sieht es auch Kibédi Varga 1990, 364.

¹²⁴ Wickhoff 1912, 14 nennt diese Erzählweise „komplettierend“; Meyboom 1978, 67. 70 nennt sie „complementary method“; Snodgrass bezeichnet sie als „synoptic method“, s. dazu Snodgrass 1982, 5.

Snodgrass werden nicht zwingend kleinere Bilder verwendet, sondern zwei oder mehrere verschiedene Szenen in einem Bild zusammen dargestellt¹²⁵. Die dargestellten Personen und Figuren werden jedoch nicht wiederholt gezeigt¹²⁶. Der Klitiaskrater¹²⁷ bildet die Verfolgung des Troilos durch Achilles ab. Die Komposition setzt verschiedene Momente der Geschichte zusammen, ohne einen der Protagonisten zu wiederholen. Eine Malerei in der Nähe des Dionysos-Theaters in Athen zeigte, wie Paul G. P. Meyboom ausführt¹²⁸, ebenfalls eine komplementäre Narrationsmethode. Ariadne ist schlafend dargestellt, während Theseus sie heimlich verlässt. Auf der anderen Seite zeigt sich bereits Dionysos, der die Schlafende findet.

Die dritte Erzählweise ist die zyklische Methode¹²⁹. Es werden separate, monoszenische Bilder verwendet, die zu derselben Erzählung gehören oder auf denselben Protagonisten Bezug nehmen¹³⁰. Vor allem Metopen an Tempelbauwerken sind in der zyklischen Erzählweise gestaltet. Die Metopen des Athener Schatzhauses in Delphi etwa geben die Taten des Theseus wieder, in denen der Protagonist wiederholt dargestellt wird. Die Bilder zeigen separate Szenen, bezogen auf den Heros und bilden eine Sequenz einzelner Bilder¹³¹. Durch die Abfolge mehrerer Augenblicke derselben Geschichte entfaltet sich eine Narration im Bild¹³². Auf diese Weise ist der bildliche Aufbau nicht von Vorkenntnissen des Betrachtenden abhängig, sondern kann aufgrund der zusammenhängenden Szenen die zu erzählende Handlung konstruieren.

Die abschließende vierte Erzählweise ist die kontinuierende Methode¹³³. Der Protagonist wird darin wiederholt dargestellt¹³⁴ und die Figuren werden auf einem gemeinsamen Hintergrund ohne eine visuelle Trennung zwischen den Szenen wiedergegeben¹³⁵. Franz Wickhoff

¹²⁵ Snodgrass 1982, 5. 23. Laut Anthony M. Snodgrass ist die synoptische Erzählweise die wichtigste und vor allem die gängigste narrative Methode, die in der Archaik angewandt wurde. Als Beispiel führt er die Knopfhenschale mit der Kirkedarstellung an, s. dazu S. 10 mit Anm. 49.

¹²⁶ Meyboom 1978, 68. 70.

¹²⁷ Attisch schwarzfiguriger Volutenkrater, Florenz, Museo Archaeologico Inv.-Nr.: 4209, um 570 v. Chr.; Meyboom 1978, 60.

¹²⁸ Meyboom 1978, 68.

¹²⁹ Wickhoff 1912, 1; Weitzmann 1947, 17; Hanfmann 1957, 73; Meyboom 1978, 56. 71; Snodgrass 1982, 5; Froning 1988, 177; von Hesberg 1988, 343. 344.

¹³⁰ Hanfmann 1957, 73. Meyboom 1978, 56. 71.

¹³¹ Hanfmann 1957, 73; Hoffelner 1988, 77–117, mit Abbildungen. Um 500 v. Chr.

¹³² Hanfmann 1957, 73; Meyboom 1978, 56. 71.

¹³³ Wickhoff 1912, 12; Weitzmann 1947, 13; von Blanckenhagen 1957, 81; Meyboom 1978, 69. 71; Snodgrass 1982, 5; Froning 1988, 169–174; von Hesberg 1988, 342.

¹³⁴ Meyboom 1978, 71–72. Ein Fries der Abenteuer des Theseus, der aus Trysa stammt, gibt eine kontinuierende Narration wieder.

¹³⁵ Wickhoff 1912, 10; Froning 1988, 169–171.

konstatiert, diese Erzählweise sei eine rein römische Erfindung¹³⁶, was jedoch widerlegt werden konnte. Der Telephosfries des Pergamonaltars ist ein vorrömisches Beispiel¹³⁷, das mehrere Szenen einer Geschichte darstellt und den Protagonisten wiederholt zeigt. Diese narrative Methode ist hinsichtlich dieses Forschungsprojekts besonders bemerkenswert, da sie, wie Heide Froning erwähnt, bezweckt, „den Faktor Zeit im Bild auszudrücken. Darin unterscheidet sie sich prinzipiell von der zyklischen Darstellungsform.“¹³⁸ Ein prominentes Beispiel aus römischer Zeit ist eine Wandmalerei mit den Taten des Odysseus, der Odyssee-Fries vom Esquilin¹³⁹. Der Hintergrund besteht aus einer einzigen Landschaftsmalerei¹⁴⁰. Auf dieses Panorama ist zum einen Architektur gesetzt, zum anderen mehrere unterschiedliche Episoden aus der Odyssee.

Das zeitliche Aufkommen der genannten Erzählweisen wird vorwiegend archaischen, klassischen und hellenistischen Epochen zugewiesen. Die kontinuierende Narrationsform dominierte die Archaik¹⁴¹. Ebenfalls dieser Meinung ist Heide Froning, merkt jedoch an, diese Erzählweise sei dennoch nicht die bevorzugte in der Archaik gewesen¹⁴². In der klassischen Epoche folgen Bilder der monoszenischen Darstellung¹⁴³, im Hellenismus jene der zyklischen Erzählweise¹⁴⁴. Die ältere wie auch die neuere Forschung kommt insgesamt zu dem Ergebnis, dass jede Epoche ihre eigene Narrationsmethode entwickelte. Dies ist jedoch nicht zu bestätigen: Paul G. P. Meyboom sowie Anthony M. Snodgrass¹⁴⁵ sind der Ansicht, dass sich

¹³⁶ Wickhoff 1912, 16–17. 124. 200. Die kontinuierende Erzählweise findet sich laut Franz Wickhoff zum ersten Mal an der Trajanssäule. Auch Snodgrass 1982, 5 wiederholt diese These.

¹³⁷ Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Pergamonmuseum, Pergamon, 190–150 v. Chr.; Heres 2004, 59–68, 68–69 Abbildung. von Blanckenhagen 1957, 79; Meyboom 1978, 69; von Hesberg 1988, 342; Froning 1988, 174. Kurt Weitzmann zählt den Telephosfries zu der zyklischen Erzählweise, s. dazu Weitzmann 1947, 30.

¹³⁸ Froning 1988, 177.

¹³⁹ Rom, Vatikanische Bibliothek, Salla della Nozze, Aldobrandiae, Esquilin, 50/40 v. Chr.; von Blanckenhagen 1963, 100–146, Taf. 44–53; Ling 1991, 113.

¹⁴⁰ von Blanckenhagen 1957, 80; Froning 1988, 173–174 merkt an, dass die „Gliederung des Wandfrieses durch Pfeilerpaare, die eine doppelte Kolonnade vortäuschen“, bestehen. Der Fries zeigt „ganz in Erfüllung der Wickhoffschen Definition, einen ununterbrochenen, gemeinsamen Hintergrund für verschiedene Episoden.“ In dieser Bemerkung tritt ein Widerspruch zutage, da die einzelnen Pfeiler die verschiedenen Bilder voneinander trennen, sodass der Begriff „ununterbrochen“ nicht zur Gänze zutrifft. Dennoch entsteht in der Gesamtschau eine Darstellung der kontinuierenden Erzählung, da mehrheitlich die Landschaftsangaben im Hintergrund von Bild zu Bild fortgesetzt werden. Wie Harald Mielsch betont, sollen die Pilaster nicht „als störendes Beiwerk“ wirken, sondern „vor allem als Akzente“, s. hierzu Mielsch 2001, 50.

¹⁴¹ Robert 1881, 14; Weitzmann 1947, 13. 14; Meyboom 1978, 56 bezieht dies vor allem auf die Vasenmalerei; Stansbury-O'Donnell 1999, 1; Stähli 2003, 254.

¹⁴² Froning 1988, 197. Aristoteles bemerkt in seiner *Poetika*, ein Epos, das Erzählung ist, könne mehrere Handlungsabschnitte zeigen, um dem Zuhörer Abwechslung zu verschaffen, s. dazu Aristot. poet. 1459b.

¹⁴³ Robert 1881, 29; Weitzmann 1947, 14; Snodgrass 1982, 5; Stansbury-O'Donnell 1999, 3 merkt an, dass es auch archaische Beispiele für monoszenische Narration gibt.

¹⁴⁴ Robert 1881, 46; Weitzmann 1947, 17; Stansbury-O'Donnell 1999, 4.

¹⁴⁵ Meyboom 1978, 55–82; Snodgrass 1982, 5–23, bes. 8. 23. Anthony M. Snodgrass bezieht sich jedoch nur auf zwei Erzählmethoden und stuft diese als archaisch ein: die ‚synoptische‘ (komplementäre) Methode ist die

die Erzählmethode bereits in der archaischen Zeit entwickelten, jedoch nicht gleichzeitig die bevorzugte Darstellungsweise von Narration der Künstler und Rezipienten waren. Insbesondere Paul G. P. Meyboom setzt die monoszenische Methode als die früheste an¹⁴⁶. Hieran schließt sich die komplementäre Methode in der mittleren Archaik an, gefolgt von der zyklischen Narrationsform in der Spätarchaik. Im 5. Jh. v. Chr. entwickelte sich anschließend die kontinuierende Erzählmethode¹⁴⁷. Die Darstellungen des oben genannten spätgeometrischen Dinos, des Klitiaskraters und des Athener Schatzhauses in Delphi können als entsprechende Belege für die drei zuerst genannten Narrationsmethoden angeführt werden und bestätigen ihre frühe Verwendung.

Eine Komponente, die ebenfalls zur Narration gehört, ist die Darstellung von Emotionen. Henner von Hesberg erkennt die emotionale Seite der Narration in Silberkannen in Paris¹⁴⁸, die Szenen aus der *Ilias* zeigen. Zum einen wird der tote Patroklos dargestellt, der von Griechen umringt ist, zum anderen wird in Achills Beisein der Leichnam des Hektor mit Gold aufgewogen¹⁴⁹. Die anwesenden Figuren trauern und sind emotional bewegt. Zur Interpretation der dargestellten Narration tragen die gefühlsbetonten Personen bei. Emotionen können jedoch nicht pauschal in jedem Bild aufgefasst werden, wenige Bilder sind emotional so aufgeladen, dass sie die Narration beeinflussen¹⁵⁰.

Die Erzählmethode sind auf die römische Wandmalerei übertragbar und werden bezüglich der Fragestellungen der vorliegenden Arbeit hilfreich sein. Emotionen sind auch in der Wandmalerei greifbar, was beispielsweise ein Bild der Medea anschaulich belegt: Schwermütig beobachtet sie ihre Kinder beim Spielen, während sie sich allmählich dazu entschließt, ihre Tat – das Töten ihrer eigenen Kinder – umzusetzen¹⁵¹. Derweil die

älteste und gängigste, während die monoszenische zwar ebenfalls archaisch ist, aber weniger zur Anwendung kam

¹⁴⁶ Meyboom 1978, 58. 70. Paul G. P. Meyboom setzt sie in die geometrische Epoche, da er die monoszenische Form aber als nicht echt ansieht, zählt er sie nicht zu dem Methodensystem. Himmelmann-Wildschütz 1967, 85–87 sieht ebenfalls in der geometrischen Epoche die Grundlagen der archaischen Erzählweisen. Dank gewisser „Hieroglyphen“ in der geometrischen Kunst ist es dem Rezipienten möglich, Aussagen zu treffen. Ein Helm stünde beispielsweise für Tapferkeit. Stansbury-O'Donnell 1999, 44.

¹⁴⁷ Meyboom 1978, 69–71 merkt an, dass die kontinuierende Methode in die 2. Hälfte des 5. Jh. v. Chr. zurückzuführen ist. Heide Froning ergänzt diese Aussage damit, dass die griechische Kunst durch altorientalische Kunst, welche bereits kontinuierende Bilder schuf, beeinflusst wurde. In der Spätarchaik war diese narrative Methode „voll ausgebildet“, s. dazu Froning 1988, 180–181. 187.

¹⁴⁸ Paris, Bibliothèque Nationale o. Inv.-Nr., aus Berthouville; von Hesberg 1988, 338 Abb. 17a. Henner von Hesberg datiert die Kannen in das 2./1. Jh. v. Chr., was jedoch als problematisch angesehen werden kann. Sie sind in die Kaiserzeit zu setzen, 1. Jh. n. Chr., s. dazu Strong 1966, 133. 142; Baratte 1997, Taf. 8, 1.

¹⁴⁹ von Hesberg 1988, 339.

¹⁵⁰ Hanfmann 1957, 77; von Hesberg 1988, 340 bezieht sich dabei auf Bilder der kontinuierenden Erzählweise.

¹⁵¹ s. Kat. **HI**.

kontinuierende Erzählweise in dem oben genannten Odyssee-Fries¹⁵² zu finden ist, zeigt sich die komplementäre Methode beispielsweise in der Darstellung des Actaeon mit Diana¹⁵³. Sowohl Szenen vor dem Wendepunkt als auch jene, die den Höhepunkt wiedergeben sind in einem Bild vereint. Monoszenische Bilder finden sich in der römischen Wandmalerei sehr häufig. Als Beispiel seien hier die Darstellungen von Europas Entführung¹⁵⁴ genannt. Mal wird sie vor der Entführung gezeigt, mal währenddessen, jedoch werden nie beide Momente in einer Darstellung miteinander verknüpft. Lediglich die zyklische Erzählweise ist in diesem Kunstmedium nicht leicht zu entdecken. Vor allem Szenen des Alltags zeigen Darstellungen auf diese Weise. Ein ‚Kneipenbild‘¹⁵⁵ etwa zeigt auf einzelnen nebeneinander gestellten Bildern die Besucher einer *taberna* und deren Tätigkeiten in eben dieser. Unklar ist jedoch, ob es sich bei den dargestellten Personen immer um dieselben handelt.

III. 2. Rhetorik im Bild

Die Berücksichtigung der Instrumente der Rhetorik für die Komposition eines Bildes kann gewinnbringend für die Frage nach der Intention des Künstlers oder des Auftraggebers sein sowie für die Entschlüsselung der Vermittlungsstrategie, mit der der Inhalt der Bilder für den Betrachter greifbar gemacht werden soll.

Nadia Koch definiert den Begriff der Bildrhetorik wie folgt: „[...] wir fragen nach der Wirkungsabsicht einer sich im Werk manifestierenden Intention, nach einem strategisch vorgehenden Künstler.“¹⁵⁶ Joachim Knappe präzisiert in seinem Aufsatz „Rhetorik“ nicht nur die sprachliche Rhetorik, sondern auch die bildbezogene. Im Mittelpunkt der Rhetorik steht die effektive Kommunikation. Sie zielt ganz besonders darauf ab, den Gesprächspartner zu beeinflussen und zu überreden, ist jedoch nicht mit Manipulation gleichzusetzen¹⁵⁷. Die Theorie der Bildrhetorik kann von der Rhetorik abgeleitet werden. Bestandteile dieser

¹⁵² s. S. 23 mit Anm. 139.

¹⁵³ s. Kat. **Ab2**.

¹⁵⁴ s. Kat. **Ba1–Bb6**.

¹⁵⁵ Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 111482, aus Pompeji, VI 14, 35.36, Caupona di Salvius, 4. Stil. PPM V 369–371.

¹⁵⁶ Koch 2005, 2.

¹⁵⁷ Knappe 2005, 135; Kibédi Varga 1990, 359 erwähnt zusätzlich, dass ein Bild emotional in zwei unterschiedliche Richtungen laufen kann. Zum einen können verschiedene Emotionen hervorgerufen werden, zum anderen kann die Darstellung einen Betrachter „auffordern, bestimmte Gefühle zu entwickeln und diese vielleicht sogar in Taten umzusetzen.“

Theorie sind bestimmte Strukturen und Instrumente innerhalb eines Textes oder einer Rede, die die kommunikative Zielsetzung des Orators anstreben¹⁵⁸. Überträgt man das Konzept auf die Kunst, handelt es sich bei einem Bild um eine Textur, die durch spezifische Elemente aufgebaut ist. Dies benutzt der Künstler – ein Kommunikator oder Orator im Sinne der Rhetorik –, um sein Anliegen dem Betrachter mitteilen zu können. Er verwendet kontrolliert Stilmittel, die als rhetorisch aufzufassen sind¹⁵⁹. Die verwendeten Elemente des Bildes oder auch die gesamte Darstellung dienen für den Künstler als Stimulus¹⁶⁰. Sie fungieren also als Reiz, um im Betrachter eine Reaktion auszulösen. Trotz der großen Abhängigkeit von der sprachlichen Rhetorik können nicht alle Elemente der Rhetorik auch in Bezug auf Bilder verwendet werden. Rhetorische Mittel wie Satzstellung und sprachliche Stilfiguren können beispielsweise nicht mit den Stilmitteln in Bildern verglichen werden¹⁶¹. Stattdessen müssen andere rhetorische Ausdrucksmittel wie formale Kriterien in Darstellungen erörtert werden¹⁶². Die Stilmittel der Rhetorik sind, laut Joachim Knappe, epochenspezifisch, sodass es in jedem Zeitraum einen Usus üblicher Instrumente gab¹⁶³. Innerhalb des 4. Jhs. v. Chr. beispielsweise gewannen immer wieder neue Elemente in der Malerei an Bedeutung. Zuerst waren die Figuren von Wichtigkeit, abgelöst von der Leuchtkraft der Farben. Die spätclassischen Maler folgten mit reduzierter Farbigkeit¹⁶⁴. Koch spricht hierbei von einer „technischen Persuasion“¹⁶⁵.

Des Weiteren spielt in einem Bild die Argumentation, mit der persuasiv gehandelt wird, eine Rolle. Aron Kibédi Varga zufolge bestehen die Argumente aus Attributen, die die Protagonisten identifizieren; gleichzeitig werden aber auch dargestellte Szenen aus dem Leben oder bestimmte Taten¹⁶⁶ zu den Attributen hinzugezählt. Ferner werden diese Merkmale für den Betrachter des Bildes als Argumente angesehen, sodass er die dargestellte Heldentat nicht emotionslos mustert¹⁶⁷. Erweitert betrachten kann man dies mit dem Aspekt

¹⁵⁸ Knappe 2005, 135.

¹⁵⁹ Knappe 2005, 134. 136.

¹⁶⁰ Knappe 2005, 136.

¹⁶¹ Knappe 2005, 137.

¹⁶² Knappe 2005, 142.

¹⁶³ Knappe 2005, 140; Koch 2005, 7. Nadia Koch stellt hierzu den Wandel der Farbauswahl und Maltechnik in der Kunst des 4. Jh. v. Chr. als Beleg dar.

¹⁶⁴ Koch 2005, 7.

¹⁶⁵ Koch 2005, 7.

¹⁶⁶ Kibédi Varga 1990, 359. Die Szenen und Taten müssen jedoch dazu dienen, die Person zu identifizieren. Ähnlich auch bei von Hesberg 1988, 330–331.

¹⁶⁷ Kibédi Varga 1990, 359.

der Paradeigma. Eine vorbildhafte Handlungsweise wird in einem Bild definiert, welche von dem Betrachter übernommen werden kann¹⁶⁸.

Drei unterschiedliche technische Verfahren können, laut Nadia Koch, innerhalb der Bildrhetorik untersucht werden: *inventio*, *dispositio* und *elocutio*¹⁶⁹. Der Terminus *inventio* bezieht sich auf die Ideenvielfalt des Künstlers. Er hat zu entscheiden, welches Thema sein Werk ausfüllen soll und welche sich darin befindlichen Elemente vonnöten sind, damit das Thema erkannt werden kann¹⁷⁰. Ferner gehört in diese erste Phase die Wahl des „zentralen Augenblicks“¹⁷¹. *Dispositio* verweist auf die Kompositionslehre und fragt etwa nach Symmetrie oder Verwendung einer achsialen Ausrichtung¹⁷². Die dritte Komponente, *elocutio*, betrifft die Vertextlichung bzw. die handwerkliche Ausarbeitung¹⁷³. Um das Bildthema begreiflicher zu machen, kann der Künstler beispielsweise auf eine Bildunterschrift zurückgreifen¹⁷⁴.

Im 5. und 4. Jh. v. Chr. äußerten sich Philosophen und Redner über Rhetorik und auch über Rhetorik in Bildern¹⁷⁵. Der Begriff der sprachlichen Rhetorik war für sie mit der Persuasion gleichbedeutend, was vor allem die weiter unten aufgeführten Quellen Platons und Xenophons belegen können. Für den griechischen Redner Gorgias im 5. Jh. v. Chr. war die Persuasion in der Rhetorik inbegriffen¹⁷⁶. Es wurde aber im 2. Jh. n. Chr. festgehalten, dass nicht nur mittels Rhetorik Beeinflussung stattfinden kann, sondern auch etwa durch Ansehen oder Schönheit¹⁷⁷.

¹⁶⁸ Borg 2002, 96–97. Als Beispiel solch einer vorbildhaften Handlungsweise nennt Barbara Borg den Mythos des Meleager: Nachdem ein Streit zwischen den Ätolern und den Kureten ausbrach, zog sich Meleager zurück. Erst als ihn Verwandte darum baten, den Kampf zu schlichten, schritt er ein und rettete dadurch die Stadt Kalydon (Hom. Il. 9, 529–599). Dass Meleager die Bitten erhörte und eine große Gefahr verhinderte, ist als Paradeigma zu verstehen.

¹⁶⁹ Koch 2005, 10. Joachim Knappe nennt dagegen sechs verschiedene Elemente (Intellektion, Invention, Disposition, Elokution, Memoria und Aktion), jedoch sind diese primär auf die Rhetorik in Bezug auf Sprache auszulegen, s. dazu Knappe 2005, 145–146. Das System von Joachim Knappe wird von Hartmut Stöckl aufgenommen und für ein Werbebild sowie ein Pressefoto als konkrete Beispiele ausgeführt, s. Stöckl 2014, 386–388.

¹⁷⁰ Joachim Knappe nennt dabei das „Interpretationskalkül“ des Künstlers. Er entscheidet, was der Betrachter wie wahrnehmen und interpretieren wird, s. dazu Knappe 2005, 143.

¹⁷¹ Kibédi Varga 1990, 363. Diese Phase gehört aus dem Blickwinkel dieser Untersuchung zu den wichtigsten. Der Künstler bestimmt durch die Wahl des Moments, ob und wie der Betrachter das Bild auffassen wird.

¹⁷² Alberti 2002, 121–131. Laut Leon Battista Alberti ist es in der Malerei von Vorteil, erst grob zu beginnen, danach in die Details überzugehen. Des Weiteren müssen die Figuren zueinander und in Bezug auf Gegenstände im Bild im richtigen Verhältnis stehen.

¹⁷³ Koch 2005, 10.

¹⁷⁴ Knappe 2005, 145–146; Koch 2005, 10.

¹⁷⁵ Schmidt 2005, 12.

¹⁷⁶ Plat. Gorg. 453E.

¹⁷⁷ Sext. Emp, adv. math. 2, 2–4; Koch 2005, 1. Als Beispiel kann Helena genannt werden, die mit ihrer Schönheit sowohl Paris als auch Menelaos gefügig machte.

In seinem Werk „Lob der Helena“ bezieht sich Gorgias auf die Bildrhetorik und erläutert die Art der Gestaltung der unterschiedlichen Bildwerke, die Helena zeigen. Bemerkenswert ist hierbei seine Aussage, die Bilder hätten auf die Betrachter Einfluss, Bilder könnten in den Menschen Unbehagen oder Freude hervorrufen¹⁷⁸. Laut Stefan Schmidt, „erweist sich Gorgias als Vorläufer des jüngeren Traditionsstranges bei der Beurteilung der Wirkung von bildlichen Darstellungen.“¹⁷⁹

Platon beschreibt diesbezüglich ein Gespräch zwischen Sokrates und Gorgias, Xenophon eine Unterhaltung zwischen Sokrates und dem Maler Parrhasios¹⁸⁰. Der Dialog zwischen dem Philosophen und dem Redner entwickelt sich dahingehend, dass Sokrates seinem Gesprächspartner die Persuasion in Bildern nahelegt. Im Gespräch mit dem Maler setzt Sokrates diesem auseinander, inwiefern Emotionen in Bildern dargestellt werden können, nämlich durch Mimik und Gestik¹⁸¹.

Ähnlich wie Gorgias drückt es im 1. Jh. n. Chr. der römische Gelehrte Quintilian in seinem Werk über die „Ausbildung des Redners“ aus. So unterstreicht er nicht nur im Bereich der Redner die divergierenden Eigenschaften und Stilarten der Rhetorik, sondern bezieht sie auch auf die Kunst. Er zählt verschiedene Künstler aus unterschiedlichen Kunstgattungen und Epochen auf und stellt ostentativ deren herausragende Eigenschaften heraus, die sie auf ihre Kunstwerke übertrugen und diesen somit eine besondere Qualität verliehen. Als Beispiele seien hier die Künstler Polyklet und Praxiteles genannt. Polyklet verlieh, so Quintilian, seinen Skulpturen Anmut, Praxiteles schuf seine Werke naturnah¹⁸².

Der antike Schriftsteller und Satiriker Lukian aus dem 2. Jh. n. Chr. hatte großes Interesse an der Überzeugungskraft der Bilder. Insbesondere ein Tafelbild des Zeuxis verleitete ihn dazu, seine Eindrücke zu dessen technischer Gestaltung niederzuschreiben¹⁸³. Das Bild gibt eine Kentaurenfamilie wieder. Im Vordergrund säugt die Kentaurenmutter ihre zwei Kinder, während im Hintergrund der Kentaurenvater erscheint. Für Lukian ist es bemerkenswert, inwiefern Zeuxis durch die Gestaltung der äußerlichen Erscheinung die Persönlichkeiten der Fabelwesen einfangen und malerisch ausdrücken konnte. Der männliche Kentaur erscheint wild, tierisch und kraftvoll, der weibliche dagegen schön und zierlich. Die Kinder besitzen

¹⁷⁸ Gorg. Helena 18. Kibédi Varga 1990, 358 ergänzt dies durch den Vergleich mit Texten. Bilder könnten „unmittelbarer und stärker als Worte auf die menschlichen Gefühle einwirken.“; Schmidt 2005, 14.

¹⁷⁹ Schmidt 2005, 15.

¹⁸⁰ Plat. Gorg. 450B–453A; Xen. mem. 3, 10, 5.

¹⁸¹ Es existieren aber auch negative Stimmen wie die des Platon, der in einem Gespräch zwischen zwei Sophisten erörtert, dass Kunst nur Fantasie sei, s. dazu Plat. soph. 236B–236C. Nadia Koch führt an, Platon hielte neben der Rhetorik auch die Bildrhetorik nur für Scheinwissen, s. dazu Koch 2005, 5.

¹⁸² Quint. inst. 12, 10.

¹⁸³ Lukian, Zeux. 3. Lukian sah das Bild jedoch nur als Kopie in Athen, da das Bild mit anderen Werken im Auftrag Sullas nach Italien verschifft werden sollte, das Boot aber versank; DNO 1729.

kindliche Scheu und dennoch Wildheit¹⁸⁴. Insbesondere die Neuheit des Bildthemas überraschte jedoch offensichtlich die Zuschauer. Dies begründet, warum Zeuxis, Lukian zufolge, das Bild anschließend nicht mehr ausstellen wollte. Der Künstler strebte an, für die Maltechnik gelobt zu werden, nicht für die Bildneuheit, die er selbst für das minderwertigste daran hielt¹⁸⁵. Die Maltechnik diente dem Künstler als rhetorisches Stilmittel, welches den Betrachter von dem Bild überzeugen sollte, das gewählte Bildthema tritt somit absichtlich in den Hintergrund.

Leon Battista Alberti beschrieb im 15. Jh. in seiner Abhandlung „Della Pittura“ – vor allem im zweiten Buch – die relevantesten Bestandteile der Malerei und schildert unter anderem die Wichtigkeit der Mimik wie auch der Körperhaltung. Zum einen sollen die Emotionen der Protagonisten, die sie augenblicklich durchleben, vom Betrachter erkannt werden können, sodass dieser ‚mitleiden‘ kann¹⁸⁶, was zur Persuasion der Betrachter führt. Zum anderen muss auch die Positur der Situation, ganz besonders aber zum Lebensstil der Figur passen: ein junger beziehungsweise alter Mensch muss entsprechend jung respektive alt gezeichnet werden¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Lukian, Zeux. 3–5. Auch Leon Battista Alberti lobt die Fähigkeiten des Zeuxis, insbesondere dessen Gebrauch von Licht und Schatten in dessen Malereien, s. dazu Alberti 2002, 143.

¹⁸⁵ Lukian, Zeux. 5.

¹⁸⁶ Alberti 2002, 131.

¹⁸⁷ Alberti 2002, 131–141.

IV. Mythenkundiger versus Mythenunkundiger

In vorliegender Untersuchung wird davon ausgegangen, dass nicht jeder Betrachter eines Wandbildes über ein ausgeprägtes Wissen zu mythologischen Erzählungen verfügte. Durch die Berücksichtigung auch unwissender Betrachter lässt sich die Entschlüsselung des narrativen Gehalts anhand der Stimuli und ihrer Kombination verdeutlichen und eine erschwerte oder erleichterte Lesbarkeit der jeweiligen Darstellungen feststellen. Da vornehmlich die oberen Schichten der Bevölkerung Zugang zu schulischer Ausbildung¹⁸⁸ und somit zu detailreicheren Kenntnissen zum schriftlichen – griechischen und lateinischen¹⁸⁹ – Bildungsgut erhielten, werden jene Personen, welche ein solch umfangreiches Wissen nicht erlangten, Schwierigkeiten in der Lesbarkeit mancher Wandbilder gehabt haben; doch auch sie kamen mit Darstellungen mythologischen Inhalts in Kontakt, wie die Figur des Trimalchio, dem Protagonisten der *Satyrica* des Petronius, exemplarisch belegen kann. Als Freigelassener und Neureicher beschäftigt sich Trimalchio unter anderem mit mythologischen Themen, offenbart hierbei jedoch gegenüber seinen Gästen zahlreiche „Bildungslücken“¹⁹⁰. So ist es bei ihm nicht Medea, sondern Cassandra, die ihre Kinder tötet, oder Daedalus, der Niobe in das Trojanische Pferd hilft¹⁹¹. Obwohl der Charakter des Trimalchio überspitzt dargestellt erscheint und seine Unkenntnis gegenüber mythologischen Erzählungen greifbar ist, insistiert Otto Weinreich darauf, „die Gestalten [...] nicht als Karikaturen anzusprechen“, da es „das Leben selbst [ist], das diese Gestalten zu wandelnden Karikaturen der Gattung Homo sapiens gemacht hat.“¹⁹² Das gleiche Bild wie bei Petronius’ *Satyrica* zeigt sich bei der Figur des Calvisius Sabinus aus dem 27. Brief des Seneca¹⁹³: Sabinus „besaß das Vermögen eines Freigelassenen und den Charakter [...]“¹⁹⁴, jedoch auch ein derart schlechtes Gedächtnis, dass ihm Namen wie etwa Ulixes entfielen. Wie Seneca berichtet, wollte er

¹⁸⁸ Marrou 1957, 438; Christes u.a. 2006, 36. 45. 101. 106.

¹⁸⁹ Zur griechischen Erziehung der römischen Bevölkerung s. Marrou (1957) 355–362. Spätestens „zur Zeit des Augustus erhielt der lateinische höhere Unterricht seine endgültige Form [...]“, s. Marrou 1957, 368. Insgesamt bewegte sich ein gebildeter Römer in beiden Sprachen, jedoch nimmt das Interesse an griechischer Literatur ab der Zeit Ciceros ab, sodass es nun wichtiger erscheint, die Werke Vergils und Ciceros zu kennen, s. Marrou 1957, 373–376. 380.

¹⁹⁰ Müller – Ehlers 2008, 7; s. auch Weinreich 1962, 338–348, bes. 346–348; Olshausen 2007, 15–31, bes. 26–27; Hurka 2007, 213–225.

¹⁹¹ Petron. 52, 1–3. Des Weiteren besitzt er beispielsweise fehlerhaftes Wissen über den Trojanischen Krieg, sodass Trimalchio der Meinung ist, Agamemnon hätte Helena entführt, weswegen die Trojaner und Tarentiner sich nun bekämpfen würden, s. Petron. 59, 4.

¹⁹² Beide Zitate: Weinreich 1962, 346.

¹⁹³ Sen. epist. 27, 5–8; s. auch Hurka 2007, 214.

¹⁹⁴ Sen. epist. 27, 5 (übers. von M. Rosenbach).

dennoch „als gebildeter Mensch gelten“¹⁹⁵, sodass er sich Sklaven kaufte, die entsprechende Kenntnis von Hesiod und Homer besaßen, da er glaubte, „er wisse, was einer in seinem Haus wisse.“¹⁹⁶ Trotz des gesellschaftlichen Status als Freigelassene kann der niedrige Bildungsgrad des Trimalchio sowie des Calvisius Sabinus sicherlich auf den Wissensstand der unteren Schichten der römischen Bevölkerung bezogen werden¹⁹⁷, welche weder eine Schule noch Privatunterricht finanzieren konnten.

Den Topos der Unwissenheit thematisiert außerdem bereits die antike Literatur. So wird in der ‚Bildtafel des Kebes‘¹⁹⁸ zweimal auf den Zustand der Unkenntnis der Menschen hingewiesen. Zum einen erklärt ein alter Mann mehreren Personen ein rätselhaftes Bild im Kronos-Heiligtum. Darauf wird beschrieben, wie Menschen drei Mauerringe durchlaufen müssen, um von Irrtum und Unwissenheit zur Bildung zu gelangen und auf dem Weg dorthin durch etliche Behinderungen und Verlockungen verführt werden, wodurch das Ziel möglicherweise nie erreicht werden kann. Zum anderen belegt explizit die Erklärungsbedürftigkeit des Bildes durch den alten Mann die Existenz von Unwissenheit aufseiten der Besucher des Heiligtums. Ebenso gesellt sich etwa in Herondas’ ‚Die Frauen im Asklepiosheiligtum‘ einer Kennerin eine Unwissende hinzu. Beim gemeinsamen Betrachten verschiedener Skulpturen und Votiven innerhalb des Heiligtums offenbart sich schließlich der unterschiedliche Wissensgrad der beiden Frauen. Die Situation der Erklärungsbedürftigkeit findet sich zudem in Philostrats *Eikones* wieder, in der der Literat 65 Bilder beschreibt und zu erläutern versucht. Dass Philostrat selbst teilweise unwissend an die Bilder herangeht, zeigt sich beispielsweise bei der Beschreibung der ‚Liebesgötter‘, in der der Sophist sich selbst fragt, ob er „den Maler wohl recht verstehe“¹⁹⁹. Des Weiteren geht Philostrat auch näher auf die Kenntnis seines Besuchers ein und fragt bei diesem nach, ob er die dargestellte Sage denn kenne²⁰⁰. Neben diesen Beispielen kann exemplarisch auch den Schilderungen des Trimalchio und des Calvisius Sabinus entnommen werden, dass für die römische Kaiserzeit Darstellungen nicht für jeden Betrachter im gleichen Umfang entzifferbar waren, sondern dies im hohen Maße von den persönlichen Voraussetzungen und dem individuellen Bildungsgrad abhing.

¹⁹⁵ Sen. epist. 27, 5 (übers. von M. Rosenbach).

¹⁹⁶ Sen. epist. 27, 6 (übers. von M. Rosenbach).

¹⁹⁷ Wie Eckart Olshausen festhält, beleuchten „die Angaben Petrons vielfach ausschließlich die Situation der Freigelassenen“, sodass dies nicht pauschal auf die gesamte Gesellschaft rückgeschlossen werden kann, s. Olshausen 2007, 29.

¹⁹⁸ Die Bildtafel des Kebes 1,1–32,2. S. hierzu: Die Bildtafel des Kebes. Allegorie des Lebens, hrsg. von R. Hirsch-Luipold – R. Feldmeier – B. Hirsch – L. Koch – H.-G. Nesselrath und übers. von R. Hirsch-Luipold, Darmstadt 2005.

¹⁹⁹ Philostr. imag. 1, 6, 3 (übers. von O. Schönberger).

²⁰⁰ Philostr. imag. 1, 14, 1.

Aufgrund der aufgeführten Beispiele soll in den folgenden Kapiteln, die sich mit der Untersuchung der ikonographischen Tradierung sowie der verwendeten bildrhetorischen Mittel innerhalb der römischen Wandmalerei beschäftigen, als heuristisches Prinzip von Betrachtern mit und ohne Mythenkenntnis gesprochen werden, um in dieser Trennung spezifisch die Lesbarkeit der Bilder unter den veränderten Voraussetzungen zu erfragen, da hier unterschiedliche narrative Prozesse zum Tragen kommen, die unmittelbar auf die Bedürfnisse der Rezipienten rekurren.

V. Die Wahl des Moments in der römischen Wandmalerei

Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst hat gezeigt, dass die Künstler wie auch die Rezipienten der Kunstwerke bewusst an ein Thema herangingen. Mittels der oben genannten kontrollierten Verwendung von narrativen und rhetorischen Stilmittel gelang es, eine Episode aus einem Mythos so zu zeigen, dass die Betrachter ohne Schwierigkeiten erkennen konnten, wer der Protagonist ist und um welchen zeitlichen Abschnitt es sich handelt. Die römische Wandmalerei ermöglicht dank ihrer Fülle an erhaltenen Bildern derselben Themen die Erschließung der Momentbevorzugung in den unterschiedlichen Stilen. Aufgrund der speziellen Erhaltungsumstände eignen sich vor allem die zahlreichen pompejanischen Malereien.

Innerhalb eines mythologischen Erzählstrangs visualisierten die römischen Künstler²⁰¹ drei verschiedene zeitliche Momente: den Moment vor dem Höhepunkt, den Höhepunkt selbst und den Moment nach diesem Höhepunkt. Da innerhalb der drei Momente weitere verschiedene Zeitstufen auftauchen können, werden die Momente wie folgt definiert: Der Vorbereitungsmoment, der Höhepunkt und der Folgemoment beschreiben einen längeren Zeitabschnitt, der sich mit einer entsprechenden Passage der mythologischen Erzählung beschäftigt. Die Künstler wählten einen Moment aus diesem längeren Zeitabschnitt aus.

Die in dieser Untersuchung herangezogenen Bilder²⁰² mit mythologischen Szenen verdeutlichen, dass der Großteil der Darstellungen, die den Vorbereitungsmoment zeigen, im 3. Stil geschaffen wurde. Der Höhepunkt einer Erzählung erscheint vermehrt im 4. Stil, während der Folgemoment dagegen nicht eindeutig einer zeitlichen Phase zugeordnet werden kann (s. **Tafel 12**). Vielmehr erweckt die in dieser Untersuchung geleistete Sammlung von Wandbildern den Eindruck, dass man diesen zeitlichen Moment sowohl im 3. als auch im 4. Stil bevorzugte; dennoch lässt sich zumindest in der Tendenz eine größere Präferenz für den 3. Stil konstatieren²⁰³. Des Weiteren muss beachtet werden, dass manche Bildthemen nicht in zeitlich unterschiedlichen Episoden festgehalten wurden: Die Wandbilder mit Medea zeigen beispielsweise einzig den Moment vor ihrer Tat, denjenigen bevor sie ihre Kinder tötet.

²⁰¹ Wie Roger Ling festhält, wird vor allem der Hausbesitzer die Dekoration an den Wänden bestimmt haben, wobei er sich vermutlich zusätzlich Rat beim Maler selbst einholte, s. Ling 1991, 217. 220.

²⁰² s. Kat. **A–K**.

²⁰³ Die Verfasserin ist sich bewusst, dass die Feststellung solcher Tendenzen der Überlieferungslage geschuldet ist und deshalb spezifischen Unsicherheiten unterliegt.

Schließlich muss angemerkt werden, dass für diese Untersuchung nahezu nur Wandbilder mythologischen Inhalts in Betracht kamen, für die zwei oder mehr zeitlich unterschiedliche Darstellungen desselben Erzählstrangs existieren. Denn nur durch die sich einander ergänzenden Bilder ist es möglich, eine explizite Benennung der Darstellungen als Vorbereitungsmoment, als Höhepunkt oder als Folgemoment vornehmen zu können. Die zeitliche Einteilung der Bilder in einen entsprechenden Moment ergibt sich meist selbst, da die bildlich umgesetzten Erzählungen einem Spannungsbogen folgen. So steigert sich die Handlung bis zum Höhepunkt, in dem sich das Glück zu Unglück beziehungsweise das Unglück zu Glück wendet und schließlich in der Lösung endet²⁰⁴.

Dagegen existieren aber auch etliche pompejanische Wandbilder mythologischen Inhalts, die lediglich auf einen einzigen zeitlichen Moment Bezug nehmen, wodurch eine Benennung als Vorbereitungsmoment, Höhepunkt oder Folgemoment deutlich beeinträchtigt wird. So lässt sich insbesondere schwer entscheiden, ob der dargestellte Moment einen Folgemoment meint, der Spannungsbogen also nun endet, oder ein neuer Erzählstrang beginnt, die Darstellung also als Vorbereitungsmoment definiert werden müsste. Es handelt sich bei den zeitlichen Phasen oft um einen fließenden Übergang, der je nach Wissen und Erwartung eines Betrachters differiert und unterschiedlich ausgelegt werden kann²⁰⁵. Wollte man diese Bilder ebenso in verschiedene zeitliche Rubriken einteilen, liefe man Gefahr, dies aus subjektiven Gründen zu tun, was wiederum eine Verfälschung des Untersuchungsergebnisses nach sich ziehen würde. Hierdurch ergab sich die Notwendigkeit der Einschränkung des für die Analyse relevanten Materials.

V. 1. Der Vorbereitungsmoment

Nicht jede mythologische Erzählung, die Eingang in die Analyse dieser Arbeit gefunden hat, wurde in der römischen Wandmalerei in verschiedenen zeitlichen Episoden dargestellt. So findet sich der Vorbereitungsmoment beispielsweise nicht in den Darstellungen des Mythos

²⁰⁴ S. hierzu Aristot. poet. 1455b; Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft III (2007) 465 s.v. Spannung (Th. Anz).

²⁰⁵ So zu sehen beispielsweise bei den Wandbildern der Danae mit dem Goldregen: Kann die Szene als Höhepunkt ausgelegt werden, da Danae sich soeben mit Jupiter als Goldregen vereint, oder als Vorbereitungsmoment, weil Danae aus dieser Zusammenkunft Perseus gebären wird, was wiederum einen neuen Erzählstrang nach sich zieht? S. Hodske 2007, 222 Taf. 125, 1.

des Hercules im Kampf gegen Nessus. Eine Szene, in der Hercules mit seiner Frau Deianeira auf den Kentauren Nessus treffen und über das Übersetzen des Flusses verhandeln, existiert in der römischen Kunst nicht²⁰⁶.

Des Weiteren zeigt die Zusammenschau der Darstellungen mit mythologischen Erzählungen, dass der Vorbereitungszeitpunkt die Zeit des 3. Stils dominiert. Ein großer Teil dieser Momentdarstellungen wurden also etwa in dem Zeitraum von 20 v. Chr. bis 50 n. Chr.²⁰⁷ geschaffen. Es wird sich zeigen, dass dieser Moment in der Wandmalerei meist durch Handlungslosigkeit gekennzeichnet ist. Jedoch existieren auch Ausnahmen.

Europa

Europa stellt im Hinblick auf die Zeit der Anfertigung der Darstellungen ein Musterbeispiel dar. Alle Darstellungen (**Ba1**, **Ba2**, **Ba3**), die die Episode vor der eigentlichen Entführung darstellen, sind im 3. Stil geschaffen worden. Die Wandbilder besitzen im Bildaufbau eine große Ähnlichkeit untereinander. Europa sitzt auf dem Jupiterstier, während um sie herum ihre Begleiterinnen zum einen das Tier bestaunen und streicheln, zum anderen die Umgebung, in der sie sich befinden, mit Girlanden zu schmücken beginnen. Während in **Ba2** und **Ba3** Europa vollständig bekleidet ist, zeigt sie in **Ba1** ihren Oberkörper unbekleidet. Zusätzlich greift sie in **Ba1** und **Ba2** mit der rechten Hand in ihren Schleier. Des Weiteren unterscheidet sich in allen Wandbildern die Anzahl der Begleiterinnen²⁰⁸: Während sich in **Ba1** drei Freundinnen auf den Stier konzentrieren, befinden sich in **Ba2** vier Begleiterinnen, wovon drei im Begriff sind, eine Girlande aufzuhängen. **Ba3** hingegen zeigt fünf Gefährtinnen, wovon lediglich zwei mit dem Schmücken beschäftigt sind, die anderen drei sich auf den Stier konzentrieren. Des Weiteren ist **Ba3** spiegelverkehrt im Vergleich zu den zwei vorherigen Wandbildern.

Europa, die Tochter des Phoinix und Mutter des Minos, ist bereits aus Homers *Ilias* bekannt²⁰⁹. Für die römischen Bürger war vermutlich die Erzählung des Ovid maßgeblich²¹⁰: Jupiter in Gestalt eines Stieres mischt sich auf einer Wiese unter Europa und ihre Gefährtinnen. Durch seinen Annäherungsversuch gelingt es dem Gott, dass die Königstochter

²⁰⁶ LIMC VI (1992) 838–847 s.v. Nessus (F. Díez de Velasco).

²⁰⁷ Stročka 2007, 311–320. Das Ende des 3. Stils beziehungsweise der Beginn des 4. Stils ist umstritten, so wird hierfür zum einen ein Zeitraum zwischen 40 und 50 n. Chr. diskutiert, zum anderen der Beginn des 4. Stils nicht vor 62. n. Chr. in Betracht gezogen, s. dazu Mielsch 2001, 79.

²⁰⁸ Ovid gibt keine genaue Anzahl der Freundinnen an, s. dazu Ov. met. 2, 845.

²⁰⁹ Hom. Il. 14, 321–322. Eine Sammlung aller Europa betreffende Quellen findet sich in: LIMC IV (1988) 76 s.v. Europe I (M. Robertson).

²¹⁰ Ov. met. 2, 833–875. 6, 103–107; Ov. fasti 5, 605–620. Dass zuvor Rinder durch Merkur auf die Wiese, auf der sich Europa befindet, getrieben werden, ist offenbar eine Erfindung des Ovid, s. dazu Bühler 1968, 13; Zahn 1983, 71; Hodske 2007, 199.

sich auf seinen Rücken setzt und er auf diese Weise mit ihr davoneilen kann. Sie durchschwimmen das Meer; an Land gekommen zeigt der Stier seine göttliche Gestalt²¹¹.

Die Wandbilder zeigen im Vergleich zu der Literatur einige Diskrepanzen auf. Anders als schriftlich überliefert, befindet sich Europa mit ihren Begleiterinnen samt Stier auf keiner Wiese, sondern in einem von Architektur eingefassten Areal. Es könnte sich dabei um einen sakralen Bereich handeln oder die Szenerie in einem urbanen Kontext stattfinden lassen²¹². Ersteres würde im Bild einen göttlichen Bezug herstellen, da vom Stier selbst solch ein Verweis dagegen nicht ausgeht. Handelt es sich um einen urbanen Kontext, wird die Entfremdung zur schriftlichen Vorlage signifikanter. Denn auf diese Weise entsteht die Implikation eines belebten Ortes, an dem die Gefahr einer Entführung deutlich reduzierter anmutet. Zugleich wird die Handlung dadurch an einen Ort versetzt, der den Betrachtern des Bildes vertraut sein könnte, sodass man den Mythos in ein bekanntes Umfeld übertrug und ihn damit einhergehend aus der mythologischen in die ‚eigene‘ Welt transferierte. Dass der Stier noch Zeit verstreichen lässt, um sich betrachten und streicheln zu lassen, erscheint eigentümlich, da er bereits im Besitz seines Verlangens ist: Europa sitzt auf seinem Rücken²¹³. Auf diese Weise erfahren die Darstellungen sowohl in ihrer Dynamik als auch in ihrer Dramatik eine Beruhigung. Dem Betrachter wird das Gefühl vermittelt, eine Entführung finde gar nicht statt. Die eingefügte Architektur im Hintergrund kommt diesem Eindruck entgegen. Sie verwehrt dem Betrachter den Blick in die Umgebung, sodass nichts die eingefangene Ruhe stören kann.

Des Weiteren wird in den schriftlichen Überlieferungen keine Feierlichkeit angesprochen, wodurch das Aufhängen von Girlanden durch Europas Gefährtinnen erklärt werden könnte²¹⁴. Das Handeln der Freundinnen unterstreicht jedoch die Entspanntheit der Situation, wie sie oben bereits angesprochen wurde. Das Schmücken der Umgebung impliziert ein längeres Verweilen an Ort und Stelle. Die Entführung selbst wird nicht sofort stattfinden, obgleich die schriftlichen Quellen dies belegen.

In der antiken Kunst ist die Darstellung dieser Episode nichts Ungewöhnliches. Vor allem in der unteritalischen Vasenmalerei finden sich Bilder mit dem Moment bevor Europa vom

²¹¹ Ov. fasti 5, 615–616.

²¹² Insbesondere in den Bildern **Ba2** und **Ba3** fehlen jedoch weiterführende Bildelemente, um die Darstellungen einem der beiden Bereiche explizit zuordnen zu können.

²¹³ Bühler 1968, 13.

²¹⁴ Von einer Blumengirlande spricht Ovid lediglich in Bezug auf Europa, die dem Stier einen solchen Schmuck umhängt, s. dazu Ov. met. 2, 867–868. Es wäre möglich, dass das Schmücken des Areals eine Andeutung auf die kommende Hochzeit und Vereinigung zwischen Jupiter und Europa darstellt. Die Architektur im Hintergrund, sofern sie zur Identifizierung eines sakralen Areals dient, würde solch eine Feierlichkeit betonen.

Jupiterstier geraubt wird²¹⁵. Der Aufbau der Vasenbilder unterscheidet sich aber in mehreren signifikanten Merkmalen von dem in der Wandmalerei. Statt auf dem Stier, wie auf den Wandgemälden gesehen, sitzt Europa entweder auf einem niedrigen Felsen oder eilt dem Stier in großen Schritten entgegen. Des Weiteren verneigt sich der Stier auf einigen Darstellungen vor seiner Auserwählten, macht ihr also den Hof, worauf sie positiv zu reagieren scheint. Um die Protagonisten herum herrscht reges Treiben, denn sowohl die Gefährtinnen Europas als auch ein Eros umgeben sie. Ein apulischer Glockenkrater in Paris²¹⁶ gibt solch eine Szene wieder: Europa sitzt auf einem Felsen und greift sich mit der rechten Hand – ähnlich wie in **Ba1** und **Ba2** – in ihren Schleier. Umrahmt wird sie von Ranken. Ihren Kopf wendet sie nach rechts zum Stier, der sich vor ihr verneigt. Links wendet sich eine verhüllte Frau mit einer Hydria von dem Geschehen ab. Über Europa sind zwei Frauen miteinander in ein Gespräch vertieft. Über dem Stier befindet sich ein Eros, der vermutlich Aphrodite²¹⁷ Gesellschaft leistet. Neben Vasen werden Europa und ihr Entführer auch auf der Rückseite einer Münze in Kreta²¹⁸ gezeigt. Auf dieser sind lediglich die beiden Protagonisten des Mythos dargestellt, die einander ansehen²¹⁹.

Innerhalb der verschiedenen Kunstgattungen unterscheiden sich die Darstellungen in ihrem Aufbau deutlich: Das kretische Münzbild aus dem Beginn des 5. Jh. v. Chr. nimmt lediglich auf die beiden Protagonisten Bezug, was der Darstellungsfläche geschuldet sein mag: Europa und Jupiter in seiner tierischen Gestalt, es wird keine Handlung gezeigt, sodass der Moment zwischen ihnen ruhig und intim ist. Die unteritalische Vasenmalerei setzt auf Dynamik. Die Begegnung findet innerhalb von einzeln dargestellten Personen statt. Der Moment hier ist

²¹⁵ LIMC IV (1988) 77 Nr. 4. 7. 8. 9. 10. 11. 12 Taf. 32. 33 s.v. Europe I (M. Robertson). Die unteritalische Keramik mit Darstellungen der Europa datiert zwischen 480 v. Chr. bis 310 v. Chr.

²¹⁶ Apulischer Glockenkrater, Paris, Louvre Inv.-Nr. K3, um 360 v. Chr.; Trendall – Cambitoglou 1978, 195 Nr. 17 Taf. 62, 1.2; LIMC IV (1988) 77 Nr. 4 Taf. 32 s.v. Europe I (M. Robertson); BAPD 214783; Zahn 1983, 56 ist dagegen der Meinung, dass es sich hier um den Moment nach der Entführung handelt, die beiden Protagonisten also auf Kreta angekommen sind. Fest machen möchte sie das an der Hydria tragenden Frau, der Ranke, die Europa umrahmt und den beiden Frauen über der Protagonistin. Laut Theophr. hist. plant. 1, 9, 5 heiratete Jupiter Europa auf Kreta unter einer Platane, nahe einer Quelle. Die Quelle wird Eva Zahns Meinung nach durch die Frau mit der Hydria impliziert, die Ranken stellen die Platane da und bei den zwei in ein Gespräch vertieften Frauen handele es sich um die Ortsnymphe Krete und um eine unbenannte Quellnymphe. Da aber keine Beischriften existieren, ist eine Identifizierung der Frauen kaum möglich. In den zwei dünnen Ranken eine Platane zu sehen, ist kaum überzeugend und eine Hydria tragende Frau kann das Geschehen nicht zweifelsfrei nach Kreta verorten. Somit handelt es sich bei dem hier dargestellten Moment um jenen vor der Entführung, so auch Schauenburg 1981, 112 mit Anm. 37.

²¹⁷ LIMC IV (1988) 77 Nr. 4 Taf. 32 s.v. Europe I (M. Robertson).

²¹⁸ Stater, Phaistos, frühes 4. Jh. v. Chr.; Zahn 1983, 71; Le Rider 1966, 85 Nr. 7 Taf. 20, 25. LIMC IV (1988) 77 Nr. 12 Taf. 33 s.v. Europe I (M. Robertson).

²¹⁹ Es gibt weitere kretische Münzen, die jedoch in ihrer Interpretation als problematisch angesehen werden. Die Deutung der Münzbilder ist schwierig, da sich eine weibliche Person sitzend in einem Baum auf der einen Seite und ein Stier auf der anderen Seite der Münzen befinden. Da die Frau und das Tier nicht innerhalb eines Münzbildes zu sehen sind, erscheint es zweifelhaft, ob es sich hierbei um Europa und den Jupiterstier handelt, s. dazu Le Rider 1966, 54–80 Nr. 1–73 Taf. 11–19; Zahn 1983, 72; LIMC IV (1988) 77 Nr. 13 s.v. Europe I (M. Robertson).

nicht intim, er wird viel mehr mit Gefährtinnen und einer weiteren Gottheit, Aphrodite, zelebriert. Die römischen Wandbilder greifen diese Art der Komposition auf. Das erste Zusammentreffen von Europa und dem Stier liegt vermutlich erst eine kleine Weile zurück, sitzt sie doch bereits auf dem Rücken des Tieres. Auf die Darstellung der Venus sowie des Amor wird in den Wandbildern verzichtet, Jupiter als Göttervater und in der Hauptrolle dieses Mythos genügt.

Spätantike Mosaikbilder folgen der bildlichen Tradition: Europa und der Jupiterstier stehen nebeneinander und sind dabei völlig unter sich. Ein fragmentiert erhaltenes Mosaik in Palermo²²⁰ gibt Europa wieder, neben dem Tier stehend und dieses mit einer Girlande schmückend²²¹. Ein Mosaik aus dem britischen Keynsham²²² folgt dieser Tradition und geht in der Ruhe der Szene einen Schritt weiter. Europa lehnt mit dem Unterkörper gegen den Jupiterstier, der sich entspannt auf den Boden gelegt hat. Während Europa ihn am Kopf mit Girlanden schmückt²²³, hält ihm eine weibliche Person einen Trog mit Futter vor sein Maul. Der ruhige und entspannte Moment wird hier überspitzt angegeben. Von einer durch den Stier ausgehenden drohenden Entführung ist nichts zu spüren, vielmehr wird sich um sein leibliches Wohl gesorgt. Auch scheint der Moment des Wendepunktes noch in weiter Ferne. Stattdessen kann der Betrachter des Mosaiks, sollte er den Mythos nicht kennen, an einer negativen Wendung der Erzählung sogar zweifeln, da im Bild keinerlei Belege dafür zu finden sind. Es gilt hier festzuhalten, dass die Motivtradition nur noch in wenigen Zügen Ähnlichkeit mit dem schriftlichen Vorbild besitzt. Vielmehr kommt die Darstellung einer „Entwertung“ des Mythos nahe, da das Mosaik darauf verzichtet, die im Mythos inhärente anfängliche Skepsis der Europa gegenüber des Stieres darzustellen wie auch dessen erfolgreicher Versuch, ihr Vertrauen zu gewinnen.

Allen Stücken, die diesen zeitlichen Moment wiedergeben, ist die Ausstrahlung von Ruhe sowie Unbekümmertheit gemein²²⁴. Jupiter stiehlt das Objekt seiner Begierde nicht wie ein ‚normaler‘ Dieb, greift nicht zu und läuft mit seiner Beute weg. Die Darstellungen dokumentieren die Besitznahme Europas durch die Entstehung von Vertrauen. Auffällig ist auch folgender Umstand: Der dargestellte Vorbereitungsmoment der Entführung Europas

²²⁰ Mosaik, Palermo, Museo Regionale, aus Palermo, 3.-4. Jh. n. Chr.; LIMC IV (1988) 77 Nr. 17 Taf. 33 s.v. Europe I (M. Robertson).

²²¹ Ov. met. 2, 867–868.

²²² Zahn 1983, 89 Kat. 263 Taf. 28, 1; Wattel-de Croizant 1995, 194–195 Taf. 24. Das Mosaik datiert in das 4. Jh. n. Chr.

²²³ Wattel-de Croizant 1995, 194–195 vergleicht die Girlande mit einem „Lasso“.

²²⁴ Lorenz 2008, 424–425 postuliert, die Darstellungen rekurrieren auf ein positives und freudiges Ereignis. Hier muss widersprochen werden: Der Moment ist zwar mit solchen Attributen zu beschreiben, jedoch ist das eigentliche Ereignis, die Entführung durch den Stier, nicht positiv zu verstehen.

findet sich größtenteils im italischen Raum. Eine Ausnahme bildet das oben genannte kretische Münzbild²²⁵. In der römischen Kunst, vor allem in der Wandmalerei erfährt diese Bildtradition eine Fortsetzung. Im Umkehrschluss kann es auch heißen, dass sich Künstler und Auftraggeber der Kaiserzeit nicht in die griechische Tradition stellten, die den Vorbereitungsmoment fast vollständig außer Acht ließen. Und auch in der Spätantike – in Form von Mosaiken – bleibt das Darstellungsthema in römischen Häusern gerne gesehen und wird in seiner Motivik weiterentwickelt. Es kann hier somit postuliert werden, dass das Interesse an diesem Moment nicht nur im römischen Raum großen Anklang fand, sondern im italischen Gebiet allgemein.

Einen nicht leicht zu definierenden Moment gibt eine attisch schwarzfigurige Vasenmalerei archaischer Zeit wieder. Sie zeigt Europa auf dem Stier sitzend wie sie später auf den Wandbildern zu betrachten ist. Eine Amphora in Würzburg²²⁶ stellt solch ein Vasenbild dar. Der Stier steht mit allen vier Hufen nach rechts gewandt auf dem Boden. Auf ihm sitzt Europa im Damensitz, blickt zurück und gestikuliert stark mit beiden Armen. Das Bild findet sich sowohl auf der Vorder- als auch auf der Rückseite der Amphora. Dank Beischriften fällt die Identifizierung der Protagonisten nicht schwer. Die Frau wird als *Europeia*, das Tier als *weidender* und als ‚schamloser‘ Stier benannt²²⁷. Die Szenerie kann lokal nicht eingeordnet werden. Weder spielt sie auf einer Wiese noch auf dem Meer, wodurch eine Momenteinordnung bereits erschwert wird. Da sich das Paar nicht in Bewegung befindet und der Stier auf der einen Bildseite als *weidend* beschrieben wird, scheint die eigentliche Entführung noch nicht begonnen zu haben. Europa sitzt jedoch bereits auf dem Rücken des Tieres, sodass sein Davonstürmen nicht mehr lange auf sich warten lassen wird. In der Forschung ist man sich einig, dass der Stier nicht rennt, jedoch in kleinen Schritten dahinschreitet²²⁸. Erika Simon sieht in dem Dahinschreiten auch den Grund für das wilde Gestikulieren der Europa, da sie zum einen ihre Gefährtinnen, zu denen sie vermutlich zurückblickt, auf sich aufmerksam machen möchte und um sich auf dem Rücken des Tieres auszubalancieren²²⁹. Demnach befinden wir uns im beginnenden Moment der Entführung²³⁰.

²²⁵ LIMC IV (1988) 77 Nr. 12 s. v. *Europe I* (M. Robertson).

²²⁶ Amphora, Würzburg, Martin von Wagner Museum Inv.-Nr. L193, aus Vulci, um 510 v. Chr.; BAPD 44251; Simon 1975, 116 L193; Zahn 1983, 26 Taf. 5, 1; Dierichs 1995, 425 Abb. 18.

²²⁷ Zahn 1983, 26: Die Inschrift für ‚weidender Stier‘ lautet: *ταῦρος φορβίας*. Die Inschrift auf der zweiten Gefäßseite lautet *ταῦρος ἀνιάδης*, wobei man erst durch das Vertauschen des Jota die Übersetzung als ‚schamloser Stier‘ erhält: *ταῦρος ἀναιδης*; Dierichs 1995, 425.

²²⁸ Simon 1975, 116 L193; Zahn 1983, 26.

²²⁹ Simon 1975, 116 L193.

²³⁰ Es wäre möglich, dass zwei zeitlich unterschiedliche Episoden der Erzählung in einem Bild vereint wurden. Einerseits der Stier, den Europa und ihre Gefährtinnen anziehend finden und andererseits die entführte Europa, die sich nach ihren Begleiterinnen umdreht. Jedoch wäre dies eine singuläre Verwendung der komplementären

Aufgrund dessen wird diese Darstellungskonvention nicht als Vorbereitungsmoment behandelt, sondern als ein Moment des Höhepunkts²³¹.

Kassandra

Ein weiterer Mythos, den die römischen Maler im 3. Stil gerne visualisierten, ist der der weissagenden Kassandra. Genauso wie die Wandbilder der Europa, ist auch dieses Thema nicht im 4. Stil zu finden. Der Maler bedient sich bei diesem mythologischen Motiv aus dem Repertoire des Trojanischen Krieges. Der Vorbereitungsmoment stellt die Weissagung der Kassandra dar, bevor ihre Visionen zur Wirklichkeit werden und Troja eingenommen wird²³². Auch existiert eine singuläre Wandmalerei, die ebenfalls auf Kassandra Bezug nimmt, jedoch nicht als Weissagende, sondern innerhalb des Palladionraubes.

Auf zwei verschiedenen Wandbildern zeigt sich die weissagende Kassandra in Anwesenheit ihrer Familie, während sie ihnen gegenübersteht und ihre Prophezeiung verkünden möchte (**Fa1, Fa2**; s. **Tafel 4 Abb. 2–3**). In **Fa1** steht Kassandra oberhalb einer kleinen Treppe, während drei der Familienmitglieder am Fuße der Treppe stehen beziehungsweise sitzen. **Fa2** zeigt alle Anwesenden auf derselben Standebene, lediglich ein Tisch trennt die Weissagende von ihren Zuhörern. Ein drittes Bild zeigt Kassandra ebenfalls in ihrer Rolle als Prophetin²³³, jedoch nicht in dem zuvor genannten familiären Umfeld (**Fa3**). Insbesondere ein Kranz, den sie auf dem Kopf trägt (**Fa1, Fa2**) oder in der rechten Hand hält (**Fa3**) verweist sie in einen kultischen Bereich²³⁴.

Den literarischen Überlieferungen zufolge wird es Kassandra schwer haben, ihre Familie von ihrer Vision und der drohenden Gefahr zu überzeugen. Obwohl sie die Kunst der Weissagung beherrscht, ist es ihr nicht vergönnt, die Menschen für ihre Prophezeiungen zu gewinnen. Apollo war es, der Kassandra zum einen in der Kunst der Weissagung unterrichtete. Zum anderen jedoch nahm er ihr die Überzeugungskraft, nachdem sie seine Avancen zurückwies²³⁵. Dass ihre Zuhörer ihr die Weissagungen glauben werden, ist daher nicht vorstellbar.

Erzählweise, da die Figuren eines Bildes, welche zwei zeitlich unterschiedlichen Phasen angehören, für gewöhnlich keinen direkten Körperkontakt zueinander besitzen, sondern zwischen ihnen eine – wenn auch geringe – räumliche Trennung herrscht. Es sei hierbei an die Kirkeschale erinnert, s. S. 10 Anm. 49.

²³¹ s. Kap. V. 2, S. 60–67.

²³² Hodske 2007, 213.

²³³ Helbig 1868, 318 Nr. 1391. Laut Wolfgang Helbig bittet ein bärtiger Mann Kassandra um einen Orakelspruch.

²³⁴ Blech 1982, 244–245. Kassandra kann hiermit als apollinische Dienerin angesehen werden.

²³⁵ Aischyl. Ag. 1140. 1203–1212; Apollod. 3, 12, 5.

Obwohl nicht zu bezweifeln ist, dass die in Wandbildern verbildlichten Episoden eine weissagende Cassandra wiedergeben, ist weniger eindeutig, um welche Szene und Prophezeiung es sich im Einzelnen genau handelt. Da sich die Prophetin in **Fa1** und **Fa2** im Umfeld ihrer Familie und Verwandten befindet, scheint es plausibel, darin Kassandras Warnung vor Paris und dessen Mitwirkung am Untergang Trojas zu sehen²³⁶. Juliette Davreux bezeichnet diese Szenen allgemeiner: Cassandra prophezeit ihrer Familie die Zukunft²³⁷.

Zwei der dargestellten Familienmitglieder werden als Priamos und Hektor identifiziert: Ersterer ist in hohem Alter mit ergrautem Haar und Bart sowie sitzend und einem Szepter angegeben, letzterer als Krieger. Weitere Personen werden als Krieger bezeichnet (**Fa2**). Ein Kind, das sich in beiden Wandbildern an Priamos schmiegt, wird als junger Paris angesprochen²³⁸. In **Fa2** trägt er eine phrygische Mütze. Es erscheint zunächst ungewöhnlich, dass Paris in Gestalt eines Kindes in Erscheinung tritt und in einer Situation zugegen ist, in der seine Familie über ihn berät. Aus narrativer Sicht ist die Präsenz des kindlichen Paris jedoch wichtig. Auf diese Weise verdeutlicht der Künstler, von welcher Person die Weissagung handelt und auch in welcher Beziehung die Protagonisten zueinander stehen. Cassandra übermittelt in beiden Wandbildern ihre Nachricht innerhalb eines Raumes, dessen Wände selbst auch bemalt sind. Sie geben Säulen, einen Dreifuß sowie eine Statuette (**Fa2**) wieder und suggerieren auf diese Weise einen heiligen Bereich²³⁹.

Die zwei Wandgemälde **Fa1** und **Fa2** zeugen von Ruhe. Die Familienmitglieder hören Cassandra geduldig zu, scheinen keine Ablehnung gegen das Gesprochene zu empfinden. Möglicherweise scheinen sie von ihr auch keineswegs Wichtiges zu erwarten. Da die Glaubwürdigkeit Kassandras durch Apollo stark gelitten hat²⁴⁰, ist anzunehmen, dass die Verwandten ihr zwar Gehör schenken, jedoch nicht weiter auf ihre Weissagung eingehen werden.

Das Wandbild **Fa3** erscheint im Gegensatz zu **Fa1** und **Fa2** mit mehr Spannung gefüllt, besitzt aber dennoch genauso wenig Dynamik. Fast schon erschöpft lässt sich Cassandra auf einen niedrigen Pfeiler nieder und streckt ihren rechten Arm flehend nach oben. Geste und Blick beziehen sich auf Apollo, der auf einem Dreifuß Platz genommen hat, welcher auf einem hohen, großen Podest steht. Es handelt sich hier um ein Heiligtum des Apollo, das

²³⁶ Hodske 2007, 213; Lorenz 2008, 238.

²³⁷ Davreux 1942, 120. Hier nennt sie auch eine weitere Interpretationsmöglichkeit, die sie jedoch selbst ausschließt: Aeneas mit einer Sibylle.

²³⁸ Davreux 1942, 120. 123. Juliette Davreux lässt den Jungen zum einen unbenannt, zum anderen vermutet sie in dem Kind entweder Troilos oder Astyanax, bezieht sich hierbei jedoch auf ältere Literatur, s. dazu auch Panofka 1848, 243; Hodske 2007, 213 Taf. 112, 1–3 nennt den Knaben Paris aufgrund der phrygischen Mütze.

²³⁹ Davreux 1942, 120. 123.

²⁴⁰ Aischyl. Ag. 1140. 1203–1212; Apollod. 3, 12, 5.

bereits in **Fa2** mittels eines Dreifußes angedeutet wurde²⁴¹. In der Forschung wird die Figur des Apollo als eine Statue des Gottes angesehen²⁴². Dies ist jedoch nicht so eindeutig wie angenommen. Apollo nimmt eine für eine Statue unübliche Haltung ein: Er sitzt entspannt auf einem Dreifuß und dreht seinen Oberkörper sowie seinen Kopf, um Cassandra unter sich neben dem Podest direkt anblicken zu können; auch eine fehlende Statuenbasis lässt an der These zweifeln²⁴³. Aufgrund dieser Abweichung erscheint der Gott Cassandra offenbar unmittelbar. Auf dem Dreifuß sitzend präsentiert er sich besonders häufig in der attischen Vasenmalerei. Wie Olga Palagia herausstreicht, betont dieses Motiv seinen weissagenden Charakter²⁴⁴. In der Wandmalerei wird es sich also weniger um eine Statue als um die Allegorie der Weissagung handeln. Die Epiphanie des Gottes begründet vermutlich somit Kassandras Aufregung und ihre zusammenfahrende Haltung, da die Prophetin eine Vision erhält. Die zwei anwesenden Männer schenken dem Gott dagegen keine Beachtung, nehmen ihn nicht wahr, sondern konzentrieren sich ausschließlich auf die Weissagende. Unklar ist, um wen es sich handelt. Der Mann hinter Cassandra wird einerseits als Priamos, andererseits als Priester angesprochen²⁴⁵. Die Identifizierung des Kriegers scheint mehr Schwierigkeiten zu bereiten. Einerseits wird er als Hektor, andererseits als namenlos und unbekannt bezeichnet²⁴⁶. Juliette Davreux spricht das Wandbild jedoch als Modifikation der zwei zuvor aufgeführten Wandbilder an (**Fa1**, **Fa2**); dem folgend könnten die zwei männlichen Personen als Priamos und Hektor identifiziert werden²⁴⁷. Die in **Fa3** erkennbaren Unterschiede setzen es jedoch deutlich von den beiden anderen Wandbildern ab, sodass bezweifelt werden kann, es handele sich um eine Modifikation. Stattdessen ist es vielmehr ein eigenständiger Bildentwurf.

²⁴¹ Zum Dreifuß als Attribut des Apollon s. LIMC II (1984) 232 – 233 s.v. Apollon (W. Lambrinudakis).

²⁴² Helbig 1868, 318 Nr. 1391; Davreux 1942, 124; Hodske 2007, 214.

²⁴³ Oenbrink 1997, 19. 22. 183. 194–197. Laut Werner Oenbrink ist eine Statue als Kunstwerk im Bild erkennbar. Insbesondere in der griechischen Vasenmalerei griff man dabei auf archaische Bildtypen zurück. Der Körper ist also frontal gezeichnet, während Extremitäten und Kopf dem Geschehen in der Darstellung folgen. Seit der unteritalischen Kunst wird auch die Dreiviertelansicht verwendet. Als unverkennbares Merkmal erscheinen Götterbilder auf Basen, aber auch auf Pfeilerpostamenten. Obwohl die Dissertation Oenbrinks von der griechischen Vasenmalerei handelt, ist die Darstellungskonvention durchaus auf die römische Wandmalerei übertragbar. Vor allem fehlt bei der vermeintlichen Apollostatue in der Wandmalerei die Basis. Apollo sitzt jedoch stattdessen auf einem Dreifuß.

²⁴⁴ LIMC II (1984) 232–233 Nr. 381–383 Taf. 213 s.v. Apollon (O. Palagia).

²⁴⁵ Davreux 1942, 124.

²⁴⁶ Davreux 1942, 124.

²⁴⁷ Davreux 1942, 124; ebenso Panofka 1848, 244; Rochette 1846-1853, 289–290 sieht in der Frau ebenfalls Cassandra, im Mann möchte er Agamemnon erkennen. Helbig 1868, 319 Nr. 1391 dagegen sieht eine ganz andere Szene in der Wandmalerei. Nach seiner Ansicht könnte es sich bei den zwei Protagonisten rechts um Aeneas und eine Sibylle handeln. Hodske 2007, 214 vermutet hinter den beiden Männern Priamos und Agamemnon.

Bemerkenswert ist, dass das Bild der weissagenden Cassandra abermals eine rein römische Erfindung zu sein scheint²⁴⁸. Weder in einer anderen Region noch in einer anderen Epoche existiert eine Darstellung, die Cassandra während des Versuchs, eine Prophezeiung mitzuteilen, inmitten ihrer Familie zeigt²⁴⁹. Außerhalb der Wandmalerei existieren noch weitere römische Darstellungen mit dem Thema der weissagenden Cassandra, die nur literarisch, aber auch in anderen Denkmälergruppen überliefert sind. Zum einen handelte es sich um ein Gemälde im Tempel der Concordia in Rom, die Plinius in seiner *Historia naturalis*²⁵⁰ erwähnt. Jedoch fehlt darin eine Beschreibung der Malerei, sodass unklar ist, ob Cassandra als weissagend und innerhalb ihrer Familie dargestellt war. Zum anderen existierte eine Statuengruppe in Konstantinopel in den Zeuxippos-Thermen²⁵¹. Christodoros²⁵² erwähnt sie bei der Beschreibung der Statuen, die sich einst dort befanden. Laut seinen Ausführungen muss Cassandra Priamos gegenübergestanden haben und weissagte diesem. Beide Werke sind nicht erhalten. Ein Fragment eines Sigillata-Gefäßes²⁵³ zeigt eine Frau, die mit ihrer rechten Hand auf einen zu ihrer rechten auf dem Boden gestellten Krater zeigt. Links steht ein nackter Krieger mit Lanze und Schwert, der zur Frau blickt. Auf der rechten Seite des Fragments befindet sich die Statuette eines Gottes auf einer hohen Basis. Laut Paul Herrmann können in diesem Fragment Parallelen zu den oben genannten Malereien gezogen werden, sodass es sich hierbei also um das in der Terra Sigillata verbildlichte Thema der weissagenden Cassandra handelt²⁵⁴. Die vermeintlichen Parallelen lassen sich jedoch kaum begründen. Es ist unklar, ob es sich bei der weiblichen Person um Cassandra handelt. Die Statuette des Gottes besitzt keinerlei Attribute des Apollo, sodass diese nicht mit der Figur in der Wandmalerei zu vergleichen ist, ein Dreifuß fehlt vollkommen. Die Absenz ikonographischer Indizien macht eine Verifizierung der Szene als Darstellung der weissagenden Cassandra nicht möglich.

Nachdem Cassandra bereits im Vorbereitungsmoment ihre Familie vor dem bevorstehenden Unglück informieren möchte und im Höhepunkt mitansehen muss, wie das Trojanische Pferd in ihre Stadt gezogen wird²⁵⁵, wird auch ein zweites Mal innerhalb eines

²⁴⁸ LIMC VII (1994) 521–522 s.v. Priamos (J. Neils).

²⁴⁹ LIMC VII Add. (1994) 956–970 Taf. 670–685 s.v. Cassandra (O. Paoletti). Es werden hier keine vergleichbaren Darstellungen der weissagenden Cassandra angeführt. In LIMC VII (1994) 507–522 Taf. 398–412 s.v. Priamos (J. Neils) werden lediglich drei römische Wandbilder der weissagenden Cassandra genannt, Vergleiche aus andere Kunstgattungen und Epochen werden nicht aufgeführt.

²⁵⁰ Plin. nat. hist. 35, 144; Davreux 1942, 124 Nr. 46.

²⁵¹ Davreux 1942, 119 Nr. 40.

²⁵² Anth. Gr. II, 189. Ob Cassandra als weissagend dargestellt war, ist kaum aus der Beschreibung Christodors herauszulesen. Davreux 1942, 119 Nr. 40 ist offenbar der Meinung, dass die Statuengruppe dasselbe Motiv thematisiert wie die römischen Wandgemälde.

²⁵³ Berlin, Antiquarium Staatl. Museen, aus Puteoli, kaiserzeitlich; Herrmann 1904–1931, 246 Abb. 73.

²⁵⁴ Herrmann 1904–1931, 246; Davreux 1942, 120–121.

²⁵⁵ s. Kap. V. 2, S. 70–75.

Vorbereitungsmoments Bezug auf sie genommen. Troja wurde noch nicht erobert, dafür raubte Odysseus mit seinen Gefährten bereits das Palladion aus der Stadt²⁵⁶. Im Gegensatz zu dem Vorbereitungsmoment, der Cassandra als Weissagende wiedergibt, handelt es sich bei diesem Wandbild vielmehr um eine Visualisierung des Trojanischen Krieges, in der Cassandra auffallend in den Fokus rückt:

Ein singuläres Wandbild gibt eine Szene aus dem Trojanischen Krieg wieder: **Fa4** (s. **Tafel 4 Abb. 4**) zeigt innerhalb eines Heiligtums eine kleine Menschenansammlung auf der linken Bildseite. Unter ihnen ist Odysseus mit dem Palladion in den Armen, daneben Aithra, Helena und Diomedes mit Löwenfell²⁵⁷. Helena weist mit ihrem Arm nach rechts zu einer weiteren Personengruppe. Dort steht Cassandra mit erhobenem linkem Arm und zum Himmel gerichtetem Kopf. Ihre Haare sind wirr und zerzaust²⁵⁸. Eine männliche Person, laut Inschrift ein Diener, scheint sie festzuhalten²⁵⁹. Im Hintergrund erkennt man eine Tempelfassade und mehrere hohe Podeste, auf denen Säulen mit Weihgaben stehen²⁶⁰. Cassandra erscheint verzweifelt, da das Palladion geraubt wurde. Der Diener möchte die Königstochter anscheinend beruhigen und versucht sie festzuhalten.

Der dargestellte Vorbereitungsmoment²⁶¹ zeigt eine Situation vor dem Höhepunkt in der mythologischen Erzählung, das Hereinziehen des Trojanischen Pferdes in die Stadt. Obwohl es sich bei der Wandmalerei um einen Vorbereitungsmoment handelt, präsentiert er bereits einen ersten Wendepunkt innerhalb der Iliupersis sowie im Hinblick auf Cassandra. Der Raub, der vor wenigen Augenblicken geschehen sein muss, sowie die deswegen rasende Cassandra bilden das Hauptaugenmerk der Darstellung. Weder Ruhe noch Entspannung dominieren die Szene. Vielmehr bereitet dieser dargestellte Moment den mythenkundigen

²⁵⁶ Apollod. epit. 5, 13. Helena bemerkt Odysseus bei dessen Tat und hilft ihm; Davreux 1942, 128; Hampe, 1972, 38 Taf. 38, 2.

²⁵⁷ Hom. Il. 10, 177. Die Namen der Beteiligten sind mit Beischriften versehen, s. dazu Davreux 1942, 129 Nr. 50.

²⁵⁸ Laut Konrad Schefold 1975, 133 „[...] blickt [Cassandra] verzückt am Betrachter vorbei empor zum Tempel, den man sich hier denken muss.“ Sie besitzt jedoch nicht die Gesichtszüge des Verzücktseins, sondern mehr des Erschreckens, ähnlich auch Hodske 2007, 215.

²⁵⁹ LIMC III (1986) 404 Nr. 66 s.v. Diomedes I (J. Boardman – C. E. Vafopoulou-Richardson) sind der Meinung, dass es sich bei dem Geschehen rechts im Bild um die Vergewaltigung der Cassandra handelt. Da die männliche Person jedoch als Diener tituiert wird und nicht als Aias, kann diese Behauptung nicht verifiziert werden. Der Diener hält Cassandra fest, s. dazu LIMC I (1981) 425 Nr. 56 Taf. 331 s.v. Aithra I (H. A. Cahn).

²⁶⁰ Davreux 1942, 128; Hampe 1972, 38 mit Anm. 45. Es wird angenommen, dass diese Wandmalerei auf ein Drama des Sophokles Bezug nimmt.

²⁶¹ PEG I 88–89 (A. Bernabé): Laut Arktinos befand sich das Palladion noch nach dem Überfall in der Stadt. Cassandra sucht bei dem Kultbild Schutz vor Aias, der sie verfolgt. Dieser Umstand würde die Darstellung in einen Folgemoment abändern. Arktinos löst diese Diskrepanz, indem er das von Odysseus und Diomedes geraubte Palladion als Kopie anspricht, s. auch DNP 9 (2000) 192 s.v. Palladion (F. Prescendi).

Betrachter auf die folgenden Ereignisse vor. Nachdem der Schutz der Stadt in Form des Kultbildes nicht mehr im Besitz Trojas ist, ist der Untergang der Stadt nicht mehr fern²⁶².

Dieser Moment wurde auch schon in der Vasenmalerei Apuliens aufgegriffen. Ein Volutenkrater aus Tarent²⁶³ zeigt den soeben stattfindenden sowie erfolgreichen Raub des Palladion. Da die Figuren nicht beschriftet sind, ist die Identifizierung der Personen schwieriger. Laut Jean-Marc Moret handelt es sich bei der Person an der Tempelfront um Diomedes, Gefährte des Odysseus, der entweder den Tempel be- oder aus diesem heraustritt²⁶⁴. Links der Tempelanlage befindet sich Odysseus²⁶⁵ mit Schwertband um die Brust. In seiner linken Hand hält er ein Kultbild, in der rechten Hand die gefesselten Hände eines Gefangenen in orientalischer Tracht. Bei den weiteren Figuren im Bild scheint es sich um Gottheiten zu handeln, die dem Geschehen beiwohnen, jedoch zum größten Teil nicht darin eingreifen²⁶⁶: Links neben Odysseus befindet sich Nike, die nach dem Palladion greift; hierdurch und durch ihre Präsenz weist sie bereits auf den Sieg der Griechen hin. Über ihr steht Pan mit einer Flöte in seiner Hand²⁶⁷. Rechts des Naiskos sitzt Hermes, über welchem Kore, erkennbar an der Fackel, und Demeter oder Hera in reich geschmücktem Gewand sowie mit Szepter stehen, die das Geschehen am Tempel beobachten. Von dieser visualisierten Szene berichtet Apollodor: Odysseus ging mit Diomedes des Nachts zur Stadt, jedoch ohne seinen Gefährten in die Stadt hinein, raubte das Palladion und tötete dabei mehrere Wachen, während Diomedes auf ihn wartete²⁶⁸.

Auch im griechischen Raum entstanden Darstellungen des Palladionraubes, die auf Odysseus und Diomedes Bezug nehmen. Ein Beispiel ist das fragmentarisch erhaltene Innenbild einer attischen Schale in Boston²⁶⁹. Es lassen sich zwei nackte männliche Personen ausmachen. Bei der linken, nur fragmentarisch erhaltenen Figur²⁷⁰ handelt es sich um Odysseus, da noch ein Teil des Bartes zu erkennen ist. Mit der linken Hand greift er hinter seinen Rücken, ein Schwertknauf ist in seiner Hand zu erkennen. Seinen Kopf hat er nach rechts zu Diomedes

²⁶² Apollod. epit. 5, 10. Helenus weissagt den Griechen, dass sie die Stadt erst einnehmen können, wenn sie das Palladion aus Troja gestohlen haben.

²⁶³ Volutenkrater, Tarent, Nationalmuseum o. Inv.-Nr., aus Tarent, um 380 v. Chr.; Paribeni 1970/1971, 154–156 Taf. 65; Moret 1975, 71 Nr. 22 Taf. 36–37; LIMC III (1986) 401 Nr. 29 Taf. 287 s.v. Diomedes I (J. Boardman – C. E. Vafopoulou-Richardson).

²⁶⁴ Moret 1975, 76.

²⁶⁵ Paribeni 1970/1971, 155; wie auch Moret 1975, 76.

²⁶⁶ Moret 1975, 77; LIMC III (1986) 401 Nr. 29 s.v. Diomedes I (J. Boardman – C. E. Vafopoulou-Richardson).

²⁶⁷ Außergewöhnlich erscheint hier die Figur des Pan in Hinblick auf den Trojanischen Krieg, da dessen Verehrung erst nach den Perserkriegen begann, s. dazu Travlos 1971, 417; Muss – Schubert 1988, 31.

²⁶⁸ Apollod. epit. 5, 13.

²⁶⁹ Attisch weißgrundige Schale, Boston, Museum of Fine Arts Inv.-Nr. 03.847, 470/460 v. Chr.; LIMC III (1986) 401 Nr. 26 s.v. Diomedes I (J. Boardman – C. E. Vafopoulou-Richardson); Robertson 1992, 158 Abb. 165; BAPD 211386.

²⁷⁰ Erhalten sind nur der Oberkörper, der untere Teil des Gesichtes, der rechte Oberarm und der linke Arm.

gewandt. Bei diesem ist der Oberkörper, zum Teil die Arme und die Oberschenkel erhalten. In der rechten Hand hält er einen Bogen, in der Linken das Palladion. Das Außenbild einer attisch rotfigurigen Schale in Sankt Petersburg²⁷¹ zeigt links Diomedes und rechts Odysseus, jeweils mit einem Palladion im linken Arm und einem Schwert in der rechten Hand. Zwischen ihnen befinden sich vier Männer, die die beiden Diebe aufhalten wollen. Agamemnon und Demophon richten sich gegen Diomedes, Akamas und Phoinix gegen Odysseus²⁷². Die Figuren sind allesamt bärtig dargestellt, ebenso Diomedes, sodass eine Unterscheidung zwischen ihm und Odysseus ikonographisch nicht möglich ist. Interessant erscheint hier die Attributhäufung im Hinblick auf das Palladion; offenbar wird hierdurch der mit dem Palladion assoziierte Schutz ebenfalls verdoppelt.

Die vorgestellten Vergleiche zeigen einen ähnlichen Moment wie die Wandmalerei in Pompeji. Odysseus und Diomedes haben das Palladion geraubt und möchten mit ihrer Beute fliehen. Dabei ist es mal Odysseus, mal sein Gefährte, der das Kultbild in Händen hält; mal sind es beide. Der signifikanteste Unterschied zur Wandmalerei besteht jedoch darin, dass kein Bezug auf Cassandra genommen wird. In der griechischen Kunst ist der Raub des Palladion ein präferiertes und beliebtes Darstellungsmotiv, jedoch wählten die Künstler einen Moment aus, in dem die beiden Heroen im Mittelpunkt der Erzählung stehen. Dies bedeutet aber nicht, dass Cassandra in den Darstellungen bezüglich der Trojanischen Sage außen vor gelassen wurde. Griechische Darstellungen zeigen die Seherin während der Plünderung Trojas. Sie sucht Schutz bei dem Kultbild der Athena, wo sie von Aias aufgegriffen wird²⁷³. Eine rotfigurige Amphora aus dem 4. Jh. v. Chr.²⁷⁴ zeigt Cassandra in einem Peplos vor dem Kultbild der Athena auf die Knie gehen. Dabei stützt sie sich mit dem rechten Knie auf der Basis ab. Das Kultbild wird frontal dargestellt, mit erhobenem Speer in der rechten Hand, dem Schild in der linken und einem Helmbusch auf ihrem Kopf. Gekleidet ist sie in eine orientalische Tracht. Verfolgt wird Cassandra von Aias, der in voller Rüstung, Speer und Schild nach ihrem Kopf greift. Links des Kultbildes steht Athena und blickt auf die Seherin herunter. Die rechte Hand hat sie zu Cassandra erhoben. Diese Darstellung der Cassandra²⁷⁵ gibt einen späteren Moment wieder als die vorgestellten Beispiele des Palladionraubes mit Odysseus und Diomedes oder das römische Wandbild. Das Kultbild wurde hier nicht

²⁷¹ Attisch rotfigurige Schale, Sankt Petersburg, Eremitage Inv.-Nr. Б 1543, um 480 v. Chr.; Moret 1975, 90–92 Taf. 30–31; LIMC III (1986) 401 Nr. 23 s.v. Diomedes I (J. Boardman – C. E. Vafopoulou-Richardson); ARV² 460, 13; CVA St. Petersburg (5) Taf. 44,1. 45,2.

²⁷² Die dargestellten Figuren sind mit Beischriften gekennzeichnet.

²⁷³ Apollod. epit. 5, 22; Ov. am. 1, 7, 17; Ov. met. 14, 468.

²⁷⁴ Rotfigurige Amphora, Cambridge, ohne Inv.-Nr., aus Nola, 4. Jh. v. Chr.; Davreux 1942, 152 Nr. 83 Taf. 26 Abb. 49.

²⁷⁵ Davreux 1942, 139–140, mit einer Auflistung sämtlicher Darstellungen, die dieses Motiv beinhalten 141–190.

geraubt²⁷⁶, stattdessen versucht Cassandra den griechischen Gegnern zu entkommen, was ihr misslingt, weshalb sie in der Folge von Aias angegriffen wird. Der Moment auf der Wandmalerei ist dagegen früher angesetzt worden, Odysseus ist im Besitz des Kultbildes, während Cassandra über diesen Umstand unbeherrscht reagiert. Deutlich weist ihre derangierte Erscheinung, insbesondere das zerzauste Haar darauf hin.

Die griechische Kunst stellte den Raub des Palladion und die schutzsuchende Cassandra in gesonderten Bildern dar. Dies geschah insbesondere deswegen, weil es sich dabei um unterschiedliche Themenschwerpunkte handelt: Zum einen explizit um den Raub des Kultbildes durch die beiden Heroen, zum anderen um die dargestellte Gewaltanwendung gegen Cassandra, die Athena um Schutz anfleht. Die römische Kunst legte einen neuen Schwerpunkt, zieht den erfolgreichen Palladionraub heran und fügt Cassandra hinzu, jene Person, die von Anfang wusste, was geschehen wird und bis zum letzten Augenblick versuchte, es zu verhindern. Das Hauptaugenmerk verschiebt sich somit von dem Kultbildraub zu dem Leid der Seherin und von dieser zum Untergang Trojas. Auf diese Weise schuf die römische Kunst einen neuen und modifizierten Moment.

Ähnliche Darstellungen lassen sich weder in der griechischen noch in der kaiserzeitlichen Kunst finden. Die Wandmalerei ist deshalb nicht nur ein Novum, sondern ein Unikum in der antiken Kunst²⁷⁷.

Auffallend ist, dass Cassandra in der römischen Wandmalerei eine große Rolle spielt und zudem in dieser Untersuchung bezüglich der präferierten Momentdarstellung als *exemplum par excellence* dienen kann: Im 3. Stil entstanden Darstellungen des Vorbereitungs moments, die Kassandras Rolle im Trojanischen Krieg betonen. Erst im 4. Stil wird auf den Moment des Höhepunkts Bezug genommen.

Paris

Viele Wandbilder des Paris existieren nicht. Die wenigen jedoch, die gut erhalten sind oder zumindest sicher erkennen lassen, dass es sich bei dem Dargestellten um Paris handelt, schildern verschiedene zeitliche Momente einer spezifischen Episode aus seinem Leben. Drei Darstellungen haben sich erhalten, die den Moment vor dem Höhepunkt – dem Parisurteil²⁷⁸ – zeigen (**Ia1**, **Ia2**; s. **Tafel 6 Abb. 4**, **Tafel 7 Abb.1**)²⁷⁹. Lediglich **Ia1** ist in den 3. Stil zu

²⁷⁶ s. Anm. 261.

²⁷⁷ Es bleibt schließlich festzuhalten, dass es sich hierbei vermutlich um die Visualisierung eines Bühnenstückes handelt, was die Bedeutung des Wandbildes als Unikum nicht mindert, s. Anm. 260.

²⁷⁸ Hom. Il. 24, 28–30; Kypria PEG I 38–39, fr. 1–14; Hyg. fab. 92.

²⁷⁹ Hodske 2007, 190.

datieren. Eine dritte Darstellung²⁸⁰, die ebenfalls im 3. Stil geschaffen wurde, ist derart fragmentiert erhalten, dass sie in dieser Arbeit außen vor gelassen wird. Ihre Komposition wird vermutlich der von **Ia1** geahnt haben, zumindest lassen die Fragmente dies erahnen.

Die Wandmalerei **Ia1** zeigt Paris auf einer weitläufigen Wiese. Er hat es sich im Gras beziehungsweise auf einem Felsen bequem gemacht und beobachtet die Tiere, die um ihn herum grasen²⁸¹: Ein vermeintlicher Moment der Ruhe und der Stille. Es handelt sich um einen Zeitpunkt in der Episode, in der jeden Augenblick Merkur erscheinen kann, um Paris von seiner kommenden Aufgabe – über die Schönheit der drei Göttinnen Iuno, Minerva und Venus zu urteilen – zu unterrichten²⁸². **Ia1** könnte genau diesen einen Moment zeigen, nämlich jenen, in dem Merkur Paris aufsucht. Der obere Teil der Wandmalerei ist beschädigt, jedoch ein Stück eines linken Armes, eines linken Beines sowie ein Teil eines Umhangs oder Mantels einer zweiten Person sind noch zu erkennen. Welcher Person dies zugehörig ist, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Es wäre möglich, darin Merkur²⁸³ zu sehen, doch keinerlei Attribute²⁸⁴ oder Charakteristika können hier Sicherheit geben.

Diese Momentaufnahme ist nicht neu. Ein attisch rotfiguriger Skyphos²⁸⁵ in Syrakus erzählt dieselbe Episode. Der Hirte sitzt auf einem Felsen, während Hermes vor ihm mit einem Redegestus dargestellt ist. Dies scheint die einzige vergleichbare Darstellung zu der Wandmalerei zu sein. Weitere Vergleiche im außeritalischen Raum finden sich dagegen nicht. Es existieren stattdessen Darstellungen, die den Zug der drei Göttinnen, geführt von Hermes, zeigen. Zum einen geben sie den auf die vier Gottheiten wartenden Paris wieder, zum anderen flieht er vor deren Herannahen²⁸⁶. Es ist nicht zu bestreiten, dass auch diese Bilder einen Moment vor dem Höhepunkt zeigen. Hermes geleitet die Göttinnen zu ihrem Schiedsrichter, der das Urteil über den Streitpunkt noch nicht gefällt hat. Dennoch ist dieser gewählte Moment bereits mit Spannung geladen im Gegensatz zu dem Wandbild **Ia1**. Die Anwesenheit

²⁸⁰ Pompeji, Casa degli Amorini dorati VI 16, 7.38, zerstört, 3. Stil; Hodske 2007, 190 Taf. 79, 3. Lediglich die angewinkelten Beine des auf dem Boden sitzenden Paris sind zu erkennen, an seiner Hüfte lehnt eine Panflöte. Um ihn herum grasen Tiere.

²⁸¹ Apollod. 3, 12, 5.

²⁸² LIMC I (1981) 494 – 529 s.v. Alexandros (R. Hampe – I. Krauskopf); LIMC VII (1994) 176–177 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann). Laut den Autoren des Alexandros-Artikels sollte in dem Artikel bezüglich Paridis Iudicium eine Liste der Darstellungen des Paris als Hirte zu finden sein. Leider ist dem nicht der Fall. DNP IX (2000) 334–336 s.v. Paris (M. Stoevesandt).

²⁸³ Dawson 1944, 105 Nr. 48; Hodske 2007, 190 Anm. 84.

²⁸⁴ Dawson 1944, 105 Nr. 48 glaubt im Bild einen *caduceus* erkennen zu können, was die Figur eindeutig als Merkur ausweisen würde. Leider ist das Bild derart schlecht erhalten, dass dies nicht eindeutig zu verifizieren ist.

²⁸⁵ Skyphos, Syrakus, Museo Regionale Inv.-Nr. 2406, um 440 v. Chr.; LIMC VII (1994) 185 Nr. 103 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann): Hier setzt Merkur Paris über sein „Richteramt in Kenntnis“; ARV² 1076, 16; BAPD 214473.

²⁸⁶ Clairmont 1951, 94–97; Raab 1972, 19. 21. 23. 24. Für Irmgard Raab ist nicht eindeutig zu klären, warum Paris flieht; LIMC VII (1994) 178–180 Taf. 106–113 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

der Gottheiten impliziert im Betrachter das Fortschreiten des Mythos. Der Wandmalerei ist solch eine Implikation weniger stark inhärent. Es wurde ein viel früher zeitlicher Moment gewählt als in der Vasenmalerei der archaischen wie auch der klassischen Epoche. Da sich aber trotz schlechter Erhaltung eine zweite Person in **Ia1** erkennen lässt, gestaltet sich die Situation wie folgt: Es handelt sich hier, entgegen des ersten Eindrucks, um einen Moment der beginnenden Handlung, in dem eine erste Neugier im Betrachter geweckt wird. Paris ist nicht allein, sondern wird – sehr wahrscheinlich – von Merkur aufgesucht. Merkurs Erscheinung bringt den weiteren Verlauf der Erzählung in Gang. Er wird Paris mit seiner baldigen Aufgabe als Schiedsrichter vertraut machen. Dessen ungeachtet zeigt das Wandbild eine Adaption der Darstellungskonvention wie auf dem attisch rotfigurigen Skyphos, der einen vergleichbaren Moment widerspiegelt. Ein Novum stellt die Wandmalerei (**Ia1**) des 3. Stils somit nicht dar.

Zieht man nun aber die Wandmalerei des 4. Stils (**Ia2**) hinzu, gestaltet sich die Situation neu. Der Maler verzichtet auf die Darstellung des Merkur beziehungsweise der drei Göttinnen; lediglich Paris in seiner Rolle als Hirte ist dargestellt, abermals umgeben von seinen grasenden Tieren. Eine lagernde Person im Hintergrund, die vermutlich die Personifikation des Berges²⁸⁷ verkörpert, soll die Szene nicht weiter stören. Im Gegensatz zur vorherigen Szene in **Ia1** sowie auf dem erwähnten Skyphos, trifft man hier auf einen Moment der Ruhe. Die Einsamkeit, die Paris auf dem Wandbild umgibt, gibt keinen Hinweis auf die bald folgende Aufgabe, die der Hirte zu absolvieren hat. Diese Darstellung in der Wandmalerei stellt somit ein Novum in der antiken Kunst dar²⁸⁸. Weitere Beispiele aus der römischen Kunst scheint es nicht zu geben.

Theseus und Ariadne

Auf ein interessantes Phänomen stoßen wir in Bezug auf die Beliebtheit des dargestellten Augenblicks im mythologischen Bildthema des Theseus mit Ariadne: Von den insgesamt sechs erhaltenen Darstellungen, die einen Vorbereitungsmoment beschreiben, werden drei dem 3. Stil und drei dem 4. Stil zugeschrieben. Eine größere Bevorzugung zu einer bestimmten Zeit kann hier nicht festgestellt werden. Ganz im Gegenteil: Die Darstellung, in der Ariadne dem Heros den Faden überreicht, war offenbar in beiden Zeitabschnitten in der

²⁸⁷ Dawson (1944) 88 Nr. 18; von Hesberg 1988, 350. 356. 358. Landschaftspersonifikationen erscheinen als Zeugen des mythischen Geschehens, können jedoch nicht in die Handlung eingreifen; Hodske (2007) 190 Taf. 79, 1.2.

²⁸⁸ Clairmont 1951, 97 bezeichnet die Darstellungen des Paris in der römischen Wandmalerei als Exzerpte des Parisurteils. Da er solche ‚Exzerpte‘ in der antiken Kunst jedoch nicht näher ausführt, wird auch ihm keine Darstellung des Paris als Hirte auf dem Ida außerhalb der römischen Wandmalerei vorliegen.

Wandmalerei beliebt. Die geringen Veränderungen, die das Motiv im Laufe des 3. und 4. Stils erfahren hat, bestätigen eine kontinuierliche Beliebtheit dieser Momentdarstellung.

Die hier zu besprechenden Darstellungen des Vorbereitungsmoments (**Ka1, Ka2, Ka3**; s. **Tafel 9 Abb. 3**), sowohl im 3. wie auch im 4. Stil geschaffen, unterscheiden sich kaum im Aufbau der Komposition. Theseus und Ariadne sind einander zugewandt, während sie ihm ein Garnknäuel reicht. Hinter ihnen deuten Architektur und eine Türöffnung den Eingang zum Labyrinth an²⁸⁹. Unterschiede bestehen lediglich in der Kleidung sowie in der Haltung der beiden Protagonisten. In **Ka1** und **Ka2** ist Ariadne in einen langen Peplos mit Überwurf gehüllt, Theseus dagegen erscheint nackt. In beiden Wandbildern stehen sich die beiden gegenüber. In **Ka3** hat sich Ariadne auf einem Hocker niedergelassen und trägt lediglich einen Mantel, der ihren Unterkörper bedeckt. Des Weiteren trägt sie einen Speer bei sich²⁹⁰. Katharina Lorenz postuliert, es könne der Speer des Theseus sein²⁹¹.

Es handelt sich um einen Moment der Ruhe, aber auch um einen Augenblick der Vorbereitung. Die Übergabe des Fadens sichert Theseus sein Überleben gegen den Minotaurus. Ohne den Einfall Ariadnes, das Garnknäuel auf seinem Weg durch das Labyrinth zu entrollen, stünde es schlecht um das Leben des Heros²⁹².

Vergleichbare Bilder existieren kaum. Eine frühe Darstellung mit Theseus und Ariadne zeigt ein archaischer Tonpinax aus Tarent²⁹³. Die Darstellung weist jedoch einen signifikanten Unterschied zur Wandmalerei auf; so scheint Ariadne dem Heros kein Garnknäuel zu übergeben, sondern eine Spindel, was laut Fritz Eichler eine andere Bedeutung besitzt: Theseus bittet Ariadne um ihre Gunst, die sie ihm auf diese Weise gewährt²⁹⁴. Davon abgesehen, dass dieses Tonrelief nur wenig Ähnlichkeit zu den Wandbildern besitzt, erscheint es auch unwahrscheinlich, dass sich ein Maler aus dem 1. Jh. n. Chr. an einem archaischen Stück orientierte.

Vergleiche in der griechischen Vasenmalerei existieren nicht. Sowohl in der archaischen wie auch in der klassischen Epoche wird Theseus vor allem im Kampf gegen den Minotaurus –

²⁸⁹ Hodske 2007, 154.; Lorenz 2008, 85.

²⁹⁰ Lorenz 2008, 89. Es ist das einzige Bild in Pompeji dieser Thematik, in dem Ariadne bewaffnet ist. Somit bekommt Ariadne „in Kombination mit den Elementen reizvoller Weiblichkeit wiederum auch die Aura einer wehrhaften, kampfbereiten Heroine, deren Kampfesanteil sich schließlich in der Übergabe des Knäuels manifestiert.“

²⁹¹ Lorenz 2008, 89.

²⁹² So auch Lorenz 2008, 88. Ariadne erscheint zum einen attributiv, zum anderen ist sie diejenige, die einen „häuslichen Gegenstand zur siegbringenden Smart-Tech-Waffe umfunktioniert“.

²⁹³ Relief aus Ton, Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Inv.-Nr. Bo 105, 2. V. 7. Jh. v. Chr.; Langlotz 1928, 113–117 Abb. 1; Schefold 1964, Abb. 27a; Blome 1990, 49 Nr. 79.

²⁹⁴ Eichler 1930, 11.

der Höhepunkt dieser Sage – gezeigt, aber auch im Augenblick danach²⁹⁵. Frank Brommer erwähnt im Hinblick darauf eine beeindruckende Anzahl an Beispielen der Vasenmalerei, die bis in das frühe 6. Jh. v. Chr. geschaffen wurden²⁹⁶: Über 400 Vasenbilder zeigen den Kampf gegen den Minotaurus und betonen die Beliebtheit dieser Episode.

Als ein möglicher vorrömischer Vorläufer, das dem Motiv der Wandmalerei entspricht, kann die Darstellung auf einem korinthischen Goldblech in Berlin²⁹⁷ aufgefasst werden. Der Höhepunkt der Sage wird darauf festgehalten: Theseus kämpft mit einem Schwert gegen den Minotaurus. Hinter dem Heros steht Ariadne²⁹⁸, die ihm mit der gesenkten rechten Hand etwas hinzuhalten scheint. Um was es sich bei dem Gegenstand genau handelt, ist weder auf dem Original²⁹⁹ noch auf der Umzeichnung zu erkennen. Lediglich durch die literarischen Quellen ist davon auszugehen, dass es sich bei dem Objekt um das Garnknäuel handeln könnte³⁰⁰. Auf dem Goldblech werden also zwei verschiedene zeitliche Momente innerhalb eines Bildfeldes festgehalten. Während die Wandmalerei ein monoszenisches Bild wiedergibt, in dem Ariadne Theseus das Garnknäuel übergibt, befinden wir uns auf dem Goldblech inmitten des Kampfes, aber auch in der Szene der Knäuelübergabe. Die Darstellung der beiden zeitlich inkohärenten Momente innerhalb eines Bildes sind der komplementären Erzählweise zuzurechnen und erleichterte die Lesbarkeit des Mythos mit der übersichtlichen Präsentation wesentlicher Episoden³⁰¹. Diese Beispiele weisen zwar nur wenig Parallelen zu den Wandbildern auf, dennoch wäre es möglich, dass die römischen Künstler sich an der Bildtradition orientierten – vorausgesetzt ihnen waren derartige Darstellungen bekannt.

Was in der vorrömischen Kunst kaum zu finden ist, erscheint umso häufiger in der römischen. Mosaiken, Reliefs, Gemmen und Terrakotten aus der Kaiserzeit nehmen das Thema der Garnübergabe auf. Ein hadrianischer Girlandensarkophag³⁰² zeigt beispielsweise diesen Vorbereitungsmoment. Ariadne steht rechts, ihr gegenüber befindet sich der unbekleidete Theseus, der seinen linken Fuß auf einem Felsen aufsetzt und somit seinen linken Unterarm auf dem gebeugten Knie auflegt. Er reicht ihr die rechte Hand, in die Ariadne das Wollknäuel legen wird. Beide befinden sich vor einem Eingang, mit dem der Zugang ins Labyrinth

²⁹⁵ Brommer 1969, 24.

²⁹⁶ Brommer 1982, 37. Ebenso Kreuzer 2003, 15.

²⁹⁷ Goldblech, Berlin, aus Korinth, Mitte 7. Jh. v. Chr.; Brommer 1982, 40 Abb. 5a.

²⁹⁸ Brommer 1982, 40.

²⁹⁹ Greifenhagen 1970, Taf. 5, 1.

³⁰⁰ Plut. Thes. 19, 1; Ov. met. 8, 172; Catull. 64, 113; Brommer 1982, 40 geht von dem Garnknäuel aus.

³⁰¹ Zur komplementären Erzählweise s. Kap. III. 1, S. 19–20.

³⁰² Girlandensarkophag, New York, Metropolitan Museum Inv.-Nr. 90.12, aus Rom, Via Cassia, um 120 n. Chr.; LIMC III Add. (1986) 1053 Nr. 11 Taf. 727 s.v. Ariadne (M.-L- Bernhard); Sinn 2010, 283–285 Taf. 356 Abb. 356 a–c.

gemeint sein wird³⁰³. Interessant ist der Sarkophag vor allem aus einem weiteren Grund: Nicht nur der Vorbereitungsmoment, sondern auch zwei verschiedene Folgemomente dieses Mythos wurden darauf verbildlicht. Zum einen sieht man Theseus sieghaft gegen den Minotaurus dargestellt, zum anderen griff man das Motiv der schlafenden Ariadne auf, die von Theseus auf Naxos verlassen wird³⁰⁴. Die Langseite des Sarkophags bringt dem Betrachter die Sage in Form der zyklischen Erzählweise näher³⁰⁵.

Ein Mosaik³⁰⁶ aus Österreich zeigt ebenfalls die Übergabe des Knäuels. Die beiden Protagonisten stehen sich gegenüber, Theseus nur mit einem Mantel über den Schultern, Ariadne ist reich gewandet. Anders als auf dem Girlandensarkophag ist innerhalb der Darstellung kein Verweis auf das Labyrinth angegeben. Stattdessen gibt das gesamte Mosaik ein Labyrinth wieder, in das mehrere Bildfelder integriert sind. Zur rechten wie linken Seite des Irrgartens weist es insgesamt sechs Bildfelder³⁰⁷ auf. In einem dieser Felder befindet sich die Knäuelübergabe³⁰⁸. Genauso wie der Girlandensarkophag ist auch das Mosaik in der zyklischen Erzählweise konzipiert worden. Der Vorbereitungsmoment, der Folgemoment – das Verlassen Ariadnes –, sogar der Höhepunkt – der Kampf gegen das Mischwesen – zog man für das Mosaik heran.

Das Interesse an diesem Moment war in der römischen Kunst sehr viel größer als in den früheren Epochen. Es existieren zwar wenige Darstellungen der Knäuelübergabe in archaischer Zeit, jedoch ist es zum einen fraglich, ob die römischen Maler diese kannten. Zum anderen sind diese Szenen in einem divergenten Moment – der Kampf gegen den Minotaurus – eingebettet, sodass der Folgemoment nur wenig Beachtung findet. Die römischen Künstler dagegen fanden an dem spezifischen Moment Gefallen, nicht nur in der Wandmalerei, auch in anderen Kunstgattungen. Man stellte sich nicht in die griechische Bildtradition. Von besonderer Wichtigkeit erscheint hier der Augenblick der Vorbereitung, ohne diesen der Kampf und die Rückkehr aus dem Irrgarten nicht positiv ausgegangen wäre³⁰⁹.

³⁰³ Sinn 2010, 284.

³⁰⁴ Sinn 2010, 284.

³⁰⁵ Zur zyklischen Erzählweise s. Kap. III. 1, S. 22.

³⁰⁶ Theseus-Mosaik, Wien, Kunsthistorisches Museum, Antikensammlung Inv.-Nr. II 20, aus Salzburg, 1815 entdeckt, Ende des 3. Jh. n. Chr./4. Jh. n. Chr.; Daszewski 1977, 103–104 Nr. 7 Taf. 28 a. 29 a; LIMC III Add. (1986) 1052 Nr. 9 Taf. 727 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Fischer 2002, 110 Abb. 164.

³⁰⁷ Nur vier der sechs Bildfelder sind figürlich geschmückt, die restlichen Bilder geben ornamentalen Schmuck wieder. So findet sich neben der Garnübergabe auch der Kampf zwischen Theseus und Minotaurus, Theseus' Abfahrt sowie die verlassene Ariadne im Mosaik.

³⁰⁸ Im zweiten Bildfeld auf der rechten Seite des Labyrinths sitzt Ariadne allein auf einem niedrigen Felsen und befindet sich in „profonde méditation“, s. dazu Daszewski 1977, 104. Eine Erklärung für dieses Motiv wird jedoch nicht gegeben. Ob sie den Kampf zwischen Theseus und Minotaurus abwartet oder um Theseus trauert, der sie soeben verlassen hat, ist gänzlich unklar.

³⁰⁹ Darstellungen des Kampfes gegen den Minotaurus existieren in der römischen Wandmalerei dagegen gar nicht.

Bemerkenswert ist des Weiteren das Interesse an den wichtigsten Episoden des gesamten Mythos. Wie das Mosaik in Wien oder auch der Girlandensarkophag zeigen, stellte man mit Vorliebe auch den gesamten Zyklus dar.

Perseus und Andromeda

Die Darstellungen des Perseus mit Andromeda (**Ja1**, **Ja2**, **Ja3**; s. **Tafel 8 Abb. 2**) zeigen einen Vorbereitungsmoment: Andromeda ist als Opfergabe an einen Felsen gefesselt, während sich im Hintergrund ihr Retter Perseus mit seinen Waffen und dem Haupt der Gorgo nähert. Er erblickt Andromeda und wird ihr in ihrer Not helfen³¹⁰. Es handelt sich bei diesem Moment jedoch um eine Besonderheit: Das Geschehen ist bereits in vollem Gang und spitzt sich zu. Perseus kommt erst spät in dieser erzählerischen Episode hinzu. Anders als bisher kennengelernt, handelt es sich nicht um einen Moment der Ruhe und Vorbereitung, sondern um einen Moment vor der Kumulation, hier: kurz vor dem Kampf zwischen Perseus und dem Seeungeheuer³¹¹.

Den Wandbildern ist gemein, dass die Landschaft im Vordergrund steht, während die Protagonisten als kleine Figuren in den Hintergrund treten³¹². Wie Bernhard Schmaltz richtig feststellt, liegt die Bevorzugung der Landschaft vermutlich an dem gewählten Moment³¹³. Andromedas Befreier fliegt durch die Luft zu ihr heran, sodass ein weitläufiges Landschaftsmotiv gewählt werden musste, um die Szene in ihrer Vollständigkeit einfangen zu können. Der gewählte Moment bedingt also den Bildausschnitt.

Die Wandbilder unterscheiden sich nur in kleinen Details. Während in **Ja1** sowohl Perseus und Andromeda als auch das Seeungeheuer ungefähr dieselbe Größe besitzen, erscheint das Ketos in **Ja2** größer als die menschlichen Figuren. In der dritten Darstellung (**Ja3**) erscheint das Ungeheuer gar nicht. Stattdessen stellte der Künstler dieses Bildes eine kleine Kiste zu Andromedas Rechten, ähnlich wie es auch in **Ja2** zu sehen ist³¹⁴.

³¹⁰ Apollod. 2, 34–46; Ov. met. 4, 610–803.

³¹¹ Hodske 2007, 180. „Perseus kommt nach seiner Flucht vor den Gorgonen in Äthiopien oder Palästina an“ und entdeckt Andromeda.

³¹² Schmaltz 1989, 262–263. Bernhard Schmaltz erkennt, dass in den Bildern der Andromeda, die in den 3. Stil datieren, der Landschaft mehr Gewicht zukommt als jenen Bildern, die im 4. Stil entstanden. In diesen treten die Figuren großformatig in den Vordergrund; so auch von Blanckenhagen 1968, 136; Ling 1991, 113; Hodske 2007, 180.

³¹³ Schmaltz 1989, 263.

³¹⁴ Schauenburg 1960, 67; Schmaltz 1989, 266. 271 sieht darin einen Schmuckkasten als Brautgeschenk. Dies soll Hades als Geschenk dienen, da Andromeda kurz vor ihrem Tod steht und in kurzer Zeit in den Hades überführt wird. Jedoch könnte das Brautgeschenk ebenso als Verweis auf die Zukunft fungieren, in der Andromeda die Frau des im Bild wiedergegebenen Perseus wird. Diese Chiffre ist allerdings nur für Betrachter mit Mythenkenntnis verständlich.

Die Wiedergabe dieses zeitlichen Moments im Mythos des Perseus ist kein römisches Novum. Es wird auf ein bestehendes Motivrepertoire zurückgegriffen³¹⁵. Insbesondere in der Klassik finden sich entsprechende Darstellungen auf Vasen³¹⁶; in der Archaik wurde der Fokus hingegen auf den Moment des Höhepunkts gelegt³¹⁷. Die Vasenbilder zeigen jedoch einen Unterschied zu den Wandbildern wie auch zu der schriftlichen Überlieferung auf. Statt an einen Felsen gekettet zu sein, bindet man Andromeda an Säulen beziehungsweise an Pfählen fest, die eigens für diesen Zweck im Bild durch Sklaven aufgestellt werden; zudem ist Andromeda in orientalische Tracht gekleidet³¹⁸. Dies erklärt Karl Schefold mit dem Theaterstück „Andromeda“ des Sophokles, der die Protagonistin an Pfählen festketten ließ, da „es sich auf der Bühne einfacher darstellen ließ.“³¹⁹ Eine Hydria in London³²⁰ gibt solch ein Bild wieder. Sklaven stoßen zwei Pfähle in die Erde, während Andromeda, gekleidet in orientalischen Hosen, von zwei weiteren Sklaven gestützt wird. In der attischen Keramik ist zudem das Ketos auf keinem der Bilder anwesend³²¹. Dies schadet der Lesbarkeit der Darstellung nicht. Da es auf ein Theaterstück zu rekurrieren scheint, war die Darstellung des Ungeheuers auf der Bühne vermutlich mit Schwierigkeiten verbunden und entsprechend nicht in der Vasenmalerei abgebildet. Die Fokussierung auf Andromeda steht hier im Mittelpunkt. Sie bildet den Angelpunkt der Erzählung, an dem der Fortlauf der Sage hängt. Vasenbilder wie das eines Kelchkraters in Agrigent³²² zeigt Andromeda bereits an drei Pfählen festgekettet. Perseus ist nicht im Anflug, er hat die Gefangene schon erreicht und scheint mit ihr zu sprechen oder zumindest über sie und ihre Situation nachzusinnen. Sein linker Fuß ruht auf einem Felsen, seinen linken Ellenbogen stützt er auf das angewinkelte

³¹⁵ Schauenburg 1960, 55–77 nennt die verschiedenen Darstellungen des Perseus mit Andromeda; LIMC I (1981) 776–779 Nr. 5–63 Taf. 623–633 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg); LIMC VII (1994) 342 Nr. 175–178 Taf. 303 s.v. Perseus (L. Jones Roccas).

³¹⁶ Phillips 1968, 6; Schmaltz 1989, 270.

³¹⁷ Schefold – Jung 1988, 107; Phillips 1968, 1. Sowohl Karl Schefold und Franz Jung als auch Kyle M. Phillips nennen eine Darstellung aus archaischer Zeit, die zum ersten Mal Perseus bei der Befreiung der Andromeda zeigt. Die korinthische Amphora gibt den Moment des Kampfes wieder, also den Höhepunkt der Erzählung. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Antikenmuseum Inv.-Nr. F 1625, 1. H. 6. Jh. v. Chr. Die Archaik bietet somit kein Bild des Vorbereitungs moments.

³¹⁸ Schauenburg 1960, 57 führt die orientalische Kleidung auf Andromedas östliche Heimat zurück; Schmaltz 1989, 270.

³¹⁹ Zitat von Schefold – Jung 1988, 108; Schauenburg 1960, 58. Phillips 1968, 8 ist hier ähnlicher Meinung. Zum einen scheint es eine Anlehnung an Theaterstücke zu sein. Zum anderen sind es übliche Bestrafungsmethoden, die sowohl im Theater als auch in der Vasenmalerei bezüglich Andromeda herangezogen werden; s. auch Schmaltz 1989, 270.

³²⁰ Hydria, London, British Museum Inv.-Nr. E 169, aus Vulci, um 450/440 v. Chr.; Phillips 1968, 6 Taf. 6 Abb. 11. 12, mit weiteren attischen Beispielen; LIMC I (1981) 776 Nr. 3 Taf. 623 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Schefold – Jung 1988, 108 Abb. 131; Schmaltz 1989, 270 Anm. 38. BAPD 213802.

³²¹ LIMC I (1981) 776 Nr. 2. 3. 4. Taf. 623 s.v. Andromeda (K. Schauenburg).

³²² Weißgrundiger Kelchkrater, Agrigent, Museo Civico, aus Agrigent, 450/440 v. Chr.; Schauenburg 1960, 58; Phillips 1968, 7 Taf. 7 Abb. 15; LIMC I (1981) 776 Nr. 5 Taf. 623 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Schmaltz 1989, 270 Anm. 38.

Knie, sodass er seinen Kopf auf die linke Hand betten kann. Kyle M. Phillips ist der Ansicht, bei diesem Bild handele es sich um den Moment nach dem Kampf gegen das Ketos³²³. Sein Argument hierfür ist das Fehlen des Ungeheuers. Da es aber auch auf vergleichbaren Vasenbildern nicht zu finden ist, auf denen Andromeda eindeutig erst als Opfer für das Ungeheuer festgekettet wird, scheint dies nicht zwingend plausibel. Des Weiteren beschreibt auch Ovid³²⁴, wie Perseus mit Andromeda noch vor dem Kampf ins Gespräch kommt, um den Grund ihrer Fesselung zu erfahren. In Anbetracht dessen, der Vergleichsbeispiele und der noch immer gefesselten Frau, wird der Moment vor dem Kampf gemeint sein.

Die apulischen Vasen zeigen Andromeda vermehrt in griechischer Tracht, an Pfähle gefesselt, selten an einen Felsen, der mittels einer Wellenlinie angedeutet wird³²⁵. Auf einem Fragment einer apulischen Pelike in Würzburg³²⁶ etwa, wird der Fels schematisch als ein Rundbogen angegeben, an dem Andromeda gefesselt ist. Zugegen sind unter anderem auch Perseus sowie eine Nereide, die auf einem Hippokamp reitet. Letztere verweisen auf das Umfeld des Poseidon und somit auf die Ursache der Opferung³²⁷.

Quantitativ überwiegt das Aufkommen dieses Themas im italischen Raum, das dort also eine besondere Beliebtheit genoss³²⁸. Nicht nur auf der bemalten Keramik dieser Region, auch in der Reliefkunst wird das Thema aufgegriffen³²⁹. Eine Aschenurne aus Etrurien³³⁰ beispielsweise zeigt Perseus, der bereits am Ort des Geschehens angekommen ist und seine wertvollste Waffe, den Kopf der Medusa, bereithält. Zwischen ihm und dem Ketos befindet sich die an einem als Rundbogen angedeuteten Felsen befestigte Andromeda und blickt sorgenvoll auf das Ungeheuer. Ihr Vater Kepheus sitzt rechts auf einem Felsen.

Obleich das Bildmotiv für die Wandmalerei sowohl im griechischen als auch römischen Raum verwendet wurde, scheint es in der römischen Wandmalerei zumindest eine Umformung erfahren zu haben³³¹. Vor allem halten sich die Künstler an die literarischen

³²³ Phillips 1968, 7.

³²⁴ Ov. met. 4, 678–681.

³²⁵ Schmaltz 1989, 270.

³²⁶ Pelike, Würzburg, Martin von Wagner Museum Inv.-Nr. 855, aus Apulien, um 350 v. Chr.; Schauenburg 1960, 59; Phillips 1968, 11 Taf. 2 Abb. 32.

³²⁷ Schauenburg 1960, 60.

³²⁸ Apulien, Kampanien, Lukanien, Sizilien und Etrurien griffen das Motiv auf, s. dazu LIMC I (1981) 776–778 s.v. Andromeda (K. Schauenburg). Laut Konrad Schauenburg war die Darstellung des Mythos in Unteritalien so beliebt, weil bereits das Theaterstück der „Andromeda“ zu den geschätztesten Aufführungen gehörte. Des Weiteren war „die Welt der Frau“ ein geschätztes Motiv, s. dazu Schauenburg, 1960, 66. 74.

³²⁹ Beispielsweise existieren eine gravierte Bronzetafel sowie auch Gemmen. Während die Bronzetafel dem Bildmotiv der Wandmalerei ähnelt, fehlt auf den Gemmen das Ketos, s. dazu LIMC I (1981) 779–780 s.v. Andromeda (K. Schauenburg.)

³³⁰ Alabasterurne, Florenz, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 78.486, aus Volterra, 2. H. 2. Jh. v. Chr.; LIMC I (1981) 778 Nr. 28 Taf. 629 s.v. Andromeda (K. Schauenburg).

³³¹ Für Schauenburg 1960, 68 stellten sich die „pompejanischen Wandmaler [...] aus verschiedenen Vorlagen ihre Motive“ zusammen.

Vorgaben und zeigen Andromeda an einen Felsen gekettet³³², während unter ihr das Seeungeheuer im Wasser auf sie lauert. Die Rettung kommt in Form des fliegend herannahenden Perseus samt seinen Waffen. Die griechische Kunst verwendet Exzerpte des Motivs und verzichtet auf die Abbildung des Ungeheuers sowie auf den Felsen. Die italische beziehungsweise kaiserzeitliche Kunst hingegen bezieht sich wieder auf die schriftliche Überlieferung. So gesehen sind die römischen Wandbilder in ihrem gewählten Moment zwar kein Novum, aber dennoch eine Neuschöpfung in ihrer Gestaltung.

Icarus und Daedalus

Das Darstellungsthema des Icarus und des Daedalus knüpft an die Besonderheit an, die bereits bei der Entführung der Europa und bei Cassandra auffällig war: Alle auf uns gekommenen Wandbilder dieser mythologischen Erzählung sind im 3. Stil geschaffen worden. Jedoch nicht nur der Vorbereitungszeitpunkt, sondern auch alle weiteren zeitlichen Episoden werden ausschließlich in diesen zeitlichen Abschnitt datiert. Das Interesse an der bildlichen Umsetzung dieser spezifischen Erzählung lag damit in der ersten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. und fand danach – zumindest in der Wandmalerei – offenbar ein jähes Ende. Des Weiteren findet sich nur eine einzige Darstellung (**Da1**; s. **Tafel 2 Abb. 3**) des Icarus-Daedalus-Mythos in der römischen Wandmalerei, die den Vorbereitungszeitpunkt zeigt, nämlich das Anpassen der Flügel an Icarus, um gemeinsam von Kreta fliehen zu können³³³. Es ist kein Moment der Ruhe, dafür einer der Vorbereitung, der Bedachtsamkeit und der Konzentration. Daedalus als der Agierende präpariert die Flügel für die Flucht, während Icarus sich die Flugutensilien anpassen lässt. Die Flucht der beiden von Kreta hängt zu einem großen Teil von dieser Phase der Planung ab. Die Seltenheit des Wandbildmotivs und der Darstellungskonvention in den Vesuvstädten zeigt, dass das Interesse an dieser zeitlichen Episode nur schwach ausgeprägt war.

Im süditalischen Raum finden sich für die vorrömische Zeit zwei bemalte Vasen, die das Darstellungsschema der Wandmalerei bereits abgebildet haben. Ein fragmentarisch erhaltener apulischer Skyphos³³⁴ zeigt den nackten Ikaros, der bereits am Rücken einen Flügel trägt und den zweiten just angebracht zu bekommen scheint. Daedalos hinter ihm ist nur zur Hälfte erkennbar. Ähnlich zeigt sich das Vater-Sohn-Gespann auch auf einem Volutenkrater

³³² Ov. met. 4, 610–803; Schauenburg 1960, 76.

³³³ Apollod. epit. 1, 12–13; Ov. met. 8, 183–235.

³³⁴ Rotfiguriger Skyphos, Oxford, Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1922.208, aus Apulien, 420–400 v. Chr.; Frontisi-Ducroux 1975, Abb. 10; LIMC III (1986) 316 Nr. 19 Taf. 238 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

derselben Region³³⁵. Ikaros lässt sich von seinem Vater die Flügel anpassen. Jedoch sind sie nicht allein, sondern von weiteren Figuren umgeben. Links steht Athena, die die Anprobe begutachtet, während rechts eine Frau sitzt, eine Phiale in der rechten Hand hält und ihr Gewand mit der linken zum Kopf führt³³⁶.

Aus dem griechischen Mutterland ist – ähnlich wie bei den meisten Bildern des Vorbereitungs moments – nichts bekannt³³⁷. Auf diese Weise ist es abermals auffällig, dass dieser zeitlich gewählte Moment italischen beziehungsweise römischen Ursprungs ist. Neben den süditalischen Vasen und der Wandmalerei sind es vor allem Reliefs³³⁸, Gemmen³³⁹ sowie ein Kameo, die das Motiv tragen.

Ein Kameo in Neapel³⁴⁰ gibt eine Variation des Wandgemäldes wieder. Daedalus und sein Sohn werden von zwei weiblichen Personen flankiert. Icarus steht auf einer mit Inschrift versehenen Basis³⁴¹ und trägt seine Flügel. Daedalus, links neben der Basis, blickt zu Icarus empor und befestigt einen der Flügel mittels eines Rings an seinem Arm. Wie Hellmut Sichtermann überzeugend erwähnt, ist Icarus „nicht nur leiblich ein Erzeugnis seines Vaters, er ist von ihm auch als schöner, fliegender Jüngling ‚geschaffen‘ worden [...] und wird mit seinen künstlich-künstlerischen Flügeln selbst zum Kunstwerk“³⁴². Dies belegt für Hellmut Sichtermann vor allem Icarus' Aufstellung auf einem Podest gleich einer Statue, die es zu bewundern gilt. Die beiden Frauen überragen die zwei Männer an Körpergröße. Die linke Frau ist in ein langes Gewand gekleidet, fasst mit der rechten Hand in das Gefieder eines von Icarus' Flügeln und hält in der linken Hand einen Hammer³⁴³. Die Frau auf der rechten Seite ist sitzend dargestellt und trägt einen kurzen Chiton, sodass ihre Beine zu sehen sind. Sie trägt

³³⁵ Rotfiguriger Volutenkrater, Neapel, Museo Nazionale Inv.-Nr. H 1767, aus Apulien, Ende 4. Jh. v. Chr.; Beazley 1927, 228. 229 Abb. 5. LIMC III (1986) 316 Nr. 20 Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

³³⁶ Beazley 1927, 229. Des Weiteren befindet sich unter dem beschriebenen Bildfeld ein weiteres, das eine Kampfszene zwischen zwei Kriegern und einem Mischwesen, laut John D. Beazley eine Art männliche Skylla, zeigt, s. dazu Beazley 1927, 228.

³³⁷ Beazley 1927, *passim*; Brommer 1960, 366.

³³⁸ s. dazu Brommer 1976, 60 Nr. 1. 2. 3. 4 der Reliefs, Nr. 3 der Sarkophage zeigen die Protagonisten auf dieselbe Weise wie etwa auf den Reliefs in der Villa Albani.

³³⁹ Beazley 1927, 230 sieht ebenfalls die Beliebtheit dieses Themas in Reliefs wie auch Gemmen. Gemmen zeigen das Thema vom 3. Jh. v. Chr. bis ins 2. Jh. n. Chr.; Brommer 1976, 61. 62 Nr. 3. 7. 8. 9. 18. 19. 20. 22. 24. 27.

³⁴⁰ Kameo, Neapel, Museo Nazionale Inv.-Nr. 25838, ehem. Sammlung Farnese und Medici, aus Pompeji, kaiserzeitlich; Richter 1971, 70 Nr. 330 mit einer Auflistung von Gemmen mit ähnlichem Motiv; LIMC III (1986) 317 Nr. 29 Taf. 239 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis). Ludwig Curtius nennt diesen Kameo jedoch eine Fälschung und macht dies an dem „dicken Hängebauch“, dem „Mantelschurz um die Lenden“ und den „kurzen Beinen“ des Daedalus fest, s. Curtius 1944/45, 5 mit den angeführten Zitaten.

³⁴¹ Die Inschrift lautet LAR. MED. und wird von Gisela M. A. Richter als ‚Lorenzo Medici‘ aufgeschlüsselt, Richter 1971, 70 Nr. 330. Es handelt sich hierbei um eine nachträgliche Besitzerinschrift, da sich der Kameo einst in der Sammlung Medici befand, s. hierzu Zwierlein-Diehl 2007, 266.

³⁴² Sichtermann 1992, 25. Hellmut Sichtermann bezieht sich hier auf ein Sarkophagrelief, das unter anderem die Flügelanprobe wiedergibt. Jedoch steht Icarus hier auf keinerlei Basis oder Podest. Umso mehr ist Hellmut Sichtermanns Gedankengang auf den Kameo übertragbar.

³⁴³ Richter 1971, 70 Nr. 30.

Stiefel und besitzt eine Lanze. Dank ihrer Attribute und Kleidung ist sie als Diana³⁴⁴ zu identifizieren. Die stehende Frau jedoch wird in der Forschung entweder als Pasiphae³⁴⁵ oder Naukrate angesehen³⁴⁶.

Die Bilder auf den apulischen Vasen wie auf den Gemmen ähneln sich im Aufbau stark. Während Icarus seine Flügel in stehender Position anprobiert, kniet sein Vater hinter ihm, um die Passform zu prüfen und gegebenenfalls zu korrigieren³⁴⁷. Zwei kaiserzeitliche Reliefs³⁴⁸ geben genauso einen Vorbereitungsmoment wieder, doch ist der eingefangene Augenblick hier zeitlich weiter fortgeschritten. Das Anpassen der Flügel an Icarus' Rücken erscheint bereits erledigt. Icarus trägt die Schwingen wie selbstverständlich auf seinem Rücken und ist seinem Vater beim Bau dessen Flügel behilflich. Dieser sitzt an seiner Werkbank samt Werkzeug in seiner rechten Hand. Icarus hält einen Flügel am Gefieder empor, sodass Daedalus am anderen Flügelende arbeiten kann. Zu Füßen beider Männer liegt Daedalus' zweite Schwinge.

Der italische Raum erschuf eine neuartige Motivik des Daedalus-Icarus-Mythos³⁴⁹. Die Künstler fingen einen neuen Moment der Erzählung bildlich ein, der in der Kunst Griechenlands nicht zu fassen ist. Den Moment der Vorbereitung und der Konzentration darzustellen, war damit die Intention des Malers beziehungsweise des Auftraggebers.

Zusammenfassung

Der Vorbereitungsmoment wurde vor allem im 3. Stil gestaltet und zeugt in den meisten Bildern von Ruhe und Entspantheit, jedoch auch von Vorbereitung und Aufbruchsstimmung. Die Bilder von Theseus und Ariadne sowie Daedalus und Icarus deuten zwar Ruhe an, doch implizieren sie, dass in naher Zukunft etwas für sie Entscheidendes passieren wird. Dem Betrachter wird auch ohne Kenntnis der Erzählung bewusst sein, dass es einen Grund für die Übergabe eines Wollknäuels an Theseus durch Ariadne geben muss und dass Daedalus mit seinem Sohn nicht ohne einen triftigen Anlass Flügel baut und sie sich selbst überstreift. Die Vorbereitung auf ein bald anzustehendes Wagnis tritt in den Vordergrund und durchbricht die dargestellte Ruhe. Einen Schritt weiter gehen die Wandbilder mit Perseus und Andromeda. Es ist nicht möglich, in diesem Bildthema einen ruhigen Vorbereitungsmoment einzufangen. Die

³⁴⁴ Richter 1971, 70 Nr. 30.

³⁴⁵ Richter 1971, 70 Nr. 30.

³⁴⁶ LIMC III (1986) 317 Nr. 29 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

³⁴⁷ LIMC III (1986) 316. 317 Nr. 19. 20. 25–28 Taf. 238. 239 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

³⁴⁸ Zwei Marmorreliefs, Rom, Villa Albani Inv.-Nr. 164 und 1009, 2. Jh. n. Chr.; LIMC III (1986) 317 Nr. 23 a. b Taf. 239 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

³⁴⁹ LIMC III (1986) 320–321 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

Spannung steigt bereits an, wenn Perseus während seines Fluges auf die an einen Felsen gekettete Andromeda trifft und nicht tatenlos vorüberziehen kann. Die Bilder tragen eine Fülle von Dynamik und Spannung in sich. Jeden Augenblick kann sich ein Kampf zwischen Heros und Ketos entwickeln, aber jeden Augenblick kann das Seeungeheuer auch sein Opfer angreifen.

Den meisten Wandbildern ist es gemein, dass außerhalb der italischen Region keine vergleichbaren Bilder existieren. Es ist also der westgriechische Raum, dessen Kunstlandschaft griechisch geprägt ist, aber Eigenständigkeiten aufweist. Die Künstler folgen keinen tradierten Darstellungskonventionen, sondern entwickeln unabhängig eigene Darstellungsformen. Aufgrund der regionalen Nähe übernahm die römische Kunst offenbar die Gestaltung mancher Themen. Des Weiteren lag die kompositorische Schöpfung auch ganz in römischer Hand, denkt man an den Vorbereitungsmoment der weissagenden Cassandra oder an die Garnübergabe der Ariadne an Theseus. Beide Momentdarstellungen sind genuine Neuschöpfungen der römischen Kunstlandschaft. Insgesamt ist ein großes Interesse am Vorbereitungsmoment im italischen Raum nicht zu bestreiten. Es ist zu beobachten, dass ein neues Augenblicksbewusstsein entstanden ist. Die römischen Künstler nahmen ‚fruchtbare Momente‘ in den mythologischen Erzählungen wahr und sahen darin genug Potential und Gewicht, diese zu visualisieren. Auch die Vorliebe für Landschaftsmalerei und idyllisches Landleben kamen für das Darstellen der Mythen zur Verwendung und bestimmen sie in ihrer visuellen Ausgestaltung.

V. 2. Der Höhepunkt

Die Verwendung des Höhepunkts in den Wandbildern fand vor allem im 4. Stil statt und somit von etwa 40 bis 79 n. Chr.³⁵⁰ Dieser Moment vermittelt den Augenblick während des Höhe- beziehungsweise Wendepunkts. Aus diesem Grund sind den römischen Wandbildern zumeist dynamische und dramatische Szenen inhärent, in denen spezifische Ereignisse der mythologischen Erzählung aufgezeigt werden. Der Spannungsbogen steht kurz vor seiner höchsten Ausdehnung oder hat diesen bereits erlangt.

³⁵⁰ Stročka 2007, 311–320.

Europa

Die römischen Wandbilder der Entführung Europas können in dieser Untersuchung als ein *exemplum par excellence* gelten. Während die Bilder des Vorbereitungs moments dieses Mythos ausschließlich im 3. Stil geschaffen wurden, werden alle Darstellungen des Höhepunkts in den 4. Stil datiert. Sechs Wandbilder (**Bb1–Bb6**; s. **Tafel 1 Abb. 3–4. Tafel 2 Abb. 1**) sollen hier vorgestellt werden. Der Höhepunkt handelt von der Entführung Europas durch Jupiter in Gestalt eines Stiers³⁵¹. Die Künstler orientieren sich bei der visuellen Wiedergabe der Handlung nur lose an den schriftlichen Überlieferungen: Europa hält sich am Stier fest (**Bb1, Bb3, Bb4**) oder hat auf dessen Rücken Platz genommen (**Bb5, Bb6**). Sie bewegen sich durch das Wasser. Besonders Europa schwebt hindurch, während sie sich von dem Tier durch das Meer ziehen lässt. Dargestellt sind sie in der Regel zu zweit, ein Amor (**Bb2, Bb4**) kann ihnen Gesellschaft leisten, selten aber die Gefährtinnen der Europa (**Bb6**). Wenige Details unterscheiden sich innerhalb der fünf Malereien. Während Europa sich in **Bb1** an dem Hals des Stieres festhält und ihren Körper in Dreiviertelansicht dem Betrachter präsentiert, zeigt sie in **Bb3** und **Bb4** ihre Rückenansicht. **Bb3** lässt den Betrachter zudem nicht spüren, dass es sich um eine Entführung handelt, so hat Europa ihren Kopf zum Jupiterstier gedreht und berührt mit ihrem Mund das Maul des Tieres, um es zu küssen. **Bb4** dagegen zeigt die Protagonisten nicht allein, ein Amor fliegt über ihnen und hält eine Peitsche in der linken Hand, in der rechten ein Seil, dessen anderes Ende um die Hörner des Stieres gebunden ist. Der Künstler von **Bb5** und **Bb6** ließ Europa auf dem Rücken des Stieres im Damensitz Platz nehmen. Während sie in den zuvor genannten Darstellungen vollständig unbekleidet ist und lediglich einen Schleier lose bei sich trägt, sind in diesen Darstellungen nur ihre Beine von einem Mantel bedeckt. Ein Schleier bäumt sich im Wind über ihr auf, mit beiden Händen hält sie ihn fest. Der Stier in **Bb1, Bb3** und **Bb4** erscheint groß und muskulös, dank des Gleitens durch das Wasser sogar grazil. Das Tier in **Bb5** ist im Vergleich zu der auf ihm sitzenden Frau klein und schwächig. Sein Hals ist unnatürlich breit gestaltet, wodurch sein Kopf geradezu winzig wirkt.

Insgesamt zeugen die Darstellungen von Dynamik, was insbesondere mittels des Gleitens durch das Meer und dem aufgebauchten Gewand der Europa erzeugt wird. Eine Vertrautheit geht zwischen beiden Protagonisten vor allem in den Bildern aus, in denen sich Europa an den Stier wendet, ihn sogar küsst. Darstellungen der Entführung Europas existieren bereits seit der Archaik. Für die Identifizierung entsteht jedoch das Problem, dass nicht jede Frau, die auf

³⁵¹ Ov. met. 2, 833–875. 6, 103–107; Ov. fasti 5, 605–620.

einem Stier sitzt, als Europa bestimmt werden kann³⁵². Viele Darstellungen weisen Unklarheiten auf, die eine Deutung als Europa mit dem Stier erschweren und alternative Benennungen wahrscheinlich erscheinen lassen. Anders ist es bei Bildern, die Wasser andeuten³⁵³ – sei es durch eine wellig gemalte Linie oder durch die Angabe von Meerestieren und marinen Mischwesen. Dank solcher Details kann unzweifelhaft auf Europas Entführung verwiesen werden. So eine Darstellung, die zudem die Europa-Stier-Gruppe in vergleichbarer Weise zeigt wie die Malereien **Bb5** und **Bb6**, zeigt eine archaische Hydria in Rom³⁵⁴. Europa sitzt im Chiton auf dem Rücken des Stieres. Mit der rechten Hand hält sie sich im Nackenfell des Tieres fest, das durch Wellenlinien am gesamten Halsbereich angegeben ist. Unterhalb des Stierbauches sind zwei Fische, vor und hinter dem Tier jeweils ein Delphin und oberhalb des Meeressäugers fliegt ein großer Vogel³⁵⁵. Hinter Europa und deren Entführer schwebt eine Nike³⁵⁶ mit zwei Kränzen. Durch die Angabe der Meerestiere wird das Geschehen in ein marines Umfeld gesetzt. Jupiter hat die Königstochter entführt und ist mit ihr auf dem Weg zu seinem Ziel.

Der Künstler eines Kelchkraters aus Paestum³⁵⁷ griff auf das Motiv des Schwebens der beiden Hauptfiguren zurück und fügte ihnen ein Gefolge und Zuschauer hinzu. Europa sitzt auf dem Rücken des in Weiß gemalten Stiers. In ihren Händen hält sie ihren Schleier fest, der sich über ihr im Wind aufbäumt. Am unteren Bildrand schwimmen verschiedene Meerestiere. Vor ihnen befindet sich Skylla mit einem Dreizack, hinter ihnen Triton³⁵⁸ mit einem Ruder. Über ihnen fliegt Pothos, dessen weiße Flügel nur schlecht erhalten sind. Eingerahmt wird die Szene in der linken und rechten oberen Ecke jeweils durch ein dreieckiges Bildfeld mit Zeus samt Szepter in der rechten Hand, Krete und Hermes mit seinem *kerykeion*, rechts Aphrodite,

³⁵² Zahn 1983, 25. 32–37. Dies gilt vor allem für Darstellungen in der schwarzfiguren Vasenmalerei; Schefold 1978, 27; LIMC IV (1988) 90 s.v. Europe I (M. Robertson); Dierichs 1995, 430. An einer Darstellung der Europa kann gezweifelt werden, wenn die weibliche Person auf dem Rücken des Stiers Attribute in den Händen hält. Als Beispiel sei hier eine Oinochoe in London genannt. Das schwarzfigurige Bildfeld zeigt eine auf einem Stier sitzende Frau. Sie trägt ein langes Gewand samt Umhang und blickt hinter sich. In ihrer linken Hand hält sie einen Kranz. In der Forschung wird sie deshalb als Mänade angesprochen, nicht als Europa, s. dazu BAPD 352241; Villanueva Puig 1987, 131–143 Abb. 9; LIMC IV (1988) 78 Nr. 30 s.v. Europe I (M. Robertson); Oinochoe, London, British Museum Inv.-Nr. B 486, aus Nola, frühes 5. Jh. v. Chr.

³⁵³ LIMC IV (1988) 90 s.v. Europe I (M. Robertson).

³⁵⁴ Hydria, Rom, Villa Giulia Inv.-Nr. 50643, 530 /20 v. Chr.; Simon 1981, 65 Nr. 43; Zahn 1983, 26. 27 Kat. 14; LIMC IV (1988) 78 Nr. 24 Taf. 34 s.v. Europe I (M. Robertson).

³⁵⁵ Laut Simon 1981, 65 Nr. 43 eine Gans, der heilige Vogel der Aphrodite, so auch schon Schefold 1978, 24 Abb. 16.

³⁵⁶ Es handelt sich um ein geflügeltes, weibliches Wesen im Knielaufschema. Laut LIMC IV (1988) 78 Nr. 24 s.v. Europe I (M. Robertson) handelt es sich vermutlich um eine Nike. Anders erklärt Simon 1981, 65 Nr. 43 die geflügelte Gestalt: Es handele sich dabei entweder um das etruskische Äquivalent der Aphrodite, genannt Turan, oder um „eine der lieblichen Lasen aus ihrem Gefolge“. Zahn 1983, 27 schließt sich dieser Meinung an.

³⁵⁷ Kelchkrater, Malibu, J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 81.AE.78, aus Paestum, Künstler ist Asteas; um 330 v. Chr.; Jentoft-Nilsen 1983, Abb. 1. 3; Zahn 1983, 51 Kat. 66; LIMC IV (1988) 80 Nr. 74 Taf. 38 s.v. Europe I (M. Robertson); Dierichs 1995, 426 Abb. 22.

³⁵⁸ Dierichs 1995, 426.

Adonis³⁵⁹ und Eros. Alle dargestellten Figuren sind mit Beischriften versehen. Sie betrachten die Szene, die sich unter ihnen abspielt und nehmen jeweils in unterschiedlicher Weise Bezug hierzu. Insbesondere Aphrodite als die Göttin der Liebe und ihr Sohn Eros betonen den amourösen Aspekt des Geschehens. Hermes übernimmt die Rolle des Vermittlers zwischen Zeus und seiner Liebschaft. Krete als Personifikation der Insel Kreta verbildlicht das Ziel, das der Göttervater mit der Prinzessin ansteuert. Zeus erscheint hier fehl am Platz, da er doppelt auf dem Kraterbild zu sehen ist. Zum einen zeigt er sich in der zentralen Szene als Stier, zum anderen in seiner göttlichen Gestalt und als Beobachter. Es ist die Allgegenwärtigkeit des Göttervaters, die auf diese Weise ostentativ zum Ausdruck kommen soll³⁶⁰. Der Künstler stellte den Göttervater gesondert dar und versah ihn mit einer Beischrift. Da der Stier keine Beischrift erhalten hat, somit also nicht explizit als Zeus vorgestellt wird, wich der Maler auf diese Vorgehensweise aus.

Neben den Vasenbildern existieren Darstellungen des schwimmenden Stiers und seiner Begleiterin auch auf Reliefs, Gemmen und Münzen³⁶¹. Ein bronzenener Spiegel in Aachen³⁶² gibt ein ähnliches Bild wieder. Europa sitzt im Chiton auf dem Rücken des Stieres. Sie umgreift mit der linken den Hals des Tieres, der den Kopf leicht in den Nacken legt. Mit der rechten Hand greift sie in den Schleier, den sie hinter ihrem Rücken zum Kopf emporhebt. Unter ihnen erscheinen statt Meerestiere plastisch ausgearbeitete Wellen. Die Lokalisierung der Szene ins Meer wird hier nicht nur angedeutet, sondern unmissverständlich aufgezeigt.

Die bisher vorgestellten Beispiele haben unter anderem gemein, dass Europa auf dem Rücken des Stiers Platz genommen hat und von ihm davongeführt wird. Viele der Darstellungen zeigen die Königstochter in der Position, wie sie später auch in **Bb5** und **Bb6** zu sehen ist. Ab dem 4. Jh. v. Chr. steht beziehungsweise schwimmt sie neben dem Stier her, während sie sich an ihm festhält³⁶³, was auch in der römischen Wandmalerei auf mehr Interesse stieß (**Bb1**, **Bb3**, **Bb4**). Als Beispiel für die schwimmende Europa soll ein attisch rotfiguriger

³⁵⁹ Laut Hesiod ist Adonis mit Europa verwandt: Sein Vater war Phoinix, der wiederum Vater von Europa war. Überliefert in Apollod. 3, 14, 4.

³⁶⁰ Als Vergleich bietet sich der große Fries des Pergamonaltars an, der Zeus zum einen auf dem Ostfries wiedergibt und zum anderen in Form eines Adlers auf einem Wangenrelief, das die Treppe hinaufführt, welcher die Präsenz des Göttervaters evoziert, s. hierzu Heres 2004, 33. 49.

³⁶¹ Angelika Dierichs legt in ihrem Aufsatz eine repräsentative Zusammenstellung der Entführung Europas in ausgewählten Stücke unterschiedlicher Kunstgattungen dar, s. dazu Dierichs 1995, *passim*.

³⁶² Klappspiegel, Aachen, Antikensammlung Suermondt-Ludwig-Museum Inv.-Nr. AK 680a, aus Athener Kunsthandel 1906, um 260 v. Chr.; Schwarzmaier 1997, 101–102 Kat. 1 Taf. 90; Thomas 2005, 226–227 Nr. 333.

³⁶³ Zahn 1983, 48. Auf der Grundlage des Katalogs von Eva Zahn ergab eine Zählung, dass nur etwa ein Sechstel der darin aufgeführten Darstellungen Europa neben dem Stier zeigen. Trotz Einführung der neuen Gestaltung im 4. Jh. v. Chr. handelt es sich dennoch um eine seltener genutzte Darstellungskonvention.

Kolonettenkrater³⁶⁴ dienen. Dieser zeigt Europa schwebend neben dem laufenden Stier. Sie trägt einen Peplos, der sich auf der gefibelten rechten Seite leicht öffnet und ihr rechtes Bein erblicken lässt. Mit der rechten Hand hält sie ein Stück ihres Schleiers fest, während sie mit dem linken Arm den massigen Hals des Tieres umgreift. Hinter ihnen sitzt Poseidon mit Mantel und Dreizack, vor ihnen eilt Hermes voran und blickt auf das ‚Paar‘ zurück. Athena sitzt am rechten Bildrand auf einem Felsen. Interessant an dieser Komposition erscheint das Schweben der Europa, denn der Felsen, auf dem Athena ruht, und auch die Sitzgelegenheit des Poseidon deuten eine Bodenlinie an. Auch die Füße des Hermes stehen mit der gesamten Fußsohle auf, ebenso die hinteren beiden Hufe des Stieres. Lediglich Europa scheint mit den Füßen in der Luft zu schweben und deutet den Zustand des Schwimmens an. Europas Schweben könnte aber auch ein solch schnelles Dahineilen des Stieres bedeuten, sodass die Königstochter geradezu davon hinterhergezogen wird. Auf eine marine Verortung weist einzig der Meeresherr selbst hin.

Beide Darstellungskonventionen – Europa sitzend auf und schwebend neben dem Stier – zeigen sich sowohl in der Flächen- als auch in der Reliefkunst und belegen damit die Beliebtheit des Themas der Entführung Europas in der Bildkunst seit der Archaik. Die Vorläufer der römischen Wandbilder geben also im Ganzen ein nahezu identisches Bild wieder³⁶⁵: Der Jupiterstier ist in einer Vorwärtsbewegung gezeigt, während Europa entweder auf dem Rücken des Stieres oder aber sich an dessen Seite befindet. In beiden Varianten hält sie sich an ihrem Entführer fest. Unterschiede existieren dennoch: Die Angabe von Fischen und Wellen, die die Szene ins Meer lokalisieren, ist nicht für jede Wandmalerei in Betracht gezogen worden, was vor allem an der Verwendung unterschiedlicher Farben liegen mag, mit welchen das Wasser entsprechend koloriert werden konnte. Im Laufe der Zeit ändert sich die Gewandung der Europa. Wie Eva Zahn darlegt, zeigt Europa ab der Mitte des 5. Jh. v. Chr. immer mehr Haut bis sie ab dem Hellenismus nur noch einen Mantel trägt, der sich um ihre Beine schlingt³⁶⁶. In den Wandgemälden ist sie gänzlich nackt dargestellt³⁶⁷. Die Konzentration auf die weibliche Schönheit ist offensichtlich, während die eigentliche Handlung stärker in den Hintergrund tritt³⁶⁸. Jedoch zeigt der gewählte Darstellungstypus bereits in der griechischen und unteritalischen Kunst, dass es für die Lesbarkeit des Mythos

³⁶⁴ Kolonettenkrater, Ferrara, Museo Nazionale Inv.-Nr. 2425, aus Spina, frühes 4. Jh. v. Chr.; Zahn 1983, 48 Kat. 47 Taf. 10, 1; LIMC IV (1988) 79 Nr. 56 Taf. 36 s.v. Europe I (M. Robertson). Hier wird die weibliche Person rechts nur als Göttin angesprochen.

³⁶⁵ Zahn 1983, 97.

³⁶⁶ Zahn 1983, 97.

³⁶⁷ Zahn 1983, 91; Lorenz 2008, 194.

³⁶⁸ Lorenz 2008, 371.

nicht mehr braucht als Europa mit einem Stier und eine marine Anspielung. Des Weiteren zeigt sich Europa in den römischen Wandbildern erstmals in Rückenansicht³⁶⁹. Auf die Darstellung weiterer Personen im Bild verzichteten die Maler der Wandbilder zum größten Teil, sodass **Bb6** singulär bleibt³⁷⁰; des Weiteren kann lediglich noch Amor hinzutreten³⁷¹. Diesbezüglich scheint **Bb4** ungewöhnlich in seiner Komposition zu sein. Der Maler fügte den Hauptfiguren einen über ihnen fliegenden Amor hinzu, der den Stier an einem Seil um die Hörner hält und mit einer Peitsche ausgestattet ist. Ein älterer Vergleich ist nicht gegeben. Erhaltene Darstellungen zeigen Eros beziehungsweise Amor ansonsten als Beobachter der Szene, ohne aktiv darin einzugreifen³⁷². Amor als Liebesgott besitzt in diesem Wandbild eine führende Position und hält die Zügel in der Hand. Er betont nicht nur den Liebescharakter der Darstellung, sondern zeigt auch klar an, dass es nach seinen Spielregeln läuft: Er lenkt den Kopf des Stieres, sodass er sich zu Europa zurückwendet und sich ihre Blicke treffen³⁷³.

Bei dem fragmentiert erhaltenen Wandbild **Bb2** erscheint es fraglich, ob die Entführung Europas gezeigt sein soll. Erhalten hat sich der Großteil eines Amor, wobei sein rechter Unterschenkel und sein linker Fuß fehlen, ebenso wie der rechte Arm und ein Teil seiner Flügel. Mit der linken Hand greift er nach rechts zum Kopf eines Stieres. Links oberhalb des Liebesgottes ist ein Bein zu erkennen, der dazugehörige Körper fehlt. Es scheint sich dabei um die Gliedmaßen eines weiteren Amor zu handeln³⁷⁴. Der Kopf und ein Teil des Körpers ist alles, was sich vom Tier erhalten hat. In der Forschung gilt das Thema unzweifelhaft als das der Entführung Europas³⁷⁵. Europa fehlt in diesem Fragment jedoch vollständig. Das Bild entspricht nicht den gewohnten Darstellungen. Europa und der Jupiterstier berühren sich für gewöhnlich in den Bildern, da sie entweder auf seinem Rücken sitzt oder sich neben ihm schwimmend an ihm festhält. Ein Körperkontakt ist für die Visualisierung dieses Mythos offenkundig notwendig. Dies ist in **Bb2** jedoch nicht gegeben. In Jupiters unmittelbarer Nähe erscheint Europa nicht, obwohl sich auf dessen Körper zumindest eine Hand hätte erhalten haben müssen. Es wäre somit ein Novum in der Gestaltung dieses Bildthemas. Sollte dieses

³⁶⁹ Zahn 1983, 92.

³⁷⁰ Es existierte eine weitere Wandmalerei in einem Grab in Rom, die offenbar Europas Entführung im Beisein ihrer Gefährtinnen visualisierte. Diese Darstellung ist mittlerweile nicht mehr erhalten, s. LIMC IV (1988) 83 Nr. 127 s.v. Europe I (M. Robertson).

³⁷¹ Schefold 1953/54, 124; Zahn 1983, 47. Ab dem 4. Jh. v. Chr. erscheint Eros immer öfter in den Darstellungen von Europas Entführung.

³⁷² Zahn 1983, 47. 56. 84. In der rotfigurigen und unteritalischen Vasenmalerei sowie in Mosaiken sind Erosen bezüglich dieses Bildthemas zu finden. Zumeist fliegt ein Eros vor den Protagonisten her und blickt sich zu ihnen um.

³⁷³ Lorenz 2008, 194.

³⁷⁴ Schefold 1953/54, 124. Karl Schefolds Ansicht nach bekränzte der zweite Amor Europa. Anderer Meinung ist Eva Zahn, die in dieser Extremität kein Bein, sondern den Arm einer Frau erkennen will, s. Zahn 1983, 170 Nr. 288.

³⁷⁵ Zahn 1983, Kat. 288; Hodske 2007, 200 Taf. 92, 4.

Wandbild zu dem Thema der Entführung gehören, lässt die räumliche Distanz zwischen den beiden Protagonisten vermuten, dass Europa sich in diesem Bild freiwillig dem Stier ausliefert, sich also nicht von diesem aktiv entführen lässt. Es wäre auch möglich, dass Amor hier als Vermittler zwischen ihnen fungiert und sie einander näherbringt³⁷⁶. Aufgrund dessen würde es sich hier weniger um einen Moment des Höhepunkts als vielmehr um einen Vorbereitungsmoment handeln.

In **Bb3** ist Amor nicht mehr vonnöten, um die Liebe zwischen Europa und Jupiter zu entfachen. Europa schwebt neben ihrem Entführer, der seinen Kopf zu ihr zurückwendet. Sie scheint dabei mit ihrem Mund das Maul des Stieres zu berühren, sodass sie sich küssen. Die Handlung des Mythos wird hier in den Hintergrund gesetzt, während der aphrodisische Aspekt mehr Geltung erfährt³⁷⁷. Dem Betrachter wird mittels dieses Bildes nicht vor Augen geführt, dass es sich um eine Entführung handelt. Vielmehr wird die Neugier geschürt, warum eine Frau einen Stier mitten im Wasser zu küssen sucht. Das Bild setzt somit eine fundierte Mythenkenntnis voraus und spielt mit den Erwartungen der Betrachter. Eine vergleichbare Darstellung findet sich im 4. Jh. n. Chr. in einem Mosaik aus Makreb-Thala³⁷⁸. In dem achteckigen Bildfeld kniet die nackte Europa auf dem Rücken des Tieres. Mit der linken Hand umgreift sie den Kopf des Stieres, den das Tier zu ihr hoch umwendet und sie mit der Zunge an Mund und Wange berührt. Unter ihnen schwimmen zwei Delphine, vor dem Paar fliegt ein Amor.

In **Bb6** werden die Gefährtinnen der Europa miteinbezogen wie bereits im Vorbereitungsmoment. Während ihre Begleiterinnen sich noch an der Küste befinden, läuft der Stier in weiten Schritten mit seinem Objekt der Begierde ins Meer. Die Frauen blicken teils ratlos, teils freudig dem ungleichen Paar hinterher, sodass die einer Entführung inhärente Dramatik nicht zutage tritt. Dies unterstreicht auch Mimik und Körperhaltung der Europa selbst, lächelnd und nahezu entspannt sitzt sie auf dem Stierrücken und lässt sich forttragen. Im Gegensatz zu den zuvor genannten Darstellungen des Höhepunkts, die die vorangeschrittene Entführung zeigen, gibt dieses Wandbild den Beginn der Entführung wieder. Erst vor wenigen Augenblicken setzte sich der Jupiterstier mit Europa in Bewegung, sodass Europas Begleiterinnen noch an der Küste stehen, die Szene beobachten und scheinbar nicht nachvollziehen können, was momentan geschieht. Der Künstler wählte für sein Bild einen früheren Moment, der den Wendepunkt des Mythos *per se* in Szene setzt. Vorläufer aus

³⁷⁶ Schefold 1953/54, 124.

³⁷⁷ Zahn 1983, 87.

³⁷⁸ Mosaik, Algier, Musée National, aus Makreb-Thala, 2. H. 4. Jh. n. Chr.; Zahn 1983, 87. 166 Kat. 265 Taf. 26, 2; Muth 1998, Taf. 30, 2.

weiteren Kunstlandschaften existieren nicht, sodass die Bildkomposition dieses Wandbildes als ein Novum in der Kunst gelten kann.

In der Kaiserzeit findet sich das Darstellungsthema des Europaraubes nicht nur in der Wandmalerei. Ebenso zeigen Mosaiken, Reliefs, Münzen, Lampen sowie Gemmen und Kameen die Entführung Europas³⁷⁹. Eine römische Gemme in London³⁸⁰ beispielsweise gibt das gewohnte Bild wieder, wie es auch auf **Bb5** zu sehen ist. Europa sitzt mit nacktem Oberkörper auf dem Stier, über ihr bäumt sich ihr Schleier auf, dessen Enden sie in den Händen hält. Unter ihnen schwimmen zwei Delphine. Eine nahezu identische Gestaltung der Entführung ist auch auf einem Mosaik in Rhodos³⁸¹. Europa sitzt auf dem schwimmenden Stier, sie ist nackt, ihr Mantel hat sich jedoch um ihr rechtes Bein geschlungen und bauscht sich hinter ihrem Rücken im Wind auf. Mit der rechten Hand hält sie sich am linken Horn des Tieres fest. Wasserlinien verweisen auf die marine Verortung.

Ein Mosaik in Oldenburg³⁸² führt dem Betrachter einen ähnlichen Höhepunkt der Entführung vor Augen wie man ihn bereits in **Bb6** gesehen hat. Im unteren linken Teil des Mosaiks läuft der Stier mit der Prinzessin sitzend auf seinem Rücken ins Meer. Diese ist nackt und in Rückenansicht gezeigt, ihr Schleier umschlingt ihr rechtes Bein. Mit der linken Hand umfasst sie das rechte Horn des Stieres. Rechts befindet sich an Land ein junger Mann mit einer Frau, die die Entführung nicht mehr verhindern können. In der oberen Bildhälfte eilen fünf Frauen mit weiten Schritten und wild gestikulierend nach rechts Agenor³⁸³ zu, um ihn von dem Raub in Kenntnis zu setzen. Während der Stier seine Beute ins Meer trägt, sind an Land die Gefährten Europas aufgebracht und in heller Aufregung über das sich gerade vollziehende Geschehen. Europa dagegen scheint sich der Entführung zu fügen und versucht nicht zum rettenden Strand zu fliehen oder ihren Gefährten zuzurufen. Ihren Blick wendet sie vom Ufer ab³⁸⁴. Der hier gewählte Moment ist voller Spannung und Dynamik. Der Betrachter des Mosaiks kann beobachten, wie sich die Entführung vor seinen Augen vollzieht. Obwohl auch

³⁷⁹ Zahn 1983, 154–178; LIMC IV (1988) 83–88 s.v. Europe I (M. Robertson).

³⁸⁰ Gemme, Sardonyx, London, British Museum Inv.-Nr. 1282, 1. Jh. v. Chr./ 1. Jh. n. Chr.; Zahn 1983, 155 Kat. 215 Taf. 24, 1.2. Eva Zahn nennt das Stück fälschlicherweise Kameo, es handelt sich jedoch um eine Gemme; LIMC IV (1988) 86 Nr. 182 Taf. 45 s.v. Europe I (M. Robertson).

³⁸¹ Mosaik, Rhodos, Archäologisches Museum, aus Rhodos, 2./3. Jh. n. Chr.; Zahn 1983, 163 Kat. 252; LIMC IV (1988) 85 Nr. 155 Taf. 44 s.v. Europe I (M. Robertson).

³⁸² Mosaik, Oldenburg, Landesmuseum, aus Praeneste, 2. H. 1. Jh. n. Chr.; Schönberger 1978, 223–229 mit Abb.; Zahn 1983, 84–85. 161 Kat. 243; LIMC I (1981) 283 Nr. 5 s.v. Agenor (F. Canciani); Werner 1998, 15 Abbildung.

³⁸³ Schönberger 1978, 224. Otto Schönberger vermutet in dieser Person Agenor. Dank des Szepters kann es sich bei der Person nur um einen Herrscher handeln, und da Europa eine Königstochter ist, wird es sich um ihren Vater Agenor handeln.

³⁸⁴ Schönberger 1978, 225 ist der Meinung, Europa wisse sogar, wer sie in Gestalt des Stieres entführt. Dies würde jedoch der Überlieferung Ovids widersprechen, in der Jupiter sich erst in Kreta zu erkennen gibt, Ov. fasti 5, 615–616.

Bb6 diesen Moment visualisiert, gelang es dem Künstler des Wandbildes weit weniger wirksam, die Spannung und Dramatik des soeben stattfindenden Höhepunkts darzustellen.

Wie oben erwähnt, findet sich die Entführung der Europa schon seit der Archaik in der Bildkunst. Das tradierte Motiv erfuhr jedoch einen Wandel in der römischen Kunst: Die erotische Komponente des Mythos wird ostentativ herausgestrichen, indem Europa nackt dargestellt wird und sich ihr Gesicht dem des Stiers stark nähert, wodurch sie sich in erotischer Interaktion befinden. Obwohl die römische Kunst ein bestehendes Darstellungskonzept aufgriff, besitzt die Wahl des Moments eine Besonderheit. Erst im 4. Stil verwendete man das Bildthema als Wanddekoration³⁸⁵. Im 3. Stil gab man dem Vorbereitungsmoment den Vorzug. Zwischen den beiden Epochen fand offenbar ein Wandel in den Darstellungszintentionen statt, sodass man sich verstärkt den bereits bekannten Darstellungskonventionen zuwandte.

Actaeon und Diana

Der Mythos des Actaeon, der unabsichtlich auf die badende Diana trifft³⁸⁶, wird in der römischen Wandmalerei nicht ausschließlich, aber bevorzugt im 4. Stil gemalt. Dies gilt sowohl für den Moment des Höhepunkts – Actaeon überrascht die Göttin beim Bad – als auch für den Folgemoment – Actaeon wird in Gestalt eines Hirsches von seinen eigenen Hunden gejagt³⁸⁷.

Die Darstellungen des Höhepunkts zeigen Diana nackt, während sie an einer Quelle kniet³⁸⁸ (**Aa1, Aa2**; s. **Tafel 1 Abb. 1**) beziehungsweise steht (**Aa3**; s. **Tafel 1 Abb. 2**). Actaeon blickt über einen Felsen³⁸⁹ zu ihr hinab, weshalb die Göttin versucht, sich vor seinen Blicken abzuwenden und sich mit den Händen zu bedecken³⁹⁰. Trotz ihrer ähnlichen Gestaltung sind auch Unterschiede bei den Versionen festzuhalten. Der Künstler von **Aa1** zeigt neben dem

³⁸⁵ In Stabiae existiert eine Wandmalerei, die die Entführung der Europa, also den Moment des Höhepunkts, zeigt und in den 3. Stil datiert wird. Es zeigt eine Frau auf einem Tier reitend, die bekleidet ist, aber eine Schulter entblößt. Der Kopf samt Hals des Tieres ist nicht erhalten, Gesäß und Hinterläufe sind nicht eindeutig zu erkennen. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Wandmalerei ist es nicht zweifelsfrei gegeben, dass es sich hier um den Höhepunkt dieses Mythos handelt. Es wäre möglich, in dem Tier einen Hippokampen oder Ähnliches zu sehen. Sollte es jedoch jener Moment aus Europas Entführung sein, wäre dies eine singuläre Verwendung dieses Bildthemas im 3. Stil. Des Weiteren ist die Datierung in den 3. Stil nicht zweifelsfrei gesichert. S. dazu Elia 1957, 49–50 Taf. 23, ohne Datierung; Zahn 1983, 168 Kat. 275.

³⁸⁶ Kall. h. 5, 107–118; Ov. met. 3, 138–252.

³⁸⁷ Ov. met. 3, 138–252. Diana entdeckt Actaeon und bestraft ihn daraufhin. Er verwandelt sich in einen Hirsch und wird von seinen Jagdhunden gehetzt und schlussendlich gerissen.

³⁸⁸ Dabei nimmt Diana die Haltung der Aphrodite Doidalses ein, wodurch sie ostentativ als Badende gezeigt wird, s. hierzu Moormann 1988, 51. 69. Gleichzeitig fungiert die Haltung auch zum Verbergen ihrer Geschlechtsmerkmale gegenüber Actaeon.

³⁸⁹ Ort des Geschehens ist der Berg Kithairon in einem Tal namens Gargaphie, s. dazu Ov. met. 3, 156; Schlam 1984, 98.

³⁹⁰ Hodske 2007, 193.

Bach, an dem Diana badet, eine kleine Basis mit drei Statuetten, vermutlich um den angegebenen Ort als Heiligtum zu kennzeichnen. Stattdessen erscheint in **Aa2** ein Hund an Dianas Seite, der zu Actaeon hinaufblickt und bellt. Mittels des Tieres wird auf das zukünftige Geschehen, die Jagd auf Actaeon, vorausgegriffen. Während sich Diana in **Aa1** und **Aa2** den Blicken des Eindringlings wie auch des Bildbetrachters zu entziehen versucht, indem sie sich mit den Händen bedeckt und ihren rechten Arm abwehrend gegen Actaeon erhebt (**Aa1**), präsentiert sich die Göttin in **Aa3** in „aphrodisischer Schönheit“³⁹¹. Frontal steht sie dem Betrachter des Bildes gegenüber, bedeckt mit einer Hand ihre Scham und blickt scheu in Richtung des heimlichen Voyeurs.

Der Höhepunkt kommt für dieses Thema in der Kunst erst spät auf. Zuvor sind es Darstellungen nach dem Höhepunkt, wenn Actaeon zum Hirsch verwandelt von seinen eigenen Hunden angefallen wird, die von Interesse sind und ab der Archaisk tradiert wurden³⁹². Das früheste Beispiel für den Moment des Höhepunkts ist vermutlich eine Gemme, die, laut Erika Zwierlein-Diehl, aus römisch-republikanischer Zeit stammt, aber gleichzeitig griechischer Machart ist³⁹³. Diana steht in Dreiviertelansicht mit dem Rücken zum Betrachter. Sie bedeckt ihre Genitalien mit den Händen, während sie hinter einem Felsen³⁹⁴ Actaeon erblickt. Dieser trägt ein Hirschfell mit Geweih auf seinem Kopf³⁹⁵, was das zukünftige Geschehen andeutet. Nach dieser Gemme findet sich das Bildthema erst wieder in der Wandmalerei³⁹⁶. Anders als bei den meisten bisher kennengelernten Wandbildern, rekurren diese Bilder weder auf Darstellungen aus dem östlichen noch auf solche aus dem italischen Raum. Die römische Kunst entwickelte dieses Motiv ohne ‚fremde Hilfe‘.

Nicht nur in der römischen Wandmalerei fand das Thema Anklang. Ein Girlandensarkophag³⁹⁷ in Paris gibt den gesamten Mythos wieder. Die Beobachtung der Diana durch den Jäger ist auf der Vorderseite an der rechten Lünette angebracht³⁹⁸. Diana

³⁹¹ Lorenz 2008, 192. Katharina Lorenz erwähnt es nicht explizit, wird mit ihrer Aussage aber auf die knidische Aphrodite anspielen wollen, da Diana auf dieselbe Weise dargestellt wird, jedoch in spiegelverkehrter Ansicht.

³⁹² S. Kap. V. 4, 104–109; Blome 1977, 43; Schlam 1984, 82 mit Beispielen der archaischen wie klassischen Zeit s. ab 87; Grassinger 1999, 103.

³⁹³ Gemme, Berlin, Staatliche Museen Inv.-Nr. FG 6481, 1.H. 1. Jh. v. Chr.; LIMC I (1981) 464 Nr. 115a Taf. 362 s.v. Aktaion (L. Guimond); Schlam 1984, 99; Zwierlein-Diehl 1969, 141 Nr. 371 Taf. 66; Blome 1977, 43.

³⁹⁴ Für Blome 1977, 43 erscheint die angegebene Landschaft von Bedeutung, die für ihn „am ehesten aus einem malerischen Vorbild zu erklären ist.“

³⁹⁵ Zwierlein-Diehl 1969, Nr. 371 Taf. 66.

³⁹⁶ Willemsen 1956, 43; Blome 1977, 43.

³⁹⁷ Girlandensarkophag, Paris, Louvre Inv.-Nr. MA 459, aus Torre Nova, um 130 n. Chr.; Blome 1977, *passim*; LIMC I (1981) 464 Nr. 106 Taf. 360 s.v. Aktaion (L. Guimond); Schlam 1984, 101; Grassinger 1999, 103–107 Taf. 73, 1. 2.

³⁹⁸ Grassinger 1999, 103. Drei Szenen des Mythos sind auf dem Sarkophag verteilt: die Störung der badenden Diana durch Actaeon, die Bestrafung des Actaeon und die Trauer um diesen. Eine Leserichtung der Abbildungen existiert nicht.

kniet nackt vor einem Bachlauf und fasst in die langen Haare, während ein kleiner nackter Knabe ihr Wasser aus einem Gefäß über den Rücken gießt. Auf der anderen Seite des schmalen Quellstromes beugt sich ein zweiter Knabe zum Wasser hinunter, um davon etwas in einer großen Muschel aufzufangen. Die Quelle entsteht aus der Öffnung eines kleinen Kruges, den eine gelagerte Quellgottheit³⁹⁹ links über dieser Szene festhält. Actaeon erscheint rechts hinter einem Felsen, blickt Diana an und erhebt seine rechte Hand, als würde er grüßen. In der linken Hand hält er sein *pedum*. Auf seinem Kopf sprießen bereits die Hörner als Verweis auf die einsetzende Metamorphose.

Während Diana in ihrer kauern den Stellung an die Aphroditeskulptur des Doidalses erinnert⁴⁰⁰, nimmt Actaeon auf diesem Sarkophag dieselbe Pose ein wie auf den Wandbildern. Lediglich sein Oberkörper ist zu sehen, während er über den Felsen zur Quelle blickt, Diana mit der rechten Hand zuzuwinken scheint und sich so bemerkbar macht. Wie Dagmar Grassinger richtig erkennt, handelt es sich bei diesem Motiv unter anderem um eine Adaption eines Pans oder Satyrn, der Nymphen beim Baden beobachtet⁴⁰¹. Des Weiteren kann er aber auch die Hand vor das Gesicht halten aufgrund der göttlichen Erscheinung, die ihn blendet⁴⁰². Sowohl auf dem Sarkophagbild wie auch in **Aa3** ist die Stirn Actaeons mit Hörnern versehen. Sie geben Ausblick auf das zukünftige Geschehen, wenn Diana den Eindringling entdecken und bestrafen wird. Es handelt sich nicht um eine monoszenische Erzählweise, wie es bei einem Gros der Wandbilder der Fall ist. In beiden Darstellungen nutzte man die komplementäre Methode⁴⁰³. Ohne dass die Wendung des Mythos im Detail gezeigt wird, wird die Konsequenz des Eindringens in Dianas Heiligtum für den Jäger bereits angedeutet.

Das große Interesse an dem Höhepunkt⁴⁰⁴ zeigen weitere Kunstgattungen wie Reliefs oder Mosaiken, jedoch mit einem geringfügig veränderten Bildaufbau. Ein Mosaik in Tunis⁴⁰⁵ etwa zeigt Diana badend im Bach. Bis zur Hüfte kauert sie im Wasser. Mit der linken Hand bedeckt sie ihr Geschlecht, die rechte Hand hat sie erhoben. In dieselbe Richtung wie ihren Arm richtet sie auch ihren Blick. Eingerahmt wird die Göttin durch Baumstämme, die auf diese Weise eine Grotte andeuten. Über ihr befindet sich Actaeon, hier nur auf seinen Kopf

³⁹⁹ Grassinger 1999, 104.

⁴⁰⁰ Blome 1977, 44–45; Schlam 1984, 101; Grassinger 1999, 105.

⁴⁰¹ Blome 1977, 45; Grassinger 1999, 105. Das Motiv des Actaeon wurde außerdem für Hirten verwendet, die „eines übernatürlichen Ereignisses ansichtig werden.“ Zuvor auch schon Jucker 1956, 11–12. 41. 89. Es handelt sich um die „Haltung von Spähenden, welche die Hand hoch über die Stirn hin krümmen“.

⁴⁰² Jucker 1956, 26–39. 90.

⁴⁰³ Zur komplementären Erzählweise s. Kap. III. 1, S. 21–22.

⁴⁰⁴ Auch die komplementäre Erzählweise, die den Wendepunkt der Sage aufgreift und somit nicht nur auf den Moment des Höhepunkts eingegrenzt ist, wird verwendet.

⁴⁰⁵ Mosaik, Tunis, Bardomuseum Inv.-Nr. A 293, 3. Jh. n. Chr.; LIMC I (1981) 465 Nr. 117 a Taf. 362 s.v. Aktaion (L. Guimond).

reduziert. Im Wasser erscheint sein Spiegelbild, das ein Geweih an seiner Stirn erkennen lässt: Eine Vorausschau auf seine baldige Zukunft. Auf einem Relief in Stuttgart aus dem 3. Jh. n. Chr.⁴⁰⁶ kniet Diana auf dem Boden, links steht Actaeon und stützt sich mit dem linken Ellenbogen auf einen Felsen. Über Diana befindet sich eine weibliche Person, vermutlich eine Nymphe, die durch einen langen Mantel versucht, die Blicke des Eindringlings abzuwehren. Die republikanischen wie die kaiserzeitlichen Darstellungen greifen augenscheinlich auf keinerlei Vorbild zurück. Vielmehr speisen sich die Neuschöpfungen aus bekannten Darstellungsmotiven, die eklektizistisch zusammengestellt wurden und ein neues, in sich stimmiges Bild ergaben. Die Bilder weisen verschiedene Erzählweisen auf, die einander durchdringen. Während die Komposition im Ganzen den Darstellungskonventionen monoszenischer Bilder folgt, wird mit Mitteln der komplementären Erzähltechnik dem Betrachter punktuell das weitere Geschehen vergegenwärtigt.

Kassandra

Im Umfeld der Erzählung des Trojanischen Krieges um Kassandra begegnet ein weiterer Höhepunkt, der insbesondere im 4. Stil zu finden ist. Vorher gilt es jedoch festzuhalten, dass der Moment des Höhepunkts explizit Episoden des Trojanischen Krieges wiedergibt, in denen Kassandra eine prominente Rolle einnimmt. Infolge dessen soll Kassandra die zentrale Fragestellung der Untersuchung bleiben.

Nachdem es sich bei dem Vorbereitungsmoment um die Weissagung der Kassandra sowie um den Raub des Palladion handelte, zeigt der Höhepunkt das Hereinziehen des Holzpferdes durch die Trojaner, während die Seherin ihr Volk noch immer zu warnen versucht. Von insgesamt drei erhaltenen Wandbildern werden zwei in den 4. Stil datiert. Trotz der geringen Anzahl an erhaltenen Darstellungen dieses Motivs kann man postulieren, dass die Präferenz im 4. Stil lag.

Die dargestellten Szenen in **Fb2** und **Fb3** (s. **Tafel 5 Abb. 1–2**) ähneln sich auf den ersten Blick in ihrer Motivik stark. Ein hölzernes Pferd auf einem niedrigen Wagen wird mit aller Kraft von mehreren Männern gezogen. Zwischen den Darstellungen existieren jedoch im detailreichen Bildaufbau mehrere Unterschiede: Während das künstliche Tier in **Fb2** lebensgroß erscheint, ist es in **Fb3** nahezu doppelt so groß wie die Menschen um es herum. Es befindet sich dabei bereits innerhalb der Stadtmauern (**Fb3**) beziehungsweise wird durch eine Öffnung gezogen (**Fb2**). Viele Menschen nehmen an dem Ereignis teil und beobachten das

⁴⁰⁶ Relief, Stuttgart, Landesmuseum Inv.-Nr. RL 236, aus Steinheim, 3. Jh. n. Chr.; LIMC I (1981) 465 Nr. 116 a Taf. 362 s.v. Aktaion (L. Guimond).

Geschehen. In **Fb2** spielt ein Musiker auf dem Diaulos und betont auf diese Weise den feierlichen Charakter dieses Moments. Dagegen erscheint im Hintergrund in **Fb3** eine große Gruppe von Menschen mit Lanzen und Fackeln, die das Geschehen weiterhin als ein kriegerisches Ereignis anzeigen. Eine Athenastatue auf einer hohen Basis, vor der zwei Frauen beten, ein heiliger Baum und eine Säule, auf der ein Gefäß steht, kennzeichnen das dargestellte Areal als Heiligtum. Auch **Fb2** nimmt auf ein Heiligtum Bezug. Im Hintergrund befindet sich ein Tempelbereich mit einer Treppe und Statuen. Die Protagonistin dieser Szenen findet sich jeweils an unterschiedlicher Stelle. In **Fb2** stellt sich Cassandra direkt vor das hölzerne Pferd. Ein Mann hinter ihr zieht sie jedoch gewaltsam von dort weg. In **Fb3** befindet sie sich im Hintergrund des Bildes und macht den Eindruck, fliehen zu wollen. Der Künstler ließ sie dabei nahezu dieselbe Stellung einnehmen wie die Athenastatue.

Der dargestellte Moment kann kaum dramatischer sein. Cassandra weiß von der Gefahr, die ihrem Volk droht, doch letztlich wird ihr niemand glauben. Die trojanischen Bürger, so antike Quellen, möchten die hölzerne Figur vorzugsweise an eine Gottheit weihen und verbrennen⁴⁰⁷, ziehen sie aus diesem Grund in die befestigte Stadt. Dennoch versucht Cassandra mit aller Macht, die Menschen von ihrem Handeln abzubringen, stellt sich sogar zwischen das hölzerne Pferd und den Ziehenden. Entsprechend wurde die Szene in der Wandmalerei inszeniert. Dynamik und Anstrengung dominieren das Geschehen, insbesondere durch die das Pferd ziehenden Männer. Kontrastiert wird der Bewegungsreichtum zum einen durch die Statuen, zum anderen durch die beobachtenden Menschen.

Ähnliche, aber nicht vergleichbare Darstellungen aus früheren Epochen und auch auf anderen Kunstgattungen finden sich bereits in archaischer Zeit. Es besteht jedoch ein signifikanter Unterschied zwischen jenen und den Darstellungen auf den römischen Wandbildern: Nicht Cassandra tritt darin in einer prägnanten Rolle auf – insgesamt spielt sie darin gar keine Rolle –, sondern vielmehr das Trojanische Pferd selbst⁴⁰⁸. Auf einer reliefverzierten Amphora auf Mykonos⁴⁰⁹ beispielsweise steht das Trojanische Pferd im Mittelpunkt. Es nimmt in seiner Höhe das gesamte Bildfeld ein und steht auf vier Rädern. Trotz seiner Größe ist es schlank, fast grazil dargestellt. An seinem Körper besitzt es fünf, an seinem Hals nochmals zwei rechteckige Öffnungen, aus denen jeweils ein griechischer Krieger herauschaut. Um das Pferd herum befinden sich auf zwei Ebenen bewaffnete Soldaten, die teilweise ihre Helme in

⁴⁰⁷ Apollod. epit. 5, 17; Verg. Aen. 2, 247.

⁴⁰⁸ LIMC III (1986) 813 – 817 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska); LIMV VII Add. (1994) 960 s.v. Cassandra I (O. Paoletti).

⁴⁰⁹ Kykladische Amphora, Mykonos, Archäologisches Museum Inv.-Nr. 2240, um 670 v. Chr.; Schefold 1964, 43 Taf. 34. 35; LIMC III (1986) 815 Nr. 23 Taf. 591 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska); Giuliani 2003, 81 Abb. 11a.

den Händen tragen⁴¹⁰. Ein Krieger rechts setzt seinen Fuß auf eins der Vorderräder auf⁴¹¹. Offenbar wurde das Pferd noch nicht von den Trojanern in die Stadt gezogen, sodass die Soldaten in ihrer hölzernen Festung sitzen und sich vorbereiten, während ihre Kameraden dasselbe außerhalb des Tieres tun. Der Moment wurde also vor dem Höhepunkt, dem Hereinziehen in die Stadt und dem heimlichen Überfall, gewählt⁴¹².

Ein korinthischer Aryballos aus Caere⁴¹³ zeigt auf vier Bildfriesen zu Fuß und auf Pferden kämpfende Soldaten, während das hölzerne Pferd in seiner Gesamtgröße über alle vier Frieze im Vordergrund in Erscheinung tritt. Der Künstler gewährt dem Betrachter sogar Einblick in das Innenleben des Pferdes und zeigt die griechischen Soldaten, die noch nicht aus ihrem Versteck herausgesprungen sind, um die zum Teil unbewaffneten Trojaner anzugreifen. Der Überfall gegen die Trojaner findet bereits statt, der Kampf zwischen ihnen ist in vollem Gang. Der Künstler wählte das kulminierende Ereignis des Mythos. Ein etruskischer Skarabäoid in New York⁴¹⁴ gibt ein ähnliches Bild wieder. Das nach links gerichtete hölzerne Pferd nimmt nahezu den gesamten Platz auf dem Bildfeld der Gemme ein. Um es herum befinden sich sechs bewaffnete und behelmte Soldaten, die Angriffsstellungen eingenommen haben, den runden Schild vor sich aufrichten und mit dem Schwert weit ausholen. Obwohl die Trojaner nicht im Bild angegeben werden, zeigt es den Überraschungsangriff der Griechen auf ihre Gegner. Sie sind aus ihrem Versteck geklettert und befinden sich somit innerhalb der Stadtmauern Trojas.

Die genannten Beispiele zeigen den Moment zum einen vor dem griechischen Angriff, zum anderen das kulminierende Ereignis selbst. Das Interesse an der Darstellung des Trojanischen Pferdes war insgesamt groß, sodass dieses die Hauptrolle in den Bildern darstellt. Im Gegensatz zur Wiedergabe der List des Odysseus gewähren die römischen Wandgemälde einer anderen Figur den Vortritt: Cassandra stellt – neben dem Trojanischen Pferd – die zentrale Figur dar. Da die Wandbilder einen wichtigen Teil des Höhepunkts zeigen, nämlich das Hereinziehen des Tieres in die eigenen Stadtmauern, befindet sich der Betrachter innerhalb des nun enger werdenden Spannungsbogens. Vorläufer der Wandbilder, die auf

⁴¹⁰ Karl Schefold möchte in zwei der sieben dargestellten Soldaten Trojaner sehen, während es sich bei den restlichen um Griechen handeln soll. Fest macht er dies an der gegenläufigen Laufrichtung, die die zwei Soldaten eingeschlagen haben. Da sie aber ansonsten keine sichtbaren Unterschiede zu den übrigen Soldaten aufweisen, überzeugt Luca Giuliani's These, die Soldaten nur zu einer Partei zu zählen, s. dazu Schefold 1964, 43; Giuliani 2003, 83.

⁴¹¹ Das Pferd befindet sich somit im Stillstand, s. dazu Giuliani 2003, 81.

⁴¹² Giuliani 2003, 83.

⁴¹³ Schwarzfiguriger korinthischer Aryballos, Paris, Cabinet des Médailles Inv.-Nr. 186, aus Caere, um 560 v. Chr.; Schefold 1964, 88 Abb. 39; LIMC III (1986) 815 Nr. 17 Abb. 17 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska); BAPD 575047.

⁴¹⁴ Skarabäoid, New York, Metropolitan Museum of Art Inv.-Nr. 1932.11.7, wahrscheinlich aus Populonia, 5. Jh. v. Chr.; Richter 1956, 43 Nr. 164 Taf. 27; LIMC III (1986) 816 Nr. 30 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska).

Kassandra Bezug nehmen, gibt es nicht. Die römische Kunst schuf auch in dieser Komposition ein Novum, das zuvor auf kein großes Interesse stieß. Vorbereitung und Durchführung standen bislang im Fokus, was nicht zuletzt daran liegen mag, dass in der griechischen Kunst der Sieg der Griechen primär von Interesse war. Die römische Kunst zog einen Moment hinzu, der das Pathos des Krieges deutlicher vor Augen führt. Es wird eine dramatische Schlüsselszene gezeigt, in der das verzweifelte Bemühen der Kassandra in den Fokus gesetzt wird.

Bemerkenswert erscheint ferner folgender Umstand: Nur wenige weitere Darstellungen in der Kaiserzeit nehmen die Motiv- und Momentwahl der Wandbilder mit Kassandra auf. Das Relief eines römischen Marmorsarkophags⁴¹⁵ zeigt eine ähnliche Szene: Von links wird von drei Männern ein Pferd auf vier Rädern gezogen. Neben dem Pferd geht eine weitere männliche Person nebenher mit einem nach links zeigenden rechten Arm. Hinter den Ziehenden steht Kassandra⁴¹⁶, deren Kopf nicht erhalten ist. Sie trägt einen langen Chiton und einen Mantel. In ihrem rechten Arm trägt sie einen Lorbeerzweig. Rechts neben ihr befindet sich ein Mann, dessen Haltung und Statur schlecht erhalten ist⁴¹⁷.

Eine orientalische Darstellung auf der unteren Hälfte eines Schildes aus Dura Europos⁴¹⁸ könnte eine vergleichbare Darstellung zeigen. Von links naht ein Pferd, auf dessen Rücken ein Reiter Platz genommen hat. Vor ihnen befinden sich fünf Männer in Chiton und Mantel sowie phrygischer Mütze. Im Hintergrund dieser Gruppe befindet sich eine hohe Steinmauer, von der drei weitere Personen, ebenfalls mit phrygischer Mütze, das Geschehen vor ihnen im Vordergrund beobachten. Die linke Person beugt sich dabei mit flehentlicher Gestik weit über die Mauer. Juliette Davreux sieht in der gestikulierenden Person Kassandra, die eindringlich versucht, Kebriothos⁴¹⁹ vor dem Einlassen des hölzernen Tieres abzuhalten⁴²⁰.

⁴¹⁵ Sarkophagdeckel, Oxford, Ashmoleon Museum, 2. Jh. n. Chr.; Davreux 1942, 136 Nr. 57 Taf. 18 Abb. 35; LIMC VII Add. (1994) 960 Nr. 39 s.v. Kassandra I (O. Paoletti); LIMC III (1986) 814 Nr. 13 Taf. 590 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska).

⁴¹⁶ Davreux 1942, 136 Nr. 57 sieht dafür den Beweis in dem Lorbeerzweig, den die Frau trägt, da es sich dabei um ein Attribut apollinischer Diener handelt; s. auch Blech 1982, 244–245.

⁴¹⁷ Juliette Davreux glaubt Priamos in dieser Person zu sehen, einen Beleg für ihre Vermutung erwähnt sie nicht, s. dazu Davreux 1942, 136 Nr. 57.

⁴¹⁸ Malerei auf Schild, New Haven, Yale Universität Inv.-Nr. 1935.551, aus Dura Europos, Datierung nicht angegeben; Davreux 1942, 134 Nr. 55 Taf. 15 Abb. 31; Perkins 1973, 34 Abb. 9; LIMC III (1986) 814 Nr. 12 Taf. 590 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska).

⁴¹⁹ Laut LIMC III (1986) 814 Nr. 12 s.v. Equus Troianus (A. Sadurska) wird der Name inschriftlich genannt; LIMC V (1990) 978 Nr 1 s.v. Kebriothos (O. Touchfeu-Meynier).

⁴²⁰ Davreux 1942, 134 Nr. 55.

Ein Relief aus Gandhara⁴²¹ soll als Beispiel mit einer veränderten Motivwahl dienen. Das hölzerne Pferd ruht auf einem niedrigen Wagen in Seitenansicht. Hinter dem Pferd, an dessen rechter Flanke, erscheint eine männliche Person, dessen Kopf nicht erhalten ist. Von einer weiteren männlichen Person in langem Mantel und römischen Schuhwerk⁴²² wird das Tier nach links geschoben, wo eine dritte männliche Person den Weg versperrt. In den Händen hält er einen Speer, die er in die Brust des Pferdes stößt. Hinter diesem Mann befindet sich in Frontalansicht Cassandra innerhalb eines Torrahmens. Ihr Oberkörper ist nackt, während Hüfte und Beine von einem Mantel verhüllt werden. Ihre Arme hat sie zu den oberen Ecken des Tores erhoben und verstellt mit ihrem Körper das Durchtreten anderer Personen⁴²³. Es handelt sich um eine Szene, die Vergil⁴²⁴ einst ähnlich verfasste: Laokoon treibt dem Pferd einen Speer in die Brust, da er dem Geschenk der Griechen nicht traut, sogar beinahe Odysseus' List auf die Spur kommt und in dem hölzernen Geschenk Krieger wähnt. Laokoon versucht auf diesem Bild seinen Landsmann zu stoppen, der das Geschenk der Griechen durch das Tor Trojas schieben möchte. Cassandra unterstützt ihn dabei und versperrt das Tor für jeden, der hindurchtreten möchte. In der älteren Person hinter dem Pferd sieht John Allan Priamos⁴²⁵. Die im Bild dargestellte Handlung zeigt, ähnlich wie auf den römischen Wandbildern, das Hereinführen des Tieres. Cassandra ist hier jedoch nicht die einzige, die sich gegen dieses Geschenk zu wehren versucht, sondern wird von Laokoon in ihrem Misstrauen unterstützt. Es handelt sich hierbei um eine singuläre Darstellung dieses Themas, da offenbar auf jene Version des Mythos zurückgegriffen wurde, die Vergil in seiner Aeneis niedergeschrieben hatte. Vergil nimmt jedoch vor allem auf Laokoon und dessen Skepsis Bezug. Cassandra und ihre spezifische Rolle in dieser Szene findet in Vergils Text keine Erwähnung. Es handelt sich hier somit nicht nur um eine Visualisierung von Vergils Texten, sondern um ein Konglomerat aus verschiedenen tradierten Überlieferungen⁴²⁶. Da sich des Weiteren, laut John Allan, Cassandra in indischer Tracht auf dem Relief zeigt, schlägt er einen Künstler indischer Herkunft vor⁴²⁷.

⁴²¹ Relief aus Schiefergestein, Großbritannien, Sammlung Wylie, aus Gandhara, 2. H. 2. Jh. n. Chr.; K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Cambridge 1959) 48 Taf. 23 Abb. 55; Allan, 1946, 21–23; LIMC III (1986) 814 Nr. 15 s.v. *Equus Troianus* (A. Sadurska).

⁴²² Allan 1946, 21.

⁴²³ Laut John Allan eilt Cassandra hier aus dem Tor heraus, um die Menschen zu warnen, s. dazu Allan 1946, 21.

⁴²⁴ Verg. *Aen.* II, 40–56.

⁴²⁵ Allan 1946, 21.

⁴²⁶ So auch schon Allan 1946, 23, der davon ausgeht, dass der Künstler nicht zwingend die Aeneis kannte, jedoch aber zumindest die römischen Tradierungen dieses Mythos.

⁴²⁷ Allan 1946, 22, so auch schon Weitzmann 1959, 48, der den Künstler als „Indian copyist“ titulierte und auf diese Weise suggeriert, dass dieser Kopist zuvor eine ähnliche Darstellung zu sehen bekam und sich weniger auf schriftliche Überlieferungen stützte.

Die genannten Darstellungen zeigen insgesamt denselben Moment, wie er auch schon in der römischen Wandmalerei gewählt wurde. Dem Betrachter wird dramatisch vor Augen geführt, dass Cassandra, trotz ihrer Vorhersehung, keinerlei Einfluss auf ihr Volk hat. Mit aller Kraft wird das auf Rädern montierte Tier in die Stadt gezogen und vergeblich davor zu warnen versucht. Lediglich das Relief aus Gandhara fügt der Prophetin eine Unterstützung in Form des Laokoon hinzu, der dem vermeintlichen Frieden kein Vertrauen schenkt. Dem mythenkundigen Betrachter ist bewusst, dass Laokoons Zweifel nicht lange anhalten werden und das Tier in die Stadt gezogen wird. Weder sein Misstrauen noch die Wegblockade durch Cassandra werden von Nutzen sein.

Unbedingt zu erwähnen ist hier, dass diese Momentdarstellungen neben jenen in der römischen Wandmalerei nur noch in römischen Provinzen des Vorderen Orients zu finden sind. Obwohl es sich um ein in der Wandmalerei durchaus präsent Thema handelt, fand es abseits davon in der römischen Kaiserzeit wenig Beachtung. Vor allem in der orientalischen Kunst griff man auf diesen Höhepunkt zurück. Die römische Kunst gibt in diesem gewählten Moment Cassandra eine besondere Rolle. Der Fokus liegt auf diese Weise auf der menschlichen Tragödie: Trotz Wissen um das baldige Unglück, kann die Prophetin nichts gegen die Gefahr tun. Darstellungen, die ebenfalls das Hereinziehen des hölzernen Pferdes thematisieren, jedoch Cassandra außen vor lassen, stellen die List der Griechen, insbesondere des Odysseus, in den Vordergrund und betonen das unglückliche Schicksal des gesamten trojanischen Volkes, nicht nur das der Cassandra. Das Einfügen der Prophetin in die Darstellungen dieses Moments verschiebt somit den Blickwinkel des Betrachters von den Trojanern auf eine einzige Person.

Des Weiteren wird der kompositorische Fokus in den Wandbildern des 4. Stils auf die Protagonistin gelenkt. Das erhaltene Wandbild aus dem 3. Stil (**Fb1**) ist dagegen weitläufiger konzipiert. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes erkennt man rechts eine ummauerte Stadt, aus der durch eine große Öffnung eine Schar Menschen herausströmt. Das gesamte untere Bildfeld nehmen abermals Menschen ein, die zum einen das Trojanische Pferd ziehen, zum anderen tanzen und Musik spielen. Links oben erscheint Cassandra mit Fackel ausgestattet. Das Terrain, das von den Menschen eingenommen wird, ist umfangreich, so dass auch Troja samt Stadtmauer darin Platz findet. Die Landschaft, obwohl im heutigen Zustand auf der Malerei stark verblasst, stand im Vordergrund, während die vielen, klein gestalteten Menschen fast schon zu einer einzigen großen Masse verschmelzen. Cassandra überblickt einsam dieses Menschengebilde und tritt aus dieser Masse heraus.

Leda mit dem Schwan

In der römischen Wandmalerei existieren zwei unterschiedlich dargestellte Momente, die Leda mit dem Schwan⁴²⁸ wiedergeben. Die Bilder zeigen zum einen Leda, die die Annäherungsversuche des Jupiter in Gestalt eines Schwans abzuwehren versucht. Sie drückt das Tier von sich weg, der Schwan bleibt jedoch hartnäckig. Zum anderen gibt Leda der Aufdringlichkeit des Schwans nach und zieht das Tier „verlangend“⁴²⁹ näher zu sich heran. Das Abwehren – der Vorbereitungsmoment – und das Zuwenden – der Höhepunkt – sind der primäre Unterschied zwischen den zwei Momentdarstellungen. Der Großteil der erhaltenen Wandbilder wurde im 4. Stil geschaffen⁴³⁰, das gilt sowohl für den Vorbereitungsmoment als auch für den Moment des Höhepunkts. Das Interesse an der Darstellung war im 3. Stil weniger stark ausgeprägt.

Die Wandbilder zeigen Leda entweder stehend (**Gb1, Gb2, Gb3, Gb5, Gb6**; s. **Tafel 6 Abb. 1–2**) oder sitzend (**Gb4**). Sie ist nackt, lediglich mit einem Mantel bekleidet, der sich hinter ihrem Rücken und Kopf aufbauscht (**Gb2, Gb3, Gb5**), sich um ihre Hüfte schmiegt (**Gb4, Gb6**) oder dessen Ende sie emporhebt, sodass eine Art Schild oder Barriere entsteht (**Gb1**). Während sie mit der einen Hand den langen Mantelstoff festhält, zieht sie mit der anderen Hand den Schwan zu sich heran (**Gb1, Gb2, Gb3, Gb5**). Da sie in **Gb4** auf einem Stuhl Platz genommen hat, ihr Mantel auf ihr aufliegt und ihren Unterkörper verdeckt sowie in **Gb6** der Mantel auf Schulter und Hüfte ruht, hat sie in diesen zwei Bildern beide Hände frei, um den Schwan zu sich heranzuziehen. Die Innigkeit zwischen Frau und Tier wird in **Gb2, Gb4** und **Gb6** durch einen vermeintlichen Kuss erweitert. Der Schwan führt seinen Schnabel an den Mund Ledas, wobei sie in **Gb2** den Kopf in die andere Richtung dreht und auch ihr Blick sich von dem Schwan in ihrem Arm abwendet. In **Gb4** ist Leda weniger zaghaft und wendet ihren Kopf direkt Richtung Jupiterschwan. **Gb6** geht in der Visualisierung der erotischen Anziehungskraft zwischen ihnen noch einen Schritt weiter: Mit beiden Armen zieht sie das Tier zu sich heran und führt ihren Mund an den Schnabel des Schwans⁴³¹. Ein Amor, der auch in **Gb5** zugegen ist, betont den aphrodisischen Charakter zusätzlich⁴³². Außerdem befindet sich im Hintergrund eine thronähnliche Sitzgelegenheit (**Gb3, Gb5, Gb6**) sowie ein umgefallener *calathus*. Anders als der Moment des Höhepunkts im Mythos der Europa oder

⁴²⁸ Eur. Hel. 16–22; Eur. Iph. A. 794–800; Eur. Or. 1385–1387; Isokr. 10, 59.

⁴²⁹ Lorenz 2008, 195.

⁴³⁰ Laut Angelika Dierichs werden alle Wandbilder der Leda in den 4. Stil datiert, s. dazu Dierichs 1992, 57.

⁴³¹ Diese erotische Nuancierung begegnet auch in einem Wandbild bezüglich der Entführung Europas (**Bb3**; s. **Tafel 1 Abb. 4**).

⁴³² Lorenz 2008, 195. 196. Amor, der hier eine Fackel in den Händen hält, ist als ein Phosphoros gezeigt und betont auf diese Weise den Hochzeitscharakter dieser Szene.

des Actaeon mit Diana, handelt es sich hier um keinen Moment der Dramatik und Dynamik. Ganz im Gegenteil: Jupiter in Gestalt des Schwans hat Ledas Vertrauen erlangt und steht kurz vor seinem Ziel, sich mit ihr zu vereinen. Die Szenen der Wandbilder drücken keine spannungsgeladene Situation aus, sondern wirken ruhig und zum Teil erotisch aufgeladen. Leda wird zum einen als schüchtern dargestellt (**Gb1, Gb2, Gb3**), geradezu scheu, zum anderen scheint sie der aktivere Part in dieser Paarkonstellation zu sein (**Gb5, Gb6**).

In **Gb1, Gb2** und **Gb3** hebt Leda ihren Mantel über ihren Kopf empor, sodass er sich wie ein Schild über ihr aufbauscht. Die Künstler dieser Bilder hatten entweder Kenntnis von Euripides' *Helena* oder bezogen sich auf frühere Darstellungen, die eben diese Überlieferung zu visualisieren versuchten. Laut Euripides suchte Zeus in Gestalt eines Schwans Unterschlupf bei Leda, da er von einem Adler verfolgt wurde⁴³³. Besonders **Gb1** und **Gb2** könnten sich auf jene Überlieferung beziehen, da der Hintergrund zumindest keinen geschlossenen Raum andeutet und somit freier Himmel über der Gruppe angenommen werden kann, wo der Adler folglich zu vermuten wäre. Anders erscheint es dagegen in dem weiteren genannten Wandbild. Hier ist unzweifelhaft Leda innerhalb eines Raumes angegeben, sodass ein Angriff durch einen Raubvogel unwahrscheinlich ist. Ihre Geste, den Mantel über sich und den Schwan zu halten, erscheint somit nicht vonnöten. Allerdings wendet sie ihren Blick in **Gb3** nach links oben – wie auch in **Gb2**, in **Gb1** richtet sie ihren Blick nach rechts oben –, sodass von einer gewissen Abhängigkeit von der gängigen Bildtradierung, welche ursprünglich auf einer schriftlichen Überlieferung basierte, ausgegangen werden muss. Auf diese Weise wird auf ein Handlungselement verwiesen, das sich nicht im Bild befindet.

Darstellungen dieser Art existieren seit dem späten 5. Jh. v. Chr.⁴³⁴, insbesondere in der Groß- und Kleinplastik⁴³⁵. Das wohl bekannteste Stück stellt die Gruppe des Timotheos dar, die in mehreren Kopien überliefert ist⁴³⁶. Die vermutlich beste Kopie befindet sich im Kapitولينischen Museum⁴³⁷ und zeigt Leda leicht gebeugt vor einem Felsen. Sie ist nackt, ein langer Mantel, der an ihrer linken Schulter gefibelt ist, umhüllt ihre linke Seite und wird von ihr mit der linken Hand emporgehalten. Mit der rechten Hand hält sie den Schwan fest, der sich mit den Füßen gegen ihren rechten Oberschenkel stützt und seinen langen Hals nach oben reckt, sodass sein Schnabel kurz unterhalb ihrer Brüste aufliegt. Eine ähnliche

⁴³³ Eur. Hel. 17–21.

⁴³⁴ Schefold 1981, 242.

⁴³⁵ LIMC VI (1992) 232–233 Nr. 5–14 Taf. 108–109 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴³⁶ Schlörb 1965, 51 mit Anm. 167. In mindestens 19 Repliken ist die Leda-Schwan-Gruppe erhalten. S. auch Rieche 1978, 21–51.

⁴³⁷ Skulptur, Rom, Kapitولينisches Museum Inv.-Nr. 302, um 360 v. Chr.; Schlörb 1965, 52 Taf. 16; LIMC VI (1992) 232 Nr. 6a Taf. 108 s.v. Leda (L. Kahil).

Darstellung dieser Gruppe ist in zwei Terrakottastatuetten⁴³⁸ erhalten. Die bekrönte Leda ist nackt dargestellt, während sich ein langer Mantel um ihr rechtes Bein und ihren Rücken legt, dessen Ende sie mit der linken Hand schildartig in die Höhe hält. Der Schwan ruht auf ihrem aufgestützten, rechten Oberschenkel und presst sich mit dem Körper gegen den der Leda. Neben diesen Darstellungen in der griechischen Plastik erscheint dieser Leda-Schwan-Typus erst in der Wandmalerei wieder. Insbesondere das Wandbild **Gb1** weist starke Parallelen zu diesen frühen und auch berühmten Vorläufern auf⁴³⁹. Lediglich der Felsen, der in den plastischen Stücken zu finden ist, wird in der Malerei nicht aufgegriffen. Des Weiteren hat die erhobene Armhaltung ihren schildartigen Charakter verloren. Der Mantel fällt nur in einer kurzen Bahn unterhalb Ledas Arm herab, sodass von einem schutzbietenden Unterschlupf kaum die Rede sein kann. Dagegen wird die Schutzhaltung in **Gb2** und **Gb3** weiter aufrechterhalten, indem sich der Mantel über dem Paar einem Bogen gleich aufbauscht. In **Gb5** bläht sich der Mantel zwar knapp über Ledas Kopf auf, kann aber nicht mehr als Schild angesprochen werden. Vielmehr scheint sich Leda den Mantel über den Kopf zu ziehen oder von diesem herunter. Das lange Stück Stoff behält somit seine Funktion eines Mantels beziehungsweise Schleiers. **Gb2** gibt – ebenso wie **Gb1** – keinen Felsen und somit keine weiteren Informationen zur Lokalisierung der Szene an. Anders ist es dagegen in **Gb3** und **Gb5**, deren Hintergrund unzweideutig auf einen Raum hindeutet. Jedoch ist hier die Gefahr, innerhalb einer geschlossenen Räumlichkeit von einem Adler attackiert zu werden, recht gering, womit der „göttliche Täuschungsversuch“⁴⁴⁰ nicht mehr in diesen Bildern existent ist. In der römischen Kaiserzeit nahm man diesen Leda-Schwan-Typus nicht nur in der römischen Wandmalerei auf, auch die Rundplastik reizte dieses Thema. Es handelt sich hierbei vornehmlich um Repliken der Statuengruppe des Timotheos⁴⁴¹. Insgesamt lässt sich zu diesem stehenden Leda-Schwan-Typus sagen, dass der gewählte Moment kein Novum in der römischen Kunst ist. Interessant ist jedoch, dass sich dieser Typus über die Jahre kaum verändert hat, was seine Beliebtheit hervorhebt. Des Weiteren erscheint dieser Bildtypus nur in zwei unterschiedlichen Bildgattungen: zum einen in der Rundplastik und zum anderen in der römischen Wandmalerei.

⁴³⁸ Terrakottastatue, Kopenhagen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 755, Ende 5./ Anfang 4. Jh. v. Chr.; Breitenstein 1941, Taf. 35 Nr. 100; LIMC VI (1992) 232 Nr. 8a Taf. 109 s.v. Leda (L. Kahil). Zweites Beispiel: Terrakottastatue, London, British Museum Inv.-Nr. 869, Anfang 4. Jh. v. Chr.; Higgins 1954 232 Nr. 869 Taf. 123; LIMC VI (1992) 233 Nr. 11a Taf. 109 s.v. Leda (L. Kahil). Weitere ähnliche Statuetten sind in LIMC VI (1992) 232–233 Nr. 8–14 Taf. 109 s.v. Leda (L. Kahil) zu finden.

⁴³⁹ Angelika Dierichs ist hingegen der Meinung, dass keines der Leda-Schwan-Gemälde aus den Vesuvstädten „in direkter Tradition zur spätclassischen Schöpfung“ des Timotheos zu sehen ist. Dennoch gibt sie gleichzeitig zu, dass „motivisch und inhaltlich eine Assoziation zu Leda des Timotheos“ besteht, s. dazu Dierichs 1992, 59.

⁴⁴⁰ Lorenz 2008, 196.

⁴⁴¹ Schlörb 1965, 51 mit Anm. 167; LIMC VI (1992) 238–239 Nr. 73. 73 a–i Taf. 119–120 s.v. Leda (L. Kahil).

Der sitzende Leda-Schwan-Typus, wie er in **Gb4** zu finden ist, existiert ebenfalls schon in der griechischen Kunst. Ein apulischer Volutenkrater in London⁴⁴² zeigt Leda sitzend in einem Naiskos. Der Schwan steht auf ihrem Oberschenkel und beide Protagonisten blicken einander an⁴⁴³. Ein italisches Rhyton in Brüssel⁴⁴⁴ zeigt ein ähnliches Bild dieses Moments. Leda sitzt auf einer unbestimmten Sitzgelegenheit, während der Schwan auf ihrem Schoß Platz genommen hat. Seine Flügel hat er weit ausgebreitet und das Paar blickt einander an. Ein Novum ist die Darstellung der sitzenden Leda nicht, jedoch werden für diese Szene verschiedene Hintergründe herangenommen, die den Moment in einen jeweils unterschiedlichen lokalen Kontext setzen. Während sich Leda mit dem Schwan auf dem apulischen Krater in einem Naiskos und somit innerhalb eines Heiligtums befinden, wird auf dem Rhyton keinerlei Hintergrund, also auch keinerlei Lokalisierung geboten. Der Hintergrund der Wandbildes **Gb4** setzt die Szene in eine häusliche Umgebung. Leda befindet sich offenbar in einem privaten Gemach, wo sie bis vor kurzen noch mit einem *calathus* voll Wolle beschäftigt war. Damit wird die Aufmerksamkeit auf die Frau in ihrer Rolle als verantwortungsvolle und tugendhafte Ehefrau⁴⁴⁵ gelegt. Es handelt sich um eine Frauengemachszene, in der die Anwesenheit Jupiters und dessen Verlangen nach Leda Einzug fanden.

Die Wandbilder **Gb1** bis **Gb4** betonen insbesondere den romantisch anmutenden Charakter dieses Moments. Leda zieht den Schwan zu sich heran, tut dies jedoch auch, um ihn vor der vermeintlichen Gefahr durch den Adler zu beschützen. Eine weitere Nuance des innigen Beisammenseins dieses Paares gibt **Gb6**. Leda wird gezeigt wie sie den Schwan an sich presst, gar leidenschaftlich umarmt. Als zentraler Blickfang gilt hier aber der Kuss, der zwischen ihnen stattfindet. Das Motiv des Küssens findet sich bereits auf einer apulischen Loutrophore in Malibu⁴⁴⁶. Leda und Schwan laufen aufeinander zu, sodass sie sich in der Bildmitte treffen, Leda mit beiden Händen um den oberen Teil seines Halses greift und den Schwan auf die Schnabelspitze küsst⁴⁴⁷. Ein Bronzespiegel in Berkeley⁴⁴⁸ zeigt einen Kuss zwischen Leda

⁴⁴² Volutenkrater, London, British Museum Inv.-Nr. F 286, 4. Jh. v. Chr.; Knauer 1969, 26 Abb. 28; LIMC VI (1992) 233 Nr. 20 Taf. 111 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁴³ Laut Elfriede R. Knauer küsst der Schwan Leda, was jedoch aus der zu kleinen Darstellung nicht genau ersichtlich ist, s. dazu Knauer 1969, 26.

⁴⁴⁴ Rhyton, Brüssel, Musée Royaux d'art et d'histoire Inv.-Nr. R440, 350–1. Jh. v. Chr.; CVA Brüssel, Musées Royaux d'art et d'histoire (3) Taf. 144 Nr. 10; LIMC VI (1992) 233 Nr. 21 Taf. 111 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁴⁵ Rottloff 2006, 32. 52–55.

⁴⁴⁶ Loutrophore, Malibu, The J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 86.AE.680, 320–300 v. Chr.; Schauenburg 1989, 46 Abb. 31; LIMC VI (1992) 233 Nr. 17 Taf. 111 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁴⁷ Durch Beischriften sind die angegebenen Figuren identifizierbar: Leda und der Schwan sind nur ein kleiner Teil des Bildfeldes. Des Weiteren sind in der oberen Bildhälfte Zeus und Aphrodite „in einem Palast“, Astrape mit Blitz, Eniautos mit Füllhorn und Eleusis. In der unteren Bildhälfte befinden sich eine Ballspielerin; Hypnos und ein Mädchen, s. dazu Schauenburg 1989, 46–47 Abb. 31.

und Schwan, während die Frau mit der rechten Hand gegen den Schwanenhals drückt und mit der linken Hand offenbar den sexuellen Vollzug abwehren oder aber erleichtern möchte. Der Vogel hat seine Flügel weit ausgebreitet und seinen rechten Fuß in Ledas linken Oberschenkel gekrallt. Ein abgewandeltes Bild zeigt ein Kameo in Sankt Petersburg⁴⁴⁹. Der Schwan, der hier dieselbe Körpergröße wie Leda aufweist, drängt sich von vorne an die Frau. Mit seinem Unterleib presst er sich an den Ledas, mit dem Schnabel versucht er sie auf den Mund zu berühren. Anders als die bisherigen Darstellungen, in denen Leda sich den Annäherungsversuchen des Tieres hingibt, versucht sie hier den Schwan mit Gewalt von sich zu stoßen. Mit der rechten Hand schiebt sie den Hals von sich weg⁴⁵⁰, sodass es zu keinem Kuss kommen kann. Die linke Hand bedeckt ihr Geschlecht und verhindert das Eindringen des Schwans. Das Zusammenpressen ihrer Beine betont den Widerwillen Ledas. Links greift Amor mit beiden Händen in den rechten Flügel des Vogels⁴⁵¹. Da Amor erscheint, ist unklar, ob die hier dargestellte Szene zweifelsfrei gefühlvoll beziehungsweise erotisch interpretiert werden soll und kann⁴⁵², oder ob Leda versucht, sich des Schwans zu entledigen, was vor allem ihre rechte Armhaltung und die zusammengepressten Beine suggerieren. Die hier aufgezeigte körperliche Vereinigung wird aber in den Wandgemälden nicht in den Vordergrund gestellt, der Moment kurz vor dem eigentlichen Höhepunkt bleibt stetig im Mittelpunkt des Interesses. Weder die Annäherung des Vogels, die ohne Körperkontakt erfolgt, noch der Geschlechtsakt wird an den Wänden verewigt. Dagegen wird eine erotische Spannung präferiert, ohne der Neugier zu viel zu verraten. Zieht man die Wandbilder des Vorbereitungs moments hinzu, vervollständigt sich dieses Bild. **Ga1** bis **Ga3** (s. **Tafel 5 Abb. 3–4**) zeigen sehr ähnliche Kompositionen wie bereits **Gb2** bis **Gb4**, jedoch mit dem Unterschied, dass die Ablehnung eindeutig durch eine abwehrende Handhaltung (**Ga1**, **Ga3**) oder durch den Griff an den Schwanenhals erfolgt, um ihn auf Abstand zu halten (**Ga2**). Beide Momentdarstellungen liefern keine Auflösung der Szene, sondern den Aufbau des Spannungsbogens. Neben der Wandmalerei und der Rundplastik wird diese Komposition in keiner anderen Kunstgattung aufgenommen. Stattdessen wird unter anderem in der Mosaik-

⁴⁴⁸ Bronzespiegel, Berkeley, University Art Museum Inv.-Nr. 1970.98, 4. Jh. v. Chr.; Amyx 1974, 13. 14 Nr. 17; LIMC VI (1992) 233 Nr. 19 Taf. 111 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁴⁹ Kameo, Sankt Petersburg, Hermitage Inv.-Nr. Ж 305, 1. Jh. v. Chr.; Reinach 1895 134 Nr. 9 Taf. 123; Neverov 1971, Nr. 38 Abb. 38; LIMC VI (1992) 233 Nr. 18 s.v. Leda (L. Kahil); Dierichs 1990, 46. 47 Nr. V14.

⁴⁵⁰ Daneben existieren Gemmenbilder, auf denen Leda den Schwanenhals nicht von sich zurückstößt, sondern zu sich heranzieht, s. dazu Dierichs 1990, 46. 47 Nr. V1. V12. V13. V15. V22. V25.

⁴⁵¹ Dierichs 1990, 47. Amor macht den Eindruck, als wolle er dem Schwan bei seinen Bemühungen behilflich sein.

⁴⁵² Ähnlich Hans Wiegartz, der den Eros dahingehend deutet, „daß das Geschehen sich harmonisieren wird und die Gegenwehr der Frau eine vorübergehende ist.“ S. dazu Wiegartz 1983, 181.

sowie Reliefkunst⁴⁵³ ein Moment gewählt, der in der Wandmalerei keine Verwendung fand: Der Schwan sucht Leda auf, indem er auf sie zuläuft. Als Beispiel sei ein Mosaik in Nîmes⁴⁵⁴ genannt. Leda blickt zu Boden und streckt ihre Arme vor Schreck in die Luft. Vor ihr steht der Jupiterschwan, dessen Körper nicht mehr erhalten ist. Die Flügel sind nach oben ausgestreckt, der Hals in einem langen, nach oben geformten Bogen gehalten. Aber auch Bilder, die den gewaltsamen Geschlechtsakt thematisieren, existieren. Es handelt sich dabei um Darstellungen auf Reliefs, Gemmen und Rundplastiken⁴⁵⁵. Ein Marmorrelief in Athen⁴⁵⁶ zeigt die nackte Leda, die ihren Mantel zwischen die Knie geklemmt hat, sodass ein großer Teil des Stoffes zu Boden hängt. Ihre Beine sind leicht angewinkelt, wodurch der riesige Schwan mit den Füßen auf ihren Oberschenkeln leicht Halt findet. Ledas Oberkörper ist nach vorne gebeugt, ihre linke Hand verschwindet zwischen ihren Beinen. Der Schnabel des Vogels liegt auf Ledas Nacken auf und scheint sie auf diese Weise nach unten zu drücken. Insgesamt zeigen die Wandbilder drei verschiedene Stufen dieses Höhepunkts. Zum einen nehmen sie Bezug auf die literarische Überlieferung, in der der Schwan zu Leda flüchtet, um einem vermeintlichen Angriff durch einen Adler zu entgehen. Zum anderen hat Leda die Abneigung gegenüber den Annäherungsversuchen des Schwans abgelehnt, umarmt ihn und drückt ihn an sich. Des Weiteren werden die ersten erotischen Berührungen dargestellt, wie etwa das innige Umarmen und ein Kuss zwischen ihnen. Für den Moment des Höhepunkts wurden offenbar verschiedene Schwerpunkte gesetzt: Einerseits die Verwendung eines schon in griechischer Kunst verwendeten Motivs und andererseits der Fokus auf stetig steigende Leidenschaft.

Das Gros der genannten Darstellungen zeigt jeweils nur die beiden Protagonisten. Dies scheint für die Identifizierung der Bilder nur dann auszureichen, wenn in der Komposition oder dem Handlungsgeschehen explizit auf literarische Überlieferungen Bezug genommen wird. Bilder, in denen nicht zweifelsfrei eine entsprechende Szene aus dem Leda-Mythos gedeutet werden kann, können auch in die Welt der Venus übertragen werden⁴⁵⁷. Der Vogel würde dann als Gans⁴⁵⁸ interpretiert und als Attribut der Liebesgöttin ausgewiesen werden⁴⁵⁹.

⁴⁵³ LIMC VI (1992) 236–238 Nr. 39–65 Taf. 114–117 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁵⁴ Mosaik, Nîmes, Archäologisches Museum ohne Inv.-Nr., aus Nîmes, Rue Pasteur, Mitte 2. Jh. n. Chr.; LIMC VI (1992) 236 Nr. 41 Taf. 114 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁵⁵ LIMC VI (1992) 240–241 Nr. 81–100 Taf. 121–122 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁵⁶ Marmorrelief, Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 1499, aus Brauron, 2. Jh. n. Chr.; Wiegartz, 1983, 172 Abb. 2; LIMC VI (1992) 241 Nr. 100 Taf. 122 s.v. Leda (L. Kahil).

⁴⁵⁷ So auch schon Dierichs 1990, 45.

⁴⁵⁸ Auch der Schwan ist der Aphrodite heilig, s. dazu LIMC II (1984) 96 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann).

Als Beispiel sei hier eine Gemme in Berlin⁴⁶⁰ genannt. Eine weibliche Person steht nackt und frontal zum Betrachter. Ihren Kopf wendet sie nach links unten zu einem großen Vogel. Sie berührt ihn mit der linken Hand. Es kann kaum eindeutig entschieden werden, ob Venus oder doch Leda dargestellt wird⁴⁶¹.

Paris

Das Parisurteil gehört wahrscheinlich zu den am häufigsten abgebildeten Darstellungen in der Antike. In der römischen Wandmalerei wird der Großteil der entsprechenden Bilder in den 4. Stil datiert, im 3. Stil fand das Bildthema dagegen kaum Beachtung.

Die Malereien geben folgende Bilder wieder (**Ib2–Ib8**; s. **Tafel 7 Abb. 2–4**): Paris sitzt den drei Göttinnen gegenüber. Merkur befindet sich neben dem Hirten und erklärt ihm die Aufgabe, die ihm nun auferlegt wird. Unterschiede ergeben sich in der Kleidung, der Haltung aller beteiligten Personen und in dem Umfeld, in welchem sie sich befinden. Zum einen können sie sich auf einer Weide mit grasenden Tieren (**Ib6, Ib7, Ib8**) aufhalten, in einigen Fällen um Architektur im Hintergrund ergänzt (**Ib7, Ib8**). Zum anderen kann der Hintergrund vollkommen neutral gehalten sein, sodass eine präzise Verortung des Geschehens nicht möglich scheint. Paris tritt immer sitzend auf und ist in **Ib4** und **Ib8** nackt, mit einem Mantel um Schulter (**Ib4**) oder Beine (**Ib8**). In **Ib5** sowie **Ib6** ist Paris in orientalischer Tracht gekleidet, verstärkt durch eine phrygische Mütze, die er auch auf **Ib2, Ib4, Ib5, Ib6, Ib8** trägt. Gegenüber von Paris befinden sich die drei Göttinnen, die – bis auf Iuno, die auch sitzend gezeigt werden kann (**Ib3, Ib4, Ib6, Ib7**) – stehen. Iuno und Minerva sind stets reich gewandet und führen distinktive Attribute mit sich, die sie auszeichnen und für den Betrachter schnell erkennbar machen. Venus hingegen wird im 4. Stil nackt gezeigt, nur ein Schleier schlingt sich um ihr Bein und bauscht sich hinter ihrem Rücken auf (**Ib2, Ib3, Ib4, Ib5, Ib6, Ib7**). Merkur trägt einen langen Mantel, der von seinen Schultern über den Rücken herabfällt (**Ib2, Ib3, Ib4, Ib5, Ib6, Ib8**) oder den gesamten Oberkörper bedeckt (**Ib7**). Auch ihn erkennt

⁴⁵⁹ LIMC II (1984) 96–98 Nr. 903–946 Taf. 89–93 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann). Es sollte nicht unerwähnt bleiben, dass die Autoren dieses Lexikoneintrages lediglich Bilder auflisten, die Aphrodite auf der Gans beziehungsweise auf dem Schwan reitend zeigen.

⁴⁶⁰ Martini 1977, 224. 225 Taf. 60, 2. Wolfram Martini sieht in dieser Darstellung keine Leda mit Schwan, sondern eine Aphrodite mit Gans. Dies macht er vor allem an dem Reliefbild eines Silberkästchens aus dem 1. Jh. v. Chr. in Berlin fest, das eine vergleichbare Darstellung zeigt. Die Interpretation des Vogels als Gans belegt er jedoch durch Adolf Furtwängler, der aber nicht mit dem Silberkästchen argumentiert, sondern mit der hier genannten Gemme, s. dazu Furtwängler 1900, 179 Nr. 37 Taf. 37; zum Silberkästchen s. auch Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum (Berlin 1939) 40 Nr. 109 Taf. 31. Vielmehr ist der Vogel auf dem Silberkästchen aufgrund seiner Körperformen – kleiner Körper, kurzer Hals – eher als Gans denn als Schwan zu deuten. Anders verhält es sich bei dem Tier auf der Gemme, das insgesamt sehr klein ist, jedoch einen relativ langen Hals besitzt, sodass nicht zweifelsfrei über die Art entschieden werden kann.

⁴⁶¹ Dierichs 1990, 45.

man dank seiner Attribute, dem *caduceus* und *petasus*, wobei er letzteren nicht auf **Ib3** trägt. Merkur befindet sich an Paris' Seite (**Ib2, Ib3, Ib6**), hinter ihm (**Ib4**) oder vor diesem (**Ib5, Ib7, Ib8**). **Ib3** weist an einigen Stellen eine so schlechte Erhaltung auf, dass etwa die Bekleidung des Paris nicht genau zu erkennen ist. In **Ib8** sind die Göttinnen nicht im Bild wiedergegeben, lediglich Merkur und der Hirte befinden sich auf einer Weide.

Die Bilder zeigen den Höhepunkt dieses Mythos, Paris wird entscheiden, welche der drei Göttinnen die Schönste ist. Für diese Aufgabe hat Merkur die Göttinnen zu Paris geleitet. Der Moment des Höhepunkts bietet keine Dynamik oder Dramatik. Vielmehr handelt es sich um die Ruhe vor dem Sturm. Paris wird sich eingehend mit der Entscheidung befassen, während die drei Göttinnen sich ihm präsentieren und ihn für sich gewinnen wollen⁴⁶². Schlussendlich wird er sich für das für ihn verlockendste Angebot entscheiden, das eine der Göttinnen ihm anpreist: Venus bietet ihm Helena⁴⁶³.

Das Parisurteil war bereits seit der Archaik ein beliebtes Bildthema⁴⁶⁴. Ein Elfenbeinkamm aus dem 7. Jh. v. Chr. aus Sparta⁴⁶⁵ etwa zeigt einen bärtigen, sitzenden Paris, dem lange Locken über die Schulter fallen, rechts neben ihm stehen in einer Reihe drei weibliche Figuren, von denen zwei Attribute mit sich tragen: die erste hält einen großen Vogel und die dritte eine Gans⁴⁶⁶. Aufgrund dessen werden die weiblichen Figuren von links nach rechts als Hera, Athena und Aphrodite angesprochen⁴⁶⁷. Hermes wurde nicht dargestellt. Paris deutet mit seinem linken Arm auf eine der Göttinnen⁴⁶⁸. Das Urteil scheint in diesem Moment gefällt zu werden. In der Forschung jedoch wird diese Darstellung dahingehend interpretiert, Paris erwarte die Ankunft der Göttinnen⁴⁶⁹. Sollte dies in dieser Bildkomposition der Fall sein,

⁴⁶² Eur. Iph. A. 1304–1307. Athena ist stolz auf ihre Tapferkeit, Hera auf ihre Ehe mit Zeus und Aphrodite auf die Sehnsucht, die sie in Paris verursacht; Eur. Tro. 924–931. Athena versprach Paris Phrygien und Griechenland, Hera sagte ihm Asien und Europa zu, Aphrodite bot ihm Helena.

⁴⁶³ Hom. Il. 24, 28–30; Eur. 6, 20–42; Eur. Iph. A. 1304–1307; LIMC VII (1994) 176–177 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁶⁴ LIMC VII (1994) 186 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁶⁵ Elfenbeinkamm, Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 15368, aus Sparta, um 620 v. Chr.; Clairmont 1951, 14–15 K3; Raab 1972, 20–21. 174 Nr. 4; LIMC VII (1994) 179 Nr. 22 Taf. 109 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁶⁶ Laut Clairmont 1951, 15 trägt die mittlere Göttin einen Helm, was sie unzweideutig als Athena ausweisen würde. Durch den schlechten Erhaltungszustand kann dieses Attribut hier jedoch nicht zweifelsfrei verifiziert werden; s. dazu auch Hampe 1954, 79.

⁴⁶⁷ LIMC VII (1994) 179 Nr. 22 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann); Clairmont 1951, 15 verzichtet hingegen auf eine genaue Benennung der ersten und dritten Göttin, da nicht entschieden werden kann, um welche Art Vogel und somit um wessen Attribut es sich bei den beiden Göttinnen handelt. Roland Hampe dagegen möchte in dem Vogel auf Heras Hand einen Kuckuck sehen, in dem Vogel der Aphrodite erkennt er ebenfalls eine Gans, s. dazu Hampe 1954, 81. 82.

⁴⁶⁸ Clairmont 1951, 15. Laut Christoph W. Clairmont wird nicht die erste Göttin neben Paris mit dem Fingerzeig gemeint sein, sondern sie wird „gleichsam übergangen und zurückgedrängt“. Dies scheint daran zu liegen, dass sich Paris' Hand und der Oberkörper der Göttin überkreuzen und sich somit in zwei verschiedenen Reliefebenen befinden.

⁴⁶⁹ Raab 1972, 174; LIMC VII (1994) 179 Nr. 22 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

handelt es sich hier nicht um eine monoszenische, sondern um eine komplementäre Darstellung. Zwei zeitlich unterschiedliche Momente wurden in einem Bild vereint: Einerseits trifft der Zug der Göttinnen auf ihren Schiedsrichter, andererseits hat Paris sein Urteil gefällt und gibt es mit einem Gestus bekannt. Da Hermes jedoch nicht dargestellt wurde, vermerkt Roland Hampe richtig, dass der Zug der Göttinnen bereits angekommen ist, Hermes also „seine Aufgabe als Geleiter bereits erfüllt“⁴⁷⁰ habe. Aufgrund dessen erscheint auf dem Elfenbeinkamm also eine monoszenische Szene, die direkt auf das gerade gefällte Parisurteil Bezug nimmt.

Auch in der Vasenmalerei war dieses Motiv präsent. Als Beispiel soll eine Amphora in München⁴⁷¹ dienen, auf deren Bildfeld sich Paris befindet. Er sitzt auf einem Felsen, ist bärtig und trägt einen Chiton sowie eine Lyra⁴⁷² in der linken Hand. Daneben folgt Hermes, ebenfalls bärtig, mit *petasos*, *kerykeion*, Flügelschuhen und einem Kranz in der linken Hand. Hinter diesem befinden sich Hera, Athena samt Speer, Helmbusch und Aegis, gefolgt von Aphrodite. Auch hier scheint Paris den Zug der Göttinnen zu erwarten, hat sich jedoch noch kein Urteil gebildet. Eine rotfigurige Hydria in London⁴⁷³ zeigt Paris, nun unbärtig⁴⁷⁴, auf einem Felsen sitzend. Ein langer Mantel umhüllt seinen Unterkörper und den Rücken. In der linken Hand hält er eine Lyra. Neben dem Felsen steht ein Schaf, das zu Paris' Herde gehört. Links neben dem Hirten erscheint Hera reich gewandet, in der rechten Hand hält sie ein Szepter, in der linken eine runde Frucht. Hinter ihr ist Athena mit Aegis und Speer, darauf folgt Aphrodite, vollkommen in einen langen Mantel gehüllt, sodass nur ihr Gesicht zu sehen ist. Hermes wird nicht dargestellt. Der Götterzug ist bei Paris auf dem Ida angekommen. Die Landschaft wird durch den Felsen und das Tier angedeutet, das Paris' weidende Herde stellvertretend angibt. Athena und Aphrodite tauschen neugierige Blicke aus, während sich Hera an Paris wendet, ihm möglicherweise von ihren Vorzügen berichtet. Die Frucht in ihrer Hand könnte der Zankapfel sein, den Eris zwischen die drei Göttinnen geworfen hat⁴⁷⁵. Während der Künstler auf der Hydria die Landschaft nur anzudeuten vermochte, bemühte sich

⁴⁷⁰ Hampe 1954, 83.

⁴⁷¹ Attisch schwarzfigurige Amphora, München, Antikensammlung Inv.-Nr. 1392, aus Vulci, um 510 v. Chr.; CVA München (1) Taf. 27, 4; Raab 1972 171 Nr. 2; LIMC VII (1994) 179 Nr. 34 Taf. 111 s.v. Paridis Iudicium (A: Kossatz-Deissmann); Bignasca 2008 241 Nr 73; BAPD 320236.

⁴⁷² Raab 1972, 66.

⁴⁷³ Attisch rotfigurige Hydria, London, British Museum Inv.-Nr. E 178, aus Capua, um 470 v. Chr.; Raab 1972, 173 Nr. 16; LIMC VII (1994) 180 Nr. 38 Taf. 113 s.v. Paridis Iudicium (A: Kossatz-Deissmann); BAPD 205649.

⁴⁷⁴ Ab der Spätarchaik wird Paris unbärtig gezeigt, s. dazu LIMC VII (1994) 187 s.v. Paridis Iudicium (A: Kossatz-Deissmann).

⁴⁷⁵ Raab 1972, 49. 50 verweist darauf, dass es sich bei der Frucht um einen Granatapfel und somit um ein Attribut der Hera handeln könnte. Jedoch besitzt die dargestellte Frucht nicht das typische Aussehen eines Granatapfels, sodass sich Irmgard Raab dennoch auf keine spezielle Frucht festlegt.

der Kadmosmaler, das Idagelände auf einer Hydria⁴⁷⁶ deutlicher auszugestalten. Paris sitzt in orientalischer Tracht⁴⁷⁷ mit einem langen Stab in der Hand auf einem nicht näher angegebenen Untergrund. Seinen Blick richtet er zu Eros sowie Hermes. Letzterer ist nackt, ein Manteltuch liegt über seiner linken Schulter, sein Kopf ist bekränzt und in der linken Hand hält er das *kerykeion*. Die rechte Hand ist zum Redegestus erhoben. Hinter ihm befindet sich die sitzende und reich gewandete Aphrodite, umgeben von Pothos und Himeros. Ihr folgt stehend Athena, die mit Speer, Aegis und Helmbusch ausgestattet ist. Rechts knapp über dem Henkel der Hydria hat Hera Platz genommen, sie ist reich gewandet, hält ein Szepter fest und trägt auf dem Kopf einen Polos. Alle Dargestellten wurden vom Maler mit Beischriften versehen. Zwischen den Figuren sind einzelne Pflanzen und Tiere – Reh, eine Raubkatze und vor Hermes ein bekränzter Jüngling auf dem Rücken eines Delphins – dargestellt, die die Szene in die freie Natur verorten.

Auch in der unteritalischen Kunst ist das Bildthema von Bedeutung. Eine Lekythos in Paris⁴⁷⁸ zeigt die drei Göttinnen vor Paris in ähnlicher Weise wie bereits auf dem Elfenbeinkamm in Sparta und der Amphora in München, jedoch in einer anderen Reihenfolge. Vor dem in orientalischer Tracht gekleideten Paris, der in der linken Hand einen Stab hält und mit der rechten einen Hund streichelt, steht Aphrodite. Sie ist in einen reich geschmückten Chiton gekleidet und hält in der linken Hand eine Schale, auf der eine Taube ruht. Hinter der Göttin der Schönheit befindet sich Athena, ebenfalls in einen geschmückten Chiton gehüllt, mit Helm auf dem Kopf und einem Speer in der rechten Hand, die linke auf ihrem Schild liegend. Am linken Ende des Bildfeldes ruht Hera auf einer Sitzgelegenheit. Sie ist auf dieselbe Weise gekleidet wie ihre beiden Konkurrentinnen, ist bekrönt, hält in der rechten ein Szepter und in der linken eine Schale. Hermes ist abermals nicht dargestellt. Auffallend ist die Körpergröße sowohl von Hera als auch die des Hirten. Beide werden sitzend dargestellt und dennoch überragen sie Aphrodite und Athena an Körperhöhe. Die genannten Beispiele zeigen eine ähnliche Bildkomposition wie sie auch auf den Wandbildern zu sehen ist. Paris werden die drei Göttinnen gegenübergestellt, damit er sein Urteil über sie fällen kann. In der Vasenmalerei werden sie hierfür hintereinander dargestellt, was an dem gestreckten Bildfeld liegen mag. Wenn die Darstellung dagegen in ein natürliches Terrain gesetzt wurde, um die Landschaft des Ida anzudeuten, wurden die Figuren auf dem gesamten Bildfeld verteilt, wobei

⁴⁷⁶ Attisch rotfigurige Hydria, ehem. Berlin, Staatliche Museen Inv.-Nr. F 2633, zerstört, aus Vulci, Kadmosmaler, 430/420 v. Chr.; Raab 1972, 179 Nr. 15; Arafat 1990, 119–121 Abb. 3.; LIMC VII (1994) 180 Nr. 47 Taf. 116 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann); ARV² 1187.

⁴⁷⁷ Raab 1972, 63. Die orientalische Tracht betont, dass „Asien seine Heimat ist“.

⁴⁷⁸ Rotfigurige paestanische Lekythos, Paris, Louvre Inv.-Nr. N 3148, um 330 v. Chr.; Trendall 1987, 260 Nr. 1025 Taf. 164 a. b; LIMC VII (1994) 181 Nr. 57 Taf. 120 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

die Göttinnen sich trotzdem hintereinander gestaffelt präsentieren. In der Wandmalerei treten die drei Göttinnen in einer eng beieinander stehenden Gruppe auf, die Paris und zusätzlich auch Merkur gegenübersteht. Zudem wurde die Gruppe in einigen Wandbildern in den Hintergrund (**Ib3, Ib4, Ib6, Ib7**) gerückt, sodass eine Dreidimensionalität entstand.

Ein vollkommen neues Bild zeigt ein etruskischer Bronzespiegel in Paris⁴⁷⁹. Statt an den Rand gerückt, steht Paris hierauf in der Mitte des runden Bildfeldes und ist umgeben von den drei Göttinnen sowie dem Götterboten. Paris trägt lediglich ein Paar Stiefel und eine phrygische Mütze, an der Flügel angebracht sind⁴⁸⁰. Links neben ihm befindet sich Athena, erkennbar an ihrem Helm sowie ihrer Aegis, und die sitzende Hera, die ohne distinktive Attribute auskommt. Rechts von Paris steht der ebenfalls unbekleidete Hermes mit seinen Flügelschuhen. Rechts außen lehnt sich Aphrodite mit dem linken Ellenbogen gegen die Rückenlehne eines Stuhls und nimmt mit der rechten Hand den Apfel entgegen, den ihr Paris überreicht. Der Hirte befindet sich inmitten der Götter und hat seine Wahl in diesem Moment getroffen: Er übergibt Aphrodite den Apfel als Schönheitspreis. Bemerkenswert ist hier vor allem die Angabe des Apfels, der nur selten in den Darstellungen aufgenommen wurde, insbesondere aber auf den Bildfeldern von Bronzespiegeln gezeigt wird⁴⁸¹.

In der römischen Kunst findet sich das Parisurteil nicht nur in der Wandmalerei, sondern auch in der Mosaikkunst, auf Reliefs, in der Glyptik und auf Münzen⁴⁸². Besonders figurenreich wird das Bildthema auf Sarkophagreliefs gezeigt. Das fragmentarisch erhaltene Relief eines solchen Sarkophags in Rom⁴⁸³ etwa zeigt Paris unter einem Baum sitzend. Er wendet seinen Kopf nach rechts zu einem kleinen Amor. Links steht Paris' Geliebte Oinone mit einer Panflöte in der Hand. Weiter links folgen Venus, Merkur, Minerva und Iuno, die zusammen erhöht auf einem Felsen stehen und frontal dem Betrachter gezeigt werden. Am rechten Bildrand befinden sich hinter dem Baum die Personifikation des Ida sowie eine Ortsnymphe⁴⁸⁴. Der Baum, die felsige Landschaft und die Weidetiere verorten die Szene in die freie Natur, dank der Bergpersonifikation in die Region des Ida. Amor fand sich bereits auf der griechischen Vasenmalerei im Gefolge der Aphrodite und flüstert hier Paris ins Ohr,

⁴⁷⁹ Bronzespiegel, Paris, Louvre Inv.-Nr. Br 1734, spätes 4./ frühes 3. Jh. v. Chr.; Clairmont 1951, 66–67 Nr. K 206; LIMC VII (1994) 182 Nr. 67 Taf. 121 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁸⁰ Aufgrund der Flügel an der phrygischen Mütze wurde diese Person in der Forschung zuerst fälschlicherweise für Hermes gehalten, s. dazu Gerhard 1897, 129.

⁴⁸¹ Raab 1972, 49.

⁴⁸² LIMC VII (1994) 182 – 185 Nr. 71 – 98 Taf. 122 – 123 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁸³ Sarkophagrelief, Rom, Museo Nazionale Inv.-Nr. 8563, hadrianisch; Sichtermann – Koch 1975, 54 Nr. 56 Taf. 141,2–143; Koch – Sichtermann 1982, 172 mit Anm. 5 Taf. 196; LIMC VII (1994) 183 Nr. 79 Taf. 123 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁸⁴ Clairmont 1951, 113. Erst die römische Kunst verwendet solche Nebenfiguren.

um ihn bei seiner Entscheidung zu beeinflussen⁴⁸⁵. Ungewöhnlich erscheint die Darstellung der Oinone, da Venus den Schönheitswettbewerb dank ihres Versprechens an Paris, er könne die schöne Helena bekommen, gewinnt. Laut Hellmut Sichtermann begründet sich Oinones Präsenz darin, dass sie Paris „Untreue und sein Unglück voraussieht“⁴⁸⁶.

Schließlich soll noch ein Sarkophagrelief in Rom⁴⁸⁷ angeführt werden, das nicht nur das Parisurteil thematisiert. Das Relief kann in zwei Bildhälften aufgeteilt werden. Die linke zeigt das Parisurteil: Paris sitzt in orientalischer Tracht auf einem Felsen. Seinen Blick hat er nach oben auf Merkur gerichtet. Dieser stellt Paris Venus vor. Dahinter befindet sich auf einer höheren Ebene Minerva, neben ihr steht Iuno. Zwischen Minerva und Venus zeigt sich Victoria. Vor Paris befindet sich ein kleiner Amor. Links oben füllen lagernde Weidetiere das Bild aus, darunter sind unbekleidete Ortsnymphen. Die rechte Bildhälfte zeigt dagegen das Zurückeilen der drei Göttinnen auf den Olymp: Venus eilt nach rechts der Victoria hinterher. Über Venus befindet sich Iuno, darüber Minerva. Ihr Ziel findet sich in dem thronenden Jupiter, dargestellt mit Blitzbündel und Adler. Zu seiner Rechten ist Merkur mit *caduceus* und *petasus*. Das Bildfeld um die Gottheiten herum wurde mit Naturpersonifikationen sowie Sol in seinem Viergespann wie auch den Castores auf Rossen ausgefüllt⁴⁸⁸. Zwischen den beiden verschiedenen Bildfeldern erscheint eine nackte, männliche, frontal dargestellte Person mit einem Schwertband über der Brust und einem Schild in der linken Hand, den er weit nach oben emporstreckt; die linke Hand hat sich nicht erhalten, ebenso wenig der Kopf. Diese Person soll Paris darstellen, der nach Troja aufbricht⁴⁸⁹. Nachdem dieses Thema auf Bildträgern vor allem mittels monoszenischer Darstellungen visualisiert wurde, wird sie hier erstmals in kontinuierlicher Erzählweise ausgeführt: Paris werden die Göttinnen durch Merkur präsentiert, in diesem Moment lernt er Venus kennen und ein Amor versucht ihn zusätzlich zu beeinflussen. Durch die Ortsnymphen, die Landschaftsangaben und die Herdentiere wird die Szene in freie Natur, abermals auf den Ida verortet. Das rechte Bild zeigt bereits den Moment unmittelbar nach der Urteilsfindung des Paris. Die Göttinnen eilen zum Olymp zurück, um

⁴⁸⁵ Clairmont 1951, 112.

⁴⁸⁶ Sichtermann – Koch 1975, 54.

⁴⁸⁷ Robert 1890, 13–18 Taf. 5; Koch – Sichtermann 1982, 172 Taf. 197; LIMC VII (1994) 183 Nr. 80 Taf. 123 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann).

⁴⁸⁸ Zu den weiteren Figuren s. Robert 1890, 13–18.

⁴⁸⁹ Koch – Sichtermann 1982, 172, die diese Interpretation jedoch ohne jeden Beleg anführen. Frühere Forschungen und Interpretationsversuche sahen in diesem Krieger Mars, den Verstorbenen, der in diesem Sarkophag beigesetzt wurde oder Paris, der „[...] zum Raub der Helena zu rüsten im Begriffe steht.“ Dazu s. Robert 1890, 16–17. Carl Robert begründet seine Meinung, die Person stelle Paris dar, dahingehend, dass alle Protagonisten des linken Bildfeldes ebenfalls im rechten Bildfeld vorkommen, jedoch nicht Paris in seiner orientalischen Tracht. Aufgrund dessen schlussfolgert Carl Robert, es müsse sich bei dem Krieger um den Hirten handeln.

allen das Ergebnis des Wettbewerbs mitzuteilen, während Paris sich bewaffnet und sein eigenes Ziel verfolgt.

Neben den vorgestellten Darstellungen des Parisurteils, die die hierfür notwendigen Protagonisten im Bild vereinen, existiert schließlich in der römischen Wandmalerei noch eine verkürzt dargestellte Szene, die auf die Abbildung der Göttinnen verzichtet hat. **Ib8** zeigt den rechts nackt auf einem Felsen sitzenden Paris, mit phrygischer Mütze und einem *pedum*. Neben ihm steht Merkur, mit *petasus*, *caduceus*, Flügelschuhen und einem Mantel um die Schultern, und blickt auf Paris herunter. Mit der rechten Hand zeigt er zum linken Bildrand. Da Merkur diesen Zeigegestus in weiteren Wandbildern des Höhepunkts benutzt, um auf die drei Göttinnen hinzuweisen, wird er auch hier diese meinen, auch wenn sie nicht explizit dargestellt wurden. Trotz der Reduktion auf die beiden männlichen Protagonisten wird folglich die Kumulation der mythologischen Erzählung dem Betrachter vor Augen geführt. Ein ähnliches Exzerpt findet sich auch auf einem rotfigurigen Skyphos in Syrakus⁴⁹⁰. Rechts sitzt Paris erstmals in orientalischer Tracht⁴⁹¹ auf einem Felsen. Daneben steht Hermes mit *kerykeion* in der linken Hand, einem Mantel um den Körper und dem *petasos* im Nacken, sodass sein Kopf unbedeckt ist. Den linken Arm hat er leicht angewinkelt, die Handoberfläche liegt nach oben. Er scheint Paris die Situation zu erklären, die nun unmittelbar auf diesen zukommt. Auf eine implizierte Anwesenheit der Göttinnen wird in diesem Bild, im Gegensatz zu dem Wandgemälde, nicht angespielt. Ganz im Gegenteil, es handelt sich hier vielmehr um den Vorbereitungsmoment. Vorkaiserzeitliche Vorläufer scheint es nicht zu geben, sodass **Ib8** eine Neuerung in der Darstellungskonzeption angibt – sofern die Zeichnung vollständig ist –, die auch in der weiteren kaiserzeitlichen Kunst nicht mehr aufgenommen wurde. In **Ib8** ist eine innovative Auseinandersetzung mit dem Thema feststellbar, die zu einer ansonsten nicht bekannten Reduktion auf Paris als Scharnier der Erzählung führte.

Insgesamt kann gesagt werden, dass die Darstellung des Parisurteils eine lange Tradition besitzt. Ähnlich wie die griechische Kunst zeigten auch die römischen Künstler den Moment des Höhepunkts, den Moment des Wählens, in dem Merkur Paris die drei Göttinnen gegenüberstellte. Insbesondere in der römischen Kunst werden den fünf Protagonisten weitere Beifiguren, wie etwa Personifikationen, zur Seite gestellt. Zudem erscheint Venus, ganz besonders in der römischen Wandmalerei, vornehmlich nackt. Iuno wird in dem Gros der Darstellungen sitzend angegeben, sodass sie im Vergleich zu den zwei weiteren Göttinnen

⁴⁹⁰ Attisch rotfiguriger Skyphos, Syrakus, Museo Regionale Inv.-Nr. 2406, um 440 v. Chr., Danaemaler, fragmentiert erhalten; Clairmont 1951, 52 Nr. K154; LIMC VII (1994) 185 Nr. 103 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann); BAPD 214473.

⁴⁹¹ Clairmont 1951, 52 Nr. K154. Zudem trägt er eine Tiara mit Nackenschirm.

kleiner erscheint, die thronende Haltung ihr jedoch eine höhere Stellung verleiht. Mal werden sie ohne einen Hintergrund gezeigt, mal werden sie zweifelsfrei durch Landschaftsangaben und Tiere in die freie Natur gesetzt. Architekturteile, die sich in der angegebenen Landschaft (**Ib6, Ib7**) finden, betonen die sakrale Ausstrahlung der Umgebung.

Diese Sakralität verdeutlicht ein Novum in der römischen Wandmalerei: Obwohl alle Wandbilder das Parisurteil in ähnlicher Komposition wiedergegeben haben, sticht **Ib1** aus dem 3. Stil besonders aus dieser Fülle von Wandbildern heraus. Grund dafür ist der Hintergrund der Darstellung, der die Szene in einen Hof oder in das von Architektur eingefasste Areal eines Heiligtums verortet. Dem Künstler scheint eine entsprechende Stelle aus Homers *Ilias* bekannt gewesen zu sein, da das Wandbild auf jene Stelle anzuspielen scheint: Hera und Athena hassten Troja, „Priamos selbst und das Volk, wegen des Alexandros Verblendung, der die Göttinnen kränkte, als sie zu ihm ins Gehöft gekommen [...]“.⁴⁹² Somit könnte die Wandmalerei **Ib1** auf den genannten Hof anspielen. Ausgeschmückt wurde dieser mit einer auf einer hohen Basis stehenden Säule, die von einem Gefäß gekrönt wird. Hinter Merkur und Paris befindet sich ebenfalls eine hohe Basis mit einer Statuette. Diese beiden Objekte verleihen dem Ort einen sakralen Charakter.

Perseus mit Andromeda

Sowohl der Vorbereitungs- als auch der Folgemoment des Themas genießen in der römischen Wandmalerei große Beliebtheit. Man möchte meinen, dies sei auch bei dem spannendsten Teil, dem Höhepunkt dieser mythologischen Erzählung, der Fall. Doch der Moment des Höhepunkts und somit der Kampf des Perseus gegen das Seeungeheuer findet sich nur auf einer einzigen erhaltenen Wandmalerei und suggeriert auf diese Weise nur ein sehr begrenztes Interesse an diesem Moment. Des Weiteren wird das Wandbild in der Forschung nicht genauer datiert⁴⁹³, sodass hier eine Einteilung in den 3. oder 4. Stil nicht vollzogen werden kann. Nichtsdestotrotz soll das singuläre Wandgemälde im Folgenden näher betrachtet werden.

Die Wandmalerei **Jb1** wird von einer felsigen und mit alten, knorrigen Bäumen versehenen Landschaft eingenommen. Das Zentrum bildet ein riesiger Felsen, an dem Andromeda mit

⁴⁹² Hom. Il. 24, 28–29 (Übers. von W. Schadewaldt):
[...] καὶ Πρίαμος καὶ λαὸς Ἀλεξάνδρου ἕνεκ' ἄτης,
ὃς νείκεσσε θεάς, ὅτε ο μέσσαιλον ἴκοντο [...].

⁴⁹³ Da die Landschaft in dieser Malerei in den Vordergrund tritt, während die darin befindlichen Figuren verschwindend klein präsentiert werden, wäre eine Datierung in den 3. Stil gerechtfertigt.

ausgebreiteten Armen festgekettet ist. Sie blickt auf Perseus, der mit der Keule⁴⁹⁴ in der ausholenden Rechten das Seeungeheuer bekämpft. Da Perseus zum großen Teil nicht erhalten ist, ist auch nicht erkennbar, was der Heros in der linken Hand trug, die teils von seinem Umhang verdeckt wird⁴⁹⁵. Die rechte untere Bildecke nimmt das still im Wasser liegende Ketos ein. In der linken unteren Bildecke steht eine weitere Person mit emporgestreckten Armen und wendet sich zum Fliehen von der vor ihr stattfindenden Kampfszene ab.

Das Bild zeigt den Moment höchster Spannung. Es kommt zum Kampf zwischen Perseus und dem Ketos, während Andromeda um ihre Befreiung bangen muss. Die ruhige Haltung des Ketos kann einerseits darauf schließen lassen, dass es in wenigen Augenblicken angegriffen wird, andererseits kann es bereits tödlich verwundet sein, während Perseus nochmals drohend mit der Keule ausholt.

Parallelen zur schriftlichen Überlieferung existieren nur bedingt. So erwähnen die antiken Quellen zwar den Kampf zwischen Protagonist und Antagonist, jedoch werden keine Details genannt, die eine nähere Orientierung auf Seiten des Künstlers an der Überlieferung erahnen ließen⁴⁹⁶. Vielmehr liegt eine Entlehnung des Motivs aus anderen Kunstlandschaften sowie aus früheren Epochen nahe. Neben der griechischen Kunst ist es vor allem die süditalische, die an dem Kampf zwischen Perseus und dem Ketos großes Interesse hegt⁴⁹⁷. Eine apulische Loutrophore⁴⁹⁸ zeigt in dem zweigeteilten Bildfeld oben Andromeda, die mit ausgebreiteten Armen an den Felsen gekettet steht. Sie blickt zu Perseus, der das Ketos mit der *harpe* bekämpft und im Auge trifft. Zu seiner Hilfe befindet sich ein Eros auf dem Rücken des Seeungeheuers. Auch die Eltern der Andromeda sind zugegen. Gleichartig gestaltet sich das Motiv auf einer kampanischen Hydria⁴⁹⁹. Perseus eilt mit weiten Schritten nach links, wo das Ketos seinen Kopf aus dem Wasser reckt, um es zu bekämpfen. Bewaffnet ist der Heros mit *harpe* sowie Speer, das Gorgonenhaupt wird nicht gezeigt. Nicht nur das Seeungeheuer verortet das Geschehen ins Meer, auch ein Oktopus, ein Fisch sowie eine Wasserpflanze sind hierfür angegeben. Über dieser Kampfszene befindet sich Andromeda, wie gewohnt an den Felsen gekettet.

⁴⁹⁴ Dass es sich hierbei diesmal nicht um die *harpe* handelt, die Perseus für gewöhnlich bei sich trägt, sieht auch Dawson 1965, 107 Nr. 54 so.

⁴⁹⁵ Laut Dawson 1965, 107 Nr. 54 könnte es sich um das Gorgonenhaupt handeln.

⁴⁹⁶ Apollod. 2, 43–44; Ov. met. 4, 706–729. Ovid geht näher auf den Kampf ein, berichtet jedoch von einem Schwert, das Perseus für den Kampf benutzt.

⁴⁹⁷ Schauenburg 1960, 66; Kaptan 2000, 139. Laut Deniz Kaptan existieren Darstellungen der Kampfszene zwischen Perseus und dem Ketos erst seit dem 4. Jh. v. Chr.

⁴⁹⁸ Loutrophore, Malibu, J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 84.AE.996, 350/340 v. Chr.; LIMC VII (1994) 343 Nr. 189 Taf. 304 s.v. Perseus (L. Jones Roccas); Kaptan 2000, 139 Anm. 29.

⁴⁹⁹ Kampanische Hydria, Berlin, Staatliche Museen Inv.-Nr. V.I. 3238, 350–330 v. Chr.; LIMC VII (1994) 343 Nr. 190 Taf. 304 s.v. Perseus (L. Jones Roccas).

Dass die Thematik mit Malerei verbunden ist, zeigt Lukian⁵⁰⁰. In einem nicht erhaltenen Gemälde tötete Perseus das Seeungeheuer mit dem Gorgonenhaupt sowie mit einem Schwert. Die pompejanische Wandmalerei zeigt das Motiv auf ähnliche Weise, jedoch werden keine weiteren Meerestiere angezeigt und auch Amor wird für den Kampf nicht herangezogen. Stattdessen stellt der Künstler des Wandgemäldes eine unbekannte Figur dar, die der Szene mit ihrer exaltierten Gestik die Dramatik vor Augen führt.

Daneben ist es jedoch vor allem die römische Kunst, die das Thema des Kampfes visualisierte. Nicht nur die Wandmalerei fand hierfür Verwendung, sondern auch die Mosaik- und Reliefkunst⁵⁰¹. Die Darstellungen zeigen den Heros bewaffnet gegen das Untier antreten, jedoch erscheint Andromeda darin nicht immer, sodass die Identifizierung des dargestellten Mythos durch Perseus, dessen Attribute und dem Ketos gelingt. Ein Mosaik⁵⁰² etwa zeigt den Heros innerhalb eines runden Bildfeldes. Mit Mantel bekleidet sowie mit Speer und Gorgonenkopf bewaffnet, steht er dem Ketos ruhig gegenüber und hält ihm das Gorgonenhaupt direkt vor den Kopf. Die Kraft des Medusenhauptes steht hier eindeutig im Vordergrund. Es wird keinerlei Kampf zwischen den beiden Hauptfiguren gezeigt, ganz im Gegenteil: Perseus verlässt sich auf die Macht seiner ungewöhnlichen Waffe, die das Ketos in Stein verwandeln wird. Andromeda ist hier von keiner großen Bedeutung. Ihre Befreiung ist in den Hintergrund gerückt, wird jedoch durch den Sieg über das Untier impliziert. Die Darstellung beweist jedoch, dass die Angabe der Königstochter nicht von Bedeutung war und die Kampfdarstellung auch ohne diese von einem Betrachter erkannt werden kann. Jedoch ist dies für einen textunkundigen Betrachter auch von Nachteil, da er den Grund des Kampfes nicht fassen kann, hier folglich eine generische Kampfdarstellung erblickt, wenngleich ein ungewöhnlicher Gegner im Bild auftritt. Es handelt sich somit um eine chiffrierte Darstellung, für deren Dekodierung ein spezifisches Wissen über die Erzählung notwendig ist,

Das Interesse scheint insgesamt an dem Kampf zwischen Perseus und Andromeda nur gering ausgeprägt gewesen zu sein. Dies gilt sowohl für die ostgriechische Kunst als auch für die westgriechische und italische. Obwohl die Kampfszene den wohl spannendsten Teil in der Befreiungserzählung hinsichtlich Perseus und Andromeda darstellt, war die Visualisierung dieser Szene lediglich von untergeordneter Bedeutung⁵⁰³. Der Vorbereitungsmoment wie auch

⁵⁰⁰ Lukian. dom. 22; Phillips 1972, 5.

⁵⁰¹ LIMC VII (1994) 343 Nr. 193. 194. 196. 197. 200 Taf. 305–306 s.v. Perseus (L. Jones Roccas).

⁵⁰² Mosaik, Conimbriga, Coimbra, 2./3. Jh. n. Chr.; Schauenburg 1960, 69 Taf. 28, 1; LIMC VII (1994) 343 Nr. 194 Taf. 305 s.v. Perseus (L. Jones Roccas); Bairrão Oleiro 1992, 82 Taf. 26.

⁵⁰³ Schauenburg 1960, 75. Ab 450 v. Chr. verschwinden „die Kämpfe der Heroen mit Ungeheuern fast ganz aus dem Repertoire der Künstler [...], um erst in der Kaiserzeit eine neue Blütezeit zu erfahren.“ Schauenburg ergänzt diese Aussage jedoch damit, dass dies nur für die attischen Vasenmaler gelte.

jener nach dem Höhepunkt finden sich in Relation hierzu häufiger und suggerieren auf diese Weise eine größere Bevorzugung dieser zeitlichen Momentdarstellungen.

Zusammenfassung

Insgesamt kann gesagt werden, dass der Moment des Höhepunkts in der pompejanischen Wandmalerei keine Darstellungskonvention zeigte, die es nicht schon genauso oder zumindest in ähnlicher Weise in der Kunst früherer Epochen und verschiedener Kunstlandschaften gab. Den vorgestellten Darstellungen ist gemein, dass sie seit der Archaik zum festen Bildrepertoire gehörten und somit die römische Kunst entscheidend beeinflussten. Der Spannungsbogen ist in den Wandbildern unterschiedlich aufgeladen, mal ruhig, wie bei Europa oder Paris, mal dramatisch, wie bei Perseus, Cassandra und dem Trojanischen Pferd. Unterschiede zu den Vorläufern in anderen Kunstlandschaften existieren insbesondere bei Europa und auch bei Leda. So wird durch Nacktheit beziehungsweise durch innigen Körperkontakt eine erotisierende Facette in den Bildern dargestellt, die so zuvor nicht existierte. Auf diese Weise ist es auch Venus, die in den Wandbildern des Parisurteils nackt erscheint und somit ihre körperliche Schönheit offensiv zur Schau stellt. Des Weiteren wird Cassandra stets im Zusammenhang mit dem Trojanischen Krieg aufgeführt. Obgleich sie auch in der griechischen Kunst dargestellt wurde, setzten die römischen Künstler sie als genuin neue Darstellungsweise in den erzählerischen Kontext des Trojanischen Krieges und verknüpften sowohl kompositorisch als auch narrativ den Fortgang des Krieges mit ihrer Figur, setzten sie in den Mittelpunkt der Geschehnisse. Obwohl der Höhepunkt dieser Mythendarstellungen kein Novum in der antiken Kunst darstellt, erscheint es doch bemerkenswert, dass er erst im 4. Stil präferiert wurde, im 3. Stil jedoch weniger Anklang fand.

V. 3. Der Folgemoment: 3. Stil

Der Folgemoment stellt das Abklingen des Spannungsbogens dar. Nachdem in den Wandbildern mit dem Moment des Höhepunkts versucht wurde, diesen zu visualisieren, zeigt sich in den Darstellungen mit dem Folgemoment ihre Auflösung. Zu solchen Momentdarstellungen gehören auch jene, die Hercules gegen Nessus zeigen: Der Heros hat den Kentauren durch einen Kampf niedergestreckt. Da von diesem Mythos lediglich jener

Moment auf Wandbildern visualisiert wurde, werden sie gesondert mit weiteren ‘isolierten Momentdarstellungen’ besprochen⁵⁰⁴. Daneben existieren von drei verschiedenen Mythen, die in dieser Untersuchung berücksichtigt wurden, keine Darstellungen, die den Folgemoment beinhalten. Dabei handelt es sich um Europa mit dem Stier, Cassandra sowie Leda mit dem Schwan.

Daedalus und Icarus

Drei der vier heute erhaltenen Wandbilder des Folgemoments aus den mythologischen Erzählungen des Daedalus und Icarus werden in den 3. Stil datiert. Daedalus tritt gemeinsam mit seinem Sohn die Flucht von der Insel Kreta an. Mittels künstlicher Flügel, die sie sich an den Körper heften, fliegen sie davon. Icarus jedoch kommt der Sonne zu nah, sodass seine Flügel auseinanderfallen und er zu Boden stürzt⁵⁰⁵. Die Wandbilder zeigen diese Szene des stattgefundenen Absturzes: Icarus liegt tot am Boden, während sein Vater über ihm am Himmel fliegt.

Die Komposition der beiden Protagonisten ähnelt sich in den Malereien untereinander; in Bezug auf die sie umgebende Landschaft sowie weiterer Figuren, existieren zwischen den Wandbildern jedoch Unterschiede. Daedalus befindet sich mit weit ausgebreiteten Flügeln am Himmel (**Dc1, Dc3**; s. **Tafel 3 Abb. 3**), lediglich in **Dc2** (s. **Tafel 3 Abb. 2**) ist der Erfinder der Flügel nicht zu sehen, da das obere Drittel der Malerei nicht erhalten ist und er sich vermutlich in diesem Bildteil befand. Unmittelbar unter ihm liegt der tote Icarus am Strand. Felsige Landschaft umgibt den leblosen Körper. Auf einem Felsen rechts des Leichnams wächst ein stark verzweigter Baum heraus (**Dc1, Dc2**) und sitzt eine Frau (**Dc1, Dc3**), die auf den soeben Abgestürzten herabblickt. In **Dc1** und **Dc2** befinden sich zwei Frauen, die in ein Gespräch vertieft waren und nun zu dem beflügelten Mann auf dem Boden blicken. In dem Folgemoment ist der Spannungsbogen der Erzählung nahezu an seinem Ende angelangt. Von einer spannungsgeladenen Situation ist nichts mehr zu spüren, der Flug des Icarus ist vorüber und endet im Tod.

Anders als in der Überlieferung des Ovid angegeben – Icarus stürzt ins Meer⁵⁰⁶ – liegt der leblose Körper in den Wandbildern am Ufer des Meeres. Icarus dient den Künstlern hier als gestalterisches Mittel, um dem Betrachter zu verdeutlichen, um welchen Moment es sich im Genauen handelt. Mit der Darstellung des zu Tode gestürzten Knaben ist erkennbar, dass

⁵⁰⁴ Zu isolierten Momentdarstellungen s. Kap. VIII. Neben Hercules gegen Nessus wird die Momentdarstellung der Medea und der Iliupersis diskutiert.

⁵⁰⁵ Ov. met. 8, 183–235.

⁵⁰⁶ Ov. met. 8, 229–230; Paus. 9, 11, 4–5 spricht von kleinen Schiffen, die Daedalus sich selbst und seinem Sohn baute. Das Schiff des Icarus kenterte jedoch und der Knabe erkrank.

Daedalus nicht eben erst mit seinem Sohn von Kreta aufgebrochen ist. Die Bilder weisen zudem detailreiche Landschaften auf und entsprechen damit dem zentralen Interesse⁵⁰⁷ an Landschafts- und Architekturangaben in der Wandmalerei.

Zu diesen Wandbildern existieren keine Vorläufer oder Vergleiche aus anderen Kunstlandschaften. Das Interesse an Darstellungen des abgestürzten und somit toten Icarus hielt sich in Grenzen. Stattdessen waren Bilder des Vater-Sohn-Gespans während des Fluges von größerer Beliebtheit⁵⁰⁸. Des Weiteren sind nur wenige römische Kunstwerke erhalten, die denselben Moment wie die Wandbilder wiedergeben. Ein Relief auf einem bronzenen Diskus in Lausanne⁵⁰⁹ etwa zeigt den abgestürzten Icarus schräg kopfüber im Meer versinken. Er ist nackt und die beiden Flügel haften noch an seinem Körper. Über ihm fliegt sein Vater mit ausgebreiteten Schwingen, den Kopf zurück zu Icarus gewandt. Über ihm befindet sich Sol, dessen Kopf samt Strahlenkranz und Schulter angegeben sind. Links von dem ins Meerwasser eintauchenden Icarus lagert eine männliche Flussgottheit, die das Geschehen beobachtet⁵¹⁰. Eine Glasgemme in Kopenhagen⁵¹¹ zeigt ein ähnliches Bild. Das Bildfeld wird ausschließlich von den beiden Protagonisten eingenommen. Daedalus fliegt mit weit ausgebreiteten Flügeln am Himmel, während sich unter ihm in den Wellen des Meeres der leblose Körper seines Sohnes mit dem Gesicht nach unten befindet. Im Gegensatz zu den Wandbildern scheinen sich die genannten Beispiele den Überlieferungen Ovids anzunähern und zeigen den heruntergestürzten Icarus nicht an der Küste, sondern direkt im Meer.

Bemerkenswert ist hier abermals, dass es vor allem die römische Kunst ist, die Interesse daran hat, diese Episode aus dem Mythos des Daedalus und dessen Sohn zu zeigen⁵¹². Es ist im Besonderen die pompejanische Wandmalerei, die diesen Moment verbildlicht. Nicht der Flug der beiden Hauptfiguren und somit die vermeintlich erfolgreiche Flucht stehen im Mittelpunkt, sondern das Scheitern des Icarus. Es führt dem Betrachter vor Augen, welche Folgen es haben kann, wenn Anweisungen und Regeln nicht befolgt werden und es an Disziplin fehlt. Nicht umsonst folgt in Bezug auf Icarus nach dessen Übermut der Fall⁵¹³.

⁵⁰⁷ Ling 1991, 142.

⁵⁰⁸ s. hierzu Kap. VI. 2., S. 120–122.

⁵⁰⁹ Bronzener Diskus, Lausanne, Musée de Vidy, o. Inv.-Nr., 100/150 n. Chr.; von Blanckenhagen 1986, 132–133; LIMC III (1986) 319 Nr. 44 Taf. 241 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

⁵¹⁰ LIMC III (1986) 319 Nr. 44 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

⁵¹¹ Glasgemme, Kopenhagen, Thorvaldsen Museum Inv.-Nr. I876, kaiserzeitlich; Fossing 1929, 142 Nr. 891 Taf. 11; LIMC III (1986) 319 Nr. 45 Taf. 241 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

⁵¹² LIMC III (1986) 321 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

⁵¹³ Ähnlich auch Lorenz 2008, 312.

Paris

Malereien von Paris zeigen die Fortsetzung der Geschichte nach dem Parisurteil. Die römischen Künstler entschieden sich dazu, jenen Moment zu visualisieren, in dem Paris Helena durch Venus vorgestellt bekommt, nachdem die Göttin dem Hirten diese als Belohnung versprochen hatte⁵¹⁴.

Die zwei hier vorzustellenden Wandbilder zeigen die drei Protagonisten Venus, Paris und Helena unter sich. Zwischen den Bildern bestehen nur wenige Unterschiede. Venus sitzt neben Helena auf einer breiten Sitzgelegenheit und blickt zu Helena. Helena, mit einer Pfauenfeder in der Hand (**Ic2**), hat den Kopf, der mit einem Schleier bedeckt ist, zu Boden gesenkt. Ihnen gegenüber befindet sich Paris stehend (**Ic1**; s. **Tafel 8 Abb. 1**) oder sitzend (**Ic2**). Er trägt die phrygische Mütze, ist jedoch in **Ic1** vollkommen nackt dargestellt, nur ein Manteltuch liegt auf seinem rechten Oberschenkel und führt hinter seinem Rücken auf den angewinkelten linken Unterarm. In **Ic2** ist er dagegen vollständig bekleidet und stützt seinen Hände auf das *pedum*. Während sie sich in **Ic1** innerhalb eines Raumes befinden, halten sie sich in **Ic2** in der freien Natur auf, vermutlich auf dem Berg Ida. Um Paris herum weiden auch diesmal Ziegen, im Hintergrund befindet sich ein heiliger Bezirk, in dem sich ein kleiner Tempel, ein heiliger Baum und ein geschmücktes Portal befinden⁵¹⁵. Aus dem Gebirge im Hintergrund fließt ein schmaler Bach herab und endet in einem See, der Paris von Venus und Helena räumlich trennt. Ein Amor erscheint in **Ic1** hinter Venus als ihr treuer Begleiter⁵¹⁶. Venus spricht zu Helena, die zu Boden blickt. Vermutlich versucht sie, so Christopher Dawson, Helena für Paris zu interessieren, damit sie sich in ihn verliebt⁵¹⁷.

In der antiken Kunst wurde die Überredung der Helena früh ins Repertoire aufgenommen. Ab dem 5. Jh. v. Chr. existieren vergleichbare Darstellungen, jedoch spricht die geringe Quantität gegen ein ausgeprägtes Interesse an diesem Thema⁵¹⁸. Ein Amphoriskos in Berlin⁵¹⁹ etwa zeigt Aphrodite sitzend, sie trägt ein reich geschmücktes Gewand, ihre Haare sind drapiert. Ihre rechte Hand ruht auf der linken Schulter der Helena, die auf dem Schoß der Göttin Platz genommen hat⁵²⁰. Den Kopf hat sie sinnend zu Boden gerichtet, ihre rechte Hand stützt ihr

⁵¹⁴ Eur. Tro. 924–931.

⁵¹⁵ Dawson 1965, 87.

⁵¹⁶ Clairmont 1951, 113.

⁵¹⁷ Dawson 1965, 87. 88.

⁵¹⁸ Ghali-Kahil 1955, 59–60 Nr. 14; LIMC IV (1988) 525 Nr. 139–142 Taf. 316–317 s.v. Helene (L. Kahil).

⁵¹⁹ Attisch rotfiguriger Amphorsikos, Berlin, Staatliche Museen Inv.-Nr. 30036, um 430/420 v. Chr., Heimarmene-Maler; Ghali-Kahil 1955, 59 Nr. 14 Taf. 8, 2–3; Froning 1981, 66–67; LIMC I (1981) 505 Nr. 45 Taf. 383 s.v. Alexandros (R. Hampe); LIMC IV (1988) 525 Nr. 140 Taf. 316 s.v. Helene (L. Kahil), ARV² 1173, 1.

⁵²⁰ Froning 1981, 67. Dieses Motiv war zu der Zeit „[...] hochaktuell [...], man denke nur an das literarisch überlieferte Gemälde, das Alkibiades im Schoß der Nemea sitzend darstellte.“

Kinn. Rechts dieser Gruppe steht der nackte Paris mit einem Mantel um seinen linken Unterarm, in deren Hand er einen Speer hält. Er ist mit einem Schwert bewaffnet, bekrönt und blickt herab auf den nackten Himeros, der ihn mit beiden Händen am rechten Arm gepackt hat und in die Augen blickt. Umgeben sind die beiden Gruppen von insgesamt fünf weiteren Figuren. Links befinden sich Peitho, Nemesis und eine weitere weibliche Figur, die die Szene in der Mitte verfolgen. Rechts stehen Heimarmane, Göttin des Schicksals⁵²¹, und ein junges Mädchen⁵²², die sich auf einen kleinen Vogel konzentrieren, der auf dem Zeigefinger des Mädchens sitzt. Alle Dargestellten bis auf Helena, Paris und eines der jungen Mädchen sind mit Beischriften versehen⁵²³. Die Überredung der Helena findet in diesem Bild in einer sehr innigen Haltung zwischen ihr und Aphrodite statt. Die schöne Frau sinnt offenbar über das Gesagte nach.

Das fragmentiert erhaltene Innenbild eines Tellers in Athen⁵²⁴ gibt die Szene mit weniger zusätzlichem Personal wieder. In der Mitte sitzen sich Aphrodite und Helena gegenüber. Während die Göttin ihr die rechte Hand auf die Schulter legt, senkt Helena den Kopf nachdenklich. Rechts blickt der nackte Paris mit Chlamys auf der linken Schulter und Speer in der rechten Hand zu den Frauen. Links befindet sich eine Dienerin vor einem niedrigen Tisch mit einem Kästchen und einem Spiegel darauf.

Der Künstler des Bildes auf einer fragmentarisch erhaltenen Hydria⁵²⁵ veränderte die Komposition. Helena sitzt auf einem Stuhl und richtet ihren Blick auf Eros. Seine rechte Hand stützt er auf seine Hüfte, die linke Hand auf den rechten Oberschenkel der Helena und blickt sie an. Es fällt auf, dass hier nicht Aphrodite Helena zu überreden versucht, sondern ihr Sohn diese Stelle eingenommen hat und eindringlich, wie die Geste auf ihrem Oberschenkel verdeutlicht, auf sie einredet. Der Königssohn, der sich hinter Helena befindet, erwartet derweil das Ergebnis dieser Unterredung. Mit den beiden Frauen im Bildhintergrund übernimmt er eine passive Rolle und wohnt dem Geschehen in ihrer Mitte bei, wobei es zunächst ungewöhnlich erscheint, dass Paris direkt hinter Helena erscheint⁵²⁶, dies jedoch eine Vorausschau auf den positiven Ausgang des Gesprächs evoziert. Die Darstellungen vermitteln Ruhe, insbesondere in Gestalt des Paris, der geduldig auf Helenas Verhalten nach der

⁵²¹ Ghali-Kahil 1955, 59.

⁵²² Ghali-Kahil 1955, 59; LIMC I (1981) 505 Nr. 45 s.v. Alexandros (R. Hampe).

⁵²³ Die Inschrift der Figur bei Nemesis ist nicht vollständig erhalten, lediglich die Buchstaben „YE“ sind noch deutlich zu erkennen, s. dazu Ghali-Kahil 1955, 59.

⁵²⁴ Rotfiguriger Teller, Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 14792, um 420 v. Chr.; Ghali-Kahil 1955, 65 Nr. 20 Taf. 15, 1; LIMC IV (1988) 525 Nr. 141 Taf. 316 s.v. Helene (L. Kahil); BAPD 215007.

⁵²⁵ Rotfigurige Hydria, London, British Museum Inv.-Nr. E 236, 370/360 v. Chr.; Ghali-Kahil 1955, 161 Nr. 121 Taf. 17; LIMC IV (1988) 525 Nr. 142 Taf. 317 s.v. Helene (L. Kahil); BAPD 13301.

⁵²⁶ Ghali-Kahil 1955, 161.

Unterredung mit der Göttin wartet. Helena, die in einem sinnenden Gestus gezeigt wird, erweckt durch dieses Motiv den Eindruck, nicht vollständig überzeugt zu sein, mit Paris davonzugehen. Dieser kleine Spannungsbogen verleitet den Betrachter dazu, länger vor dem Bild zu verweilen.

In der Vasenmalerei ein beliebtes Thema, war die Überredung der Helena nicht in anderen Kunstgattungen zu finden. Erst später trat dieser Moment wieder auf Wänden und Reliefs in den Vordergrund⁵²⁷. Ein neuattisches Relief in Neapel⁵²⁸ folgt dem Bildschema der Berliner Amphora⁵²⁹. Vor einem Pfeiler sitzt Helena in Chiton und Himation und hat ihren Kopf leicht gesenkt. Aphrodite wendet sich ihr zu. Ihren rechten Arm hat sie um Helenas Schultern gelegt, während der Zeigefinger ihrer linken Hand auf Paris deutet. Dieser steht rechts und blickt auf eine geflügelte Person⁵³⁰, die zu ihm heraufblickt und ihn mit der linken Hand an der rechten Schulter berührt. Peitho⁵³¹, die Göttin der Überredung⁵³², sitzt links auf dem Pfeiler. Durch sie ergibt sich ein Hinweis auf den Erfolg der Unterredung, sodass eine Vorausschau der Szene dem Betrachter dargelegt wird⁵³³. Die aufgezeigten Beispiele haben dasselbe Thema wie später die pompejanische Wandmalerei: Aphrodite versucht, teils mithilfe der Peitho, Helena zu überreden, dem Werben des Paris nachzugeben⁵³⁴.

Neben den Reliefs und den römischen Wandbildern existiert ein Mosaik in Antiochia aus hadrianischer oder antoninischer Zeit⁵³⁵, das den Folgemoment abbildet. Es zeigt Paris in phrygischer Tracht links neben einem Pfeiler stehend. Er stützt sich mit dem rechten Ellenbogen auf dem Pfeiler auf und berührt mit den Fingern seine Stirn. Der Hirte und Helena blicken einander an, wobei sie die rechte Hand jedoch immer noch wie sinnend an ihr Kinn

⁵²⁷ Ghali-Kahil 1955, 225–233 Nr. 170–179 Taf. 34,1. 34, 2. 35, 1. 35, 3. 35, 4. 36, 1–2. 37, 1. 37, 2. 41,3; LIMC IV (1988) 526–527 Nr. 143–150 Taf. 317–318 s.v. Helene (L. Kahil).

⁵²⁸ Relief, Neapel, Nationalmuseum Inv.-Nr. 6682, 1. H. 1. Jh. v. Chr.; Ghali-Kahil 1955, 225–226 Nr. 170 Taf. 34, 1; Fuchs 1959, 137–138; LIMC IV (1988) 526 Nr. 146 s.v. Helene (L. Kahil); Froning 1981, 63–71 Taf. 12, 1; Gentili 2008, 226 Nr. 126.

⁵²⁹ Fuchs 1959, 137. Auch weitere erhaltene Reliefs beziehen sich in ihrer Kompositionsmotivik auf die Berliner Amphora, s. dazu Ghali-Kahil 1955, 225–229 Nr. 170–174.

⁵³⁰ Da diese Figur nicht näher benannt ist, wird in der Forschung von Eros ausgegangen. Da die Darstellung aber an das Bild auf der Berliner Amphora erinnert, besteht die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um Himeros handelt, so auch Ghali-Kahil, 1955, 225; ohne sich festzulegen: Froning 1981, 66.

⁵³¹ Alle anwesenden Personen, außer der geflügelten Gestalt, sind mit griechischen Inschriften versehen; Paris wird mit Alexandros angesprochen.

⁵³² Froning 1981, 63.

⁵³³ Froning 1981, 64–65. Laut Heide Froning ist das Neapler Relief unvollständig. Am rechten Rand ist eine Apollonstatue hinzuzudenken. Als Vergleich dient ein Relief im Vatikan, das dieselbe Bildkomposition wiedergibt wie das in Neapel, jedoch am rechten Rand jene Apollonstatue darstellt, s. hierzu auch Ghali-Kahil 1955, 226–227 Nr. 171 Taf. 35, 4.

⁵³⁴ Froning 1981, 66.

⁵³⁵ Mosaik, Antakya, Museum Hatay Inv.-Nr. 1018, aus Antiochia, hadrianisch/antoninisch; Levi 1947, 75–80 Taf. 12 a; Ghali-Kahil 1955, 232 – 233 Nr. 179; LIMC IV (1988) 528 Nr. 153 (L. Kahil).

führt⁵³⁶. Rechts steht Venus und beobachtet das Geschehen in der Bildmitte⁵³⁷. Am linken Bildrand verortet ein knorriger Baum die Szene in die freie Natur.

Insgesamt ist der Folgemoment ein beliebtes Bildthema, auch wenn es sich auf wenige Kunstgattungen beschränkt. Ab dem 5. Jh. v. Chr. wird die Überredung der Helena dargestellt und auf Vasenbildern wie auch auf Reliefs in ähnlicher Weise gezeigt. Auch **Ic1** nimmt diese Bildtradition auf, verzichtet aber – abgesehen von den drei Protagonisten sowie Amor – auf weitere Personenangaben wie etwa Peitho. Die Darstellungen geben zudem die Handlung in einem geschlossenen Raum wieder. **Ic2** weicht von der tradierten Darstellungskonvention ab und verortet die Begegnung des Paris und der Helena in die freie Natur, genau genommen in die Nähe eines Heiligtums auf dem Berg Ida. Auf diese Weise endet diese visualisierte Episode aus dem Leben des Paris an demselben Ort, wo sie begann. Das antiochische Mosaik führt dies weiter und deutet mit der Angabe eines Baumes eine landschaftliche Szenerie an.

Bemerkenswert ist, dass die vorgestellten Momentdarstellungen – ähnlich wie jene, die Cassandra in den Mittelpunkt stellen – das Ergebnis dieser Arbeit bestätigen. Der Vorbereitungs- und der Folgemoment finden sich vor allem im 3. Stil, der Moment des Höhepunkts im 4. Stil. Aber nicht nur der Trojanische Königssohn⁵³⁸, auch seine Schwester Cassandra wird mit großer Vorliebe dargestellt, da der Trojanische Krieg insgesamt bei den Römern in Darstellungen gern gesehen war: ohne den Untergang Trojas würde Rom nicht existieren⁵³⁹.

Theseus und Ariadne

Den Wandbildern des Theseusmythos sind zwei Besonderheiten zu Eigen. Nachdem der Vorbereitungsmoment Theseus gemeinsam mit Ariadne darstellte, die ihm soeben das Garnknäuel überreicht, existieren keine römischen Wandbilder, die den Moment des Höhepunkts zeigen. Das heißt jene Szene, die Theseus im Kampf gegen den Minotaurus wiedergibt und vor allem in der griechischen Kunst sehr geschätzt war, fehlt gänzlich. Die zweite Eigenart besteht darin, dass die Künstler der römischen Wandgemälde stattdessen auf zwei verschiedene Folgemomente zurückgriffen, die sie offenbar stark beschäftigten. Es

⁵³⁶ Laut Ghali-Kahil 1955, 232–233 hält Helena eine Syrinx in ihrer linken Hand, was jedoch nicht zutrifft.

⁵³⁷ Levi 1947, 75–80 sieht in dem Mosaik nicht die genannten Figuren in den Hauptrollen, sondern Argos, Io und Hera. Sie erkennt in der linken Figur mittels der phrygischen Tracht Paris, schlussfolgert daraufhin, es könne sich um das Parisurteil handeln. Da jedoch nur zwei statt drei weibliche Personen dargestellt sind, kann es sich nicht um die im Parisurteil auftretenden Göttinnen handeln, woraufhin Doro Levi ihre Meinung hinsichtlich ihrer Interpretation ändert. Für Ghali-Kahil 1955, 233 spricht jedoch nichts für die Io-Argos-These.

⁵³⁸ Schefold 1975, 129. Laut Karl Schefold ist Paris als Protagonist in den verschiedenen römischen Darstellungsthemen sehr beliebt, da er ein Beispiel von Glücksvorstellungen ist.

⁵³⁹ Schefold 1975, 132.

handelt sich dabei um jenen Moment, in dem Theseus den Minotauros bereits getötet hat und er nun neben dessen Leichnam befindet. Der zweite Folgemoment schließt nicht direkt an die Tötung des Mischwesens an, sondern zeigt das Verlassen der Ariadne durch Theseus. Da letzteres Bildthema vornehmlich im 3. Stil geschaffen wurde, sollen die Szenen des Heros mit dem getöteten Minotauros an anderer Stelle aufgegriffen werden⁵⁴⁰.

Nachdem Theseus den Minotauros durch die Hilfe Ariadnes auf Kreta bezwang, entführte er die Königstochter nach Naxos, wo er sie anschließend auf Drängen der Minerva und letztlich des Bacchus wieder verließ⁵⁴¹. In der römischen Wandmalerei war das Verlassen der Ariadne durch Theseus ein beliebter dargestellter Moment⁵⁴².

Die Wandbilder des 3. Stils zeigen Theseus mit einem Mantel um die Schultern. In unmittelbarer Nähe befindet sich die auf dem Boden schlafende Ariadne, die er verlassen wird. Als dritte Protagonistin erscheint Minerva, meist in voller Rüstung und samt ihrer Waffen (**Kc2**, **Kc3**; s. **Tafel 10 Abb. 4**), mal nur mit Helmbusch und Speer (**Kc1**; s. **Tafel 10 Abb. 3**). In **Kc1** richtet Theseus seine Aufmerksamkeit auf die ihm erscheinende Göttin. In **Kc2** wie auch **Kc3** ist Theseus im Begriff die Schlafende zu verlassen, indem er über eine Holzplanke auf ein bereitstehendes Schiff geht. Theseus' Blick gilt Ariadne, der er den Rücken kehrt. Minerva beobachtet den Abschied. Die Szenen sind in die freie Natur gesetzt, insbesondere **Kc2** und **Kc3** verdeutlichen dies durch die im Hintergrund auftauchende felsige Landschaft. Ariadne erhält durch ihre schlafende Positur und ihre Nacktheit eine erotische Nuancierung.

Minerva erscheint dem Heros und befiehlt ihm, Ariadne zu verlassen. Er folgt diesem Befehl, blickt jedoch ein letztes Mal auf seine Geliebte zurück und macht einen ersten Schritt auf die Holzplanke. Während **Kc1** den textunkundigen Betrachter ohne Hinweis auf den weiteren Verlauf der Erzählung zurücklässt, deuten **Kc2** und **Kc3** das kommende Geschehen mittels der Angabe des Schiffes an.

Insbesondere durch die schlafende Königstochter strahlen die Bilder Ruhe aus, der auf sie zurückblickende Heros bildet den dazugehörenden Kontrast, da er agiert und dadurch die Darstellung belebt. In den literarischen Überlieferungen erscheinen unterschiedliche Beweggründe, die Theseus zum Fortgang veranlassen. In den Wandbildern ist stets Minerva zugegen, sodass es plausibel erscheint, dass sich die Künstler auf eine Tradition wie bei

⁵⁴⁰ s. Kap. V. 4, S. 113–116.

⁵⁴¹ Pherekyd. frag. 18; Diod. 4, 61; Diod. 5, 51, 4; Ov. epist. 10; Ov. met. 8, 169–182.

⁵⁴² Brommer 1982, 90.

Pherekydes aus Athen bezogen, in der es heißt, dass Athena Theseus erschien und ihm befahl Ariadne zu verlassen, um nach Athen zurückzukehren⁵⁴³.

Das Verlassen der Ariadne durch Theseus erscheint bereits in der attischen Vasenmalerei der ersten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. Wie Frank Brommer konstatiert, handelt es sich bei der frühesten Darstellung dieses Bildthemas um ein Bild auf einer rotfigurigen Lekythos in Tarent⁵⁴⁴. Auf einem Bett⁵⁴⁵, das direkt auf dem Boden liegt, befinden sich nebeneinander liegend Ariadne und Theseus. Der bekränzte Heros ist wach und halb aufgerichtet, während Athena in voller Rüstung und mit auffordernder Geste vor ihm steht. Ariadne liegt derweil schlafend⁵⁴⁶ auf dem Bett, eine kleine geflügelte Figur kniet auf ihrem Kopf, Hypnos. Am anderen Bettende liegt ein Junge, „dessen Vater und Mutter noch lebten und der nach antik überlieferter Sitte von Naxos mit der Braut vor der Hochzeit schlief“⁵⁴⁷. Am linken Bildrand entfernt sich Eos die den Tagesanbruch andeutet⁵⁴⁸ und damit einen zeitlichen Ablauf impliziert. Das Bild auf einem apulischen Stamnos⁵⁴⁹ zeigt den nackten Theseus, der bereits im Begriff steht, Ariadne zu verlassen. Der Heros steht in weit ausgreifendem Schritt vor dem Lager der schlafenden Ariadne. Er wird nach links zu einem mit geschmücktem Schiffsschnabel angedeuteten Schiff eilen, das er besteigen wird. Unmittelbar hinter Ariadnes Kopf steht Hypnos. In der Mitte des Bildfeldes oberhalb der schlafenden Königstochter sitzt Athena mit Aegis und einem Speer in der rechten Hand.

Die Vasenbilder geben denselben Moment wieder, jedoch in zwei zeitlich unterschiedlichen Stadien. Die Tarentiner Lekythos zeigt einen früher gewählten Moment, Theseus ist eben erst durch die Göttin aufgewacht, liegt neben Ariadne, die noch immer schläft und die Zwiesprache zwischen Theseus und Athena nicht wahrnimmt. Genau in diesem Moment zeigt die Göttin dem Heros sein weiteres Handeln auf. Der apulische Stamnos hingegen weist

⁵⁴³ Pherekyd. frag. 18: [...] καὶ αὐτῶ ἡ Ἀθηνᾶ παραστᾶσα κελεύει τὴν Ἀριάδην ἔαν καὶ ἀφικνεῖσθαι εἰς Ἀθήνας. [...] s. hierzu Ferecide di Atene. Testimonianze e frammenti, hrsg. und übers. von P. Dolcetti, Alessandria 2004. Richardson 1979, 190; Brommer 1982, 86. Des Weiteren berichtet u. a. Diodor, dass Dionysos Theseus die junge Frau geraubt hat, s. dazu Diod. 4, 61; Diod. 5, 51, 4; Paus. 10, 29, 4. Weitere Versionen dieser Erzählung aufgelistet in Brommer 1982, 86–87.

⁵⁴⁴ Lekythos, Tarent, Nationalmuseum o. Inv.-Nr., aus Tarent, um 480 v. Chr., Panmaler; Curtius 1950, 1–16; Brommer 1982, 88 Taf. 21 a–c; LIMC III Add (1986) 1057 Nr. 52 Taf. 730 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); BAPD 206410.

⁵⁴⁵ Curtius 1950, 1–16, hier 4. Das Bett besteht aus Matratze, Polster und Kissen.

⁵⁴⁶ Ariadnes Gesicht und Oberkörper sind frontal gezeigt, ihre Augen sind geschlossen, auf ihrem Mund zeichnet sich ein Lächeln ab. Ihre Hände hat sie vor der Brust zusammengelegt. Laut Ludwig Curtius existieren keine weiteren Darstellungen einer solchen Schlafenden, s. dazu Curtius 1950, 6–9.

⁵⁴⁷ Brommer 1982, 89. Ludwig Curtius war dagegen noch der Meinung, es handele sich bei der Person um Theseus Freund Peirithoos, s. dazu Curtius 1950, 11.

⁵⁴⁸ Brommer 1982, 89.

⁵⁴⁹ Rotfiguriger Stamnos, Boston, Museum of Fine Arts Inv.-Nr. 00.349, 400/380 v. Chr., Ariadnemaler; G. Lippold, Antike Gemäldekopien (München 1951) 47 Taf. 7 Abb. 32; LIMC III Add (1986) 1057 Nr. 54 Taf. 730 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Padgett u.a.1993, 62–63 Nr. 8 Taf. 1; BAPD 30003.

Ähnlichkeiten mit den römischen Wandbildern auf. Theseus ist im Begriff zu gehen, mit weitem Schritt nähert er sich links dem Schiff und blickt auf die Verlassene zurück. Athena im Hintergrund macht deutlich, dass sie der Grund für Theseus' heimlichen Aufbruch ist. Einen Unterschied zwischen den Darstellungen sieht man in dem geflügelten Jüngling: Hypnos erscheint in der römischen Wandmalerei nicht⁵⁵⁰.

Neben der Wandmalerei findet sich das Thema in der Kaiserzeit vor allem auf Reliefs⁵⁵¹, aber auch auf einem Mosaik in Orbe⁵⁵². Es handelt sich um ein rechteckiges Mosaik bestehend aus 28 achteckigen Bildfeldern. Zwei dieser Bildfelder geben die Verlassensszene des Theseus und der Ariadne wieder. Beiden Protagonisten gestand der Mosaikkünstler dabei ein eigenes Bildfeld zu. Das eine Bildfeld zeigt Theseus nackt mit wehendem Umhang um seinen Schultern und *pedum* in seiner rechten Hand. Er betritt mit dem linken Fuß eine Planke, die ihn auf das Schiff führen wird. Angedeutet wird es lediglich durch den Bug beziehungsweise das Heck wie es bereits auf den pompejanischen Wandbildern üblich war. Seinen Kopf dreht Theseus zu Ariadne, die sich im anderen Bildfeld befindet. Diese liegt schlafend in Rückenansicht unter einem Platanenhain. Sie ist auf Polstern gebettet und nackt bis auf einen Mantel um ihre Beine und einem Reizband um ihre Brust⁵⁵³. Wie Victorine von Gonzenbach richtig postuliert, folgt das Mosaik der Tradition der römischen Wandmalerei, jedoch mit wenigen Unterschieden. Ariadne wird hier in Rückenansicht angegeben⁵⁵⁴, während sie in den Wandbildern ausnahmslos von vorne gezeigt wird. Zudem trägt Ariadne ein Reizband, was Victorine von Gonzenbach dem Zeitstil zuordnet⁵⁵⁵. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass der Beweggrund des Verlassens nicht verbildlicht wurde. In den römischen Wandbildern ist es ausschließlich Minerva, die Theseus dazu veranlasst, jedoch wird der Göttin im Mosaik keinerlei Aufmerksamkeit zuteil. Ein Marmorrelief im Vatikan⁵⁵⁶ nimmt Bezug auf die Bildtradition der pompejanischen Wandmalerei. Trotz der teilweise schlechten Erhaltung⁵⁵⁷ ist das Bildthema gut zu erkennen. Ariadne liegt schlafend auf dem Boden und ist dem

⁵⁵⁰ Laut Georg Lippold wird Hypnos in den Wandbildern „unterdrückt“, was bedeuten würde, die Künstler geben die geflügelte Gestalt absichtlich nicht an, s. dazu Lippold 1951, 47.

⁵⁵¹ von Gonzenbach 1961, 181; LIMC III Add (1986) 1058 Nr. 68–74 Taf. 730–731 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

⁵⁵² Mosaik, Orbe, *in situ*, 200/225 n. Chr.; von Gonzenbach 1961, 177–182 Taf. 54–55; LIMC III Add (1986) 1058 Nr. 67 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

⁵⁵³ von Gonzenbach 1961, 180. Zum Reizband „κεστός ἰμάς“ siehe Kotitsa 1998, 127 Nr. 95 mit weiterführender Lit.; Faraone 1999, 97–110; Mastrocinque 2005, 223–231.

⁵⁵⁴ Victorine von Gonzenbach sieht hierdurch eine Verbindung zu den Auffindungsszenen der Ariadne durch Dionysos, geht jedoch nicht weiter darauf ein, s. dazu von Gonzenbach 1961, 181.

⁵⁵⁵ von Gonzenbach 1961, 181.

⁵⁵⁶ Marmorrelief, Vatikan, Vatikanische Museen Inv.-Nr. 540, aus der Villa Hadriana, hadrianisch; Studniczka 1919, 128 Abb. 26; Pochmarski 1975, 154 Taf. 57; LIMC III Add (1986) 1058 Nr. 68 Taf. 730 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Söldner 2010, 266–267 Abb. 340 a. b.

⁵⁵⁷ Söldner 2010, 266. Vermutlich gehörte das Relief einst zu einem Fries.

Betrachter zugewandt. Rechts von ihr besteigt der nackte Theseus die Planke, die auf das Schiff führt und ihn von Naxos fortbringen wird. Der Bug beziehungsweise das Heck dieses Schiffes wird im Relief angegeben. Hinter Ariadne befindet sich eine männliche Person – Kopf und Arme sind verloren – mit einem Mantelbausch auf der rechten Schulter. In der Bildmitte sitzt im Hintergrund eine weibliche Figur auf einem Felsen und streichelt mit der rechten Hand ein Rehkitz. Um welche Personen es sich hier handelt, ist fraglich. In der hinter Ariadne stehenden Person sieht Heide Lauter-Bufe Hypnos, der sich bereits auf klassischen Vasendarstellungen bei Ariadne vorgefunden hat⁵⁵⁸. Dies würde bedeuten, der Künstler hätte sich in der Tradition der klassischen Bilder befunden, während auf den Wandbildern die Personifikation keinen Eingang fand; Heide Lauter-Bufe folgend würden wir hier somit zwei unterschiedliche Tradierungsstränge fassen. Walther Amelung sprach sich zuvor jedoch für einen Satyrn aus, was er vor allem durch den Stoff auf seiner Schulter belegen möchte, da es sich um ein Pantherfell handeln könnte⁵⁵⁹. Ein Satyr würde hier die Ankunft des Dionysos vorwegnehmen, der anschließend Ariadne finden und heiraten wird. Da die Figur keine Flügel besitzt oder eine Bruchstelle, die auf solche hinweisen würde, erscheint Walther Amelungs These plausibel. Auf Minerva wird stattdessen kein Bezug genommen. Die weibliche Person stellt laut Walther Amelung eine Nymphe dar, „wahrscheinlich die Göttin von Naxos“⁵⁶⁰, die Theseus bei seinem Handeln beobachtet.

Daneben zeigen vor allem Sarkophagreliefs diesen Moment des Mythos. Ein Beispiel gibt der Theseus-Sarkophag in Cliveden⁵⁶¹. Ariadne liegt mit halb erhobenem Oberkörper auf der Bodenlinie des Reliefs. Links von der Ruhenden befindet sich Theseus in einem Boot. Lediglich ein Mantel fällt ihm um die Schulter, ansonsten wird er vollständig nackt gezeigt. Sein Blick ist von Ariadne abgewandt, seine Hände sind nicht erhalten, sodass die Gestik unklar bleibt. Das Boot befindet sich aufgrund der ins Relief eingearbeiteten Wellen offenbar bereits auf hoher See. Damit zeigt das Bild einen späteren Moment als die Wandgemälde. Theseus ist mit seinem Boot bereits außer Sichtweite des Ufers, wo er seine Geliebte zurückließ. Des Weiteren wirft er auch keinen Blick mehr auf sie zurück wie etwa auf **Kc2**. Ein dritter Aspekt des späteren Zeitpunkts wird über Ariadne angezeigt, die bereits erwacht ist und das Fehlen ihres Geliebten vermutlich schon bemerkt hat. Über die Inschrift auf dem

⁵⁵⁸ Lauter-Bufe 1969, 45.

⁵⁵⁹ Amelung 1908, 652. Oberhalb des Gesäßes der Figur ist eine nach oben gebogene, unter dem Stoff verschwindende Struktur erhalten, die Walther Amelung als Satyrschwanz und als weiteren Beleg für ein solches Wesen ansieht.

⁵⁶⁰ Amelung 1908, 653.

⁵⁶¹ Theseus-Sarkophag, Cliveden, Buckinghamshire, o. Inv.-Nr., um 250 n. Chr.; Robert 1900, 86–97 Taf. 8; Baratte 1993, 219–222 Taf. 86. 87; Ewald 2004, 378–381 mit Abb.

Sarkophagdeckel, der heute verloren ist, erfährt man, dass der Sarkophag von einer Valeria für ihren Sohn Artemidoros gestiftet wurde. Ihren Sohn ließ sie dabei als Theseus darstellen, während sie selbst die Rolle der verlassenen Ariadne einnimmt⁵⁶². Entsprechende porträthafte Züge der beiden Protagonisten betonen dies⁵⁶³. Bei der Darstellung auf dem Relief handelt es sich zudem nicht um eine monoszenische, sondern um eine kontinuierende Darstellungsweise. Theseus wird insgesamt dreimal dargestellt: kurz nach der Tötung des Minotauros, beim Verlassen der Ariadne und schließlich ist er in eine Aufbruchsszene eingebettet, welche Paul Zanker und Björn Ch. Ewald zufolge in der römischen Gesellschaft die *virtus* zum Ausdruck bringen sollte⁵⁶⁴.

Insgesamt stellt dieser Folgemoment kein Novum in der römischen Kunst dar, sondern stand in der Tradition griechischer Bilder früherer Epochen. Die römischen Wandbilder geben zwar das Verlassenwerden der Ariadne wieder, jedoch auch den Aufbruch des Theseus zu neuen Taten. Schließlich schickt Minerva den Heros nicht nur weg, um Dionysos den Weg zu Ariadne zu ebnet. Viel mehr fordert sie ihn auf, die Insel zu verlassen, um in Athen wichtige Aufgaben zu übernehmen. Es ist also nicht nur das traurige Schicksal der Königstochter, das dem Betrachter geschildert wird, sondern auch der Aufbruch des Heros zu neuen Taten, der im Mittelpunkt steht.

Zusammenfassung

Es lässt sich folgende Schlussfolgerung ziehen: Ähnlich wie im Moment des Höhepunkts beziehen sich die besprochenen Darstellungen des Folgemoments auf frühere Darstellungskonventionen. Somit zeigen die Wandbilder in gleicher oder ähnlicher Weise Szenen, wie sie bereits in der griechischen Kunst früherer Epochen dargestellt wurden.

Obwohl der Folgemoment suggeriert, der Spannungsbogen der Erzählung nehme allmählich ab und wird geschlossen – somit also auf das Ende verweist –, vermitteln die Bilder vielmehr das Gegenteil. Sie zeigen zwar die Konsequenzen des Höhe- beziehungsweise Wendepunktes auf und folgen dem sich schließenden Spannungsbogen. Aber sie führen auch einen weiteren Wendepunkt mit sich, der ein neues Handlungsgerüst nach sich zieht; es handelt sich hierbei

⁵⁶² Ewald 2004, 378.

⁵⁶³ Robert 1900, 87; Baratte 1993, 220; Ewald 2004, 378.

⁵⁶⁴ Ewald 2004, 380. Wobei jedoch nicht nur *virtus* angesprochen wird, sondern vielmehr auch *pietas*, da er den Anweisungen der Götter folgt.

um ein retardierendes Moment⁵⁶⁵. So zeigen die Wandbilder nicht nur die Übergabe der Helena als Geschenk an Paris und Theseus gemeinsam mit Ariadne auf Naxos. Sie zeigen stattdessen auch Venus, die Paris die schöne Helena zum Dank versprach, sodass sie den Schönheitswettbewerb gewann. Dennoch muss Helena erst durch Venus von Paris überzeugt werden, deren positiver Abschluss laut den Bildern noch in der Schweben ist. Auch Theseus und Ariadne können sich nach dem Besiegen des Minotauros nicht ausruhen, sondern werden durch Minerva voneinander getrennt. Der Folgemoment ist zum Teil weniger ein Moment der Ruhe oder des Ausruhens, sondern vielmehr auch ein Moment des Umbruchs. Ein neuer Handlungsstrang ist den Wandbildern inhärent und erweckt die Neugier des Betrachters.

V. 4. Der Folgemoment: 4. Stil

Actaeon mit Diana

Neben den Darstellungen des Höhepunkts ist der Mythos des Actaeon mit Diana auch im Folgemoment vertreten. Drei der insgesamt vier erhaltenen Malereien mit diesem Bildthema sind im 4. Stil geschaffen worden. Aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit untereinander soll hier lediglich eins (**Ab2**) der Wandbilder genauer vorgestellt werden.

Nachdem die badende Diana Actaeon entdeckt hat, bestraft sie ihn für sein unerlaubtes Erscheinen. Seine Gestalt verändert sich daraufhin in die eines Hirsches, der von seinen eigenen Jagdhunden gehetzt und getötet wird⁵⁶⁶. Die Verwandlung des Jägers sowie das Angefallenwerden durch seine eigenen Hunde werden in den Malereien thematisiert⁵⁶⁷. So zeigt auch **Ab2** diese Begebenheit. Actaeon wird von seinen Hunden angegriffen und sie verbeißen sich in dessen Hüfte und linkes Bein. Seine tierische Gestalt wird nur durch das Paar Hörner, das aus seiner Stirn sprießt, angedeutet. Der Rest seines Körpers ist weiterhin menschlich. Mit seinem *pedum* in der rechten Hand holt er zum Schlag aus, um sich die Hunde vom Leib zu halten. In seiner Mimik dominiert der Blick des Entsetzens und der Angst. Ihm gegenüber befindet sich kniend Diana. Unklar ist, wie sie sich gebärdet, lediglich

⁵⁶⁵ Auch Katastasis genannt: Es handelt sich dabei um das „Stadium der scheinbaren Problemlösung, die wiederum die Katastrophe einleitet.“ s. Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft III (2007) 182–183 s.v. Protasis (C. Albert).

⁵⁶⁶ Ov. met. 3, 138–252, bes. 183–237.

⁵⁶⁷ Der tote Actaeon *per se* wird in keiner der römischen Wandbilder aufgezeigt.

der Umriss ihrer Figur blieb erhalten. Erkennbar ist zumindest die Haltung ihres rechten Armes, den sie in der Absicht, sich vor Actaeons Blicken zu schützen, über die Brust führt.

Das Bild umfasst einen Moment höchster Spannung, obwohl der erzählerische Spannungsbogen nach dem Wendepunkt – das Beschauen der badenden Diana – nun abfallen müsste. Stattdessen wählte der Künstler hier ein retardierendes Moment⁵⁶⁸. Actaeons Schicksal ist besiegelt, obwohl er sich noch verzweifelt dagegen zu wehren versucht. Der Folgemoment mit Actaeon und Diana gehört bereits seit dem 6. Jh. v. Chr. zu den beliebtesten Bildthemen der antiken Kunst. Die Darstellungsweisen des Jägers unterscheiden sich jedoch voneinander. So existieren Bilder, die Actaeon unverwandelt, aber dennoch sich gegen die Hunde wehrend zeigen. Des Weiteren gibt es Darstellungen, auf denen Actaeon mit einem Hirschfell oder auch einem Hirschkopf wiedergegeben wird. Folgende Beispiele sollen die unterschiedliche Bildtradition cursorisch vor Augen führen.

Den unverwandelten Actaeon gibt beispielsweise eine weißgrundige Lekythos in Athen⁵⁶⁹ wieder. Der Jäger wird von allen Seiten von Hunden angegriffen, die sich an mehreren Stellen seines Körpers verbeißen. Seinen Kopf wendet er zurück zu Artemis, die beide Arme zu Aktaion hin austreckt, um ihn entweder so mit dem Strafe zu belegen oder den Hunden ihr Ziel zu weisen. Obwohl Aktaion keinerlei Verwandlung durch die Bestrafung der Artemis erfahren hat, ist die Darstellung für den Betrachter dennoch lesbar. Für den textunkundigen Betrachter wäre vor allem der von Hunden angegriffene Mann von Bedeutung, um einen rudimentären Handlungsverlauf erkennen zu können. Der Angriff auf Aktaion bildet das wichtigste Element dieser Szene und könnte auch ohne Artemis im Bild bestehen. Dies belegt beispielsweise ein etruskischer Bronzespiegel, der heute verschollen ist⁵⁷⁰. Die Rückseite zielt Aktaion, der in die Knie gegangen ist. Zwei Hunde greifen ihn an, wogegen er sich zu wehren versucht. Der Jäger besitzt keinerlei Attribute, an der man ihn erkennen könnte. Weder ein *pedum*, noch eine Andeutung an die Metamorphose sind angeben. Lediglich durch die figürliche Komposition ist es dem Betrachter möglich, den Mythos des Aktaion herauszulesen.

Ebenfalls in menschlicher Gestalt, aber mit dem Fell eines Hirsches bekleidet wird Aktaion auf einer rotfigurigen Pelike⁵⁷¹ gezeigt. Der Jäger befindet sich halb kniend, halb liegend auf dem Boden. Die Jagdhunde haben sich in seinem Oberkörper und in seinen rechten

⁵⁶⁸ s. Anm. 565.

⁵⁶⁹ Lekythos, Athen, Nationalmuseum Inv.-Nr. A488, Ende 6. Jh. v. Chr.; Jacobsthal 1929, 2–3 Abb. 4; LIMC I (1981) 455 Nr. 3 Taf. 346 s.v. Aktaion (L. Guimond), mit weiteren Beispielen dieser Art.

⁵⁷⁰ LIMC I (1981) 457 Nr. 21 s.v. Aktaion (L. Guimond).

⁵⁷¹ Pelike, Paris, Louvre Inv.-Nr. G224, aus Vulci, um 480 v. Chr., Geras-Maler; ARV² 285, 1; Jacobsthal 1929, 7 Abb. 8; LIMC I (1981) 457 Nr. 30 Taf. 350 s.v. Aktaion (L. Guimond).

Unterschenkel verbissen. An seinem Rücken fällt ein Hirschfell herab, das er vor seiner Brust zusammengeknotet hat. Links steht die reich gewandete Artemis mit Pfeil und Bogen und zielt damit in Aktaions Richtung. Ihre Haltung mit dem Bogen kann auch auf die Ursache für Aktaions Kampf mit den Hunden hinweisen, sodass die Waffe als hierfür kennzeichnendes kompositorisches Mittel anzusehen ist. Eine Metope aus Selinunt⁵⁷² zeigt ein ähnliches Bild: Hier steht Aktaion jedoch noch aufrecht und versucht, sich gegen die Meute von Hunden zu wehren. Von seinen Schultern hängen die Läufe des Hirschfells herunter, das er sich umgelegt hat. Vor ihm zeigt Artemis mit der linken Hand auf einen der Hunde, wohl ein Befehl zum Angriff. Beide Darstellungen verzichten auf die präzise Angabe des Aktaion als Mischwesen, sogar auf die Angabe eines Geweihs. Stattdessen benutzten die Künstler das Hirschfell, um die Strafe der Artemis anzudeuten. Auch die etruskische Kunst nahm das Motiv des Hirschfells auf. Eine fragmentarisch erhaltene rotfigurige Oinochoe⁵⁷³ zeigt Aktaion, der mit der rechten Hand gegen mehrere Hunde zum Schlag ausholt. Sein Kopf und ein Teil seines Oberkörpers sind nicht erhalten. Artemis sitzt rechts, blickt auf Aktaion, während sie mit der linken Hand ihren Bogen hält und mit der Rechten einen Pfeil aus dem Köcher an ihrem Rücken zieht.

Im italischen Raum fanden sich Darstellungen⁵⁷⁴ des Aktaion, die an einen Minotauros denken lassen. Der Kopf eines Hirsches erscheint auf dem ansonsten menschlichen Körper. Aus Locri Epizephyrii stammt ein fragmentiertes Relief⁵⁷⁵, das Aktaion auf diese Weise wiedergibt. Er lehnt mit dem Rücken an einem Felsen, Hunde haben sich in sein linkes Bein wie auch in seine Brust verbissen. Mit der rechten Hand versucht er den Hund auf seiner Brust zu vertreiben, der linke Arm hängt schwach zu Boden. Die linke Hand hält noch einen Stein, mit dem er die Tiere abwehren wollte. Von links eilt Artemis heran, die auf dem rechten Arm eine Hirschkuh trägt und mit der linken Hand den Hund auf Aktaions Brust herunterdrückt, damit er aggressiver an sein Opfer herangeht.

⁵⁷² Metope, Palermo, Museo Nazionale, aus Selinunt Tempel E, 460/50 v. Chr.; Jacobsthal 1929, 8. 10 Abb. 11; LIMC I (1981) 457 Nr. 31 Taf. 351 s.v. Aktaion (L. Guimond).

⁵⁷³ Oinochoe, Civita Castellana, Museo Inv. Nr. 1601, aus Penna, 375/50 v. Chr.; Moret 1975, Taf. 55; LIMC I (1981) 458 Nr. 33 Taf. 351 s.v. Aktaion (L. Guimond).

⁵⁷⁴ LIMC I (1981) 461 Nr. 76 – 80 Taf. 356–357 s.v. Aktaion (L. Guimond). Leider kann man nur bei Nr. 76 und 78 sicher davon ausgehen, dass Actaeon einen Hirschkopf besitzt. Die restlichen erwähnten Darstellungen sind zum einen zu schlecht erhalten, zum anderen in den in der Literatur angegebenen Umzeichnungen zu ungenau, sodass nicht klar erkennbar ist, ob der Jäger mit Hirschkopf gezeigt wurde. Aus diesem Grund wird hier nicht weiter auf diese Darstellungen eingegangen.

⁵⁷⁵ Relief, Reggio Calabria, Museo Civico, aus Locri Epizephyrii Grab 330, 2. V. 5. Jh. v. Chr.; Orsi 1912, 9–10 Abb. 8; Jacobsthal 1929, 20–22 Abb21; Jacobsthal 1931, 45–46 Nr. 60 Taf. 27; Stilp 2006, 78–80 Kat. 15 Taf. 7.

Während sich Aktaion auf dem Relief kaum noch wehrt, holt er auf einem Mosaik aus der Casa di Musica in Pompeji⁵⁷⁶ mit seinem *pedum* gegen zwei Hunde aus. Sein Kopf ist vollständig in den eines Hirsches verwandelt, hinter seinem Rücken weht sein Umhang. Von allen Seiten wird er von jeweils einem der Tiere angegriffen, jedoch noch nicht von ihnen gebissen. Diana wird in dieser Darstellung nicht angegeben. Beide Darstellungen nehmen deutlicheren Bezug auf die Verwandlung des Actaeon. Der Kopf des Jägers zeigt sich nicht mehr in menschlicher, sondern tierischer Gestalt. Möglich ist auch, dass der Künstler nicht nur eine eindeutigere Angabe der Verwandlung machen wollte, sondern einen weiter fortgeschrittenen zeitlichen Moment. Die Metamorphose ist in diesem Moment somit weiter vorangeschritten und es ist nur eine Frage der Zeit bis sich der gesamte Körper des Jägers in den eines Hirsches umgebildet hat.

Neben diesen unterschiedlichen Angaben der tierischen Gestalt Aktaions wird er oft nur mit einem Hirschgeweih, das aus seiner Stirn sprießt, dargestellt. Dieses Motiv wird später auch in der römischen Wandmalerei verwendet. Das Fragment einer Reliefvase⁵⁷⁷ ist zwar schlecht erhalten, lässt links aber eine männliche Person erkennen, die von einem Tier angefallen wird. An seiner Stirn ragen zwei kleine Hörner heraus, sodass es sich unzweifelhaft um Aktaion handelt. In der Mitte des Fragments sitzt Artemis auf einem Felsen mit einem Bogen in der Hand und beobachtet wie der Jäger von seinen Hunden getötet wird.

Im Gegensatz zum Moment des Höhepunkts existieren für den Folgemoment auch plastische Darstellungen in Form von Statuengruppen. Die römische Kopie eines griechischen Originals⁵⁷⁸ stellt Actaeon als jungen Mann dar. In großem Ausfallschritt wird er von zwei Hunden umzingelt. Beide Tiere fallen den Jäger an, der mit dem Arm weit zum Schlag ausholt. Um Actaeons Hals ist ein Löwenfell⁵⁷⁹ zusammengebunden, das hinter seinem Rücken herabfällt. Oberhalb seiner Stirn sprießen zwei kleine Hörner. Ebenso wie bei dem etruskischen Spiegel und dem pompejanischen Mosaik, fügte man auch der Skulptur keine Diana hinzu. Actaeons Leiden steht im Vordergrund und kann ohne die Angabe der Göttin erschlossen werden.

Es lässt sich eine große Vielfalt an Darstellungskonventionen zum Folgemoment beobachten. Die Künstler nutzten verschiedene Herangehensweisen zur Verbildlichung der teilweisen

⁵⁷⁶ Mosaik, verschollen, aus Pompeji VI 3, 7 Casa di Musica; Niccolini 1890, Taf. 13; LIMC (1981) 461 Nr. 78 s.v. Aktaion (L. Guimond); Pernice 1938, 105, jedoch ohne Beschreibung und Abbildung.

⁵⁷⁷ Reliefvase, Kopenhagen, Nationalmuseum Inv.-Nr. 11469, aus Agrigent, 1. H. 4. Jh. v. Chr.; Kossatz-Deissmann 1978, 152 K63 Taf. 32; LIMC I (1981) 458 Nr. 34 Taf. 352 s.v. Aktaion (L. Guimond).

⁵⁷⁸ Skulptur, London, British Museum Inv. Nr. 1568, aus Lanuvio sog. Villa des Antonius Pius, 2. Jh. n. Chr.; Smith 1904, Nr. 1568; LIMC I (1981) 458 Nr. 38 Taf. 352 s.v. Aktaion (L. Guimond); Cook 1985, 19 Abb. 16.

⁵⁷⁹ Smith 1904, 25.

Metamorphose des Jägers und schufen ein Mischwesen aus Hirsch und Mensch, sodass eine leichte Lesbarkeit des mythologischen Bildes möglich war. Der zeitliche Moment dieser Bildthematik wird ausschließlich an Actaeons Metamorphose festgemacht. Diana, sofern im Bild dargestellt, wird in den vorgestellten Vergleichsbeispielen als bekleidete Göttin samt ihren Attributen gezeigt. In den Wandbildern ist dies variiert worden. Die Darstellung des 4. Stils zeigen Diana noch unbekleidet und eben erst entdeckt⁵⁸⁰. Der Moment der Bestrafung kann nur wenige Sekunden zurückliegen und doch wird der Jäger bereits angefallen und von den Tieren zerbissen.

Nimmt man nun auch eine Wandmalerei des 3. Stils (**Ab1**) hinzu, zeigt sich ein neuer gewählter Moment. Während Actaeons Verwandlung durch die Hörner auf seinem Kopf angedeutet wird und seine Abwehrversuche der Hunde zum Scheitern verurteilt sind, kommt im Bildhintergrund Diana um einen Felsen geeilt und greift in die Äste eines Baumes, wo ihre Waffen hängen. Das Bad der Göttin liegt schon weiter in der Vergangenheit als in **Ab2** gesehen. Sie eilt dem Eindringling hinterher, um seine Bestrafung mitanzusehen. Ob sie im Bild dazukommt, um ihn zu töten, ist fraglich. Viel mehr wird der Künstler diese Art der Erscheinung gewählt haben, um sie als Diana auszuweisen. Des Weiteren gelang dem Künstler in diesem Bild ein kleines Kunststück. Nachdem Actaeon in den Wanddarstellungen des Höhepunkts jenseits des Felsens hervorschaut und aus Versehen Diana in ihrem Heiligtum entdeckt, zeigt das Gros der Wandbilder des 4. Stils Actaeon diesseits des Felsens, also inmitten des Heiligtums, wo er der Bestrafung Dianas auch anheimfällt. **Ab1** dagegen belässt den Jäger auf der Seite hinter dem Felsen, wo er anschließend von seinen Hunden angegriffen wird. Aus diesem Grund eilt Diana aus ihrem Heiligtum um den Felsen herum. Dem Künstler gelang es, den Bildaufbau des Höhepunkts abgewandelt zu nutzen, um einen weiteren Moment darin abzubilden. Neben den beiden Protagonisten steht somit auch die Landschaft im Vordergrund der Darstellung. Ähnlich wie auch schon im Vorbereitungsmoment des Perseus und der Andromeda gesehen⁵⁸¹, bedingt der gewählte Moment den darzustellenden Bildausschnitt. Die Landschaft gewinnt in diesem Bild an Dominanz, da sonst auf die Visualisierung der heraneilenden Diana hätte verzichtet werden müssen.

Vor allem der 4. Stil zeigt den Folgemoment im Mythos des Actaeon und der Diana. Die Wahl dieses Moments ist nicht neu, da die Visualisierung von Dianas Strafe vermutlich für jeden Künstler am naheliegendsten ist. Nichtsdestotrotz gibt die pompejanische Wandmalerei

⁵⁸⁰ Pompeji, II 2, 2.5, Casa di Loreius Tiburtinus, 4. Stil, *in situ*; Eine weitere pompejanische Wandmalerei des 4. Stils zeigt diese Darstellungsweise ebenfalls, s. dazu Hodske 2007, 194 Taf. 85, 3.4.

⁵⁸¹ s. dazu Kap. V. 1, S. 53–56.

diesen Moment in einer wenig gängigen Darstellungsweise wieder. Diana wird in den Malereien 4. Stils nackt und sich notdürftig bedeckend dargestellt. Zuvor zeigen die Bilder unterschiedlicher Gattungen und Epochen Diana bereits bekleidet und für den Angriff bereit. Dies kann zum einen daran liegen, dass ähnlich wie bei Leda oder Europa die Schönheit des weiblichen Körpers in den Vordergrund gerückt wird. Zum anderen kann Dianas Haltung, die sie bereits in den Darstellungen des Höhepunkts einnahm, in Verbindung mit der Figur des Actaeon, der aufgrund seiner Positur dem Folgemoment zugewiesen wird, auf die Nutzung zweier unterschiedlicher zeitlicher Momente verweisen. Somit fand in der Wandmalerei **Ab2** nicht die monoszenische Erzählweise Verwendung, sondern die komplementäre⁵⁸². Des Weiteren könnte es mit den verschiedenen Überlieferungen des Mythos zusammenhängen: Neben dem unabsichtlichen Betrachten der badenden Diana, wird Actaeon unter anderem⁵⁸³ dafür bestraft, dass er sich damit brüstet ein besserer Jäger als Diana zu sein⁵⁸⁴. Laut Diodor versuchte Actaeon Diana in ihrem Heiligtum zu heiraten⁵⁸⁵. Dennoch gibt die divergierende Darstellungsweise in der römischen Wandmalerei an, dass die Künstler sich nicht zwangsläufig an ein bekanntes Motiv hielten, selbst wenn es sich um dasselbe Darstellungsschema handelt. Dies bekommt zusätzlich eine besondere Bedeutung, wenn man Darstellungen dieses Themas betrachtet, die in der Kaiserzeit geschaffen wurden: Ausschließlich die Darstellung von Actaeons Abwehr gegen die Hunde wird darüber hinaus auf Gemmen, Lampen und Reliefs gezeigt ohne Diana im Bild miteinzubeziehen⁵⁸⁶.

Perseus und Andromeda

Perseus und Andromeda treten im Folgemoment in zeitlich unterschiedlichen Darstellungen auf. Der Moment des Höhepunktes ist vorüber, das Ketos wurde durch den Heros erlegt, sodass er die an einen Felsen festgekettete Andromeda befreien kann. Der erschöpfte Perseus nach dem Kampf (**Jd1**) wird in den Wandbildern thematisiert, zudem aber auch das gemeinsame Betrachten des toten Ketos von Perseus und der bereits von ihren Fesseln befreiten Andromeda (**Jf1, Jf2**) sowie die beiden Protagonisten als Liebespaar (**Jg1, Jg2**), die

⁵⁸² s. auch Kap. IX. 4, S. 208–209.

⁵⁸³ DNP I (1996) 414 s.v. Aktaion (A. Schachter). Die vierte Überlieferung spricht davon, dass Aktaion Semele vergewaltigte, woraufhin Zeus Artemis schickte, um ihn von ihren Hunden töten zu lassen, s. dazu Apollod. 3, 4. Apollodor nennt daneben auch das unabsichtliche Beobachten der Badenden als weiteren Grund für Aktaions Verwandlung und darauffolgenden Tod.

⁵⁸⁴ Eur. Bacch. 337–340; Diod. 4, 81, 4–5.

⁵⁸⁵ Diod. 4, 81, 4–5.

⁵⁸⁶ LIMC I (1981) 460–461 Nr. 55–74 Taf. 354–356 s.v. Aktaion (L. Guimond). Es handelt sich hierbei um Darstellungen, in denen Actaeons Metamorphose mit der Angabe von Hörnern angedeutet wird. Bei den meisten Kunstgattungen wird Actaeon vermutlich wegen des kleinen Bildfeldes allein dargestellt, wie etwa auf Gemmen oder Tonlampen. Aber auch das Relief eines Kandelabers gibt nur den Jäger an.

den Kopf der Gorgo betrachten. Diese drei unterschiedlichen Folgemomente werden in den 4. Stil datiert.

Die Darstellung des erschöpften Perseus in der Wandmalerei ist eine Besonderheit, da nur ein einziges Bild dieser Art erhalten ist. Die Darstellung (**Jd1**; s. **Tafel 8 Abb. 4**) zeigt Perseus auf der rechten Seite, der in der linken Hand den Kopf der Gorgo an deren Haaren festhält, in der rechten befindet sich die *harpe*. Mit gesenktem Kopf und herunterhängenden Schultern betrachtet er das tote Seeungeheuer vor sich. Die linke Bildhälfte nimmt Andromeda ein, die noch immer am Felsen festgekettet ist. Das Ungeheuer ist bereits tot, aber der anstrengende Kampf⁵⁸⁷ liegt noch nicht so lange zurück, als dass der Heros inzwischen Zeit und Kraft dazu gehabt hätte, Andromeda von den Fesseln zu befreien. Vergleiche existieren weder in der griechischen noch in der römischen Kunstlandschaft, was dieses Wandmotiv zu einem Unikum macht.

Das Betrachten des toten Ketos fand mehr Interesse. Andromeda, die mittlerweile von dem Felsen befreit wurde, steht neben Perseus, der ihr die rechte Hand auf die Schulter (**Jf1**; s. **Tafel 9 Abb. 1**) beziehungsweise um die Schultern legt, sodass sich ihre Körper berühren (**Jf2**). Während er den Kopf der Gorgo in der linken Hand hält, sind seine weiteren Waffen im Bild verteilt. Derweil sich Perseus' Konzentration auf die Königstochter beschränkt, richtet diese ihren Blick auf das vor ihr tot im Wasser liegende Seeungeheuer. Ihre Abneigung gegen das Ketos betont sie mit einer entsprechenden Geste der rechten Hand⁵⁸⁸. Das Untier in **Jf1** besitzt zwei Stichwunden in seinem Körper, aus dem Blut fließt. In **Jf1** steht auf einem Felsvorsprung eine kleine Truhe⁵⁸⁹, in **Jf2** befindet sich hinter dem Paar ein hoher Pfeiler. Dieser Folgemoment gibt eine spätere Zeitstufe wieder als **Jd1**. Perseus hat sich vom Kampf erholt, Andromeda ist befreit und gemeinsam betrachten sie das bekämpfte Untier. Mittels des ersten intimeren Körperkontaktes zwischen den beiden Protagonisten wird auf die baldige gemeinsame Zukunft der beiden angespielt⁵⁹⁰.

In den antiken Quellen wird dieser Moment nicht spezifisch erwähnt. Thematisiert wird vor allem der Kampf sowie die Befreiung der Andromeda⁵⁹¹. Dennoch nimmt zumindest das Wandbild **Jf1** Bezug auf die Überlieferung Ovids, der erwähnt, dass Perseus das Ketos mittels eines Schwertes tötet und nicht mit dem Kopf der Gorgo in Stein verwandelt⁵⁹². Aber auch

⁵⁸⁷ Ov. met. 4, 712–734.

⁵⁸⁸ So auch Lorenz 2008, 141.

⁵⁸⁹ Laut Bernhard Schmaltz handelt es sich dabei um ein Requisit, das für die Befreiung der Königstochter nicht weiter von Belang ist, s. dazu Schmaltz 1989, 266. Anderer Meinung ist Katharina Lorenz, die in dem geöffneten Kästchen ein „Liebesgeschenk oder Vorbote des Frauengemachs“ sieht, s. dazu Lorenz 2008, 142.

⁵⁹⁰ Was auch durch die angegebene Truhe als Liebesgeschenk angedeutet wird, s. Lorenz 2008, 142.

⁵⁹¹ Apollod. 2, 43–44; Ov. met. 4, 712–739.

⁵⁹² Ov. met. 4, 724–729.

ohne Zuhilfenahme der schriftlichen Überlieferung handelt es sich bei dem Folgemoment um ein verständliches Bild, in dem klar ersichtlich ist, was zuvor geschah, auch wenn ein Mythenunkundiger den präzisen Grund hierfür nicht benennen kann. Vergleiche dieses zeitlichen Motivs existieren lediglich in der römischen Kunst. Hier sind es vor allem die Wandmalerei sowie Gemmen und Kleinplastiken, die dieses Thema aufgriffen⁵⁹³.

Der dritte dargestellte Folgemoment zeigt Perseus und Andromeda als Liebespaar, das sich zusammen das abgeschlagene Haupt der Medusa ansieht. Sie sitzen gemeinsam auf niedrigen Felsen, zwischen denen ein kleiner Bach entspringt und sich vor ihnen ein ebenso kleiner See bildet. Perseus, nackt, mit Flügelschuhen und Mantel bekleidet (**Jg1**, **Jg2**; s. **Tafel 9 Abb. 2**) sowie mit aus der Stirn wachsendem Flügelpaar (**Jg2**), hält das Haupt der Gorgo über ihre beiden Köpfe, sodass es sich im See unter ihnen spiegeln kann. Andromeda, in einen Peplos gekleidet (**Jg1**) beziehungsweise nackt mit einem Mantel um die Beine geschlungen (**Jg2**), stützt sich mit dem Unterarm gegen die Schulter des Heros und betrachtet die Spiegelung im Wasser.

Der Moment des Kampfes zwischen Perseus und dem Ketos liegt in der Vergangenheit. Das Paar scheint sich nicht mehr in der Nähe des Austragungsortes zu befinden, stattdessen werden sie in einem kleinen Idyll dargestellt, in dem sie ungestört sein können. Ähnlich wie der Folgemoment in **Jf1** und **Jf2** orientierten sich die Künstler dieses Motivs ebenfalls an keiner heute bekannten antiken Überlieferung. Thematisch zeigt sich, dass dieser Moment im Mythos des Perseus und der Andromeda die Protagonisten großformatig im Vordergrund zeigt. Die Figuren nehmen nahezu die gesamte Bildfläche ein⁵⁹⁴.

Des Weiteren sind keinerlei Vergleiche aus der griechischen Kunst überliefert, sodass es naheliegt zu postulieren, dass auch dieses Bildthema römischen Ursprungs ist⁵⁹⁵. Neben der Wandmalerei sind es ein Mosaik, eine Gemme sowie ein Kameo, Lampen und ein Steinrelief, das Perseus und Andromeda als Paar thematisieren⁵⁹⁶. Ein Kameo in St. Petersburg⁵⁹⁷ beispielsweise zeigt das Paar ebenso auf einem Felsen sitzend. Der Heros hält das Medusenhaupt mit seiner rechten Hand empor, blickt auf Andromeda, die den Blick zu Boden gesenkt hat. Genauso zeigt das fragmentierte Relief einer Tonlampe⁵⁹⁸ die beiden Protagonisten. Sie sitzen nebeneinander, Andromeda hat ihre rechte Hand auf Perseus' linke

⁵⁹³ LIMC I (1981) 783 Nr. 94–96 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

⁵⁹⁴ Schmaltz 1989, 262.

⁵⁹⁵ So auch LIMC I (1981) 789 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

⁵⁹⁶ LIMC I (1981) 784 Nr. 116–123 Taf. 693–694 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

⁵⁹⁷ Kameo, Sardonyx, St. Petersburg, Eremitage Inv.-Nr. Ж 298, frühe Kaiserzeit; LIMC I (1981) 784 Nr. 118 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

⁵⁹⁸ Tonlampe, Cambridge, Museum of Classical Archaeology Inv.-Nr. UP 315, o. Datierung; LIMC (1981) 784 Nr. 120 Taf. 640 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

Schulter gelegt und beide blicken zwischen sich herab, während der Heros den Kopf der Gorgo mit seiner Rechten emporhält.

Festzuhalten gilt hier, dass die Römer nicht nur ein großes Interesse an dem Folgemoment hatten, sondern sogar mehrere zeitlich unterschiedliche Folgemomente verwendeten. Es war nicht nur der unmittelbare Moment nach dem Höhepunkt von Wichtigkeit. Den römischen Künstlern lag außerdem viel daran, das glückliche Ende zu veranschaulichen. So zeigen sie nicht nur die Befreiung der Andromeda, sondern auch die Erleichterung ihrerseits, dass das Untier, welches sie zu töten versuchte, nun selbst getötet wurde. Aber nicht nur das, auch die in ruhiger Atmosphäre gestaltete Zweisamkeit, in der sich das Liebespaar den Gorgokopf beschaut, gehört dazu. Wie Bernhard Schmaltz richtig bemerkt, scheint es dem Betrachter zweitrangig gewesen zu sein, wie es zu diesem glücklichen Ende kam, denn von dem Kampf zwischen dem Heros und dem Ketos existiert lediglich ein Wandgemälde⁵⁹⁹.

Zieht man nun zusätzlich die Darstellungen eines weiteren Folgemoments (**Je1**, **Je2**) hinzu, komplettiert sich das Bild der römischen Bevorzugung dieses Moments. Es handelt sich dabei in der römischen Wandmalerei um das beliebteste Motiv aus dem Perseusmythos⁶⁰⁰. Es geht um die Befreiung und Herabführung der Andromeda von dem Felsen. Zwei Darstellungen sollen vorgestellt werden, die in den 3. und 4. Stil datiert werden. Sie zeigen Perseus mit Gorgokopf und *harpe* bewaffnet und mit seiner rechten Hand Andromeda am Ellenbogen stützend, um ihr vom Felsen herabzuhelfen. Das tote Untier liegt im Wasser, während die beiden Protagonisten in **Je2** nahezu das gesamte Bildfeld einnehmen⁶⁰¹, sind sie in **Je1** kleiner dargestellt. Auf diese Weise war es dem Künstler möglich, mehr Landschaft wiederzugeben und darüber hinaus zusätzlich zwei Nymphen zu zeigen⁶⁰², die auf einem Felsvorsprung sitzend das Geschehen beobachten. Auch diese Szene wird nicht explizit in einem antiken Text erwähnt, jedoch scheint der Künstler von **Je1** Ovids Überlieferung gekannt zu haben, da dieser von Nymphen berichtet, die dem Geschehen beiwohnten und es bezeugten⁶⁰³.

Andromeda nimmt in diesen Wandbildern die zentrale Rolle ein, was vor allem durch ihre exponierte Stellung auf einem Felsen signalisiert wird. Ihr ist das Gewand von der rechten Schulter gerutscht, was nicht nur impliziert, dass ihr soeben eine unkontrollierbare Situation widerfuhr, sondern ihr eine erotisierende Nuance verleiht⁶⁰⁴. Wie Katarina Lorenz beschreibt,

⁵⁹⁹ Schmaltz 1989, 268. Von der Existenz des singulären Wandbildes, das die Kampfszene thematisiert, erwähnt Bernhard Schmaltz nichts. Seine Aussage über die vermeintlich unbeliebte Szene trifft somit nur die halbe Wahrheit; s. Kap. V. 2, S. 90–92.

⁶⁰⁰ Phillips 1968, 5.

⁶⁰¹ Lorenz 2008, 131.

⁶⁰² Schmaltz 1989, 263.

⁶⁰³ Ov. met. 4, 747; von Hesberg 1988, 350. 356. 358.

⁶⁰⁴ Lorenz 2008, 134.

befindet sich Perseus nicht mehr in seiner Rolle des herannahenden Helden, sondern in jener des Retters. Der Kampf gegen das Ketos liegt in der Vergangenheit, was durch die dezente Angabe der *harpe* betont wird⁶⁰⁵.

Vergleiche aus der griechischen Kunstlandschaft existieren nicht, das Motiv fand also ausschließlich in der römischen Kunst Anklang⁶⁰⁶. Auf das Bildthema trifft man nicht nur in der Wandmalerei, sondern auch in der Mosaikkunst, Glyptik, Numismatik, Reliefkunst sowie Plastik⁶⁰⁷.

Insgesamt zeigt die Zusammenschau der unterschiedlichen Darstellungen des Folgemoments, dass die römischen Künstler und Kunstabnehmer jeden Aspekt dieses Moments interessierte. Die Maler versuchten vor allem die zwischenmenschlichen Aspekte der beiden Protagonisten innerhalb einer ruhigen Atmosphäre herauszuarbeiten.

Theseus und Ariadne

Der Mythos um Theseus und Ariadne zeigt nicht nur innerhalb des Folgemoments eine Besonderheit, die sich darin manifestiert, dass die Künstler zwei zeitlich unterschiedliche Stadien dieses Moments heranzogen. Die Wandbilder bezüglich dieses Moments sind motivisch untereinander derart unterschiedlich aufgebaut und verwenden verschiedene Elemente, dass im Folgenden fünf Malereien vorgestellt werden sollen. Diese fünf Wandbilder werden in den 4. Stil datiert und belegen ein deutliches Präferieren dieses Bildthemas in dieser Zeit.

Die Wandbilder zeigen Theseus nach dem Kampf gegen den Minotauros. Der Heros hat das Labyrinth als Sieger verlassen; als Beleg für diesen Sieg liegt der Leichnam des Mischwesens neben ihm auf dem Boden, wobei meist nur der Oberkörper zu sehen ist (**Kb2**, **Kb4**, **Kb5**, **Kb6**; s. **Tafel 9 Abb. 4**, **Tafel 10 Abb. 1**), während der vollständige Leichnam lediglich in **Kb3** und **Kb7** (s. **Tafel 10 Abb. 2**) dargestellt wurde. Der Eingang zum Labyrinth ist nicht weit entfernt (**Kb2**, **Kb3**, **Kb4**). Theseus sitzt (**Kb4**, **Kb5**, **Kb6**) beziehungsweise steht (**Kb2**, **Kb3**) vor den Mauern des Irrgartens und befindet sich in der Gesellschaft von Ariadne (**Kb4**, **Kb5**), von Kindern und Erwachsenen (**Kb2**, **Kb7**), von einer männlichen Person⁶⁰⁸ (**Kb6**) oder ist gänzlich allein mit dem besiegten Minotauros (**Kb3**). Ist der Heros sitzend dargestellt, ruhen seine Füße auf dem toten Mischwesens. Während Ariadne in **Kb4** in Peplos und Mantel

⁶⁰⁵ Lorenz 2008, 134.

⁶⁰⁶ Laut Kyle M. Phillips ist man sich in der Forschung sicher, dass **Je2** auf ein „Greek masterpiece“ zurückgehen muss, s. dazu Phillips 1968, 5. LIMC VII (1994) 347 s.v. Perseus (L. Jones Roccas)

⁶⁰⁷ LIMC I (1981) 781–782 Nr. 67–89 Taf. 633–637 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg).

⁶⁰⁸ Katharina Lorenz geht davon aus, dass man in dem Bild Ariadne auf dem linken zerstörten Bildteil ergänzen muss, s. Lorenz 2008, 90.

gekleidet ist, zeigt sie sich in **Kb5** lediglich in einen Mantel gehüllt, der ihren Oberkörper unverhüllt lässt.

Es handelt sich um einen Moment der Ruhe und der Erschöpfung, was insbesondere der Heros in sitzender Position verdeutlicht. Er hat das Mischwesen töten können und ruht sich von dem Kampf aus, während er den Fuß auf das tote Untier stützt und seinen Ruhm auf diese Weise betont. Als Zeugin dieses Geschehens tritt zum Teil Ariadne auf, die mit ihrem bloßen Oberkörper (**Kb5**) der Szene eine erotisierende Nuance verleiht. Zusammen zeigen sie sich als Liebespaar, das eine schwere Prüfung bestanden hat und eine gemeinsame Zukunft andeutet. Des Weiteren wird der Heros gefeiert, wie in **Kb2** zu sehen. Zwei Kinder küssen ihm zum Dank⁶⁰⁹ Hand und Fuß, während die Menschenmenge im Hintergrund ihren Augen nicht traut und skeptisch den Leichnam des Minotauros beschaut. Theseus in Siegerpose⁶¹⁰ bildet dabei das Zentrum der Darstellung. In den antiken Quellen findet diese Szene nicht explizit Erwähnung, lediglich die Tötung des Minotauros durch den Heros wird genannt⁶¹¹.

Die wohl bekannteste Darstellung, die einen ähnlichen Moment widerspiegelt, zeigt das Innenbild einer Schale in London⁶¹². Der nackte und bekränzte Theseus zieht mit seinem linken Arm den durch ihn getöteten Minotauros⁶¹³ aus dem Zugang des Labyrinths⁶¹⁴. Er zerrt ihn an einem seiner Hörner heraus, wobei bisher nur der Oberkörper des Mischwesens zu sehen ist. Offenbar noch nicht vollständig von dessen Tod überzeugt, hält der Heros sein Schwert zum Zustecken bereit. Genauso wie in **Kb3** ist der Heros auch hier isoliert mit dem Minotauros dargestellt. Der Moment auf dem Schaleninnenbild ist jedoch früher gewählt als jener der Wandbilder. Theseus ist noch dabei, den Leichnam seines Gegners aus dem Irrgarten zu wuchten, während er ihn in den Wandgemälden bereits auf dem Boden niedergelegt hat, um ihn als seine Trophäe zu präsentieren.

Das Außenbild einer Schale ebenfalls in London⁶¹⁵ zeigt den gleichen zeitlichen Moment wie die Wandbilder. Theseus hat den toten Minotauros mit dessen Oberkörper gegen eine Säule gelehnt. Die Augen des Monsters sind geschlossen und seine Zunge hängt aus dem Maul.

⁶⁰⁹ Dem Minotauros wurden alle neun Jahren sieben Jungen und Mädchen als Opfer dargebracht, s. Diod. 4, 61, 3; Plut. Thes. 15. 19; als Dankgestus deutet es auch Lorenz 2008, 92. 93.

⁶¹⁰ Lorenz 2008, 91.

⁶¹¹ Apollod. 4, 9; Diod. 4, 61, 4; Plut. Thes. 19.

⁶¹² Schale, London, British Museum Inv.-Nr. E 84, aus Vulci, 440/30 v. Chr.; Brommer 1982, Taf. 17; Schefold – Jung 1988, 251 Abb. 301; LIMC VII (1994) 927–928 Nr. 46 Taf. 629 s.v. Theseus (J. Neils).

⁶¹³ Frank Brommer bezeichnet diese Darstellung als Ringkampf zwischen Theseus und Minotauros. Dass das Mischwesen jedoch bereits tot ist, erkennt man an seinem leblos herunterhängenden rechten Arm, s. dazu Brommer 1982, 145; Schefold – Jung 1988, 247.

⁶¹⁴ Der Zugang ist als prostyle Gebäude dargestellt, mit einer Verzierung aus einem Mäanderband, s. Schefold – Jung 1988, 247.

⁶¹⁵ Schale, London, British Museum Inv.-Nr. 1920.2-16.4, 460/50 v. Chr.; Walters 1921, Taf. 3, IV, 6; LIMC VI (1992) 576 Nr. 31 s.v. Minotauros (S. Woodford).

Theseus steht neben dem Untier, wobei seine Aufmerksamkeit Nike gilt, die fliegend herannaht, um ihn zu bekränzen. Genauso wie in den Wandbildern hat er den getöteten Minotauros als Zeichen für seinen Mut vor den Eingang des Labyrinths gelegt und lässt sich feiern, hier in Gestalt der Siegesgöttin, die zum ihm eilt, um ihm den Sieg zu verleihen.

Neben diesen wenigen Vergleichsbeispielen hinsichtlich dieses Darstellungsthemas findet sich das Motiv neben der Wandmalerei der Kaiserzeit auf einem Mosaik in Tripoli⁶¹⁶. Ähnlich wie das Schaleninnenbild in London zieht auch hier Theseus den getöteten Minotauros aus dem Zugang des Labyrinths. Statt am Horn hält er ihn jedoch an den Füßen, während er mit der linken Hand seine Keule für einen weiteren Schlag bereithält. Der Minotauros, der hier in Gänze dargestellt ist, lehnt gegen den Eingang des Irrgartens. Theseus scheint ihn an dieser Stelle abzulegen und nicht weiterzuziehen. Zwischen ihnen befindet sich Ariadne.

Es ist insbesondere die Wandmalerei Pompejis, die großes Interesse an dem Folgemoment hegt und Theseus in drei zeitlich unterschiedliche Plots setzt, die ihn als Sieger innerhalb der Bevölkerung, gemeinsam mit Ariadne oder aber isoliert mit dem toten Minotauros darstellt. Die Darstellungen früherer Epochen zeigen ihn vornehmlich allein oder zusammen mit der Königstochter, eine Tradition, die von den römischen Künstlern aufgegriffen und weitergeführt wurde. Es scheint sich jedoch um eine genuin römische Erfindung zu handeln, den Heros inmitten der durch ihn geretteten athenischen Kinder sowie einer Menschenmenge zu zeigen, die das getötete Mischwesen betrachtet. Somit präferierte man nicht nur die Darstellung des getöteten Minotauros und darauffolgend den erfolgreichen, aber erschöpften Heros, sondern auch jene, in denen er von einer Gruppe Menschen gefeiert wird. Die Künstler inszenierten Theseus als *exemplum*, das paradigmatisch als Retter des Volkes auftritt.

Die Wandbilder des 4. Stils zeigen die Protagonisten zentral in großformatigen Figuren. Die Darstellung des Folgemoments aus dem 3. Stil (**Kb1**) wurde anders gestaltet, sodass die Figuren kleiner sind und so mehr von der Umgebung eingefangen werden konnte. Auf diese Weise erscheinen neben Theseus und dem zu seinen Füßen liegenden Minotauros im Hintergrund zwei sitzende Frauen sowie ein Schattenriss der Minerva. Es wird sich hier um eine Statue der Göttin handeln, die auf den Minotauros-Mythos hinweist und die darauffolgenden Befreiung Athens durch Theseus⁶¹⁷. Des Weiteren kann sie ebenso auf die folgenden Episoden hinsichtlich Theseus anspielen, da sie der Grund für Theseus' Aufbruch von Naxos sein wird⁶¹⁸. Auf die Göttin wird im Besonderen in der römischen Wandmalerei

⁶¹⁶ Mosaik, Tripoli, Archäologisches Museum, o. Inv.-Nr., Ende 2./ Anfang 3. Jh. n. Chr.; Daszewski 1977, 119–120 Nr. 45 Taf. 36; LIMC III Add. (1986) 1056 Nr. 45 Taf. 729 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

⁶¹⁷ Lorenz 2008, 93.

⁶¹⁸ s. Anm. 543.

Bezug genommen, während sie auf den oben beschriebenen Gefäßen keine Erwähnung findet. Des Weiteren wird auch hier Theseus von Kindern zum Dank geküsst. Möglicherweise war hier ebenfalls eine kleine Menschenmenge zugegen, was jedoch durch den schlechten Erhaltungszustand der Malerei nicht nachgewiesen werden kann⁶¹⁹.

Zusammenfassung

Der Folgemoment des 4. Stils besitzt grundsätzlich zahlreiche Gemeinsamkeiten mit jenem des 3. Stils. So finden sich in beiden Zeiträumen Darstellungen der Ruhe und der nachlassenden Spannung, gleichzeitig zeigen sie auch neue Wendepunkte innerhalb der Erzählung auf, sodass ein neuer Spannungsbogen erzeugt wird. Der Schwerpunkt der genannten Bildinhalte wird in den beiden Zeitstilen jedoch unterschiedlich gelegt. Die Darstellungen des 4. Stils belegen einen Akzent auf den ruhigen und erschöpften Gemütszustand der Protagonisten, wie man im Folgemoment von Perseus und Andromeda sowie von Theseus und Ariadne sehen kann. Beide Heroen haben ihre Prüfung, bestehend aus dem Töten eines Untiers, bestanden und sind entsprechend erschöpft und kraftlos dargestellt. Lediglich Actaeon ist es, dem nach seinem Frevel eine Hürde in den Weg gestellt wird, die ihm sein Leben kosten wird: Hierdurch wird nach dem Höhepunkt erneut Spannung hervorgerufen.

Des Weiteren ließ sich auch im Folgemoment des 4. Stils beobachten, dass sich die römischen Künstler und Auftraggeber nicht zwingend an tradierte Darstellungskonventionen orientierten, sondern eigene Darstellungsformen entwickelten. Ähnlich wie auch schon im Vorbereitungs moments erkennt man aufseiten der römischen Künstler eine Eigenständigkeit, die unabhängig von anderen Kunstlandschaften agierte. Während man der griechischen Bildtradition bei Actaeon noch weitgehend folgte, jedoch nun auch Diana eine wichtige Rolle in den Wandbildern angedeihen ließ, so sind die Darstellungen des siegreichen Theseus inmitten einer ihn feiernden Menschenmenge genuin römisch. Dasselbe lässt sich für die zeitlich unterschiedlichen Folgemomente des Perseus mit Andromeda konstatieren.

⁶¹⁹ Hodske 2007, 228 Taf. 134, 1.

VI. Ausnahmen bestätigen die Regel

Die vorliegende Arbeit zeigt auf, dass der Vorbereitungszeitpunkt vor allem im 3. Stil Bevorzugung erfuhr, der Moment des Höhepunkts im 4. Stil präferiert wurde. Dieses Ergebnis resultiert durch die Beobachtung einer Häufung der Momentdarstellung im jeweiligen Schaffenszeitraum. Es existiert jedoch eine geringe Anzahl von Bildern, die von dem bisherigen Ergebnis abweicht. Diese Wandgemälde sollen im Folgenden vorgestellt werden. Dabei handelt es sich um Leda mit dem Schwan im Vorbereitungszeitpunkt sowie Icarus und Daedalus im Moment des Höhepunkts.

VI. 1. Der Vorbereitungszeitpunkt: Leda mit dem Schwan

Wie bereits im Kapitel des Höhepunkts angesprochen⁶²⁰, zeichnen sich die Wandbilder der Leda mit dem Schwan – d. h. jene des Vorbereitungszeitpunkts und des Höhepunkts – durch die sich stark ähnelnden, aber zeitlich unterschiedlichen Momentdarstellungen aus. Der signifikante Unterschied besteht darin, dass sich Leda im Moment des Höhepunkts dem Verlangen des Schwans hingibt, während sie im Vorbereitungszeitpunkt die Annäherungsversuche abzuwehren versucht. Dieser Moment des Abwehrens wurde ausnahmslos im 4. Stil geschaffen⁶²¹, sodass nun die Malereien dieses Vorbereitungszeitpunkts besprochen werden sollen.

Die römischen Wandbilder zeigen Leda und den Schwan in jeweils ähnlicher Komposition. Sie ist nackt, trägt einen sich aufbauschenden Mantel und kommt mit dem Schwan in Berührung. Zeigt sich Leda stehend (**Ga1**, **Ga2**; s. **Tafel 5 Abb. 3–4**), stützt sich das Tier mit seinen Füßen gegen die Hüfte der Frau. Der Schwan, der sich beißend oder küssend Ledas Brust nähert⁶²², ist dadurch gezwungen mittels Flügelschlag auf dieser Position zu bleiben (**Ga1**), während Leda das Tier in **Ga2** mit der Hand am Hals ergreift, um es auf Distanz zu halten. Auf **Ga3** dagegen sitzt Leda auf einem reich verzierten Thron, sodass der Schwan auf

⁶²⁰ s. Kap. V. 2, S. 76–82.

⁶²¹ Dierichs 1992, 57.

⁶²² Dierichs 1992, 54 Nr. 9.

ihrem Bauch bequem Platz nehmen kann. Zudem erhebt sie ihre linke Hand in einem abwehrenden Gestus und auch ihren Kopf wendet sie von dem Schwan ab. Mit der rechten Hand hält sie das Tier jedoch fest, sodass es sich offenbar nicht weiter bewegen kann. **Ga2** und **Ga3** lassen die Szene innerhalb eines Raumes stattfinden. Ein Stuhl, ein dazu passender Fußschemel und ein umgefallener *calathus* verorten den Moment in private Gemächer der Leda (**Ga3**). Auch **Ga2** lässt Ähnliches vermuten, wobei dies nur die obere, besser erhaltene Hälfte der Malerei mittels angegebener Architekturelemente errahnen lässt. Der Hintergrund von **Ga1** ist nur in wenigen Farbresten erhalten, die den Teil eines Strauches wiedergeben, sodass zumindest angenommen werden kann, dass sich die Protagonisten in einem ländlichen Heiligtum befanden.

Die Wandbilder zeugen von Dynamik und beginnender Spannung. Die beiden Protagonisten werden aufgrund der körperlichen Nähe als Einheit dargestellt, wobei sich innerhalb dieser erzwungenen Nähe Spannungen aufbauen. Leda weist den Schwan mit einer entsprechenden Geste zurück, gleichzeitig präsentiert sie sich nackt und somit in einer höchst erotisierenden Pose⁶²³. Der mythenunkundige Betrachter müsste erstaunt über diese Bilder sein, da er nicht wüsste, warum ein Schwan sich in erotischer Absicht einer Frau nähert. Genauso wenig besäße er Kenntnis darüber, warum sich die Protagonistin teils heftig gegen das Tier wehrt.

In der antiken Kunst früherer Epochen existieren keine Darstellungen, die mit den römischen Wandbildern vergleichbar wären. Die griechische Kunst präferierte vielmehr den Moment des Höhepunkts, in dem sich Leda dem Jupiterschwan hingibt. Keine ähnliche Darstellung, jedoch ein zumindest ähnlicher zeitlicher Moment zeigt sich auf einem fragmentarisch erhaltenen Askos⁶²⁴. Darauf ist Leda rechts auf einem Felsen sitzend dargestellt. Sie ist nach links gewandt, von wo ein Schwan auf sie zugelaufen kommt. Das Tier ist nur zum Teil erhalten, Vorderkörper und ein Teil seiner Flügel sind nicht mehr greifbar. Die Darstellung zeigt einen früheren Moment als jene in der Wandmalerei. Schwan und Leda scheinen auf dem Gefäß kurz vor dem ersten Zusammentreffen zu sein. Das Tier läuft mit langgestrecktem Körper und ausgestreckten Flügeln der sich vor ihm befindlichen Leda entgegen. Die Wandbilder geben jedoch jenen Moment nach dem ersten Zusammentreffen wieder. Das Tier bedrängt sie, Leda weist es zurück.

Aber auch in der römischen Kunst findet der Vorbereitungsmoment wenig Anklang. Lediglich die pompejanische Wandmalerei bietet vor allem diesen zeitlichen Moment an. Es sind Darstellungen der ersten Begegnung zwischen den beiden Protagonisten wie auch auf

⁶²³ Hodske 2007, 52.

⁶²⁴ Rotfiguriger Askos, Chania, Museum Inv.-Nr. II 297, um 400 v. Chr.; LIMC VI (1992) 232 Nr. 1 Taf. 107 s.v. Leda (L. Kahil).

dem genannten Askos, die in der kaiserzeitlichen Kunst in unterschiedlichen Kunstgattungen aufgegriffen werden⁶²⁵. Eine abwehrende Haltung aufseiten Ledas wie sie in **Ga1** bis **Ga3** zu sehen ist, möchte man in einer kleinen plastischen Figurengruppe aus Kyrene⁶²⁶ erblicken. Leda wird nackt gezeigt, Kopf und linker Arm sind nicht erhalten. Die rechte Hand ergreift den Schwan am Hals. Oberhalb dieses Griffs sind der Rest des Halses sowie der Kopf abgebrochen. Der Körper des Tieres drängt gegen den Unterkörper der Frau. Nicht sonderlich energisch schiebt Leda mit ihrer Hand den Schwan von sich fort. Da sowohl der Kopf der Leda als auch der des Schwans nicht erhalten sind, lässt sich über deren Haltung nichts sagen. Ob sich Leda mit dem Gesicht von dem Tier abwandte, ist fraglich. Eine Berührung des Schwanenhalses mit der jungen Frau lässt sich ausschließen, da es keinerlei Kontaktpunkte zwischen Ledas Körper und dem Schwanenkopf gibt⁶²⁷. Ein spätantikes koptisches Relief in Oxford⁶²⁸ zeigt Leda in Rückenansicht, sie ist nackt und hält in ihrer rechten Hand ihren Schleier empor. Sie blickt über ihre linke Schulter zurück, da sich hinter ihr der Jupiterschwan befindet, den sie mit der linken Hand am Hals ergreift. Das Tier hat die Flügel ausgebreitet, krallt sich mit dem Fuß in den Unterschenkel der Leda und berührt mit dem Schnabel das Gesäß der Frau. Links und rechts der Gruppe befinden sich zwei Frauen⁶²⁹. Auch hier wehrt sie die Annäherungsversuche des Schwans nur halbherzig ab. Vielmehr machen die beiden vorgestellten Darstellungen den Anschein, Leda gehe auf die Neckereien des Tieres ein, statt sie abzublocken.

Es ist vor allem die römische Wandmalerei des 4. Stils, die das Motiv der Abwehr zeigt⁶³⁰. Am ehesten kann man noch eine Abwehrhaltung auf einem Sarkophagfragment in Budapest⁶³¹ erkennen. Leda, mit nacktem Oberkörper, versucht mit der rechten Hand ihr Geschlecht mit ihrem Schleier zu bedecken, während sie mit der linken Hand den Hals des Schwanes greift und ihn nach oben von sich weg zu schieben scheint. Das Tier steht dabei auf einem hüfthohen Pfeiler.

⁶²⁵ LIMC VI (1992) 236. 237 Nr. 41. 47. 56. 62 Taf. 114. 116. 117 s.v. Leda (L. Kahil) folgen diesem Schema.

⁶²⁶ Figurengruppe, Kyrene, Museum Inv.-Nr. 14.387, aus Kyrene, um 240 n. Chr.; Wiegartz 1983, Taf. 26, 3; LIMC VI (1992) 237 Nr. 60 Taf. 116 s.v. Leda (L. Kahil). Es handelt sich dabei um eine figürliche Tischstütze.

⁶²⁷ Wiegartz 1983, 170.

⁶²⁸ Koptisches Kalkrelief, Oxford, Ashmolean Museum Inv.-Nr. 1970.403, aus Ägypten, spätes 4./ frühes 5. Jh. n. Chr.; Maier 1974, 47 Abb. 23; LIMC VI (1992) 237 Nr. 52 Taf. 115 s.v. Leda (L. Kahil).

⁶²⁹ Wie Franz Georg Maier postuliert, nehmen die drei Frauen zusammen das Motiv der drei Grazien ein, s. dazu Maier 1974, 47. Die drei Grazien zeigen sich so beispielweise auf einem Säulensarkophag in Tunis, Musée de Bardo Inv.-Nr. C1115, um 300 n. Chr., s. hierzu Sichtermann 1992, 180 Nr. 172, Taf. 123, 4.

⁶³⁰ LIMC VI (1992) 236–238 Nr. 40–62. 64. 65 Taf. 114–117 s.v. Leda (L. Kahil) zeigen die erste Begegnung zwischen Leda und Schwan, jedoch ohne eine Abwehrhaltung Ledas darzulegen.

⁶³¹ Sarkophagfragment, Budapest, Ungarisches National Museum Inv.-Nr. 62.85.1, aus Aquincum, 2. Jh. n. Chr.; Goddard King 1933, 71 Taf. 12, 3; LIMC VI (1992) 237 Nr. 63 Taf. 117 s.v. Leda (L. Kahil).

Während der Vorbereitungszeit allgemein insbesondere im 3. Stil bevorzugt wurde, bildet die Szene mit Leda und ihrer ersten Begegnung mit dem Schwan eine Ausnahme, da die Wandbilder ausschließlich im 4. Stil gestaltet wurden. Das Interesse an Leda und dem Schwan war somit im 4. Stil grundsätzlich deutlich ausgeprägt. Während in den Darstellungen des Höhepunkts der Fokus auf der Eroberung der Frau lag, thematisiert der Vorbereitungszeit das zunächst fruchtlos erscheinende Streben nach einer Frau. Die größere Präferenz des Vorbereitungszeit in der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. mag an der eng verwandten Motivwahl und Komposition zu den Darstellungen des Höhepunkts liegen, dessen Bevorzugung in eben dieser Epoche zu finden ist.

VI. 2. Der Höhepunkt: Icarus und Daedalus

Ein Großteil der römischen Wandgemälde, die Icarus gemeinsam mit Daedalus zeigen, wird in den 3. Stil datiert, was für den Vorbereitungs- und Folgemoment gilt sowie für den Höhepunkt. Der Mythos um Vater und Sohn stellt somit eine Besonderheit dar. Im ersten Augenblick folgen sie dem Ergebnis dieser Untersuchung, nämlich dass der Vorbereitungs- und der Folgemoment insbesondere im 3. Stil zu finden sind. Des Weiteren fertigte man aber auch Darstellungen des Höhepunkts sowie der kontinuierlichen Erzählweise⁶³² im 3. Stil an. Dieser Umstand wird mit der Beliebtheit von Landschaftsbildern im 3. Stil im Zusammenhang stehen, wie Monika Verzár-Bass ausführt⁶³³. Da das Vater-Sohn-Gespinn und deren Flug nur in solchen Landschaftsbildern zur Geltung kamen, diese jedoch im 4. Stil nicht mehr von Interesse waren, verschwanden diese mythologischen Szenen aus dem Repertoire der Wandmalerei. Im Folgenden sollen die Wandbilder des Höhepunkts besprochen werden.

Die Wandbilder aus dem 3. Stil sind in ihrem Bildaufbau unterschiedlich gestaltet. Gemein ist ihnen ein See oder ein Küstenstreifen, über dem Icarus am Himmel im Begriff ist abzustürzen. Sein Vater Daedalus fliegt mit ausgebreiteten Flügeln unweit seines Sohnes im Vordergrund des Bildes. **Db3** (s. **Tafel 3 Abb. 1**) ist derart schlecht erhalten, dass die beiden nicht mehr darauf zu erkennen sind. Auf dem Wasser unter ihnen befindet sich mindestens ein

⁶³² s. Kap. VII, S. 125–126.

⁶³³ Verzár-Bass 2008, 1088–1089.

Ruder- (**Db1, Db2**; s. **Tafel 2 Abb. 4**) oder Segelboot (**Db3**), dessen Besatzung das Schauspiel am Himmel beobachtet. Am felsigen Ufer sind unterschiedliche Personen, die von Land aus das Geschehen über ihnen verfolgen. Sie reagieren auf das Ereignis kaum wahrnehmbar (**Db1**), aber auch panisch und erschreckt (**Db2, Db3**). Während sich in **Db1** eine Figur des Neptun samt Dreizack in der Hand befindet und auf einem Felsen Platz genommen hat, wird in **Db2** ein Heiligtum mittels eines kleinen Tempels angedeutet. **Db3** zeigt am rechten Bildrand eine Neptunstatue, zu dessen Füßen Waffen liegen. Des Weiteren lassen **Db1** und **Db2** Sol in seiner Quadriga am Himmel vorbeiziehen.

Die Darstellungen zeigen den Moment höchster Spannung, den Kulminationspunkt der Handlung. Icarus ist der Sonne, auf den Wandbildern durch die Figur des Sol dargestellt, zu nahe gekommen, sodass seine Flügel, die teilweise aus Wachs bestehen, zu schmelzen begannen und sich auflösten. Wie Ovid berichtet, warnte sein Vater ihn davor, zu leichtsinnig mit den Flügeln umzugehen⁶³⁴. Ein Absturz aus großer Höhe war unvermeidlich. Neptun beziehungsweise der dargestellte Prostylos⁶³⁵ verlagern das Geschehen in einen heiligen Bereich. Des Weiteren kann der Gott des Meeres zusätzlich als Vorausschau dienen, sodass der Betrachter zumindest mutmaßen könnte, dass Icarus nun ins Meer stürzen wird. Wie auch in den antiken Quellen überliefert, beobachten verschiedene Personen am Boden das Geschehen über ihnen⁶³⁶.

Der Fall des Icarus, der auf den oben beschriebenen Wandbildern thematisiert wird, ist vor allem in der römischen Kunst von Bedeutung⁶³⁷, ganz besonders in eben dieser Kunstgattung⁶³⁸; dabei ist der Moment des Höhepunkts eine genuin römische Darstellungsweise, die auf die Gattung der Wandbilder beschränkt blieb.

In der griechischen Kunst sind es Darstellungen des Fliegens, die von größerem Interesse waren, jedoch auch nur in geringer Anzahl erhalten sind. Sie zeigen vornehmlich Daidalos und Ikaros gemeinsam in der Luft, aber auch Ikaros ohne seinen Vater. Eine Bronzestatue in London⁶³⁹ gibt einen nackten Jüngling mit Flügeln an seinem Rücken wieder, die seinen Armbewegungen folgen. Den linken Arm samt Flügel hat Ikaros emporgestreckt, rechter Arm

⁶³⁴ Apollod. Epit. 1, 12–13; Ov. met. 8, 183–235, bes. 203–208.

⁶³⁵ Der Maler der Darstellung könnte sich an Vergils Überlieferung orientiert haben, in der berichtet wird, dass Daedalus nach seiner Flucht auf Cumae landete und für Phoebus einen Tempel erbaute, s. Verg. Aen. 6, 14–19; s. auch Luck-Huyse 1997, 65. Auf diese Weise würde zum einen das im Wandbild dargestellte Land einen Namen erhalten und zum anderen würden Land und Tempel eine Vorausschau auf zukünftige Ereignisse bezüglich Daedalus aufzeigen.

⁶³⁶ Ov. met. 8, 183–235, bes. 216–220.

⁶³⁷ LIMC III (1986) 321 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

⁶³⁸ LIMC III (1986) 318–319 Nr. 36–43 Taf. 240–241 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

⁶³⁹ Statuette, London, British Museum Inv.-Nr. 1451, um 430 v. Chr.; LIMC III (1986) 316 Nr. 15 Taf. 138 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis) mit weiteren Beispielen des fliegenden Ikaros.

und rechter Flügel folgen dieser Bewegung antithetisch, sodass sie zusammen eine Diagonale bilden. Seinen Kopf richtet er nach links oben. Seine Kopfhaltung wie auch seine Arm-beziehungsweise Flügelstellung deuten den Zustand des Fliegens an.

Eine Halsamphora in Kiel⁶⁴⁰ zeigt Vater und Sohn gemeinsam in der Luft. Die beiden bärtigen und beflügelten Männer fliegen nach rechts. Daidalos bewegt sich horizontal und hält verschiedene Werkzeuge in der Hand, während Ikaros rechts nahezu vertikal dargestellt ist und zwei stabförmige Gegenstände mit sich trägt.

Obwohl sowohl die griechische wie auch die römische Kunst den Höhepunkt verbildlichten, interessierten sich die beiden Kunstregionen jedoch für unterschiedliche Stadien dieses Moments. Die griechische Kunst präferierte die Visualisierung der fliegenden Protagonisten. Der erfolgreiche Aufbruch von Kreta und somit das Entkommen aus der Gefangenschaft durch Minos stehen im Mittelpunkt. Darüber hinaus werden die Kreativität und das handwerkliche Geschick des Daidalos in den Vordergrund gerückt. Im Gegensatz dazu entscheiden sich die Künstler der römischen Wandbilder für den Moment unmittelbar nach dem Höhepunkt, also jenem, in dem Icarus der Sonne zu nah kam. Der augenblickliche Sturz zur Erde wird in den Bildern festgehalten. Auf diese Weise wird das Hauptaugenmerk von der erfolgreichen Flucht von der Insel auf den Leichtsinns des Icarus gelenkt.

⁶⁴⁰ Halsamphora, Kiel, Kunsthalle Inv.-Nr. B700, 550 v. Chr.; LIMC III (1986) 317 Nr. 31 Taf. 240 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis).

VII. Darstellungen der kontinuierenden Erzählweise

Neben den zahlreichen monoszenischen Wandbildern existieren einige Darstellungen, denen mehr als nur ein Moment zu Eigen ist. Sie zeigen zwei zeitlich unterschiedliche Szenen einer Erzählung und sind somit vor allem für textunkundige Betrachter eine Bereicherung. Der Verweis auf die weitere Handlung wird hierin folglich explizit aufgezeigt, während er in den monoszenischen Darstellungen implizit aufgeführt wird, sodass etwa durch das spießende Hirschgeweih an Actaeons Stirn angedeutet wird, was im weiteren Verlauf der Erzählung folgen wird.

Es handelt sich bei den hier zu besprechenden Wandgemälden um die mythologischen Erzählungen des Icarus mit Daedalus, des Perseus mit Andromeda sowie des Actaeon mit Diana. Die kontinuierende Darstellungsweise fand in der Wandmalerei vor allem im 3. Stil Verwendung, was durch die Vorliebe für Landschaftsmalerei in dieser Zeit zu begründen ist. Denn gemein ist den drei hier vorzustellenden Wandbildern die dominierende Angabe der Landschaft, in dem das Geschehen der Erzählung inszeniert wird⁶⁴¹.

Actaeon mit Diana

Die kontinuierende Erzählweise vereint den Moment des Höhepunkts und den Folgemoment in einem Bild. Die Wandgemälde zeigen somit die Beobachtung der badenden Diana durch Actaeon und gleichzeitig dessen Bestrafung für sein Vergehen⁶⁴².

Die vier zum Teil nur noch in Zeichnungen erhaltenen Wandbilder geben jeweils eine weitläufige Landschaft wieder, in der beide Szenen eingebettet sind. Dabei fällt die unterschiedliche Anzahl der Protagonisten in den Bildern auf. Während in **Ac1** jeweils zwei Figuren der Diana und des Actaeon verwendet wurden, zeigt sich in **Ac2**, **Ac3** und **Ac4** die badende Diana, Actaeon findet in **Ac3** und **Ac4** dagegen in beiden dargestellten Szenen zweifach Einzug: als Beobachter der Göttin und in der Rolle des Bestraften. In **Ac2** fehlt er als Beobachter⁶⁴³. In der zum Höhepunkt gehörigen Szene befindet sich Diana nackt und kniend mit dem Rücken zum Betrachter an einem Bachlauf, während sie ihren Kopf zu dem nicht dargestellten Actaeon gewendet hat (**Ac1–Ac4**). Der Jäger steht hinter einem

⁶⁴¹ Ling 1991, 114–116.

⁶⁴² Kall. h. 5, 107–118; Ov. met. 3, 138–252.

⁶⁴³ Möglicherweise existierte hier eine Darstellung des Actaeon in der Rolle des Beobachtenden, die jedoch bereits zum Zeitpunkt der Zeichnung nicht mehr erhalten war.

Brunnenhaus (**Ac1**) beziehungsweise hinter einem Felsen (**Ac3, Ac4**) und blickt zur Göttin. Im Folgemoment zeigt sich Diana in **Ac1** vollständig bekleidet mit einer Lanze in der linken Hand und hetzt mit einer Geste des rechten Armes die Hunde auf Actaeon. In allen vier Wandbildern ist der Jäger⁶⁴⁴ nur mit einem Mantel um die Schultern bekleidet und trägt als Waffe sein *pedum* bei sich. Auffallend ist die von Actaeon eingenommene Haltung, welche in **Ac2** und **Ac4** sowie in der monoszenischen Darstellung von **Ab2** nahezu identisch ist. Grasende Tiere (**Ac1, Ac3**) umgeben den Jäger und die ihn anfallenden Hunde, des Weiteren finden sich unterschiedliche architektonische Strukturen. Freistehende Säulen und Pfeiler sowie zwei Gewandstatuen (**Ac2**), ein kleiner Tempel samt Kultbild der Diana (**Ac3**) und eine Statue der Göttin (**Ac4**) verorten die Szenerie in ein Heiligtum. Eine weibliche Figur (**Ac2, Ac4**) oder eine Flussgottheit (**Ac2**) beobachten das Geschehen.

In den Darstellungen dominiert die Landschaft das Bild, während die kleinen Figuren auf dem Tableau verteilt in Erscheinung treten. Die Notwendigkeit solch einer ostentativ hervortretenden Landschaft liegt zum einen am zeitlichen Stil, zum anderen vermutlich auch an den gewählten Momenten⁶⁴⁵, die darin eingebettet sind. Der Höhepunkt sowie der Folgemoment nehmen dabei jeweils eine Bildhälfte ein, lediglich in **Ac3** wird Actaeon zweifach in unmittelbarer Nachbarschaft dargestellt. Des Weiteren wird der Heiligtumscharakter mittels sakraler Elemente wie auch architektonischer Zufügungen herausgehoben.

Vergleiche außerhalb der römischen Kunst existieren nicht. Es ist vor allem die Wandmalerei, die die zwei zeitlich unterschiedlichen Szenen innerhalb eines Bildes zusammenfügt. Neben den Wandgemälden zeigen auch weitere Gattungen verschiedene Momentdarstellungen, jedoch nicht in der kontinuierlichen Erzählweise, sondern vielmehr in der komplementären⁶⁴⁶. Sie vereinen ebenfalls den Moment des Höhepunkts und den Folgemoment in einem Bild, ziehen hierfür nur jeweils eine Darstellung der Protagonisten heran und bilden dadurch ein zeitlich inkohärentes Bild des Mythos. Als Beispiel eines komplementären Bildes sei ein Relief aus Knochenschmelze in Paris⁶⁴⁷ genannt, das die beiden Hauptfiguren nebeneinander stehend zeigt. Diana befindet sich links, ist unbescheiden und in ponderierter Haltung dargestellt. Sie

⁶⁴⁴ Es ist nicht ersichtlich, ob Actaeons Körper auf den Malereien bereits eine Verwandlung in einen Hirsch erfahren hat. Sollte die Metamorphose noch nicht eingesetzt haben, wäre hinsichtlich der verbildlichten Handlungsebene hier eine verständlichere Darstellung des Jägers verwendet worden als in den Bildern der monoszenischen Erzähltechnik. Auf diese Weise kann auch ein mythenunkundiger Betrachter das Geschehen ohne Schwierigkeiten lesen, während das Sprießen eines Geweihs an Actaeons Stirn Kenntnis vom Mythos voraussetzt.

⁶⁴⁵ s. Kap. V. 1, S. 53.

⁶⁴⁶ LIMC I (1981) 463–464 Nr. 100–109a Taf. 359–361 s.v. Aktaion (L. Guimond).

⁶⁴⁷ Reliefplatte, Paris, Musée du Louvre Inv.-Nr. AO 6173, 4. Jh. n. Chr.; LIMC I (1981) 464 Nr. 107 Taf. 360 s.v. Akation (L. Guimond).

blickt über ihre linke Schulter zu Actaeon, dem ein Geweih aus der Stirn sprießt. Dass er nicht mehr als Beobachter, sondern als Gejagter gezeigt wird, belegt seine mit der Rechten ausholende Armbewegung. Er setzt sich mit dem *pedum* gegen seine Jagdhunde zur Wehr, die in der Darstellung nicht miteinbezogen wurden. Diana und Actaeon stellen jeweils einen zeitlich anderen Moment dar. Während die Göttin noch beim Baden ist und ihren Beobachter gegebenenfalls bereits entdeckt hat, findet die Metamorphose des Actaeon inzwischen statt, sodass er sich gegen den Angriff der Hunde zu wehren versucht. Zieht man **Ac2** hier heran, zeigt sich, dass auch diese Wandmalerei wahrscheinlich der komplementären Erzählweise folgt⁶⁴⁸. Die beiden Hauptfiguren sind jeweils nur einmal abgebildet und erscheinen in den zwei zeitlich unterschiedlichen Momenten.

Insgesamt ist die Darstellung dieses Bildthemas in der kontinuierenden Erzählweise nur auf die römische Wandmalerei begrenzt. Vorläufer, an die sich die Maler gehalten haben könnten, sind nicht erhalten. Vielmehr kam in der griechischen Kunstlandschaft die komplementäre Erzählweise zum Einsatz, um mit wenigen Figuren ein weites Spektrum des Mythos abzubilden – auch diese Darstellungsweise ist in der römischen Wandmalerei zu finden.

Icarus und Daedalus

In der römischen Wandmalerei hat sich eine Darstellung erhalten, die bezüglich des Icarus-Daedalus-Mythos die kontinuierende Erzählweise verwendete. Das in den 3. Stil datierte Wandbild zeigt den Höhepunkt sowie den Folgemoment, also den abstürzenden Icarus wie auch dessen Tod⁶⁴⁹.

Die Wandmalerei **Dd1** gibt Icarus zweifach, Daedalus dagegen nur einmal wieder: Während Icarus als Abstürzender – ein Flügel hat sich bereits von seinem Arm gelöst – in der Luft und als Verstorbener an Meeresufer dargestellt wird, findet sich Daedalus nur als fliegende Figur⁶⁵⁰. Diese ist jedoch nicht mehr vollständig erhalten, lediglich die beiden Flügelspitzen sind noch zu erkennen und deuten an, dass Daedalus seine Flügel weit ausbreitete. Des Weiteren befindet sich Sol mit seinem Viergespann in unmittelbarer Nähe des herabfallenden Icarus. Vom Meer aus wie an Land beobachten Personen die Szene am Himmel. Neben dem Leichnam des Icarus am Ufer beugt sich eine männliche Person über diesen. Im Hintergrund

⁶⁴⁸ Sofern nicht doch eine zweite Figur des Actaeon im Bild vorhanden war. Die in der oberen Hälfte verblasste Zeichnung lässt Raum für Spekulationen.

⁶⁴⁹ Ov. met. 8, 183–235.

⁶⁵⁰ Möglicherweise ist die Darstellung des Daedalus eine Kopie der Wandmalerei **Dc3** (s. **Tafel 3 Abb. 3**) aus der Villa Imperiale, s. dazu von Blanckenhagen 1968, 133.

befindet sich eine ummauerte Stadt⁶⁵¹. Im Gegensatz zu Icarus erscheint Daedalus in einem größeren Format, sodass sich in seiner Erscheinung sowohl „his ingenuity and his tragedy“⁶⁵² konzentrieren, sich folglich eine Bedeutungsgröße ableiten lässt. Andererseits kann seine riesige Gestalt damit zusammenhängen, dass der Künstler auf diese Weise keine zweite Figur des Daedalus darzustellen brauchte, um die zwei zeitlich verschiedenen Szenen mit ihm auszustatten. Er fungiert somit als narratives Scharnier⁶⁵³ und verbindet beide Szenen. Es handelt sich hier somit vielmehr um einen formalen Kunstgriff des Malers.

Ähnlich wie die monoszenischen Darstellungen des Folgemoments zeigt auch dieses Wandbild Icarus nicht ins Meer stürzen – wie es laut der Überlieferung des Ovid geschah⁶⁵⁴ –, sondern präsentiert dessen Leichnam an der Meeresküste liegend. Vergleiche oder Vorläufer aus anderen Epochen oder Kunstgattungen gibt es nicht. Somit ist diese singuläre Wandmalerei auch ein Unikum in der gesamten antiken Kunst.

Perseus und Andromeda

Zwei Wandbilder, die in den 3. Stil datiert werden, haben sich erhalten, die einen sehr ähnlichen Aufbau zeigen, sodass hier lediglich eines der Wandgemälde genauer betrachtet werden soll. Die Darstellungen vereinen zwei unterschiedliche Vorbereitungs Momente. Es erscheint interessant, dass für die kontinuierende Darstellungsweise ein zweites Vorbereitungs moment verwendet wurde: So wird nicht nur der heranfliegende Perseus thematisiert, der Andromeda an einen Felsen gekettet auffindet, sondern auch Perseus, der mit dem König und Vater der Andromeda mittels Handschlag eine Vereinbarung trifft. Dieser neue Vorbereitungs moment ist vermutlich später angesetzt, ordnet sich jedoch immer noch vor dem Höhepunkt der Erzählung ein, dem Kampf zwischen Heros und dem Ketos.

Im Mittelpunkt der Wandmalerei (**Jc1**; s. **Tafel 8 Abb. 3**) findet sich die an einen Felsen gefesselte Andromeda. Der Felsen nimmt nahezu die gesamte Höhe des Bildfeldes ein. Perseus fliegt heran; bewaffnet mit dem Kopf der Gorgo in der Linken, holt er mit der *harpe* in seiner Rechten zum Schlag aus. Unter den beiden Hauptfiguren befindet sich das Ketos im Wasser und hat sein Opfer über ihm entdeckt. Eine auf einem Felsvorsprung sitzende Nymphe⁶⁵⁵ beobachtet das Geschehen, ebenso zwei stehende Personen⁶⁵⁶. Auf der rechten

⁶⁵¹ von Blanckenhagen 1968, 122 geht davon aus, dass es sich bei der Stadt um Knossos handelt. So auch schon Dawson 1965, 99 Nr. 39.

⁶⁵² von Blanckenhagen 1968, 133.

⁶⁵³ Ähnlich wie Paris in dem Wandbild des Höhepunkts **Ib8**, s. Kap. V. 2, S. 88.

⁶⁵⁴ Ov. met. 8, 229–230.

⁶⁵⁵ Dawson 1965, 98 Nr. 38.

Bildhälfte findet sich die zweite Szene: Vor einer aus drei Gebäuden bestehenden Kulisse stehen sich Perseus und der König gegenüber. Sie reichen einander die Hände, während sie im Hintergrund von mehreren bewaffneten Kriegeren umgeben sind.

In der mehrszenigen Malerei bildet die im Zentrum dargestellte Andromeda das Hauptaugenmerk, mehr noch: Sie stellt, ähnlich wie Daedalus, das narrative Scharnier der Darstellung dar, da sie die maßgebliche Person ist, um die es in beiden Momentdarstellungen geht. Kompositorisch wird dies durch ihre zentrale Positionierung sowie ihre Größe betont. Während sie die Bildmitte dominiert, richtet sie ihren Blick aus der Wandmalerei heraus zum externen Betrachter, „als wolle sie sich [...] ihres Effektes vergewissern.“⁶⁵⁷ Der herannahende Perseus hat zum Schlag gegen das Seeungeheuer ausgeholt und impliziert mit dieser Bewegung bereits den baldigen Kampf. Die Szene ähnelt den monoszenischen Darstellungen (**Ja1, Ja2**)⁶⁵⁸. Die sich rechts im Hintergrund befindliche Szene findet sich ein weiteres Mal auf einer monoszenisch erzählten Wandmalerei⁶⁵⁹. Es handelt sich um eine Situation, die auch in der literarischen Überlieferung existiert⁶⁶⁰ und sich zeitlich vor dem Moment befindet, in dem Perseus gegen das Ketos in den Kampf tritt⁶⁶¹. Perseus hält um Andromedas Hand an; erst nach dieser Zusage ihres Vaters Kepheus nimmt er den Kampf gegen das Untier auf. Peter H. von Blanckenhagen glaubt, die Wandmalerei aus Boscotrecase, die der Darstellung **Jc1** sehr stark ähnelt, besitze einen Vorläufer aus der hellenistischen Kunst oder aber basiere vor allem auf dem Wandgemälde **Ja1**⁶⁶².

Vergleiche bietet vor allem die apulische Keramik, die das Verhandlungsgespräch beider Parteien thematisierte. Als Beispiel sei ein Volutenkrater in Malibu genannt⁶⁶³. Kepheus sitzt auf einem nicht näher dargestellten Untergrund. Er ist weißhaarig und bärtig, trägt ein Himation sowie ein Szepter. Ihm gegenüber steht der unbekleidete Perseus mit Mantel auf dem Rücken, geflügelten Schuhen wie auch einem geflügeltem Helm. Die beiden Männer reichen sich die Hände und bekräftigen den Pakt, Perseus bekomme Andromeda zur Gemahlin, wenn er das Ketos besiegt. Auf der linken Seite desselben Bildfeldes befindet sich

⁶⁵⁶ Christopher M. Dawson ist der Meinung, es handele sich dabei um Kassiopeia sowie einen Begleiter, s. dazu Dawson 1965, 98 Nr. 38. Diese zwei Figuren sind jedoch derart schlecht erhalten, dass eine Identifizierung nicht möglich ist.

⁶⁵⁷ Lorenz 2008, 128.

⁶⁵⁸ s. Kap. V. 1, S. 53–56; Phillips 1968, 4.

⁶⁵⁹ Pompeji, *in situ*, I 10, 4, 4. Stil; PPM I 320.

⁶⁶⁰ Apollod. 2, 44; Ov. met. 4, 691–705.

⁶⁶¹ So auch Schauenburg 1960, 62; Lorenz 2008, 128. Bernhard Schmaltz ist jedoch der Meinung, die Perseus-Kepheus-Szene sei zeitlich hinter die Befreiung der Andromeda durch Perseus zu setzen. Er sieht diese Szene als das glückliche Ende an statt als Verhandlungsszene, die in der antiken Quelle überliefert wird, s. dazu Schmaltz 1989, 267. 273. 278.

⁶⁶² von Blanckenhagen 1962, 50–51; Phillips 1968, 4.

⁶⁶³ Volutenkrater, Malibu, J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 85.AE.102, um 400 v. Chr.; Simon 1990, 46–47 Abb. 1; LIMC VI (1992) 7 Nr. 6 Taf. 8 s.v. Kepheus I. (K. Schauenburg).

zudem die an zwei Balken gefesselte Andromeda, die von einer männlichen Person⁶⁶⁴ von eben diesen Fesseln befreit wird. Der Künstler verband zwei zeitlich unterschiedliche Szenen in einem Bildfeld miteinander. So erblickt ein mythenkundiger Betrachter die Verhandlung zwischen König und Heros, die vor dem Kampf gegen das Seeungeheuer stattfindet, sowie die anschließende Befreiung der Andromeda. Da keine der dargestellten Figuren mehrfach gezeigt wird, folgte der Maler der komplementären Erzähltechnik. Somit existiert nicht nur ein Vorläufer der Verhandlungsszene, sondern auch ein Vorreiter der mehrszenigen Darstellungsweise dieses Themas. Der Unterschied zur Wandmalerei besteht in den gewählten Momenten und in der dazu verwendeten Erzählweise.

Auch monoszenische Darstellungen werden in der apulischen wie auch in der lukanischen Vasenmalerei⁶⁶⁵ gezeigt, die jedoch einen früheren Moment der Verhandlung wiedergeben, sodass der textunkundige Betrachter noch nicht eindeutig darüber in Kenntnis gesetzt wird, ob Perseus die Königstochter zur Frau bekommt. Eine lukanische Hydria in London⁶⁶⁶ zeigt Kepheus auf einem Felsen sitzend, mit Mantel um den Unterkörper sowie einer phrygischen Mütze auf dem Kopf. In der rechten Hand ist er mit einem Szepter ausgestattet. Vor ihm steht der nackte Perseus, mit Mantel am Rücken, Speer in der einen und *harpe* in der anderen Hand. Zusätzlich trägt er Flügelschuhe sowie einen Helm. Auf der linken Bildhälfte steht die an Säulen gefesselte Andromeda und blickt zu einer Frau, die eine Hydria herbeiträgt⁶⁶⁷. Perseus befindet sich mit dem König inmitten einer Konversation, deren Ergebnis noch nicht feststeht. Eine gänzlich andere Art dieser Unterredung findet sich auf einer Hydria ebenfalls in London⁶⁶⁸. Sie zeigt den weißhaarigen König vor Perseus kniend. Dieser, behelmt und mit *harpe* bewaffnet, blickt nach oben zu einem Eros⁶⁶⁹, der über den beiden Protagonisten schwebt. Andromeda befindet sich in der Bildmitte, ist an einen als Bogen gekennzeichneten Felsen gefesselt und betrachtet ihren Vater. Diese Darstellung orientiert sich weder an vergleichbaren Bildern noch an die schriftliche Überlieferung. Nicht Perseus ist es, der Kepheus um die Hand und somit die Befreiung Andromedas bittet. Es ist der König, der mit kniender und damit unterwürfiger Haltung den Heros darum anfleht, seine Tochter zu retten. Verwirrung stiftet Perseus jedoch mit dem Gestus der rechten Hand. Diese hat er auf

⁶⁶⁴ Erika Simon erkennt in dieser Figur den einstigen Verlobten der Andromeda, der gleichzeitig auch ihr Onkel ist, s. dazu Simon 1990, 46.

⁶⁶⁵ LIMC VI (1992) 8 Nr. 9. 13. 20 s.v. Kepheus I (K. Schauenburg).

⁶⁶⁶ Hydria, London, British Museum Inv.-Nr. F 185, 1. Viertel 4. Jh. v. Chr.; Schauenburg 1960, 62 mit Anm. 412; Phillips 1968, 9 Taf. 8 Abb. 19, zählt das Gefäß zur apulischen Keramik; LIMC VI (1992) 8 Nr. 20 s.v. Kepheus I (K. Schauenburg).

⁶⁶⁷ Phillips 1968, 9.

⁶⁶⁸ Hydria, London, Kunsthandel, Dareiosmaler, um 330 v. Chr.; Schauenburg 1984, 362 Taf. 101, 1. 2; LIMC VI (1992) 8 Nr. 13 s.v. Kepheus I (K. Schauenburg).

⁶⁶⁹ Dieser weist auf die Verbindung zwischen Perseus und Andromeda hin, s. auch Schmaltz 1989, 273. 277.

Brusthöhe erhoben, mit der Innenseite nach außen zu Kepheus gerichtet. Es handelt sich hier um eine Geste des Verneinens oder Abwehrens⁶⁷⁰. Es wird sich aber nicht um die Ablehnung der Bitte handeln, sondern vielmehr um das Sichtbarmachen, dass ein Flehen von Seiten Kepheus nicht nötig ist. So richtet Perseus seinen Blick auch nicht auf den knienden König, sondern zu Eros.

Interessant erscheint zudem, dass es nur wenige Darstellungen gibt, die das Thema des Verhandeln um Andromeda aufgreifen. Insbesondere die apulische Kunstlandschaft nahm sich dieses Motivs an, jedoch wählten sie einen früheren Vorbereitungsmoment als die pompejanische Wandmalerei. So befinden sich die beiden Männer entweder noch miteinander im Gespräch oder Perseus wird von Kepheus kniefällig um Beistand und Rettung gebeten, derweil Andromeda ihr Dasein als Opfer für das Ketos fristen muss.

Die Maler der Wandgemälde konnten somit bei beiden Szenen auf Vorläufer zurückgreifen, jedoch wählten sie erstmals zwei zeitlich unterschiedliche Vorbereitungs Momente, um sie innerhalb eines Bildes zu einer Erzählung zu verknüpfen. Die Wandmalerei spiegelt auf diese Weise doppelt die Ruhe vor dem Höhepunkt wieder. Diese Ruhe wird durch die Verhandlungsszene sogar überspitzt dargestellt, so hat Perseus nach der Entdeckung der bedrohten Andromeda noch genügend Zeit, einen Vertrag mit dem König zu schließen. Durch das aus dem Wasser auftauchende Ungeheuer wird auf den kommenden Kampf angespielt und eine anfängliche Spannung an den Betrachter herangetragen. In der römischen Kunstlandschaft finden sich keine weiteren Darstellungen der kontinuierlichen Erzählweise. Man präferierte die Wandmalerei für jenes Motiv, insbesondere da die Möglichkeit einer großformatigen Landschaftsmalerei, wie sie hier zu finden ist, geradezu dazu einlud.

⁶⁷⁰ Neumann 1965, 37–40.

VIII. Isolierte Momentdarstellung⁶⁷¹

Wie bereits gesehen, werden in der römischen Wandmalerei hinsichtlich eines Mythos – mindestens zwei – unterschiedliche Momente gewählt und dargestellt. Einige mythologische Themen besitzen dagegen die Besonderheit, dass lediglich ein zeitlicher Moment von Interesse war und dieser entsprechend häufig an den Wänden römischer Häuser dargestellt wurde. Dieses Interesse galt beispielsweise dem Mythos von Hercules gegen Nessus in einem Folgemoment sowie dem der Medea in einem Vorbereitungsmoment. Der Moment des Höhepunkts findet sich etwa in einem Bild der Iliupersis. Eine Präferenz der isolierten Darstellungen in eine spezifische Epoche kann auch hier dargelegt werden, da die Wandgemälde hinsichtlich Hercules im Folgemoment nahezu ausschließlich in den 3. Stil datiert werden, während das Wandgemälde der Iliupersis mit Wiedergabe des Höhepunkts im 4. Stil zu finden ist. Diese beiden Bildthemen folgen in ihrer Momentwahl somit der in vorliegender Untersuchung erbrachten Beobachtung. Lediglich der Vorbereitungsmoment bezüglich Medea differiert hierzu, da die Darstellungen im 4. Stil geschaffen wurden und folglich eine Ausnahme bilden.

Hercules gegen Nessus

Der Folgemoment zeigt Hercules, nachdem er Nessus mit einem Pfeil verletzt hat. Dieser sollte zuvor Deianeira über einen Fluss setzen, während der Heros selbst diesen Strom zum anderen Ufer durchschwimmt. Auf der anderen Seite angekommen, bemerkt Hercules die Belästigung seiner Frau durch Nessus und schießt dem Kentauren einen vergifteten Pfeil in den Rücken⁶⁷².

Die Wandmalerei zeigt Hercules unbekleidet (C1, C2) und mit seiner Keule bewaffnet (C1) sowie mit dem Löwenfell auf seiner Schulter (C2). In C2 hält er statt seiner Keule seinen Sohn Hyllos auf dem Arm, der sich dagegen in C1 in den Armen der Deianeira befindet. Hercules greift mit der rechten Hand in das Haar des Kentauren, der vor ihm kniet und hält ihn auf diese Weise am Boden. Deianeira befindet sich hinter den beiden Dargestellten in dem Wagen eines Zweigespannes. Die Protagonisten nehmen das Zentrum der Wandbilder ein.

⁶⁷¹ Der Begriff ‚isolierte Darstellung‘ soll im Folgenden für monoszenische Wandbilder Verwendung finden, deren mythologisches Thema ausschließlich auf einen zeitlichen Moment beschränkt ist, die verbildlichte Erzählung somit in der römischen Wandmalerei jeweils nur im Vorbereitungsmoment, im Höhepunkt oder im Folgemoment existiert.

⁶⁷² Ov. met. 9, 101–133.

Die Szene kann aufgrund von reichlichen Landschaftsangaben in die freie Natur verortet werden. Anders erscheint **C3** (s. **Tafel 2 Abb. 2**): Hercules ist an den linken Rand gerückt und hält seinen Sohn auf dem linken Arm. Der Heros blickt nach rechts zu dem sich am Boden krümmenden Nessus. Die Außenwand eines Gebäudes, die mit einem gerahmten Bild oder einer Nische mit einer Büste⁶⁷³ verziert ist, befindet sich im Hintergrund, zudem auch Landschaftsangaben.

Obwohl es sich hierbei um einen Folgemoment⁶⁷⁴ handelt, ist diesem noch eine gewisse Spannung inhärent. Das zeigt sich vor allem in dem sich vor Hercules krümmenden Kentauren. Dieser wurde möglicherweise von der tödlichen Waffe getroffen – weder Pfeil noch eine Wunde sind zu sehen –, und wird von Hercules zusätzlich körperlich überwältigt, indem er ihn an den Haaren packt beziehungsweise ihm mit seiner Keule drohend gegenübersteht. Der Heros bildet den Gegenpol zum Kentauren, steht ihm entspannt gegenüber, trägt seinen Sohn auf dem Arm – sofern Deianeira diese Aufgabe nicht übernommen hat – und erwartet geduldig den Tod des Nessus. Der Höhepunkt der mythologischen Erzählung liegt demnach nur wenige Augenblicke zurück, sodass hier nun der Ausgang des Kampfes thematisiert wird. Da zudem Architektur im Hintergrund dargestellt sein kann, findet diese Szene nicht zwingend in der freien Natur statt⁶⁷⁵.

Während die pompejanische Wandmalerei großes Interesse an dem Folgemoment hegte, bevorzugte die griechische Kunstlandschaft den Höhepunkt, also den Kampf zwischen Herakles und Nessos. Dabei bekämpft er das Mischwesen mit der Keule, mit dem Schwert oder mit Pfeil und Bogen. Seine Frau befindet sich derweil noch in der Gewalt des Nessos⁶⁷⁶ oder konnte bereits vor diesem fliehen⁶⁷⁷. Die römischen Künstler orientierten sich somit nicht an bestehenden Bildtraditionen, sondern wählten einen Moment, der zuvor keine

⁶⁷³ Die Wandmalerei ist derart schlecht erhalten, sodass nicht klar dargelegt werden kann, um was es sich bei dieser Verzierung handelt. Möglicherweise gehört dieser Kopf zu einer Figur, die hinter Hercules steht, jedoch fehlt darauffolgend eine Erklärung für den Rahmen. Laut Katharina Lorenz handelt es sich um eine Hofarchitektur, die von Fenstern durchbrochen wird, s. dazu Lorenz 2008, 222.

⁶⁷⁴ Für Hodske 2007, 40 handelt es sich bei diesen Wandbildern um einen Vorbereitungsmoment, da Nessus sich seiner Meinung nach „bittflehend“ vor die Füße des Hercules geworfen hat, um Deianeira über den Fluss tragen zu dürfen. Dass Nessus bittflehend dargestellt ist, ist nicht falsch; wie Jürgen Hodske dies jedoch mit dem Umstand, die Frau des Hercules über den Fluss bringen zu wollen, in Verbindung bringt, führt er nicht weiter aus. Auch die von ihm angegebene Stelle in Ovids Metamorphosen (Anm. 49: Ov. met. 9, 108 ff.) gibt hierfür keinen Hinweis. Bei dem bittflehenden Gestus des Kentauren handelt es sich vielmehr um den Gestus eines Unterlegenen – das auch seine in die Knie gebrochene Haltung bestätigt –, der um sein Leben fürchtet. Ähnliches geschieht auch in Vasenbildern des 6. und 5. Jh. v. Chr., die Herakles inmitten der Kentaumachie zeigen. Wie Susanne Muth aufzeigt, wird hier „das Unterliegen der Kentauren in immer drastischerer Weise“ geschildert, sodass Kentauren „brutal zu Boden stürzen“ und „bittflehend ihre Hände zu Herakles ausstrecken“, s. Muth 2008, 424 Abb. 304–306. Es handelt sich somit bei den Wandbildern um einen Folgemoment, s. hierzu auch Kap. IX. 3, S. 197–200 mit Anm. 809.

⁶⁷⁵ Lorenz 2008, 223.

⁶⁷⁶ Fittschen 1970, 165.

⁶⁷⁷ LIMC VI (1992) 839–843 Nr. 1–72. 80–93 Taf. 534–550 s.v. Nessos (F. Díez de Velasco).

Beachtung fand und kreierten ein neues Motiv. Der Kampf zwischen Heros und Kentaur ist vorüber, dennoch wird Hercules nicht vom Kämpfen erschöpft dargestellt, sondern seine Überlegenheit gegenüber dem vermutlich tödlich verwundeten Nessus dominiert die Szene. Zudem implizieren die Wandbilder einen Bildausschnitt, der in den antiken Quellen von Wichtigkeit ist. Nachdem Nessus von dem Pfeil getroffen wurde, trankte er ein Stück Stoff in seinem Blut, übergab es Deianeira mit dem Hinweis, sie könne Hercules' Liebe für sie damit neu entflammen lassen – in Wahrheit würde sie ihren Mann damit vergiften und töten⁶⁷⁸. Es handelt sich hier somit für einen Mythenkundigen um einen ‚fruchtbaren Augenblick‘ ganz nach Lessing, denn die Wandbilder geben an, was zuvor geschah – der Vergewaltigungsversuch der Deianeira durch Nessus, dessen tödliche Verwundung durch Hercules sowie die Übergabe eines vergifteten Stück Stoffes an dessen Frau – und auch das, was noch passieren wird, nämlich der baldige Tod des Heros durch seine Gemahlin. Des Weiteren nehmen die Wandbilder Bezug auf den Sohn des Hercules, obwohl dieser in den schriftlichen Überlieferungen hinsichtlich dieser Episode keine Erwähnung findet. Es hatte für die Künstler und Betrachter offenbar einen hohen Stellenwert, eine vollständige Familie darzustellen, die jedoch durch „einen Fremdkörper“⁶⁷⁹ in Form von Nessus gestört wird.

Medea

Seit dem Theaterstück des Euripides⁶⁸⁰ finden sich in unterschiedlichen Kunstgattungen Darstellungen der Medea als Kindermörderin. Auch in der römischen Wandmalerei finden sich Darstellungen der Heroine, jedoch nur ein einziger Moment war offenbar von größter Bedeutung, der Vorbereitungsmoment. Vor allem im 4. Stil wurden die Darstellungen geschaffen und belegen eine deutliche Präferenz in dieser Zeit.

In den Malereien sitzt (**H1**) oder steht (**H2, H3**; s. **Tafel 6 Abb. 3**) Medea in der rechten Bildhälfte und blickt nach links, wo sich ihre Kinder spielend auf dem Boden (**H1**) oder auf einem Steinsockel (**H2**) befinden. Medea hält in ihrer rechten Hand ein Schwert⁶⁸¹ fest (**H1**) oder hält es in der Linken und greift mit der Rechten an den Schwertknauf (**H2**). In **H3** ruht die Waffe mit dem Knauf in ihren vor dem Bauch zusammengenommen Händen, während die in der Schwertscheide⁶⁸² versteckte Klinge auf ihrem Oberarm aufliegt. Medea befindet sich

⁶⁷⁸ Soph. Trach. 555–579; Ov. met. 9, 129–133. 150–272.

⁶⁷⁹ Lorenz 2008, 282–283.

⁶⁸⁰ Eur. Med. 1272–1322.

⁶⁸¹ Eur. Med. 1279: ξίφος; Ov. met. 7, 394: *ensis*; s. auch Foltiny 1980, E232.

⁶⁸² Erkennbar ist die Schwertscheide zum einen durch das Schwertband, das sich um die Schwertscheide sowie die Parierstange windet. Zum anderen besitzt die Schwertscheide an der Spitze einen Endknopf als Verzierung. Aufgrund des recht großen Radius dieses Endknopfes wäre es möglich, dass es sich hier nicht um ein Schwert, sondern vielmehr um einen Dolch handeln könnte, s. hierzu Ulbrecht 1968, 10 Abb. 10. Schwert- und

mit ihren Kindern vor einem Gebäude, aus dessen Fenster (**H1**) beziehungsweise Tür (**H2**) eine männliche Person⁶⁸³ das Geschehen beobachtet. Zu erwähnen gilt zudem, dass **H3** nur ein Teil eines nicht vollständig erhaltenen Wandgemäldes ist. Es wird mit Szenen ihrer spielenden Kinder zu ergänzen sein, ähnlich wie es auch die Wandbilder **H1** und **H2** wiedergeben.

Medea wird ihre Söhne töten. Der Grund dieser furchtbaren Tat ist Iason, der Gemahl der Medea. Sie half ihm einst unter anderem bei der Erlangung des goldenen Vlieses und floh mit ihm aus ihrer Heimat, um sich anschließend in Korinth niederzulassen. Dort war sie Iason nicht mehr von Vorteil und er plante, eine andere Frau zu heiraten. Um sich zu rächen, sah Medea als einzigen Ausweg und vollständigen Niedergang des Iason den Mord an den eigenen Kindern⁶⁸⁴. Wie Anja Klöckner richtig aufzeigt, würde diese Tat den untreuen Mann am schwersten treffen, da sie ihm seine Nachkommenschaft raubt und somit die Erben, die das Fortbestehen seines *oikos* sichern sollen⁶⁸⁵. Aber auch die Zeugung zukünftiger Erben verhindert Medea, da sie auch die Braut des Iason durch Gift in der Kleidung tötet⁶⁸⁶.

Es ist ein Moment der aufsteigenden Spannung, kurz vor dem Kulminationspunkt. Medea befindet sich in unmittelbarer Nähe ihrer Kinder und sinnt über ihr weiteres Vorgehen nach, wobei zeitlich unterschiedliche Stadien in der Wandmalerei verbildlicht wurden. Medea sitzt in der Nähe ihrer Kinder und stützt ihr Kinn auf die rechte Hand: Sie denkt hier unzweideutig über ihr zukünftiges Handeln nach. Anders verhält es sich in **H2**, da die stehende Medea in der linken Hand die Schwertscheide in der Hand hält und mit der Rechten an den Knauf greift, somit unmittelbar davor steht, das Schwert zu ziehen. Diese Handlung findet zudem fern von den Augen der Kinder und dem Pädagogen an Medeas abgewandter rechter Körperseite statt. Der mythenunkundige Betrachter würde kaum vermuten, Medea könne in wenigen Augenblicken zur Kindsmörderin werden. Lediglich das Schwert in ihrer Hand hinterlässt den Betrachter mit einer vagen Ahnung, insbesondere hinsichtlich **H2**. Die Malereien sind somit für einen Rezipienten ohne Mythenkenntnis stark chiffriert, sodass das

Dolchscheide waren zwar ähnlich aufgebaut, doch die Größe des Endknopfes differiert. In **Fa2** (s. **Tafel 4 Abb. 3**) trägt Hektor an seinem Körper eine ähnliche Schwertscheide mit einem ähnlich großen Endknopf. Da er die Waffe an seinem Waffengürtel an der linken Seite trägt, scheint es sich – zumindest aus Sicht der römischen Tragweise des 1. Jh. n. Chr. – um einen Dolch zu handeln, s. hierzu Ulbrecht 1968, 11.

⁶⁸³ Es handelt sich hierbei um den Pädagogen der Kinder, s. dazu Lorenz 2008, 237; Simon 2009, 138.

⁶⁸⁴ Ov. met. 7, 1–403; Klöckner 2005, 248. Des Weiteren betont Anja Klöckner, dass in der klassischen Zeit der Tod der eigenen Kinder weniger wog als etwa der Tod der Eltern oder der Geschwister, s. hierzu Klöckner 2005, 260–262.

⁶⁸⁵ Klöckner 2005, 248.

⁶⁸⁶ Eur. Med. 783. 788–789. 804–805. 1188–1203; Ov. met. 7, 394.

Erkennen der Erzählung mit Schwierigkeiten verbunden ist. Insgesamt zeigen die Wandbilder eine überlegt handelnde Medea, die ihre Söhne nicht im Wahnsinn töten wird⁶⁸⁷.

Vergleichbare Darstellungen aus vorherigen Epochen und aus anderen Kunstgattungen, die denselben Moment thematisieren, existieren nicht beziehungsweise sind nicht erhalten. Denn auch wenn es offenbar keine Vorläufer zu **H1** und **H2** gibt, scheint zumindest die zum Teil erhaltene Wandmalerei **H3** ein griechisches Vorbild zu besitzen. Es soll sich um die Kopie eines hellenistischen Gemäldes des Timomachos handeln, so Erika Simon⁶⁸⁸. Obwohl das entsprechende Epigramm⁶⁸⁹, auf dem sich die These stützt, keinerlei Details zu dem Gemälde des Timomachos preisgibt und somit keine Parallelen gezogen werden können, scheint man sich in der Forschung dennoch sicher zu sein, dass es sich bei **H3** um eine Kopie der emotional zwiegespaltenen Medea im Gemälde des Timomachos handeln muss⁶⁹⁰. Ob es sich wirklich so verhält, bleibt fraglich. Eine Orientierung an einer Szene aus den schriftlichen Überlieferungen kann ebenso wenig definitiv beantwortet werden. Eine Szene der Zwiesprache, in der Medea in Gegenwart ihrer spielenden Kinder scheinbar mit sich selbst hadert und ihren mörderischen Plan fallen lassen könnte, wird nirgends thematisiert⁶⁹¹.

Die Kunstlandschaften außerhalb der römischen zogen vor allem unterschiedliche Szenen der Argonautensage zur Verbildlichung heran⁶⁹². Hinsichtlich ihrer Rolle als Kindermörderin ist es insbesondere der italische Raum, der darin Interesse hegte. So sind es unter anderem⁶⁹³ unteritalische Vasenmaler, die nicht den Vorbereitungsmoment, sondern den Moment des Höhepunkts angeben und somit Medea bei ihrer Gräueltat wiedergeben. Auf einer Strickhenkelamphora aus Nola⁶⁹⁴ beispielsweise hat Medea bereits einen ihrer Söhne getötet, dessen Leichnam nun über einem Altar liegt. Den zweiten Sohn zieht sie grob mit der Hand an dessen Haaren zu sich heran, um auch ihm mit dem Schwert das Leben zu nehmen.

Auch den Folgemoment präferierte man augenscheinlich im italischen Raum. Die Darstellungen zeigen die Flucht der Medea mit den Leichnamen der getöteten Knaben mittels

⁶⁸⁷ Klöckner 2005, 247; s. auch Kap. IX. 1, S. 157: Das überlegte Handeln kann aufgrund der verwendeten rhetorischen Mittel im Bild gleichzeitig auch als Affekthandlung angesehen werden.

⁶⁸⁸ Simon 2009, 144–145.

⁶⁸⁹ Anth. Gr. 16, 136; DNO 3548. Laut Plinius war das Medea-Gemälde des Timomachos unvollendet, s. Plin. nat. hist. 35, 145. Auch Lukian spricht von einem Gemälde der Medea, das sie dabei zeigt, wie sie ihre Kinder mit dem Schwert in der Hand betrachtet, s. dazu DNO 3561.

⁶⁹⁰ Schefold 1952, 199 Nr. 50 a; Zinserling-Paul 1979, 435; Simon 2009, 144–145.

⁶⁹¹ Ähnlich auch schon Simon 1954, 218.

⁶⁹² Zinserling-Paul 1979, 411–436; Simon 2009, *passim*.

⁶⁹³ Auch Darstellungen aus dem provinzialrömischen Raum – aus Gorsium/Ungarn sowie Monforte/Portugal – sind erhalten, s. dazu LIMC VI (1992) 391 Nr. 33–33a Taf. 198 s.v. Medeia (M. Schmidt).

⁶⁹⁴ Strickhenkelamphora, Paris, Cabinet de Médailles Inv.-Nr. 876, aus Nola, um 330 v. Chr.; Zinserling-Paul 1979, 433 Abb. 23; LIMC VI (1992) 391 Nr. 30 Taf. 198 s.v. Medeia (M. Schmidt).

eines Schlangenwagens. Ein Glockenkrater in St. Petersburg⁶⁹⁵ etwa zeigt Medea in dem Wagen des Schlangengespanns, während sie in beiden Armen jeweils einen der toten Söhne trägt, gleichzeitig aber auch die Waffe weiterhin in der rechten Hand festhält.

Neben den römischen Wandbildern sind es einzig noch Sarkophagreliefs, die den Vorbereitungsmoment aufnehmen, jedoch nicht in einer monoszenischen Darstellung, sondern in einer zyklischen, in der auch die Flucht der Medea thematisiert wird. So zeigt ein Sarkophagrelief in Berlin⁶⁹⁶ auf der rechten Bildhälfte Medea mit dem aus der Scheide gezogenen Schwert, dessen Klinge nicht erhalten ist. Vor ihnen spielen ihre beiden Söhne, die große Ähnlichkeit mit zwei Putten besitzen. Unmittelbar rechts dieser Szene folgt die Flucht der Medea mit dem Schlangenwagen, während sie den einen toten Sohn auf der linken Schulter trägt und der zweite im Wagen liegt. Der Vorbereitungsmoment scheint hier jedoch weiter fortgeschritten zu sein als der in der Wandmalerei. Medea sinnt auf dem Relief nicht mehr über ihr weiteres Vorgehen nach, sondern scheint sich ihres Planes so sicher, dass sie die Waffe bereits aus der Schwertscheide gezogen hat und ihre Tat nur noch vollenden muss.

Es bleibt festzuhalten, dass der Vorbereitungsmoment insbesondere in der römischen Kunst von großem Interesse war. Auch wenn sich die Künstler an einem hellenistischen Gemälde orientiert haben könnten, ist es dennoch von auffälliger Signifikanz, dass dieses Bildthema ausschließlich in der kaiserzeitlichen Kunst große Beliebtheit erfuhr. Insgesamt fand diese spezifische Episode aus Medeas Leben lediglich im italischen Raum Beachtung, sodass man hier ein eigenes, vom griechischen Mutterland losgelöstes Interesse der unteritalischen Künstler an Medea mit einer neu entwickelten Bildtradition postulieren kann.

Des Weiteren verbildlicht der Vorbereitungsmoment hier abermals den ‚fruchtbaren Augenblick‘. Denn obwohl es sich um einen Vorbereitungsmoment handelt, fand vor dieser Szene eine Handlung statt, die das Verhalten der Medea bedingt: Iason möchte eine andere Frau heiraten, da Medea ihm nicht mehr von Nutzen ist. Dem mythenkundigen Betrachter ist es ersichtlich, aus welchem Grund Medea derart handelt und welches Ende die Darstellungen in der Wandmalerei nehmen wird. Anders verhält es sich bei einem mythenunkundigen Betrachter. Es erscheint eher unwahrscheinlich, dass ein Mythos-Unwissender erkennen kann, was zuvor geschah, vor allem was auf diesem Moment folgend passieren wird. Stattdessen wird man zumindest erahnen können, dass hier etwas im Argen ist. So erscheint es ungewöhnlich, eine vornehme Frau mit einem Schwert in der Hand zu sehen. Den Grund und

⁶⁹⁵ Glockenkrater, St. Petersburg, Eremitage Inv.-Nr. Б 2083, 2. H. 4. Jh. v. Chr.; LIMC VI (1992) 392 Nr. 39 Taf. 199 s.v. Medeia (M. Schmidt).

⁶⁹⁶ Sarkophagrelief, Berlin, Staatliche Museen Antikensammlung Inv.-Nr. SK 843 b, um 150 n. Chr.; LIMC VI (1992) 393 Nr. 51 Taf. 200 s.v. Medeia (M. Schmidt); Zanker – Ewald 2004, 83 Abb.64; Simon 2009, 147 Abb. 16.

den Zweck für die Existenz des Schwertes kann der Betrachter durch Medeas Blick ermitteln, der die zwei spielenden Kinder fokussiert hat.

Iliupersis

Es existiert eine Wandmalerei, deren Protagonisten in dieser Untersuchung keinem mythischen Individuum im Speziellen zugerechnet werden können, sondern zur Iliupersis gezählt werden. Zwei unterschiedliche Szenen⁶⁹⁷, ohne Wiederholung der Protagonisten, werden darauf abgebildet, die jedoch demselben Zeitraum – während des Überfalls auf Troja – zuzuweisen sind. Somit handelt es sich hier um eine monoszenische Erzählweise. Datiert wird dieses singuläre Gemälde in den 4. Stil.

Die Wandmalerei (**E1**; s. **Tafel 4 Abb. 1**) zeigt zum einen auf der rechten Seite Cassandra, die sich am Kultbild der Athena festhält, während Aias, bewaffnet mit Schild und Speer, sie am Arm greift und versucht, sie von dem *xoanon* wegzuzerren. Zum anderen wird die linke Bildhälfte von Helena eingenommen. Mit der Hand versucht sie den Arm des Menelaos wegzuschieben, der in ihr Haar greift. Im Hintergrund stehen mehrere griechische Krieger sowie trojanische Gefangene, die dem Geschehen folgen, ein Trojaner greift ein und hält Menelaos mit seinem ausgestreckten Arm – etwas halbherzig – von seinem Tun zurück. Zwischen den beiden Szenen befindet sich Priamos⁶⁹⁸, der sich der Cassandra-Aias-Szene zuwendet.

Es ist ein Moment des Höhepunkts, die Erstürmung Trojas befindet sich in vollem Gang. Menelaos hat während des Überfalls Helena ausfindig machen können und möchte sie mitnehmen – trotz möglicher Abwehrversuche ihrerseits⁶⁹⁹. Cassandra dagegen wird von Aias aufgegriffen, während sie bei dem Kultbild der Athena Schutz sucht⁷⁰⁰. Die Wandmalerei vereint somit zwei unterschiedliche Szenen desselben Sagenkreises, die situativ miteinander verbunden sind. Des Weiteren verlieh der Künstler der Wandmalerei trotz der Gewaltanwendungen gegen Frauen eine erotisierende Nuance, da er beide Frauen nur mit einem Schleier bekleidet darstellte, der die Körper der Heroinnen mehr präsentiert als verhüllt. In der griechischen Kunst finden sich viele Darstellungen, die die Iliupersis thematisierten, aber nicht jede von ihnen stellte auch diese Szenen gemeinsam innerhalb eines Bildes dar wie

⁶⁹⁷ Laut A. Kossatz-Deissmann handelt es sich um eine Darstellung der Iliupersis, wenn mindestens drei unterschiedliche Szenen aus der Schreckensnacht in Troja gezeigt werden. Sie widerspricht sich darin aber selbst, da sie selbst Darstellungen mit jeweils zwei unterschiedlichen Szenen aufzeigt, s. dazu LIMC Suppl. (2009) 293 s.v. Iliupersis (A. Kossatz-Deissmann); s. auch LIMC VIII Suppl. (1997) 651 s.v. Iliupersis (M. Pipili), die Darstellungen mit mindestens zwei unterschiedlichen Szenen heranzieht.

⁶⁹⁸ Davreux 1942, 168 Nr. 109; Lorenz 2008, 292.

⁶⁹⁹ Ilias parva fr. 19 PEG I.

⁷⁰⁰ Apollod. epit. 5, 22; Eur. Tro. 69–71.

die Wandmalerei. Sowohl die Ergreifung der Helena durch Menelaos⁷⁰¹ als auch die der Cassandra durch Aias⁷⁰² zeigen sich zahlreich als Bildmotiv in der griechischen sowie unteritalischen Kunst. Gemeinsam wurden beide Bildthemen jedoch weniger häufig dargestellt⁷⁰³. Das Innenbild einer fragmentarisch erhaltenen Schale⁷⁰⁴ zeigt um das Tondo herum mehrere Szenen aus der Iliupersis. Darunter befindet sich auch Cassandra, die vor dem Palladion kniet und es mit dem Arm umgreift. Aias befindet sich in voller Rüstung hinter ihr und greift mit der Hand in ihr Haar. Mit der ausgestreckten Rechten versucht Cassandra, Aias hinter sich auf Distanz zu halten. Die Szene mit Menelaos und Helena ist stark beschädigt, sodass nur dank der Beischriften erkennbar ist, dass es sich um die beiden Genannten handelt. Sie stehen sich gegenüber. Menelaos ergreift Helenas Hände und scheint sie mit sich ziehen zu wollen, dem sich die Frau jedoch entziehen möchte. Das Tondo der Schale nimmt die Ermordung des Priamos ein, der auf einem Altar sitzt und von Neoptolemos angegriffen wird⁷⁰⁵. Alle Anwesenden sind mit Namensbeischriften versehen.

Ein apulischer Volutenkrater in Privatbesitz⁷⁰⁶ zeigt eine besonders figurenreiche und gut erhaltene Darstellung aus der Iliupersis. So befinden sich auf dem Bildfeld insgesamt fünf verschiedene Szenen, unter denen sich auch Aias mit Cassandra sowie Menelaos mit Helena finden. Der nackte, aber behelmte und bewaffnete Aias zerrt mit seiner rechten Hand in Kassandras Haar diese von dem Kultbild weg, an dem sie Schutz sucht. Unter dieser Szene ergreift Menelaos nach Helena, die an einer Votivsäule ebenfalls Schutz gesucht hat. Dank Aphrodite, die sich in unmittelbarer Nähe befindet, wird Menelaos bald davon ablassen, da die Göttin einen Eros zu diesem entsandt hat. Auch die Figur des Priamos findet Einzug in die Darstellung: Neoptolemos tötet ihn vor einem Altar mit einem Schwert. Alle Dargestellten sind ebenfalls mit Namensbeischriften versehen.

Eine apulische, nur fragmentarisch erhaltene Amphora⁷⁰⁷ zeigt Cassandra kniend am Kultbild der Athena, das frontal zum Betrachter ausgerichtet ist. Die Seherin hält sich an dem

⁷⁰¹ LIMC VIII Suppl. (1997) 651–654 Nr. 2. 4. 7. 9. 15. 18. 20. 21. 22. 30 Taf. 400–405 s.v. Iliupersis (M. Pipili); LIMC Suppl. (2009) 293–294 Nr. add. 1–add. 3 Taf. 141–142 s.v. Iliupersis (A. Kossatz-Deissmann).

⁷⁰² LIMC VIII Suppl. (1997) 651–655 Nr. 3–7. 9–13. 16. 18. 20–23. 25. 30. 34. 37–39 Taf. 400–407 s.v. Iliupersis (M. Pipili); LIMC Suppl. (2009) 293–294 Nr. add. 1. add. 3 Taf. 141. 142 s.v. Iliupersis (A. Kossatz-Deissmann).

⁷⁰³ LIMC VIII Suppl. (1997) 651–654 Nr. 4. 7. 9. 20. 21. 22. 23. 30 Taf. 400–405 s.v. Iliupersis (M. Pipili); LIMC Suppl. (2009) 293–294 Nr. add. 1. add. 3 Taf. 141. 142 s.v. Iliupersis (A. Kossatz-Deissmann).

⁷⁰⁴ Schale, Malibu, The J. Paul Getty Museum Inv.-Nr. 83.AE.362; 84.AE.8; 85.AE.385.1–2, 500/490 v. Chr., mit Beischriften; LIMC VIII Suppl. (1997) 652 Nr. 7 Taf. 400 s.v. Iliupersis (M. Pipili).

⁷⁰⁵ Apollod. Epit. 5, 21.

⁷⁰⁶ Volutenkrater, Schweiz, Privatbesitz, 340/330 v. Chr.; LIMC Suppl. (2009) 293–294 Nr. add. 1 Taf. 141 s.v. Iliupersis (A. Kossatz-Deissmann).

⁷⁰⁷ Amphora, Halle, Universität Inv.-Nr. 215, aus Ruvo, 330/320 v. Chr.; Davreux 1942, 154–155 Nr. 86 Taf. 27 Abb. 51; Moret 1975, 18. 19. 21 Taf. 10, 2; Trendall – Cambitoglou 1982, 504 Nr. 87; LIMC VIII Suppl. (1997) 653 Nr. 20 Taf. 405 s.v. Iliupersis (M. Pipili).

Palladion fest, während von links Aias sie am Haar gepackt hält und sie davonzerren möchte. Er ist mit Schild und Speer bewaffnet, trägt eine phrygische Mütze und ist ansonsten unbekleidet. Rechts des Palladion befindet sich Menelaos, dessen Figur zum größten Teil verloren ist. Ihm gegenüber steht Helena und blickt ihn an.

Es existierte des Weiteren eine Malerei des Polygnot in Delphi⁷⁰⁸, die die Eroberung Trojas und die Abfahrt der Griechen thematisierte. Dank Pausanias⁷⁰⁹ ist diese Malerei zumindest schriftlich überliefert. Auch hier werden unter anderem Cassandra und Helena gezeigt. Letztere wurde in unmittelbarer Nähe des Menelaos dargestellt, der sich inmitten der Aufbruchsvorbereitungen befindet⁷¹⁰. Cassandra dagegen findet sich – wie durch die bisherigen Vergleiche gewohnt – bei dem Kultbild der Athena. Jedoch scheint sie das Palladion von dessen Basis gerissen zu haben, sodass sie es in den Händen hält. Währenddessen steht Aias am Altar „und schwört wegen seines Frevels an Cassandra“⁷¹¹. Priamos spielt innerhalb dieser beiden Szenen keine weitere Rolle, stattdessen wird er von Pausanias als einer von vielen dargestellten Toten aufgezählt⁷¹². Es fällt auf, dass die beiden Protagonistinnen in dem Gemälde zwar thematisiert wurden, jedoch in einem anderen zeitlichen Moment als in der römischen Wandmalerei. Helena befindet sich wieder in der Obhut des Menelaos, wird mit ihm Kleinasien Richtung Griechenland verlassen und ist bei den Vorbereitungen dieses Unternehmens zugegen. Aias hat sich, so lässt es Pausanias erahnen, bereits an Cassandra vergangen, sodass sie bei dem *xoanon* keinen Schutz mehr sucht, sondern bestenfalls Trost. Polygnot zeigte somit den Folgemoment und stellte unterschiedliche Szenen innerhalb eines Bildfeldes dar.

Insgesamt existieren genügend Vorläufer aus der griechischen und italischen Kunst, an denen sich der römische Künstler des Wandgemäldes orientieren konnte. Die Ergreifung der beiden Frauen durch den König beziehungsweise durch den griechischen Krieger fand darin nicht nur Einzug, sondern sie wurden auch gemeinsam innerhalb eines Bildes dargestellt. Insbesondere die visualisierte Ergreifung der Cassandra wurde zu einer etablierten Komposition, die kaum Veränderung erfuhr. Die Wandmalerei orientierte sich jedoch nicht nur an der bisherigen Bildtradition. Hinsichtlich der Ergreifung Helenas fügte der Künstler Krieger und Gefangene bei, die das Geschehen beobachten sollen und sogar einschreiten: Was in der griechischen Kunst als eine göttliche Intervention durch Aphrodite und letztlich Eros dargestellt werden kann, übernimmt in dem römischen Wandbild eine rein irdische Instanz. Aber auch Priamos

⁷⁰⁸ Plin. nat. hist. 35, 59.

⁷⁰⁹ Paus. 10, 25–27.

⁷¹⁰ Paus. 10, 25, 2–4.

⁷¹¹ Paus. 10, 26, 3; DNO 1476 mit Übers.

⁷¹² Paus. 10, 27, 2.

bildet einen deutlichen Unterschied zu der bisherigen Bildtradition. Während der Künstler der Wandmalerei Priamos zwischen die beiden Ergreifungsszenen mit dessen voller Aufmerksamkeit auf Cassandra einsetzte, zeigen die Darstellungen den trojanischen König in der Kunst zuvor als Opfer des Neoptolemos⁷¹³. Es ist die einzige Darstellung, die Priamos innerhalb des Trojanischen Sagenkreises und somit innerhalb der beiden Ergreifungsszenen auf diese Weise zeigt.

Neben der singulären Darstellung in der Wandmalerei findet sich die Iliupersis innerhalb der römischen Kunst nur sehr selten. Ein Relief aus Stein sowie eins aus Bronze geben die Schreckensnacht in Troja wieder – worin auch die Ergreifungsszenen der beiden Frauen enthalten sind. Eine Szene der *tabulae iliaca*⁷¹⁴ zeigt innerhalb der Trojanischen Stadtmauern im oberen Bereich der Stadt Cassandra und Aias. Die nackte Seherin kniet auf den Stufen des Athenatempels, greift offenbar mit der linken Hand an eine der Tempelsäulen, während sie mit der rechten versucht, den Angreifer hinter sich abzuwehren. Aias, in voller Rüstung, hat sie am Schopf gegriffen und möchte sie mit sich ziehen. Eine Bildsektion darunter findet sich rechts am Tempel der Aphrodite die nackte Helena. Sie kniet vor dem Tempel und greift mit der rechten Hand an den Arm ihres Angreifers. Menelaos steht mit dem Schwert vor ihr, bereit, um zuzustechen. Links daneben befindet sich Priamos innerhalb des Palasthofes. Er sitzt auf einem Altar und wird von Neoptolemos mit dem Schwert angegriffen. Ein Bronzehelm⁷¹⁵ zeigt sechs unterschiedliche Szenen der Iliupersis. Aias und Cassandra werden in gewohnter Komposition wiedergegeben. Halbnackt kniet die Seherin vor dem Palladion, während sie von Aias in voller Rüstung angegriffen wird. Helena, diesmal bekleidet, und Menelaos blicken sich an, während er seinen rechten Arm vor sich erhoben hat. Möglicherweise trug er auch hier ein Schwert, das jedoch nicht erhalten ist.

Insgesamt lässt sich dem heutigen Bestand entnehmen, dass die Iliupersis in der römischen Wandmalerei nur selten thematisiert wurde. Dennoch fand man zumindest an Helena sowie Cassandra und deren Ergreifung im Zuge des nächtlichen Überfalls auf Troja so viel Interesse, um beide Szenen in die Wandmalerei aufzunehmen. Zusätzliches Interesse zeigte man an Priamos, der in einer ungewohnten Rolle den beiden Szenen beziehungsweise explizit

⁷¹³ LIMC VIII Suppl. (1997) 651–656 Nr. 1. 2. 4. 5. 7–14. 16. 23. 25. 29. 30. 33. 40. 42–45 Taf. 400–409 s.v. Iliupersis (M. Pipili); LIMC Suppl. (2009) 293–294 Nr. add. 1. add. 2 Taf. 141. 142 s.v. Iliupersis (A. Kossatz-Deissmann).

⁷¹⁴ Tabula Iliaca, Rom, Kapitolinische Museen Inv.-Nr. 316, 1. v.–1. n. Chr.; LIMC VIII Suppl. (1997) 655. 656 Nr. 44 Taf. 408 s.v. Iliupersis (M. Pipili); Squire 2011, 161 Abb. 59 Taf. 1. 2.

⁷¹⁵ Bronzehelm, Neapel, Nationalmuseum Inv.-Nr. 5673, aus Pompeji, 1. Jh. v. Chr.; LIMC VIII Suppl. (1997) 656 Nr. 45 Taf. 409 s.v. Iliupersis (M. Pipili).

der Aias-Kassandra-Szene beiwohnt. Nahezu mitleidig schaut er drein und blickt auf seine Tochter, die in wenigen Augenblicken Opfer eines sexuellen Übergriffes wird.

Zusammenfassung

Die vorgestellten isolierten Darstellungen geben ein Thema wieder, das auf einen gewählten Augenblick beschränkt ist, sodass entweder der Vorbereitungsmoment, der Höhepunkt oder der Folgemoment Verwendung fand. So zeigt sich die mythologische Episode der Medea im Vorbereitungsmoment, die Darstellung der Iliupersis im Moment des Höhepunkts und die des Hercules gegen Nessus im Folgemoment. Auffallend ist zudem die künstlerische Innovation durch die Maler und Auftraggeber. Der zeitliche Moment des Hercules, wie er in den römischen Wandbildern zu sehen ist, fand außerhalb der kaiserzeitlichen Kunst keinen Anklang. Ähnlich erging es auch der Darstellung der Medea. Lediglich ein Gemälde des Timomachos kann ausschlaggebend für die römischen Künstler gewesen sein. Weitere Vorläufer, die Medea auf diese Weise zeigten, existieren nicht. Die Wandmalerei der Iliupersis dagegen kann auf etliche Vorläufer aus der griechischen wie auch der italischen Kunst zurückgreifen, jedoch nicht in dieser prononcierten Kombination, wie man sie im Wandbild erblickt. Dennoch erscheint das Interesse an der Verwendung solcher Vorläufer gering gewesen zu sein, da nur eine einzige Wandmalerei mit diesem Thema existiert beziehungsweise erhalten ist und auch innerhalb anderer Kunstgattungen dieses Motiv im Vergleich zu anderen Themen quantitativ seltener aufgenommen wurde – ganz im Gegensatz zu den Darstellungen des Hercules und der Medea, die keine beziehungsweise einen einzigen Vorläufer besitzen und die Wände der Häuser deutlich häufiger zieren als das Wandbild der Iliupersis.

IX. Rhetorik und Narration in der römischen Wandmalerei

Nachdem zuvor untersucht wurde, welcher zeitliche Moment in welchem Stil der römischen Wandmalerei bevorzugt wurde, ist es nun notwendig zu erläutern, inwiefern es dem Betrachter dieser Wandbilder möglich war, diese unterschiedlichen Momente zu erkennen und sie einer Erzählung zuzuordnen. Hierzu bedarf es der Ermittlung der bildrhetorischen Mittel, um die von den Künstlern in den Wandbildern eingesetzten Bildelemente zu erfassen, die die Narration prägen und den Rezipienten genügend Informationen zur Erzählung geben. Diese einzelnen Bildelemente – Stimuli⁷¹⁶ – bilden den Schlüssel zum narrativen Erkenntnisprozess für die Bilder. Zu den Stimuli zählen etwa die Protagonisten sowie weitere Akteure, Attribute, Interaktionen und Gegenstände, die die Szene näher definieren – es sind „die kleinsten semantischen Einheiten“⁷¹⁷, die den Inhalt transportieren.

Im Folgenden sollen die drei unterschiedlichen Momente in den Wandbildern betrachtet werden, um deren narrative Strukturen in der monoszenischen Erzählweise darzulegen. Besonders der monoszenischen Erzähltechnik gelingt es weit schwerer dem Betrachter die in dem Bild inhärente Erzählung näherzubringen als es beispielsweise die zyklische oder kontinuierende Erzählweise bewerkstelligen kann. Innerhalb eines Bildes und ohne die Wiederholung von Figuren visualisiert die monoszenische Darstellung einen zeitlich begrenzten Abschnitt einer mythologischen Erzählung. Darstellungen der komplementären wie kontinuierenden Erzählweise werden ebenfalls näher auf die kontrollierte Verwendung von Stilmitteln betrachtet.

IX. 1. Der Vorbereitungsmoment

Die Präferenz des Vorbereitungs moments in der römischen Wandmalerei liegt im 3. Stil. Es werden im Folgenden die Wandbilder dieses Zeitstils besprochen, wobei parallel die

⁷¹⁶ Knappe 2005, 136.

⁷¹⁷ Stähli 2003, 243.

Darstellungen des 4. Stils – sofern vorhanden – bezüglich signifikanter Unterschiede herangezogen werden.

Theseus mit Ariadne

Wandbilder des Vorbereitungsmoments besitzen charakteristische Bildelemente, die den Moment als solchen beschreiben und erkennen lassen. Im Zentrum stehen die jeweiligen Protagonisten, die den Blick des Betrachters auf sich ziehen. Auffällig ist dies vor allem bei den Wandbildern von Theseus mit Ariadne (**Ka1–Ka3**; s. **Tafel 9 Abb. 3**). Sie sind die einzigen Figuren, die in den Wandbildern zu sehen sind und miteinander interagieren. Dieses Paar bildet den direkten Fokus für den Betrachter, der durch keine weiteren Figuren Ablenkung erfährt. Theseus und Ariadne stehen einander zugewandt, während auch ihre Blicke auf ihr jeweiliges Gegenüber gerichtet sind. Dieser vertraut anmutende Moment kulminiert durch die Darreichungsgeste der Ariadne, die im 3. Stil jedoch keinerlei Berührung der Hände oder anderweitigem Körperkontakt enthält (**Ka1**). Das Garnknäuel selbst spielt hierin die wohl wichtigste Rolle. Als Stimulus impliziert es nicht nur den in dem Wandbild in näherer Zukunft zwischen ihnen stattfindenden Kontakt mit den Händen. Des Weiteren legt der Künstler das Garnknäuel in Ariadnes Hand, womit sie in ihrer Rolle als ideenreiche Frau und helfende Hand⁷¹⁸ präzisiert wird, mehr noch: Sie personifiziert die Lösung seiner diffizilen Aufgabe, da ein Entkommen aus dem Labyrinth ohne diesen Faden für Theseus unmöglich wäre. Zusätzlich dient die Übergabe des Knäuels von Ariadne an Theseus als instruktive Erläuterung, die dem Rezipienten die Wichtigkeit des Fadenbündels als Lösungsschema und somit als Mittel zur Bewältigung des Labyrinths für den Heros vor Augen führt. Ein mythenunkundiger Betrachter würde sich fragen, wofür die Übergabe eines Garnknäuels nützlich sein mag, womit in ihm Neugier entfacht wird. Andererseits ist es dem Mythenunkundigen nicht möglich, mittels der dargestellten Bildelemente die Erzählung weiterführen zu können. Hierfür bedarf es extrinsischen Wissens, sodass eine schlüssige Handlungsabfolge eruiert werden kann. Ohne dieses Hintergrundwissen kann jedoch zumindest vorausgesetzt werden, dass der Rezipient errahnen kann, dass die Übergabe des Garnknäuels eine neue Handlung in Gang setzen wird, auch wenn der konkrete Handlungsablauf verborgen bleibt. Der Mythenkundige dagegen kann den Fortlauf der Erzählung für sich selbst erschließen, da er über entsprechende Kenntnis verfügt. Das Garnknäuel fungiert zudem auch als eine präzise zeitliche Einordnung der dargestellten

⁷¹⁸ Ähnlich auch schon Lorenz 2008, 88.

Episode, welches die Grundlage für das Erkennen der Narration ist: der Erhalt des Garns muss vor dem Betreten des Labyrinths geschehen.

Theseus und Ariadne bilden als einzige Figuren nicht nur den Mittelpunkt dieser Szene, sondern vermitteln ohne die Beifügung weiterer Akteure auch den Eindruck einer intimen Handlung, die sie lediglich mit dem Betrachter teilen. Eine wesentliche Ergänzung für das Erkennen zumindest einer der Figuren stellen die Attribute dar. Dabei ist eine Identifizierung der einzelnen Figuren *per se* hier anfänglich mit Schwierigkeiten verbunden. So steht dort ein nackter Mann ohne ihn als Heros ausweisende Attribute. Seine Haltung, die an die des Apollon Lykeios angelehnt ist, lässt an das Überstreifen eines Schwertgurtcs erinnern⁷¹⁹, doch entpuppt sich der vermeintliche Gurt vielmehr als ein Teil abgeplatzter Farbe. Dagegen befindet sich entlang seines rechten Unterarms eine blaue Tānie⁷²⁰, die hinter seinem Oberkörper verschwindet. Sie kann zum einen als Liebesgeschenk der Ariadne angesehen werden⁷²¹ oder für die „symbolisierte Zuneigung“ stehen, die „dem siegreichen Krieger“ zukommt⁷²². Im Hintergrund, zu einem Bündel zusammengefaltet, erkennt der Betrachter die Utensilien des Mannes sowie eine an die Wand gelehnte Keule⁷²³, die ihn näher spezifizieren. Die beiseitegelegten Gegenstände bilden nicht nur einen Hinweis auf dessen Besitzer, sondern auch darauf, dass diese momentan nicht in Verwendung sind. Insbesondere die Keule⁷²⁴ belegt durch den Nicht-Gebrauch eine friedliche Szene, ist somit von Bedeutung für den Vorbereitungsmoment. Nichtsdestoweniger steht die Waffe zur Verfügung und lehnt nur unweit von Theseus entfernt an der Wand. Der Moment des Gebrauchs der Keule und die Erfordernis liegen nicht fern: Theseus ist gewappnet.

Erst die Kombination aus einem Mann, der in Besitz einer Keule ist, sowie einer Frau, die diesem ein Garnknäuel reicht, hat das Erkennen von Theseus und Ariadne als Bildthema zur Folge. Schließlich erhält der Betrachter durch den Bildhintergrund Informationen über die Verortung der Szene. Theseus und Ariadne befinden sich an der äußeren Ecke zweier zusammenlaufender Wände. Dieses Bildelement wird für den Rezipienten nicht weiter erläutert, sodass eine explizite Verortung der Szene vorerst nicht gewährleistet werden kann. Der Künstler stellte von diesen Wänden jedoch den oberen Abschluss dar und verdeutlichte so den Charakter als Mauer, da ein Dach oder Gebälk fehlt. Diese Erkenntnis, vereint mit der

⁷¹⁹ Lorenz 2008, 85.

⁷²⁰ Für den Hinweis, dass es sich hier speziell um eine Tānie handelt, danke ich Elena Gomez. Die im Bild verwendete Tānie zählt zum Typus I, der von Antje Krug angelegten Typologie, s. Krug 1968, 3–9.

⁷²¹ Laut Antje Krug kann die Tānie des Typus I auch in Verbindung mit Aphrodite stehen, s. Krug 1968, 127.

⁷²² Krug 1968, 128 mit Zitaten.

⁷²³ DNP XII (2002) 436 s.v. Theseus (J. Stenger); Lorenz 2008, 87.

⁷²⁴ Brommer 1982, 145. Theseus mit Keule ist „in der archaischen Zeit nur vereinzelt zu beobachten“, jedoch wird sie in der Kaiserzeit vor allem innerhalb des Minotaurosmythos häufig als Kennzeichen verwendet.

Verbindung zum Heros und der Königstochter, lässt die Deutung zu, dass es sich um das Labyrinth handelt, durch das der Heros gehen wird, um den Minotaurus zu töten.

Zieht man nun die Wandbilder des 4. Stils hinzu (**Ka2**, **Ka3**), ergeben sich innerhalb desselben Bildthemas einige Unterschiede in der Gestaltung und Verwendung von verschiedenen Bildchiffren. Auch in diesen Darstellungen des Vorbereitungs moments bildet das Garnknäuel den wichtigsten Stimulus. Es erläutert, wie bereits kennengelernt, den Charakter der Ariadne, definiert den zeitlichen Moment und gilt als bedeutende Bildchiffre für das Erkennen der Thematik. Zusätzlich jedoch kulminiert die Übergabe des Garns zwischen den beiden Protagonisten diesmal in direktem Körperkontakt. Ihre Hände berühren sich, während das Garnknäuel noch immer in Ariadnes Hand liegt, die Übergabe ist also noch nicht abgeschlossen. Insbesondere **Ka2** spielt bei dem Faden ostentativ auf dessen Rolle als Lösungsschema an. So hält Ariadne das Garnknäuel dicht an ihrem Oberkörper, während Theseus die Hand weit zu Ariadne hinüberstreckt, um das Fadenbündel aus ihrer Hand zu nehmen. Der Künstler lässt den Heros mittels dieses Gestus geradezu verlangend wirken, sowohl nach dem Faden als auch nach der Frau. Des Weiteren ist die Identifizierung des Theseus im 4. Stil weiter erschwert worden. Während **Ka2** keinerlei Attribute mehr zur Verfügung stellt – was auch dem schlechten Erhaltungszustand geschuldet sein mag –, erhält der Heros in **Ka3** ein *pedum*, das ihn jedoch nicht präzise als Theseus ausweist. Auf eine wesentliche Ergänzung, die das Erkennen des Protagonisten erleichtert, wurde zumindest in einem der Wandbilder verzichtet. Der Künstler oder Auftraggeber legte offenbar mehr Wert auf die Zusammenstellung der Figuren, um eine Identifizierung der Szene zu gewährleisten. Darüber hinaus verwendete man im 4. Stil eine genauere Anzeige der Verortung, so findet sich im Hintergrund der Wandbilder (**Ka2**, **Ka3**) jeweils ein Durchgang durch die angegebene Wand, der Eingang in das Labyrinth. Im Rahmen des narrativen Erkenntnisprozesses ein eindeutiger Hinweis auf den Mythos.

Icarus mit Daedalus

Auch bei Icarus und Daedalus liegt der Schwerpunkt auf den beiden Protagonisten⁷²⁵. Insbesondere Icarus rückt für den Betrachter dank seiner zentralen Stellung im Wandbild in den Fokus. Er (**Da1**; s. **Tafel 2 Abb. 3**) wendet seinem Vater Daedalus den Rücken zu, sodass

⁷²⁵ In der linken oberen, stark beschädigten Ecke lassen sich ein Paar Unterschenkel samt beschuhter Füße erkennen. Sie sind überkreuzt dargestellt, die rechte Fußsohle berührt nicht den Boden. Aufgrund dessen scheint die sich dort befindliche Figur auf einen Gegenstand niedergelassen zu haben. Da der erhaltene Teil dieser sitzenden Person keine Rückschlüsse auf dessen Identität zulässt, wird hier von einer spekulativen Identifizierung abgesehen.

dieser den zweiten Flügel anbringen kann. Die erste Schwinge befindet sich bereits an Schulter und Arm seiner linken Körperseite und wird von Icarus entsprechend präsentiert; auf diese Weise bekommt der Betrachter einen Eindruck von dem Ergebnis sowie des visuellen Effekts von Icarus' geflügelter Erscheinung. Ein zweites Paar Flügel, das hinter Daedalus bereitliegt, belegt, dass der Erfinder es seinem Sohn gleichtun wird. Ähnlich wie das Garnknäuel bei Theseus und Ariadne fungieren auch hier die Flügel als der wesentliche Stimulus für das Erkennen des Mythos sowie dessen weiteren Verlauf. Dieses Bildelement regt den Rezipienten zum Weitererzählen des Mythos an. Dem Mythenkundigen ist bekannt, dass die Flügel nicht nur Erfindung des Daedalus sind, sondern vor allem einen Ausweg aus der Gefangenschaft auf Kreta darstellen. Sie fungieren in der Darstellung als Lösungsschema. Aber auch ohne weitere Kenntnis kann vorausgesetzt werden, dass der Betrachter die Schwingen mit der Eigenschaft des Fliegens assoziiert und die Erzählung dahingehend weiterführt, auch wenn der Grund für dieses Unternehmen im Unklaren bleibt. Dieser Umstand unterscheidet sich deutlich vom Vorbereitungsmoment von Theseus mit Ariadne. Mittels der Flügel als Stimuli kann intrinsisch zumindest grob auf den weiteren Handlungsverlauf geschlossen werden. Das Garnknäuel, das Ariadne Theseus übergibt, bewerkstelligt dies nicht, da eine Assoziation als Hilfsmittel für das Durchschreiten eines Labyrinths fern liegt.

Die Schwingen dienen nicht nur dem Erkennen der Erzählung, ferner definieren sie den zeitlichen Moment näher, sodass sie auch einen Stimulus zur Temporalität darstellen. Eine Anprobe der Flügel wird nicht gemeint sein, da beide Flügelpaare bereits in ihrer vollendeten Ausführung zur Verfügung stehen. Es ist das Anheften der Schwingen, die den baldigen Start und somit die kurz bevorstehende Flucht implizieren.

Ergänzend zu den Flügeln stellte der Künstler dieses Wandgemäldes Utensilien dar, die Daedalus näher charakterisieren und präzisieren. Seine Tätigkeit als Erfinder und handwerklich geschickter Mann werden unzweideutig durch die im Bild verteilten Werkzeuge bestätigt. Icarus, der als nackter Knabe dargestellt wird, erhielt keine ihn auszeichnenden Attribute. Es ist die Kombination aus dieser Figur und den Flügeln, ferner sein Vater, der die Schwingen an ihm befestigt, die ihn als Icarus ausweisen.

Eine genaue Verortung dieser Szene erscheint schwierig. Die verstreuten Werkzeuge sowie ein augenscheinlich steinerner Arbeitsblock intendieren eine Lokalisierung in eine Werkstatt, letztlich in die Werkstatt des Daedalus. Links jedoch zeigt sich ein großer Felsen, während sich rechts hinter einem Steinblock ein unbelaubter, verzweigter – toter? – Baum befindet und

die Szene in die freie Natur setzen⁷²⁶. Es liegt somit nahe zu interpretieren, dass Daedalus seine Arbeitsutensilien wie auch die benötigten Flügel zu dem potentiellen Fluchort mitnahm, um dort die Schwingen anzuheften und davonzufiegen.

Perseus mit Andromeda

Auch bei Perseus und Andromeda stehen die Protagonisten im Mittelpunkt der Wandbilder des 3. Stils (**Ja1–Ja3**; s. **Tafel 8 Abb. 2**). Die beiden Hauptfiguren werden durch das Ketos ergänzt (**Ja1, Ja2**), das hier den Gegenpol zum Heros und der zum Opfer bestimmten Frau darstellt und somit ein weiterer Hauptdarsteller ist. Sie bilden eine dreieckförmige Konstellation mit weitem Abstand zueinander, durch die eine nicht näher definierte Verbindung zwischen den Figuren zum Ausdruck kommt. Der Abstand zwischen den drei Protagonisten stellt einen Hinweis auf die Temporalität der dargestellten Szene dar. Ebenso verweist insbesondere die Figur des Perseus auf die Zeitlichkeit. Zum einen befindet sich der Heros mittels seiner Flügelschuhe in der Luft. Dass er dort nicht an Ort und Stelle verweilen wird, belegen seine in Flugrichtung leicht schräge Körperhaltung sowie seine ausschreitenden Beine. Dabei wird hier weniger eine Schrittfolge gemeint sein als vielmehr die Verdeutlichung der eiligen Fortbewegung in der Luft⁷²⁷. Zum anderen zeigt auch das Ausholen mit dem *harpe* an, dass der Moment nicht andauern kann, da die Bewegung in einem Schlag enden wird. Beide Attribute – Flügelschuhe und *harpe* – fungieren als Stimuli, die deren Besitzer definieren. Als weitere Kennzeichen dient der *petasus*, den Perseus sowohl auf **Ja1** als auch **Ja2** trägt – auf **Ja2** ist der *petasus* zusätzlich beflügelt⁷²⁸.

Des Weiteren dienen die Flügelschuhe, aber auch das Gorgonenhaupt in seiner linken Hand (**Ja1, Ja2**) für die weitere zeitliche Einordnung der Episode. Erst für den Kampf gegen die Gorgonen erhält Perseus die Flügelschuhe und auch erst nach diesem Kampf ist er in Besitz des Medusenkopfes⁷²⁹, sodass die Wandbilder ausschließlich eine Szene nach diesem Unterfangen darstellen können.

Neben dem eben ankommenden Perseus ist es Andromeda, die einen weiteren Hinweis auf den Vorbereitungsmoment liefert. Die gefesselte Königstochter belegt eine weiterhin

⁷²⁶ Es besteht die Möglichkeit, dass es sich bei dem rechten Steinblock um einen Altar handelt. Verstärken könnte diese These das Gewand oder Stück Stoff, das auf dem vermeintlichen Altar etwas zu verhüllen scheint. Ob der Baum dadurch als ein Heiliger Baum angesehen werden kann, wird zu verneinen sein, da es durch das Fehlen jedweder Belaubung mehr nach leblosem Geäst anzusehen ist. Würde sich diese These eines Altars bewahrheiten, würde der Vorbereitungsmoment innerhalb eines heiligen Bezirks stattfinden.

⁷²⁷ Diese Darstellungskonvention ähnelt dem Knielaufschema in der Archaik. Mit weitem Ausfallschritt, zusätzlich mit gebeugten Knien wird zum Beispiel die fliegende Siegesgöttin dargestellt, als Beispiele s. LIMC VI (1992) 852–853 Nr. 1. 3–7. 9 s.v. Nike (A. Moustaka).

⁷²⁸ Zu Perseus' Kopfbedeckung s. Schauenburg 1960, 118–119.

⁷²⁹ Apollod. 2, 38–41.

aussichtslos erscheinende Lage für die als Opfer bereitete junge Frau. Die festgebundenen Arme sowie der Fels, an dem sich die Frau befindet, bilden die prägnanten Stimuli für die Identifizierung der Andromeda.

Das Ketos stellt als Antagonist zu Perseus und als Bedrohung für Andromeda einen Stimulus dar, das die Geschichte weiterträgt. Es erzeugt den Konflikt, der den Wandbildern inhärent ist, und dem Perseus als Lösung entgegentritt. Schließlich ist auch das Ketos ein Stimulus der Temporalität. Seine Anwesenheit beziehungsweise seine lebendige Existenz verweisen den Rezipienten auf den Moment vor der Opferung und gleichzeitig vor den Kampf mit Perseus. Insgesamt ist es die Dreierkonstellation von Perseus, gefesselter Andromeda und lebendigem Ketos, die aus narrativer Sicht bedeutend ist und diese Episode eindeutig als Vorbereitungsmoment zur Befreiung der zu opfernden Königstochter erkennen lässt⁷³⁰.

Europa

Neben den Hauptfiguren finden sich auf den Darstellungen der Europa noch weitere Personen. Europa, die auf dem Jupiterstier Platz genommen hat, ist umgeben von ihren Begleiterinnen, die in unterschiedlicher Anzahl angegeben sein können (**Ba1–Ba3**). Der Körperkontakt zwischen der Königstochter und dem Stier wurde bereits hergestellt: Sie ruht auf dem Rücken des Stieres, zärtliches Berühren zeugt von einer anfänglichen Bindung zwischen den beiden Protagonisten. Europas Gefährtinnen stärken dieses frisch geknüpft Band des Vertrauens, indem sie zum einen ebenfalls den Körperkontakt zu dem Tier suchen (**Ba1–Ba3**) und zum anderen die mit Architektur eingefasste Umgebung schmücken (**Ba2, Ba3**). Letzteres impliziert ein längeres Verweilen an Ort und Stelle, möglicherweise um die Begegnung mit dem Tier zu feiern, wobei keinerlei Bildelement darauf verweist, ob die Frauen das Göttliche in dem Tier erkannt haben. Die Wandmalerei **Ba1** dagegen zeigt, wie zwei der drei Gefährtinnen distanziert gegenüber dem Stier Stellung beziehen. Sie blicken scheinbar skeptisch und unsicher zu der Szene, die sich neben ihnen ausbreitet. Diese beiden Frauen bilden das einzige Mal innerhalb dieser Bildthematik in der römischen Wandmalerei einen Stimulus, der ostentativ erkennen lässt, dass diese mythologische Szene einen Konflikt in sich birgt. Aufgrund der zwei Begleiterinnen ist es dem Rezipienten möglich, eine Dissonanz in der vermeintlichen Harmonie der Szenerie festzustellen, eine signifikante und essentielle Erläuterung für die narrative Auslegung.

⁷³⁰ In Pompeji IX 8, 3.6 a existierte wohl eine Wandmalerei desselben Bildthemas, jedoch aus dem 4. Stil. Da dieses Wandbild nicht erhalten ist, kann es hier nicht zum Vergleich herangezogen werden; s. Schefold 1957, 276.

Europa wird mit keinerlei Attributen in Form von Gegenständen ausgestattet, die hilfreich für ihre Identifizierung wären, sodass der Betrachter zunächst lediglich eine weibliche Figur erblickt, teilweise mit nacktem Oberkörper (**Ba1**) und mit Griff in den Schleier⁷³¹ (**Ba1, Ba2**). Es ist der Jupiterstier, der hierfür als Stimulus herangezogen wird. In Kombination mit der auf ihm sitzenden Frau können erste Assoziationen mit dem Mythos im Rezipienten hervorgerufen werden. Um etwaige Fehlinterpretationen⁷³² auszuschließen und als Beitrag für die zeitliche Einordnung der Erzählung in einen Mythos, fügten die Künstler der Szene Europas Begleiterinnen hinzu. Denn während und nach der Entführung sind ihre Freundinnen nicht mehr zugegen, es kann sich somit nur um den Vorbereitungsmoment handeln. Gleichzeitig ist es das ruhige Auftreten des Tieres sowie das der Gefährtinnen, das als temporaler Stimulus dient und den Zeitpunkt der dargestellten Episode definiert. Der feste Stand des Stieres, die Anwesenheit der Frauen sowie das durch dieses angedeutete längere Verweilen legen diese Szene als einen Vorbereitungsmoment fest. Auch der Griff in den Schleier, der von Europa ausgeführt wird, kann als temporaler Stimulus angeführt werden. Deutet man diesen als Begrüßungsgestus, kann auch hierdurch das erstmalige Aufeinandertreffen der Frau auf den Stier ausgemacht werden. Kenntnis von dem Mythos zu haben, kann in diesem Fall für den Betrachter nur von Vorteil sein. Ohne dieses Vorwissen erscheint im weiteren Verlauf eine Entführung durch den Stier abwegig, da keinerlei Bildelement auf solch eine Tat hindeutet – **Ba1** ist hiervon ausgenommen.

Eine zusätzliche Information stellt der Hintergrund der Wandbilder dar. In allen drei erhaltenen Darstellungen findet sich die Frauengruppe samt Stier vor einer architektonischen Kulisse (**Ba2, Ba3**) oder vor einer Kombination aus Landschaft mit architektonischen Elementen (**Ba1**). Eine Lokalisierung der Szene in einen urbanen Ort oder eine Landschaft unweit eines solchen Ortes scheint nahe. Eine nähere Definierung der Verortung ist in **Ba1** möglich. Neben der felsigen Landschaft im Hintergrund befindet sich hinter der Europa-Stier-Gruppe eine einzelne Säule⁷³³, rechts am Bildrand eine sublim angedeutete Architektur in Form eines kleinen Gebäudes⁷³⁴ sowie eine Hydria direkt daneben. Aufgrund der zwei zuletzt genannten Bildelemente wäre es eine Möglichkeit, darin ein Brunnenhaus⁷³⁵ zu sehen, vor dem sich die Szene augenblicklich abspielt. Zusammen mit der Säule bildet diese

⁷³¹ Zur Bedeutung des Griffs in den Schleier s. Kap. IX. 3, Anm. 807.

⁷³² s. Kap. V. 2, S. 60–61 mit Anm. 352.

⁷³³ Hodske 2007, 200 Taf. 92,1 nennt es eine Kultsäule, ohne dies zu präzisieren.

⁷³⁴ Hodske 2007, 200 Taf. 92,1 sieht darin eine Stele oder Mauer.

⁷³⁵ Die recht minimal angedeutete Bauform allein kann kaum eine Interpretation als eine spezielle Architektur erlauben. Die Hinzufügung der Hydria hingegen gestattet zumindest die Annahme eines Brunnenhauses, s. hierzu Pfisterer-Haas 2002, 1–79, Abb. 9. 14; Himmelmann 2009, 91–92.

architektonische Zutat die Umgebung einer sakralidyllischen Landschaft, wie sie vor allem im 2. Stil noch viel Beachtung fand⁷³⁶. Im Gegensatz zu **Ba2** und **Ba3**, die die Szene vermutlich in ein urbanes Umfeld setzen, suggeriert **Ba1** mit seiner einsam anmutenden Landschaft eine Isolierung der dargestellten Figuren. Des Weiteren geben die antiken Quellen eine Verortung auf eine Weide oder Wiese wieder⁷³⁷, was in der Wandmalerei nicht aufgegriffen wurde. Der Ortswechsel des Vorbereitungs moments impliziert somit entweder den Verzicht auf die Visualisierung der – heute erhaltenen – schriftlichen Tradierung aufseiten der Künstler oder deutet auf eine Fortbewegung der dargestellten Gruppe im Bild hin, die Gruppe befand sich einst auf einer Wiese, verließ diese aber.

Kassandra

Der Vorbereitungs moment der Darstellungen mit Kassandra (**Fa1**, **Fa2**; s. **Tafel 4 Abb. 2–3**) ist dagegen mit mehr Distanz zu ihren Gefährten aufgebaut als bei den Wandbildern mit Europa. Die Seherin befindet sich in deutlichem Abstand zu den weiteren Figuren, der zudem durch eine erhöhte Position der Kassandra weiter betont werden kann (**Fa1**). Zusätzlich verleiht der erhöhte Stand ihrer Person Bedeutung, die durch die auf sie gerichteten Blicke weiter an Inhalt gewinnt. Ebenso wie in den Wandbildern von Perseus und Andromeda stellt auch Kassandra mit den weiteren Akteuren – Hektor und Priamos mit Paris – kompositorisch eine dreieckförmige Aufstellung dar. In **Fa2** steht sie mit den Anwesenden zwar auf einer Ebene, jedoch mindert das ihren Stellenwert in der Darstellung nicht, da auch hier alle Blicke auf sie gerichtet sind. Die physische Distanz zwischen Kassandra und ihrer Familie wird durch die Gestik der Seherin reduziert: Sie spricht zu ihnen, obwohl sie den Blick von ihnen abwendet, während die Passivität der weiteren Figuren diese als Zuhörer ausweist. Lediglich Hektor, der bewaffnet Kassandra gegenübersteht, hat die Lanze (**Fa1**) oder den Dolch (**Fa2**) griffbereit: ein Stimulus zur Anzeige von Unruhe und Kampfbereitschaft. Als kennzeichnender Stimulus der Kassandra fügten die Künstler den Szenen jeweils einen Dreifuß im Hintergrund hinzu, womit der hellseherische Charakter und die Verbindung zu Apollo näher beschrieben wird; diese Verbundenheit betont zusätzlich der Kranz auf Kassandras Kopf⁷³⁸. Aber nicht nur als Charakterisierung dienen die auf Kassandra und Apollo verweisenden Attribute. Diese Bildchiffren dienen außerdem für die Identifizierung der dargestellten Szene: Sie verdeutlichen die in den Wandbildern (**Fa1**, **Fa2**) inhärente

⁷³⁶ s. hierzu Ling 1991, 142–146, Abb. 153.

⁷³⁷ Ov. met. 2, 833–875. 6, 103–107; Ov. fasti 5, 605–620.

⁷³⁸ Zum Kranz als Zeichen der Verbundenheit zum apollinischen Kult s. Blech 1982, 244–245.

hellseherische Handlung der Cassandra, ein wesentlicher Teil der immanenten Narration dieser Darstellung.

Als Bildelement der Temporalität werden Kassandras Familie, ganz besonders ihr Vater Priamos sowie ihre Brüder Paris und Hektor, herangezogen. Die den Figuren innewohnende Ruhe, Passivität und statische Haltung kennzeichnen den Vorbereitungsmoment als solchen. Insbesondere der als Kind dargestellte Paris – erkennbar durch die phrygische Mütze – fungiert hier als eine explizitere Definition des zeitlichen Moments. So verifiziert seine kindliche Gestalt, dass das Parisurteil, der Überfall auf Troja sowie das darauffolgende Unheil erst in sehr weiter Zukunft stattfinden. Zusätzlich bildet Paris den wesentlichen Stimulus als Hinweis auf den dargestellten Mythos sowie den in den Bildern immanenten Konflikt: aus Paris' Fehlverhalten erwächst großes Unglück. Dem entgegen tritt die Weissagung der Cassandra, also das Lösungsschema, um dieses Unglück abwehren zu können. Diese Deutung der Wandbilder erfordert jedoch extrinsische Wissensbeigaben, sodass ein Zusammenhang zwischen Kassandras Vision und Paris hergestellt werden kann. Für einen mythenunkundigen Rezipienten stellt Paris dagegen nur einen weiteren Zuhörer der Cassandra dar, was insbesondere durch die reduzierte Betonung seiner Person in den Wandbildern unterstrichen wird.

Anders stellt sich Cassandra in **Fa3** dar. Sie stützt sich auf einem Pfeiler auf, während sie eine labile Haltung einnimmt. Die Souveränität aus den vorherigen zwei Darstellungen, mit der sie ihrer Familie gegenübertrat, hat sie verloren. Ihr Blick gibt den Grund ihres inneren Konflikts preis: die Epiphanie des Gottes Apollo. Die göttliche Erscheinung und die Seherin interagieren durch den einander erwidern Blick sowie durch die Geste der Cassandra miteinander. Apollo samt seinem Dreifuß, aber auch der Kranz in Kassandras Hand dienen in dieser Darstellung als Stimuli, womit sie identifiziert werden kann und zusätzlich ihre Tätigkeit als Seherin dargelegt wird. Des Weiteren tritt Apollo hier nicht nur als Epiphanie seiner Selbst auf, sondern er personifiziert ferner die Vision, die Cassandra in diesem Moment erhält. Der Gott dient somit als Hinweis für die Einordnung der Szene allgemein in den Mythos, aber auch speziell als temporaler Stimulus für den Vorbereitungsmoment. Zudem sind die Adressaten dieser Vision zugegen, Priamos und Hektor; es wird sich somit um eine Wahrsagung handeln, die diese beiden Personen explizit betrifft oder aber deren Umfeld. Gestik und Mimik der beiden Männer dienen als Stimuli und visualisieren deren Unverständnis gegenüber Kassandras Gebaren.

Der Moment der Weissagung wurde in den drei Wandbildern jeweils in einem heiligen Bereich inszeniert. Während die Szene in **Fa1** und **Fa2** in einen geschlossenen Raum mit

apollinischen Attributen gesetzt wurde, platzierte der Künstler von **Fa3** die Episode ostentativ in das offene Areal eines an Apollo geweihten Temenos. Das Heiligtum ist ausgestattet mit einem Podest samt Dreifuß, Säulen, die ein Dach tragen, Votive in Form von Statuen sowie einer Mauer, die den Bereich eingrenzt. Schließlich ist es weiter Apollo selbst, der als deutlicher Hinweis die Darstellung in eine göttliche Sphäre versetzt.

Insgesamt ist es die Kombination aus Apollo beziehungsweise den apollinischen Attributen und der jungen Frau, die es dem mythenkundigen Betrachter erleichtert, die Szene zu erkennen. Ohne die Stimuli, welche auf eine göttliche und gleichzeitig hellseherische Sphäre verweisen, wäre eine Deutung der Wandbilder weit schwerer, da diese nicht nur die Rolle der Cassandra präzisieren, sondern auch den zeitlichen Moment sowie den Schauplatz, an dem sich alles ereignet. Für eine weitere Definierung der Szenen ist die Darstellung des Paris von Vorteil, sodass durch dessen Anwesenheit ein Bezug zu Kassandras Weissagung, die den Trojanischen Krieg zum Inhalt haben wird, gezogen werden kann und die Darstellung als Vorbereitungsmoment konkretisiert. Die genaue Aussage von Kassandras Vision in **Fa3** kann von dem Betrachter jedoch nicht mit Paris in Verbindung gebracht werden, da durch dessen Fehlen kein Bezug hergestellt werden kann. Es sind dagegen die zwei weiteren Hauptfiguren der Sage im Bild, die einen sublimen Verweis auf den Trojanischen Krieg geben, die Vision der Cassandra folglich präzisieren.

Ein weiterer Vorbereitungsmoment akzentuiert Cassandra nicht in ihrer Rolle der Weissagenden, sondern in einem Moment höchster Not (**Fa4**; s. **Tafel 4 Abb. 4**). Es handelt sich um den Raub des Palladion. Zwei Gruppen nehmen das Bild ein, zum einen Cassandra mit einem Diener vor einer hohen Basis⁷³⁹ im Vordergrund der Wandmalerei. Zum anderen in einiger Distanz und leicht im Hintergrund neben der Basis befinden sich Odysseus, Helena, Diomedes und Aithra. Eine Interaktion zwischen ihnen findet nicht statt.

Das Hauptaugenmerk bildet zunächst die Seherin, auf die sich offenbar alle Blicke der Dargestellten vereinen, Helena sogar den Arm in ihre Richtung ausstreckt. Der Blick des Betrachters wird auf diese Weise auf die trojanische Königstochter gelenkt. Der Abstand, das zwischen ihnen befindliche hohe Podest sowie die Abkehr von Odysseus und dessen Gefährten legen dem Betrachter nahe, dass die beiden Figurengruppen nur eine lose Beziehung verbindet, die sogar negativ gewertet werden kann. Hierfür gibt die Darstellung der Cassandra zusätzliche Informationen, so zeigt sie sich zum Himmel gerichtet mit emporgestreckten Armen sowie einem erhobenen Blick. Gepaart mit dem zu einem Schrei

⁷³⁹ Juliette Davreux sieht darin einen Altar, s. Davreux 1942, 129 Nr. 50.

geöffneten Mund wie auch ihren zerzausten Haaren geben diese Stimuli ihres Gemütszustandes deutlich an, dass sie nicht nur verzweifelt ist, sondern keinen anderen Ausweg mehr weiß, als sich an die Götter zu wenden⁷⁴⁰. Ergänzend zu ihrer psychischen Lage steht auch der Diener an ihrer Seite. Mit beiden Armen versucht er die Seherin festzuhalten, womit ein Kontrollverlust der Cassandra impliziert wird, der durch die Gestik des Mannes unterbunden werden soll.

Kontrastiert wird dies durch das ruhig erscheinende Verhalten der weiteren Figuren abseits der Seherin. Man möchte meinen, die in dieser Gruppe befindlichen Personen fixieren die Seherin mit ihren Blicken und Gesten⁷⁴¹, jedoch wird die Blickrichtung der Figuren sowie der Zeigegestus der Frau gleichzeitig – oder ausschließlich – das Palladion meinen, da durch die Basis generell ein Blickkontakt zwischen beiden Personengruppen erschwert wird. Ferner unterstreicht auch die Körperhaltung des Odysseus ein Desinteresse an Cassandra. Die sublimale Angabe einer Bewegung weg von der Königstochter sowie die indefiniten Blicke der weiteren Figuren reduzieren zum einen ihre auf Cassandra gerichtete Aufmerksamkeit, steigern zum anderen jedoch die Bedeutung des Palladion, mit dem Odysseus davoneilen möchte. Aufgrund dessen scheinen die beiden Figurengruppen voneinander unabhängig zu agieren, Blick- und Körperkontakt kommen nicht zustande. Das Wissen einer Gruppe von der anderen kann angezweifelt werden, sodass gemutmaßt werden kann, ob zwei zeitlich unterschiedliche und aufeinander folgende Momente in diesem Bild vereint sein könnten. Ein eindeutiger Beleg hierfür fehlt in dieser Malerei jedoch, da eine gleichzeitige Erzählabfolge ebenso denkbar ist.

Das Palladion spielt, ähnlich wie das Garnknäuel bei Theseus und Ariadne, die wichtigste Rolle. In den Händen des Odysseus⁷⁴² verweist es für einen mythenkundigen Betrachter unzweideutig auf dessen augenblicklich stattfindenden Raub sowie auf die kausale Verkettung zu Kassandras Verzweiflung. Auf diese Weise dient das Palladion sowohl als attributiver als auch temporaler Stimulus im Bild und ist unabdingbar für die Lesbarkeit des narrativen Inhalts. Auch die Identifizierung der Cassandra ist erst durch diesen Stimulus,

⁷⁴⁰ Möglicherweise richtet Cassandra ihren Blick sowie ihr flehentliches Gebaren zu einem Pfeilermonument, das von einem Dreifuß bekrönt wird. Hiermit würde sie sich in ihrer Not explizit an Apollo wenden. Ob es sich jedoch tatsächlich so verhält, ist aufgrund der unpräzisen Verwendung unterschiedlicher räumlicher Perspektiven sowie einigen Beschädigungen im Bild nicht klar zu ermitteln. So erscheint der Dreifuß anfänglich direkt über Cassandra, was jedoch durch näheres Betrachten angezweifelt werden kann. Nach einem erneuten Blick scheint der Dreifuß vielmehr im Hintergrund auf einem weiteren Monument zu stehen, sodass ein Blickkontakt aufseiten der Cassandra folglich nicht möglich wäre. Somit wäre die Basis, vor der die Seherin sich befindet, ohne weitere Ausschmückung dargestellt. Für die Darstellung des Dreifußes im Hintergrund plädiert auch Davreux 1942, 129 Nr. 50.

⁷⁴¹ Auch Juliette Davreux und Jürgen Hodske beschreiben die Szene entsprechend, dass die aus vier Personen bestehende Gruppe Cassandra fixiert, s. Davreux 1942, 129 Nr.50; Hodske 2007, 215 Taf.114, 1.2.

⁷⁴² Apollod. epit. 5, 10.

gepaart mit der Darstellung des Odysseus, erkennbar, da die Seherin ansonsten keinerlei Attribut⁷⁴³ bei sich trägt, das eine Präzisierung ihrer Person zulassen würde. Obwohl die anwesenden Personen aufgrund beigefügter Namensinschriften⁷⁴⁴ leicht zu identifizieren sind, erlaubt es auch die Kombination aus Odysseus und Cassandra wie auch dem sie ausweisenden Stimulus in Form des Kultbildes einem Rezipienten mit Mythenkenntnis die Darstellung in die entsprechende mythologische Erzählung einzuordnen. Die Identifizierung der zwei weiteren weiblichen Figuren wäre ohne Namensbeischrift dagegen weit schwieriger zu bewerkstelligen. Diese können zumindest aufgrund ihrer reichen Gewandung sowie des Ohrschmucks als Frauen von höherem Status ermittelt werden, ohne sie jedoch genauer benennen zu können. Aufgrund ihrer statischen Körperhaltung sowie ihrer Passivität nehmen sie in der Darstellung die Rolle einer betrachtenden Instanz ein. Diese Rolle kommt auch Diomedes⁷⁴⁵ zu, der dagegen durch seine Kopfbedeckung in Form eines Löwenfells⁷⁴⁶ erkannt werden kann.

Die gesamte Szene setzte der Maler in ein Heiligtum. Des Weiteren kann durch einen Dreifuß eine Verbindung zu Apollo ermittelt werden. Ferner fungiert der Dreifuß als attributiver Stimulus für Cassandra, sodass sie zumindest für einen mythenkundigen Betrachter als jene Seherin zu erkennen ist. Ohne entsprechende Mythenkenntnis ist solch eine Verbindung aufgrund der verwendeten Bildkomposition nicht zu ermitteln.

Die Malerei bietet vor allem einem Betrachter mit Hintergrundwissen genügend Stimuli, um den narrativen Gehalt der Malerei entschlüsseln zu können. Besitzt ein Rezipient jedoch keine entsprechenden extrinsischen Informationen, ist die Lesbarkeit kaum derart detailreich umzusetzen. So erkennt der Betrachter zwar einen Mann, der inmitten drei weiterer Personen ein Kultbild davontragen möchte, jedoch ist kompositorisch eine Verbindung zu der derangiert erscheinenden Frau nicht zu erfassen, lediglich zu erahnen. Zudem gelingt durch keinerlei Bildelement eine weiterführende Erläuterung der Erzählung, sodass die Ursache für den Raub sowie der Ausgang der Szene nicht ermittelbar sind.

⁷⁴³ Es wäre möglich, dass Cassandra einen Kranz im Haar trägt, womit sie in den Bereich des apollinischen Kults gesetzt werden könnte. Der schlechte Erhaltungszustand lässt dies jedoch nicht mit Sicherheit sagen. Für einen Lorbeerkranz: Davreux 1942, 129 Nr. 50. Außerdem trägt sie eine Fackel.

⁷⁴⁴ Davreux 1942, 129 Nr. 50; Hodske 2007, 215 Taf. 114, 1.2. Lediglich Cassandra ist nicht schriftlich benannt.

⁷⁴⁵ Laut Apollod. epit. 5, 13 ist Diomedes beim eigentlichen Raub nicht zugegen, da er vor der Stadtmauer auf Odysseus warten sollte.

⁷⁴⁶ Hom. Il. 10, 177.

Paris

Eine Gottheit erscheint auch Paris im Vorbereitungsmoment der Wandmalerei **Ia1** (s. **Tafel 6 Abb. 4**) wie Cassandra in **Fa3**. Der Hirte sitzt auf einer Weide nahe einem Baumstamm. Die ihn als einen Hirten ausweisenden Stimuli bestehen vor allem aus den um ihn grasenden Tieren, die auf einer weitläufigen Graslandschaft verteilt stehen. Dass es sich jedoch nicht um irgendeinen Hirten handelt, sondern um Paris verdeutlicht erst die Hinzufügung der Gestalt des Gottes Merkur, der in dessen unmittelbarer Nähe erscheint. Von der Wichtigkeit dieser Erscheinung ist offenbar auch eines der grasenden Tiere überzeugt, denn ein Rind unweit der zwei Figuren richtet sich stramm auf und blickt nahezu erstarrt zu Paris und dem Gott. Somit dient Merkur anfänglich vor allem als Stimulus für die Erkennbarkeit des Hirten als trojanischen Königssohn. Aber nicht nur in attributiver Hinsicht ist der Gott in dieser Darstellung von Bedeutung. Dank seiner Anwesenheit gelingt es dem Rezipienten zudem, die Episode einer mythologischen Erzählung zuzuordnen, in das Parisurteil innerhalb des Trojanischen Sagenkreises. Merkurs Präsenz dient auch gleichzeitig für die zeitliche Einordnung der Szene, da einem mythenkundigen Betrachter auffallen würde, dass es sich um einen Moment vor dem eigentlichen Parisurteil handelt. Merkur erscheint vorerst allein, noch ohne die drei Göttinnen. Für die Temporalität spielt auch die Körperhaltung des Paris eine nicht unbedeutende Rolle. So sitzt er mit durchgedrücktem Rücken und mit nach vorne – Richtung Merkur – fallendem Gewicht vor dem Baum. Diese Positur unterstreicht den unerwarteten Besuch des Gottes und betont zusätzlich die Einteilung der Szene als Vorbereitungsmoment. Dem Künstler gelang es mit diesem Wandbild den Vorbereitungsmoment des Parisurteils mit geringem Aufwand darzustellen, sodass die mythologische Erzählung trotz der Reduktion auf die wichtigsten Bildelemente erkennbar bleibt.

Die Wandmalerei **Ia2** (s. **Tafel 7 Abb. 1**) aus dem 4. Stil zeigt dagegen, dass durch Weglassen eines zentralen Stimulus für die Narration ein wichtiger Anstoß fehlt. Insgesamt ist die Darstellung ähnlich wie jene aus dem 3. Stil aufgebaut. Ein Hirte befindet sich auf einer weitläufigen Wiese, auf der im Bild verteilt Tiere grasen oder ruhen. Dass es sich bei dem Hirten um Paris handelt, lässt sich erst auf den zweiten Blick erkennen. Der Künstler verwendete nicht Merkur als attributiven Stimulus, sondern die Kleidung des Hirten. Es ist die phrygische Mütze, die seine Zugehörigkeit in orientalisches⁷⁴⁷ Gebiet darlegt und ihn als Paris kennzeichnet. Die Verortung der dargestellten Episode ist zudem dank der schriftlichen

⁷⁴⁷ Eur. Iph. A. 71–74; Raab 1972, 61.

Überlieferung sowie der aufgezeigten Ortspersonifikation im Hintergrund unschwer möglich. Da Paris auf dem Berg Ida⁷⁴⁸ in Kleinasien von Merkur und den drei Göttinnen aufgesucht wird, wird es sich um die Personifikation dieses Gebirges handeln. Einen zusätzlichen Hinweis auf die dargestellte Erzählung bietet das Heiligtum, in dem sich Paris befindet. In seiner unmittelbaren Nähe deuten eine weibliche Kultstatue⁷⁴⁹, der Rahmen einer Pforte, Votive sowie ein heiliger Baum⁷⁵⁰, der inmitten der Pforte aufragt, auf einen sakralen Ort hin⁷⁵¹. Aufgrund weiterer dargestellter Kultobjekte, die für eine Deutung nur ungenügend erhalten sind, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, welcher Gottheit der Ort geweiht ist⁷⁵².

Insgesamt intendierte der Künstler dieser Wandmalerei, das Geschehen in eine sakrale Sphäre zu setzen. Auf diese Weise unterstützt die lokale Eingrenzung der Szene die Bedeutung des anfänglich unwichtig anmutenden Hirten, wobei bereits seine alleinige Anwesenheit im Bild Bedeutsamkeit ausdrückt. Ohne die Angabe eines expliziten und prägnanten Stimulus, wie ihn Merkur in **Ia1** verkörpert, ist die Wandmalerei in ihrem narrativen Potential für einen mythenunkundigen Betrachter jedoch nicht fassbar. Für einen Rezipienten ohne weitere Kenntnis stellt die Wandmalerei lediglich einen Hirten nahe eines heiligen Bereiches dar, der seine grasenden Tiere bewacht – für die Identifizierung der Szene bedarf es extrinsischer Informationen.

Medea

Der Mythos der kindermordenden Medea wird in der römischen Wandmalerei nur im Moment der Vorbereitung gezeigt. Im 3. Stil gelingt das dem Künstler von **H1**, indem er die Protagonistin sowie die wichtigsten Nebendarsteller in den Fokus stellt. Medea sitzt abseits des Bildzentrums auf der rechten Seite. Die bildkompositorische Entrücktheit findet sich auch in der Präsentation der Figur selbst wieder. Die in sich gekehrte Medea stützt ihren Kopf auf der rechten Hand auf, ihr gesamter Körper zeugt von keiner Art der Anspannung, ganz im Gegenteil: herunterhängende Schultern sowie ein schlaff herabhängender linker Arm deuten vielmehr auf Kraftlosigkeit hin. Von ihrer Umgebung nimmt sie nichts wahr, sodass auch ihr

⁷⁴⁸ Kypria, PEG I 38–39.

⁷⁴⁹ Dawson 1965, 88 Nr. 18.

⁷⁵⁰ Es wäre möglich, auch in dem Baum in **Ia1** einen Heiligen Baum zu erkennen und somit eine sakrale Stätte zu deuten.

⁷⁵¹ Zur engen Bedeutung zwischen Natur und Kult s. Mylonopoulos 2008, 51–83; Bumke 2015, 45–61.

⁷⁵² Eine Vermutung soll an dieser Stelle geäußert werden: Da es sich offenbar um eine weibliche Kultstatue handelt, die laut Christopher M. Dawson zwei Fackeln trägt und zusätzlich zwei Fackeln gegen die Basis gelehnt sind, liegt eine Deutung als Heiligtum der Kybele sehr nahe. Aus antiken Quellen ist bekannt, dass auf dem Idagebirge Zeus sowie Kybele verehrt wurden, s. hierzu Hom. Il. 8, 48; Dion. Hal. ant. 1, 61, 4; LIMC VIII Add. (1997) 745 s.v. Kybele (E. Simon). Zu den Fackeln in der Wandmalerei s. Dawson 1965, 88 Nr. 18. Zur Bedeutung der Fackel im Kybele-Kult s. Naumann 1983, 176.

Sohn, der auf sie zukommt, keinerlei Aufmerksamkeit von ihr erfährt. Mittels dieser Bildelemente erreicht der Künstler, dass die Figur der Medea für den Betrachter sinnend, gar geistesabwesend wirkt. Medeas Gestik und Körpersprache dienen hier als Stimuli ihrer Gemütslage. Ein Erkennen der Medea gelingt ausschließlich durch diese gefühlsbetonenden Stimuli jedoch nicht, von Nutzen ist hier nur die Angabe des Schwertes, das sie in der Hand hält. Für einen mythenkundigen Betrachter wird die Identifizierung der Zauberin auf diese Weise erleichtert. Für einen Mythenunkundigen ist aber auch dieser Stimulus wenig hilfreich, vielmehr steht für diesen das Phänomen der Frau in Besitz eines Schwertes allgemein im Mittelpunkt, eine ungewöhnliche Kombination in der Antike⁷⁵³. Ob die Waffe Verwendung finden wird, ist aufgrund der intrinsischen Mittel zu negieren: Medea hält das Schwertheft in ihrer ansonsten inaktiven linken Hand fest, sodass die Klinge auf ihrem linken Oberschenkel ruht. Dennoch birgt die Darstellung der bewaffneten Frau einen potentiellen Konflikt in sich, sodass im unwissenden Betrachter Neugier, aber auch Befremden wachgerufen wird: Wird die Frau das Schwert verwenden? Wenn ja, wer wird der Leidtragende sein?

Für einen Rezipienten mit entsprechenden Hintergrundinformationen sind diese Fragen leicht zu beantworten, da er weiß, die Opfer werden Medeas Kinder sein. Intrinsisch gelingt diese Zuweisung jedoch weit schwerer. Die Bildkomposition gibt sogar insgesamt vier potentielle Opfer wieder, die durch das Schwert verletzt oder gar getötet werden können. Aufgrund der dezenten Darstellung und Positionierung des Pädagogen – er blickt aus dem Fenster des Gebäudes, vor dessen Fassade sich Medea und ihre Kinder befinden – entzieht sich dieser bereits räumlich dem vorstellbar tödlichen Einflussbereich der Medea. Die zwei Jungen dagegen befinden sich in unmittelbarer Nähe der Zauberin, sodass lediglich deren Präsenz sie im Bild als mögliche Leidtragende ausweisen könnte – bestimmte Stimuli, die die Erzählung dahingehend weitertragen würden, existieren jedoch nicht. Zuletzt ist es Medea selbst, für die das Schwert bestimmt sein kann: Eine Selbsttötung kann hier nicht ausgeschlossen werden.

Insgesamt muss hier festgehalten werden, dass eine mit der mythologischen Erzählung übereinstimmende Deutung der Wandmalerei nur gelingen kann, wenn der Betrachter des Bildes über explizite Vorkenntnisse verfügt. Eine selbstständige Interpretation mittels der dargestellten Bildelemente ist kaum zu bewerkstelligen, sodass zwar erkannt werden kann, dass in Medeas bewaffneter Erscheinung eine Gefahr inhärent ist, jedoch nicht davon auszugehen ist, dass sich diese auch ereignen wird. Aufgrund dessen bleibt folglich auch im Unklaren, wer die Klinge zu spüren bekommen könnte.

⁷⁵³ Lorenz 2008, 237 bemerkt, dass weibliche Helden an den pompejanischen Wänden solch eine Waffe nicht tragen.

Berücksichtigt man nun die Wandbilder des 4. Stils, zeigt sich, dass es hinsichtlich der Hauptfigur signifikante Unterschiede gibt. Die Bildkomposition ist im Wesentlichen die gleiche wie im 3. Stil (**H2**; s. **Tafel 6 Abb. 3**). Die beiden Kinder spielen miteinander, statt auf dem Boden jedoch auf einem hohen Steinblock. Auch hier ist Medea aus dem Zentrum gerückt, ihr Gemüt und ihre Körperhaltung sprechen nun eine andere Sprache: Sie steht neben ihren Kindern, der Blick ist dabei auf diese gerichtet. Ein deutlicher Stimulus der Aufmerksamkeit, der Medea nicht mehr in sich gekehrt und sinnend erscheinen lässt. Auch ihre stehende Haltung impliziert Anspannung im Körper. Ein weiterer signifikanter Unterschied zu der Darstellung des 3. Stils bildet das Schwert in Medeas Hand. Noch immer hält sie es in ihrer Linken fest, nun aber hat sie die rechte Hand an den Schwertgriff gelegt: ein Stimulus zur Anzeige der Bereitschaft, ihr Vorhaben in die Tat umzusetzen. Des Weiteren hat sich die Zauberin von den Nebenfiguren abgewandt. Somit bleibt den Kindern Medeas Gebaren und deren Besitz einer Waffe verborgen. Medeas Positur sowie ihr Umgang mit dem Schwert dienen als temporale Stimuli und Kennzeichnung der Episode als Vorbereitungsmoment: Die blutige Handlung wurde noch nicht vollzogen, was auch die Schwertscheide ostentativ unterstreicht, in der die Klinge noch steckt. Für den mythenkundigen Betrachter fungieren zugleich die Kinder als weiterer temporaler Stimulus. Ihre – noch – quicklebendige Anwesenheit ist wohl der deutlichste Beleg für den Vorbereitungsmoment.

Ein Pädagoge, der seine rechte Hand vor die Brust genommen hat⁷⁵⁴, wurde als weitere Personalangabe in die Darstellung eingefügt. Der Künstler platzierte ihn innerhalb eines Türrahmens, von wo er die zwei spielenden Kinder beobachtet. Dessen erneuter Auftritt auch im 4. Stil setzt eine Intention voraus, die den Pädagogen als ein wichtiges Bildelement in Erscheinung treten lässt. Seine für den Mord störende Anwesenheit betont die Affekthandlung der Medea, die offenbar sogar in dessen Anwesenheit einen Mord begehen würde. Er dient somit als Gegenpol zu der Zauberin und kontrastiert ihr vermeintlich überlegtes Handeln. Zugleich definiert er mittels seines Status die soziale Stellung der Familie als Angehörige der Oberschicht und fungiert als attributiver Stimulus.

Hinsichtlich der Lokalisierung der Szene ergibt sich ebenfalls eine auffallende Differenz. Der Vorbereitungsmoment findet diesmal innerhalb eines Gebäudes statt⁷⁵⁵. Evident hierfür ist das Fenster, dessen Öffnung einen Blick ins Freie offenbart, wo ein Teil einer Stoa zu erkennen

⁷⁵⁴ Eine schwer zu identifizierende Geste: Es wäre möglich, darin den Zustand des Urteilens zu deuten, sodass der Pädagoge das Verhalten seiner Herrin zu prüfen versucht, s. Neumann 1965, 108–109.

⁷⁵⁵ Lorenz 2008, 237.

ist. Die Szene und somit der Mord bleiben vor den Augen Fremder verborgen, sogar der Pädagoge, der inmitten der Tür steht, trägt dazu bei, dass die Tat von niemanden unbeabsichtigt gesehen werden kann.

Dass die Narration nur schwer in Gang gebracht werden kann, wenn der Betrachter keine Kenntnis von dem Mythos besitzt, verifiziert eine zweite Wandmalerei des 4. Stils (**H3**). Es handelt sich um eine unvollständige Malerei, da sie aus zwei Bildern besteht, das Pendant jedoch nicht erhalten ist. Der erhaltene Teil zeigt ausschließlich Medea und weist große Ähnlichkeit zu jener Medea in **H2** auf. Der Rezipient wird aber im Unklaren gelassen, warum eine Frau ein Schwert mit sich führt. Weder der Grund noch die Leidtragenden, denen die Schwertklinge gilt, sind auf dem Wandbild dargestellt. Das fehlende zweite Bild könnte diesen Umstand auflösen. Anders stellt sich dies für den Mythenkundigen dar. Die edel gekleidete Frau in Kombination mit dem Schwert lässt ein Erkennen der Figur als Medea recht schnell zu.

Das Schwert dient hier vor allem als Stimulus der Temporalität und zeitlichen Einordnung der Szene, da weitere Faktoren nicht angegeben sind. Das Schwert liegt mit dem Knauf in den zusammengefalteten Händen der Medea, sodass die in der Schwertscheide versteckte Klinge an ihren Oberkörper lehnt. Es ist eine unübliche Haltung solch einer Waffe und verifiziert die Unkenntnis der Zauberin im Gebrauch eines Schwertes. Einen weiteren Hinweis auf den Vorbereitungsmoment liefert die Schwertscheide, da die Klinge noch darin verborgen ist, sodass ein Gebrauch bisher nicht stattgefunden haben kann.

Leda mit dem Schwan

Zeus in Form eines Tieres wie bei Europa begegnet auch in den Wandbildern des 4. Stils, die den Vorbereitungsmoment der Leda thematisieren (**Ga1–Ga3**; s. **Tafel 5 Abb. 1**). Statt in Gestalt eines Stiers erscheint der Göttervater hier als Schwan. Leda und ihr tierischer Begleiter bilden den zentralen Fokus der Darstellung, keinerlei Nebenfiguren oder Zeugen der Szene sind zugegen, sodass der Betrachter des Wandbildes einen alleinigen Einblick in diese mythologische Episode erhält.

Hinsichtlich dieses Bildthemas erscheint dasselbe Phänomen, das bereits bei den Wandbildern der Europa, aber auch des Paris zum Vorschein kam: Keinerlei Attribute werden in den Wandgemälden präsentiert, um die Protagonistin als ein spezifisches Individuum kenntlich zu machen. Es ist der Schwan, der als attributiver Stimulus dient und der erst ein Erkennen der

Frau möglich macht⁷⁵⁶. Aber nicht nur die Kombination aus Frau und Schwan bedeutet für die Interpretation Sicherheit, es ist vielmehr die Interaktion zwischen den beiden Akteuren, die von expliziter Wichtigkeit ist, damit eine Fehlinterpretation als Venus mit Schwan⁷⁵⁷ ausgeschlossen werden kann. Die Körpersprache des Tieres ist aufdringlich (**Ga1–Ga3**), teilweise sogar als tötlich zu bezeichnen wie in dem Wandbild **Ga1**, in dem der Schwan in die rechte Brust der Leda beißt⁷⁵⁸. Die Darstellung des Jupiterschwans, insbesondere dessen aggressiv anmutendes Verhalten intendiert ein Verlangen nach der Frau, das nicht nachlassen wird. Es ist ein Stimulus der Dominanz eines Gottes über eine menschliche Frau, die ihm auch dann noch zu eigen ist, wenn er in tierischer Gestalt in Erscheinung tritt. Diese Dominanz zeigt sich ostentativ in **Ga3**, da sich hier der Schwan mit den Füßen nicht nur in Ledas Hüfte geklammert, sondern auf dem nackten Bauch der Sitzenden Platz genommen hat. Die Überlegenheit des Jupiterschwan gegenüber der Leda wird somit nicht nur impliziert, sondern auch physisch demonstriert.

Dieser in der Wandmalerei suggerierte Anspruch auf Leda fungiert zudem in Kombination mit Ledas Gestik als temporaler Stimulus und somit als Hinweis auf den Vorbereitungsmoment. Erst durch ihre Abwehrhaltung ist für den mythenkundigen, aber auch für den mythenunkundigen Rezipienten erkennbar, dass die Frau nicht mit dem Verhalten des Tieres ihr gegenüber einverstanden ist. Während Leda in **Ga1** und **Ga3** ihre Hand zu einer eindeutigen Geste der Ablehnung erhebt und somit eine defensive Rolle einnimmt, geht sie in **Ga2** offensiv gegen das penetrante Verhalten vor, indem sie den Schwan mit der linken Hand an seinem Hals auf Distanz hält. Weniger tatkräftig wahrt Leda diese Distanz auch in **Ga3**, da sie den Blick von dem Tier abwendet. Da es jedoch schon auf ihrem Bauch Platz genommen hat, wie bereits oben erwähnt, dient der abgewandte Blick wohl nur noch als letztes Mittel sich zu helfen. Dass Leda offenbar schon damit begonnen hat, sich mit dem Verhalten des Schwanes zu arrangieren, verdeutlicht ihre rechte Hand, die sie zärtlich um den Schwanenkörper gelegt hat, ein Stimulus, der eine Einigkeit oder Zusammengehörigkeit impliziert. Der Vorbereitungsmoment klingt in diesem einen Wandbild soeben aus und leitet in den Moment des Höhepunkts über. Insgesamt sind es die Stimuli der Interaktion, des Verhaltens der beiden Protagonisten, die unabdingbar zur Narration beitragen und zeitlich die dargestellte Episode in die mythologische Erzählung einordnen.

Eine lokale Einordnung des Vorbereitungsmoments kann zumindest grob vorgenommen werden. Die Künstler von **Ga2** und **Ga3** setzten architektonische Elemente in den

⁷⁵⁶ Ähnlich auch schon Lorenz 2008, 196–197.

⁷⁵⁷ s. Kap. V. 2, S. 81–82.

⁷⁵⁸ Sofern der Zeichnung hierin vertraut werden kann.

Hintergrund, die die Episode in einen geschlossenen Raum verorten. Insbesondere **Ga3** präzisiert die lokale Zuordnung in den Bereich des Frauengemachs, da neben dem Fußschemel ein umgefallener *calathus* zum Liegen gekommen ist, offenbar ein Überbleibsel der zuvor stattgefundenen körperlichen Auseinandersetzung zwischen Schwan und Frau. Für **Ga1** dagegen erscheint eine Verortung der Szene nahezu unmöglich. Lediglich am unteren Bildrand sind noch Reste des Hintergrundes zu erkennen, die eine Deutung erschweren. Ein minimal verzweigter Ast in der rechten Bildecke lässt zumindest spekulativ den Schluss zu, dass der Künstler den Vorbereitungsmoment in die freie Natur setzte.

IX. 2. Der Höhepunkt

Die Bevorzugung von Wandbildern, die den Höhepunkt verbildlichen, liegt im 4. Stil. Es werden im Folgenden nun die Wandbilder dieses Zeitstils besprochen, wobei parallel die Darstellungen des 3. Stils desselben Bildthemas – sofern vorhanden – bezüglich signifikanter Unterschiede herangezogen werden.

Actaeon mit Diana

Die Fokussierung in den Wandbildern des Actaeon mit Diana (**Aa1–Aa3**; s. **Tafel 1 Abb. 1–2**) liegt auf diesen beiden Protagonisten. Die zwei Hauptfiguren sind distanziert zueinander dargestellt, womit dem Betrachter zwar eine Verbindung zwischen ihnen vermittelt wird, gleichzeitig jedoch betont der räumliche Abstand, der zusätzlich mit Felsen und einem kleinen Bachlauf gefüllt ist, die nur lose anmutende Verbundenheit der beiden Figuren. Anders als etwa bei Theseus und Ariadne in den Darstellungen des Vorbereitungsmoments, die nah beieinander stehen und entsprechend auf diese Weise eine innigere Beziehung verkörpern, bilden Actaeon und Diana hierzu einen Kontrast. Insbesondere Diana ist es, die diese Distanz gestikulierend aufrecht zu erhalten sucht. In **Aa1** betont sie mit der abwehrenden rechten Hand ihren Unwillen gegenüber Actaeons Präsenz. Zusätzlich verhindert ihre kniende Haltung ein problemloses Erblicken ihres nackten Körpers, sodass die anfänglich zum Baden eingenommene Körperhaltung nun zum Verbergen ihrer Brüste und ihres Geschlechts dient. Ähnlich zeigt sich die Göttin auch in **Aa3**: Sie hat sich von dem Jäger stehend abgewandt, gewährt ihm jedoch einen Blick auf ihre Rückseite. Umso mehr präsentiert sie ihren nackten

Körper dem Betrachter der Wandmalerei. Diese Stimuli – Distanz, ablehnende Gestik sowie Körperhaltung – belegen sowohl dem mythenkundigen als auch dem mythenunkundigen Betrachter die Ablehnung des ihr zu nahe gekommenen Actaeon.

Dass es dem Jäger danach verlangt, sich der Göttin zu nähern, ist aufgrund dessen Gestik und Körpersprache ersichtlich. Während er in **Aa2** und **Aa3** über den Felsen blickt und den rechten Arm hebt, ist er in **Aa1** im Begriff, den vor ihm befindlichen Felsen Richtung Diana zu überqueren. Mit dem linken Unterarm aufstützend und der rechten Hand an einem hohen Felsen hochziehend, erhält seine Figur eine dynamische Haltung, die ihm gleichzeitig Zeitlichkeit verleiht: der Künstler dieser Wandmalerei hielt die Darstellung des Jägers inmitten einer Bewegung fest. Das Verlangen des Actaeon, unterstrichen durch Bewegung und Aktion, parallel zu der demonstrierten Ablehnung der Diana bilden jenen Konflikt, der den Wandbildern inhärent ist und der mittels der verwendeten Bildelemente auch einem mythenunkundigen Betrachter vor Augen geführt werden kann. Auf diese Weise kann der narrative Gehalt aufgrund der zentralen Kernpunkte erkennbar gemacht werden ohne die Protagonisten identifizieren zu müssen.

Verschiedene Attribute weisen die beiden Protagonisten als Diana und Actaeon aus und erleichtern einem mythenkundigen Rezipienten das Erkennen der Figuren. In den Wandbildern (**Aa1–Aa3**) wird Diana zwar nackt dargestellt, sodass aufgrund ihrer Gestalt selbst keine Identifizierung durchgeführt werden kann, dennoch finden sich in ihrer unmittelbaren Nähe auf einem niedrigen Felsen jene Attribute, die sie eindeutig als Göttin der Jagd präzisieren. Es ist ihr Chiton (**Aa1, Aa3**) mit den Stiefeln (**Aa1**) sowie der Pfeilköcher (**Aa1, Aa2, Aa3**) und ihr Bogen⁷⁵⁹ (**Aa2**), die die attributiven Stimuli bilden. Unterschiedliche Herangehensweisen hinsichtlich Actaeons Gestaltung lassen sich in **Aa1** und **Aa3** beobachten, während er in **Aa2** aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kaum zu erkennen ist. In den Darstellungen **Aa1** und **Aa3** weist ihn ein *pedum* zweifelsfrei als Hirte oder Jäger aus. Diese grobe Zuordnung wird in **Aa3** präzisiert, da der Künstler dieser Wandmalerei Actaeon ein kleines, aus seiner Stirn wachsendes Geweih hinzufügte, sodass aus dem unbekanntem Hirten oder Jäger ein Individuum wird.

Dagegen ist ein Erkennen des Actaeon nur mithilfe des *pedum* kaum möglich, vielmehr bleibt die Zuweisung als namenloser Jäger oder Hirte bestehen. Ähnlich wie bei Paris in den Wandbildern des Vorbereitungsmoments ist es die Gottheit im Bild, die zusätzlich als Attribut eingesetzt wird. Erst die Kombination aus dem Jäger und Diana, welche das Geschehen bereits in einen außerlebensweltlichen Bereich transferiert, ermöglicht es, die Episode in eine

⁷⁵⁹ Deutlich in der Umzeichnung in Lorenz 2008, 317 Abb. 149b zu sehen.

mythologische Erzählung einordnen zu können. Lediglich mit den intrinsischen Mitteln in den Bildern eine explizite Deutung der Szene zu ermitteln, erscheint weit schwerer. Für einen unwissenden Betrachter ist mittels der bisher genannten Stimuli ersichtlich, dass zum einen die badende Diana inmitten der freien Natur soeben von einem Mann entdeckt wurde.

Des Weiteren kann der Fortlauf der Erzählung aus den Wandbildern (**Aa1**, **Aa3**) nicht erschlossen werden. Keinerlei Bildchiffre gibt darüber Aufschluss, wie sich die beiden Protagonisten im nächsten Moment verhalten könnten. Bemerkenswert ist ferner, dass auch die Darstellung des Actaeon in **Aa3**, worin er mit einem Geweih versehen ist, für die Fortsetzung der Erzählung nicht hilfreich ist. Denn der unwissende Betrachter erkennt in den Malereien einen Jäger mit einem Geweih an seinem Kopf, kann die kausale Grundlage für die Existenz des tierischen Attributs jedoch nicht dechiffrieren. Obwohl ein Zusammenhang zwischen dem Erblicken der Diana und dem einem Mischwesen ähnelnden Mann anhand der Bildkomposition ersichtlich ist, kann ohne extrinsische Informationen die Interaktion und Bezugnahme der Protagonisten aufeinander nicht entschlüsselt werden. Dennoch lässt die Darstellung des mit einem Geweih ausgestatteten Jägers den Betrachter interessiert und neugierig zurück.

Ferner ist es das Zusammenspiel der zwei dargestellten Protagonisten, deren Interagieren sowie schließlich die Körpersprache, das eine zeitliche Zuweisung der Szene ermöglicht. So bildet das plötzliche Zusammentreffen des Jägers mit der Göttin die Kulmination der Darstellung. Insbesondere die Nacktheit der Diana⁷⁶⁰ ist es, die noch von der Plötzlichkeit des eintreffenden Actaeon zeugt. Das Gestikulieren und Abwenden der Göttin sowie der winkende respektive der über den Felsen steigende Actaeon belegen die Dynamik und die damit einhergehende Spannung, die den Wandbildern immanent ist; sie bilden die Stimuli, die den Moment des Höhepunkts definieren.

Anders zeigt sich dies in **Aa2**. Dianas ruhiges Verhalten zeugt von ihrer Unkenntnis gegenüber dem Eindringling. Die für den in dem Wandbild inhärenten Konflikt wesentlichen Stimuli, die sich anhand Dianas und Acteons Gestik und Verhalten ableiten lassen wie in **Aa1** und **Aa3**, sind hier nicht existent. Es ist vielmehr der ungewöhnliche Nebendarsteller, der diese Rolle übernimmt und die Disharmonie in der Darstellung ostentativ herausstellt: Das Bellen und die Anspannung des Hundes vermitteln auch einem mythenunkundigen Betrachter, dass das Aufeinandertreffen der beiden Hauptfiguren Missstimmung hervorrufen wird. Dem Tier obliegt die Verantwortung, Diana auf den Eindringling aufmerksam zu

⁷⁶⁰ In der Überlieferung des Ovid wird Diana nach dem Erblicken durch Actaeon von den anwesenden Nymphen abgeschirmt, Ov. met. 3, 180–181.

machen, sodass der Hund zusätzlich als temporaler Stimulus dient, mittels welchem die Darstellung innerhalb des mythologischen Bildthemas zeitlich näher eingegrenzt werden kann, der Höhepunkt der Erzählung – das Entdecken der Badenden – beginnt soeben erst. Die Anwesenheit des Hundes zudem von weiterer Bedeutung. Obwohl es sich bei Diana um die Göttin der Jagd und der Tiere handelt, ist anzunehmen, dass das Tier nicht zu ihr gehört, sondern einer der Jagdhunde des Actaeon ist⁷⁶¹. Auf diese Weise erregt die Wandmalerei innerhalb des Bildthemas einen Widerspruch, der aufgrund der kaum erhaltenen Darstellung des Actaeon nicht aufgelöst werden kann: Wieso möchte Actaeons Jagdhund die Badende auf den Jäger aufmerksam machen? Es bestünde die Möglichkeit, dass Actaeon die Metamorphose in einen Hirsch augenblicklich vollzieht, der Hund somit auf dessen tierische Gestalt reagiert und die Jagd auf diesen aufnehmen möchte. Jedoch bleibt der Widerspruch hiermit zu Dianas immer noch ruhiger Haltung bestehen. Sollte die Strafe Actaeon noch nicht getroffen haben, bleibt im Unklaren, warum sein Hund dessen Präsenz mit derlei Eifer anzeigt. Nichtsdestotrotz können wie auch in **Aa1** und **Aa3** die Kernpunkte erkannt und der narrative Gehalt grob erschlossen werden.

Eine wesentliche Informationsquelle bietet schließlich der Hintergrund der Wandbilder **Aa1**, **Aa2** und **Aa3**. Die Künstler orientierten sich hierbei an der schriftlichen Überlieferung und verorten die Szenerie an eine Bachquelle inmitten einer felsigen Landschaft⁷⁶². In **Aa1** erhält dieser Ort durch Statuetten auf einer Basis einen sakralen Charakter.

Insgesamt sind die Wandbilder reich an Stimuli, die zum einen die Protagonisten präzisieren sowie deren Gemütslage und Begehren preisgeben und die zum anderen die mythologische Erzählung präsentieren und auch den in den Darstellungen immanenten zeitlichen Moment liefern. Einem mythenkundigen Betrachter werden somit die essentiellen Bildelemente vor Augen geführt, sodass eine Deutung der Szene keine Schwierigkeit darstellt. Intrinsisch gestaltet sich dieses Unterfangen jedoch weniger einfach, sodass zwar erkannt werden kann, dass soeben eine Göttin beim Baden gestört wurde, jedoch im Unklaren bleibt, welchen Verlauf die Szene nehmen wird.

Leda mit Schwan

Wie schon im Vorbereitungsmoment zeigen sich Leda und der Schwan auch in den Wandbildern des Höhepunkts als einzig eingesetzte Hauptfiguren (**Gb1–Gb6**; s. **Tafel 6 Abb. 1–2**). Die Fokussierung in diesen Darstellungen liegt somit auf den beiden Protagonisten, die

⁷⁶¹ Apollod. 3, 4, 4; Ov. met. 3, 200–252.

⁷⁶² Ov. met. 3, 156–164.

das Zentrum der Bilder einnehmen. Eine weitere Ähnlichkeit zu den Darstellungen des Vorbereitungs moments ergibt sich aus dem Fehlen von attributiven Stimuli der Leda. Es ist somit abermals der Jupiterschwan, der diese Rolle einnimmt und über den eine Identifizierung der Frau in den Wandbildern ermöglicht wird. Das Tier fungiert jedoch nicht nur als Attribut, es dient darüber hinaus als Hilfe zur Identifizierung der Szene in eine mythologische Erzählung.

Inniger Körperkontakt zwischen Leda und dem Schwan belegt das Überwinden des anfänglichen Zwists und Bedrängens der Leda seitens des Schwans aus dem Vorbereitungs moment (**Gb1, Gb2, Gb3, Gb6**). Das Tier führt seinen Schnabel des Weiteren offensiv an Ledas Lippen, sodass die Darstellungen in einem Kuss kulminieren (**Gb2, Gb4, Gb6**) und somit als Bilder des Höhepunkts definiert werden können. Es ist der Schwan, der weiterhin die Rolle des dominanten Akteurs einnimmt und sich in Ledas Hüfte festkrallt oder sich auf ihren Schoß setzt sowie den Schnabel zu ihren Lippen führt. Leda hat in den Darstellungen ihre defensive Rolle noch nicht vollständig abgelegt und würdigt dem Schwan teilweise keines Blickes, wendet den Kopf überdies von dem Tier ab (**Gb1–Gb3**)⁷⁶³, wobei in **Gb2** dennoch ein Kuss stattfindet. Der Vorbereitungs moment scheint in diesen Wandbildern noch nicht lange vorüber zu sein, lediglich das fürsorgliche Festhalten des Schwans indiziert, dass sich Leda mit der Präsenz des Tieres arrangiert hat und leitet somit in den Moment des Höhepunkts über. Anders zeigt sich Leda in **Gb4** und **Gb5**. Ihr defensives Verhalten hat sie vollkommen aufgegeben, sie gibt sich nun dem Verlangen des Schwans und dessen Gier nach einem Kuss (**Gb4**) hin. Sie wirkt dadurch jedoch keineswegs unterwürfig: Sie gewährt ihm den Kuss, kommt ihm mit dem Kopf sogar entgegen (**Gb4**). In **Gb5** verwendet Leda ihren nackten Körper nicht nur, um ihre körperliche Schönheit in Szene zu setzen⁷⁶⁴ wie in den weiteren Malereien des Höhepunkts, sondern präsentiert sowohl dem Schwan als auch dem Betrachter ihre weiblichen Reize, um ihr Einverständnis zu der baldigen Vereinigung zu geben. Insbesondere der hinter ihrem Rücken aufgebauschte Mantel⁷⁶⁵ setzt ihren Körper

⁷⁶³ Das Gebärden der Leda sowie die Haltung des Schwans erinnern an die Leda-Schwan-Gruppe des Timotheos, s. hierzu Kap. V. 2, S. 77. Es wäre möglich, dass Leda eine schützende Haltung gegenüber dem Schwan einnimmt, um diesen vor der vermeintlichen Gefahr eines Adlers zu schützen. Da sich die Gruppe auf den Wandbildern jedoch innerhalb eines geschlossenen Raumes befindet, ist der Angriff eines Adlers kaum zu erwarten. Der Künstler bediente sich für das Bild folglich an der Narration, jedoch rückt durch die Umgestaltung der privat-intime beziehungsweise erotische Aspekt in den Vordergrund.

⁷⁶⁴ Lorenz 2008, 343.

⁷⁶⁵ Dass der Mantel eine den Körper betonende Eigenschaft einnimmt, erkannte auch schon Dierichs 1992, 57. Jedoch geht Angelika Dierichs nicht darauf ein, in welchen Wandbildern der Leda dies im Speziellen geschieht.

hierfür ostentativ in Szene⁷⁶⁶. Schließlich ist es die Wandmalerei **Gb6**, die den Schwan und auch Leda die Rollen tauschen lassen, so übernimmt nun Leda den dominanten Part und führt mit einem gekonnten Griff am Hals den Schnabel des Schwans an ihren Mund.

Die unterschiedlichen, aufgezeigten Interaktionen zwischen den beiden Protagonisten haben es zum Ziel, eine Einigkeit sowie eine Zusammengehörigkeit zu vermitteln. Die zärtliche Kontaktaufnahme, das einander Anblicken wie auch die mittels eines Kusses sublim angedeutete Begierde nach einer sexuellen Vereinigung bilden jene Stimuli, die einem mythenkundigen, aber auch einem mythenunkundigen Betrachter zweifelfrei eine Szene mit erotischem Inhalt vor Augen führt. Folglich sind es die genannten Bildelemente sowie die Kombination aus dem Schwan und der Leda, die unabdingbar zum narrativen Inhalt beitragen. Die Kombination extrinsischer Hintergrundinformationen mit den bildimmanenten Stimuli ermöglicht den Rezipienten die problemlose Entzifferung des dargestellten Inhalts.

Es sind des Weiteren auch die Stimuli, die die Gemütslage der beiden Hauptfiguren definieren und darüber hinaus gleichzeitig die zeitliche Einordnung der Episode ermöglichen. Der Höhepunkt der mythologischen Erzählung setzt sich in diesem Moment in Gang. Einem Mythenunkundigen bleiben die präzisere Deutung der Szene und die Identifizierung der Protagonisten anhand nur der in den Bildern wiedergegebenen Elemente im Unklaren; dennoch wird ihm ein Bild vor Augen geführt, das einen eigenartigen Inhalt wiedergibt: ein ungleiches Paar, bestehend aus einer Frau mit einem Schwan. Lediglich das Wandbild **Gb1** versorgt den Betrachter mit mehr Informationen. Der Künstler dieser Malerei beabsichtigte offenbar, einer Fehlinterpretation seines Bildes zu entgehen, indem er im Vordergrund ein Blitzbündel und somit eine eindeutige Verbindung zu Jupiter darstellte. Ein Konnex zwischen dem Blitzbündel und dem Schwan ist kompositorisch dennoch weiterhin nicht zu bewerkstelligen. Nichtsdestotrotz verlieh der Künstler dem Wandbild mit der Angabe dieser Bildchiffre eine bessere Lesbarkeit der Darstellung, sodass die Szene nicht nur in ein göttliches Umfeld gesetzt, sondern einer spezifischen Gottheit zugeordnet werden kann. Das Kuriosum einer erotisch konnotierten Darstellung einer Frau mit einem Schwan erfährt durch die Assoziierung mit der Andeutung einer göttlichen Sphäre eine deutliche Abschwächung, parallel dazu jedoch eine Bedeutungssteigerung.

Vergleichbar zum Blitzbündel fungiert in den Wandbildern die Hinzufügung der Gestalt des Amor (**Gb5**, **Gb6**). Eine Verbindung zu Jupiter wird durch dessen Figur zwar nicht zum Ausdruck gebracht, dennoch bildet die Gottheit eine wesentliche Ergänzung für das

⁷⁶⁶ Das Wandbild **Gb2** zeigt Leda in nahezu derselben Pose, welche mittels des aufgebauchten Mantels am Rücken weiter betont wird. Durch ihren vom Schwan abgewandten Blick gewinnt die vermeintliche Erlaubnis zur Vereinigung mit dem Tier eine deutliche Abschwächung.

Verständnis des Bildthemas für einen mythenunkundigen Rezipienten. Ein Mythenunkundiger wird einen kausalen Zusammenhang zwischen der Frau und dem Schwan, die sich offenkundig voneinander angezogen fühlen, weiterhin nicht erkennen können, so intendiert die Figur des Amor jedoch einen göttlichen Einfluss und setzt das Paar, wie es auch schon das Blitzbündel tat, in ein göttliches Umfeld. Zusätzlich wird mittels der Hinzufügung des Amors eine direkte Einflussnahme auf Ledas Gemütszustand visualisiert – in den Wandbildern des Vorbereitungs moments fand seine Gestalt vergleichsweise keinen Eingang. Erst durch dessen Wirken und Lenken ließ Leda von dem defensiven Verhalten ab und erlaubte dem Schwan sich ihr ungebührlich zu nähern, mehr noch: Sie ist es nun, die offensiv die Nähe des Schwans sucht (**Gb6**). Amors Präsenz ist auf diese Weise ein Gewinn für die Deutung und das Erkennen des Bildthemas, und trägt als Lösungsschema des in dem Vorbereitungs moment anzutreffendem Konflikts zusätzlich dazu bei, den narrativen Gehalt der Episode für den Rezipienten weiter auszubauen.

Die lokale Einordnung des Höhepunkts ist mit jener aus dem Vorbereitungs moment vergleichbar. Die Künstler setzten architektonische Elemente in den Hintergrund der Wandbilder, sodass eine Verortung in einen geschlossenen Raum suggeriert werden kann (**Gb3–Gb5**)⁷⁶⁷. Zusätzlich präzisiert die Angabe eines *calathus* (**Gb3–Gb6**) die Verortung der Szene in ein Frauengemach; dieses Bildelement weist in den Malereien **Gb3** und **Gb5** des Weiteren auf den zuvor stattgefundenen Vorbereitungs moment zurück, da der Wollkorb umgestoßen auf dem Boden liegt und den ansonsten ordentlich anmutenden Hintergrund kontrastiert: ein stummer Zeuge der sich zuvor ereigneten Auseinandersetzung. In **Gb1** sowie **Gb2** bleibt eine lokale Einordnung unsicher, da der Erhaltungszustand beziehungsweise die Rekonstruktion des nicht erhaltenen Bildes keine Deutung zulässt.

Europa

Im Gegensatz zu den Darstellungen des Vorbereitungs moments zeigen sich Europa und der Stier in den pompejanischen Wandbildern des Höhepunkts isoliert von weiterem Personal (**Bb1, Bb3–Bb5**)⁷⁶⁸; s. **Tafel 1 Abb. 4. Tafel 2 Abb. 1**). Der Fokus liegt ausschließlich auf den beiden Protagonisten, die sich zentral in den Bildern wiederfinden. Der Körperkontakt zwischen den beiden Figuren besteht weiterhin, nur sitzt Europa nun seltener auf dem Rücken

⁷⁶⁷ In der Zeichnung der Wandmalerei **Gb6**, die nicht erhalten ist, deutet zumindest die Angabe des prachtvollen thronartigen Stuhls auf eine Szene innerhalb von vier Wänden hin.

⁷⁶⁸ Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes und damit einhergehend die ungenaue Erschließung des Bildthemas, wird in der Untersuchung der bildrhetorischen Mittel nicht weiter auf das Wandbild **Bb2** eingegangen werden.

des Tieres⁷⁶⁹ (**Bb5**), befindet sich stattdessen an dessen Seite, um neben diesem herzuschwimmen (**Bb1, Bb3, Bb4**). Der sich ereignende Körperkontakt (**Bb1, Bb3, Bb4**) erscheint zunächst aus rein pragmatischen Gründen zu geschehen: Europa möchte im Meer nicht verloren gehen. Die Berührungen der Europa bergen jedoch viel mehr in sich. Die Königstochter nimmt in den Wandbildern keinerlei unterwürfige oder passive Rolle ein, sodass sie sich folglich auch nicht von ihrem Entführer teilnahmslos mit sich ziehen lässt. Ganz im Gegenteil, sie stellt sich gegenüber dem Tier ebenbürtig dar, übernimmt sogar eine offensive Haltung, sodass Europa den Kopf des Stieres mit den Händen zu sich umdreht, womit der Körperkontakt eine intime Nuancierung erhält (**Bb1, Bb4**), sogar in einem Kuss kulminieren kann (**Bb3**). Der Stier erscheint gegenüber Europa und ihrem dominant anmutendem Verhalten geradezu ergeben. Dieses Zusammenspiel der beiden Figuren, das offensive Handeln der Europa sowie das passiv erscheinende Verhalten des Jupiterstiers, stellt den Kernpunkt der Szene dar und fungiert als jener Stimulus, mittels welchem dem Betrachter – vergleichbar mit den Höhepunktbildern der Leda mit dem Schwan – eine Szene mit erotischem Inhalt dargelegt wird. Zusätzlich dienen die zwei Figuren als Stimulus der Temporalität: Die schwimmende Haltung des Stiers sowie der Europa zeugen von Bewegung und Dynamik. Auch der durch die Fortbewegung aufgebauschte Mantel der Europa unterstreicht das schnelle Schwimmen im Meer (**Bb1, Bb3, Bb5**).

Genauso wie im Vorbereitungsmoment dient auch hier der Jupiterstier als attributiver Stimulus der Europa. Dank der Kombination aus dem Tier und der sich bei ihm befindlichen Frau kann der Betrachter erste Assoziationen mit dem Mythos erschließen. Für eine zweifelsfreie Identifizierung fehlt in dieser Szene jedoch das weitere Personal. Während die Künstler dem Vorbereitungsmoment die Gefährtinnen der Königstochter in die Szenerie hinzufügten und diese die Frau auf dem Tier somit als Europa ausweisen konnten, mangelt es in den Höhepunktdarstellungen an deren Anwesenheit. Im Umkehrschluss ist es aber die Absenz weiterer Figuren, die die Wandbilder zeitlich in die mythologische Erzählung einordnen. Die Verortung in den marinen Bereich unterstützt die temporale Angabe zusätzlich und hilft bei der präzisen Einordnung der Szenerie in den Mythos. Mittels des entsprechend kolorierten Hintergrundes beziehungsweise durch die Anzeige von Meerestieren (**Bb4**), ist der Moment des Höhepunkts klar definiert, die Entführung der Europa durch den Stier findet augenblicklich statt.

⁷⁶⁹ Die Entführung der Europa auf dem Rücken des Stieres ist schriftlich überliefert: Ov. fast. 5, 605; Ov. met. 2, 869–875.

Die Darstellung des Meeres übernimmt hinsichtlich der Königstochter auch die attributive Eigenschaft, die im Vorbereitungsmoment Europas Gefährtinnen übernommen hatten. Erst durch dieses Umfeld kann einem mythenkundigen Betrachter kenntlich gemacht werden, dass es sich um die Entführung der Europa durch den Jupiterstier handelt – dies setzt jedoch abermals extrinsisches Hintergrundwissen voraus. Explizit durch die intrinsischen Mittel, die ein mythenunkundiger Betrachter in den Bildern finden kann, kann eine Deutung der Frau, insbesondere aber jene des Stiers nicht bewerkstelligt werden. Keinerlei Bildelement gibt dem Rezipienten preis, dass es sich hierbei um Jupiter in Gestalt eines Stieres handelt.

Für eine Erleichterung der Lesbarkeit des Bildthemas dient ein Amor, der in **Bb4** ergänzend eingefügt wurde. Seine Präsenz verleiht dem ungleichen Paar, das vor allem durch Europas Interaktion mit dem Stier einen amourösen Charakter besitzt, eine göttliche Legitimierung und setzt das Bildmotiv in ein entsprechendes Umfeld. Außerdem stellt Amor für den Mythenunkundigen eine wesentliche Ergänzung dar, da mittels seiner Anwesenheit eine Kausalität für das Liebesspiel zwischen Stier und Frau hergestellt wird, auch wenn die Absicht für die Begebenheit weiterhin im Verborgenen bleiben muss. Die Kombination aus dem ungewöhnlichen Paar, deren Interaktion, der Verortung der Szene sowie der den Bildern inhärenten Dynamik ist es, die den Höhepunkt der Darstellung zweifelsfrei aufzeigen und einem mythenkundigen Rezipienten den narrativen Gehalt der Episode darlegt.

Signifikante Unterschiede zu den hier aufgezeigten pompejanischen Wandgemälden präsentiert die Wandmalerei aus der Domus Aurea in Rom (**Bb6**; s. **Tafel 5 Abb. 2**). Der Jupiterstier springt mit Europa augenblicklich ins Meer. Bei diesem Bildelement handelt es sich um einen Stimulus zur zeitlichen Einordnung der Szene. Der Übergang vom Festland in die Fluten des Meeres präzisiert den genauen Moment der mythologischen Erzählung. Der Höhepunkt hat soeben erst begonnen. Unterstützt wird dieser Stimulus durch die Anwesenheit von Europas Begleiterinnen. Offenbar fragend heben sie jeweils eine Hand und deuten auf die Szene, die sich in ihrer unmittelbaren Nähe ereignet. Sie wurden augenscheinlich von der unerwarteten Begebenheit überrascht, zwei der sechs Gefährtinnen sind sogar noch in ein Gespräch vertieft, scheinen die Entführung noch nicht bemerkt zu haben. So fehlt es auch an entsprechender Gestik und Mimik aufseiten der Frauen, da sie das Davonspringen des Stieres mitsamt der Königstochter noch nicht als Entführung realisiert haben. Wie auch schon in den pompejanischen Wandbildern des Höhepunkts sind die Gefährtinnen als attributiver Stimulus nicht mehr vonnöten, das ungleiche Paar in Kombination mit dem Meer sind ausreichend, um eine Identifizierung für einen mythenkundigen Betrachter herzustellen. Somit fungieren die Frauen auch in diesem Bild nicht mehr explizit für das Erkennen der Europa, ihre

Hinzufügung wirkt jedoch ergänzend zu den attributiven Stimuli und bietet sich für den Rezipienten als Erleichterung für die Lesbarkeit der Episode an. Denn auf diese Weise vermittelt die Bildkomposition dem Betrachter ferner den zuvor stattgefundenen Vorbereitungsmoment, was den pompejanischen Wandbildern dagegen nicht gelingt. Allen Bildern ist jedoch gemein, dass sie einen Blick in die Zukunft nicht zulassen. Es ist somit nicht ersichtlich, inwiefern der Höhepunkt und folglich die Entführung enden wird.

Außergewöhnlich erscheint schließlich folgender Umstand: In den Wandbildern **Bb1** und **Bb4** dreht Europa mit ihren Händen den Kopf des Stieres zwar in ihre Richtung, wendet ihren eigenen jedoch von diesem ab, jedoch nicht in ablehnender Intention, sondern um den Blick aus der Wandmalerei zu richten. Europa fokussiert mit ihren Augen den Rezipienten der Darstellung, lädt diesen zum Betrachten der Malerei ein⁷⁷⁰. Zusätzlich präsentiert sie auf diesen Wandbildern ihre nackte Rückenansicht. Auf diese Weise setzen die beiden Wandbilder den Betrachter explizit in die Rolle eines Voyeurs, der durch die Protagonistin im Bild dazu ermutigt wird, den Blick nicht abzuwenden, sondern ihre weiblichen Reize sowie ihren zärtlichen Umgang mit dem Stier weiterhin zu beobachten.

Paris

Die Höhepunktdarstellungen zu Paris gehören wohl zu den am häufigsten wiedergegebenen Themen der Antike. Das Parisurteil stellt einen der wichtigsten Wendepunkte der Trojanischen Sage dar, der auch in der römischen Wandmalerei auf reges Interesse stieß (**Ib2–Ib8**; s. **Tafel 7 Abb. 2–4**). Für die Darstellung des Moments zogen die Künstler alle wichtigen Protagonisten⁷⁷¹ heran, so finden sich auf den Bildern Paris, Merkur sowie die drei Göttinnen, welche im Wettstreit miteinander liegen (**Ib2–Ib7**). Die Hauptfiguren wurden hierfür stets in zwei Gruppen eingeteilt, die aus Paris mit Merkur und den drei Göttinnen (**Ib2–Ib4**) oder nur aus Paris und den vier Gottheiten (**Ib5**) bestehen. Diese Gruppen stehen einander in kurzer Distanz gegenüber, womit auf eine Verbindung zwischen ihnen hingewiesen wird, jedoch eine Vertrautheit zwischen Paris und den Götterfiguren ausgeschlossen werden kann; in den Bildern mit noch erkennbaren Landschaftsangaben fällt

⁷⁷⁰ Es handelt sich hierbei um das rhetorische Stilmittel der narrativen Metalepse, mittels der im Bild unterschiedliche Erzählebenen überwunden werden. In diesem Fall ist es Europa, die durch ihren Blick zum externen Betrachter die Grenze zum Rezipienten überschreitet, s. hierzu Bracker 2017, 93–97. Lorenz 2013, 119–147 behandelt als Beispiel für die narrative Metalepse die Gigantomachie des Pergamon-Altars.

⁷⁷¹ In der Wandmalerei **Ib4** befindet sich in der linken oberen Ecke eine zusätzliche Figur im Hintergrund, deren Erhaltungszustand derart schlecht ist, dass eine Identifizierung nicht möglich erscheint. Zu erkennen ist jedoch, dass diese Figur sitzt oder lagert, die Szene im Vordergrund betrachtet und einen speerartigen Gegenstand mit der rechten Hand hält. Eine Deutung als Ortspersonifikation wäre möglich, aber nicht zu verifizieren. Ähnlich sieht es Helbig, der den Berggott Ida darin erblicken möchte, s. hierzu Helbig Nr. 1285.

der Abstand größer aus (**Ib6, Ib7**). Die Fremdheit untereinander wird durch den Größenunterschied zwischen den Gottheiten und Paris sowie die Komposition unterstützt, da der Hirte sitzend dargestellt wird, er somit stets kleiner als die übrigen Figuren und folglich als unterlegen gekennzeichnet ist.

Trotz der Fülle an Hauptdarstellern wird die einzige Interaktion innerhalb dieser Szene von Merkur ausgeführt. Sein Blick auf Paris und das Handzeichen auf die drei Frauen fungieren als ein wesentlicher Stimulus, der eine Verbindung zwischen dem Hirten und den Göttinnen aufbaut sowie Merkur als Mittelsmann hierfür festlegt; ein Erkennen der mythologischen Erzählung wird hiermit ermöglicht. Merkurs Handzeichen gepaart mit dessen als Gott überlegenen Erscheinung definiert seine Geste als eine Aufforderung. Für einen Mythenkundigen ist die Lesbarkeit der Wandbilder mit diesen Stimuli ohne Schwierigkeiten verbunden; die Definierung der Szene als Moment des Höhepunkts ist mittels der bildkompositorischen Verknüpfung der beiden Figurengruppen durch das Handzeichen des Merkur klar dargelegt. So ist die Geste auch als temporaler Stimulus zu werten, da er den Moment des Höhepunkts noch weiter präzisiert. Merkurs Anweisung an Paris, die Schönheit der Göttinnen zu beurteilen, verdeutlicht den Beginn der eigentlichen Handlung des Parisurteils. Neben dem Zeigegestus des Merkur definiert die Anwesenheit der drei weiblichen Gottheiten die dargestellte Szene als Moment des Höhepunkts. Für das Parisurteil ist die Präsenz von Iuno, Minerva und Venus ausschlaggebend, da sie Paris mit ihrem Aussehen und nicht zuletzt durch den Einsatz von Geschenken von sich überzeugen wollen. Einem mythenunkundigen Betrachter kann durch das aufgezeigte Interagieren zwischen den beiden Figurengruppen nur oberflächlich ein narrativer Gehalt dargelegt werden. Ohne extrinsisches Hintergrundwissen kann aufgrund der gezeigten Bildelemente die kausale Verbindung zwischen Merkurs Geste und der Anwesenheit der Frauen nicht hergestellt werden; eine Aussage wie ‚Sieh da!‘ als primärer Interpretationsvorschlag seines Handzeichens aufseiten eines Mythenunkundigen ist wohl am ehesten vorstellbar.

Weit schwieriger in seiner Deutung erscheint die Wandmalerei **Ib2**. Merkur führt zwar ebenfalls ein Handzeichen aus, jedoch hält er seine Hand mit drei ausgestreckten Fingern vor der eigenen Brust, sodass eine Verbindung zwischen Paris und den Göttinnen nun durch keinerlei Bildelement vermittelt wird. Zusätzlich hat Paris seinen Blick gesenkt und die rechte Hand an sein Kinn geführt, ein deutlicher Stimulus des Nachdenkens und in-sich-gekehr-Seins, der an die Darstellung der Medea erinnert (**H1**). Diese Bildchiffre gilt des Weiteren als temporaler Stimulus, der die Einordnung des Höhepunkts näher präzisiert. Paris fällt gedankenversunken sein Urteil über die drei Göttinnen, was voraussetzt, dass der Moment, in

dem diese sich gegenüber Paris bereits in ihrer vollen Schönheit zeigten und ihm mit Geschenken imponierten⁷⁷², vorüber ist. Der Moment des Höhepunkts wurde hierin somit später gewählt als in den übrigen Wandbildern. Aber auch in dieser Malerei reichen die intrinsischen Mittel für die Deutung des dargestellten Bildthemas nicht aus. Der Grund für die Gegenüberstellung der drei Göttinnen und einem Hirten muss für einen mythenunkundigen Rezipienten im Unklaren bleiben.

Die Unsicherheit einer Bilddeutung ohne Hintergrundwissen veranschaulicht die Wandmalerei **Ib8**. Durch die auf Paris und Merkur verkürzte Darstellung wird die Kenntnis des Mythos im Betrachter vorausgesetzt. Ähnlich wie in den Wandbildern des Vorbereitungs moments sitzt Paris nahe eines Baumes, seine Aufmerksamkeit gilt Merkur, während Ziegen und Rinder verstreut auf der Wiese ihren eigenen Interessen nachgehen. Dass es sich jedoch nicht um eine Darstellung des Vorbereitungs moments handelt, sondern um jene des Höhepunkts bezeugt Merkurs Geste. Auch hier deutet der Götterbote mit der ausgestreckten Hand in die Ferne, wo sich die drei Göttinnen befinden sollten, die jedoch nicht in dieser Wandmalerei – beziehungsweise zumindest nicht in der Rekonstruktionszeichnung – berücksichtigt wurden. Ohne deren Angabe erscheint für einen mythenunkundigen Betrachter die Deutung der Szene nahezu unmöglich, insbesondere da der Zeigegestus des Gottes ins Leere führt. Außerdem droht der Darstellung eine Fehlinterpretation als Vorbereitungs moment.

Die Identifizierung der anwesenden Personen wurde durch die Angabe entsprechender Attribute für den Betrachter vereinfacht (**Ib2–Ib8**). Merkur wird zwar durchgehend nackt dargestellt, dennoch weisen sein *petasus* sowie der *caduceus* ihn als Götterboten aus. Paris dagegen zeigt sich, wie auch schon in den Darstellungen des Vorbereitungs moments, entweder nackt (**Ib4, Ib8**) oder in der Kleidung eines Orientalen samt phrygischer Mütze und *pedum* (**Ib2, Ib3, Ib5–Ib7**). Es sind somit vor allem seine Herkunft sowie seine Tätigkeit, die mittels dieser Bildchiffren aufgezeigt werden und ihn als Paris ausweisen⁷⁷³. Ferner übernimmt hier auch Merkur die attributive Eigenschaft und präzisiert den Hirten als Juroren des Wettstreites; die drei Göttinnen ergänzen Merkur in dieser Funktion, sodass das göttliche Quartett den Hirten zweifelsfrei als Paris erkennen lässt. Die Künstler statteten die Göttinnen mit ihren spezifischen Attributen aus. So erstrahlt Minerva in voller Rüstung und bewaffnet sowie mit Aegis. Venus kontrastiert diese Erscheinung durch ihren halb nackten (**Ib7**) oder

⁷⁷² Eur. Iph. A. 1304–1307; Eur. Tro. 924–931.

⁷⁷³ Raab 1972, 61.

vollkommen nackten Körper (**Ib2–Ib5**)⁷⁷⁴. Iuno zeigt sich thronend, mit Szepter und Krone (**Ib2–Ib4, Ib6, Ib7**). Lediglich in **Ib5** erscheint sie stehend und verschleiert.

Die Verortung der Szenen kann meist nur grob dargelegt werden, da der Hintergrund nicht ausstaffiert wurde oder nicht erhalten ist (**Ib2–Ib5**). Es ist Paris' Sitzgelegenheit, die eine Lokalisierung in die Natur suggeriert. Hinsichtlich der schriftlichen Überlieferung⁷⁷⁵ sowie im Kontext mit den Wandbildern des Vorbereitungs moments liegt es nahe, in dem Felsen eine – wenn auch stark verkürzte – Andeutung auf das Idagebirge zu sehen. In den Wandbildern **Ib6** und **Ib7** ist die lokale Einbettung anschaulicher visualisiert. Die gesamte Szene spielt in einer felsigen Wiesenlandschaft mit einigen grasenden Tieren. Hier wird ein deutlicher Bezug auf den Vorbereitungs moment genommen und somit auch auf die schriftliche Überlieferung. Das Idagebirge dient als Kulisse für das Parisurteil, setzt es mittels des darin befindlichen heiligen Bereichs in Form einer Pforte samt heiligem Baum in eine sakrale Sphäre.

Zieht man nun die Wandmalerei des 3. Stils (**Ib1**) als Vergleich hinzu, offenbaren sich einige signifikante Unterschiede. Die Protagonisten sind abermals in zwei Gruppen aufgeteilt. Die drei Göttinnen stehen Paris und Merkur gegenüber und erwarten das Urteil. Die Rolle des Merkur differiert, da er nun nicht mehr wie im 4. Stil als Mittelsmann zwischen Paris und den Göttinnen fungiert. Er hat nun hinter Paris Stellung bezogen und beugt sich zu dem Hirten vor. Das zuvor kennengelernte Agieren des Merkur – die zwischen den beiden Figurengruppen vermittelnde Geste – findet sich in dieser Malerei nicht. Die einzige Interaktion präsentiert sich dennoch zwischen dem Götterboten und Paris. Ihre Köpfe sind einander zugeneigt, ein Stimulus der Konversation. Das Thema ihrer Unterhaltung kann mittels eines Bildelements nicht unmittelbar erkannt werden, jedoch besteht die Möglichkeit in der Stellung von Paris' rechtem Arm ein entsprechendes Bildelement zu deuten. So dient der Arm primär zum Halten seines Hirtenstocks, zeigt jedoch auch in Richtung der Frauen. So kann diese Armhaltung einen Zeigegestus implizieren, womit ein Verweis auf das Gesprächsthema der beiden Männer dargelegt werden könnte. Die Göttinnen nehmen, wie auch im 4. Stil, den passiven Part gegenüber der Männergruppe ein.

Eine weitere Differenz ergibt sich aus den attributiven Bildelementen. Merkur ist dank des *petasus* wie auch seiner Flügelschuhe erkennbar, auch die Göttinnen sind mit ihren spezifischen Attributen versehen. Während Iuno einen Schleier trägt sowie thronend ein Szepter festhält, zeigt sich die unbewaffnete Minerva mit ihrer Aegis. Die Deutung der Venus

⁷⁷⁴ Die Angabe der Göttin in **Ib6** ist derart schlecht, dass nicht erkannt werden kann, ob sie ein Gewand trägt, das den Körper durchscheinen lässt, oder nackt ist mit einem Mantel um ihren Nacken.

⁷⁷⁵ Kypria, PEG I 38–39.

ist schließlich weit schwerer zu bewerkstelligen, da keinerlei Bildelement ihre Identität⁷⁷⁶ verrät. Ähnlich schwierig stellt sich die Identifizierung des Paris heraus, da er diesmal keine Kleidung im orientalischen Stil trägt und lediglich einen Hirtenstab besitzt. Für einen Betrachter mit Kenntnis der mythologischen Erzählung stellt sich die Situation leichter dar: Wie auch schon im Vorbereitungsmoment fungiert der Götterbote als attributiver Stimulus, der den Hirten als Trojanischen Königsson ausweist. Ferner ist es auch die Zusammenstellung aus Paris, Iuno, Minerva und Merkur, durch die Venus auch ohne spezifische Attribute als Göttin wahrgenommen wird.

Insgesamt besitzen die Göttinnen, im Gegensatz zu den Darstellungen des 4. Stils, eine ähnliche Aufmachung ihres Äußeren, Minerva hat sogar ihre Waffen abgelegt. Der Künstler war offenbar darin interessiert, mehr Wert auf die Betonung der Eigenschaften der weiblichen Gottheiten zu legen und stellt sie so Paris gegenüber. Eine Verschiebung dieses ikonographischen Schwerpunkts fand im Wechsel vom 3. in den 4. Stil statt, sodass die Hervorhebung der spezifischen Vorzüge der Göttinnen später in den Vordergrund gestellt wurde.

Schließlich zog der Künstler dieser Wandmalerei einen differierenden Hintergrund heran, sodass die Lokalisierung der Szene von jenen des späteren Stils auffallend abweicht. Es ist ein mit Architektur eingefasstes Areal, das mit einer Mauer eingegrenzt ist. Votivsäulen mit einer Statuette beziehungsweise einem Gefäß belegen einen heiligen Bezirk, auch ein heiliger Baum, wie in den Landschaftsszenen innerhalb der Paris-Wandbilder zu finden, zeigt sich hier. Anders als im 4. Stil verortete der Künstler die Szene nicht in das Idagebirge, sondern explizit in einen heiligen Bereich, der die dargestellte Episode für den Betrachter neben den vier Gottheiten ostentativ in eine sakrale Sphäre setzt.

Perseus und Andromeda

Im Gegensatz zum Parisurteil erscheint der Höhepunkt der Perseus-Andromeda-Sage nur in einem einzigen – erhaltenen – Wandbild (**Jb1**). Wie auch schon im Vorbereitungsmoment zogen auch hier die Künstler die wichtigsten Figuren für die Darstellung des Kampfes zwischen Perseus und dem Ketos heran. Andromeda, Perseus und das Ketos bilden eine

⁷⁷⁶ Wie Sinclair Bell ausführt, handelt es sich bei dem Begriff ‚Identität‘ um eine moderne Terminologie des 20. Jahrhunderts. Diese ging aus nationalistischen Denkmustern hervor, die etwa auf soziale oder politische Gruppen bezogen wird und eine Abgrenzung von anderen Personen oder Gemeinschaften sichtbar macht. Verschiedene wissenschaftliche Disziplinen nehmen diesen Begriff auf, wobei sie ihn jedoch unterschiedlich auslegen und verwenden. Dies hat zur Folge, dass die Terminologie ‚Identität‘ in der Forschung keine feste Definition besitzt. Im Gegensatz dazu soll in dieser Untersuchung der Begriff ‚Identität‘ losgelöst von diesem theoretischen Hintergrund bezogen auf die Identifizierung einer spezifischen Person verwendet werden, um diese als ein Individuum kenntlich zu machen und zu benennen; s. Bell 2008, 20–24.

dreieckförmige Konstellation, sodass eine Verbindung zwischen ihnen visualisiert wird. Hierdurch wird nicht nur die enge Beziehung zwischen Perseus und Andromeda betont, da sie in der Darstellung untereinander angeordnet wurden, sondern auch die Ursache ostentativ in Szene gesetzt, durch die Perseus in diese Situation versetzt wurde, nämlich Andromeda. Sie bildet die Spitze der Konstellation, womit sie gleichzeitig das Zentrum der Wandmalerei einnimmt. Der erste Blick des Betrachters wird somit automatisch auf die weibliche Hauptfigur gelenkt. Der massive Felsbrocken, an dem Andromeda momentan ihr Dasein fristen muss, unterstützt und unterstreicht die kompositorische Betonung der Frau.

Das Ketos und Perseus bilden gemeinsam den Teil des Bildes, von dem die gesamte Spannung ausgeht, und somit der Konflikt, der gelöst werden muss. Das hierfür erforderliche Lösungsschema stellt Perseus selbst dar. Er holt mit seiner Keule⁷⁷⁷ zum Schlag gegen das Ungeheuer aus. Seine ausholende Haltung stellt einen temporalen Stimulus in zweierlei Hinsicht dar. Zum einen hielt der Künstler Perseus in einer Position fest, die er nicht ewig einhalten könnte, der Schlag muss im nächsten Moment folgen. Des Weiteren definiert dieser Stimulus in Kombination mit dem Ketos, das sein Maul weit geöffnet hat, den genauen Moment dieser mythologischen Erzählung. Die Antagonisten befinden sich inmitten des Kampfes, der Moment des Höhepunkts wird in Gang gesetzt. Durch die fliehende und wild gestikulierende Haltung der beigegefügt Figur wird die Kampfsituation zusätzlich betont und lenkt den Blick des Rezipienten auf das Geschehen. Auf diese Weise ist es auch einem mythenunkundigen Betrachter möglich, die Handlungsabfolge der Darstellung zu begreifen. Die Kampfsituation wird deutlich durch die Laufrichtung sowie die Kampfhaltung des Heros dargelegt, auch sein Ziel ist erkennbar, das Ketos. Den Grund für dieses gefährvolle Aufeinandertreffen stellt die exponiert aufgestellte Andromeda dar. Durch die intrinsischen Mittel sind sowohl der Handlungsablauf als auch die Motivation hierzu, auch ohne Kenntnis vom Mythos, leicht lesbar.

Die schriftliche Überlieferung⁷⁷⁸ scheint dem Künstler als Grundlage gedient zu haben, sodass er die Erzählung in einer felsigen Küstenlandschaft inszenierte. Während das wesentliche Geschehen im unteren Bilddrittel stattfindet, das ruhige Meer die drei Figuren umspielt, wird der obere Teil des Bildes von einer kargen Natur eingenommen. Laublose, abgestorben wirkende Bäume fassen den massiven Felsen, an dem Andromeda gekettet ist, ein und lenken zusätzlich den Blick auf die Königstochter.

⁷⁷⁷ Obwohl Perseus beispielsweise im Vorbereitungsmoment der Wandbilder mit einem *harpe* ausgestattet wird, handelt es sich hier vielmehr um eine Keule.

⁷⁷⁸ Apollod. 2, 43; Ov. met. 4, 672.

Insgesamt ist eine leichte Lesbarkeit der Wandmalerei mittels der intrinsischen Bildelemente für einen Betrachter mit und ohne Kenntnis des Mythos gegeben. Es ist ersichtlich, dass ein Kampf zwischen dem Mann mit Keule und dem Ungeheuer stattfindet oder bis vor kurzem stattgefunden hat. Ebenso erkennt der Rezipient, dass der Kampf als notwendig zu erachten ist, um die gefesselte Frau zu retten. Den Grund für die Fesselung und den daraus resultierenden Kampf kann man jedoch nicht aus dem gegebenen Bildchiffren dekodieren. Genauso stellt sich dieser Umstand im Hinblick auf den Fortlauf der Episode dar. Keinerlei Bildelement erlaubt einen Blick in die Zukunft. Hierfür erscheint es abermals erforderlich, explizites Wissen über die mythologische Erzählung zu besitzen.

Kassandra

Kennzeichnend für die Wandbilder des Höhepunkts hinsichtlich Kassandra ist die Fülle an Figurendarstellungen. Neben Kassandra selbst sind es etliche unbekannte Personen, die den Bildern beigelegt sind (**Fb2, Fb3**; s. **Tafel 5 Abb. 1–2**) und den Eindruck einer belebten Stadt vermitteln. Die Quantität der dargestellten Personen ist es aber auch, die ein sofortiges Erkennen der Protagonistin herauszögert.

In **Fb2** wird die Blickrichtung des Betrachters zum einen durch das Trojanische Volk bestehend aus unzähligen Figuren nach rechts, zum anderen durch das hölzerne Pferd sowie einen Diakos-Spieler nach links gelenkt. Auf diese Weise wird der Rezipient erst zu der einzigen weiblichen Figur der Wandmalerei dirigiert, die sich zwischen den beiden Gruppen befindet. Kassandra ist im Bild außermittig und wenig größer als die Dargestellten in der Menschenmenge gezeigt. Die Wichtigkeit ihrer Person wird durch ihre Haltung und Mimik aufgezeigt, die sich von restlichen Personen im Bild unterscheidet. Kassandra erscheint erschrocken oder überrascht, da kaum Spannung in ihrem Gesicht und ein leicht geöffneter Mund einen entsprechenden Gefühlszustand suggerieren. Dieser gilt wohl nicht nur dem Anblick des unheilbringenden Pferdes vor ihr, das augenblicklich in die Stadt gezogen werden soll, sondern auch dem groben Handgriff, den ein Mann an ihr ausübt. Er entwaffnet Kassandra, da diese mit einer kleinen Doppelaxt ausgestattet ist. Die Waffe stellt einen wesentlichen Stimulus in dieser Wandmalerei dar. Sie zeugt von der Kampfbereitschaft der Kassandra und ihrem geplanten Vorgehen gegen das hölzerne Tier, was ihr jedoch mit dem Raub der Waffe gestohlen wird. Ihre Mimik sowie ihr ins Ungleichgewicht geratene Haltung betonen den augenblicklichen Wandel ihrer psychischen Einstellung hinsichtlich des stattfindenden Ereignisses. Die Waffe im Zusammenspiel mit den Bildelementen, die ihren

Gemütszustand dokumentieren, sind jene Stimuli, die Cassandra als die Protagonistin des Wandbildes präzisieren.

Neben diesen Bildelementen fungiert das künstliche Pferd als der zweite essentielle Stimulus. Das Erkennen der Erzählung ist insbesondere von dem Trojanischen Pferd abhängig, da erst durch dessen Anwesenheit ein Bezug zu der Trojanischen Sage ermittelt werden kann; gepaart mit der – noch – bewaffneten Frau bilden sie das kulminierende Ereignis dieses Moments und ordnen die Episode zeitlich in die mythologische Erzählung ein. Der Höhepunktcharakter der Darstellung wird ostentativ durch den Antagonismus der beiden Hauptfiguren hervorgehoben.

Den Kontrast zu dem starren künstlichen Tier stellt ein Teil des dargestellten Volks von Troja dar. Kraftvoll zieht eine Reihe von Männern an den Seilen das Pferd auf dessen beweglichen Untersatz in die Stadt. Die Körper der Männer sind zurückgelehnt, die Arme angespannt, Dynamik und Kraft werden deutlich vor Augen geführt. Von dem enormen Gewicht des Tieres zeugt das Hinzueilen einer weiteren Person, welche helfen will. Diese unterschiedlichen Bildelemente der Bewegtheit und Dynamik fungieren ebenfalls als Stimuli der Temporalität. Die Bewegungen der Männer und damit einhergehend der augenblickliche Standort des Pferdes, aber auch das Flattern von Kassandras Gewand würden im Fortlauf der Erzählung so nicht überdauern. Der Künstler hielt explizit einen Moment inmitten eines Handlungs- und Bewegungsablaufes fest. Aufgrund dessen besteht für einen mythenkundigen, aber auch einen mythenunkundigen Betrachter die Möglichkeit, den augenblicklichen Moment sowie die potentielle Entwicklung der Darstellung wahrzunehmen. Der kausale Hintergrund für das aufgezeigte Geschehen ist jedoch nur für einen Rezipienten mit Mythenkenntnis greifbar.

Dass sich das Volk Trojas nicht von seinem Vorhaben abhalten lassen wird, zeigt nicht nur die Entwaffnung der Cassandra, sondern auch der Zustand der Stadtmauer, inmitten der sich die Beteiligten befinden. Nicht durch das Stadttor, sondern durch einen beträchtlichen Durchbruch durch die Befestigungsmauer⁷⁷⁹ wird das hölzerne Pferd gezogen werden; einzelne Mauersteine liegen frei. Die Bedeutung des Tieres wird hiermit deutlich auf eine höhere Ebene gesetzt, die zwanghaft anmutende Obsession des Volkes, das Pferd in seinem Besitz zu wissen, gänzlich verstärkt und prononciert.

Im Vergleich hierzu zeigt sich in der Wandmalerei **Fb3** eine differierende Visualisierung des Mythos, da zwei verschiedene Örtlichkeiten Trojas miteinander verbindet: Rechts ziehen einige Personen im Vordergrund mit voller Kraft den fahrbaren Untersatz des nun

⁷⁷⁹ So auch von Vergil beschrieben, s. Verg. Aen. 2, 234–235.

überlebensgroßen Holzpferdes. Die Stadtmauer ist im Hintergrund deutlich zu erkennen und endet rechts kurz hinter dem Tier mit einem Wachturm. Zusätzlich befinden sich etliche Zuschauer inmitten der Befestigungsmauer. Links lokalisieren eine Votivsäule sowie eine auf einer hohen Basis befindliche Athenastatue die Szenerie in einen heiligen Bereich, der der Athena geweiht ist. Der Künstler legte es bei dieser Malerei darauf an, den Bildbereich links – den Temenos – sowie jenen rechts – der profane Teil der Stadt – miteinander verschwimmen zu lassen und eine einzige Szenerie zu suggerieren, jedoch werden sie durch die dargestellte Votivsäule optisch voneinander getrennt⁷⁸⁰.

Im Gegensatz zu **Fb2** erhält der Betrachter hier keine Hilfestellung durch eine bildkompositorische Lenkung und Beeinflussung seines Blickes, um die Protagonistin im Bild zu erkennen. Wie im Fall der Leda oder Paris könnte ein wesentlicher Stimulus als Attribut der Protagonisten fungieren, sodass der Jupiterschwan und Merkur eine Identifizierung der jeweiligen Figur ermöglichen. Da das hölzerne Pferd als essentieller Stimulus in diesem Bild dient und für die Erkennbarkeit der Erzählung unabdingbar ist, könnte es auch als Attribut für einen Protagonisten dienen. Solch ein Zusammenspiel findet im Bild jedoch nicht statt. Auffallend sind dagegen die auf der linken Bildhälfte dargestellten drei Figuren, die sich untereinander stark ähneln und sich abseits der Menschenmenge befinden. Zwei von ihnen halten sich innerhalb des Temenos auf, die dritte auf einer darüber befindlichen Anhöhe. Keinerlei Attribute geben über die Personen im Heiligtumsbereich Aufschluss, sodass eine Identifizierung nicht vollzogen werden kann. Es ist jedoch ihre große Gestalt sowie ihre separate Darstellung im Temenos, die sie von den übrigen Figuren in der rechten Bildhälfte unterscheiden, sie somit für das Wandbild als wichtig erachtet werden können. Die Frauenfigur auf der Anhöhe nimmt zudem nahezu dieselbe Haltung ein wie die dargestellte Athenastatue. Diese gestalterische Ähnlichkeit könnte als Hinweis auf eine Verbundenheit zwischen Kultbild und Figur gedeutet werden, sodass Athena als attributiver Stimulus für die Figur fungiert, sie folglich als Cassandra ausweisen könnte. Des Weiteren besteht auch eine große Ähnlichkeit zu der Knienden, sodass es sich um dieselbe Person handeln könnte⁷⁸¹,

⁷⁸⁰ Dass die Säule als trennendes Element im Bild angelegt ist, ist daran zu erkennen, dass die Menschenmenge rechts der Säule dicht gedrängt steht, links der Säule jedoch keine dazugehörige Person mehr dargestellt ist.

⁷⁸¹ Laut Jürgen Hodske handelt es sich bei der knienden sowie der auf der Anhöhe befindlichen Frau um Cassandra, s. Hodske 2007, 215 Taf. 113, 3.4; im PPM wird dagegen nur die kniende Frau als Cassandra bezeichnet, s. PPM VII 214. Derselben Meinung ist auch Juliette Davreux und vermutet in der Frau auf der Anhöhe Helena, während die weibliche Person am linken Bildrand eine Priesterin darstellen soll, s. Davreux 1942, 135.

Kassandra. Entspräche dies der Richtigkeit, müsste es sich bei dieser Wandmalerei um eine kontinuierende Erzählweise handeln⁷⁸².

Es lässt sich festhalten, dass diese Version des Höhepunkts einen Bezug zu Cassandra für einen mythenunkundigen Betrachter nur schwer zulässt. Während mittels des hölzernen Pferdes eine eindeutige Verbindung zum Trojanischen Sagenkreis aufgebaut werden kann, ist die Identifizierung der Cassandra auch mit Mythenkenntnis mit Schwierigkeiten verbunden.

Zieht man nun die Wandmalerei des 3. Stils hinzu (**Fb1**), lassen sich Gemeinsamkeiten sowie Unterschiede entdecken. Das scheinbar unbändige Interesse seitens der Trojaner an dem Holzpferd, das soeben von mehreren Personen an Seilen gezogen wird, belegen unzählige Menschen, die aus einer ummauerten Stadt strömen. Geradezu in Wellen quellen die Menschenmassen aus der riesigen Öffnung aus der Stadt, die im Vergleich zu der Anzahl der Menschen ausgesprochen winzig erscheint. Auf diese Weise betont der klein anmutende Ort zusätzlich die Unmenge an Personen und somit die Wichtigkeit des stattfindenden Ereignisses. Kontrastiert wird diese Szenerie durch die deutlich größere und isolierte Frauenfigur, die sich oberhalb des Geschehens auf einer Anhöhe befindet. Cassandra strebt von dem Holzpferd, aber auch von der befestigten Stadt weg. Ihre mit den Armen und Beinen weitausgreifende Haltung suggeriert eine Fluchtreaktion. Dieses Bildelement dient als Stimulus ihres Gemütszustandes und ihres Agierens. Ihr Verhalten sowie ihre Körperspannung verdeutlichen dem Rezipienten eine dem Bild inhärente Bedrohung, die sich in ihrem bildkompositorischen Gegenpol befindet: dem Holzpferd. In diesem Antagonismus findet sich die der Malerei immanente Spannung, womit deutlich auf einen Moment des Höhepunkts verwiesen wird.

Eine Identifizierung der weiblichen Person ist aufgrund fehlender Attribute ebenso wie in **Fb3** nicht gegeben. Es ist lediglich ihre exponierte Stellung im Bild sowie ihre herausragende Körpergröße, die einem Betrachter deutlich vor Augen führt, dass es sich um eine Hauptfigur der Wandmalerei handeln muss. Das Pferd dient als attributiver Stimulus, womit die Frau als Cassandra ausgewiesen werden kann.

Diese Wandmalerei macht eine mit dem Mythos vereinbare Deutung für einen mythenunkundigen Betrachter nur in Teilen möglich. Ersichtlich ist ein künstliches Pferd, das in eine Stadt voller Menschen gezogen werden soll. Der kausale Hintergrund dieser Handlung ist es dagegen nicht, ebenso das Verhalten der deutlich akzentuiert dargestellten Frau. Erst

⁷⁸² Juliette Davreux sowie das PPM gehen davon aus, dass nur eine der Figuren Cassandra sein kann. Somit würde es sich bei der Wandmalerei um eine monoszenische Darstellung handeln, s. Anm. 783.

durch extrinsische Ergänzungen gelingt eine vollständige und verständliche Lesbarkeit der Episode.

Iliupersis

Das Wandbild vereint zwei unterschiedliche Szenen desselben Sagenkreises (**E1**; s. **Tafel 9 Abb. 4**). Sie handeln von der Ergreifung der Cassandra durch Aias sowie der Helena durch Menelaos. Cassandra und Aias bilden die zwei Protagonisten der rechten Bildhälfte. Sie sind durch direkten Körperkontakt miteinander vereint, zeigen hiermit bereits eine zwischen ihnen bestehende Verbindung auf. Dass diese Verbindung jedoch keinesfalls positiv zu konnotieren ist, belegen mehrere Bildelemente. Zum einen besteht der Körperkontakt aus einem festen Handgriff des Aias um das Handgelenk der Cassandra. Dieser Stimulus zeugt von Dominanz. Zum anderen streben die beiden Körper der Hauptfiguren in entgegengesetzte Richtungen, eine Einigkeit auf beiderseitigem Einverständnis zwischen ihnen kann auf diese Weise ausgeschlossen werden. Unterstützend hierzu wirkt die Haltung der Cassandra. Während Aias stehend mittels des Handgriffes an ihr zerrt, kniet sie zu Füßen einer Athenastatue. Gleichzeitig umgreift sie mit der freien Hand das Kultbild. Beide Bildchiffren zeugen von dem Widerstand, den die Seherin gegen Aias aufzubringen imstande ist: Der Griff an die Statue kann Aias nicht davon abhalten, Cassandra von diesem Ort wegzuziehen. Ihre kniende Positionierung erschwert es dem Heros aber um ein Vielfaches. Der Schwerpunkt ihres Körpers liegt nun tiefer als bei einer stehenden Person, in Verbindung mit dem Griff um das Kultbild beeinträchtigt Cassandra das Handeln ihres Widersachers erheblich. Die Rollenverteilung zwischen den beiden Protagonisten ist keineswegs klar vergeben. Es ist zwar Aias, der durch seine Körperhaltung und vor allem durch seine Handgreiflichkeiten Cassandra gegenüber eine dominante und agierende Rolle einnimmt, die Seherin zeigt sich deswegen jedoch nicht in devoter und passiver Haltung. Obwohl einem mythenkundigen Betrachter klar sein wird, dass Cassandra bei dem Kultbild der Athena Schutz suchen möchte, somit also primär als Passive in Erscheinung tritt, ist die von ihr dafür eingenommene Haltung durchaus von Vorteil, zwar nicht um dem Verfolger zu entkommen, dennoch um ihm die in Besitznahme ihrer Person explizit zu erschweren. Es sind diese unterschiedlichen Stimuli der Körperhaltung und Bewegung, die auch einem mythenunkundigen Betrachter den Inhalt der bildimmanenten Erzählung vor Augen führen können. Der kausale Hintergrund bleibt, einem Betrachter mit Mythenkenntnis vorbehalten.

Die Bildfigur in der Mitte wendet sich dem kulminierenden Ereignis bestehend aus Aias und Cassandra zu. Dass es sich bei der männlichen Person um Priamos handelt, wie in der

Forschung angenommen⁷⁸³, kann aufgrund intrinsischer Mittel hergeleitet werden. Er trägt sowohl ein Diadem als auch ein Szepter bei sich, was ihn als eine Herrscherfigur ausweist, seine Rolle innerhalb des Bildfeldes jedoch nicht weiter präzisiert. Eine Identifizierung der zwei weiteren Hauptfiguren in diesem Bildfeld fällt schwer. Attribute weisen weder Aias noch Cassandra als eben diese Figuren aus. Aias ist zwar als Krieger gekennzeichnet, seine genaue Identität kann jedoch hieraus nicht erschlossen werden. Dasselbe gilt für die Seherin. Lediglich ihr Griff nach der Athenastatue kennzeichnet sie zumindest als eine der Göttin nahestehende Person. Für einen mythenkundigen Betrachter dienen die zwei Protagonisten, aber auch das Kultbild der Athena als attributive Stimuli. Diese drei Figuren ergänzen sich in dieser Funktion gegenseitig, sind somit für die Narration unabdingbar, sodass das Erkennen der mythologischen Erzählung einfacher fällt. Fehlte eines dieser drei Bildelemente, wäre das dargestellte Bildthema nicht mehr erkennbar.

Die linke Bildhälfte kontrastiert und ergänzt das rechte Bildfeld gleichermaßen. Zum einen wiegt sie mittels der höheren Quantität an dargestellten Personen die geringe Anzahl rechts auf, zum anderen wird auch hier eine ähnliche Gewalttat dargestellt. Menelaos und Helena bilden zu der Aias-Kassandra-Gruppe das Pendant dieser Szene. Zwischen ihnen findet ein Körperkontakt statt, der ebenso wie im rechten Bildfeld durchweg negativ zu bewerten ist: ein schmerzhafter Griff ins Haar der Frau durch Menelaos sowie ein Abwehrversuch durch Helena. Die beiden Hauptfiguren nehmen auf diese Weise ähnliche Rollen ein wie die Gruppe auf der Gegenseite. Der tätliche Angriff Helena gegenüber demonstriert die dominante Rolle des Menelaos. Er übt über die Frau Macht aus und möchte sie hauptsächlich über seine körperliche Präsenz und physische Kraft kontrollieren. Denn Menelaos könnte genauso gut – was auch für Aias gegenüber Cassandra gilt – mit seiner Waffe der Frau seinen Willen aufzwingen. Es ist jedoch eben der Nicht-Gebrauch des Kampfgeräts, das die physische und auch psychische Überlegenheit beider Krieger in den Vordergrund stellt, die Bereitschaft und der mögliche Einsatz der Waffen bleibt durch deren Visualisierung trotzdem eine potentielle Bedrohung.

Nichtsdestotrotz setzt auch Helena zur Gegenwehr an. Die Stimuli der physischen Auseinandersetzung zeugen von dem offensiven Verhalten der zwei Hauptfiguren untereinander. Mit dem in ähnlicher Weise gestalteten Pendant im rechten Bildfeld fungieren diese Stimuli als Übermittler der Dynamik und der damit einhergehenden Spannung, womit der Moment des Höhepunkts preisgegeben wird. Zusätzliche Spannung erhält vor allem ein mythenunkundiger Betrachter, da der Fortlauf der Erzählung in beiden Bildhälften aus

⁷⁸³ Davreux 1942, 168; Hodske 2007, 216 Taf. 114, 4; Lorenz 2008, 292. 293.

intrinsischer Sicht nicht bewerkstelligt werden kann, die Auflösung der Spannung sich somit nicht einstellt. Dass die Handgreiflichkeit auf Cassandra in einem sexuellen Übergriff enden und Helena durch Menelaos aus Troja weggebracht wird, kann lediglich durch entsprechende Hintergrundinformationen der schriftlichen Überlieferung ermittelt werden.

Eine Identifizierung der Anwesenden ist hier gleichermaßen erschwert. Der Künstler versah weder die Frau noch den Mann mit sie ausweisenden Attributen. Es ist die Rüstung samt Bewaffnung, die den Mann als einen griechischen Krieger kenntlich macht, die nahezu nackte Frau kann nicht näher präzisiert werden. Dass ihre Person jedoch von Wichtigkeit ist, belegt eine der sechs Figuren im Hintergrund, die aus drei griechischen und drei trojanischen Kriegern besteht, erkennbar anhand der unterschiedlichen Kopfbedeckung der Soldaten. Ein trojanischer Krieger versucht durch einen Griff an Menelaos Oberkörper ein Nähertreten an die Frau oder ein Zerren an deren Haar zu behindern. Insgesamt ist die Deutung der Hauptfiguren im Sinne der schriftlichen Überlieferung deutlich erschwert, sodass hier nur die Kernaussage des Bildthemas von einem Rezipienten ohne Mythenkenntnis erfasst werden kann.

Der Bildhintergrund kann kaum als wesentliche Ergänzung der beiden Bildthemen herangezogen werden. Undeutlich erhaltene Architekturelemente weisen die Szenerien entweder innerhalb eines geschlossenen Raumes oder außerhalb eines Gebäudes aus. Es ist dagegen die Athenastatue, die das rechte Bildfeld in einen entsprechenden heiligen Bereich transferiert und diesem einen göttlichen Aspekt verleiht.

Icarus und Daedalus

Schließlich soll mit Icarus und Daedalus noch ein Bildthema besprochen werden, dessen Höhepunktdarstellungen ausschließlich aus dem 3. Stil stammen. Nachdem im Vorbereitungsmoment das Anheften der Flügel von Bedeutung war, rückt nun die gefährliche Flucht von Daedalus und Icarus in den Vordergrund (**Db1–Db4**; s. **Tafel 2 Abb. 4. Tafel 3 Abb. 1**). Die Zugehörigkeit der beiden Protagonisten zueinander ist nicht zu übersehen: Es ist kein Körperkontakt, der eine Verbindung der beiden Figuren belegt, sondern ihr nahezu identisches Erscheinungsbild. Wie auch schon im Vorbereitungsmoment fungieren die Schwingen als wesentlicher Stimulus für das Erkennen des dargestellten Mythos. Die Identifizierung der beiden Figuren fällt aufgrund dieser Kennzeichen für einen Mythenkundigen leicht, sodass die Flügel gleichzeitig als attributive Stimuli herangezogen werden können: Die Flügel allein präzisieren jedoch nicht den dargestellten Moment. Hierzu sind weitere Bildelemente vonnöten. Die Eigenschaft des Fliegens wird dank der weit

ausgebreiteten Flügel in diesen Wandbildern ausgeübt; die in Flugrichtung schräge Körperhaltung des Daedalus (**Db1, Db3, Db4**) ergänzt den Zustand der Schwerelosigkeit. In **Db2** zieht Daedalus seine Knie an, sodass er scheinbar seinen Flug abbremst⁷⁸⁴. Der Höhepunkt dieser mythologischen Erzählung findet augenblicklich statt. Aber auch dieser zeitliche Moment kann intrinsisch noch näher definiert werden. Während Daedalus mit seinem fehler- und störungsfreien Flug dem Betrachter das Fliegen exemplarisch näherbringt, verbildlicht Icarus das Gegenteil: Kopfüber ist er im Begriff vom Himmel zu fallen (**Db1, Db2, Db4**). Insbesondere die Wandbilder **Db1** und **Db2** belegen durch Icarus' Körperhaltung, dass das Fallen soeben begonnen hat. Während sein Oberkörper bereits mit dem Kopf voran schräg Richtung Boden gedreht ist, sind seine Beine noch in den Knien gebeugt, der freie Fall und die dazugehörige Luftströmung haben seinen Körper noch nicht vollständig erfasst, wodurch sein Körper in gerader Haltung zu Boden stürzen müsste, wie in **Db4** dargestellt. Es ist diese Darstellung des fallenden Icarus, die als Stimulus der Temporalität dient, den Höhepunkt näher präzisiert. Die Künstler intendierten damit, nicht den spannungsgeladesten Teil zu visualisieren – Icarus kommt der Sonne zu nah –, sondern jenen, der die Auswirkung seines Fehlers – seine *hybris* – dem Betrachter vor Augen führt. Die Auflösung der Spannung hat auf diese Weise begonnen.

Insgesamt sind es jene Stimuli – das Fliegen sowie das Fallen –, die die Kernpunkte des narrativen Inhalts einem mythenkundigen, aber auch einem mythenunkundigen Rezipienten kenntlich machen. Zusätzlich verdeutlichen sie die in den Bildern eingefangene Zeit. Weder Daedalus noch Icarus könnten in dieser Bewegung verharren. So wurden sie von den Künstlern in einem Moment der Bewegtheit festgehalten, den insbesondere Icarus' beginnender Sturz deutlich betont. Es ist auch jener Sturz, der dem Betrachter zumindest eine kurze Vorausschau auf den Fortlauf der Erzählung gewährt: Icarus wird ins Meer stürzen.

Der kausale Hintergrund für beide Stimuli kann nur mittels Kenntnis der mythologischen Erzählung ermittelt werden. So findet sich die Ursache des Absturzes von Icarus zwar deutlich in den Darstellungen, doch kann eine Verbindung hierzu aus bildkompositorischer Sicht nicht hergestellt werden. Die Sonne, welche das Wachs von Icarus' Flügel⁷⁸⁵ schmelzen ließ, wird in den Wandbildern **Db1** und **Db2** explizit durch den Sonnengott Sol und dessen Viergespann dargestellt. Dass er eine wesentliche Rolle in den Wandbildern spielt, belegt bereits seine Anwesenheit. Die kurze Distanz zwischen ihm und dem fallenden Icarus

⁷⁸⁴ Die Körperhaltung des Daedalus erinnert stark an das Knielaufschema der Nike in der archaischen Kunst. In der römischen Wandmalerei kann Perseus als Vergleich herangezogen werden (**Ja1**), der sich auf ähnliche Weise durch die Luft bewegt.

⁷⁸⁵ Apollod. epit. 1, 12; Ov. met. 8, 203–206.

suggeriert eine Verbindung der beiden Figuren zueinander, keinerlei Bildelement verrät jedoch, welche genau. Intrinsisch ist nicht ersichtlich, dass die Sonne der Auslöser für das Schmelzen der Flügel ist; dennoch kommt für einen Mythenunkundigen die Annahme in Betracht, dass die Erscheinung des Sol etwas mit dem Sturz des Knaben zu tun haben könnte. Fehlt dagegen Sol in den Darstellungen, wie etwa in **Db3** und **Db4** – was auch dem schlechten Erhaltungszustand geschuldet sein kann – kann ein mythenkundiger Betrachter aufgrund seiner Kenntnisse diese Szene dennoch verstehen.

Ergänzend zur Lesbarkeit der Wandbilder kommt der Hintergrund der Szenen hinzu. Die beiden Protagonisten befinden sich über einer felsigen Küste, womit die Szenerie an ein Gewässer lokal eingeordnet werden kann. Eine Benennung des Küstenstreifens ist nicht möglich. Obwohl in **Db4** im Hintergrund eine ummauerte Stadt dargestellt ist, ist nicht zweifelsfrei zu entscheiden, ob sich Daedalus und Icarus bereits jenseits von Kreta befinden, die Insel im Hintergrund also in die Ferne rückt, oder ob die im Vordergrund befindliche Landschaft als Kreta zu interpretieren ist⁷⁸⁶. Hinzu kommen sakrale Bildelemente, die die Küstenlandschaft in einen heiligen Bereich setzen. Kleine Tempelbauten (**Db2**, **Db3**, **Db4**) sowie eine Statue des Neptun (**Db1**, **Db2**⁷⁸⁷) befinden sich dort.

Unterschiedliche Personen⁷⁸⁸ sind an Land und auf dem Wasser⁷⁸⁹. Auffallend an ihnen ist vor allem, dass es sich zum einen um Figuren handelt, die sich agierend in das Geschehen einfügen und zum anderen um Figuren, die lediglich beobachten und scheinbar kaum Notiz von dem Ereignis am Himmel nehmen. Verschiedene Gefühlsregungen werden durch die vielen unterschiedlichen Personenangaben für den Betrachter dargestellt. Erstaunen und Erschrecken⁷⁹⁰ (**Db2**, **Db3**, **Db4**) sind die primären Interpretationen der Mimik und Gestik der Menschen, die agierend in den Wandbildern aufgezeigt werden. Das scheinbar gleichgültige Gebaren der weiteren Figuren (**Db1–Db4**) befremdet anfänglich. Jedoch wird hiermit weniger Desinteresse gemeint sein als vielmehr das Verhalten gegenüber einem Phänomen, das die Menschen an der Küste nicht kennen⁷⁹¹. Dies verdeutlichen insbesondere jene Figuren, die noch immer keine Kenntnis von dem Kuriosum am Himmel direkt über ihnen erhalten haben. Diese Figuren fungieren zusätzlich als weiterer temporaler Stimulus: Der

⁷⁸⁶ Des Weiteren beschreibt Ovid, dass die beiden Fliegenden außerdem an Samos, Delos und Paros vorbeifliegen, somit also auch eine dieser Inseln gemeint sein kann, Ov. met. 8, 220–222; s. auch Luck-Huyse 1997, 58.

⁷⁸⁷ In der Darstellung **Db3** zeigt sich ebenfalls eine Statue, wobei eine Identifizierung aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes kaum zu bewerkstelligen ist, hier somit unbenannt bleibt.

⁷⁸⁸ Hinsichtlich **Db3** ist Peter Heinrich von Blanckenhagen der Meinung, die Nebenfiguren verlören an narrativem Wert, führt dies jedoch nicht weiter aus, von Blanckenhagen 1968, 128.

⁷⁸⁹ Ov. met. 8, 217–219. Laut Ovid sind es Fischer, Hirten und Pflüger, die die Beiden am Himmel erblicken.

⁷⁹⁰ Laut Ovids Überlieferung glauben die Menschen Götter am Himmel zu erblicken, s. Ov. met. 8, 219.

⁷⁹¹ Ähnlich reagieren auch die Gefährtinnen der Europa in der Höhepunktdarstellung **Bb6**.

Moment des Absturzes von Icarus muss soeben erst begonnen haben, da noch nicht alle dargestellten Figuren in den Wandbildern darauf aufmerksam geworden sind.

IX. 3. Der Folgemoment im 3. Stil

Im Folgenden werden insbesondere die Wandbilder des 3. Stils besprochen, da die Bevorzugung von Darstellungen des Folgemoments in dieser zeitlichen Phase liegt. Gleichzeitig werden Darstellungen desselben Bildthemas aus dem 4. Stil bezüglich signifikanter Unterschiede herangezogen.

Icarus und Daedalus

Die Wandbilder des Folgemoments hinsichtlich Icarus und Daedalus zeigen, ebenso wie die Höhepunktdarstellungen, die Protagonisten im Beisein von weiterem Personal (**Dc1–Dc3**; s. **Tafel 3 Abb. 2–4**). Die Fokussierung liegt dennoch auf den Hauptfiguren, insbesondere auf der Figur des Daedalus. Mit weit ausgebreiteten Flügeln nimmt er fliegend den oberen Teil des Bildes ein⁷⁹² und bildet mit seiner auffälligen Erscheinung das Hauptaugenmerk der Darstellungen für den Betrachter. Wie schon in den beiden Momentdarstellungen zuvor fungiert das Flügelpaar als wesentlicher Stimulus der Erzählung, ohne den eine Einordnung in den Mythos nicht zu bewerkstelligen wäre. Icarus bildet bildkompositorisch den Gegenpol zu seinem Vater, da er bewegungslos am Boden liegt und somit den zweiten Schwerpunkt der Wandbilder darstellt. Seine Flügel, abermals der attributive Stimulus, haften noch an seinem Rücken (**Dc1–Dc3**), jedoch nicht mehr am linken Arm (**Dc1, Dc2**). Die nicht mehr intakte Anbringung der Schwingen an dem Knaben verweisen kausal auf den Hergang seines Absturzes, fungiert zugleich als temporaler Stimulus. Primär ist es jedoch der in seiner vollen Länge mit ausgestreckten Extremitäten dargestellte Körper des Icarus, der das negative Ereignis anzeigt. Seine ruhige und regungslos erscheinende Gestalt am Boden suggeriert entweder eine schlafende oder leblose Figur. Im Zusammenspiel mit den beschädigten Flügeln kann ein Betrachter, ungeachtet seines Kenntnisstandes, den ungefähren Ablauf der Handlung rekonstruieren und daraus den Tod des Knaben ableiten.

⁷⁹² In **Dc2** sind dieser Teil der Wandmalerei und somit auch die Figur des Daedalus nicht erhalten.

Die Kombination aus dem fliegenden Daedalus und dem toten Icarus erleichtert die zeitliche Einordnung des Mythos und definiert den Folgemoment. Erst nach dem leichtsinnigen Verhalten des Knaben endet sein Flug mit den künstlichen Flügeln in einem freien Fall tödlich am Boden. Die Spannung, die noch den Höhepunktdarstellungen inhärent war, ist hier mit dem verunglückten Icarus aufgelöst.

Das Verhalten des Daedalus in der Luft präzisiert den Moment zusätzlich näher. In **Dc1** sowie **Dc3** ist er weiterhin fliegend gezeigt: Die Flügel sind weit ausgebreitet, der Unterkörper lang gestreckt, er gleitet konzentriert durch die Luft. Dies unterstreicht auch sein fokussierter Blick in die eingenommene Flugrichtung, sodass angenommen werden kann, Daedalus hätte den Sturz seines Sohnes momentan noch nicht wahrgenommen. Die schriftliche Überlieferung des Ovid könnte für diese Visualisierung ausschlaggebend gewesen sein: Daedalus flog vor seinem Sohn los, sodass dieser sich während des fliegerischen Unterfangens außer Sichtweite seines Vaters befand. Der Absturz blieb somit zunächst unbemerkt⁷⁹³. Das tödliche Ende des Icarus scheint aufgrund dieser temporalen Stimuli erst vor kurzem stattgefunden zu haben.

Das weitere Personal in den Bildern besteht, im Gegensatz zu jenen in den Höhepunktbildern, nun ausschließlich aus inaktiven Menschen, die gemeinsam an der Küste stehen (**Dc1, Dc2**) oder auf einem Felsvorsprung Platz genommen haben (**Dc1, Dc3**). Ihnen ist gemein, dass sie ihren Blick auf den am Boden liegenden Icarus richten. Irritierend erscheint ihre Passivität gegenüber dem Ereignis. Keinerlei Bildelement gibt dem Betrachter des Bildes darüber Aufschluss, wie die Nebenfiguren den zu Boden Gestürzten bewerten⁷⁹⁴, da sie weder zu Hilfe eilen noch erstaunt oder erschrocken auf den leblosen Körper reagieren. Insbesondere die zwei Frauen in **Dc2**⁷⁹⁵ lässt mittels ihrer reglos erscheinenden Mimik und Körperhaltung auf keinen spezifischen Gemütszustand schließen. Ähnlich wie in den Darstellungen des Höhepunkts kann eben diese Regungslosigkeit der Figuren dahingehend gedeutet werden, dass die Erwartungshaltung, solch einem Ereignis zu begegnen, nicht existent war und die ausdruckslosen Personen so ihre Unkenntnis anzeigen, wie sie damit umgehen sollen. Ihre Anwesenheit sowie ihre verhaltene Reaktion in den Darstellungen bieten auf diese Weise als eine Ergänzung eine erleichterte Lesbarkeit der Szene und betonen die Eigenart und Besonderheit des Vorfalls. Gleichzeitig ist es das Verhalten der Figurengruppe, die die bisherigen Stimuli der Temporalität erweitern. Sie belegen, dass der Sturz des Icarus erst wenige Augenblicke zuvor geschehen sein muss, da sie sich noch nicht darüber im Klaren

⁷⁹³ Ov. met. 8, 208–215.

⁷⁹⁴ Katharina Lorenz ist der Meinung, die Figuren betrachten den Leichnam bestürzt, jedoch verifiziert das weder die Mimik noch die Gestik, s. Lorenz 2008, 242.

⁷⁹⁵ Auch in der Wandmalerei **Dc1** erscheint solch eine Frauengruppe, jedoch ist die Zeichnung der Malerei derart schlecht erhalten, dass deren Interpretation außen vorgelassen bleiben muss.

sind, wie sie darauf reagieren sollen. Anders ist dagegen die Frau in den Wandbildern (**Dc1**, **Dc3**) zu bewerten, die auf einem Felsen nahe des Geschehens Platz genommen hat. Ruhig und entspannt blickt sie runter auf den vor ihr liegenden Icarus, stützt sich sogar auf den rechten Arm auf, um so einen besseren Blick auf den Leblosen erhaschen zu können. Im Gegensatz zu der Frauengruppe, die offenbar überfordert mit dem plötzlichen Erscheinen des Icarus ist, macht diese Frau⁷⁹⁶ einen gefassten, sogar interessierten Eindruck, jedoch ohne zu intervenieren. Ihr Verhalten indiziert, dass es sich bei ihr um eine mythologische Gestalt handeln kann.

Eine lokale Einordnung der Wandbilder kann nur grob vorgenommen werden. Wie auch schon in den Darstellungen des Höhepunkts wird die Szenerie an einen felsigen Küstenstreifen gelegt. Der Leichnam des Icarus erscheint zwischen zwei hoch aufragenden Felsblöcken, die den Blick auf diese Weise auf den leblosen Körper freigeben respektive auf ihn lenken.

Insgesamt sind die Wandbilder des Folgemoments aufgrund der ausschlaggebenden Stimuli leicht lesbar. Es sind vor allem die Kernpunkte, die ohne Schwierigkeiten auch von einem mythenunkundigen Betrachter erkannt werden können und aus denen er eine ungefähre Handlungsabfolge rekonstruieren kann. Das weitere Personal fügt sich für die Lesbarkeit ergänzend in die Wandbilder ein, obwohl die Darstellungen auch ohne diese bestehen könnten: Dies belegen die Wandbilder **Dc2** und **Dc3**, in welchen jeweils die Frauengruppe beziehungsweise die einzelne, sitzende Figur fehlen. Intrinsisch sind den Bildern jedoch Grenzen in der weiteren Deutung der Szene gesetzt. So bieten die Künstler in den Bildern keinerlei Informationsquelle an, die einem Betrachter die kausale Verkettung zwischen der Absicht, sich Flügel anzuhängen, und dem Absturz des Icarus offenbart. Eine Verbindung zur Sonne besteht kompositorisch nicht. Ganz im Gegenteil, es besteht sogar die Gefahr einer Fehlinterpretation hinsichtlich des tödlichen Sturzes. Da die Flügel nicht mehr korrekt an Icarus angebracht sind, können diese als Grund für den Absturz herangezogen werden.

Die Darstellung des Folgemoments aus dem 4. Stil (**Dc4**; s. **Tafel 3 Abb. 4**) weist dagegen wenige, aber kennzeichnende Unterschiede zu den Wandbildern des 3. Stils auf. Auch hier nimmt Daedalus den oberen Bereich der Darstellung als fliegende Gestalt ein. Er befindet sich direkt über der Absturzstelle seines Sohnes, wo dieser noch immer regungslos liegt. Ebenso hat Icarus einen seiner Flügel verloren, der nun zu seinen Füßen liegt. Das Wandbild dieser

⁷⁹⁶ Laut Hodske 2007, 42 handelt es sich um eine Staffagefigur, die „mit dem eigentlichen Mythos nichts zu tun“ hat.

zeitlichen Phase hat somit die Stimuli aus den Wandbildern des 3. Stils übernommen, eine Deutung dieser Szene ist aufgrund dessen ohne Schwierigkeiten. Jedoch wurde offensichtlich ein geringfügig späterer Augenblick des Folgemoments herangezogen. Daedalus' Flug weist Unterschiede zu jenen in den zuvor genannten Darstellungen auf. Seine Flughaltung ist deutlich horizontaler gestaltet, auch sein Kopf ist nicht mehr erhoben und in Flugrichtung gerichtet, sondern besitzt einen flacheren Winkel hin zum Boden. Beide Stimuli belegen, dass Daedalus weniger eine dezidiert fliegende als vielmehr eine suchende Haltung eingenommen hat. Das Fehlen des Icarus in der Luft wurde offenkundig von dessen Vater bemerkt, weswegen er nun nach ihm sucht. Der gewählte Folgemoment wird aufgrund dessen näher präzisiert, der Absturz liegt länger zurück und wurde mittlerweile von Daedalus wahrgenommen.

Das beigefügte Personal in dieser Wandmalerei unterscheidet sich lediglich in dessen Agieren von den Figuren in den Bildern des 3. Stils. Auf dem Wasser wie an Land nehmen die Personen keine Notiz von dem abgestürzten Icarus. Ob der Angler⁷⁹⁷ an der Küste seiner Tätigkeit nachgeht oder dem direkt neben ihm liegenden leblosen Icarus bemerkt hat, kann aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes des Bildes nicht klar beantwortet werden. Abermals überwiegt das reglose Verhalten aufseiten des hinzugefügten Personals. Da der leblose Icarus nun aber bereits länger an Ort und Stelle liegen dürfte, erscheint das verhaltene Agieren des Anglers und das vollständige Fehlen einer Resonanz der Bootsinsassen auf das Geschehen unklar. Es besteht jedoch die Möglichkeit, dass die Figuren zum Zeitpunkt des Absturzes noch nicht zugegen waren, aufgrund dessen das Auftreten der Figuren zurückhaltend ausfällt und der Angler den toten Knaben eben erst entdeckt hat. Somit würde das Verhalten der Figuren als temporaler Stimulus gelten und den Absturz des Icarus in die Vergangenheit setzen.

Die lokale Einbindung der Szene ist ebenfalls divergent. Signifikant ist zum einen, dass Icarus nicht in dem von zwei Felsen eingefassten engen Bereich abgestürzt ist, sondern vom Künstler eine weitläufigere Küstenlandschaft dargestellt wurde. Zum anderen verorten eine Tholos sowie ein in deren unmittelbaren Nähe befindlicher heiliger Baum den Ort des Absturzes in einen sakralen beziehungsweise sakralidyllischen Bereich. Insgesamt ist zu beobachten, dass die lokale Ausgestaltung des Mythos allgemein innerhalb des 4. Stils Gemeinsamkeiten aufweist. Sowohl im Höhepunkt als auch im Folgemoment befinden sich Icarus und Daedalus nicht nur in einer langgestreckten Küstenlandschaft, sondern auch inmitten eines heiligen Areals. Beide Bildelemente finden sich in den Wandbildern des 3.

⁷⁹⁷ Peter Heinrich von Blanckenhagen nennt diese Figur „fisherman“, s. von Blanckenhagen 1968, 118.

Stils nicht. Der Schwerpunkt der Bildthemen verlagert sich von den Protagonisten hin zu dem Gesamteindruck des Bildes. Die lokale Einbettung nimmt somit einen vergleichbaren Stellenwert wie die Hauptfiguren ein.

Theseus und Ariadne

Zwei unterschiedliche Bildthemen des Folgemoments zu Theseus mit Ariadne existieren in der römischen Wandmalerei: der direkte Moment nach dem Kampf gegen den Minotauros sowie der später folgende Aufbruch des Theseus von Naxos. Da Letzteres im 3. Stil bevorzugt wurde, gilt der Untersuchung dieses Bildthemas zunächst Priorität.

Die Wandbilder dieses Folgemoments (**Kc1–Kc3**; s. **Tafel 10 Abb. 3–4**) kommen ohne die zwingenden Beigaben von weiterem Personal aus, selten wird das Bildthema mit Nebenfiguren ergänzt (**Kc3**). Die Fokussierung liegt auf den Protagonisten Theseus und Ariadne, wie man es bereits im Vorbereitungsmoment kennengelernt hat. Dem Bildthema zugehörig ist jedoch eine dritte Hauptfigur, Minerva.

In **Kc1** ist die innige Beziehung zwischen Theseus und Ariadne durch die geringe Distanz zwischen ihnen klar angegeben. Ariadne ist schlafend gezeigt: Ihre Augen sind geschlossen, es fehlt an Körperspannung, die linke Hand ruht unter ihrer Wange, sodass für sie ein bequemes Liegen möglich ist. Vor allem letzter Stimulus zeugt deutlich von einem schlafenden Zustand, sodass ihre liegende Haltung sich zweifelsfrei von jener des Icarus in den Darstellungen des Folgemoments unterscheidet. Ferner begründet der schlafende Zustand der Frau ihre Passivität. Eine Interaktion zwischen dem Paar findet folglich nicht statt⁷⁹⁸. Die Interaktion zwischen Theseus und Minerva impliziert eine Verbindung, während ihre räumliche Distanz zueinander zugleich offenlegt, dass es sich um keine regelhafte, dafür ungewöhnliche Zusammenkunft handelt. Da die Göttin nur geringfügig größer dargestellt wird als der Heros, befindet sich ihre Gestalt somit kompositorisch auf demselben Bedeutungslevel wie Theseus. Erst der freie Raum, der beide voneinander trennt, zeugt als Stimulus von einem ehrfürchtigen Abstand, der Minervas Bedeutung deutlich unterstreicht. Die körperliche Distanz wird durch die Göttin aufgebrochen, indem sie ihre Bereitschaft zur Kommunikation mittels eines Handzeichnens aufzeigt; wobei das Handzeichen nicht nur als Zeigegestus gedeutet werden kann. Vielmehr ist dieser Gestus in Kombination mit der Göttin als Stimulus der Aufforderung zu lesen⁷⁹⁹. Mit Unentschlossenheit tritt der Heros Minervas Anordnung entgegen, da er mit der rechten Hand sein Kinn berührt und den Kopf leicht

⁷⁹⁸ Ähnlich auch Lorenz 2008, 97.

⁷⁹⁹ Dies ist vergleichbar mit dem Aufforderungsgestus des Merkur in den Wandbildern des Parisurteils (**Ib3, Ib4, Ib6, Ib7**; s. **Tafel 7 Abb. 3–4**).

gesenkt hat. Diese Stimuli lassen einen Betrachter Theseus zweifelfrei als gedankenversunken und in-sich-gekehrt erkennen⁸⁰⁰. Der Inhalt dieser Aufforderung bleibt für einen mythenunkundigen Betrachter verborgen, da keinerlei Bildelement Aufschluss hierüber gibt. Ein Betrachter mit Mythenkenntnis weiß dagegen, dass Theseus Ariadne zugunsten Athens verlassen soll⁸⁰¹. Folglich birgt diese Wandmalerei intrinsisch Schwierigkeiten in seiner Lesbarkeit der Handlungsabfolge für einen Mythenunkundigen.

Die Bildkompositionen in den zwei anderen Wandbildern des 3. Stils zeigen Differenzen auf. Sowohl in **Kc2** als auch in **Kc3** ist der räumliche Abstand zwischen Theseus und Ariadne angewachsen. Ihre enge Beziehung zueinander wird in **Kc2** nur noch durch Gestik und Mimik des Theseus offenbart. Ergänzt wird seine Körpersprache, durch eine weitere Bewegung. Nur noch in leichter Dreiviertelansicht ist er Ariadne zugewandt. Seine Kontrapoststellung weist deutlich von der Schlafenden weg. Hierdurch wird sein Gestus mit dem Arm von dem vermeintlichen Begehren nach körperlicher Nähe zu einem Abschiedsgruß degradiert. Die Distanz zwischen Heros und Minerva ist dagegen deutlich geschmolzen. Eine Interaktion zwischen ihr und einem der zwei weiteren dargestellten Protagonisten findet nicht statt. Ganz im Gegenteil, Minerva nimmt in diesem Wandbild eine passivere Rolle ein, sodass ihre Präsenz im Bild für einen mythenunkundigen Betrachter von keinerlei Nutzen ist. Es ist aber der nur noch geringe Abstand zwischen ihr und Theseus sowie die angewachsene Distanz von ihm zu Ariadne, die dem mythenkundigen Rezipienten belegen, dass Theseus seine Entscheidung, die Schlafende zu verlassen, gefällt hat. Dies betont auch Minervas Körperhaltung, die der des Theseus ähnelt. Mit ihrer eingenommenen Kontrapoststellung weist auch ihre Körperhaltung von der schlafenden Ariadne weg und zum wartenden Schiff hin. Auch ihre Armhaltung, die primär für das Tragen von Schild und Speer dargestellt ist, impliziert einen Zeigegestus und eine Weisung auf das Wasserfahrzeug.

Der Künstler der Wandmalerei **Kc3** geht mit diesem Moment kompositorisch minimal differenzierter um. Auch hier wird Theseus' Geliebte als Schlafende dargestellt. Die Distanz zwischen dem Paar ist größer, sodass auch hier die Beziehung illustrativ auseinandergeht. Auch das Schiff nimmt einen höheren Stellenwert ein: Mit einem Fuß hat Theseus bereits die Planke gestellt, mit dem anderen berührt er noch mit den Zehen die Wiese, auf der auch die Frau ruht. Es ist das Abwenden des Theseus von Ariadne sowie das Betreten eines divergenten Untergrundes, die als Stimuli dienen und den Fortlauf der Erzählung auch einem mythenunkundigen Betrachter vor Augen führen: Das Verlassen der Schlafenden findet

⁸⁰⁰ Diese Stimuli finden sich auch bei Medea und Paris in Wandbildern des Vorbereitungs moments (**H1, Ib2**; s. **Tafel 7 Abb. 2**).

⁸⁰¹ Pherekyd. frag. 18.

soeben statt. Ferner ist es einer der Seeleute, der ergänzend hierfür herangezogen werden kann. Mit beiden Händen ergreift er einen Arm des Theseus und leitet ihn somit auf das Schiff. Einem Betrachter ohne Mythenkenntnis suggeriert diese Verhaltensweise gegenüber dem Heros eine noch immer existierende Unentschlossenheit aufseiten des Theseus. Für einen mythenkundigen Betrachter erscheinen die Existenz und das Verhalten des Seefahrers dagegen redundant.

Die Figur der Göttin ist in den Hintergrund gerückt. Ihre Rolle in diesem Folgemoment scheint nicht nur von Passivität geprägt zu sein, sondern ist dem Figurenpaar deutlich untergeordnet. Dennoch ist es ihre Anwesenheit in den Wandbildern, die den Szenerien Bedeutung verleiht. So ist sie für einen Mythenkundigen ein wichtiger Stimulus, um die mythologische Erzählung erkennen zu können und um des Weiteren anzuzeigen, dass das dargestellte Geschehen dem göttlichen Willen unterworfen ist.

Es ist zu beobachten, dass die Künstler der drei Wandbilder unterschiedliche Herangehensweisen für die Erzählung des Mythos in Betracht zogen und somit verschiedene zeitliche Momente desselben Bildthemas produzierten. Vor allem ist es die häufig genannte Distanz zwischen Theseus und den zwei weiblichen Hauptfiguren, die als temporaler Stimulus fungiert und den Moment präzisiert. Während Theseus in **Kc1** noch unentschlossen Minerva gegenübertritt, hat er in **Kc2** und **Kc3** seinen Entschluss gefasst. Hinzu kommt in **Kc3** der Wechsel des Untergrundes, der eine baldige Veränderung von Theseus' Aufenthaltsort darlegt, womit die Erzählung weitergetragen und der dargestellte Moment zeitlich später eingeordnet wird.

Die Gestaltung der Figuren selbst fällt innerhalb der drei verschiedenen Malereien ähnlich aus. Während Ariadne liegend und halbnackt erscheint, zeigt sich Theseus nackt mit einem Mantel um die Schultern (**Kc1–Kc3**), einem Speer in der Hand (**Kc2**) und einem Schwertband um die Brust (**Kc3**). Minerva wurde von den Künstlern mit ihren sie ausweisenden Attributen dargestellt. Eine Schwierigkeit stellt die Identifizierung von Theseus und Ariadne dar. Lediglich der Speer in **Kc2** sowie das Schwertband in **Kc3** können die männliche Person als Heros ausweisen. Es ist jedoch Minerva, die als explizit attributiver Stimulus herangezogen werden muss. Durch sie wird die Figurengruppe bestehend aus einer Ruhenden und einem Heros als Theseus und Ariadne definiert. Die Konstellation aus den drei Figuren ermöglicht die Einordnung der Szene in eine mythologische Erzählung. Minerva ist aber auch insbesondere für einen mythenkundigen Betrachter jener Stimulus, durch den die Erkennbarkeit des Mythos gewährleistet werden kann. Des Weiteren gibt sie einen Einblick in

die Zukunft: Minerva als Stadtgöttin von Athen verweist auf eben diesen Ort, das das Ziel von Theseus' Reise darstellt.

Die lokale Einbettung der drei Szenen wurde unterschiedlich dargestellt. Gemein ist ihnen die Naturlandschaft, in der sich die drei Hauptfiguren befinden. In **Kc2** und **Kc3** sind sie innerhalb einer felsigen Landschaft, nahe der Küste, wo auch schon ein Schiff, das nur zum Teil beziehungsweise nur dessen Bug angedeutet wird, auf Theseus wartet. Die Verortung an die Küste sowie die Darstellung eines Schiffes ergänzen zusätzlich jene oben genannten Stimuli, die Theseus' nahenden Aufbruch und heimlichen Abschied von Ariadne thematisieren. Die Verortung von **Kc1** ist weniger eindeutig zu erkennen. Im Vordergrund belegen einzelne Grasbüschel eine in die Natur verlagerte Darstellung, der nur schlecht erhaltene Hintergrund dagegen lässt eine Präzisierung kaum zu. So ist noch undeutlich eine durch zwei aufeinandertreffende Mauern entstandene Ecke zu erkennen, in der Ariadne ihren Schlafplatz eingenommen hat. Obwohl eine explizite Deutung der Lokalisierung nicht stattfinden kann, lässt sich konstatieren, dass der Künstler eine für den gewählten Moment durchaus passende Hintergrundgestaltung verwendete. Das offensichtliche Fehlen der Küste sowie des Schiffes betont Theseus' Unentschlossenheit gegenüber Minervas Anordnung.

Vergleicht man nun diese Wandbilder des 3. Stils mit jenen des 4. Stils, existieren wenige Divergenzen. Die Darstellungen **Kc4** und **Kc5** (s. **Tafel 11 Abb. 1**) ähneln kompositorisch den Malereien **Kc2** und **Kc3**, jedoch mit dem Unterschied, dass die Figuren in ihrer Größe deutlich an Bedeutung gewonnen haben. Die Protagonisten haben auch hier ihre gewohnte Pose eingenommen. Die schlafende Ariadne ist deutlich an ihrer liegenden Position zu erkennen. In beiden Malereien präsentiert sie ihren bis zum Intimbereich entblößten Körper. Ihre Augen sind geschlossen, es fehlt jegliche Körperspannung, sodass sie als Ruhende gekennzeichnet ist (**Kc5**). In **Kc4** wird diese Positur aufgebrochen, indem der Maler Ariadnes Arm angewinkelt unter ihrem Kopf gelegt hat. Ebenso hat sie ihre Beine leicht gebeugt. So erscheint die Königstochter weniger schlafend als vielmehr aktiv ihren nackten Körper vorführend. Ihre Figur erfährt in dieser Darstellung sichtlich einen Wandel in ihrer bisherigen Rolle, sodass angezweifelt werden kann, ob sie hierin überhaupt noch als Schlafende wahrgenommen werden soll. Stattdessen legt ihr Gebaren ein Aufwachen aus dem Schlaf nahe. Dies wäre somit ein temporaler Stimulus, der die Aufbruchsszene zeitlich noch weiter vorausstellt als die Darstellungen des 3. Stils, explizit jene von **Kc3**.

Die Gestalt des Theseus in **Kc4** unterstützt diese These. Der Aufbruch von Ort und Stelle ist zweifelsfrei in Gang gesetzt. Anders als bisher eilt der Heros mit weit ausgreifendem Schritt

auf die Planke des Schiffes. Dort wird er von einem der Seeleute mit beiden Händen am Arm gehalten und in das Gefährt geleitet. Erstmals wird das Verlassen der Ariadne dynamisch und energisch von Theseus eingeleitet. Sein im Wind wehender Mantel betont dieses Verhalten und zeugt zusätzlich von Temporalität in dieser Darstellung. Nachdem die Wandbilder des 3. Stils bisher einen zwar entschlossenen, aber dennoch über seinen Aufbruch bekümmerten Theseus zeigten, zeugt diese Malerei nicht nur von Entschlossenheit, sondern vor allem von Eile. In Kombination mit der vermutlich soeben aufwachenden Ariadne zeigt sich einem Rezipienten, auch jenem ohne Mythenkenntnis, dass das eilige Streben, an Bord zu kommen, daher rührt, nicht von der aufwachenden Ariadne entdeckt zu werden. In **Kc5** dagegen ist Theseus in gewohnter Haltung wie in **Kc3** anzutreffen.

Auch Minerva findet Eingang in die Wandmalerei **Kc4**, obgleich sie wieder keine aktive Rolle übernimmt. Sie ist abermals in den Hintergrund gerückt und nimmt dort eine beobachtende Instanz⁸⁰² ein. Überraschend erscheint dagegen, dass in der Wandmalerei **Kc5** Minerva möglicherweise nicht eingebunden war. Weder im Vordergrund noch im Hintergrund erscheint die Göttin. Da im Hintergrund ein kleiner Teil der Darstellung fehlt, besteht die Möglichkeit, dass sie sich dort einst befunden haben könnte. Einen Hinweis liefert die Bemalung des Vordergrundes: Der erhaltene Teil unterhalb der Beschädigung zeigt einen aufragenden Felsen, der vermutlich auch auf dem verlorenen Stück weiterverlief. Da nur sehr wenig Platz bliebe, um die Figur der Minerva der Darstellung beizufügen, kann angezweifelt werden, ob sie für diese Wandmalerei berücksichtigt wurde⁸⁰³. Auf diese Weise erhielt die Darstellung einen deutlichen Wandel in ihrer Lesbarkeit. Nachdem Minerva in den Wandbildern zwar in den Hintergrund rückte, setzte doch zumindest ihre Anwesenheit die Szene in eine göttliche Sphäre. Für einen mythenkundigen Betrachter galt sie zudem als der Grund für Theseus' Aufbruch, sodass allein hierdurch ihre Visualisierung legitimiert wurde. Ihr Fehlen würde die Identifizierung von Theseus und Ariadne in der Wandmalerei **Kc5** erschweren und die Deutung eines göttlichen Wirkungsbereichs missen lassen. Auf diese Weise würde dem mythenunkundigen Rezipienten suggeriert, Theseus gedenke aus eigenem Willen Ariadne zu verlassen.

Der Hintergrund beider Darstellungen verortet die Szenerie in eine Naturlandschaft an der Küste. Das Schiff wird mittels der Darstellung des Buges zweifelsfrei beschrieben. Neu erscheint in **Kc4** die Schlafstätte der Ariadne, die nun ein zeltartiges Dach erhalten hat, der

⁸⁰² Lorenz 2008, 102.

⁸⁰³ Es wäre möglich, dass das Wandbild deutlich größer war als die Zeichnung andeutet.

Künstler ihr somit Schutz vor der Natur angedeihen ließ⁸⁰⁴. **Kc5** bietet dem Betrachter eine zusätzliche Hintergrundinformation in Form einer ummauerten Stadt. Es gibt jedoch keinerlei Bildelement, das eine Benennung dieser Stadt ermöglichen könnte. Ob es sich somit um Naxos oder Athen handelt, wie in der Forschung angenommen⁸⁰⁵, muss aufgrund fehlender intrinsischer Mittel im Unklaren bleiben.

Insgesamt gilt für die Malereien des 3. sowie 4. Stils festzuhalten, dass die Kernpunkte des dargestellten Handlungsablaufes mittels intrinsischer Bildelemente erkennbar sind. Somit bieten die Darstellungen **Kc2–Kc5** genügend im Bild visualisierte Informationsquellen, um die Szenen deuten zu können: Die Malereien zeigen einen Mann, der sich nur ungern von einer schlafenden Frau entfernt und hierfür ein Schiff betritt. Der kausale Hintergrund für diese Entscheidung und der Anwesenheit Minervas bedarf es dagegen extrinsischer Kenntnisse vom Mythos. **Kc1** dagegen ist deutlich differenzierter angelegt. Intrinsisch ist lediglich Theseus zu erkennen, der sich mit Minerva in einer Konversation befindet. Der Fortlauf der Erzählung bleibt vollkommen im Unklaren, sodass hier nur explizite Informationen aus der schriftlichen und verbalen Überlieferung des Mythos Aufschluss geben können.

Paris

Die zwei Wandbilder dieses Folgemoments (**Ic1–Ic2**; s. **Tafel 8 Abb. 1**), die Einzug in diese Untersuchung fanden, handeln vom Kennenlernen des Paris und der Helena und setzen jeweils die Protagonisten der mythologischen Erzählung in Szene. Auffallendster Unterschied zwischen den Malereien stellt die lokale Einbettung der Szenen dar. Während **Ic1** die Figuren in ihrer Körpergröße deutlich in den Vordergrund setzt und den Hintergrund unpräzise belässt, erscheinen Paris, Helena und Venus in **Ic2** inmitten einer weit ausgedehnten Naturlandschaft und in Gesellschaft von grasenden Tieren.

Die indefinite Verortung der Wandmalerei **Ic1** – der schlechte Erhaltungszustand lässt zumindest einzelne Architekturteile erkennen – hebt ostentativ die drei Hauptfiguren der Erzählung im Bild heraus, sodass der Blick des Betrachters durch nichts abgelenkt werden könnte. Das Hauptaugenmerk stellt dabei zunächst Paris dar. Neben den zwei sitzenden Frauen zieht er jeglichen Blick mit seiner stehenden und muskulösen Gestalt zu Beginn auf sich. Mit dunkler Hautfarbe kontrastiert er zudem die in heller Farbe dargestellten weiblichen Protagonisten. Trotz seiner herausstechenden Erscheinung tritt Paris vor allem passiv auf. Die

⁸⁰⁴ So auch Lorenz 2008, 101.

⁸⁰⁵ Lorenz 2008, 101.

eigentliche Interaktion innerhalb der Malerei findet zwischen Helena und Venus statt. Dies verdeutlichen zunächst die sehr geringe Distanz zwischen den beiden Frauen und der auf Helena gerichtete Blick durch die Liebesgöttin, sodass zweifelsfrei ein Dialog zwischen ihnen darlegt wird. Die Mimik der Göttin, insbesondere der Ausdruck ihrer Augen, ist starr, gar ernst zu bewerten. Helena dagegen hat ihren Kopf gesenkt, ebenso ihren Blick. Ihr Gesichtsausdruck ist ohne Spannung, sodass die Mundwinkel leicht herabhängen; dasselbe geschieht mit ihrem Oberkörper, der die Schultern ohne jegliche Körperspannung hängen lässt. Diese Stimuli, die einen Einblick in ihren Gemütszustand geben, zeigen klar an, dass die schöne Frau augenblicklich unzufrieden oder traurig ist. Es sind die Bildelemente der Mimik, Gestik und Körperhaltung der beiden Frauen im Zusammenspiel, die innerhalb dieser Konversation die beiden Figuren als Aktive und Passive, als Sprechende und Angesprochene definieren. Obwohl aus den intrinsischen Mitteln nicht ersichtlich ist, welchen Inhalt das Gespräch explizit besitzt, so ist es doch die Mimik beider Frauen, insbesondere die der Helena, die den Rezipienten zur Annahme verleiten, es handele sich um etwas Negatives. Der Gegenstand der Unterredung kann zunächst aufgrund der geringen Figurenanzahl innerhalb der Malerei ermittelt werden, sodass Paris unweigerlich in diese Rolle fällt. Dass dies zu Recht geschieht, belegen mehrere Bildelemente. Zum einen zeugt die Körperhaltung des Hirten hiervon. So fokussiert er die schöne Frau, während er ihr gleichzeitig seine Gestalt präsentiert. Es verlangt ihn danach, Helena auf sich aufmerksam zu machen. Zum anderen fungiert ein Amor auf der Schulter der Venus als entsprechender Stimulus. Er verbindet mittels Körperkontakt zu Paris sowie zur Göttin die beiden Figurengruppen miteinander. Dieser Körperkontakt zwischen Paris und Amor birgt jedoch mehr in sich. So ist es Paris, der aktiv nach dem Kontakt zur Gottheit sucht und mit seiner Hand sanft den Unterarm des Amors ergreift. Dieser Stimulus zeugt von einem bittenden Gestus, mittels dem der Hirte bei Amor Hilfe ersucht. Das Begehren, von Helena Beachtung zu erfahren, wird hiermit zwar nur sublim im Bild visualisiert, trägt jedoch für die Lesbarkeit der Darstellung wesentlich bei. Zwei unterschiedliche Gemütszustände sind dieser Wandmalerei inhärent. So treffen mit den zwei Frauen ein negatives und mit einem durch Paris dargestelltes positives Befinden aufeinander. Die verschiedenen Stimuli der emotionalen Verfassung sowie des Interagierens führen einem Rezipienten, mit als auch ohne Mythenkenntnis, den narrativen Inhalt in seinen essentiellen Kernpunkten vor Augen, wofür eine Identifizierung der Figuren nicht vonnöten ist. Ferner beschreiben die auf Helena gerichteten Blicke von einer entsprechenden Erwartungshaltung ihr gegenüber. Diese Bildelemente führen die Erzählung zumindest kurzzeitig weiter: Es wird eine Reaktion der Helena erwartet.

Eine Zuweisung der Protagonisten ist aufgrund expliziter Attribute nur zum Teil möglich. Die phrygische Kopfbedeckung kennzeichnet Paris genauso wie in den Darstellungen des Vorbereitungs moments sowie des Höhepunkts als Orientalen. Zusätzlich findet der Bogen in seiner Hand für die Identifizierung seiner Person nur selten Einzug⁸⁰⁶. Hinsichtlich Venus ist es vor allem der hinter ihrer Schulter erscheinende Amor, der ihre Identität preisgibt. Helena dagegen wird dank ihrer reichen Gewandung sowie des Schleiers und dem Schmuck, das sie trägt, als Frau von höherem Status kenntlich gemacht. Als attributive Stimuli muss die Göttin sowie Amor herangezogen werden, mittels diesen Helena und Paris als eben diese Personen ausgewiesen werden können. Die drei Protagonisten sind für die Darstellung dieser mythologischen Szene unabdingbar. Die Vermittlung zwischen Paris und Helena durch die Göttin kann lediglich durch diese Dargestellten bewerkstelligt werden. Das Fehlen einer dieser Figuren würde eine Fehlinterpretation der Szene nach sich ziehen, sowohl aus intrinsischer als auch extrinsischer Sicht.

Auch der Künstler von **Ic2** war sich über diese Notwendigkeit bewusst, sodass auch er die Darstellung mit Paris, Helena und Venus ausführte. Wie zu Anfang erwähnt, befinden sich die Protagonisten innerhalb einer weitläufigen Landschaft. Weitere Unterschiede in der Herangehensweise der visualisierten Erzählung lassen sich außerdem beobachten: Die Distanz zwischen Paris und der Frauengruppe ist ostentativ angewachsen, es befindet sich zudem ein schmaler Bachlauf samt kleinem See zwischen ihnen. Eine Verbindung zwischen dem Hirten und Helena mit Venus kann kompositorisch nur als schwach und begrenzt beschrieben werden. Die große räumliche Distanz reduziert sich jedoch durch zweierlei Bildelemente. Zum einen ist es die identische Sitzposition der drei Figuren, welche von den zwei Frauen spiegelverkehrt zu Paris eingenommen wird. Durch diesen Stimulus wird bereits sublim eine Verbundenheit der beiden Figurengruppen suggeriert. Markanter erscheint die Geste der Venus. Mit deutlichem Zeigegestus weist die Göttin auf den entfernten Hirten, was ihn abermals als das Gesprächsthema der beiden Frauen präzisiert. Mimik und Körperhaltung der Venus sowie der Helena sind mit jenen aus **Ic1** zu vergleichen, sodass sie auch hier nah beieinander sitzend in einem Dialog dargestellt werden. Die Körpersprache ist jedoch eine andere: Der Blick der Venus auf Helena wird mittels des Zeigegestus auf Paris aufgebrochen, sodass ihre Körperhaltung offener erscheint. Übernahm in **Ic1** Paris noch selbst die Präsentation seiner Person, übernimmt diese Rolle nun Venus. Auch Helenas vermeintliche

⁸⁰⁶ LIMC I (1981) 495 s.v. Alexandros (R. Hampe). Es handelt sich um eine "alte orientalische Königswaffe". Es wäre außerdem möglich, in der Darstellung des Bogens eine Andeutung auf den späteren Verlauf der Erzählung und somit auf die kriegerischen Auseinandersetzungen innerhalb der Trojanischen Sage zu erkennen.

Distanzierung zu dem Hirten findet sich in dieser Wandmalerei nicht. Mit einem Griff der rechten Hand in den Schleier, der ihr Haupt verhüllt, scheint sie nun zumindest eine grüßende Haltung gegenüber Paris einzunehmen⁸⁰⁷. Im Vergleich zur Körpersprache der beiden Frauen in **Ic1** erhalten die Figuren in dieser Darstellung eine deutlich positivere und offenere Konnotation. Die Deutung des Bildthemas fällt aufgrund dessen in dem Wandbild **Ic2** anders aus, sodass die Vorstellung und Bekanntmachung des Mannes mit Aussicht auf Erfolg gelesen werden kann. Einem mythenkundigen Betrachter lassen die Stimuli des Gemütszustandes der Figuren, insbesondere der der Helena, dazu verleiten, die Zustimmung aufseiten der schönen Frau zu dem Verknüpfungsversuch der Venus und den positiven Abschluss zu erkennen.

Die eindeutige Identifizierung des Mythos und somit die Einordnung der Szene in eine entsprechende Erzählung gelingt vor allem über die Kombination verschiedener Bildelemente. Zum einen ist es die Darstellung des Paris. Seine Identität kann aufgrund der phrygischen Mütze sowie eines Hirtenstabes erkannt werden sowie durch die um ihn herum grasenden Tiere. Zum anderen bietet sich die lokale Einbindung an. Die felsige Graslandschaft unterstützt nicht nur die Erläuterung des Mannes als Hirten; die sich darin befindliche Pforte samt Votivgefäßen sowie ein kleiner Naiskos lokalisieren die Szene in ein Heiligtum. Die Benennung der zwei Frauen fällt dagegen schwer, da weder Venus noch Helena Attribute besitzen, die ein Erkennen ihrer Person vereinfachen würden. Es fällt somit Paris erstmals die Aufgabe des attributiven Stimulus zu, sodass dessen Anwesenheit einem Betrachter mit Mythenkenntnis ein Erkennen der Frauengruppe ermöglicht. Bisher nahmen vor allem Gottheiten oder Götter in Verbindung mit Sterblichen diese Rolle ein, womit ihre Relevanz in den Bildern als Bedeutungsträger anschaulich eine Steigerung erfuhr. Obwohl keine der angegebenen Personen in diesem Wandbild durch ihre Komposition und Darstellung als deutlicher Schwerpunkt in den Blick des Betrachters fällt, so ist es doch die Funktion als attributiver Stimulus, die Paris in seinem Stellenwert steigert.

Diese zwei Wandbilder desselben Bildthemas veranschaulichen explizit, dass eine divergierende Nutzung von Stimuli eine entsprechend unterschiedliche Lesbarkeit und Deutung der Bilder zur Folge hat. Somit können auch entsprechende Intentionen aufseiten der Künstler suggeriert werden, der Maler von **Ic2** das glückliche Ende dieses Moments aufzuzeigen vermochte, der Maler von **Ic1** dagegen den Betrachter im Unklaren über die Auflösung der Szene belassen wollte. Jedoch verwehren die beiden Wandbilder einen Blick in die Vergangenheit, sodass kein Bildelement darüber Aufschluss gibt, dass Helena ein

⁸⁰⁷ Dass der Griff in den Schleier als Gruß aufgefasst werden kann, s. Haakh 1959, 379; zur Bedeutung der Verschleierung: Raab 1972, 79–80.

Geschenk der Venus an Paris ist, nachdem sie als Siegerin aus dem Schönheitswettbewerb hervorging.

Hercules und Nessus

Die mythologische Erzählung des Hercules gegen Nessus findet sich in der römischen Wandmalerei lediglich als Folgemoment (C1–C3; s. **Tafel 2 Abb. 2**). Die Künstler dieser Wandbilder zeigen mit Hercules, dessen Frau Deianeira sowie dem Kentauren die wesentlichen Protagonisten, fügten ihnen jedoch eine weitere Figur bei, die innerhalb der schriftlichen Überlieferung dieses zeitlichen Moments keine Erwähnung findet: den Sohn des Hercules.

Die Hauptfiguren befinden sich in den Darstellungen nahe beieinander, sodass hierdurch bereits eine Verbindung zwischen ihnen augenfällig ist. Sie nehmen eine Dreieckskonstellation ein, die von Nessus, Hercules und Deianeira in die Höhe ansteigend gestaffelt eingenommen wird (C1, C2). Lediglich in C3 treten sich die Figuren frontal gegenüber. Das eigentliche Hauptaugenmerk stellen jedoch ausschließlich Hercules und Nessus in den Wandbildern dar, die miteinander agierend dargestellt sind und einen Hinweis auf den aufgezeigten Mythos liefern, gleichzeitig diesen auch zeitlich näher definieren. Die beiden Figuren nehmen eine antithetische Körperhaltung ein. Die stehende Positionierung gegenüber dem knienden Kentauren stellt Hercules als überlegene sowie dominierende Person heraus. Seine Haltung zeugt von vollkommener Körperspannung, die Muskeln treten deutlich hervor; gleichzeitig kontrastiert die eingenommene Kontrapoststellung diese Haltung und suggeriert eine teilweise Entspannung des Körpers. Dieser körperliche Spannungswechsel kann als einer der wesentlichen Stimuli der Temporalität herangezogen werden. Der Moment des Höhepunkts ist überwunden, die beginnende Auflösung der Spannung im Bild klar visualisiert. Dies findet sich auch in der Gestaltung und Haltung des Kentauren. Seine gegenüber Hercules zweifelsfrei unterwürfige Positur (C1–C3) belegt einerseits den Ausgang des Höhepunkts: der Kampf zwischen dem Heros und Nessus ist beendet, sodass dieser kompositorisch eindeutig als Unterlegener aufgezeigt wird. Andererseits ist es eben dieser Stimulus des Unterwerfens, der in Kombination mit der physischen Entspannung des Hercules den Folgemoment präzisiert.

Gestik und Gebaren der beiden Protagonisten bieten sich des Weiteren als erläuternde Ergänzungen für die dargelegte Rollenverteilung an. Gesichtszüge und Blick des Hercules

sind starr (**C2**)⁸⁰⁸, eine Entspannung hierin ist noch nicht abzulesen. Gleichzeitig ergreift der Heros seine Keule mit der Hand und hält sie dem Mischwesen unmittelbar vor das Gesicht, wobei ein Zuschlagen augenblicklich nicht möglich wäre, da die Waffe hierfür falsch gehandhabt wird – somit dient die Keule primär als attributiver Stimulus. Der Besitz der Keule sowie dessen Zurschaustellung geben dennoch eine Bereitschaft zur Gegenwehr – sofern nötig – klar an; zugleich deutet die falsche Handhabung der Waffe auf die Erniedrigung des Kentauren hin, da diesem hierdurch kommuniziert wird, er sei für Hercules kein gefährlicher Gegner. Der Stimulus der Bereitschaft weist parallel zur Mimik des Heros auf eine noch nicht vollständig eingetretene Auflösung des Spannungsverhältnisses zwischen den beiden Protagonisten hin. Es ist vielmehr eine Erwartungshaltung, die Hercules eingenommen hat, die von Skepsis gegenüber dem vermeintlich unterlegenen Nessus zeugt. Dieses Misstrauen zeigt sich in **C1** demonstrativ: Während Hercules die Keule bei sich trägt, greift er mit der freien Hand in das Haar des vor ihm kauernenden Nessus, sodass dieser von jeglichem Handeln abgehalten wird, erneut ein Zeichen der Erniedrigung. Parallel hierzu dient dieser Stimulus des Greifens als Demonstration der dominierenden Stellung des Heros, präzisiert zudem aber auch den zeitlichen Moment näher. Der eigentliche Kampf scheint weniger lang her zu sein als etwa in **C2**. Der Sieg über den Kentauren könnte soeben erst stattgefunden haben. Dagegen erscheint Nessus in **C2** und **C3** zweifelsfrei als Verlierer des Kampfes. Er unterwirft sich jedoch nicht nur mittels seiner knienden Körperhaltung. Mit weit ausgebreiteten Armen zeigt er sich als gänzlich unbewaffnet und aufgrund dessen als nicht gefährlich⁸⁰⁹. Gepaart mit der Passivität des Heros in **C3** ist der zeitliche Moment weiter fortgeschritten als in den beiden anderen Darstellungen. Hercules ist zwar mit seiner Keule bewaffnet, der hierfür dienliche Führungsarm zeugt jedoch von keinerlei Spannung. Zudem stehen sie einander in größerer Distanz gegenüber, sodass ein Körperkontakt, wie er in **C1** und **C2** zu finden ist, nicht stattfinden kann. Eine potentielle Gefahr scheint von Nessus somit nicht mehr auszugehen.

Eine Lesbarkeit dieser Szene kann aufgrund der intrinsischen Bildelemente ohne Schwierigkeiten erfolgen. Auch ohne die Benennung der beiden Hauptfiguren ist es einem Betrachter möglich, den narrativen Inhalt der Wandbilder zu ermitteln, sodass diesem ein

⁸⁰⁸ In den Wandbildern **C1** und **C3** ist das Gesicht des Heros kaum oder gar nicht erhalten, sodass hierzu keine Erläuterung vorgenommen werden kann.

⁸⁰⁹ Laut Hodske 2007, 40 zeigt sich Nessus in diesen Bildern als „bittflehend“, um seine Hilfe anzubieten und Deianeira über den Fluss zu bringen – folglich würde es sich somit um einen Vorbereitungsmoment handeln. Aufgrund aber der eindeutig dominierenden Haltung des Hercules sowie der unterlegenen Stellung des Nessus, der durch seine weit nach oben und auseinander gestreckten Arme zwar einen bittflehenden Gestus eingenommen hat, dieser sich aber vielmehr auf ihn als Unterlegenen bezieht, der um sein eigenes Leben fürchtet, handelt es sich zweifelsfrei um einen Folgemoment; s. auch Kap. VIII, Anm. 674.

ausgehender Kampf zwischen einem kräftigen Mann und einem Mischwesen vor Augen geführt wird. Bemerkenswert ist jedoch, dass die erhaltene schriftliche Überlieferung hierzu kaum als Vorlage gedient haben wird, da der Kampf für Nessus tödlich enden müsste, nachdem der Heros ihn mit Pfeil und Bogen getroffen hatte⁸¹⁰.

Der kausale Hintergrund für die stattgefundenen Auseinandersetzung kann mittels eines Bildelements nicht explizit für einen mythenunkundigen Betrachter in den Wandbildern aufgezeigt werden. Einen Hinweis hierfür liefert jedoch die geringe Anzahl der dargestellten Figuren. Wie zu Anfang erwähnt, sind neben Hercules und Nessus auch Deianeira (**C1**, **C2**) sowie ihr Sohn (**C1–C3**) zugegen, sodass diese zwangsläufig als Anlass für den Kampf angenommen werden können. Dass dies nicht zu Unrecht geschieht, verdeutlicht die bildkompositorische Einbindung von Hercules' Frau. Ähnlich wie bei anderen dreieckigen Figurenkonstellationen innerhalb der Wandmalerei, ist es auch hier die zuoberst angegebene Figur, der eine wichtige Rolle in der Erzählung gebührt⁸¹¹. Neben ihrer auf einem Bigawagen exponiert angegebenen Position ist es die Anwesenheit der Deianeira, die ihrer Figur Bedeutung verleiht. Ebenso kann die Präsenz des Jungen, der sich auf dem Arm des Hercules (**C2**, **C3**) oder dessen Frau (**C1**) befindet, gedeutet werden. Da beide Familienmitglieder passiv erscheinen, nehmen sie lediglich als beobachtende Instanzen an dem Geschehen teil. Hiermit wird die Deutung für einen Betrachter ohne Mythenkenntnis auf eine potentielle Gefahr ausgehend von Nessus mit dem Ziel der Familie des Hercules eingegrenzt. Erst durch die Hinzugabe extrinsischer Informationen gelingt es einem Rezipienten zu erkennen, dass es nicht beide beigefügten Familienmitglieder sind, sondern vor allem Deianeira es ist, die den Beginn der kausalen Verkettung einnimmt, da Nessus sich an ihr sexuell vergreifen wollte, Hercules dies aber noch zu verhindern wusste⁸¹². Der hinzugefügte Sohn ist intrinsisch jedoch nicht nur schmückendes Beiwerk, er fungiert vor allem als Stimulus für den beschützenden Charakter des Hercules. Durch ihn erhöht sich das Bedrohungspotential auf die Familie des Hercules seitens des Kentauren und dient neben Deianeira als Motivation für den Heros, seinen Gegner unschädlich zu machen.

Der Hintergrund der Wandbilder könnte einen groben Einblick in den Fortlauf der Erzählung geben – da die Malereien nicht auf die erhaltenen und für uns greifbaren literarischen Vorlagen zu rekurrieren scheinen, muss dies spekulativ bleiben: Eingebettet sind die Szenen in eine felsige Landschaft mit wenigen Bäumen, worin auch minimale Architekturelemente

⁸¹⁰ Ov. met. 9, 101–133.

⁸¹¹ Als Vergleiche seien hier genannt: Andromeda in der Darstellung des Höhepunkts (**Jb1**) sowie Cassandra in der Darstellung des Vorbereitungs moments (**Fa1**; s. **Tafel 4 Abb. 2**).

⁸¹² Ov. met. 9, 101–133.

dargestellt sind (**C1, C2, C3**). Sie befinden sich in einer urban anmutenden Landschaft⁸¹³. Die Maler verlagerten das Geschehen in eine vermutlich bewohnte Gegend, wodurch eine Gegenwelt gegenüber dem Kentauren und die durch ihn angedeutete wilde Natur aufgebaut wird. Da sich Nessus hierin deutlich als Unterlegener darbietet, ist es der Sieg der Zivilisation über die Barbarei, der durch die Wandbilder offenkundig wird.

IX. 4. Der Folgemoment im 4. Stil

Im Folgenden sollen nun die Bildthemen des Folgemoments, die vor allem oder ausschließlich im 4. Stil geschaffen wurden, besprochen werden.

Theseus mit Ariadne

Wie erwähnt, existieren in der pompejanischen Wandmalerei zwei unterschiedliche Folgemomente des Mythos von Theseus mit Ariadne. Nachdem bereits das Verlassen der Ariadne untersucht wurde, wird nun jener Folgemoment betrachtet, der zeitlich näher zum Höhepunkt lokalisiert werden kann: der Minotauros wurde von Theseus getötet (**Kb2–Kb7**; s. **Tafel 9 Abb. 4. Tafel 10 Abb. 1–2**).

Bezüglich der bildlichen Erzähltechnik lassen sich innerhalb dieses Bildthemas unterschiedliche Herangehensweisen beobachten. Am auffälligsten ist hierbei die divergierende Angabe an Personen. Neben Theseus und dem getöteten Minotauros (**Kb3**) finden sich Ariadne (**Kb4, Kb5**) oder unbekannte Figuren in unterschiedlicher Anzahl (**Kb2, Kb6, Kb7**) in den Wandbildern. Gemein ist ihnen der tote Minotauros, der in unmittelbarer Nähe des Theseus auf dem Boden liegt.

Der Maler von **Kb3** reduzierte die Darstellung auf die beiden wesentlichen Protagonisten. Theseus und der leblose Körper des Minotauros bilden das Hauptaugenmerk der Darstellung, sodass die Fokussierung auf diese durch keine weiteren prägnanten Bildelemente eine Ablenkung erfährt. Die Angabe der Hauptfiguren genügt bereits, um die mythologische Erzählung zu erkennen und auch die Szene zeitlich in die Narration einzuordnen. Es ist vor allem der Leichnam des Minotauros, der für die Deutung unabkömmlich ist. Dieser liegt auf

⁸¹³ Ov. met. 9, 104–110. Die Hauptfiguren treffen am Fluss Euenus aufeinander, über den Nessus die Frau des Hercules bringen sollte.

seinem Rücken, jegliche Anspannung hat seinen Körper verlassen. Seine Beine suggerieren Körperspannung, diese zeugt jedoch von keinerlei Lebenszeichen. Der Leichnam fungiert als der essentielle Stimulus für dieses Bildthema. Seine Präsenz innerhalb dieser Darstellung, aber auch in den weiteren Wandbildern dieses Bildthemas (**Kb2, Kb4–Kb7**), bietet dem Betrachter einen zweifelsfreien Beleg für die Benennung der dargestellten mythologischen Erzählung. Gleichzeitig sind es die Stimuli seiner Verfassung, die den zeitlichen Moment näher definieren. Der Kampf gegen das Mischwesen ist ausgefochten, sodass nun der Leichnam als Beweis für das glückliche Bestehen dieses Abenteurers präsentiert werden kann. Die Darstellung des Minotauros kann jedoch nicht nur als mythologischer sowie temporaler Stimulus herangezogen werden. Anders als etwa der Faden der Ariadne oder die Flügel des Daedalus und des Icarus erhält ein mythenkundiger Betrachter über den toten Minotauros auch eine ergänzende Information in die lokale Einbettung der Darstellung. Da sich der Minotauros auf Kreta innerhalb eines Labyrinths befindet, intendiert die Anwesenheit des Mischwesens genau diese Verortung auf jene Insel. Insgesamt stellt die Gestalt des Minotauros somit ein kompositorisches Phänomen dar, das all jene wichtigen Stimuli in sich zentriert, die für eine Lesbarkeit der Szene vonnöten sind, sodass diese auch ohne weitere Bildelemente und Akteure bestehen könnte.

Für einen mythenunkundigen Betrachter reicht der tote Minotauros jedoch nicht für eine vollständige Deutung aus, sodass die Ursache für dessen Ableben im Bild in seiner unmittelbaren Nähe aufgezeigt wird: Theseus ist durch seinen Speer erkennbar⁸¹⁴, zusätzlich trägt er einen Dolch bei sich. Da beide Waffen als nicht im Gebrauch dargestellt sind – die Speerspitze ist auf den Boden aufgesetzt, der Dolch befindet sich in der Dolchscheide – kann weder von ihm noch von dem vor ihm liegenden Mischwesen Gefahr ausgehen, sodass eine Bereitschaft zur Abwehr aufseiten des Theseus nicht mehr nötig ist; auch hier wird der Folgemoment offenkundig. Des Weiteren ist es die bewaffnete Erscheinung des Heros sowie dessen Blick auf den Minotauros, die eine Verbindung zwischen den beiden Hauptfiguren aufzeigt, somit auch Theseus als der Bezwinger des Minotauros erkannt werden kann. Auf diese Weise kann auch ein mythenunkundiger Rezipient einen bedeutenden Teil des narrativen Potentials dieser Darstellung entnehmen und zu einem Handlungsrudiment zusammenführen.

Als ergänzende Informationsquelle dient der angegebene Hintergrund. Während bereits durch das tote Mischwesen eine lokale Einordnung erfolgen kann, bietet die im Hintergrund dargestellte Architektur weitere Hinweise. In dem gezeigten Mauerwerk befindet sich eine

⁸¹⁴ Brommer 1982, 145.

Türöffnung. Ein am Türrahmen angebrachter Nagel⁸¹⁵, an dem ein Faden befestigt ist, geben Rückschluss darauf, dass es sich um das Labyrinth handeln muss. Durch diesen Stimulus wird ein deutlicher Bezug auf Ariadne genommen, die Theseus den Faden einst übergab. Dass der Faden hilfreich war, zeigt nicht nur der vom Heros getötete Minotaurus, sondern auch ihr momentaner Aufenthaltsort: Theseus hat das Labyrinth verlassen können. Dieser Umstand ist jedoch für einen Betrachter ohne Mythenkenntnis weniger einfach zu erkennen. Aus intrinsischer Sicht kann der Faden nicht zwingend als Hilfsmittel, jedoch als ein nicht unwesentlicher Bestandteil des Bildes gelesen werden. Der kausale Hintergrund für die Existenz des Fadens fehlt zwar, doch kann ihm narratives Potential nicht abgesprochen werden, da er in Bezug auf den Eingang eine Rolle zu spielen scheint. Ein Bezug zu Ariadne sowie dem Labyrinth fehlt dagegen explizit.

Die Wandbilder **Kb4** und **Kb5** zeichnen sich dahingehend aus, dass die zwei bisherigen Protagonisten durch eine weibliche Figur, vermutlich Ariadne, ergänzt werden. Die Komposition der Wandbilder ähnelt jener von **Kb3**, sodass sich auch hier der tote Minotaurus auf dem Boden findet und Theseus in dessen unmittelbaren Nähe seine Position eingenommen hat. Der Heros ist durch das *pedum* beziehungsweise durch die Keule gekennzeichnet. In **Kb4** zeugt seine sitzende Haltung deutlich von Entspannung oder gar Entkräftung, was seine hängenden Schultern sowie die fehlende Spannung im Oberkörper verifizieren. Die Gefahr ist gebannt, der Kampf gegen das Mischwesen hat ihm jedoch physisch zugesetzt. In **Kb5** stützt er die Füße auf den Leichnam auf, womit er die Gestik eines Siegers eingenommen hat⁸¹⁶.

Die Präsenz der weiblichen Figur, die dem Heros nun gegenübergestellt wird (**Kb4**, **Kb5**), zeugt von Passivität. Lediglich ihr Blick auf Theseus verrät dem Betrachter eine Verbindung zwischen den beiden Figuren. Handelt es sich bei ihr um Ariadne gilt sie für einen Mythenkundigen als Verweis auf ihre Tätigkeit als helfende Hand im Kampf gegen das Mischwesen. Des Weiteren präsentiert der Künstler in der Darstellung **Kb5** mittels der frontalen Stellung sowie dem weit ausgestreckten Arm nicht nur Ariadnes weibliche Reize, sondern betont mit ihrer gesamten Körperhaltung ihre Person an sich, um sie mehr in das Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken. Die Konzentration auf ihren Körper unterstreicht auch ihre Rolle als temporaler Stimulus sowie als Verweis auf das zukünftige Geschehen zwischen ihr und Theseus. Durch ihre Anwesenheit nach dem Sieg gegen Minotaurus ist für

⁸¹⁵ Sofern man auch hier wieder der Zeichnung trauen darf.

⁸¹⁶ Als Vergleich kann die Darstellung einer Metope in Olympia herangezogen werden, die Herakles nach dem Kampf gegen den Löwen zeigt und der Heros seinen Fuß auf das tote Tier aufsetzt, s. hierzu Kap. II. 1, S. 12 mit Anm. 65.

einen mythenkundigen Betrachter sichtbar, dass die beiden Protagonisten alsbald Kreta verlassen werden.

In den Darstellungen **Kb2**, **Kb6** und **Kb7** werden unbekannte Personen herangezogen, um den Erfolg des Theseus zu betonen. **Kb6** fällt hierbei mit einer zusätzlichen Person auf. Theseus sitzt und wird durch die Keule kennzeichnet. Von Entkräftung zeugt sein Körper nicht, da dieser noch mit Spannung dargestellt wird. Sein erhobener Blick richtet sich auf eine nicht erhaltene Stelle im Bild, wer oder was sich dort befand, kann nur gemutmaßt werden. Mit Vergleich zu den Bildkompositionen der Bilder **Kb4** und **Kb5** ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass sich einst Ariadne an jener Stelle befand. Jeglicher Beleg hierzu fehlt jedoch. Am Bildrand hinter Theseus zeigt sich schließlich eine männliche Person. Zwischen dem Heros und dem Mann besteht weder Blick- noch Körperkontakt, eine direkte Verbindung zwischen den beiden Figuren ist zu negieren. Spezifische Attribute sind nicht angezeigt, eine Identifizierung und somit eine Erläuterung seiner Person kann nicht bewerkstelligt werden. Sowohl aus intrinsischen als auch extrinsischen Mitteln bleibt dessen Anwesenheit im Bild unklar.

In den Wandbildern **Kb2** sowie **Kb7** wächst die Anzahl der angegebenen Personen schließlich an. Theseus wird in stehender Position und deutlich größer als die weiteren Personen zentral im Bild wiedergegeben (**Kb2**). Sein Blick strebt aus dem Bild hinaus. Der Heros zeigt sich hier weder entspannt noch entkräftet, vielmehr zeugt seine Körperhaltung von Stolz. In kurzer Entfernung ist der leblose Körper des Minotauros zu finden, der inmitten des Labyrintheingangs liegt. Eine direkte Verbindung zwischen den beiden Figuren wird kompositorisch nur durch die bewaffnete und große Gestalt des Theseus angedeutet, der den Tod des Minotauros folglich zu verantworten hat. Zusätzlich betonen dies zwei Kinder, die sich mit den Köpfen an Hand und Fuß des Theseus schmiegen, möglicherweise sogar küssen. Es sind Stimuli der Zuneigung; in Bezug auf Theseus als Bezwinger des Minotauros visualisieren diese Stimuli vor allem Dankbarkeit. Erst durch explizite Kenntnisse des Mythos erhält diese Deutung eine gewichtigere Bedeutung, denn die Leben der Kinder wurden durch den Triumph über den Minotauros gerettet, die als Opfer für diesen galten⁸¹⁷. Die Empfindung der Dankbarkeit ist deutlich durch die weiteren Figuren im Bild erkennbar. Eine kleine Menschenmenge (**Kb2**) beziehungsweise die restlichen Athener Kinder (**Kb7**) drängen im Bildhintergrund. Die Mimik und Gestik der Personen lassen auf Verwunderung schließen, die Münder sind teils geöffnet, die Stirn eines Mannes in Falten gelegt, der auch mit einem

⁸¹⁷ Dem Minotauros wurden alle neun Jahren sieben Jungen und Mädchen als Opfer dargebracht, s. Diod. 4, 61, 3; Plut. Thes. 15. 19.

Zeigegestus auf den Leichnam deutet, ein Junge hält einen Finger an Kinn und Unterlippe: Stimuli, die von Unglauben zeugen, ob ihnen diese Bürde tatsächlich genommen wurde. Des Weiteren fungiert die Menschenmenge sowie die Gruppe an Athener Kindern selbst als Stimuli, die einem Mythenunkundigen die Szenerie deutlich leichter lesbar machen. So ergibt sich aus den verwendeten Stimuli eine Art der kausalen Verflechtung, die intrinsisch erkennbar ist und eine Rahmenhandlung vorgibt: Ein Heros tötet ein Mischwesen, woraufhin ihm eine Menschenmenge zujubelt, ihm dankt und ungläubig das Geschehene betrachtet. Das Monster wird die Menschen an diesem Ort folglich bereits eine lange Zeit terrorisiert haben. Durch die Verknüpfung der Stimuli im Bild wird dem kenntnislosen Betrachter somit ein Handlungsrudiment preisgegeben, das in der Bezugnahme der einzelnen Bildelemente aufeinander entsteht.

In der Wandmalerei **Kb7** nimmt außerdem eines der Kinder, ein Mädchen, die Keule des Theseus aus dessen Hand, sodass dieser im nächsten Moment entwaffnet sein wird. Neben den bisher passiven Darstellungen des Theseus in den Wandbildern dieses Bildthemas, ist es hier die Entwaffnung des Heros, die zusätzlich als temporaler Stimulus dient und den Folgemoment präzisiert. Die Häufung der Stimuli führt wie auch in **Kb2** zu einer leichteren und umfangreicheren Lesbarkeit für einen mythenunkundigen Rezipienten. Ein Handlungsrudiment entsteht, sodass der Betrachter eine Handlungsabfolge im Bild erkennt, die Dankbarkeit der Kinder somit mit dem Tod des Untiers in Verbindung steht und die Waffen des Heros auch nicht mehr vonnöten sind.

Die Mimik der Kinder (**Kb7**) ist heiter. Gepaart mit den Umarmungen von Theseus' Extremitäten sind es nicht nur Stimuli der Dankbarkeit, sondern auch der überschwänglichen Freude. Eine Menschenmenge wie in **Kb2** ist im Bild nicht zu finden – was dem schlechten Erhaltungszustand geschuldet sein wird –, stattdessen zeigt sich eine nicht vollständig erhaltene Figur in Rückansicht in der linken oberen Ecke in unmittelbarer Nähe des Theseus auf einem Felsen sitzend. Aufgrund der wenigen Hinweise ist nicht zu belegen, um welche Person es sich genau handelt. Ihre exponierte Stellung sowie ihre augenscheinlich bewegte Haltung verleihen ihr einen hohen Stellenwert innerhalb der Malerei. Köcher samt Pfeil und Bogen, die die Figur bei sich trägt, kann eine Identifizierung zulassen, sodass es sich hierbei um Diana⁸¹⁸ handeln könnte, deren Funktion in dieser Visualisierung der mythologischen Erzählung jedoch fraglich bliebe⁸¹⁹. Die Angabe einer Gottheit würde hiermit im 4. Stil

⁸¹⁸ Laut Hodske 2007, 122 handelt es sich um Diana.

⁸¹⁹ Möglicherweise hängt die Darstellung der Diana mit der Positur des Theseus als erfolgreicher Jäger zusammen. Dies ergibt sich zwar nicht durch die mythologische Erzählung, jedoch bestünde die Möglichkeit, dass intendiert wurde, den Mythos als Ausgangslage für die Darstellung erfolgreichen Jagens zu verwenden.

erstmals erfolgen, sodass die Szene nicht nur mit Minotauros einen eindeutig mythologischen Hintergrund erhält, sondern durch das Auftreten der Diana auch einen göttlichen Bezug erfährt sowie eine ebenso göttliche Legitimation des Vorgehens des Theseus gegen den Minotauros.

Im Vergleich zu der einzigen Wandmalerei dieses Bildthemas (**Kb1**) aus dem 3. Stil zeigt sich ein divergenter Bildaufbau. Zunächst fällt auf, dass die präsentierten Figuren deutlich kleiner ausfallen als im 4. Stil. In ihrer Größe selbst gibt es zwischen den Personen untereinander keinen Unterschied. Theseus nimmt im Zentrum der Darstellung das Hauptaugenmerk für den Betrachter ein. Seine Haltung gleicht der des Theseus in **Kb2** und **Kb7**. Der Kopf des Theseus ist nicht erhalten. Auch die zwei dankbaren Kinder sind zugegen, greifen nach Hand und Fuß des Heros, um diese zu küssen. Im Gegensatz zu den Darstellungen des Minotauros aus dem 4. Stil muss hier angezweifelt werden, ob das Mischwesen eindeutig tot ist. Sein Körper weist noch einen gewissen Grad an Anspannung auf: Die Beine sind angewinkelt, die Arme in Ellenbogen sowie Handgelenk sind leicht gebeugt. Es sind zweifelsfrei Stimuli, die eine Körperspannung aufzeigen und die ohne Hilfsmittel bei einer toten Figur nicht aufrechterhalten werden könnten. Diesmal scheint der Kampf soeben erst beendet worden zu sein, sodass der Tod den Minotauros noch nicht vollständig ereilt hat. Der Zustand des Unwesens fungiert wieder als temporaler Stimulus. Der dargestellte Moment ist somit früher gewählt als in jenen Bildern des 4. Stils. Durch die auf den Heros eingennommene Blickrichtung des Mischwesens wird ein deutlicher Bezug zu Theseus aufgebaut und dieser als sein Bezwinger enttarnt wird.

Der Hintergrund der Darstellung liefert keine unmittelbaren Bezugspunkte zum Bildthema, stattdessen sind es insgesamt drei Figuren, die dem Geschehen beiwohnen. Zum einen ist es eine Gruppe aus zwei sitzenden Frauen auf einer exponierten Fläche, deren Mimik entspannt ist. Ihre leicht nach vorne geneigte Körperhaltung zeugt von Neugier, sodass diese mehr von dem Geschehen vor ihnen erhaschen möchten; ihre Rolle als beobachtende Instanz legen diese Stimuli deutlich dar. Körperhaltung und Charakter erinnern zweifelsfrei an jene beobachtende Frau im Folgemoment des Daedalus und Icarus (**Dc1, Dc3**; s. **Tafel 3 Abb. 3**). Die Wahrscheinlichkeit, dass der Betrachter auch in diesem Bild mythologische Figuren vor sich hat, ist folglich sehr groß.

Bemerkenswert erscheint zum anderen schließlich im Hintergrund die dunkle Silhouette der Minerva. Sie ist klar erkennbar an Schild und Helm; unklar ist jedoch, ob es sich bei ihr um eine Statue handelt oder sie dem Ereignis *in persona* beiwohnt. Ihre Anwesenheit sowie ihre

in den Bildhintergrund gerückte Figur erleichtern dem Betrachter die Lesbarkeit der Darstellung. Sie ist nicht nur als Schutzgöttin des Theseus anwesend, die Wandmalerei erhält durch Minerva auch einen göttlichen Rahmen, in dem der Folgemoment stattfindet. Ein aktives Eingreifen der Göttin in den Kampf zwischen Theseus und Minotauros ist offenbar nicht vonnöten gewesen, was ihre schattenhafte Erscheinung weit abseits des Geschehens unterstreicht. Außerdem erinnert ihre Anwesenheit den mythenkundigen Rezipienten daran, dass es sich um athenische Kinder handelt, die dem Minotauros zum Opfer fallen sollten. Der Künstler intendierte mit der Angabe der Göttin weiter, einen Bezug auf den Fortlauf der Erzählung preiszugeben, was innerhalb der Wandbilder des 4. Stils nicht einbezogen wurde: Minerva wird es sein, die Theseus dazu überredet, Ariadne zu verlassen. Die Darstellung einer Gottheit wäre, neben jener in der Wandmalerei **Kb7** – sofern es sich bei der unbekanntenen Person um eine Gottheit handelt –, in diesem Wandbild eine der wenigen, wenn nicht sogar einzige innerhalb dieses Bildthemas.

Insgesamt wurden die Wandbilder auf ähnliche Weise aufgebaut. So findet sich der passive und bewaffnete Theseus gegenüber dem leblosen Minotauros, womit der Folgemoment dieser mythologischen Erzählung lesbar gemacht wird. Der narrative Inhalt ist für einen Betrachter sowohl mit als auch ohne Mythenkenntnis erkennbar. Mittels einer unterschiedlichen Anzahl und Angabe von Personen wird der Schwerpunkt der Malereien jedoch divergierend gesetzt, sodass davon ausgegangen werden kann, dass jeweils eine andere Intention der Bilderzählung angestrebt wurde. Während **Kb3** die wesentlichen zwei Protagonisten in Szene setzte und somit der Ausgang des Kampfes im Mittelpunkt steht, war es in den Wandbildern **Kb4**, **Kb5** und vermutlich auch **Kb6** von Wichtigkeit, die prägnante Rolle der Ariadne in den Vordergrund zu stellen. Auf diese Weise wurde die Gestalt des Mischwesens zum einen verkürzt und zum anderen leicht in den Hintergrund gerückt. Dagegen sind es die Malereien **Kb2** sowie **Kb7**, die die positiven Folgen des Sieges über den Minotauros betonen. Das freudige Empfangen des Theseus, der nicht nur das Unwesen tötete und somit Kinderleben rettete, sondern sogar den Ausgang aus dem Irrgarten fand, wird hier ostentativ in den Vordergrund gesetzt.

Actaeon mit Diana

Auch im Folgemoment des Mythos um Actaeon nehmen dieser und Diana die Hauptrolle ein (**Ab2**). Sie werden in kurzer Distanz zueinander angegeben, jedoch zeugt ihre Körperhaltung von Ablehnung und Abweisung. Die nur schemenhaft erhaltene Darstellung der Diana illustriert dies durch ihre kniende Haltung mit dem Schulter- und Rückenbereich in Richtung

Actaeon. Sie gewährt ihm keinen Blick auf ihren nackten Körper, ein Knie bedeckt ihr Geschlecht und der rechte Arm offenbar ihre Brust. Es sind dieselben Stimuli, die Diana bereits in den Darstellungen des Höhepunkts besaß. Sie hat somit ihre Haltung im Bereich des Folgemoments noch nicht aufgelöst und ist weiterhin als abweisend zu erachten. Ihre Identifizierung bedingt sich durch diese Stimuli und die Kombination mit Actaeon. Weitere Attribute stehen ansonsten nicht zur Verfügung, was jedoch auch an dem recht schlechten Erhaltungszustand liegen wird, der keinerlei Bildelemente im Hintergrund lesbar erscheinen lässt.

Actaeon strebt von Diana weg. Jedoch gilt die Abwendung nicht primär der Göttin, es sind die Hunde, denen er auf diese Weise zu entkommen sucht. Dennoch wird aufgrund beider Körpersprachen ein Konflikt zwischen Actaeon und Diana impliziert, sodass auch einem mythenunkundigen Betrachter vermittelt wird, dass das Aufeinandertreffen nicht beabsichtigt war.

Schließlich ist es das Geweih an Actaeons Stirn, das in dieser Darstellung als der wesentliche Stimulus angesehen werden muss. Dieses Bildelement dient zum einen als Attribut des Jägers: Erst durch diese Angabe ist ersichtlich, dass es sich bei dem Mann um Actaeon handelt, womit zum anderen auch gleichzeitig die Einordnung des Moments in eine mythologische Erzählung gelingt. Da das Geweih als Strafe für das Betrachten der badenden Diana gilt, präzisiert die Angabe dieses Bildelements den zeitlichen Moment näher, der Höhepunkt ist zweifelsfrei vorüber, der Folgemoment wird hiermit inszeniert. Aber nicht nur das Geweih dient als temporaler Stimulus, sondern auch die Jagdhunde, die ihn angreifen. Diese Kombination aus verschiedenen Stimuli zeigt auf, wie weit die Bestrafung des Actaeon fortgeschritten ist. Die Hunde erreichen den Jäger erst nach einer längeren Jagd⁸²⁰, sodass der hier gewählte Folgemoment sich recht spät nach dem Höhepunkt ereignet. Die im Verhältnis zu diesem Folgemoment verwendete Haltung der Diana impliziert den deutlich früheren Moment der Entdeckung seitens des Jägers. Das Bild zeigt somit unterschiedliche Momente auf, bedient sich also der komplementären Erzähltechnik. Auf diese Weise intendierte der Künstler dieser Wandmalerei, das Hauptaugenmerk zunächst auf den Folgemoment zu legen, was durch den aufrecht stehenden und gleichzeitig stark bewegten Actaeon gelingt. Mittels seines angespannten Körpers, des weit über seinen Kopf ausholenden Schlags mit dem *pedum* sowie der beginnenden Metamorphose in Form des Geweihs auf seiner Stirn zieht er den Blick des Betrachters auf sich. Erst der zweite Blick gilt schließlich der Göttin, die als

⁸²⁰ Ov. met. 3, 225–233. Es soll betont werden, dass lediglich das Erreichen der Hunde hierfür als temporaler Stimulus dient. Da zu diesem Zeitpunkt Actaeon bereits vollständig die Gestalt eines Hirsches angenommen haben müsste, könnte der Jäger die Hunde mit dem *pedum* gar nicht mehr abwehren.

Andeutung für den vorangegangenen Moment herangezogen werden kann und die Ursache für Actaeons Notlage darstellt. Somit erhält ein Betrachter mit Mythenkenntnis einen vollständigeren Einblick in den hier zu erzählenden Mythos. So wird auch auf den Fortlauf des Folgemoments verwiesen. Hierfür stellen die Jagdhunde einen wichtigen Stimulus dar. Die Jagd nach ihrem eigenen Herrn gibt einen deutlichen Hinweis auf das baldige Ableben des Actaeon.

Diese Informationen sind für einen Rezipienten ohne Mythenkenntnis jedoch weit weniger einfach zu erschließen. Die Bildkomposition lässt keineswegs erahnen, dass Diana den Voyeur zu bestrafen gedenkt. Stattdessen ist hiermit aus intrinsischen Mitteln ein Mischwesen zu erkennen, das sich gegen drei Hunde zu wehren versucht, während in seiner unmittelbaren Nähe eine nackte Frau kniet, die ungesehen bleiben will. Dass das Geweih als Bestrafung anzusehen ist, mehr noch: dass es nur den Anfang der eigentlichen Metamorphose in einen Hirsch darstellt, ist aufgrund der verwendeten Bildelemente nicht zu erfassen. Für die Deutung des Bildes ist somit der Besitz von extrinsischen Vorkenntnissen unbedingt notwendig, da das Erkennen des narrativen Inhalts des Wandbildes ansonsten nicht bewerkstelligt werden kann. Die Kernelemente geben zumindest ein Handlungsrudiment preis.

Vergleicht man diese Wandmalerei mit jener aus dem 3. Stil (**Ab1**), sind motivisch Differenzen zu erkennen. Zunächst sind auch hier die Protagonisten samt Nebendarsteller in Form von Hunden angegeben. Anders als in der Wandmalerei **Ab2** sind die Hauptfiguren durch eine deutlich größere Distanz zueinander dargestellt, sodass eine Verbindung zwischen den Beiden hierdurch nicht zweifelsfrei ermittelt werden kann. Zusätzlich befindet sich zwischen Actaeon und Diana ein kleiner Felsvorsprung, welcher die lose Verbundenheit der Hauptfiguren weiter unterstreicht. Somit bietet lediglich die Anwesenheit der zwei Figuren einen Hinweis darauf, dass sie innerhalb der bildlichen Erzählung einander bedingen.

Auch hier dient das Geweih an Actaeons Stirn als attributiver sowie temporaler Stimulus, sodass die Identifizierung des Jägers und somit auch die Einordnung in die mythologische Erzählung gelingen können. Ergänzt wird diese zeitliche Einordnung durch den Angriff der Hunde, womit der Folgemoment ebenso wie in **Ab2** näher präzisiert wird. Einen signifikanten Unterschied bildet die Figur der Diana. In diesem Wandbild hat sie ihre überraschte Haltung aufgegeben, sodass eine Anspielung auf den Moment des Höhepunkts durch sie nicht mehr gegeben ist. Mit gerafftem Gewand eilt sie um den Felsen herum, an dessen Seite sich der momentan angegriffene Jäger befindet. Dieses schnelle Schreiten der Göttin deutet sublim

einen vorherigen Moment an. Diana befand sich bis vor kurzem noch an anderer Stelle, vermutlich auf der anderen Seite des Felsens. Erst durch extrinsische Mittel weiß ein Betrachter, dass ihr vorheriger Aufenthaltsort jene Quelle war, an der sie von dem Jäger erblickt wurde.

Sie greift sich vom Ast eines Baumes ihren Köcher, gepaart mit dem Bogen in ihrer Hand, handelt es sich hierbei um die einzigen spezifischen Attribute der Diana in diesem Bild, die eine Kennzeichnung ihrer Person zulassen. Des Weiteren dienen sie als Stimuli der Bereitschaft, da sie sich hiermit bewaffnet und sich für jegliche Gefahr ausgerüstet sieht. Im Gegensatz zu der Figur der Diana in der Wandmalerei des 4. Stils, nimmt diese Diana zweifelsfrei Bezug auf den dargestellten Folgemoment, sodass nun explizit die monoszenische Erzähltechnik Verwendung fand. Auf diese Weise wird einem mythenkundigen Betrachter auch keine einfachere Lesbarkeit im Bild dargelegt wie in der Malerei **Ab2**, in der Höhepunkt und Folgemoment kombiniert wurden, sondern ein zunehmend schwieriger zu lesender Moment. Die Darstellung ist offenbar auf die Strafe des Actaeon ausgerichtet, sodass ein dafür verantwortlicher kausaler Hintergrund nicht visualisiert wurde.

Dennoch ist eine Lesbarkeit der Wandmalerei aufgrund der eingesetzten Stimuli für einen Betrachter mit Mythenkenntnis weniger schwierig zu bewerkstelligen als für jenen ohne entsprechendes Wissen. Die Bestrafung des Actaeon für sein Vergehen ist bereits weit fortgeschritten, die Metamorphose ist eingeleitet und auch die Hunde haben ihren Angriff begonnen. Diana eilt, sich augenblicklich bewaffnend, zum Ort des Geschehens, wo sie entweder das Ende des Actaeon beobachten wird oder hierin sogar einzugreifen gedenkt. Anhand der im Bild inhärenten intrinsischen Mittel kann solch eine Deutung nicht vollzogen werden. Ein Betrachter ohne Mythenkenntnis erkennt zwar einen Mann, der versucht sich gegen mehrere Hunde zu wehren, sowie eine Frau, die bewaffnet zu dem Geschehen hinzueilt, jedoch bleiben aus kompositorischer Sicht Fragen offen. Die Ursache für das Wachsen eines Geweihs auf Actaeons Stirn wird im Bild nicht enthüllt. Während in den Darstellungen des Höhepunkts intrinsisch zumindest erahnt werden kann, dass die badende Diana einen entsprechenden Einfluss auf Actaeon als ihren Voyeur haben wird, muss solch eine Erwartungshaltung in diesem Folgemoment negiert werden⁸²¹.

Die lokale Einordnung der Szene gibt eine Verortung in eine felsige Landschaft beziehungsweise in die freie Natur wieder. Dieses Bildelement wirkt für einen

⁸²¹ Die primäre Deutung der heraneilenden Diana wäre die, sie als Retterin des Jägers anzusehen, die mit Pfeil und Bogen die Hunde zu vertreiben sucht. Somit würde auch der Fortlauf der Erzählung fehlgedeutet werden, da der Tod des Actaeon sich hieraus nicht ableiten lässt.

mythenkundigen Betrachter ergänzend auf die sich im Bild befindenden Protagonisten. Die Natur unterstreicht zum einen den Charakter der Diana als Göttin der Jagd, zum anderen den des Actaeon, der als Jäger zutage tritt. Zusätzlich ist die Natur ein Ort, an dem keine Zivilisation anzutreffen ist, sodass hierin ein Betrachter, auch jener ohne Mythenkenntnis, wahrnimmt, dass die Protagonisten allein sind, Actaeon folglich in seiner Not kaum mit Hilfe rechnen kann.

Insgesamt ist es Actaeon in den Wandbildern des 3. wie auch 4. Stils, der aufgrund seiner Stimuli den narrativen Inhalt seiner Darstellung liefert: Er ist ein Mischwesen, auf das die Hunde reagieren. Erst durch die Hinzugabe der Diana treten Fehlinterpretationen in Bezug auf mythenunkundige Betrachter auf, sodass ihre Anwesenheit nicht zweifelsfrei dekodiert werden kann, ihre spezifische Rolle somit erst durch extrinsische Informationsquellen einen Sinn erhält.

Perseus mit Andromeda

Neben den Wandbildern des Theseus mit Ariadne sind es die Malereien mit Perseus und Andromeda, die ebenfalls mehrere unterschiedliche Folgemomente des Mythos aufzeigen. Vier verschiedene zeitliche Momente haben die Künstler aufgegriffen, um die Szenen nach dem Triumph des Perseus über das Ketos im Bild festzuhalten. Auf diese Weise folgen die Wandbilder **Jd1–Jf2** zeitlich nah hintereinander, während erst die Szenen von **Jg1** und **Jg2** mit größerem Zeitabstand nach dem Sieg einzuordnen sind.

Perseus und Andromeda nehmen als Protagonisten das Hauptaugenmerk der Wandmalerei **Jd1** (s. **Tafel 8 Abb. 4**) ein. Als weiterer Dargestellter findet sich auch das Seeungeheuer, das zunächst außen vorgelassen werden soll. Der Heros und die Königstocher befinden sich in kurzer Distanz zueinander, eine Verbindung zwischen ihnen kann hier konstatiert werden. Diese bisher lose Beziehung verdeutlicht die Körperhaltung beider Figuren, da sie sich einander nicht voll zuwenden und deshalb weder Blickkontakt aufnehmen noch anderweitig miteinander interagieren. Dennoch ist es Andromeda, die die räumliche Distanz durch Kopfwendung auf Perseus reduziert. Ihre Mimik zeugt von Ratlosigkeit oder Sorge, da ihre Augenbrauen über der Nasenwurzel ansteigen und ihr Mund leicht geöffnet ist. Ihre Situation hat sich im Vergleich zu den Darstellungen des Vorbereitungsmoments und des Höhepunkts nicht verändert. So findet sie sich noch immer in derselben exponierten Positur einer Gefangenen. Diese Stimuli des Gefesselt-Seins suggerieren einem Betrachter anfänglich das Beschauen einer Wandmalerei, die den Höhepunkt thematisiert oder einen gar früheren Moment.

Erst durch Perseus gepaart mit dem vor ihm liegenden Ketos kann solch eine Fehlinterpretation abgewendet werden, da diese eine vollkommen neue Körperhaltung eingenommen haben. Die Körpersprache des Heros zeugt von Erschöpfung. *Harpe* und das Haupt der Medusa als Waffen suggerieren zwar eine Bereitschaft zum Angriff oder zur Gegenwehr, die fehlende Körperspannung lässt jedoch daran zweifeln, ob der Gebrauch der Waffen stattfinden wird. Ergänzend hierzu wirkt auch der sorgenvolle Blick der Andromeda, womit die körperliche Entkräftung des Heros zusätzlich betont wird.

Der Grund seiner Erschöpfung ist das angesprochene Ketos, das durch den gesenkten Kopf des Perseus fixiert wird⁸²². Es liegt – nur noch undeutlich zu erkennen – leblos im Wasser. Die fehlende Körperspannung weist auf den Tod des Unwesens hin. Dies zeigt sich auch prononciert durch die *harpe* des Perseus, die wie eine Kompassnadel auf sein Opfer weist und ein gewaltreiches Aufeinandertreffen impliziert, das bereits stattgefunden haben muss.

Die Kombination aus dem toten Ketos sowie dem erschöpften Perseus zeigt klar an, dass der Moment des Höhepunkts vorüber ist. Gleichzeitig sind es die Stimuli der Erschöpfung des Perseus sowie des Gefangenseins der Andromeda, die den Folgemoment näher präzisieren und aufzeigen, dass der Höhepunkt und somit der Kampf zwischen dem Heros und dem Ketos soeben erst beendet wurde. Dahingehend erhalten die Stimuli der Andromeda, die auch auf diese Weise in den Darstellungen des Höhepunkts Verwendung fanden, für den Folgemoment ihre Berechtigung.

Die Kombination der hier dargelegten Stimuli ermöglicht ohne Schwierigkeiten die Lesbarkeit des Bildthemas. Der narrative Inhalt der Szene ist sowohl für einen mythenkundigen als auch einen mythenunkundigen Betrachter erkennbar, sodass die Stimuli der anwesenden Protagonisten ausreichen, eine sinnvolle, sogar eine dem Mythos entsprechende Deutung zu erstellen. Als zusätzliche Informationsquelle bietet sich zudem auch die lokale Einbindung der Szene an. Die felsige Landschaft angrenzend zum Meer gibt den prägnanten Handlungsraum der Erzählung wieder, der bereits im Vorbereitungsmoment und im Höhepunkt Verwendung fand.

Für eine ausführlichere Deutung des Bildthemas kommt die Möglichkeit der Identifizierung der anwesenden Dargestellten zugute. Das Haupt der Medusa fungiert als einer der wesentlichen attributiven Stimuli, durch den der Träger dieses Objekts zweifelsfrei als Perseus ausgewiesen werden kann. Gleichzeitig ist es die *harpe*, die ausschlaggebend für die Identifizierung ist. Andromedas Benennung ist dagegen schwerer. Keinerlei Attribut kann ein

⁸²² Da das Gesicht des Perseus nicht erhalten ist, kann nicht gesagt werden, wohin er blickt und ob er gegebenenfalls das Ketos fokussiert.

spezifisches Ausweisen ihrer Person bewerkstelligen. Folglich ist es Perseus in Kombination mit dem toten Ketos, die für die angekettete Frau als attributive Stimuli herangezogen werden müssen, sodass ein mythenkundiger Betrachter durch diese Dreierkonstellation der Figuren eine Einordnung in eine bestimmte mythologische Erzählung ermitteln kann.

Durch wenige veränderte Bildelemente in den Wandbildern **Je1** und **Je2** vermittelt die darin dargestellte Szene einen zeitlich späteren Moment. Perseus, wieder an *harpe* und Haupt der Medusa erkennbar, und Andromeda nehmen den Mittelpunkt der Darstellung ein, insbesondere aber Andromeda, deren Figur zentral in die Mitte des Bildes (**Je1**) gesetzt ist. Die Distanz zwischen ihnen ist deutlich reduziert und auch die Körper sind nun zueinander gerichtet. Somit ist nun sowohl Blick- als auch Körperkontakt möglich, der in diesem zeitlichen Moment auch stattfindet. Die gesamte Aufmerksamkeit der Protagonisten ist auf ihr jeweiliges Gegenüber konzentriert.

Perseus sucht den Körperkontakt zu der schönen Frau. Während Andromedas rechter Arm zweifelsfrei befreit ist, erscheint ihr linker Arm noch immer zur Seite ausgestreckt mit einem Reif am Handgelenk. Ob es sich um Schmuck wie an dem rechten Handgelenk oder eine metallene Fessel handelt, kann nicht geklärt werden. Der stützende Arm des Perseus suggeriert unterschiedliche Annahmen: Zum einen könnte der Arm der Königstochter noch festgekettet sein, die Stütze durch Perseus somit als Hilfestellung dienen bis er die Fesselung gelöst hat. Zum anderen könnte dies bereits geschehen sein, sodass er Andromeda nun hilft, den Arm vom Felsen zu lösen. Es fehlen jedoch entsprechende Bildelemente, die eine zweifelsfreie Deutung ermöglichen. Dennoch ist es diese indefinite Deutung des ausgestreckten Armes der Frau, die eine Andeutung auf den vorherigen Moment liefert, einem Betrachter somit vor Augen führt, dass Andromeda bis vor kurzem eine Gefangene war. Die Wandmalerei bietet einem Betrachter mittels dieser temporalen Stimuli ein ausführlicheres Erfassen des Bildthemas. Gleichzeitig sind es die Stimuli des Körperkontakts und vor allem der Befreiung, die hier nun deutlich den Folgemoment als eben jenen definieren und auch zeitlich später als die Darstellung **Jd1** ansetzen.

Ergänzend findet sich im Bild das Ketos, nun jedoch in den Hintergrund gesetzt. Die fehlende Aufmerksamkeit seiner Gestalt aufseiten der Protagonisten, sein lädiertes Körper sowie seine in den Hintergrund gerückte Figur zeigen an, dass von ihm keine Gefahr mehr auszugehen droht⁸²³.

⁸²³ Ebenso wird der Minotaurus in **Kb1** wohl als noch lebendig angegeben, jedoch nicht mehr als Gefahr angesehen.

Aufmerksamkeit erhält das Untier dennoch: Neu in diesem Wandbild ist die Angabe von zwei Frauen. Sie richten ihren Blick auf das Untier, ihre Mimik ist ansonsten bewegungslos, sodass eine Gefühlsregung hieraus nicht zu interpretieren ist. Eine Identifizierung der Frauen⁸²⁴ kann aufgrund fehlender Attribute nicht vollzogen werden. Jedoch ist es der auf das Ketos gerichtete Blick, der eine Verbundenheit zu dem Seeungeheuer zu-, eine präzisere Erläuterung jedoch offen lässt⁸²⁵. Erst durch extrinsische Kenntnisse ist es für einen Betrachter möglich, eine Erklärung für die Präsenz der zwei Personen herzuleiten. Da das Ketos von Neptun geschickt wurde, um Andromeda als Opfer für die frevelhafte Aussage ihrer Mutter zu strafen⁸²⁶, ist eine Zuweisung der zwei Frauen in den Bereich des Meeresgottes von großer Wahrscheinlichkeit. Vereinfachter wird die Zuschreibung der weiblichen Figuren durch die Überlieferung des Ovid, der davon berichtet, dass Nymphen dem Geschehen beiwohnen⁸²⁷.

Im Vergleich zu der Wandmalerei **Je2** aus dem 4. Stil fällt eine nahezu identische, bildliche Ausgestaltung der Szene auf. Lediglich Details geben Unterschiede zwischen den beiden Darstellungen wieder. Andromedas Fesselung ist eindeutig nur teilweise gelöst worden, was zum einen an ihrem freien rechten Arm zu erkennen ist. Zum anderen ist der vermeintliche Reif an ihrem linken Handgelenk deutlich als metallenes Band zu erkennen, dessen abgespreizte Enden am Felsen befestigt sind. Die Befreiung der Königstochter ist somit noch nicht vollständig durchgeführt, sodass sich Perseus – *harpe*, Haupt der Medusa sowie Flügelschuhe dienen hier als attributive Stimuli seiner Person – noch inmitten dieses Unterfangens befindet.

Die Gestalt des Ketos ist lediglich noch durch dessen Kopf zu erfassen. Keinerlei Lebenszeichen geht von dem Untier aus, der Kopf ist auf unnatürliche Weise weit in den Nacken gelegt, sodass der Hals überstreckt ist und glatt in den Unterkiefer übergeht⁸²⁸; das Maul ist geöffnet. Aufgrund der ungewöhnlichen Kopfstellung erhält das Ketos eine leblose, gar tote Erscheinung, sodass auch hier keine Gefahr mehr für Perseus und Andromeda droht. Obwohl Andromeda in dieser Wandmalerei zweifelsfrei noch nicht vollständig befreit ist und der Tod das Ketos nun bereits gänzlich ereilt hat, gibt das Bild mittels der ansonsten nahezu

⁸²⁴ Laut Hodske 2007, 42 handelt es sich um Staffagefiguren, die keine spezifische Rolle im Mythos besitzen.

⁸²⁵ Die Frauenfiguren erinnern in ihrer Positur an die weibliche Figur im Folgemoment des Icarus und Daedalus (**De3**; s. **Tafel 3 Abb. 3**) sowie an die zwei Frauen im Folgemoment des Theseus (**Kb1**). Möglicherweise dient die Wiedergabe dieser Frauenfiguren, die in den Bildern stets eine zu Tode gekommene Figur betrachten, als Bestätigung für den eingetretenen Tod.

⁸²⁶ Apollod. 2, 42.

⁸²⁷ Ov. met. 4, 747.

⁸²⁸ Ein Zeichen für Rita Amedick, dass das Untier mit dem Gorgonenhaupt zu Stein verwandelt wurde, s. Amedick 2002, 528.

identischen Bildkomposition denselben zeitlichen Moment wieder wie die Darstellung des 4. Stils.

Der dritte Folgemoment (**Jf1, Jf2**; s. **Tafel 9 Abb. 1**) folgt zeitlich den Wandbildern **Je1** und **Je2**. Die Befreiung der Andromeda ist vollzogen, nichts erinnert mehr an ihre einstige Fesselung. Das Hauptaugenmerk bilden Perseus und Andromeda, die nun auf derselben Ebene nebeneinander stehen. Die Distanz zwischen ihnen ist stark verringert (**Jf1**), sogar nicht mehr existent (**Jf2**), wodurch eine innigere Bindung zwischen den beiden Protagonisten nun visuell vor Augen geführt wird. Der Körperkontakt wird durch eine Berührung seines Armes auf der Schulter der Frau eingeleitet (**Jf1**), die in einer Umarmung enden kann (**Jf2**). Es sind Stimuli des Trostes und der Unterstützung, die Perseus ihr zuteilwerden lässt. Dies ist auch erkennbar an der Körpersprache der Andromeda, die anzeigt, dass sich die Frau noch nicht vollständig auf die Berührung des Heros einlassen kann, da ihre gesamte Aufmerksamkeit dem toten Ketos gebührt (**Jf1, Jf2**), ein Stimulus der Unruhe. Ihre Mimik spricht von Ablehnung, wofür sie ihre Augenbrauen zusammen- und die Oberlippe hochzieht. Dies wird durch ihre rechte Armhaltung unterstützt, die die innere Handfläche dem Ungeheuer zuwendet⁸²⁹. Die Kombination aus den Stimuli ihrer Gemütslage, die aus Mimik und Gestik zu erhalten sind, und aus dem toten Ketos vermittelt einem Betrachter mit und ohne Mythenkenntnis eine negativ zu wertende Verbindung der Frau zum Seeungeheuer.

Eingekringelt und auf dem Rücken liegend befindet sich das zweifelsfrei tote Ungeheuer im Wasser direkt vor dem Paar (**Jf1, Jf2**). Zwei große Öffnungen in dessen Körper, aus denen das Blut fließt, belegen diesen Zustand (**Jf1**). Die Waffe, mit der die Wunden geschlagen wurden, steckt mit der Klingenspitze entweder unmittelbar neben dem leblosen Körper (**Jf1**) oder in einiger Entfernung (**Jf2**) hierzu im Boden, es ist die *harpe*. Auf diese Weise gibt nicht nur der Zustand des Ketos klar an, dass innerhalb dieser Szene keine Gefahr mehr droht, sondern auch die Waffe, die mittels dieser Darstellung von Nicht-Gebrauch zeugt und auf eine friedliche Szene hinweist; es sind temporale Stimuli des Folgemoments. Im Umkehrschluss bedeutet dies dagegen, dass das Ketos einst eine Bedrohung darstellte, die es zu eliminieren galt. Gepaart mit Andromedas ablehnender Haltung gegenüber dem Untier, belegen diese Bildelemente, dass sich die Gefahr auf die Königstochter bezog, was sich schließlich auch in ihrer Körpersprache wiederfindet.

Aus bildkompositorischer Sicht kann zunächst nicht hergeleitet werden, wer den Tod des Ketos verursacht hat. Hierzu ist es von Vorteil extrinsische Informationen zu besitzen: die

⁸²⁹ Lorenz 2008, 141.

harpe als Tatwaffe gibt den Besitzer sowie Täter preis. Die *harpe* ist ein attributiver Stimulus des Perseus, sodass diese auf den Heros hinweist, auch wenn sie nicht direkt von ihm am Körper getragen wird. Dass es sich bei der männlichen Person um diesen Heros handelt, vermittelt das Haupt der Medusa in dessen Hand (**Jf1**) sowie die Flügelschuhe an seinen Füßen (**Jf2**), die als weitere wesentliche Attribute für die Identifizierung des Heros fungieren. Auf diese Weise wird eine kausale Kette innerhalb des Bildes geknüpft, aus der hervorgeht, dass Perseus die Gefahr in Form des Ketos mithilfe der *harpe* ausschaltete und Andromeda rettete. Parallel zu dieser Deutung anhand der dargestellten Stimuli ist es auch die nicht mehr an einen Felsen gekettete Frau, die vor allem einem mythenkundigen Betrachter den Folgemoment vor Augen führt. Für einen mythenunkundigen Rezipienten ist eine Opfergabe in Gestalt der Andromeda aus intrinsischen Mitteln nicht zu ersehen, da dies keinerlei Bildelement aufzeigt oder andeutet. Somit wird eine erweiterte Lesbarkeit der Szene in die Vergangenheit, aber auch in die Zukunft nicht ermöglicht.

Insgesamt besitzen die Wandbilder dieses Folgemoments eine umfangreiche Erkennbarkeit auch für mythenunkundige Betrachter. Aufgrund der Vielzahl von Stimuli kann ein Handlungsrudiment im Bild abgelesen werden: So tröstet ein Mann eine Frau, die negativ gegenüber eines toten Unwesens im Wasser eingestellt ist, da dies eine Bedrohung darstellte. Die Wunden des Ketos stammen von einer Stichwaffe, die nicht explizit auf den Bezwinger des Seeungeheuers in der Darstellung hinweist. Durch die geringe Personenanzahl im Bild und durch die durchaus aufgelöste Haltung der Frau, erscheint auch für einen Rezipienten ohne Hintergrundwissen der Mann als Retter plausibel. Der kausale Bezug, warum das Ketos eine Gefahr darstellte und folglich getötet wurde, bleibt jedoch nur für einen mythenkundigen Betrachter erkennbar.

Schließlich folgen die Wandbilder **Jg1** und **Jg2** (s. **Tafel 9 Abb. 2**). Das ihnen inhärente Bildthema ist zeitlich später einzuordnen als die bislang besprochenen Episoden des Folgemoments mit Perseus und Andromeda. Ersichtlich ist dies vor allem durch den Wechsel der lokalen Verortung der Szene. Nachdem die zuvor besprochenen Folgemomente zweifelsfrei in jene felsige Küstenlandschaft eingeordnet werden konnten, in der die Opferung der Andromeda stattfinden sollte, findet sich hier keinerlei Verbindung mehr zu jenem Ort. Einzig die Parallele in eine Naturlandschaft bleibt bestehen. Während der Hintergrund der Darstellung **Jg1** derart verblasst ist, dass eine Lokalisierung der Szene nicht mehr erfolgen kann, zeigen sich die Protagonisten in **Jg2** in eben solch einer Landschaft. Auch der

Küstenbereich ist nicht mehr angegeben, sodass sich diese Szene nicht am Meer ereignet und eine dadurch implizierte Andeutung an die einst stattgefundene Opfergabe fehlt.

Die Protagonisten Perseus und Andromeda sitzen nah nebeneinander auf einem Felsen. Die innige Beziehung, die sie bereits in den Wandbildern **Jf1** und **Jf2** eingenommen haben, zeigt sich auch hier. Sie sitzen nebeneinander, ihre Schultern berühren sich. Gemeinsam bilden sie so eine dreieckige Konstellation. Zu ihren Füßen befindet sich ein kleiner Bachlauf oder Tümpel. Auf diese Weise erlangt das Gewässer eine Position innerhalb des figürlichen dreieckförmigen Komposition und somit eine wichtige Rolle innerhalb der Darstellung. Denn die Wasseroberfläche dient als Spiegel für das Gorgonenhaupt, das Perseus über ihre Köpfe emporstreckt, um einen Blickkontakt damit zu vermeiden. Das Haupt der Medusa nimmt so die Spitze der geometrischen Konstellation ein. Durch seine exponierte und ostentativ herausgehobene Stellung erhält es in dieser Szene eine deutliche Bedeutungssteigerung, nachdem es in den drei vorangegangenen Folgemomenten von untergeordnetem Interesse war. Es fungiert hier nun nicht nur als attributiver Stimulus, durch den die Identifizierung des Mannes als Perseus gelingen kann, sondern stellt zunächst den Mittelpunkt der Wandbilder dar. Der Blick eines Betrachters wird mittels der dreieckigen Form unweigerlich auf den abgeschlagenen Kopf an dessen Spitze gelenkt. Durch die Spiegelung des Kopfes im Wasser darunter erhält der Betrachter schließlich Einblick in die ideenreichen Gedanken des Perseus. Einem mythenkundigen Rezipienten ist bewusst, dass ein direkter Blick in die Augen der Medusa eine Verwandlung in Stein verspricht⁸³⁰. Um dieses Schicksal zu umgehen, zeigt Perseus Andromeda lediglich das Spiegelbild des Hauptes. Für einen Betrachter ohne explizite Kenntnisse über den Mythos gelingt solch eine Deutung jedoch nicht, sodass es für diesen fraglich bleibt, worin die Bedeutung liegt, einen abgeschlagenen Kopf im Wasser widerzuspiegeln⁸³¹. Es ist jedoch die bloße Existenz solch einer Darstellung, die diesem Betrachter bereits zu verstehen gibt, dass es von Bedeutung sein muss, ganz gleich, welcher Art.

Innerhalb des Bildes geht die anfängliche Aufmerksamkeit auf den Gorgonenkopf jedoch verloren. Grund hierfür sind die zwei Protagonisten selbst. Sie blicken nicht zwingend die Spiegelung an, sondern entweder einander (**Jg1**) oder es ist nur Andromeda, die den Blick zum Gewässer richtet, während Perseus die Frau neben sich fixiert (**Jg2**). Aufgrund der mangelnden Beachtung erlebt das Medusenhaupt eine Minderung in seiner Bedeutung im

⁸³⁰ Apollod. 2, 41.

⁸³¹ So auch Lorenz 2008, 34.

Bild, sodass es auf den zweiten Blick das Liebespaar ist, das alle Aufmerksamkeit auf sich zieht⁸³², dem Kopf der Medusa letztlich eine Nebenrolle zuteilwird.

Aus intrinsischen Mitteln ist die Lesbarkeit dieser Szene deutlich diffiziler zu handhaben. Die einzige Interaktion besteht im Emporstrecken eines Kopfes, um dessen Spiegelung im Wasser zu betrachten. Der Grund hierfür bleibt im Verborgenen. Einen Einblick in das vorherige Geschehen bieten die Wandbilder ebenso wenig an wie eine Vorausschau in darauffolgende Momente. Somit vermittelt keinerlei Bildelement Andromedas Rettung durch Perseus. Erst durch extrinsische Informationen erhält der Betrachter eine detailreichere Deutung der Wandbilder.

IX. 5. Kontinuierende Erzählweise

Icarus und Daedalus

Zwei zeitlich unterschiedliche Momente der mythologischen Erzählung rund um Daedalus und Icarus gibt die Wandmalerei **Dd1** (s. **Tafel 9 Abb. 3**) wieder. Es handelt sich dabei um den Höhepunkt sowie den Folgemoment, die zusammengefügt die kontinuierende Bilderzählung ergeben. Der Unterschied zu den monoszenischen Bildern, die eben diese zeitlichen Momente jeweils für sich darstellen, ist kaum signifikant.

Icarus zeigt sich in diesem Wandbild in seiner Körperhaltung nahezu identisch zu den Höhepunktdarstellungen **Db1** und **Db2** (s. **Tafel 2 Abb. 4**), sodass auch hier der Beginn des Fallens beschrieben wird. Dennoch findet sich ein prägnanter Unterschied in dieser Darstellung des Icarus. Die Ursache seines Sturzes wird nun deutlich hervorgehoben: Der linke Flügel hat sich von Icarus' Arm gelöst, die nicht mehr intakte Flugapparatur verursacht somit den augenblicklichen Absturz. Dieser Stimulus ist für die Lesbarkeit der Szene für einen mythenunkundigen Betrachter von großem Nutzen, sodass nun ein wesentlicher Kernpunkt des narrativen Inhalts erkannt werden kann. Dennoch ist der primäre Grund beziehungsweise der Auslöser für Icarus' Fallen kompositorisch nur für einen Betrachter mit Mythenkenntnis erkennbar: Es ist Sol in seinem Viergespann, der sich in unmittelbarer Nähe des Knaben befindet. Eine Verbindung zwischen ihm und dem Zerfallen der Flügel aufgrund

⁸³² Ähnlich auch Lorenz 2008, 145.

des aufgeweichten Wachses⁸³³ kann intrinsisch durch keinerlei Bildelement hergeleitet werden, sodass extrinsische Informationen hierzu notwendig sind.

Eine zweite Darstellung des Icarus im Bild leitet den Betrachter in den Folgemoment weiter. Auch hier besitzt der Knabe eine gleichartige Ausgestaltung seiner Figur wie in den vorgestellten Wandbildern des Folgemoments (**Dc1–Dc4**; s. **Tafel 3 Abb. 2–4**). Icarus wird ohne Lebenszeichen dargestellt, sodass sein Tod feststeht. Die linke Körperseite ist nicht zu sehen, woraufhin nun der rechte Arm gelöst vom Flügel aufgezeigt wird; ob dies beim Fall zur Erde oder durch den Aufprall geschah, lässt sich nicht sagen. In Verbindung mit der Darstellung des fallenden Icarus ergibt sich aus diesem Stimulus eine vollkommen unbrauchbare Flugausrüstung, die für den Absturz verantwortlich gemacht werden kann. Gleichzeitig nimmt dieses Bildelement Bezug auf den abstürzenden Knaben der Höhepunktdarstellung, sodass eine Parallele zwischen den beiden männlichen Figuren zu erfassen ist und sie als identische Person erkannt werden können.

Folglich ist für das Erkennen der kontinuierenden Erzählweise in dieser Wandmalerei die doppelte Darstellung des Icarus ausschlaggebend. Die innerhalb des Bildes gleichartige Erscheinung des Icarus als nackter Knabe und einem Paar Flügel am Rücken weisen die beiden Figuren als dieselbe Person aus. Zusätzlich dient hierfür, wie erwähnt, die nicht mehr intakte Anbringung der Flügel⁸³⁴.

Neben Icarus nimmt dessen Vater die zweite Hauptrolle ein. Da die Darstellung an dieser Stelle stark beschädigt ist, können präzise Ausführungen seine Person betreffend nicht folgen. Es sind lediglich die Flügelspitzen seiner Schwingen, die darauf hinweisen, dass sich einst der Erfinder hier mit weit ausgestreckten Flügeln befand, die ihn als Daedalus ausweisen. Nachdem Icarus in zweifacher Ausführung in der Wandmalerei vor Augen geführt wird, ist es zunächst überraschend, Daedalus nur einmal im Bild zu begegnen; dieser Umstand könnte eine Fehlinterpretation hinsichtlich der genutzten Erzählweise bedingen. Im Vergleich zu den monoszenischen Wandbildern des Höhepunkts sowie des Folgemoments (**Db1–Dc4**) lässt sich beobachten, dass Daedalus dort durchgehend in gleicher Weise in Erscheinung tritt: Er wird mit weit ausgebreiteten Flügeln fliegend gezeigt. Seinen Blick hat er ausschließlich geradeaus auf seine Flugrichtung gerichtet. Aufgrund der sehr großen Überschneidungen der kompositorischen Wiedergabe des Mannes in den Wandbildern innerhalb der zwei zeitlich unterschiedlichen Momente (**Db1–Dc4**), ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass Daedalus auch in dieser Wandmalerei (**Dd1**) derart dargestellt war. Des Weiteren belegt diese

⁸³³ Apollod. epit. 1, 12–13; Ov. met. 8, 205.

⁸³⁴ Eine Fehlinterpretation und der Eindruck, zwei verschiedene Individuen zu sehen, kann auf diese Weise vermieden, aber zunächst nicht vollständig ausgeschlossen werden.

übereinstimmende Gestaltung, dass Daedalus für den Höhepunkt und auch für den Folgemoment auf diese Weise eingesetzt werden kann. Die einfache Ausführung des Daedalus in der kontinuierenden Darstellung erscheint folglich als äußerst effektiv, denn sowohl für die Szene des abstürzenden als auch für jene des abgestürzten Icarus kann der fliegende Daedalus ergänzend herangezogen werden, eine zweite Darstellung des Erfinders ist nicht vonnöten. Die Konstellation aus den drei Figuren ist somit relevant für die Darlegung der kontinuierenden Erzählweise, während es die zwei Darstellungen des Icarus sind, die als temporaler Stimulus dienen und für einen Betrachter sowohl mit als auch ohne Mythenkenntnis den narrativen Inhalt in Gang bringen. Für die Einordnung der Szenen in eine bestimmte mythologische Erzählung sind schließlich die Flügel, wie bereits in den monoszenischen Darstellungen dieses Mythos kennengelernt, der wesentliche Stimulus.

Die beiden der Wandmalerei inhärenten zeitlichen Momente werden im Bild jedoch unausgewogen betont, was das weitere angegebene Personal belegt. Es befinden sich sowohl auf dem Wasser als auch an Land Personen. Mittels ihrer nach oben gerichteten Blicke sowie emporgestreckten Arme lenken sie den Blick des Betrachters in die obere Hälfte des Wandbildes und somit in den Bereich des Höhepunkts der Erzählung. Lediglich eine dieser Personen agiert entgegen den restlichen Figuren und widmet ihre gesamte Aufmerksamkeit dem toten Icarus. Der Künstler der Malerei intendierte durch das Einsetzen dieser Bildelemente, dem Höhepunkt des Mythos einen höheren Stellenwert beizumessen, sodass folglich das Resultat von Icarus' *hybris* zwar Geltung empfängt, jedoch gestalterisch in den Hintergrund gerückt wird. So wirkt der Leichnam des Knaben an dieser Stelle vollkommen deplatziert ob seiner Vernachlässigung durch die Anwesenden.

Die lokale Einbindung kann nur grob vollzogen werden. Die Beteiligten befinden sich an einer flachen Küstenlandschaft, während im Hintergrund eine große ummauerte Stadt aufragt. Dies sind Parallelen, die auch im Wandbild **Db4** zu finden sind, welche explizit den Höhepunkt darstellt. Wie auch schon in der Wandmalerei des Höhepunkts, kann auch hier keine präzise Benennung des Ortes angegeben werden, da nicht ersichtlich ist, ob sich Daedalus und Icarus von der im Hintergrund dargestellten Stadt entfernen oder auf sie zufliegen, ob es sich somit um Knossos auf Kreta handelt oder nicht⁸³⁵. Eine an der Küste dargestellte Votivsäule samt Gefäß verortet beide Icari in einen heiligen beziehungsweise göttlichen Bereich.

⁸³⁵ Ebenso wie bei der Wandmalerei **Db4** kann es sich außerdem um die Inseln Samos, Delos oder Paros handeln, wie Ovid berichtet: Ov. met. 8, 220–222; s. auch Luck-Huyse 1997, 58.

Perseus mit Andromeda

Eine Besonderheit stellt die Wandmalerei **Jc1** (s. **Tafel 8 Abb. 3**) dar. Dem Wandbild sind nicht nur zwei zeitlich verschiedene Szenen inhärent, die für eine kontinuierende Erzähltechnik ausschlaggebend sind. Diese beiden Szenen im Bild bestehen zudem aus zwei unterschiedlichen Vorbereitungsmomenten. Sie zeigen zum einen jenen Vorbereitungsmoment, der auch innerhalb der monoszenischen Wandbilder in ähnlicher Weise zu finden ist und den heranfliegenden Perseus wiedergibt, der Andromeda am Felsen festgekettet vorfindet (**Ja1–Ja3**; s. **Tafel 8 Abb. 2**). Der zweite Vorbereitungsmoment findet sich dagegen innerhalb der römischen Wandmalerei nur ein weiteres Mal⁸³⁶ und beinhaltet die Verhandlung zwischen Perseus und Kepheus.

Die erste Szene ist in den Vordergrund der Malerei gesetzt. Die Figurengröße hierin übertrifft jene des zweiten Vorbereitungsmoments, der an den Rand gerückt im Hintergrund der Malerei erscheint. Allein aus diesen Größenunterschieden findet eine gestaffelte Reihenfolge der zwei Szenen innerhalb des Bildes statt, sodass das Auffinden der Andromeda durch Perseus nicht nur als erstes durch den Rezipienten erblickt wird, sondern auch deutlich auf diese Weise gegenüber dem zweiten Moment an Bedeutung gewinnt.

Wie auch schon in den monoszenischen Darstellungen der Auffindungsszene finden sich auch hier Perseus, Andromeda und das Ketos in kurzer Distanz zueinander. Sie nehmen eine dreieckförmige Konstellation ein, wodurch eine Verbindung zwischen den Figuren erkannt und gleichzeitig eine Abgrenzung zur zweiten Szene hergestellt werden kann, da die Zusammengehörigkeit der drei Figuren für diese Szene auffallend ist.

Das Hauptaugenmerk bildet die im Bildmittelpunkt dargestellte Andromeda. Der hinter ihr befindliche massive Felsen betont ihre Figur und präsentiert die Frau im Zentrum des Bildes dem Betrachter ostentativ; die Fesselung daran rückt Andromeda in die Rolle des Opfers. Dagegen zeigt ihr Gesichtsausdruck hierzu einen widersprüchlichen Gemütszustand auf. Ihren Blick richtet sie aus dem Bild heraus, sodass weder Perseus noch das auf sie lauende Untier von Andromeda Beachtung erfährt. Offenbar nimmt sie an dem eigentlichen Geschehen in der Darstellung keinen Anteil, wodurch ihre Situation als Gefangene einen Verlust an Dramatik und Spannung erleidet. Unterstrichen wird dies durch ihre ruhigen Gesichtszüge, ihre rechte

⁸³⁶ Es existiert in Pompeji eine monoszenische Darstellung, die Theseus und Kepheus gemeinsam darstellen soll. Ähnlich wie in der Malerei **Jc1** treten sich der Heros und der König gegenüber, während Theseus die rechte Hand ausstreckt. Ob Kepheus diese Geste erwidert, ist aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht eindeutig zu beantworten. Des Weiteren befinden sich zwei zusätzliche Personen im Bild. Pompeji, *in situ*, I 10, 4, 4. Stil; PPM II 320.

eingetieft Nasolabialfalte deutet sogar ein Lächeln an⁸³⁷. Ihren Kopf hat sie leicht zur Seite gedreht und gesenkt, sodass ihr Blick nach oben gerichtet ist und so eine kokettierende Nuancierung erhält. Diese Stimuli erscheinen konträr zu jenen, die sie in der Position des Opfers darstellen, lassen sie sogar verführerisch auftreten. Ähnlich wie Europa in der Höhepunktdarstellung **Bb4** lädt sie den Betrachter der Malerei dazu ein, das Bild genauer zu beschauen und dem Geschehen zu folgen⁸³⁸.

Perseus ist es, der als wesentlicher Stimulus die Einordnung der Szene in eine mythologische Erzählung veranlasst. Seine Erkennbarkeit durch wesentliche Stimuli wie *harpe*, Gorgonenkopf sowie Flügelschuhe, wobei letztere in dieser Szene jedoch nicht mehr erhalten sind, macht auch eine Erkennbarkeit des Mythos möglich. Sein mit dem *pedum* ausholender Arm weist darauf hin, dass der Höhepunkt und somit der Kampf gegen das Seeungeheuer bald stattfinden wird, definiert im Zusammenspiel mit der gefesselten Andromeda sowie mit dem lebenden Ketos den Vorbereitungsmoment als eben diesen. Die fliegende Position sowie der im Wind flatternde Umhang des Heros dienen als zusätzlicher temporaler Stimulus der Szene und zeigen die im Bild eingefangene Zeitlichkeit auf. Des Weiteren signalisiert der Stimulus des zum Schlag-Ausholens auf eine Gefahr hin, die innerhalb des Bildes nur von dem Ketos eingenommen werden kann.

Insgesamt sind die Kernpunkte der Szene, wie auch schon in den Wandbildern der monoszenischen Erzähltechnik für einen Betrachter ohne Mythenkenntnis erkennbar. Ein bewaffneter Heros nähert sich einer gefährlich anmutenden Situation, in der eine gefesselte Frau von einem Untier angegriffen wird. Die genaue Identifizierung der Figuren sowie die Ursache für die Darbietung der Frau als Opfer bieten sich lediglich einem mythenkundigen Betrachter an.

Die zweite Szene in der Wandmalerei beinhaltet zwei Protagonisten. Perseus ist aufgrund der identischen Gestaltung in der zuerst genannten Auffindungsszene identifizierbar, aber auch durch die mit sich geführten Attribute, *pedum* sowie Flügelschuhe. Eine Identifizierung seines Gegenübers ist dagegen mit Schwierigkeiten verbunden. Durch sein in die Armbeuge gelegtes Szepter sowie durch seine reiche Gewandung ist der Mann als Person von höherem Status respektive als König gekennzeichnet. Bemerkenswert erscheint, dass dem König durch seine

⁸³⁷ Wie Rita Amedick konnotiert, sollten die Gesichter weiblicher Hauptrollen, die sich in Gefahr befinden, nicht durch „den Ausdruck heftiger Emotionen entstellt“ werden, sodass weiterhin die Schönheit der Frau Hauptaugenmerk bleibt. „Stärkerer mimischer Ausdruck von Gefühlen wird allerdings in der antiken Malerei Frauen selbst in Extremsituationen auch sonst nicht zugebilligt – zumindest nicht, wenn es sich um vornehme junge Damen des Mythos handelt.“ S. hierzu Amedick 2002, 536 mit Zitaten.

⁸³⁸ Hierbei handelt es sich ebenfalls um das rhetorische Stilmittel der narrativen Metalepse, s. Kap. IX. 2., S. 169 Anm. 770.

größere Gestalt ein höherer Stellenwert im Bild zugeschrieben werden muss. Weitere Hinweise zur Identifizierung der männlichen Person sind im Bild nicht angegeben, sodass aus intrinsischen Mitteln ein Erkennen der Figur nicht bewerkstelligt werden kann.

Die einzige Interaktion zwischen den beiden Protagonisten besteht aus einem Handschlag der rechten Hand. Dies ist ein eindeutiger Stimulus der Abmachung oder Vertragsabschlusses, der in dieser Szene Verwendung findet. Auf diese Weise bildet dieses Bildelement den wesentlichen Stimulus, der den narrativen Inhalt der Darstellung einem Betrachter übermittelt. Dennoch gelingt eine detailreichere Deutung der Szene erst durch die Hinzunahme von extrinsischen Informationen. Ein Betrachter, der im Besitz solcher Erläuterungen ist, erkennt, dass es sich um die Abmachung des Perseus und des Kepheus, Andromedas Vater, handelt. Diese besteht daraus, dass Perseus die Königstochter zur Frau erhält, sollte es ihm gelingen, sie vor dem Ketos zu retten⁸³⁹. Dass der Handel von Perseus initiiert wird und nicht vom König ausgeht, ist im Bild durch die Fußstellung des Heros zu erkennen. Mit einer kleinen Schrittstellung geht er auf Kepheus zu, während sie sich bereits mittels Handschlag über den Handel einig sind. Dieses Bildelement präzisiert die Entschlossenheit sowie die Willensstärke des Heros, mit der er der bedrohlich anmutenden Situation gegenübertritt.

Etliche Soldaten haben sich hinter dem König aufgestellt, gehören somit zweifelsfrei zu dessen militärischem Aufgebot und bestätigen diesen als Mann von gehobenen Status. Gleichzeitig weist ihre Angabe im Bild darauf hin, dass sie trotz ihrer Ausbildung und Bewaffnung offenbar chancenlos gegenüber dem Seeungeheuer sind, während Perseus sich dieser Gefahr allein stellen möchte. Dieser visualisierte Vergleich der kämpferischen Macht zwischen einem Einzelnen und der militärischen Einheit von Soldaten erhöhen die Leistungsfähigkeit des Heros enorm, obgleich dies erst in Kombination mit dem Perseus des ersten Vorbereitungs moments im Bild erfasst werden kann, worin seine kampfbereite Haltung solch ein Potential signalisiert.

Auch in der Szene im Vordergrund ist weiteres Personal dargestellt. Es handelt sich um drei weibliche Personen, die unterhalb der Verhandlungsszene auf einem Felsvorsprung Platz genommen haben beziehungsweise an der Küste stehen. Zwei von ihnen nehmen aufgrund des Zeigegestus Richtung Ungeheuer eindeutig Bezug auf die Auffindungsszene. Irritierend erscheint jedoch ihre Körpergröße, die im Vergleich zu der der Protagonisten um ein Vielfaches kleiner erscheint. Dies mag zum einen daran liegen, dass die Frauen eben nicht zu den Hauptfiguren zählen, ihre Körpergröße somit ihre geringere Wichtigkeit im Bild

⁸³⁹ Apollod. 2, 44; Ov. met. 4, 691–705.

verdeutlicht. Zum anderen ist ihre Körpergröße mit der der Figuren in der Verhandlungsszene im Hintergrund vergleichbar⁸⁴⁰, wodurch eine Zugehörigkeit hierzu suggeriert wird. Auf diese Weise können die weiblichen Figuren als Verbindungsglied zwischen beiden Vorbereitungsmomenten angesehen werden, sodass dem Betrachter des Bildes ein Zusammenhang zwischen Vorder- und Hintergrundszene vor Augen geführt wird.

Mehrere Gebäude⁸⁴¹ im Hintergrund der Verhandlungsszene sowie eine angedeutete Mauer lokalisieren die Darstellung in eine urbane Siedlung oder Stadt. Somit bildet diese Verortung einen demonstrativen Gegensatz zur felsigen und unwirtlichen Einbindung des Vorbereitungs moments im Vordergrund der Malerei. Diese unterschiedlichen Angaben können jedoch eine Lesbarkeit erschweren, da zu wenige Bezugspunkte zwischen den zwei Szenen zu finden sind, folglich der Zusammenhang intrinsisch zu fehlen scheint.

Neben der unterschiedlichen Angabe von Bildelementen für die Verortung der Szenen, ist es primär die doppelte Darstellung des Perseus, die die kontinuierende Erzählweise in diesem Wandbild fassbar werden lässt und eine Verbindung zwischen den beiden Vorbereitungs momenten zulässt. Fraglich bleibt jedoch, welche der beiden Vorbereitungs momente innerhalb der bildlichen Erzählung früher anzusetzen ist. Ob die Szene im Vordergrund früher oder später als die Verhandlungsszene stattfindet, kann kompositorisch nicht eindeutig geklärt werden⁸⁴². Erblickt Perseus Andromeda soeben erst⁸⁴³ und weiß um den Grund dieses Geschehens noch nicht Bescheid oder hat er sich nach der Verhandlung mit Kepheus auf den Weg gemacht, um das Ketos zu besiegen? Des Weiteren nahm der Maler des Bildes eine klare Trennung zwischen den beiden Szenen vor. Dies gelingt durch die Verwendung perspektivischer Gestaltungsmittel, sodass die erste Szene in den Vordergrund, die zweite in den Hintergrund gesetzt wurde. Zusätzlich sind die Figuren entsprechend in ihrer Größe angepasst. Ergänzend hierzu wirkt auch die unterschiedliche Lokalisierung der Szenen. Lediglich die weiblichen Figuren in der rechten unteren Ecke verbinden die beiden Vorbereitungs momente miteinander.

⁸⁴⁰ Ähnlich sieht dies auch Katharina Lorenz, für die die weiblichen Betrachter die Grenzen der zwei Szenen verschwimmen lassen, s. Lorenz 2008, 127.

⁸⁴¹ Dass es sich um den Palast des Kepheus handelt, wie etwa Kyle M. Phillips und Katharina Lorenz angeben, kann nur gemutmaßt werden, da entsprechende Bildelemente als Beleg fehlen. Phillips 1972, 3; Lorenz 2008, 127.

⁸⁴² So auch schon Phillips 1972, 3. Katharina Lorenz entscheidet sich für die Lösung, dass die Auffindungsszene sowohl vor als auch nach der Verhandlungsszene angesetzt werden kann, s. Lorenz 2008, 128–129.

⁸⁴³ Da aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes nicht gesagt werden kann, wen Perseus anblickt, ist es nicht möglich, die Szene zeitlich definierter einzuordnen. Nach Katharina Lorenz konzentriert sich Perseus auf Andromeda, sodass sie annimmt, Perseus sieht die Königstochter nun zum ersten Mal. Wäre dem so der Fall, wäre die Vordergrundszene zeitlich vor der Hintergrundszene einzuordnen, s. Lorenz 2008, 128.

Nachteilig erscheint das Fehlen von Bildelementen, die einen Fortlauf der Erzählung preisgeben. Durch die Verwendung zweier Vorbereitungs Momente erhält ein Betrachter umfangreiche Informationen über die Situation vor dem Kampf zwischen Heros und Ketos. Wie der Kampf endet und ob die Gefangene ihre Freiheit erlangt, thematisiert das Wandbild nicht. Dennoch besitzt das Wandgemälde insgesamt eine sehr hohe Lesbarkeit, die aber in hohem Maße chiffriert und somit nur für Rezipienten mit entsprechender Mythenkenntnis zu entschlüsseln ist. Denn obwohl der Mythos zum Teil durch die beiden Vorbereitungs Momente umfassend vor dem Betrachter ausgebreitet wird und das Erkennen der einzelnen Szenen grob für einen Mythenunkundigen zu bewerkstelligen ist, bleiben die Ursache für die Nebeneinanderstellung der beiden Szenen sowie der Zusammenhang zwischen ihnen für einen Betrachter ohne Hintergrundinformationen unzugänglich.

Actaeon mit Diana

Wie schon in den monoszenischen Wandbildern dieses Mythos gesehen, sind es auch innerhalb der kontinuierlichen Erzählweise der Höhepunkt sowie der Folgemoment, die als präferierte zeitliche Szenen in den Wandbildern herangezogen werden (**Ac1–Ac4**). Eine klare Trennung zwischen den beiden Momenten wurde von den Malern nicht vorgenommen. So bietet sich dem Betrachter der Anblick auf eine sakralidyllische Landschaft, in die das Geschehen des Höhepunkts sowie des Folgemoments eingebettet ist. Es befinden sich die gleich groß dargestellten Protagonisten beider Szenen in kurzer Distanz zueinander, sodass hierdurch die Grenzen der zeitlichen Momente verschwimmen. Das Bild weist insgesamt zahlreiche Handlungselemente und Stimuli auf, die ohne Vorkenntnisse der Geschichte unüberschaubar wirken können. Einige Bildelemente allerdings tragen zu einer erleichterten Auflösung des Geschehens bei.

In drei der vier hier vorzustellenden Wandbilder (**Ac2–Ac4**) existiert jeweils nur eine Darstellung der Diana. Kniend badet sie an einem Bachlauf, was die Szene als Höhepunkt der mythologischen Szene präzisiert (**Ac1–Ac4**). Ihre abwehrende Gestik deutet darauf hin, dass sie den Eindringling in ihrer abgelegenen Quelle⁸⁴⁴ entdeckt hat.

Die Identifizierung ihrer Person ist mühelos zu bewerkstelligen, da entsprechende Attribute in ihrer Nähe zu finden sind. Ihr Gewand (**Ac1, Ac2, Ac4**) samt Schuhen (**Ac1**) sowie Speer (**Ac1, Ac3**), Köcher (**Ac3, Ac4**) und Bogen (**Ac3**) weisen sie für einen Betrachter mit Mythenkenntnis als Göttin der Jagd aus. In **Ac1** zeigt sich die Göttin auch in der zweiten Szene des Wandbildes mit eben diesen Attributen und kann damit als dieselbe Person

⁸⁴⁴ Ov. met. 3, 157.

identifiziert werden. Der Unterschied zwischen den beiden Figuren besteht nun darin, dass jene des Folgemoments bekleidet und bewaffnet in Richtung Actaeon eilt.

Der Jäger wird in den Wandbildern **Ac1**, **Ac3** und **Ac4** in zweifacher Ausführung dargestellt. So zeigt er sich zum einen als Betrachter der Badenden, zum anderen als Beute seiner Jagdhunde⁸⁴⁵. Nur in **Ac2** ist der Jäger lediglich als Letzteres zu sehen. Dass es sich auch hier nicht um zwei verschiedene Individuen handelt, ist durch dieselbe malerische Gestaltung der Figur ersichtlich.

Ähnlich wie in den monoszenischen Darstellungen findet sich Actaeon im Höhepunkt der Wandmalerei **Ac2** hinter einem Felsen. In der Wandmalerei **Ac1** steht Actaeon dagegen hinter einem durch Säulen und Giebel eingefassten Brunnen, der gleichzeitig die Quelle für den kleinen Bachlauf darstellt, an welchem Diana ihr Bad zu nehmen gedenkt. Der Blickkontakt zwischen der badenden Diana und dem vom Felsen beziehungsweise Brunnen herunterblickenden Actaeon verrät eine Zusammengehörigkeit innerhalb eines zeitlich dargelegten Moments. Diese sublimen Interaktion der beiden Protagonisten grenzt die Höhepunktdarstellung auf diese beiden Figuren ein, sodass auch ohne visuelle Trennung der zwei Szenen im Bild der narrative Inhalt dieses Ereignisses auf den Höhepunkt beschränkt bleibt. Denn die badende Diana schenkt dem in einen Hirsch mutierenden Actaeon dagegen keine Beachtung, die Grenze zwischen Höhepunkt und Folgemoment wird somit kompositorisch nicht überschritten. Die Wandmalerei **Ac1** erlaubt hierfür die Gegenprobe. Die darin im Folgemoment eilig schreitende Diana fixiert jenen Actaeon, der im Bild die als Strafe angedachte Metamorphose durchläuft und von seinen Hunden als Beute angesehen wird. Die ungeteilte Aufmerksamkeit der Göttin erhält Actaeon im Folgemoment mittels der Stimuli der Gestik und Mimik, sodass auch hier die Zusammengehörigkeit der zwei Protagonisten für dieselbe Szene gestalterisch dargelegt wird.

Dass für den Folgemoment aber auch nur die Figur des Actaeon genügt, belegen die Malereien **Ac2–Ac4**, da auf die Angabe der erzürnten Diana verzichtet wird. Für einen mythenunkundigen Betrachter ist diese Reduzierung jedoch von Nachteil, sodass er nur erahnen kann, dass die Badende ausschlaggebend für die Metamorphose des Jägers ist, hierfür jedoch keinen Beleg erhält. Ein Rezipient mit Mythenkenntnis dagegen erkennt allein durch

⁸⁴⁵ In der Wandmalerei **Ac4** wird Actaeon genau genommen sogar in drei unterschiedlichen Ausführungen dargestellt. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes an der Stelle des dritten Actaeon, können hinsichtlich seines Handelns nur Vermutungen angestellt werden. Aufgrund der Nacktheit, des Mantels und des *pedum* ist Actaeon erkennbar. Er beugt sich leicht nach vorne und holt mit dem *pedum* zum Schlag aus, sodass er offenbar ein zweites Mal als sich wehrend im Bild aufgezeigt wird, die Hunde als Angreifer jedoch fehlen beziehungsweise nicht mehr zu erkennen sind. Die hufähnliche Erscheinung seines Fußes – sofern der Malerei richtig entnommen – könnte eine fortgeschrittenere Metamorphose andeuten.

die Mutation⁸⁴⁶ des Actaeon sowie durch die ihn anfallenden Hunde den Einfluss der Göttin, sodass Diana durch diese Bildelemente implizit im Bild dargestellt wird, eine zusätzliche zweite Angabe der Göttin somit nicht notwendig erscheint.

Wie bereits erwähnt, finden die beiden Szenen inmitten einer sakralidyllischen Landschaft statt. Ähnlich wie die monoszenischen Wandbilder des Höhepunkts verwendeten die Künstler wohl auch hier die Vorlage der schriftlichen Überlieferung und setzten die Protagonisten in ein felsiges Areal mitsamt einem Bach. Die sakrale Nuancierung erfährt diese Landschaft durch unterschiedliche Weihgaben: Statuetten (**Ac1**, **Ac2**), Gefäße (**Ac1**, **Ac3**), Votivsäulen (**Ac2**), eine Statue der Diana (**Ac3**, **Ac4**) beziehungsweise die eines Hirsches (**Ac1**) weisen den Ort als einen heiligen Bereich aus, der der Diana geweiht ist⁸⁴⁷. Zusätzlich wird in **Ac1** durch eine Stoa sowie einem hohen Rundbau eine Siedlung aufgezeigt, welche das heilige Areal der Diana unweit eines urbanen Gebiets verortet, ein versehentliches Beschauen der badenden Diana verliert somit an Exklusivität, da ihr geheimer Badeort offenbar gar nicht so sehr abgelegen ist.

Des Weiteren ist in den Wandbildern entweder weiteres Personal (**Ac2**, **Ac4**) oder eine Herde Tiere (**Ac1**, **Ac3**) zugegen. Aufgrund eines fehlenden Hirtens werden es keine domestizierten Tiere sein, sondern wilde, die als attributive Stimuli für Diana herangezogen werden können. Das Personal in den zwei weiteren Wandbildern, bestehend aus weiblichen Figuren, nimmt aufgrund dessen Passivität die Rolle einer beobachtenden Instanz ein. Ihre Anwesenheit inmitten des heiligen Bereichs gibt einen Hinweis darauf, dass es sich um nicht-menschliche Wesen handeln wird, sodass ihnen ihre Anwesenheit in Gegenwart einer Gottheit gewährt wird. Auch lässt die Nacktheit der Diana darauf schließen, dass die umstehenden Figuren zwangsläufig einen entsprechenden Status aufweisen müssen. So zeigt sich Diana als jungfräuliche Göttin vor Fremden nicht entblößt – im Gegensatz etwa zu Venus. Um wen es sich bei den Figuren jedoch im Genauen handelt, kann intrinsisch nicht erfasst werden. Mittels der literarischen Überlieferung kann vermutet werden, es handelt sich um Nymphen⁸⁴⁸. In **Ac2** begegnet man zusätzlich einer gelagerten, männlichen Person, die

⁸⁴⁶ Das zu sprießen beginnende Geweih ist vor allem in der Wandmalerei **Ac4** zu erkennen. Auf den drei weiteren Darstellungen dieses Bildthemas inmitten der kontinuierlichen Erzähltechnik zeigt sich dies leider nur ungenügend, sodass möglicherweise die Metamorphose des Actaeon gar nicht dargestellt wurde. Da es sich jedoch bei diesen drei Wandbildern um zeichnerische Wiedergaben von zerstörten Malereien handelt, kann das Fehlen eines Geweihs hierdurch verschuldet sein. Sollte die Angabe des tierischen Attributs tatsächlich gefehlt haben, so erschwerte dies die Deutung der Szene dennoch nur unwesentlich, da für einen mythenunkundigen Betrachter das Anfallen durch Hunde durchaus als Strafe angesehen werden kann, auch wenn die Ursache hierfür unklar ist.

⁸⁴⁷ Ov. met. 3, 156.

⁸⁴⁸ Ov. met. 3, 165–172.

ebenfalls das Geschehen beobachtet; das Füllhorn in seinem linken Arm weist ihn präzise als Flussgott⁸⁴⁹ aus.

Nachdem bereits aufgezeigt wurde, dass in der Malerei **Ac2** lediglich die badende Diana und nur der bereits in der Verwandlung zum Hirsch befindliche Actaeon auftauchen, erscheint es fraglich, ob es sich nicht eher um eine monoszenische Erzählung handelt. Aufgrund der unterschiedlichen Momentdarstellungen, denen die beiden Figuren jeweils angehören, kann eine monoszenische Erzähltechnik aber rasch ausgeschlossen werden. Sowohl der Höhepunkt als auch der Folgemoment sind dieser Wandmalerei inhärent. Gleichzeitig muss aus diesem Grund auch eine Zugehörigkeit zur kontinuierenden Erzählweise negiert werden, da ansonsten zumindest einer der Protagonisten mehrfach dargestellt sein müsste⁸⁵⁰. Aufgrund der Einzeldarstellungen der Hauptdarsteller innerhalb zwei zeitlich unterschiedlicher Szenen, kam in diesem Wandbild folglich die komplementäre Erzählweise zur Verwendung⁸⁵¹. Auf diese Weise gelingt es dem Maler, die Erzählung, trotz der reduzierten Angabe der Protagonisten, weitreichend darzulegen, wofür vor allem die Körpersprache der Hauptfiguren dient. Ebenso wie in den Wandbildern **Ac3** und **Ac4** impliziert das Abwehrverhalten des Actaeon eine Anwesenheit der Göttin. Dasselbe gilt auch für die Darstellung der Diana. Mittels ihrer Körpersprache – den rechten Arm zur Abwehr erhoben, den linken vor ihre Genitalien vor fremden Blicken schützend gehalten – nimmt sie Bezug auf das ungewollte Entdecken ihrer Person durch Actaeon, obwohl dieser in der Malerei fehlt. Die Darstellung des jeweiligen Pendants innerhalb der entsprechenden zeitlichen Szene ist somit nicht notwendig, verspricht aber nur für einen Rezipienten mit Mythenkenntnis eine leichte Lesbarkeit des Wandbildes. Ohne entsprechendes extrinsisches Wissen wird die Deutung der Darstellung deutlich erschwert. So kann zwar Dianas Abwehrreaktion noch mit der Anwesenheit des Actaeon begründet werden, für das Anfallen der Hunde hinsichtlich des Jägers fehlt dagegen jegliche Begründung.

Insgesamt sind die Künstler der Wandbilder **Ac1–Ac4** unterschiedlich an die Visualisierung des Mythos herangegangen und zeigen damit, wie unterschiedlich leicht beziehungsweise schwer die Lesbarkeit der Darstellungen ausfallen kann. Dies liegt vor allem an der

⁸⁴⁹ Hodske 2007, 195 Taf. 86, 2.

⁸⁵⁰ s. Kap. III. 1, S. 22–23. Aufgrund des schlechten Erhaltungszustandes der Zeichnung, die die Malerei wiedergibt, kann nicht ausgeschlossen werden, dass eine zweite Figur des Actaeon in der Wandmalerei dargestellt war.

⁸⁵¹ s. Kap. III. 1, S. 21–22. Hierzu kann letztlich auch die Wandmalerei **Ab2** gezählt werden, in der die Protagonisten auf gleiche Weise im Bild darstellt werden: Diana ist beim Baden und hat Actaeon entdeckt, während der Jäger die ihn angreifenden Hunde abwehrt.

divergierenden Anzahl der Protagonisten, die im Bild angegeben werden. Die Darstellungskonvention sowie die Attribute weisen die Dargestellten als Wiederholung identischer Figuren aus, sodass das Erkennen zweier zeitlicher Momente bewerkstelligt werden kann. Je öfter die Hauptfiguren im Bild eingesetzt werden, umso einfacher erscheint darin das Erkennen einer Handlungsabfolge innerhalb zeitlich verschiedener Szenen: Während der Maler des Wandbildes **Ac1** sowohl Diana als auch Actaeon in beiden Szenen wiedergibt und auf diese Weise eine umfangreichere Lesbarkeit auch bei einem mythenunkundigen Betrachter garantiert, wird in der komplementären Darstellung **Ac2** die Les- und Erkennbarkeit der Szenerien aufgrund der begrenzten Anzahl von Dargestellten drastisch reduziert und bietet nur für Mythenkundige einen Einblick in den narrativen Gehalt der Wandmalerei. Die Künstler der Wandbilder **Ac3** und **Ac4** gaben zumindest Actaeon mehrfach wieder. Aufgrund dieser Wiederholung erleichterten die Maler einem Betrachter das Erkennen ein und desselben Individuums, eingebettet in verschiedenen Szenen, und vermitteln hinsichtlich dieser eine rudimentäre Handlungsabfolge, deren kausale Verkettung jedoch nicht intrinsisch erschlossen werden kann. Da der Wirkungsbereich der Diana auf die Höhepunktsszene beschränkt ist, bedarf es für die vollständigere Erfassung des narrativen Gehalts extrinsischer Kenntnisse der mythologischen Erzählung.

IX. 6. Zusammenfassung

Die Künstler und Auftraggeber der Wandbilder mit mythologischen Themen mussten genaue Vorstellungen von den Malereien haben, die sie schaffen wollten. Um den gewünschten Inhalt und die Zuspitzung auf einen spezifischen Moment zu erreichen, bedurfte es bestimmter Bildelemente, mittels derer der erzählerische Prozess über den zeitlichen Moment in einer monoszenischen Malerei in Gang gesetzt werden konnte. Hierfür war die Verwendung unterschiedlicher Stimuli vonnöten, über die eine dem Mythos sinngemäße Interpretation ermöglicht wurde. Diese Stimuli umfassen dabei anfänglich die Angabe der dargestellten Akteure, Attribute sowie weiterer Gegenstände, durch die bereits eine grobe Deutung des narrativen Inhalts gelingen kann. Vor allem die attributiven Stimuli spielen dabei eine große Rolle, da sie dafür verantwortlich sind, ob ein Betrachter die Figuren hierdurch identifizieren und darauf aufbauend die dargestellte Szene mit einer mythologischen Erzählung in

Verbindung bringen kann. Diese allgemeine Einordnung in einen Mythos genügt jedoch nicht, um das dem Bild inhärente Geschehen zu fassen und schließlich eine temporale Einstufung der Szenerie vorzunehmen. Dazu untergliedern sich die Bildelemente in weitere Stimuli, sodass aus den Akteuren Haupt- und Nebenfiguren werden, räumliche Distanz sowie Blick- und Körperkontakt zwischen ihnen eine innige oder lose Beziehung verraten, Mimik und Gestik den Gemütszustand der jeweiligen Figuren sowie ein sie betreffendes Interagieren beschreiben. Auf diese Weise wird dem Betrachter eine erleichterte Lesbarkeit vor Augen geführt; er erkennt beispielsweise nun die innige Verbindung zwischen Theseus und Ariadne im Vorbereitungsmoment (**Ka1–Ka3**) durch die von ihnen eingenommene geringe Distanz zueinander oder das ungewollte Aufeinandertreffen von Actaeon und Diana im Höhepunkt (**Aa1–Aa3**) aufgrund Dianas abwehrenden Gestikulierens. Dies reicht jedoch nicht immer aus, um den zeitlichen Moment eines Wandbildes zu erfassen. Hierfür ist meist die Kombination aus unterschiedlichen Stimuli erforderlich, da eine präzise Definition der Temporalität ansonsten nur schwer oder gar nicht zu bewerkstelligen wäre. Während die Abwehrhaltung der Diana einem mythenkundigen Betrachter bereits deutlich die inakzeptable Anwesenheit des Actaeon präzisiert und somit den Höhepunkt des Mythos darlegt, braucht es das Garnknäuel der Ariadne, um die Szene mit ihr und Theseus als Vorbereitungsmoment erkennen zu können: Der Gang durch das Labyrinth sowie der Kampf mit dem darin lebenden Minotauros stehen noch aus, wofür das Garnknäuel von Bedeutsamkeit sein wird. Diese Verknüpfung mehrerer Bildelemente offenbart sich in vielen der römischen Wandbilder. So zeigen sich etwa Theseus (**Kb1–Kb7**), Perseus (**Ja1–Jb1, Jd1–Jf1**), Medea (**H1–H3**) und Hercules (**C1–C3**) in den jeweils sie betreffenden Malereien mit einer Waffe in ihrer Hand. Die Existenz von Keule, *harpe* und Schwert ist jedoch nicht ausschlaggebend für die Erkennbarkeit des gewählten zeitlichen Moments. Ob von der Waffe Gebrauch gemacht wird oder diese bereits Schaden verursacht hat, ist erst durch die Hinzunahme eines – potentiellen – Opfers ersichtlich, durch welches dann schließlich der in Szene gesetzte Moment präzisiert werden kann. Die Lebendigkeit des Ketos (**Ja1–Ja2**) und der spielenden Kinder der Medea (**H1–H2**) belegen beispielweise den bisherigen Nicht-Gebrauch der angegebenen Waffe. Der eingetretene Tod des Ketos (**Jd1–Jf2**), des Minotauros (**Kb1–Kb7**) sowie die ergebene Haltung des Kentauren (**C1–C3**) verifizieren dagegen den Folgemoment und somit die stattgefunden bewaffnete Auseinandersetzung zwischen ihnen und dem jeweiligen Protagonisten. Der Höhepunkt eines solchen offensiven Aufeinandertreffens bedingt jedoch mehr als nur die Angabe eines Täters sowie ein hierfür notwendiges Opfer. Eine kurze Distanz zwischen den Antagonisten sowie ein zum Schlag ausholender Arm verdeutlichen

den augenblicklich stattfindenden Kampf, so etwa zwischen Perseus und dem Ketos im Höhepunkt (**Jb1**) der mythologischen Erzählung.

Es lässt sich somit sagen, dass die verwendeten Stimuli deutliche Hinweise für die Interpretation der Darstellung geben, die in Kombination den narrativen Gehalt in vollständigerer Form offenbaren. Die weitere Untergliederung der Bildelemente folgt keinem Bauplan. Die Funktionalität einzelner Bildelemente als attributive und temporale Stimuli ist vielmehr kontextgebunden, hinsichtlich ihrer attributiven Eigenschaft darüber hinaus abhängig von entsprechenden Vorkenntnissen des Betrachters. Aufgrund dessen ist ein Erkennen der dargestellten Erzählung in ihren Kernpunkten zumeist ohne Schwierigkeiten verbunden. Eine detailreichere Deutung der Szenen benötigt dagegen entsprechend extrinsisches Hintergrundwissen, da ein Zusammenhang zwischen einzelnen Stimuli gegebenenfalls nicht hergestellt werden kann und auf diese Weise eine Fehlinterpretation droht.

Dieser Gefahr begegnet ein Rezipient in Bezug auf Darstellungen der kontinuierenden Erzählweise weniger. Aufgrund der Verwendung von zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Momenten werden einem Betrachter ausreichend Informationen geliefert, sodass eine Lesbarkeit der Szenen ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen ist. Durch den Gebrauch derselben Stimuli, wie sie auch in den monoszenischen Wandbildern zur Verwendung kamen, ist die Erkennbarkeit der einzelnen Szenen gewährleistet. Ausschlaggebend für die kontinuierende Erzähltechnik sind schließlich Stimuli, die wiederholt auftreten. Erst diese Wiederholungen geben an, dass es sich um mehr als nur eine Szene derselben Erzählung im Bild handelt. Des Weiteren kennzeichnen wiederholte Stimuli in den hier untersuchten Wandbildern die doppelte und somit identische Angabe eines Protagonisten, welcher wiederum die Nutzung unterschiedlicher zeitlicher Momente bestätigt. Die Vereinigung sich ergänzender Darstellungen in einer Malerei präsentiert somit einen ganzen Erzählstrang, für den auch geringe oder sogar fehlende Kenntnisse der mythologischen Erzählung sich als ausreichend erweisen, um das dargestellte Geschehen zumindest rudimentär nachvollziehen zu können – lediglich die Motivation der Protagonisten für ihre entsprechenden Handlungsweisen lässt sich ohne Mythenkenntnis nicht erklären. Anders zeigt sich dies dagegen bei Darstellungen, die zwei Szenen desselben zeitlichen Moments gebrauchen, wie etwa bei der Wandmalerei **Jc1** mit der Auffindungs- sowie der Verhandlungsszene bezüglich Perseus und Andromeda. Diese ergänzen sich zwar hinsichtlich des in Szene gesetzten Moments, jedoch fehlt jegliche Weiterführung der Erzählung durch entsprechende Stimuli, sodass der narrative Inhalt in seiner Lesbarkeit begrenzt bleibt.

Eine erschwerte Lesbarkeit zeigt sich schließlich in den wenigen Darstellungen der komplementären Erzählweise. Obwohl zwei zeitlich aufeinanderfolgende Momente innerhalb eines Bildes dargestellt werden, ist es das Fehlen von wiederholten Stimuli, das eine dem Mythos sinnngemäße Interpretation durch einen mythenunkundigen Betrachter nicht zulässt. Da sich die angegebenen Protagonisten in zeitlich unterschiedlichen Szenen befinden und entsprechend kaum oder gar nicht aufeinander Bezug nehmen, ist der narrative Inhalt der mythologischen Erzählung nur schwer greifbar, sodass erst durch die Beigabe von extrinsischen Informationen ein Zusammenschluss der dargelegten Stimuli stattfinden kann. Kenntnis von dem dargestellten Mythos zu besitzen ist für Wandbilder dieser Erzähltechnik unabdingbar, denn hierdurch sind die Protagonisten im Bild als einander ergänzend erkennbar, wodurch eine detailreiche Deutung der dargestellten mythologischen Erzählung ermöglicht wird.

Es zeigt sich jedoch nicht nur innerhalb der unterschiedlichen bildlichen Erzählmethoden eine Divergenz in der Lesbarkeit des dargestellten Moments, sondern auch innerhalb der Malereien aus den verschiedenen Schaffenszeiträumen. Es ließ sich in der bildrhetorischen Untersuchung beobachten, dass in den Wandbildern des 4. Stils tendenziell mehr Stimuli zur Verwendung kamen als in den Wandgemälden des 3. Stils. Durch die Vielzahl an Stimuli gelang es den Malern, den Betrachtern die Lesbarkeit der Darstellungen des späteren Stils allgemein deutlich zu erleichtern. Einem mythenkundigen Rezipienten werden auf diese Weise mehr Informationen zur Verfügung gestellt, wodurch ihm ein detailreiches Deuten und Erkennen des narrativen Gehalts garantiert wird und er folglich weniger zur Vervollständigung der Erzählung imaginieren muss. Doch auch Betrachtern ohne spezifisches Wissen versprechen solche mit Stimuli angehäuftes Wandbilder eine bessere Lesbarkeit, auch wenn die kausale Verkettung, von der das Bildthema abhängt, nicht rekonstruiert werden kann. So besitzt er dennoch durch die zahlreichen Bildelemente ein Mittel, ein Handlungsrudiment zusammenzusetzen, das nicht weit entfernt von der eigentlichen Erzählung anzusiedeln ist. Es ist somit ein anderer erzählerischer Prozess, von dem im 4. Stil Gebrauch gemacht wird, der mehr von der mythologischen Erzählung visualisiert und weniger voraussetzungsreich ist. Die Künstler des späteren Stils bemühten sich folglich, den Bildern eine größere narrative Eigenständigkeit angedeihen zu lassen, sodass die Dekodierung des Bildthemas und damit einhergehend das Erkennen des visualisierten Mythos kaum von extrinsischem Hintergrundwissen abhängig war. Diese auffällig höhere Stimulusanzahl kann man sowohl im Vorbereitungs- sowie Folgemoment als auch im Moment des Höhepunkts der

monoszenischen Wandbilder nachvollziehen. So zeigen sich etwa Theseus und Ariadne im Vorbereitungsmoment des 4. Stils in ähnlicher Weise wie in der Darstellung des Schaffenszeitraumes zuvor, jedoch kulminiert ihre Bewegung zusätzlich in einer Berührung der Hände (**Ka3**), die durch eine verlangende Geste des Heros mit seinem Arm weiter betont werden kann (**Ka2**). Die Beziehung der beiden Protagonisten wird hierdurch auf eine höhere Stufe gestellt und näher präzisiert als es in der Darstellung des 3. Stils der Fall war (**Ka1**). Ebenso wird Medea in dem Moment der Vorbereitung im 4. Stil merklich anders dargestellt. Ihre Körperhaltung sowie ihre Konzentration gelten ihren Kindern und auch ihre Bereitschaft, mit dem Schwert ihre Tat umzusetzen, erfährt im Bild eine signifikante Hervorhebung (**H2**, **H3**). Diese Stimuli finden sich in der Wandmalerei des 3. Stils nicht (**H1**), wodurch mehr Fragen für einen mythenunkundigen Rezipienten unbeantwortet bleiben müssen. Aber auch ohne den direkten Vergleich desselben Bildthemas aus den zwei Zeitstilen, in denen es vertreten ist, kann eine leichtere Lesbarkeit den Bildern des 4. Stils entnommen werden. Die Wandbilder des Perseus mit Andromeda beispielsweise, die verschiedene Stufen des Folgemoments wiedergeben, liefern einem Betrachter eine Häufung an Stimuli, die ihm auch ohne extrinsisches Wissen dazu verhilft, ein Handlungsrudiment zu erstellen. Auf diese Weise ist er in der Lage zu erkennen, dass Andromeda willentlich an einen Felsen gekettet wurde (**Jd1–Je2**), trotz oder gerade wegen der Gefahr eines Angriffes durch das Ketos. Diese Bedrohung fand durch Perseus und dessen Bewaffnung ein jähes Ende, sodass der Heros Andromeda nun befreit und vom Felsen führt. Und auch ohne die Fesselung der Frau ist durch die Stimuli der Mimik und Gestik der Andromeda erkennbar, dass etwas im Argen war und das Ketos den Grund dafür darstellte (**Jf1**, **Jf2**). Ähnlich eindeutig ist die Lesbarkeit in den Wandbildern des Actaeon mit Diana im Moment des Höhepunkts (**Aa1**, **Aa3**). Die Stimuli des Gemütszustandes beider Figuren zeichnen einem Betrachter ein klares Bild von dem disharmonischen Verhältnis, das zwischen ihnen herrscht, sodass weitere Hintergrundinformationen zwar nützlich, aber nicht zwingend notwendig sind.

Die Wandbilder des 4. Stils besitzen offenkundig die Fähigkeit, signifikant mehr Fragen eines mythenunkundigen Betrachters zu beantworten als es Darstellungen des 3. Stils vermögen⁸⁵². Insbesondere jedoch der Moment des Höhepunkts im 4. Stil ist hierzu in der Lage, da allein das kulminierende Geschehen auf der reinen Handlungsebene deutlich leichter

⁸⁵² Es existieren auch Ausnahmen: So verrät der Vorbereitungsmoment hinsichtlich Paris im 4. Stil (**Ia2**) nur äußerst schwierig, dass der Hirte kurz vor einer bedeutenden Aufgabe steht. Dagegen zeigt sich im Folgemoment des Daedalus und Icarus des 3. Stils (**Dc1–Dc3**) zweifelsfrei eine aus intrinsischen Mitteln lesbare Handlungsabfolge.

nachvollziehbar ist. Durch die zusätzliche Verwendung zahlreicher Stimuli ergibt sich aus narrativer Sicht eine einfache Erkennbarkeit des Handlungsgeschehens.

Im Gegenzug lässt sich für den Vorbereitungsmoment des 3. Stils tendenziell eine Reduktion von Stimuli konstatieren. Es ließ sich beobachten, dass der narrative Gehalt des Gros der dargestellten Erzählungen dieses Moments vor allem durch einen einzigen essentiellen Stimulus getragen wird. Dieser wesentliche Stimulus zeichnet sich dadurch aus, dass er sowohl die attributiven als auch temporalen Funktionen im Bild übernimmt und dessen Fehlen eine nicht vollziehbare Erkennbarkeit des Bildthemas für jeglichen Betrachter zur Folge hätte. Als attributiver Stimulus fungieren so das Garnknäuel für Ariadne (**Ka1**), die Flügel für Daedalus und Icarus (**Da1**), das Schwert für Medea (**H1**) und das Palladion für Cassandra (**Fa4**). Gleichzeitig präzisieren diese Utensilien die temporale Einstufung des jeweiligen Bildes als Vorbereitungsmoment, denn die Darstellung der Übergabe des Fadens an Theseus (**Ka1**), der Anbringung der Flügel an Icarus (**Da1**), des unbenutzten Schwertes der Medea (**H1**) sowie des geraubten Palladion der Cassandra (**Fa4**) implizieren für einen Betrachter mit entsprechendem Hintergrundwissen, dass noch eine Kulmination der Handlung geschehen wird. Während es in den Wandbildern des Höhepunkts und des Folgemoments vor allem Kombinationen aus mehreren Stimuli sind, die einen narrativen Prozess in Gang bringen, zeigt sich im Vorbereitungsmoment eine Abhängigkeit von einem spezifischen Stimulus. Würde dieses wesentliche Bildelement aus der Darstellung entfernt werden, wäre die Identifizierung der Protagonisten sowie der Szene allgemein nicht mehr durchführbar. So zeigt sich, dass die Wandbilder des Vorbereitungsmoments im 3. Stil deutlich voraussetzungsreicher sind als etwa die Malereien des 4. Stils allgemein; das Bemühen des Künstlers, diese Bilder mit einer narrativen Eigenständigkeit auszustatten, war merklich reduziert.

X. Fazit

Die Untersuchung des zeitlichen Moments in den Bildern der pompejanischen Wandmalerei hat gezeigt, dass die Bevorzugung eines Moments in den Darstellungen der Wandbilder nicht konstant sowohl im 3. als auch 4. Stil zu finden ist. Lediglich der Folgemoment findet mit seinen mythologischen Themen in beiden Zeiträumen Anklang, wobei auch hier Unterschiede in der Gestaltung anzutreffen sind. So überwiegt im 4. Stil die Ruhe im Bild, das beginnende Abklingen des Spannungsbogens sowie die Erschöpfung hinsichtlich der Protagonisten, während der 3. Stil neben ruhigen Szenen auch Spannung aufgrund eines retardierenden Moments⁸⁵³ darstellen kann. Der Höhepunkt, welcher im 4. Stil deutlich Bevorzugung erfährt, gibt einen eben solchen Moment wieder, voll Dynamik und unmittelbar vor, während oder kurz nach dem Kulminationspunkt der mythologischen Erzählung. Aber auch Ruhe und Erotik spielen eine nicht minder große Rolle, wie Paris inmitten des Parisurteils (**Ib2–Ib7**) sowie Leda mit dem Schwan (**Gb1–Gb6**) belegen können. Der Vorbereitungsmoment zeigt sich, insbesondere im 3. Stil, schließlich als Moment von Ruhe, Bedachtsamkeit, aber eben auch der Planung eines Unterfangens, wie die Darstellungen des Theseus mit Ariadne (**Ka1–Ka3**) oder Icarus mit Daedalus (**Da1**) anschaulich darlegen. Die Darstellungen des Perseus mit Andromeda (**Ja1–Ja3**) zeigen dagegen auch erste Zeichen der Spannung und Dynamik im Vorbereitungsmoment. Die Analyse der Darstellungen ergab folglich, dass die Maler der drei zeitlich unterschiedlichen Momente in den Wandbildern dem Spannungsbogen einer Erzählung folgten, aber divergierend nutzten. Während in den Bildern des Icarus mit Daedalus die beiden Protagonisten den Vorbereitungsmoment (**Da1**) als solchen verwenden und sich ihre Flügel anheften, im Höhepunkt (**Db1–Db4**) der Absturz des Icarus thematisiert und schließlich dessen Tod im Folgemoment (**Dc1–Dc4**) dargelegt wird, der Spannungsbogen somit in seiner einfachsten Form auftritt, zeigt sich beispielsweise bei Perseus mit Andromeda ein variierendes Repertoire an Bildelementen, die eine temporale Angabe der Erzählung anzeigen. Bereits im Vorbereitungsmoment (**Ja1–Ja3**) finden sich Anzeichen des Höhepunkts, ohne diesen jedoch im Bild zu evozieren. Es lässt sich hierdurch für einen Betrachter erahnen, auf welche Weise sich der Kulminationspunkt ergeben wird und schließlich aussehen könnte. Somit findet sich in diesem Bildthema ein Übergang vom

⁸⁵³ Wobei auch im 4. Stil ein retardierendes Moment im Bild einbezogen werden kann, wie der Folgemoment des Actaeon mit Diana (**Ab1–Ab2**) belegt.

Vorbereitungsmoment hin zum Höhepunkt, wie er auch bei Leda mit dem Schwan (**Ga3**) zutage tritt. Ein Erkennen des zeitlichen Stadiums im Bild kann aber nicht ausschließlich mittels des in den Darstellungen inhärenten Zustands der Figuren sowie der bildlich eingefangenen Situation bewerkstelligt werden. Von Vorteil ist es, wenn der Betrachter Kenntnis über die mythologische Erzählung mitbringt, um eine präzise zeitliche Einordnung durchführen zu können.

Die Ursache für die Bevorzugung des Vorbereitungsmoments im 3. Stil wird vermutlich im Wandel der Kunst innerhalb der augusteischen Zeit zu finden sein. Das neue Dekorationssystem des 3. Stils besticht durch „ein neues Verlangen nach Ruhe, Ordnung und Klarheit“⁸⁵⁴, das nicht nur durch ornamentale Ausschmückung der Wände ausstrahlt wird, sondern eben auch durch die in den Bildfeldern aufgegriffenen mythologischen Bildthemen. So spiegeln die Bilder des Vorbereitungsmoments, aber auch des im 3. Stil geschaffenen Folgemoments, Szenen der Ruhe und der – im Falle des Folgemoments wiederhergestellten – Ordnung wieder. Auf diese Weise dominieren beispielsweise im Vorbereitungsmoment der Europa, der Cassandra, des Theseus mit Ariadne und des Paris jene Stimuli deutlich, welche eine ruhige Szene zu erkennen geben: Statische Figuren, sitzend oder stehend, geben kaum darüber Auskunft, ob ein Wendepunkt in der Erzählung zu erwarten ist. Und auch im Folgemoment überwiegt der Zustand der Zurückhaltung, nachdem der Höhepunkt der Erzählung überwunden wurde, so zu beobachten etwa bei Hercules gegen Nessus oder bei Perseus mit Andromeda, die ebenso ruhig agieren wie die Figuren des Vorbereitungsmoments. Die Kunstkriterien einer Epoche wirken sich folglich auf die Art der Darstellung narrativer Episoden aus.

Auffallend ist der Umstand, dass häufig eine Diskrepanz zwischen den Bildthemen und der schriftlichen Überlieferung herrscht. Die antiken – erhaltenen – Quellen geben oftmals entweder ein differierendes Bild wieder als der in der Wandmalerei eingefangene Moment oder thematisierten diesen nicht explizit. So trifft beispielsweise in den schriftlichen Quellen der Jupiterstier Europa auf einer Wiese und entführt sie von dort. Die Wandbilder nehmen diese Verortung des Geschehens nicht auf (**Ba1–Ba3**). Dagegen findet sich in der schriftlichen Überlieferung keine ausführlichere Beschreibung der Entführung selbst, wodurch auf diese Weise genug Spielraum für die Gestaltung des Bildthemas vorhanden war, um unterschiedliche Kompositionen entstehen zu lassen (**Bb1–Bb6**). Gleiches gilt beispielsweise auch für die Wahrsagung der Cassandra (**Fa1–Fa3**) oder das Betrachten des Gorgokopfes durch Perseus und Andromeda (**Jg1–Jg2**). Diese Abweichungen können auf

⁸⁵⁴ Zanker 1990, 283.

eine Unabhängigkeit von der schriftlichen Überlieferung seitens der Künstler deuten⁸⁵⁵ oder aber auf den Gebrauch – heutzutage – unbekannter Quellen.

Des Weiteren zeigte sich in der vorliegenden Untersuchung, dass die römische Kunst unabhängig von der griechischen Bildtradition agieren konnte und Bildthemen visualisierte, die zuvor nur im italischen Raum aufkamen oder gänzlich aus römischer Hand stammen. So sind es vor allem die Wandbilder des Vorbereitungsmoments, die teilweise genuin römisch sind und ein starkes Interesse an jenem Moment aufseiten der römischen Künstler und Auftraggeber belegen. Auch in den Wandbildern des Höhepunkts finden sich genuin römische Elemente, auch wenn die dargestellten Bildthemen der griechischen Bildtradition weitgehend folgen. Es ist die Nacktheit und inniger Körperkontakt, die zusätzlich in den kulminierenden Moment des Geschehens Einzug finden können und dem Bildthema eine erotisierende Nuance verleihen. Im Folgemoment ist es insbesondere das glückliche Bestehen einer zuvor stattgefundenen Gefahr, das in der römischen Kunst von Interesse ist und erstmals im Bild visualisiert werden konnte. Das Ende einer Erzählung beziehungsweise das Ende des Spannungsbogens, wie er etwa bei Perseus und Andromeda (**Jd1**, **Jg1–Jg2**) oder Theseus (**Kb2**, **Kb7**) zu finden ist, wurde folglich erst von römischen Künstlern für eine bildliche Darstellung in Betracht gezogen.

Der zweite Teil der Untersuchung pompejanischer Wandmalerei galt der Analyse von narrativen und bildrhetorischen Strukturen, die zum einen den dargestellten Mythos als solchen zu erkennen geben und zum anderen den zeitlichen Schwerpunkt der visualisierten Episode des Mythos aufzeigen. Um für einen Betrachter das Erkennen dieser beiden Bildeigenschaften zu ermöglichen, musste der Künstler entsprechende Bildelemente beziehungsweise Stimuli verwenden, sodass eine dem Mythos sinngemäße Deutung vollbracht werden kann. So sind es Mimik und Gestik, stattfindender oder fehlender Körperkontakt, Position und Körperhaltung der Figuren sowie die Protagonisten betreffende Attribute, die die Voraussetzung für eine leichte Lesbarkeit der dargestellten Erzählung schaffen. Auf diese Weise werden nicht nur der Gemütszustand einzelner Akteure klar vor Augen geführt sowie auch durch attributive Stimuli eine Möglichkeit der Identifizierung zur Verfügung gestellt, sondern durch die Kombination der aus den Stimuli resultierenden Deutungen eine detailreiche Angabe des narrativen Gehalts der Bilder vor einem Rezipienten ausbreitet, wodurch auch eine zeitliche Einordnung der mythologischen Episode vollbracht werden kann. Es zeigte sich, dass eine Häufung von Stimuli vorteilhaft für die leichtere

⁸⁵⁵ Gleichzeitig können sich Poeten auch von den Malereien inspiriert haben lassen, wie es Erika Simon für die Bilder in der Villa Imperiale annimmt, s. Simon 1986, 196–197.

Lesbarkeit eines Wandbildes ist. Dies bestätigen vor allem die Wandbilder des 4. Stils, die gegenüber den Wandgemälden des früheren Stils deutlich mehr Stimuli aufweisen und somit auch für einen mythenunkundigen Betrachter zumindest ein Handlungsrudiment aufzeigen. Für die Untersuchung der Lesbarkeit und der Darlegung des selbsterklärenden Potentials der Bilder war es folglich von Nutzen nicht nur von mythenkundigen Betrachtern in der Antike auszugehen, sondern auch eine mythenunkundige Perspektive zu berücksichtigen. Auf diese Weise ließ sich ein Wandel in der Gestaltung der Wandgemälde wahrnehmen: Durch die Steigerung der Stimulusanzahl im Laufe der Zeit zeigt sich nicht nur eine veränderte Erzählweise im Bild, es kann aufgrund dessen zusätzlich angenommen werden, dass die Bilder immer seltener voraussetzungsreich gestaltet wurden und damit einhergehend möglicherweise häufiger Menschen ohne entsprechende Vorkenntnisse – somit auch ohne entsprechende Bildung – mit Malereien mythologischen Inhalts in Kontakt kamen⁸⁵⁶.

Hinsichtlich der zeitlich unterschiedlichen Momentwiedergabe in der Wandmalerei kann im weitesten Sinn G. E. Lessing gefolgt werden, wenn er sagt: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu [sic!] denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“⁸⁵⁷ Die in den Wandbildern ist es vor allem der Folgemoment, der aufgrund der verwendeten Stimuli in den Malereien eine Lesbarkeit des narrativen Gehalts des dargestellten Geschehens ermöglicht, Verweise auf vorangegangene Ereignisse anbietet und somit einen ‚fruchtbaren Augenblick‘ nach Lessing abbildet. Der kausale Hintergrund der stattfindenden Situation kann ohne extrinsisches Wissen zwar nicht hergeleitet werden, doch kann einem Betrachter die Konstruktion eines rudimentären Handlungsstrangs gelingen.

⁸⁵⁶ Wie Irene Bragantini ausführt, kamen in der zweiten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. Bilder hoher Qualität auch in Häusern vor, deren Besitzer gesellschaftlich zu den unteren Schichten zählten, s. Bragantini 2014, 355; Ling 1991, 220.

⁸⁵⁷ s. Kap. II. 1, Anm. 8.

Literaturverzeichnis

Die in vorliegender Arbeit verwendete Zitierweise folgt dem Autor-Jahr-System des Deutschen Archäologischen Instituts. Weitere Abkürzungen, die verwendet werden, lauten: ARV² = J. D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*² (Oxford 1963); PPM = Pompei: *Pitture e mosaici. Enciclopedia dell' arte antica classica e orientale*. Antike Autoren wurden gemäß den Abkürzungsrichtlinien des DNP III (1997) XXXVI–XLIV zitiert.

Alberti 2002

L. B. Alberti, *Della Pittura. Über die Malkunst*, herausgegeben und übersetzt von O. Bättschmann und S. Gianfreda (Darmstadt 2002)

Allan 1946

J. Allan, *A Tabula Iliaca from Gandhara*, *JHS* 66, 1946, 21–23

Allison – Sear 2002

P. M. Allison – F. B. Sear, *Casa della Caccia antica. Häuser in Pompeji* Bd. 11 (München 2002)

Amedick 2002

R. Amedick, *Die Schöne, das Seeungeheuer und der Held*, *AW* 33, 2002, 527–538

Amelung 1908

W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums II* (Berlin 1908)

Amyx 1974

D. A. Amyx (Hrsg.), *Echoes from Olympus: Reflections of Divinity in Small-Scale Classical Art. Suppl.* (Berkeley 1974)

Anschütz – Huster 1983/1984

W. Anschütz – M.-L. Huster, *Im Olympiajahr 1984: Der ‚Diskobol‘ zwischen Leistungssport und Regelzwang. Wie musste er werfen?*, *Hephaistos* 5/6, 1983/1984, 71–90

Arafat 1990

K. W. Arafat, *Classical Zeus. A Study in Art and Literature* (Oxford 1990)

Ashby 1914

T. Ashby, *Drawings of Ancient Paintings in English Collections I. The Eton Drawings*, *BSR* 7, 1914, 1–62

Bairrão Oleiro 1992

J. M. Bairrão Oleiro, *Conímbriga. Casa dos Repuxos* (Conímbriga 1992)

Baratte 1997

F. Baratte, Silbergeschirr, Kultur und Luxus in der römischen Gesellschaft, TrWPr 15, 1997, 3–26

Baratte 1993

F. Baratte, Quelques fragments de sarcophages inédits dans les collections du Louvre, in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit (Mainz am Rhein 1993) 219–222

Beazley 1927

J. D. Beazley, Icarus, JHS 47, 1927, 222–233

Bell 2008

S. Bell, Role Models in the Roman World, in: S. Bell – I. L. Hansen (Hrsg.), Role Models in the Roman World. Identity and Assimilation (Ann Arbor 2008) 1–39

Berger u.a. 1992

E. Berger – B. Müller-Huber – L. Thommen, Der Entwurf des Künstlers. Bildhauerkanon in der Antike und Neuzeit. Ausstellungskatalog Basel (Basel 1992)

Bignasca 2008

A. Bignasca, in: J. Latacz – T. Greub – P. Blome – A. Wieczorek (Hrsg.), Homer. Mythos von Troia in Dichtung und Kunst. Ausstellungskatalog Basel (München 2008)

Blech 1982

M. Blech, Studien zum Kranz bei den Griechen (Berlin 1982)

Blome 1990

P. Blome (Hrsg.), Orient und Frühes Griechenland. Kunstwerke der Sammlung H. und T. Bosshard (Basel 1990)

Blome 1977

P. Blome, Begram und Rom: Zu den Vorbildern des Aktaionsarkophages im Louvre, AntK 20, 1977, 43–53

Bol 2002

P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst I. Frühgriechische Plastik (Mainz am Rhein 2002)

Borg 2002

B. E. Borg, Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst (München 2002)

Borriello u.a. 2008

M. Borriello – M. P. Guidobaldi – P. G. Guzzo (Hrsg.), Ercolano. Tre secoli di scoperte. Ausstellungskatalog Neapel (Mailand 2008)

Bracker 2017

J. Bracker, The Borders of Metalepses and Borders of the Image, in: L. C. Grabbe – P. Rupert-Kruse – N. M. Schmitz (Hrsg.), Bildverstehen. Spielarten und Ausprägungen der Verarbeitung multimodaler Bildmedien (Darmstadt 2017) 93–109

Bragantini 2014

I. Bragantini, Roman Painting in the Republic and Early Empire, in: J. J. Pollitt (Hrsg.), The Cambridge History of Painting in the Classical World (New York 2014) 302–369

Bragantini – Sampaolo 2009

I. Bragantini – V. Sampaolo, La Pittura Pompeiana (Neapel 2009)

Breitenstein 1941

N. Breitenstein, Catalogue of Terracottas, Cypriote, Greek, Etrusco-Italian and Roman (Kopenhagen 1941)

Brilliant 1984

R. Brilliant, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (London 1984)

Brommer 1982

F. Brommer, Theseus. Die Taten des griechischen Helden in der antiken Kunst und Literatur (Darmstadt 1982)

Brommer 1976

F. Brommer, Denkmälerlisten zur griechischen Heldensage III. Übrige Helden (Marburg 1976)

Brommer 1969

F. Brommer, Die Wahl des Augenblicks in der griechischen Kunst (München 1969)

Brommer 1960

F. Brommer, Vasenlisten zur griechischen Heldensage (Marburg 1960)

Bühler 1968

W. Bühler, Europa (München 1968)

Bumke 2015

H. Bumke, Griechische Gärten im sakralen Kontext, in: K. Sporn – S. Ladstätter – M. Kerschner (Hrsg.), Natur – Kult – Raum. Akten des Internationalen Kolloquiums Paris-Lodron-Universität Salzburg 20.–22. Jänner 2012 (Wien 2015) 45–61

Bumke 2004

H. Bumke, Statuarische Gruppen in der frühen griechischen Kunst, JdI Ergh. 32, 2004

Buschor 1924

E. Buschor, Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia (Marburg 1924)

Cerulli Irelli 1990

G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – S. de Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (Stuttgart 1990)

Christes u.a. 2006

J. Christes – R. Klein – Ch. Lüth (Hrsg.), Handbuch der Erziehung und Bildung in der Antike (Darmstadt 2006)

Clairmont 1951

Ch. Clairmont, Das Parisurteil in der antiken Kunst (Zürich 1951)

Coarelli 2002

F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (München 2002)

Cook 1985

B. F. Cook, The Townley Marbles (London 1985)

Curtius 1950

L. Curtius, Lekythos in Tarent, ÖJH 38, 1950, 1–16

Curtius 1944/45

L. Curtius, Falsche Kameen, AA 1944/45, 1–24

Curtius 1929

L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (Leipzig 1929)

Daszewski 1977

W. A. Daszewski, La mosaïque de Thésée. Études sur les mosaïques avec représentations du labyrinthe, de Thésée et du Minotaure (Warschau 1977)

da Vinci 1909

L. da Vinci, Traktat von der Malerei (Jena 1909)

Davreux 1942

J. Davreux, La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments (Paris 1942)

Dawson 1944

Ch. M. Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting (New Haven 1944)

Diepolder 1926

H. Diepolder, Untersuchungen zur Komposition der römisch-campanischen Wandgemälde, RM 41, 1926, 1–78

Dierichs 1995

A. Dierichs, „Von Europa aber weiß kein Mensch...“ Antike Darstellungen der personifizierten Europa aus Griechenland und Italien, AW 26, 1995, 415–436

Dierichs 1992

A. Dierichs, Es muss nicht immer Timotheos sein. Leda und der Schwan in Wandmalereien aus den Vesuvstädten, KölnJb Vor- und Frühgeschichte 25, 1992, 51–64

Dierichs 1990

A. Dierichs, Leda-Schwan-Gruppen in der Glyptik und ihre monumentalen Vorbilder, Boreas 13, 1990, 37–50

Donati 1998

A. Donati (Hrsg.), Romana Pictura. La pittura romana dalle origini all'età bizantina. Ausstellungskatalog Rimini (Mailand 1998)

Eichler 1930

F. Eichler, Theseus und Ariadne, in: A. von Salis (Hrsg.), Festschrift der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin zur Feier des Hundertjährigen Bestehens der Staatlichen Museen zu Berlin am 1. Okt. 1930 (Berlin 1930)

Elia 1957

O. Elia, Pitture di Stabia (Neapel 1957)

Elia 1932

O. Elia, Pitture murali e mosaici del Museo Nazionale di Napoli (Neapel 1932)

Ewald 2004

B. C. Ewald, Theseus und Ariadne, in: P. Zanker – B. C. Ewald (Hrsg.), Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004) 378–381

Faraone 1999

Ch. A. Faraone, Ancient Greek Love Magic (London 1999)

Fischer 2002

Th. Fischer, Noricum (Mainz 2002)

Fittschen 1970

K. Fittschen, Zur Herakles-Nessos-Sage, Gymnasium 77, 1970, 161–171

Fludernik 2008

M. Fludernik, Erzähltheorie. Eine Einführung (Darmstadt 2008)

Foltiny 1980

S. Foltiny, Schwert, Dolch und Messer, ArchHom, 1980, E232

Fossing 1929

P. Fossing, The Thorvaldsen Museum. Catalogue of the Antique Engraved Gems and Cameos (Kopenhagen 1929)

Froning 1988

H. Froning, Anfänge der kontinuierenden Bilderzählung in der griechischen Kunst, *JdI* 103, 1988, 169–199

Froning 1981

H. Froning, Marmor-Schmuckreliefs mit griechischen Mythen im 1. Jh. v. Chr. (Mainz am Rhein 1981)

Frontisi-Ducroux 1975

F. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne* (Paris 1975)

Fuchs 1959

W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Reliefs, *JdI Ergh.* 20, 1959

Furtwängler 1900

A. Furtwängler, *Die antiken Gemmen II* (Leipzig 1900)

Gentili 2008

G. Gentili (Hrsg.), *Giulio Cesare. L'uomo, le imprese, il mito*. Ausstellungskatalog Rom (Mailand 2008)

Gerhard 1897

E. Gerhard (Hrsg.), *Etruskische Spiegel* 5 (Berlin 1897)

Ghali-Kahil 1955

L. B. Ghali-Kahil, *Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés* (Paris 1955)

Giuliani 2003

L. Giuliani, *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst* (München 2003)

Giuliani 1996

L. Giuliani, *Laokoon in der Höhle des Polyphem. Zur einfachen Form in Bild und Text*, *Poetica* 28, 1996, 1–47

Goethe 1830

J. W. von Goethe, *Über Laokoon*, in: *Goethes Werke*, Band 38, Stuttgart und Tübingen 1830, 35–52

Goddard King 1933

G. Goddard King, *Some Reliefs at Budapest*, *AJA* 37, 1933, 64–76

Grassinger 1999

D. Grassinger, *Die mythologischen Sarkophage I*. (Berlin 1999)

Greifenhagen 1970

A. Greifenhagen, Schmuckarbeiten in Edelmetall I. Fundgruppen (Berlin 1970)

Haakh 1959

H. Haakh, Der Schleier der Penelope, *Gymnasium* 66, 1959, 374–380

Hampe 1972

R. Hampe, *Sperlonga und Vergil* (Mainz am Rhein 1972)

Hampe 1954

R. Hampe, Das Parisurteil auf dem Elfenbeinkamm aus Sparta, in: R. Lullies (Hrsg.), *Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft. Festschrift zum 60. Geburtstag von Bernhard Schweitzer* (Stuttgart 1954) 77–86

Hanfmann 1957

G. M. A. Hanfmann, Narration in Greek Art, *AJA* 61, 1957, 71–78

Haug 2017

A. Haug, Bilder und Geschichte im 8. und 7. Jh. v. Chr., *JdI* 132, 2017, 1–39

Helbig 1868

W. Helbig, *Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens* (Leipzig 1868)

Heres 2004

H. Heres, Der Telephosfries, in: V. Kästner – H. Heres, *Der Pergamonaltar* (Mainz 2004) 59–68

Herrmann 1904–1931

P. Herrmann (Hrsg.), *Denkmäler der Malerei des Altertums* (München 1904–1931)

Higgins 1954

R. A. Higgins, *Catalogue of the Terracottas in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum* (London 1954)

Himmelmann-Wildschütz 1967

N. Himmelmann-Wildschütz, Erzählung und Figur in der archaischen Kunst. *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, 1967, Nr. 2, 73–97

Himmelmann 2009

N. Himmelmann, *Der ausruhende Herakles* (Paderborn 2009)

Himmelmann 1990

N. Himmelmann, Ideale Nacktheit in der griechischen Kunst, *JdI Erg.* 26 (Berlin 1990)

Hodske 2007

J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis (Stendal 2007)

Hoffelner 1988

K. Hoffelner, Die Metopen des Athener Schatzhauses, AM 103, 1988, 77–117

Hurka 2007

F. Hurka, Die literarisch gebildeten literarischen Barbareien des Trimalchio, in: L. Castagna – E. Lefèvre (Hrsg.), Studien zu Petron und seiner Rezeption (Berlin 2007) 213–225

Jacobsthal 1931

P. Jacobsthal, Die melischen Reliefs (Berlin 1931)

Jacobsthal 1929

P. Jacobsthal, Aktaions Tod, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 5, 1929, 1–23

Jentoft-Nilsen 1983

M. Jentoft-Nilsen, A Krater by Asteas, in: J. Frel (Hrsg.), Greek Vases in The J. Paul Getty Museum (Malibu 1983) 139–148

Jucker 1956

I. Jucker, Der Gestus des Aposkopein. Ein Beitrag zur Gebärdensprache in der antiken Kunst (Zürich 1956)

Kaptan 2000

D. Kaptan, Perseus, Ketos, Andromeda and the Persians, in: C. Işık (Hrsg.), Studien zur Religion und Kultur Kleinasiens und des ägäischen Bereiches. Festschrift Baki Ögün (Bonn 2000) 135–144

Kibédi Varga 1990

A. Kibédi Varga, Visuelle Argumentation und visuelle Narrativität, in: W. Harms (Hrsg.), Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988 (Stuttgart 1990) 356–367

Kleemann 1984

I. Kleemann, Frühe Bewegung I. Grundzüge der Anlage von Bewegung (Mainz am Rhein 1984)

Klein 1919

W. Klein, Pompejanische Bilderstudie II, ÖJH 19/20, 1919, 268–295

Klößner 2005

A. Klößner, Mordende Mütter. Medea, Prokne und das Motiv der furchtbaren Rache im klassischen Athen, in: G. Fischer – S. Moraw (Hrsg.), Die andere Seite der Klassik. Gewalt

im 5. Und 4. Jahrhundert v. Chr. Kulturwissenschaftliches Kolloquium Bonn 11.–13. Juli 2002 (Stuttgart 2005) 247–263

Knape 2005

J. Knape, Rhetorik, in: K. Sachs-Hombach (Hrsg.), Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden (Frankfurt am Main 2005) 134–148

Knauer 1969

E. R. Knauer, Leda, JBerlMus 11, 1969, 5–35

Koch 2005

N. J. Koch, Bildrhetorische Aspekte der antiken Kunsttheorie, in: M. Beetz – W. Brassat (Hrsg.), Rhetorik, Bd. 24, Bild–Rhetorik (Tübingen 2005) 1–13

Koch – Sichtermann 1982

G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage (München 1982)

Kossatz-Deissmann 1978

A. Kossatz-Deissmann, Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen (Mainz am Rhein 1978)

Kotitsa 1998

Z. Kotitsa, Hellenistische Keramik im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg (Würzburg 1998)

Kreuzer 2003

B. Kreuzer, Der Held als Vorbild, in: M. Flashar – R. von den Hoff – B. Kreuzer (Hrsg.), Theseus. Der Held der Athener (München 2003) 15–16

Krug 1968

A. Krug, Binden in der griechischen Kunst. Untersuchungen zur Typologie 6. – 1. Jahrh. V. Chr. (Diss. Johannes-Gutenberg-Universität Mainz 1968)

Kunze 1996

Ch. Kunze, Zur Datierung des Laokoon und der Skyllagruppe aus Sperlonga, JdI 111, 1996, 139–223

Langlotz 1928

E. Langlotz, Ein Votivrelief aus Tarent, in: Antike Plastik. Festschrift für Walther Amelung (Berlin und Leipzig 1928) 113–117

Lauter-Bufe 1969

H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (Erlangen 1969)

Le Rider 1966

G. Le Rider, Monnaies crétoises du Ve au Ier siècle avant J.-C. (Paris 1966)

Lessing 1964

G. E. Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei (Stuttgart 1964, Reclam-Ausgabe)
[Original von 1766]

Levi 1947

D. Levi, Antioch Mosaic Pavements I. (Rom 1947)

Ling 1991

R. Ling, Roman Painting (Cambridge 1991)

Lippold 1953/54

G. Lippold, Antiphilos, RM 60/61, 1953/54, 126–132

Lippold 1951

G. Lippold, Antike Gemäldekopien (München 1951)

Lorenz 2013

K. Lorenz, Der große Fries des Pergamon-Altars. Die narratologische Kategorie Metalepse und die Analyse von Erzählung in der Flächenkunst, in: E. Eisen – P. von Möllendorff (Hrsg.), Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien (Berlin 2013) 119–147

Lorenz 2009

T. Lorenz, Polykletüberlegungen, in: C. Reinholdt – P. Scherrer – W. Wohlmayr (Hrsg.), Aiakeion. Beiträge zur Klassischen Altertumswissenschaft zu Ehren von Florens Felten (Wien 2009) 67–74

Lorenz 2008

K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern (Berlin 2008)

Luck-Huyse 1997

K. Luck-Huyse, Der Traum vom Fliegen in der Antike (Diss. Universität Saarbrücken 1997)

Lyotard 1994

J.-F. Lyotard, Das postmoderne Wissen. Ein Bericht (Wien 1994)

Maderna 2003

C. Maderna, Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (Frankfurt am Main 2003) 275–298

Maier 1974

F. G. Maier, Ausgrabungen in Alt-Paphos, AA 89, 1974, 28–48

Marconi 1929

R. Marconi, La Pittura dei Romani (Rom 1929)

Marrou 1957

H.-I. Marrou, Geschichte der Erziehung im Klassischem Altertum (Freiburg i. Br. 1957)

Martini 1977

W. Martini, Leda oder Aphrodite?, in: U. Höckmann – A. Krug (Hrsg.), Festschrift für Frank Brommer (Mainz 1977) 223–229

Mastrocinque 2005

A. Mastrocinque, Die Zauberkünste der Aphrodite. Magische Gemmen auf dem Diadem der Liebesgöttin, in: Th. Ganschow – M. Steinhart (Hrsg.), Otium. Festschrift für V. M. Strocka (Remshalden 2005) 223–231

Mau 1908

A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst (Leipzig 1908)

Mau 1890

A. Mau, Scavi di Pompei, RM 5, 1890, 228–284

Mazzoleni – Pappalardo 2005

D. Mazzoleni – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration (München 2005)

Meyboom 1978

P. G. P. Meyboom, Some Observations on Narration in Greek Art, MededRom N. S. 5, 1978, 55–82

Meyer – Brüggemann 2007

M. Meyer – N. Brüggemann, Kore und Kouros. Weihegaben für die Götter, Wiener Forschungen zur Archäologie 10 (Wien 2007)

Mielsch 2001

H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001)

Moormann 1988

E. M. Moormann, La pittura parietale Romana come fonte di conoscenza per scultura antica (Assen 1988)

Moret 1975

J.-M. Moret, L'Ilioupersis dans la céramique Italiote. Les mythes et leurs expression figurée au IV^e siècle (Genf 1975)

Moser von Filseck 1990

K. Moser von Filseck, Kairos und Eros (Bonn 1990)

Moser von Filseck 1988

K. Moser von Filseck, Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Zeit und Raum in der Plastik des 5. und 4. Jh. v. Chr. (Bonn 1988)

Müller – Ehlers 2008

K. Müller – W. Ehlers, Petronius Arbiter. Cena Trimalchionis – Gastmahl bei Trimalchio (München 2008)

Muss – Schubert 1988

U. Muss – Ch. Schubert, Die Akropolis von Athen (Graz 1988)

Muth 2008

S. Muth, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. (Berlin 2008)

Muth 1998

S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur (Heidelberg 1998)

Mylonopoulos 2008

J. Mylonopoulos, Natur als Heiligtum – Natur im Heiligtum, ArchRel 10, 2008, 51–83

Naumann 1983

F. Naumann, Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst, IstMitt Beih. 28 (Tübingen 1983)

Neumann 1965

G. Neumann, Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst (Berlin 1965)

Neverov 1971

O. Neverov, Antique Cameos in the Hermitage Collection (Leningrad 1971)

Niccolini 1890

F. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti (Neapel 1890)

Oenbrink 1997

W. Oenbrink, Das Bild im Bilde. Zur Darstellung von Götterstatuen und Kultbildern auf griechischen Vasen (Frankfurt am Main 1997)

Olshausen 2007

E. Olshausen, Soziokulturelle Betrachtungen zur *Cena Trimalchionis*, in: L. Castagna – E. Lefèvre (Hrsg.), Studien zu Petron und seiner Rezeption (Berlin 2007) 15–31

Orsi 1912

P. Orsi, Scavi di Calabria nel 1911, NSc 9 Suppl., 1912, 3–66

Padgett u.a. 1993

J. M. Padgett – M. B. Comstock – J. J. Herrmann – C. C. Verneule (Hrsg.), *Vase-Painting in Italy. Red-Figured and Related Works in the Museum of Fine Arts, Boston* (Boston 1993)

Panofka 1848

Th. Panofka, *Priamos und Kassandra*, AZ 6, 1848, 241–244

Pappalardo – Capuano 2006

U. Pappalardo – A. Capuano, *Immagini della città nella pittura romana: visioni fantastiche o realtà architettoniche?*, in: L. Haselberger – J. Humphrey (Hrsg.), *Imaging Ancient Rome. Documentation – Visualization – Imagination* (Portsmouth 2006)

Paribeni 1970/1971

E. Paribeni, *Della liberazione di Elena e di altre storie*, AttiMemMagnaGr 11/12, 1970/1971, 153–158

Perkins 1973

A. Perkins, *The Art of Dura-Europos* (Oxford 1973)

Pernice 1938

E. Pernice, *Pavimente und figürliche Mosaiken* (Berlin 1938)

Pfisterer-Haas 2002

S. Pfisterer-Haas, *Mädchen und Frauen am Wasser. Brunnenhaus und Louterion als Orte der Frauengemeinschaft und der möglichen Begegnung mit einem Mann*, JdI 117, 2002, 1–79

Phillips 1968

K. M. Phillips, *Perseus and Andromeda*, AJA 72, 1968, 1–23

Pickard-Cambridge 1946

A. W. Pickard-Cambridge, *The Theatre of Dionysus in Athens* (Oxford 1946)

Pochmarski 1975

E. Pochmarski, *Zum Kopf vom Südabhang*, AM 90 1975, 145–162

Raab 1972

I. Raab, *Zu den Darstellungen des Parisurteils in der griechischen Kunst* (Frankfurt am Main 1972)

Reinach 1922

S. Reinach, *Répertoires des peintures Grecques et Romaines* (Paris 1922)

Reinach 1895

S. Reinach, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans* (Paris 1895)

Richardson 1979

E. Richardson, The Story of Ariadne in Italy, in: G. Kopcke – M. B. Moore (Hrsg.), Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to Peter Heinrich von Blanckenhagen (New York 1979) 189–195

Richter 1971

G. M. A. Richter, Engraved Gems of the Romans (London 1971)

Richter 1956

G. M. A. Richter, Catalogue of Engraved Gems. Greek, Etruscan and Roman (Rom 1956)

Rieche 1978

A. Rieche, Die Kopien der “Leda des Timotheos”, AntPl 17, 1978, 21–55

Rizzo 1929

G. E. Rizzo, La Pittura Ellenistico-Romana (Mailand 1929)

Robert 1900

C. Robert, A Collection of Roman Sarcophagi at Cliveden, JHS 20, 1900, 81–98

Robert 1890

C. Robert, Die antiken Sarkophag-Reliefs II. Mythologische Cyklen (Berlin 1890)

Robert 1881

C. Robert, Bild und Lied. Archäologische Beiträge zur Geschichte der griechischen Heldensage, Philologische Untersuchungen 5 (Berlin 1881)

Robertson 1992

M. Robertson, The Art of Vase-Painting in Classical Athens (Cambridge 1992)

Rochette 1846–1853

D. R. Rochette, Choix des peintures de Pompéi (Paris 1846-1853)

Rodenwaldt 1909

G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (Berlin 1909)

Rohbeck 2015

J. Rohbeck, Erzählung und Geschichte, in: M. Fludernik – N. Falkenhayner – J. Steiner (Hrsg.), Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven (Würzburg 2015) 95–113

Rotroff 1996

S. Rotroff, The Missing Krater and the Hellenistic Symposium. Drinking in the Age of Alexander the Great (Christchurch 1996)

Rottloff 2006

A. Rottloff, Lebensbilder römischer Frauen (Mainz am Rhein 2006)

Rumpf 1953

A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der klassischen Antike, HdArch IV 1, München 1953

Schädler 2003

U. Schädler, Kairos - der unfruchtbare Moment, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst (Frankfurt am Main 2003) 171–182

Schädler 1999

U. Schädler, Zeit, Prozess und Handlung in der griechischen Plastik der Spätklassik und des Hellenismus, in: R. F. Docter – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, Juli 12-17, 1998, 355–358

Schauenburg 1989

K. Schauenburg, Zur Grabsymbolik apulischer Vasen, JdI 104, 1989, 19–60

Schauenburg 1984

K. Schauenburg, Unterweltbilder aus Großgriechenland, RM 91, 1984, 359–387

Schauenburg 1981

K. Schauenburg, Europa auf einer Situla im Kunsthandel, RM 88, 1981, 107–116

Schauenburg 1960

K. Schauenburg, Perseus in der Kunst des Altertums (Bonn 1960)

Schefold 1981

K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1981)

Schefold 1978

K. Schefold, Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst (München 1978)

Schefold 1975

K. Schefold, Wort und Bild. Studien zur Gegenwart der Antike (Basel 1975)

Schefold 1964

K. Schefold, Frühgriechische Sagenbilder (München 1964)

Schefold 1957

K. Schefold, Die Wände Pompejis (Berlin 1957)

Schefold 1953/54

K. Schefold, Pompeji unter Vespasian, RM 60/61, 1953/54, 107–125

Schefold 1952

K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952)

Schefold – Jung 1988

K. Schefold – F. Jung, Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst (München 1988)

Schlam 1984

C. C. Schlam, Diana and Actaeon: Metamorphoses of a Myth, *ClAnt* 3, 1984, 82–110

Schlörb 1965

B. Schlörb, Timotheos, *JdI Erg.* 22, 1965

Schmaltz 1989

B. Schmaltz, Andromeda – Ein campanisches Wandbild, *JdI* 104, 1989, 259–281

Schmidt 2005

S. Schmidt, Rhetorische Bilder auf attischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr. (Berlin 2005)

Schönberger 1978

O. Schönberger, Das Europa-Mosaik Barberini in Oldenburg, *WürzbJb* 4, 1978, 223–229

Schwarzmaier 1997

A. Schwarzmaier, Griechische Klappspiegel. Untersuchungen zu Typologie und Stil, *AM* 18. Beih., 1997

Seider 1968

R. Seider, Römische Malerei (Königstein im Taunus 1968)

Seiler 1992

F. Seiler, Casa degli Amorini Dorati. Häuser in Pompeji Bd. 5 (1992)

Sichtermann – Koch 1975

H. Sichtermann – G. Koch, Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen (Tübingen 1975)

Sichtermann 1992

H. Sichtermann, Die mythologischen Sarkophage II. (Berlin 1992)

Simon 2009

E. Simon, Medea in der antiken Kunst: Magierin – Mutter – Göttin. Medeas Wandlungen, *Ausgewählte Schriften III*. (Mainz 2009) 135–151

Simon 1990

E. Simon, Neues zu den Mythen von Andromeda und Leda auf apulischen Vasen, in: E. Schwinzer – S. Steingräber (Hrsg.), *Kunst und Kultur in der Magna Graecia. Ihr Verhältnis zum griechischen Mutterland und zum italischen Umfeld* (Tübingen 1990) 46–51

Simon 1986

E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (München 1986)

Simon 1981

E. Simon, Die griechischen Vasen (München 1981)

Simon 1975

E. Simon, Führer durch die Antikensammlung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg (Mainz 1975)

Simon 1954

E. Simon, Die Typen der Medeadarstellung in der antiken Kunst, *Gymnasium* 61, 1954, 203–227

Sinn 2010

F. Sinn, Grabskulptur als Ausdruck der privaten Repräsentation, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians (Mainz am Rhein 2010) 276–290

Smith 1904

A. H. Smith, A Catalogue of Sculpture in the Department of Greek and Roman Antiquities. British Museum III (London 1904)

Snodgrass 1982

A. M. Snodgrass, Narration and Allusion in Archaic Greek Art, J. L. Myres Memorial Lecture 11 (London 1982)

Sogliano 1879

A. Sogliano, Le pitture murali campagne scoverti negli anni 1867-1879 descritte, in: Pompei e la regione Sotterrata dal Vesuvio II, Neapel 1879

Söldner 2010

M. Söldner, Ideale Plastik zur Gestaltung eines imperialen Ambientes, in: P. C. Bol (Hrsg.), Die Geschichte der antiken Bildhauerkunst IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians (Mainz am Rhein 2010) 255–275

Squire 2011

M. Squire, The Iliad in a Nutshell. Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae (New York 2011)

Stähli 2003

A. Stähli, Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit, in: P. C. Bol (Hrsg.), Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst. Passavant-Symposium Frankfurt am Main 8. bis 10. Dezember 2000 (Möhnesee 2003) 239–264

Stansbury-O'Donnell 1999

M. D. Stansbury-O'Donnell, Pictorial Narrative in Ancient Greek Art (Cambridge 1999)

Steuernagel 1991

D. Steuernagel, Der gute Staatsbürger: Zur Interpretation des Kuros, *Hephaistos* 10, 1991, 35–48

Stilp 2006

F. Stilp, Die Jacobsthal-Reliefs. Konturierte Tonreliefs aus dem Griechenland der Frühklassik (Rom 2006)

Stöckl 2014

H. Stöckl, Rhetorische Bildanalyse, in: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hrsg.), *Bild und Methode. Theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft* (Köln 2014) 377–390

Strocka 2007

V. M. Strocka, Domestic Decoration. Painting and the “Four Styles”, in: J. J. Dobbins – P. W. Foss (Hrsg.), *The World of Pompeii* (New York 2007) 302–322

Strocka 1999

V. M. Strocka, Zur Datierung der Sperlonga-Gruppe und des Laokoon, in: *Gedenkschrift für Andreas Linfert: hellenistische Gruppen* (Mainz am Rhein 1999) 307–322

Strocka 1984

V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli, Häuser in Pompeji Bd. 1 (1984)

Strong 1966

D. E. Strong, *Greek and Roman Gold and Silver Plate* (Kent 1966)

Studniczka 1919

F. Studniczka, Der Frauenkopf vom Südabhang der Burg in Athen, *JdI* 34, 1919, 107–144

Theissing 1987

H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (Darmstadt 1987)

Thomas 2005

R. Thomas, Klappspiegel mit Europa auf dem Stier, in: K. Sporn (Hrsg.), *Europas Spiegel. Die Antikensammlung im Suermondt-Ludwig-Museum Aachen* (Wiesbaden 2005) 226–227

Titzmann 1990

M. Titzmann, Theoretisch-methodologische Probleme einer Semiotik der Bild-Text-Relation, in: W. Harms (Hrsg.), *Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposion 1988* (Stuttgart 1990) 368–384

Travlos 1971

J. Travlos, *Bildlexikon zur Topographie des antiken Athen* (Tübingen 1971)

Trendall 1987

A. D. Trendall, *The Red-Figured Vases of Paestum* (Hertford 1987)

Trendall – Cambitoglou 1982

A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia II. Late Apulian* (Oxford 1982)

Trendall – Cambitoglou 1978

A. D. Trendall – A. Cambitoglou, *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and Middle Apulian* (Oxford 1978)

Ulbrecht 1968

G. Ulbrecht, *Römische Waffen des 1. Jahrhunderts n. Chr.*, *Limesmuseum Aalen* 4 (Stuttgart 1968)

Verzár-Bass 2008

M. Verzár-Bass, *Icarusdarstellungen aus Flavia Solva und das Problem der Vorbilder*, in: Ch. Franek – S. Lamm – T. Neuhauser – B. Porod – K. Zöhrer (Hrsg.), *Thiasos. Festschrift für Erwin Pochmarski zum 65. Geburtstag* (Wien 2008) 1081–1093

Villanueva Puig 1987

M.-C. Villanueva Puig, *Sur l'identité de la figure féminine assise sur un taureau dans la céramique attique à figures noires*, in: C. Bérard – C. Bron – A. Pomari (Hrsg.), *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque International Lausanne 8–11 février 1984*, *Cahiers d'archéologie Romande* (Lausanne 1987) 131–143

von Blanckenhagen 1968

P. H. von Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, *RM* 75, 1968, 106–143

von Blanckenhagen 1963

P. H. von Blanckenhagen, *The Odyssey Frieze*, *RM* 70, 1963, 100–146

von Blanckenhagen 1962

P. H. von Blanckenhagen, *The Paintings from Boscotrecase*, *MdI Ergh.* 6, 1962

von Blanckenhagen 1957

P. H. von Blanckenhagen, *Narration in Hellenistic and Roman Art*, *AJA* 61, 1957, 78–83

von Gonzenbach 1961

V. von Gonzenbach, *Die römischen Mosaiken der Schweiz* (Basel 1961)

von Hesberg 1988

H. von Hesberg, *Bildsyntax und Erzählweise in der hellenistischen Flächenkunst*, *JdI* 103, 1988, 309–364

Wallace-Hadrill 2011

A. Wallace-Hadrill, *Herculaneum. Past and Future* (London 2011)

Walters 1921

H. B. Walters, *Red-Figured Vases Recently Acquired by the British Museum*, *JHS* 41, 1921, 117–149,

Wattel-de Croizant 1995

O. Wattel-de Croizant, *Les mosaïques représentant le mythe d'Europe (Ier–VIe siècles). Évolution et interprétation des modèles Grecs en milieu Romain* (Paris 1995)

Weinreich 1962

O. Weinreich (Hrsg.), *Römische Satiren* (Zürich 1962)

Weitzmann 1959

K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination* (Cambridge 1959)

Weitzmann 1947

K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration* (Princeton 1947)

Werner 1998

K. E. Werner, *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen* (Vatikan 1998)

Wickhoff 1912

F. Wickhoff, *Römische Kunst. Die Wiener Genesis* (Berlin 1912)

Wiegartz 1983

H. Wiegartz, *Leda und der Schwan in der kaiserzeitlichen attischen Plastik*, *Boreas* 6, 1983, 168–196

Willemsen 1956

F. Willemsen, *Aktaionbilder*, *JdI* 71, 1956, 29–58

Wirth 1927

F. Wirth, *Der Stil der kampanischen Wandgemälde im Verhältnis zur Wanddekoration*, *RM* 42, 1927, 1–83

Wünsche 1998

R. Wünsche (Hrsg.), *Der Torso. Ruhm und Rätsel. Ausstellungskatalog München, Glyptothek* (München 1998)

Zahn 1983

E. Zahn, *Europa und der Stier* (Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 1983)

Zanker 1990

P. Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder* (München 1987)

Zanker – Ewald 2004

P. Zanker – B. C. Ewald (Hrsg.), Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (München 2004)

Zinserling 1975

V. Zinserling, Zum Bedeutungsgehalt des archaischen Kouros, *Eirene* 13, 1975, 19–33

Zinserling-Paul 1979

V. Zinserling-Paul, Zum Bild der Medea in der antiken Kunst, *Klio* 61, 1979, 407–436

Zwierlein-Diehl 2007

E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen und ihr Nachleben* (Berlin 2007)

Zwierlein-Diehl 1969

E. Zwierlein-Diehl, *Antike Gemmen in deutschen Sammlungen II.* (München 1969)

Katalog

Allgemeine Vorbemerkungen zum Katalog:

Der Katalog ist alphabetisch nach Themenwahl gegliedert, die Auflistung erfolgt diachron aufsteigend. Er besteht nicht auf Vollständigkeit. Es ist intendiert, verschiedene für die Untersuchung relevante und zielführende Darstellungen eines Themas zusammenzutragen. Zeigen mehrere Bilder der römischen Wandmalerei dasselbe Motiv, werden nur jene Bilder ausführlicher im Katalog ausgeführt, welche Besonderheiten beziehungsweise Unterschiede ikonographischer Art sowie bezüglich des gewählten Moments aufzeigen und somit für diese Untersuchung besonders interessieren. Heutzutage nicht mehr erhaltene Wandbilder werden, sofern vorhanden, mittels der archäologischen Dokumentation und Zeichnungen rekonstruiert und für die Untersuchung herangezogen. Vollständig korrekte Kopien der Wandbilder existieren jedoch vermutlich nicht, da formal, aber auch inhaltlich Veränderungen durch die neuzeitlichen Kopisten vorgenommen worden sein können⁸⁵⁸. Dennoch sollen die Zeichnungen und Stiche in der Untersuchung unter Vorbehalt Verwendung finden.

Die Angaben setzen sich wie folgt zusammen:

- Aufbewahrungsort
- Fundort
- Datierung
- Weitere Malereien in demselben Raum
- Literaturangaben
- Beschreibung

Anschließend sollen an jede bildthematische Rubrik mit cursorischer Angabe der Verortung, der Datierung und dem Verweis auf den Eintrag in einem Bildkorpus oder auf rezente Literatur jene Darstellungen aufgelistet werden, die keinen expliziten Eingang in die Untersuchung fanden.

Die Abkürzungen der Literaturangaben folgen dem Autor-Jahr-System des Deutschen Archäologischen Instituts.

⁸⁵⁸ Hodske 2007, 13.

Szenen aus mythologischen Erzählungen

A) Actaeon mit Diana

Aa) Actaeon beobachtet Diana beim Bad

Aa1 zerstört

Pompeji, IX 7, 12, namenloses Haus

Unbekannter Stil

In demselben Raum: Polyphem und Galatea; ggf. Narziss und Echo

Sogliano 1879, 29 Nr. 115; Helbig Nr. 455; Klein 1919, 278 Abb. 182; Schefold 1957, 268; Dawson 1965, 82 Nr. 5 Taf. 1; PPM IX 780; Hodske 2007, 193 Taf. 83, 1. 2; Lorenz 2008, 285 Abb. 135.

Die Zeichnung der zerstörten Wandmalerei zeigt einen Bach, in dem Diana ein Bad nimmt. Hinter ihr liegen ihre Kleidung und Waffen. Sie kniet, während sie mit der Rechten versucht, ihre Brüste zu verdecken. Ihre Linke ist abwehrend nach oben erhoben, wo hinter einem Felsen Actaeon die Göttin beim Bad beobachtet. Neben dem Bach ist ein kleines Podest, auf dem drei Statuetten stehen. Sie betonen den heiligen Charakter dieses Ortes, den der Jäger stört, verweisen jedoch auch darauf, dass es sich hier um keine unberührte Natur handelt.

Aa2 Pompeji, *in situ*

Pompeji, VII 4, 48, Casa della Caccia antica

4. Stil

In demselben Raum: Apollo mit Geliebtem; Polyphem umarmt Galatea

Helbig Nr. 250; Schefold 1957, 182; Dawson 1965, 111 Nr. 65; PPM VII 41; Hodske 2007, 193 Taf. 84, 1.2; Lorenz 2008, 317 Abb. 149b.

Die teilweise zerstörte Darstellung zeigt in der unteren Bildhälfte die kniende Diana in Dreiviertelansicht von hinten. Ihr Blick geht nach links, wo ein Hund neben dem Felsen, auf dem sie ihre Kleidung und Bewaffnung gelegt hat, steht. Das Tier hat seinen Blick nach oben gerichtet, wo sich Actaeon befindet und Diana erblickt. Aufgrund der Zerstörung ist nur der Unterkörper des Jägers zu erkennen.

Aa3 Pompeji, *in situ*

Pompeji, VI 16, 7.38, Casa degli Amorini dorati

4. Stil

In demselben Raum: Leda (**Gb5**); Fischerin

Schefold 1957, 156; Dawson 1965, 114 Nr. 73; PPM V 838–839; LIMC II (1984) 836 Nr. 328 Taf. 620 s.v. Artemis/ Diana (E. Simon – G. Bauchhness); Seiler 1992, 113 Anm. 683 Abb. 382; Hodske 2007, 193 Taf. 84, 3.4; Lorenz 2008, 192 Abb. 71.

In der verblassten Malerei steht Diana nackt und frontal für den Betrachter sichtbar neben einem Bach. Ihre Kleidung und Waffen liegen zu ihrer Rechten auf einem Felsen. Ihr Blick

gilt Actaeon, der rechts im Bild über einen Felsen schaut. Er hebt freudig seine Hand zur Begrüßung, an seiner Stirn wachsen bereits Hörner.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, VI 13, 12.19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus, 3. Stil, Lit.: PPM V 219; Hodske 2007, 193 Taf. 83, 3.

Pompeji, *in situ*, VII 16, 21–22, Casa di M. Fabius Rufus, 4. Stil, Lit.: PPM VII 1100; Hodske 2007, 193 Taf. 83, 4.

Ab) Diana bestraft Actaeon/ Actaeon wehrt sich gegen seine Hunde

Ab1 zerstört

Pompeji, IX 2, 16, Casa di T. Dentatius Panthera
3. Stil

In demselben Raum: Meleager und Atalante (zerstört); Theseus verlässt Ariadne (zerstört); Tod des Pelias durch Medea (zerstört)

Helbig Nr. 249; Schefold 1957, 242; Dawson 1965, 81 Nr. 3 Taf. 1; PPM IX 5; LIMC I (1981) 463 Nr. 90 s.v. Aktaion (L. Guimond); Hodske 2007, 194 Taf. 85, 2.5.

Das Bild ist fast vollständig zerstört; eine Zeichnung gibt die Darstellung wieder: Eine felsige Landschaft dominiert das Bild. Hinter dem Felsen links schaut Diana hervor, die, nun bekleidet, nach ihren Waffen greift. Vor ihr läuft ein Hund um die Ecke Richtung Actaeon. Er steht im Vordergrund mit dem Mantel um den linken Arm und dem *pedum* in der rechten Hand. Er versucht seine Hunde von sich abzuwehren, die ihn angreifen und sich in ihm verbeißen. Aus seiner Stirn sprießen Hörner.

Ab2 Pompeji, *in situ*

Pompeji, I 11, 6, Casa della Venere in bikini
4. Stil

In demselben Raum: Parisurteil (**Ib3**)

PPM II 564; Hodske 2007, 194 Taf. 85, 1.

Das Bild ist schlecht erhalten. Beide Figuren sind nackt. Diana kniet links am Boden und hält ihre rechte Hand vor die Brust. Actaeon ist frontal dargestellt und erhebt seinen rechten Arm über den Kopf, um mit seinem *pedum* gegen die Hunde auszuholen. Diese haben sich bereits in Actaeon verbissen; aus seiner Stirn sprießen Hörner.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, *in situ*, II 2, 2.5, Casa di Laureius Tiburtinus, 4. Stil, Lit.: PPM III 101; Hodske 2007, 194 Taf. 85, 4.

Pompeji, I 10, 4, Casa del Menandro, 4 Stil, Lit.: Schefold 1957, 42; LIMC I (1981) 462 Nr. 84 s.v. Aktaion (L. Guimond).

Ac) mehrszenige Darstellung: Actaeon beobachtet Diana beim Bad/ Diana bestraft Actaeon, Actaeon wird von seinen Hunden angegriffen

Ac1 zerstört
Pompeji, IX 1, 22, Casa di M. Epidius Sabinus
3. Stil
In demselben Raum: Orpheus, Hercules und die Musen

Helbig Nr. 252 a; Schefold 1957, 238; Dawson 1965, 97. 98 Nr. 37 Taf. 12; PPM VIII 1042. 1043; LIMC II (1984) 836 Nr. 334 s.v. Artemis/ Diana (E. Simon–G. Bauchhness); Hodske 2007, 194 Taf. 86, 1; Lorenz 2008, 209 Abb. 91⁸⁵⁹.

Die Zeichnung des zerstörten Wandbildes zeigt eine Landschaft versehen mit verschiedener Architektur sowie grasenden Tieren. Links im Bild kniet Diana am Bach, an dem sie nackt ein Bad nimmt. Ihr Blick und ihre abwehrende Armbewegung gelten Actaeon, der sich in ihrem Heiligtum befindet und sie von dort aus beobachtet. Weiter rechts im Bild ist wiederum Diana zu sehen. Sie ist vollständig bekleidet, neben ihr läuft ein Hund. Diesen hetzt sie mittels energischer Armbewegung auf Actaeon. Dieser wehrt sich gegen einen weiteren Hund, der sich in seine Hüfte verbissen hat.

Ac2 zerstört
Pompeji, VII 7, 19, namenloses Gebäude
Unbekannter Stil
In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 251; Schefold 1957, 195; Hodske 2007, 194–195 Taf. 86, 2.

Die Zeichnung der zerstörten Darstellung zeigt ein Landschaftsbild mit Architektur und verschiedenen Figuren. Links im Bild kniet Diana am Bach, um ein Bad zu nehmen und scheint noch nicht von Actaeon gestört worden zu sein. Dennoch wehrt sich Actaeon rechts gegen einen Hund, der sich in ihn verbissen hat. Zusätzlich stehen zwei Gewandstatuen zwischen Diana und dem Jäger. Vor einer Votivsäule sitzt eine nackte Beobachterin; links in der Ecke lagert ein Flussgott⁸⁶⁰ mit einem Füllhorn neben einer ithyphallischen Herme.

Ac3 zerstört
Pompeji, VII 15, 2, Casa di Marinaio
3. Stil
In demselben Raum: Schwebende mit Girlande

Sogliano 1879, 29–30 Nr. 116; Schefold 1957, 206; Dawson 1965, 97 Nr. 36; PPM VII 740; Hodske 2007, 195 Taf. 86, 4.

Im Mittelpunkt der Zeichnung der zerstörten Darstellung steht ein Heiligtum der Diana, in der eine Statue der Göttin steht. Rechts unten kniet Diana an einem Bach, um ein Bad zu nehmen. Links im Bild hinter Felsen befindet sich Actaeon, der die Göttin beobachtet. Darunter erscheint der Jäger ein weiteres Mal, diesmal wehrt er zwei Hunde ab, die ihn angreifen. Zusätzlich sieht man grasende Tiere.

⁸⁵⁹ Lorenz 2008, 210 Abb. 91. Falsche Hauszuteilung.

⁸⁶⁰ Hodske 2007, 195.

Ac4 Pompeji, *in situ*
Pompeji, I 9, 5, Casa del Frutteto
3. Stil
In demselben Raum: Icarus und Daedalus (**Db3**)

PPM II 52–53; Hodske 2007, 195 Taf. 86, 3; Lorenz 2008, 207 Abb. 90.

Die verblasste Darstellung lässt die kniende Diana erkennen. Sie ist mit dem Rücken zum Betrachter gerichtet. Über ihr befindet sich Actaeon, der zu fliehen scheint. Rechts daneben ist er ein weiteres Mal zu sehen und wehrt sich gegen mehrere Hunde, die ihn angreifen und beißen. Darüber hinaus befindet sich links ein Gebäude, vor dem sich eine Frau auf eine Säule stützt und das Geschehen beobachtet. Rechts steht eine Person, ggf. Actaeon vor einer Statue.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, IX 7, 16, 3. Stil, Lit.: Schefold 1957, 269; LIMC I (1981) 463 Nr. 96 Taf. 359 s.v. Aktaion (L. Guimond).

Pompeji, zerstört, VI 2, 4, Casa di Sallustio, 4. Stil, Lit.: Schefold 1957, 93; LIMC I (1981) 463 Nr. 94 s.v. Aktaion (L. Guimond).

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, o. Inv.-Nr., Herculaneum, 3. Stil, Lit.: Mielsch 2001, 150 Abb. 178.

Pompeji, II 2, 2, Casa di M. Laureius Tiburtinus, 4. Stil, Lit.: Schefold 1957, 51; LIMC I (1981) 463 Nr. 98 s.v. Aktaion (L. Guimond).

B) Die Entführung der Europa

Ba) Europa sitzt auf dem Stier

Ba1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 111475
Pompeji, IX 5, 18, Casa di Giasone
3. Stil
In demselben Raum: Pan und Nymphen; Hercules mit Nessus (**C1**); Dianaheiligtum (zerstört)

Sogliano 1879, 22 Nr. 79; Herrmann 1904–1931, Taf. 68; Mau 1908, 496–497 Abb. 287; Rodenwaldt 1909, 69–70 Abb. 11; Reinach 1922, 13 Abb. 1; Diepolder 1926, 21; Rizzo 1929, Taf. 99; Curtius 1929, 289 Taf.4; Marconi 1929, 74 Abb. 98; Elia 1932, Nr. 47 Abb. 12; Schefold 1952, Taf. 18; Lippold 1953/54, 126 Taf. 52; Rumpf 1953, 172, 6 Taf. 60, 1; Schefold 1957, 263–264; Zahn 1983, 168 Nr. 274; PPM IX 705; LIMC IV (1988) 83 Nr. 125 Taf. 42 s.v. Europe I (M. Robertson); Cerulli Irelli 1990, 307 Abb. 95; Hodske 2007, 199 Taf. 92, 1; Lorenz 2008, 423 Abb. 229; Bragantini 2009, 234–235 Nr. 90.

Die Wandmalerei ist im Hintergrund in einem hellen erdfarbenen Ton gehalten und besitzt einige Risse, die von oben nach unten das Bild durchziehen.

Europa sitzt seitlich auf dem Stier links im Bild. Die Vorderseite ihres Oberkörpers ist entblößt, Unterkörper und Rücken verdeckt ein Gewand. Ihre rechte Hand ruht auf ihrem Kopf und hält ein Stück des Gewandes fest, das hinter ihrem Kopf herabfällt. Ihre linke Hand

liegt auf dem Kopf des Tieres. Rechts der Gruppe stehen drei Frauenfiguren Europa und dem Tier zugewandt. Die linke Gefährtin beugt sich vor, um den Stier am Hals zu streicheln. Die zwei weiteren Frauen beobachten sie dabei.

Im Hintergrund erkennt man eine Säule, dahinter einige Bäume und eine felsige Landschaft. Rechts am Bildrand befindet sich eine Mauer oder Stele, vor der eine Hydria steht.

Ba2 Pompeji, *in situ*
Pompeji, I 8, 8, Thermopolium
3. Stil
In demselben Raum: unbekannt

Schefold 1957, 37; Zahn 1983, 168 Nr. 276; PPM I 821; LIMC IV (1988) 83 Nr. 125a s.v. Europe I (M. Robertson); Cerulli Irelli 1990, Taf. 22; Hodske 2007, 200 Taf. 92, 2.

Die Wandmalerei im Thermopolium ist verblasst und an einigen Stellen ist Farbe abgeplatzt. Europa sitzt auf einem Stier. Sie trägt einen Chiton mit einem Schleier, den sie mit ihrer rechten Hand hinter ihrem Kopf emporhebt. Ihre linke Hand ruht auf dem Kopf des Stieres. Links hinter dem Tier steht eine Gefährtin, die ihre linke Hand Europa entgegenstreckt. Rechts des Tieres befinden sich drei weitere Frauenfiguren: Zwei sind im Begriff eine Girlande aufzuhängen, die Dritte streichelt den Stier. Alle Figuren sind bekränzt. Im Hintergrund befindet sich Architektur.

Ba3 zerstört
Pompeji, VII 16, 10, Scavo del Principe di Montenegro
3. Stil
In demselben Raum: Frau, die Sitzendem Rolle reicht (zerstört)

Helbig Nr. 123; Schefold 1957, 208; PPM VII 842–843; LIMC IV (1988) 83 Nr. 125b s.v. Europe I (M. Robertson); Hodske 2007, 200 Taf. 92, 3.

Die Wandmalerei ist zerstört, jedoch in einer Zeichnung festgehalten. Sie ist eine spiegelbildliche Variante von **Ba1** und **Ba2**. Europa sitzt auf dem Stier am rechten Bildrand. Drei der Gefährtinnen stehen vor dem Stier, eine von ihnen hält ein Ende einer Girlande fest, eine weitere scheint den Stier mit einer Girlande zu schmücken. Im Bildhintergrund sieht man den Kopf einer weiteren Begleiterin zwischen Europa und dem Stier. Rechts hinter dem Tier steht eine Frau, die zu Europa aufblickt. Im Hintergrund befindet sich Architektur, ggf. eine Hauswand.

Bb) Europa wird von dem Stier entführt

Bb1 zerstört
Pompeji, VI 8, 3, Casa del Poeta tragica
4. Stil
In demselben Raum: Apollo und Daphne (zerstört); Phrixos im Meer (zerstört)

Helbig Nr. 129; Schefold 1957, 104; Zahn 1983, 169 Nr. 280; PPM IV 595–596; Hodske 2007, 201 Taf. 93, 1.

Die Wandmalerei ist heute zerstört. Eine Zeichnung dokumentiert die Malerei: Der größte Teil des Bildes wird von Wasser eingenommen. Europa ist nackt dargestellt, lediglich ein

goldfarbener Mantel umweht sie und wickelt sich um ihre rechte Schulter und ihren rechten Oberschenkel. Mit ihren Händen hält sie sich am Stier fest, indem sie dessen Kopf umfasst. Der Stier wendet seinen Kopf zu Europa zurück, seine Vorderbeine sind angewinkelt. Beide Figuren scheinen durch das Wasser zu schweben.

Bb2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9211
Pompeji, VI 15, 1, Casa di Vettii
4. Stil

In demselben Raum: Apollo mit Daphne und Bacchus mit Ariadne schwebend; Neptun mit Amymone schwebend; Perseus mit Andromeda; Mars mit Venus schwebend (zerstört)

Helbig Nr. 122, Elia 1932, 136; Schefold 1953/54, 124 Taf. 49; Schefold 1957, 146; Zahn 1983, 170 Nr. 288; Hodske 2007, 200 Taf. 92, 4.

Die Wandmalerei ist schlecht erhalten. Zu erkennen ist ein Amor, der mit seiner linken Hand einen Stier am Kopf berührt. Zweifelhaft bleibt, ob es sich um die Darstellung der Europa und dem Stier handelt.

Bb3 zerstört
Pompeji, VIII 2, 39, Casa di Giuseppe II.
Unbekannter Stil

In demselben Raum: Nereide auf Meerpanther (zerstört)

Schefold 1957, 217; Zahn 1983, 170 Nr. 292; PPM VIII 316; LIMC IV (1988) 84 Nr. 140 s.v. Europe I (M. Robertson); Hodske 2007, 201 Taf. 93, 2.

Die Wandmalerei ist zerstört. Eine Zeichnung zeigt Europa nackt von hinten. Ihre linke Hand hält ihren Mantel fest, der vor ihrer Brust verläuft und über ihren rechten Oberarm fällt. Die rechte Hand berührt den Stier an dessen linkem Ohr. Das Tier befindet sich im Bildhintergrund und wendet den Kopf dem Gesicht der Europa zu. Sie küsst ihn. Beide schweben durch das Wasser.

Bb4 zerstört
Pompeji, VIII 4, 4, Casa di Holconius Rufus
4. Stil

In demselben Raum: Nereide auf Hippokampos (zerstört); Venus und Hesperus (zerstört)

Helbig Nr. 128; Schefold 1957, 224; Zahn 1983, 170 Nr. 293; Hodske 2007, 201 Taf. 94, 4; PPM VIII 509.

Eine Zeichnung der zerstörten Wandmalerei gibt folgendes Bild wieder: Der Stier ist nach links gewandt, dreht seinen Kopf nach rechts und blickt auf Europa. Diese ist nackt in Rückenansicht gezeigt, lediglich ein Tuch umschlingt ihren linken Oberarm und verläuft weiter über ihren linken Oberschenkel. Ihre linke Hand berührt das Tier am Hals, die rechte hält es an dessen linken Horn fest. Ihre Haare sind zu einem Zopf zusammengefasst, lange Strähnen wehen nach rechts weg. Unterhalb des Stieres schwimmt ein Delphin, oberhalb der

Europa befindet sich ein Amor mit einer Peitsche in der Rechten, mit der linken Hand hält er ein Seil, das um den Kopf des Stieres gewunden ist⁸⁶¹.

Bb5 Pompeji, *in situ*

Pompeji, IX 5, 14–16, Casa del Ristorante mit Lupanar

4. Stil

In demselben Raum: Hercules und ggf. Omphale; Bacchus und Ariadne

Schefold 1957, 259; Hodske 2007, 202 Taf. 95, 2; PPM IX 641.

Die Wandmalerei ist stark verblasst mit einigen Stellen abgeplatzter Farbe. Europa sitzt in Damensitz auf dem Rücken des Stieres, der nach links gewandt ist. Sie ist nackt, ihre Beine werden von einem Tuch verdeckt, ebenso ihre Brüste. Hinter ihrem Rücken bläht sich ihr Mantel auf, den sie mit der linken Hand festhält. Mit der rechten Hand ergreift sie nach dem rechten Horn des Tieres. Sie ist bekränzt. Der Stier besitzt einen unproportional dicken Hals und einen kleinen Kopf.

Bb6 zerstört

Rom, Domus Aurea

4. Stil

In demselben Raum: unbekannt

Ashby 1914, 18 Nr. 18 Taf. 5, 2; Zahn 1983, 168 Nr. 278; LIMC IV (1988) 83 Nr. 128 s.v. Europe I. (M. Robertson).

Die in einer Zeichnung erhaltene Wandmalerei zeigt Europa im Damensitz auf dem Rücken des Stieres, der sich mit weiten Schritten nach rechts ins Meer bewegt und einen Kranz um den Hals trägt. Europa ist nackt, ihre Beine werden von einem Tuch verhüllt, über ihren Kopf bauscht sich ihr Mantel auf, dessen eine Ende sie mit der rechten Hand festhält und das zweite sich um den linken Unterarm wickelt, sodass sie mit der linken Hand am Stierkopf Halt findet. Europa blickt nach links zurück an Land, wo sich sechs Gefährtinnen befinden. Links an einem Baum stehen zwei Frauen, die jeweils mit angewinkeltem linken Arm auf Europa deuten und auch ihren Kopf zu ihr wenden. Neben diesen beiden Frauen sitzt eine in Rückenansicht angegebene Frau auf dem Boden, auch sie zeigt mit der rechten Hand auf die Europa-Stier-Gruppe. Links steht eine Gruppe aus zwei Frauen, die miteinander sprechen und sich anblicken, sie haben jeweils ihre rechte Hand angewinkelt. Zwischen den beiden Frauengruppen kniet eine sechste Frau in Seitenansicht und blickt raus aufs Meer in Richtung Europa. Sie deutet mit der linken Hand auf einen vor ihr stehenden Blumenkorb, während sie mit der angewinkelten Rechten gestikuliert.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, VI 16, 28, Casa della Caccia di Tori, 4. Stil, Lit.: PPM V 942; Hodske 2007, 201 Taf. 93, 3.

Pompeji, VI 9, 2.13, Casa di Meleagro, 4. Stil, Lit.: PPM IV 715; Hodske 2007, 201 Taf. 93,4.

⁸⁶¹ Helbig Nr. 128; Hodske 2007, 201 ist der Meinung, es handele sich um Bogen und Fackel.

Pompeji, zerstört, V 4, a.11, Casa di M. Lucretius Fronto, 4. Stil, Lit.: Schefold 1957, 87; Hodske 2007, 201 Taf. 93, 5.

Pompeji, VI 9, 2.13, Casa di Meleagro, 4. Stil, Lit.: PPM IV 707; Hodske 2007, 201 Taf. 93,6.

Pompeji, zerstört, VI 2, 15.22, Casa delle Danzatrice, 4. Stil, Lit.: PPM IV 255; Hodske 2007, 201 Taf. 94, 1.

Pompeji, zerstört, VII, 9, 63.60, Casa delle Pescatrice, 4. Stil, Lit.: PPM VII 382; Hodske 2007, 201 Taf. 94, 4.

Pompeji, zerstört, I 10, 4.14–16, Casa del Menandro, 4. Stil, Lit.: PPM II 291; Hodske 2007, 201 Taf. 94, 3.

Pompeji, zerstört, VI 2, 4.30.31, Casa di Sallustius, 4. Stil, Lit.: Schefold 1957, 93; Hodske 2007, 202 Taf. 95, 1.

C) Hercules gegen Nessus

C) Hercules hat Nessus bezwungen

C1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 111474

Pompeji, IX 5, 18, Casa di Giasone

3. Stil

In demselben Raum: Pan und Nymphen; Europa mit Stier (**Ba1**); Dianaheiligtum (zerstört)

Sogliano 1879, 84 Nr. 502; Hermann 1904–1931, Taf. 70; Schefold 1957, 264; PPM IX 701; Cerulli Irelli 1990, 307 Abb. 94; LIMC VI (1992) 842 Nr. 73 s.v. Nessos (F. Diez de Velasco); Hodske 2007, 175 Taf. 57, 1; Lorenz 2008, 222 Abb. 100; Bragantini 2009, 232–233 Nr. 89.

Die zum Teil verblasste und von senkrechten Rissen durchzogene Wandmalerei zeigt vier Figuren: Hercules steht frontal zum Betrachter, seine rechte Hand hält die Keule, mit der linken Hand greift er Nessus an dessen Haaren. Dieser liegt gekrümmt vor den Füßen des Hercules und versucht sich mit der rechten Hand gegen den Griff an seinen Kopf zu wehren. Auf einem Pferdewagen neben dem Heros und hinter dem Kentaur steht Deianeira, ihren Sohn Hyllos auf dem Arm haltend. Im Hintergrund Architektur und Flora.

C2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9001

Pompeji, VI 9, 3–5, Casa del Centauro

3. Stil

In demselben Raum: Meleager und Atalante

Helbig Nr. 1146; Rodenwaldt 1909, 55 Abb. 7; Hermann 1904–1931, Taf. 147; Marconi 1929, Abb. 99; Rizzo 1929, Taf. B; Elia 1932, Nr.43 Abb. 10; Schefold 1952, Taf. 24; Schefold 1957, 115; PPM IV 854. 857; Cerulli Irelli 1990, 298 Abb. 51; LIMC VI (1992) 842 Nr. 76

Taf. 547 s.v. Nessos (F. Díez de Velasco); Hodske 2007, 175 Taf. 57, 3.4; Lorenz 2008, 282 Abb. 133; Bragantini 2009, 227 Nr. 86.

Das Wandbild besitzt einige Risse, ist jedoch gut erhalten. Hercules steht in Dreiviertelansicht von hinten zum Betrachter. Auf dem linken Arm trägt er seinen Sohn Hyllos, in der rechten Hand hält er seine Keule, die senkrecht zu Boden steht. Das Löwenfell liegt über seiner linken Schulter. Hercules' Blick trifft auf den des Nessus, der am Boden liegt und seine Arme weit ausbreitet. In dem Wagen der Biga hinter ihnen steht Deianeira, reich gewandet und mit Schleier. Architektur und Flora im Hintergrund.

C3 zerstört
Pompeji, IX 2, 16, Casa di T. Dentatius Panthera
3. Stil
In demselben Raum: Bellerophon bekämpft Chimäre; Bellerophon und Amazonen (zerstört)

Sogliano 1879, 83–84 Nr. 501; Hermann 1904–1931, 203 Abb. 59; Schefold 1957, 243; PPM IX 26; Hodske 2007, 176 Taf. 58, 3.

Die Darstellung zeigt die Figuren nur noch schwach, ein großer Teil der Malerei ist nicht mehr zu erkennen. Links steht Hercules in Dreiviertelansicht von hinten. Hinter ihm zeichnen sich die Umrisse einer weiteren Person ab, womöglich die seines Sohnes Hyllos. Hercules Blick richtet sich auf Nessus vor ihm, der verkrümmt auf dem Boden liegt und seinen linken Arm in die Höhe streckt. Der Heros steht vor einer Wand, an der ein eingerahmtes Bild einer männlichen Büste zu sehen ist; möglicherweise handelt es sich hierbei auch um ein Fenster.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, *in situ*, VIII 5, 15, namenloses Gebäude, 3. Stil, Lit.: PPM VIII 574–575; Hodske 2007, 176 Taf. 58, 1.2.

Pompeji, *in situ*, I 7, 19, Casa di P. Cornelius Tages, 3. Stil, Lit.: PPM I 777; Hodske 2007, 176 Taf. 57, 2.

Pompeji, II 2, 2–5, Casa di M. Laureius Tiburtinus, 4. Stil, Lit.: Schefold 1957, 53; LIMC VI (1992) 842 Nr. 77 s.v. Nessos (F. Díez de Velasco).

D) Icarus und Daedalus

Da) Icarus bekommt Flügel

Da1 zerstört
Pompeji, I 8, 17, Casa di quattri stili
3. Stil
In demselben Raum: Mänade; männliche Figur; Landschaftsszene; Theseus verlässt Ariadne (**Kc1**)

PPM I 866–867; Hodske 2007, 208 Taf. 103, 5.

Die Wandmalerei ist heute zerstört. Die Photographie der Ausgrabung zeigt Daedalus beim Befestigen der Flügel an Icarus' Rücken. Dieses Motiv ist einzigartig in Pompeji⁸⁶². Nur die untere Hälfte des Bildes war erhalten geblieben. Daedalus, in Exomis gekleidet, kniet hinter Icarus und befestigt die Flügel an dessen Rücken. Hinter ihm liegen die für ihn selbst bestimmten Schwingen. Icarus, gänzlich unbekleidet, greift mit seinen Händen nach oben an die Flügel. Im Vordergrund befindet sich eine runde Werkbank mit verschiedenen Arbeitsutensilien. Rechts im Bild findet sich Geäst, daneben liegen die Gewänder des Icarus auf einem Stein.

Db) Icarus und Daedalus beim Fliegen, Icarus stürzt ab

Db1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9245
Pompeji, V 2, 10, Haus des Paccia
3. Stil

In demselben Raum: Heiligtum der Diana-Isis; Marsyas, Minerva und Musen; Hercules mit Hesperiden (zerstört)

Mau 1890, 264; Mau 1908, 501–502 Abb. 291; Klein 1919, 294–295 Abb. 189; Schefold 1957, 72; Dawson 1965, 89 Nr. 21 Taf. 7; von Blanckenhagen 1968, 110 Nr. 6 Taf. 36, 1; LIMC III (1968) 318 Nr. 37 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis); PPM III 839; Hodske 2007, 206 Taf. 101, 1; Lorenz 2008, 242 Abb. 117.

Das Wandbild ist stark verblasst. Mit weit ausgebreiteten Flügeln fliegen Icarus und Daedalus über einem Gewässer. Icarus, der der Sonne zu nah kam, ist im Begriff abzustürzen. Im Hintergrund fliegt Sol in seiner Quadriga. Auf dem See befinden sich drei Menschen in einem Ruderboot, am Ufer sind mehrere Personen zu sehen, die das Geschehen beobachten. Links befindet sich eine goldene Sitzstatue des Neptun⁸⁶³. Umsäumt wird das Bild von mit Bäumen bewachsener Landschaft.

Db2 Pompeji, *in situ*
Pompeji, I 10, 7, Casa del Fabbro
3. Stil

In demselben Raum: Paris und Merkur auf dem Ida (**Ia1**)

Schefold 1957, 46; Dawson 1965, 104–105 Nr. 47; von Blanckenhagen 1968, 111 Nr. 7 Taf. 36, 2; LIMC III (1968) 318 Nr. 39 Taf. 241 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis); PPM II 419; Hodske 2007, 207 Taf. 101, 2.

Die verblasste Wandmalerei zeigt Daedalus mit ausgebreiteten Schwingen und angezogenen Beinen. Über ihm befindet sich Icarus mit dem Kopf Richtung Boden. Sie halten sich in einer idyllisch anmutenden Sakrallandschaft auf, in der sich rechts ein Prostylos mit zwei vorgestellten korinthischen Säulen befindet. Ein eingerahmtes Bild lehnt dagegen. Auf einem See beobachten zwei Menschen in einem Ruderboot und eine männliche Figur am Ufer das Geschehen am Himmel. Links im Bild eine Statue des Neptun mit Dreizack.

⁸⁶² PPM I 867 Nr. 35.

⁸⁶³ Klein 1919, 295 Abb. 189.

Db3 Pompeji, *in situ*
Pompeji, I 9, 5, Casa del Frutteto
3. Stil
In demselben Raum: Diana und Actaeon (**Ac4**)

von Blanckenhagen 1968, 112 Nr. 8 Taf. 38; LIMC III (1986) 318 Nr. 40 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis); PPM II 48; Cerulli Irelli 1990, Taf. 28; Hodske 2007, 207 Taf. 101, 3.

Die schlecht erhaltene Wandmalerei zeigt eine sakrale Landschaft mit einem See. Darüber erscheint Daedalus; Icarus ist nicht erhalten. Unter ihnen befindet sich ein Segelboot. Am Ufer stehen vier Personen: links eine auf einem Felsen und vor einem Antentempel sitzende Person, rechts daneben ein Mann, auf ihn folgend zwei Frauen, die allesamt das Geschehen beobachten. Am rechten Bildrand befindet sich die Statue eines sitzenden Neptun, zu dessen Füßen Waffen⁸⁶⁴ am Felsen lehnen.

Db4 London, British Museum, Inv.-Nr. 1867,0508.1355
Pompeji, Unbekanntes Haus
4. Stil
In demselben Raum: Odysseus und Sirenen

Helbig Nr. 1210; Schefold 1957, 314; Dawson 1965, 109 Nr. 58 Taf. 22; von Blanckenhagen 1968, 113 Nr. 10 Taf. 39, 2; LIMC III (1968) 319 Nr. 42 Taf. 241 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis); Hodske 2007, 207 Taf. 101, 4.

Die Wandmalerei ist schlecht erhalten, die Farbe ist verblasst und teilweise abgeplatzt. Oben links befindet sich an der Küste eine ummauerte Stadt. Im Vordergrund steht links ein kleines Gebäude, während rechts daneben vor und auf einem Felsvorsprung vier Personen den Absturz des Icarus beobachten, ebenso Fischer eines Ruderbootes auf dem Wasser. Icarus stürzt kopfüber senkrecht zu Boden, seine Arme sind weit ausgebreitet. Daedalus versucht im Flug seinen Sohn zu erreichen.

Dc) Daedalus fliegt, Icarus liegt am Boden

Dc1 zerstört
Pompeji, IX 7, 16, Casa del Cavallo Troiano
3. Stil
In demselben Raum: Diana und Actaeon; Bellerophon und Pegasus; ggf. Theseus mit Minotauros

Sogliano 1879, 93–94 Nr. 523; Klein 1919, 269 Abb. 179; Pickard-Cambridge 1946, Abb. 95; Schefold 1957, 269; Dawson 1965, 84 Nr. 9 Taf. 3; von Blanckenhagen 1968, 108 Nr. 2 Taf. 30, 1; PPM IX 797; Hodske 2007, 207 Taf. 102,1.

Das Wandbild ist an einigen Stellen stark verblasst. Links im Bild stehen zwei Frauen vor einem Felsen, ihnen gegenüber sitzt eine weitere Frau auf einem Felsvorsprung. Sie betrachten den Leichnam des Icarus, der zwischen ihnen liegt. Daedalus fliegt mit weit ausgebreiteten Schwingen in der Luft. Im Hintergrund befindet sich eine Stadt, von der nur Umrisse zu erkennen sind.

⁸⁶⁴ Hodske 2007, 207.

Dc2 zerstört
Pompeji, IX 6, 4–5, Casa di Dido ed Aeneas
3. Stil
In demselben Raum: unbekannt

Sogliano 1879, 94 Nr. 524; Schefold 1957, 266; Dawson 1965, 80–81 Nr. 1; von Blanckenhagen 1968, 109 Nr. 3 Taf. 30, 2; PPM IX 729; Hodske 2007, 208 Taf. 102, 3.

Die heute zerstörte Malerei war erheblich im oberen Teil beschädigt, sodass dieser vollständig fehlt. Links stehen zwei Frauen vor einem Felsen und betrachten den Leichnam des Icarus vor ihnen. Um sie herum ist eine felsige Landschaft mit Bäumen. Daedalus befand sich vermutlich auf der oberen Hälfte, die nicht erhalten war.

Dc3 Pompeji, *in situ*
Pompeji, Villa Imperiale
3. Stil
In demselben Raum: Theseus mit Minotaurus (**Kb1**); Theseus verlässt Ariadne

Schefold 1957, 290; von Blanckenhagen 1968, 107 Nr. 1 Taf. 27; LIMC III (1968) 318 Nr. 36 Taf. 240 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis); Simon 1986, Abb. 255; Cerulli Irelli 1990, 311 Abb. 114; Mielsch 2001, 144 Abb. 172; Hodske 2007, 208 Taf. 103, 1; Lorenz 2008, 242 Abb. 118.

Der Wandmalerei fehlt die gesamte linke untere Ecke und ist insgesamt stark verblasst. Rechts sitzt eine Frau auf einem Felsvorsprung und betrachtet den Leichnam des Icarus vor ihr. Die untere linke Hälfte ist beschädigt, es ist aber zu vermuten, dass hier mindestens eine weitere Person dargestellt war. In der Luft fliegt Daedalus, dessen weit ausgebreitete Schwingen fast die gesamte Breite des Bildes ausfüllen.

Dc4 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9506
Pompeji, unbekanntes Haus aus Regio VI
4. Stil
In demselben Raum: Befreiung der Andromeda, Hercules und Hesione

Helbig Nr. 1209; Klein 1919, 286–287 Abb. 186; Schefold 1957, 348; Dawson 1965, 107–108 Nr. 55 Taf. 21; von Blanckenhagen 1968, 109 Nr. 4 Taf. 32; Hodske 2007, 208 Taf. 103, 3; Bragantini 2009, 361 Nr. 168.

Das verblasste Wandbild zeigt den toten Icarus auf dem Rücken liegend. Einer seiner Flügel hat sich von seinen Schultern gelöst und liegt jenseits seiner Füße. Links sitzt ein Mädchen mit einem Zweig auf einem Felsen und betrachtet den Leichnam, möglicherweise eine Lokalgottheit⁸⁶⁵. Auf dem Meer beobachten zwei Ruderer das Geschehen. Daedalus befindet sich in der Luft, den Blick richtet er auf seinen Sohn. Links auf einer Felsenklippe steht ein Monopteros.

⁸⁶⁵ Klein 1919, 288.

Dd) mehrszenige Darstellung: Icarus und Daedalus fliegen, Icarus stürzt ab/ Icarus liegt am Boden

Dd1 Pompeji, *in situ*

Pompeji, I 7, 7, Casa del Sacerdos Amandus

3. Stil

In demselben Raum: Befreiung der Andromeda (**Jc1**); Polyphem und Galatea; Hercules und Hesperiden

Marconi 1929, Abb. 105; Rizzo 1929, Taf. 167; Schefold 1952, Taf. 28; Schefold 1957, 31; Dawson 1965, 99 Nr. 39 Taf. 14; von Blanckenhagen 1968, 110 Nr. 5 Taf. 33–35; LIMC III (1986) 318 Nr. 38 Taf. 240 s.v. Daidalos et Ikaros (J. E. Nyenhuis); PPM I 594–595; Cerulli Irelli 1990, 291 Abb. 10; Hodske 2007, 208 Taf. 103, 2.

In diesem Bild, dessen Mitte stark beschädigt ist, werden der Absturz des Icarus und dessen darauf folgendes Ableben zusammen dargestellt.

Sol fliegt mit seinem Viergespann von links her über den Himmel. Unmittelbar unter ihm stürzt Icarus kopfüber ab; ein Flügel hat sich von dessen linken Arm gelöst. Daedalus ist lediglich durch seine Flügelspitzen in der Bildmitte zu erkennen, die restliche Darstellung seiner Figur ist beschädigt. Am Boden liegt dessen Sohn, ein Mann steht neben ihm. Zwei Frauen links neben einer Votivsäule beobachten das Geschehen am Himmel, ebenso die Insassen zweier Ruderboote auf dem Wasser. Rechts im Hintergrund befindet sich eine ummauerte Stadt.

E) Iliupersis

E) Aias bedroht Cassandra; Menelaos ergreift Helena

E1 Pompeji, *in situ*

Pompeji, I 10, 4, Casa del Menandro

4. Stil

In demselben Raum: Cassandra warnt vor dem Trojanischen Pferd (**Fb2**); Laokoons Tod

Schefold 1957, 40; Dawson 1965, 114 Nr. 72b; PPM II 277; LIMC I (1981) 346 Nr. 83 Taf. 266 s.v. Aias II (O. Touchefeu); Cerulli Irelli 1990, Taf. 32; Coarelli 2002, 332–333; Hodske 2007, 215–216 Taf. 114, 4; Lorenz 2008, 292 Abb. 137b.

Das gut erhaltene Wandbild besitzt in der linken unteren Ecke einen großen Riss. Die Szene zeigt zwei Geschehnisse. Zum einen befindet sich rechts eine große Gruppe von Personen, die beobachten, wie Menelaos, der voll gerüstet auftritt, Helena am Haar ergreift. Sie versucht sich mit der rechten Hand gegen ihn zu wehren, wobei ihr Gewand von ihren Schultern rutscht und ihr nackter Körper sichtbar wird. Zum anderen umklammert rechts die in die Knie gesunkene Cassandra das *xoanon*, das Minerva zeigt. Dabei ist auch ihr Gewand heruntergerutscht, sodass sie ebenfalls nackt von vorne zu sehen ist. Aias⁸⁶⁶, in kurzem Gewand, mit Schild und Speer in der linken Hand, zerrt an ihrem rechten Arm. Zwischen diesen beiden Ereignissen steht ein alter Mann, Priamos, dem seine Aufmerksamkeit Cassandra und Aias gilt.

⁸⁶⁶ Hodske 2007, 216 bezeichnet den Heros fälschlicherweise als Odysseus.

F) Cassandra

Fa) Cassandra weissagend/ Cassandra und der Palladionraub

Fa1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 111476
Pompeji, I 2, 28, Casa del Grata metallica
3. Stil
In demselben Raum: Sakrallandschaften (zerstört)

Sogliano 1879, 105–106 Nr. 560; Hermann 1904–1931, 245–246 Taf. 179; Schefold 1957, 11; PPM I 62; LIMC VII Add (1994) 959 Nr. 28a s.v. Cassandra I (O. Paoletti); Hodske 2007, 213 Taf. 111, 1.

Die Wandmalerei ist sehr schlecht erhalten und zeigt Cassandra oberhalb einer kleinen Treppe an einer Tempelfront. Sie steht frontal, ist in einen Chiton gekleidet, trägt einen Mantel und breitet ihre Arme aus. Neben ihr steht ein Tisch mit einem Gefäß darauf. Am Fuße der Treppe befindet sich ein Mann, Hektor, mit Speer in der Hand und blickt auf die Wahrsagerin. Links sitzt ein alter Mann, Priamos, mit Szepter und Tiara. Neben ihm steht der kindlich dargestellte Paris.

Fa2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 8999
Pompeji, VI 10, 2, Casa di cinque scheletri
3. Stil
In demselben Raum: Odysseus und Penelope

Helbig Nr. 1391b; Hermann 1904–1931, 247–248 Taf. 180; Schefold 1957, 123; PPM IV 1040; LIMC VII Add (1994) 959 Nr. 28b s.v. Cassandra I (O. Paoletti); Hodske 2007, 213 Taf. 112, 1–3; Lorenz 2008, 40 Abb. 3.

Die Wandmalerei ist mit vielen tiefen Rissen durchsetzt und zeigt mehrere Figuren innerhalb eines Raumes. Rechts im Hintergrund steht neben einer Säule ein Dreifuß, auf einem hohen Podest eine Statuette. Im Vordergrund rechts befindet sich Cassandra, ist bekränzt und hält einen Zweigbündel in der linken Hand. Neben ihr steht ein Tisch mit einer Hydria⁸⁶⁷ und Lorbeerzweige. In der linken Bildhälfte befindet sich eine Gruppe von Menschen. Im Vordergrund der Gruppe sitzt Priamos mit dem kindlich dargestellten Paris neben sich, der eine phrygische Mütze trägt. Hinter den beiden steht Hektor, nur mit Mantel bekleidet und hält sein Schwert in der linken Hand. Hinter ihnen stehen drei weitere Männer, zwei von ihnen mit phrygischer Mütze.

Fa3 zerstört
Pompeji, VI 10, 2, Casa di cinque scheletri
3. Stil
In demselben Raum: Perseus befreit Andromeda (**Je1**)

Helbig Nr. 1391; Schefold 1957, 123; PPM IV 1042–1043; Hodske 2007, 213. 214 Taf. 112, 4.

Eine Zeichnung gibt die Darstellung der zerstörten Wandmalerei wieder. Im Hintergrund ist eine schräge Mauer zu sehen, davor eine Art Säulenhalle. Neben zwei der Säulen befindet

⁸⁶⁷ Hodske 2007, 213.

sich jeweils eine Gewandstatue. Auf einer hohen Basis ist eine sitzende Apollostatue, nackt, mit Mantel um den rechten Oberschenkel geschlungen. Zu Füßen dieser Statue sitzt Cassandra in Peplos und Mantel. Sie streckt ihren rechten Arm der Apollostatue entgegen, in der Linken hält sie einen Beutel⁸⁶⁸. Rechts neben ihr steht ein bärtiger Mann, der seine rechte Hand nachdenklich an das Kinn führt. Von links kommt ein bärtiger junger Mann mit einem Pferd heran, in Chiton und Mantel gekleidet und hebt seinen rechten Arm.

Fa4 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr. 109751

Pompeji, I 2, 6, Casa degli Attori

3. Stil

In demselben Raum: ggf. Meleager und andere Heroen der kalydonischen Jagd (zerstört)

Sogliano 1879, 114 Nr. 580; Pickard-Cambridge 1946, Abb. 116; Schefold 1957, 9; PPM I 13; Hodske 2007, 215 Taf. 114, 1. 2; Bragantini 2009, 271 Nr. 116.

Das Wandbild ist verblasst und wird von zwei großen Rissen durchlaufen. Die Szene findet innerhalb eines Heiligtums statt. Im Hintergrund ein dorischer Tempel, vor dem rechts ein Pfeilermonument und darauf ein Dreifuß steht, dazu ein Baum. Der linke und rechte Bildrand wird jeweils mit einer Kultsäule, auf der ein Gefäß ruht, eingefasst. Links steht eine kleine Gruppe von Personen: Odysseus mit dem geraubten Palladion, daneben Diomedes, Helena und Aithra⁸⁶⁹. Sie beobachten rechts das Geschehen: Cassandra läuft zur rechten Säule und streckt ihren linken Arm empor, in der rechten Hand hält sie eine Fackel. Eine männliche Person, laut Beischrift ein Diener, möchte sie aufhalten und hält sie fest.

Fb) Cassandra und das Trojanische Pferd

Fb1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 120176⁸⁷⁰

Pompeji, IX 7, 16, Casa del Cavallo Troiano

3. Stil

In demselben Raum: Hylas von den Nymphen geraubt; Perseus mit Andromeda (**Ja1**)

Klein 1919, 282–283 Abb. 183; Schefold 1957, 268; Dawson 1965, 85 Nr. 12 Taf. 4; PPM IX 793; LIMC VII Add (1994) 960 Nr. 37 Taf. 673 s.v. Cassandra I (O. Paoletti); Hodske 2007, 214–215 Taf. 113, 2.5; Bragantini 2009, 345 Nr. 158.

Das obere Drittel der Wandmalerei ist nicht erhalten. Eine große Menschenmenge hat sich vor den Toren Trojas versammelt, um das Trojanische Pferd, das von mehreren Männern Richtung Stadt gezogen wird, anzusehen. Im Vordergrund tanzen drei Männer. Links abseits des Geschehens befindet sich Cassandra, die wild gestikulierend die Trojaner warnen möchte.

⁸⁶⁸ Hodske 2007, 214.

⁸⁶⁹ Hodske 2007, 215. Die Personen sind mit Beischriften benannt.

⁸⁷⁰ Falsche Inventarnummer in Schefold 1957, 268.

Fb2 Pompeji, *in situ*

Pompeji, I 10, 4, Casa del Menandro

4. Stil

In demselben Raum: Laokoons Tod; Priamos zwischen Helenas und Kassandras Bedrohung (**E1**)

Schefold 1957, 40; Dawson 1965, 113 Nr. 72; PPM II 281; LIMC VII Add (1994) 960 Nr. 35 s.v. Cassandra I (O. Paoletti); Coarelli 2002, 332; Hodske 2007, 214 Taf. 113, 1; Lorenz 2008, 293 Abb. 137c.

Die rechte obere Ecke der Wandmalerei ist stark verblasst und kaum zu erkennen. Eine große Menschenmenge in der linken Bildhälfte beobachtet das Hereinziehen des Trojanischen Pferdes, welches rechts zu sehen ist. Neben dem Pferd spielt ein Mann die Doppelaulos, während vor dem hölzernen Tier Cassandra von einem Trojaner weggezerrt wird. Im Hintergrund befindet sich ein Tempelbereich mit Treppe und Statuen.

Fb3 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr. 9010

Pompeji, VII 6, 38, Casa di Cippius Pamphilus

4. Stil

In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 1326; Klein 1919, 283–284 Abb. 184; Rizzo 1929, Taf. 55; PPM VII 214; LIMC VII Add (1994) 960 Nr. 38 s.v. Cassandra I (O. Paoletti); Hodske 2007, 215 Taf. 113, 3.4; Bragantini 2009, 344 Nr. 157.

Das gesamte Bild ist gut erhalten und wird rechts durch eine große Menschenmenge ausgefüllt. Im Hintergrund vor einer Stadtmauer sind Fackelträger. Im Vordergrund links befindet sich ein Heiligtum mit heiligem Baum, einer Säule, auf der ein Gefäß ruht und eine hohe Basis, auf der eine Athenastatue steht, vor welcher zwei Frauen stehen bzw. knien. Rechts im Vordergrund wird das Trojanische Pferd an Seilen gezogen, was von mehreren Personen beobachtet wird. Im Hintergrund oberhalb des Heiligtums zeigt sich Cassandra, die wild gestikulierend die Trojaner vor der Gefahr warnen möchte.

G) Leda mit dem Schwan

Ga) Leda wehrt den Schwan ab

Ga1 zerstört

Pompeji, VII 12, 21, Casa di Narcisso

4. Stil

In demselben Raum: schwebender Amor mit Bogen (zerstört)

Helbig Nr. 141; Schefold 1957, 201; PPM VII 509; Hodske 2007, 220 Taf. 120, 3.

Die Zeichnung der verlorenen Malerei zeigt Leda in Dreiviertelansicht. Sie ist nackt, verhüllt ihren Schambereich jedoch mit einem Mantel, der sich hinter ihrem Rücken aufbläht. Sie hat kurzes, lockiges Haar. Ihre linke Hand erhebt sie abwehrend gegen den Schwan, der in ihre linke Brust beißt.

Ga2 Pompeji, *in situ*
Pompeji, II 3, 3, Casa della Venere in Conchiglia
4. Stil
In demselben Raum: Meleager mit Atalante

PPM III 166; Hodske 2007, 220 Taf. 120, 4; Lorenz 2008, 195–196 Abb. 75.

Die unter Hälfte der Darstellung ist sehr schlecht erhalten. Leda wird in Dreiviertelansicht gezeigt. Hinter ihr bläht sich ihr Umhang auf, von dem sie ein Ende mit ihrer linken Hand festhält, das andere Ende umschlingt ihr linkes Bein. Ihr Blick richtet sich auf den Schwan, dessen Hals sie ergriffen hat.

Ga3 zerstört
Pompeji, IX 2, 7, Casa della Fontana d'amore
4. Stil
In demselben Raum: Achill auf Skyros (zerstört)

Helbig Nr. 143; Schefold 1957, 240; PPM VIII 1086; LIMC VI (1992) 241 Nr. 103 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds); Hodske 2007, 220–221 Taf. 122, 2.

Eine moderne Malerei, die das zerstörte Wandbild wiedergibt, zeigt Leda sitzend auf einem Thron. Sie ist nackt, ihr Mantel umwindet ihr rechtes Bein und liegt auf ihren Schultern. Um ihren Kopf befindet sich ein Nimbus. Ihren Kopf und ihren Blick richtet sie nach rechts, fort von dem Schwan, der auf ihrem Bauch sitzt. Diesen umfasst sie mit ihrer rechten Hand, während sie die Linke abwehrend gegen das Tier positioniert. Neben dem Thron liegt ein umgestürzter *calathus*.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, VI 15, 1, Casa di Vettii, 4. Stil; Lit.: Schefold 1957, 142; LIMC VI (1992) 241 Nr. 102 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds).

Gb) Leda zieht den Schwan zu sich heran

Gb1 Pompeji, *in situ*
Pompeji, VII 4, 48, Casa della Caccia antica
4. Stil
In demselben Raum: Danae und Goldregen; Fischerin; Victoria

Helbig Nr. 145; Schefold 1957, 180; PPM VII 13; LIMC VI (1992) 238 Nr. 72 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds); Hodske 2007, 220 Taf. 120, 1.

Das Wandbild ist recht gut erhalten, tiefe Risse durchziehen die Darstellung. Leda steht nackt im Zentrum der Malerei, ihren Kopf und Blick nach rechts gerichtet. Ihren rechten Arm hat sie erhoben, in der Hand hält sie ihren Mantel schützend sowohl vor sich als auch vor den Schwan. Das Tier hebt sie mit der linken Hand fest, sodass er sich an deren Körper schmiegen kann.

Gb2 zerstört

Pompeji, V 2, 1, Casa della Regina Margherita

4. Stil

In demselben Raum: Neptun und Amymone (zerstört)

Schefold 1957, 69; PPM III 776; LIMC VI (1992) 238 Nr. 67 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds); Hodske 2007, 220 Taf. 120, 2.

Die Zeichnung der verlorenen Malerei zeigt Leda stehend und nackt. Ihr Mantel umschlingt ihren rechten Oberschenkel und bläht sich hinter ihrem Rücken bis über ihrem Kopf hinweg auf; mit der rechten Hand hält sie über ihrem Kopf den Rand des Mantels fest. Kopf und Blick richten sich nach links. Ihre rechte Hand umgreift den Körper des Schwans, der seine Flügel ausbreitet und seinen Schnabel an Ledas Mund führt.

Gb3 Pompeji, *in situ*

Pompeji, VII 4, 31. 51, Casa dei Capitelli colorati

4. Stil

In demselben Raum: Orest und Pylades an Altar (zerstört); opfernde Frauen

Helbig Nr. 144; Schefold 1957, 184; PPM VI 1085; LIMC VI (1992) 238 Nr. 70 Taf. 118 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds); Hodske 2007, 220 Taf. 121, 1.2.

Die Wandmalerei ist stark beschädigt, eine modernere Kopie der Darstellung gibt die Szene wieder. Sie zeigt Leda innerhalb von Räumlichkeiten, angedeutet durch eine Wand mit Fenster im Hintergrund sowie einem Thron wie auch einem umgefallenen *calathus*. Leda steht nackt vor dem Thron, hinter ihr wölbt sich ihr Mantel, den sie über den Kopf gezogen hat und mit der rechten Hand festhält. Ihr Blick richtet sich nach links oben. Mit ihrer linken Hand presst Leda den Schwan gegen ihren Körper.

Gb4 zerstört

Pompeji, VI 16, 7.38, Casa degli Amorini dorati

4. Stil

In demselben Raum: Narziss

Schefold 1957, 154; PPM V 728; Hodske 2007, 220 Taf. 121, 3.4.

Eine rudimentäre Zeichnung der zerstörten Malerei zeigt Leda sitzend auf einem Thron innerhalb eines Raumes. Links neben ihr befinden sich ein *calathus* und eine Spindel. Der Mantel scheint hier nur um die Hüfte und Beine gewickelt zu sein. Auf ihrem Schoß steht der Schwan mit ausgebreiteten Flügeln und führt seinen Schnabel an Ledas Mund.

Gb5 Pompeji, *in situ*

Pompeji, VI 16, 7.38, Casa degli Amorini dorati

4. Stil

In demselben Raum: Fischerin; Diana und Actaeon (**Aa3**)

Schefold 1957, 156; PPM V 839; LIMC VI (1992) 238 Nr. 69 Taf. 118 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds); Seiler 1992, 113 Anm. 681 Abb. 388; Hodske 2007, 221 Taf. 122, 3; Lorenz 2008, 195–196 Abb. 76.

Die schlecht erhaltene Malerei zeigt Leda stehend vor einem Thron, neben dem ein umgestürzter *calathus* liegt. Mit der rechten Hand hält sie ihren Mantel, der sich hinter ihr wölbt und sich um ihren rechten Oberschenkel schlingt. Ihren Blick richtet sie auf den Schwan, den sie mit dem linken Arm umfasst. Links neben ihr steht ein Amor mit Fackel oder Stab in seinen Händen⁸⁷¹.

Gb6 zerstört

Pompeji, VI 9, 2, Casa di Meleagro

4. Stil

In demselben Raum: Fischerin (zerstört); Telephos mit Hercules (zerstört)

Helbig Nr. 149; Schefold 1957, 112; PPM IV 697; LIMC VI (1992) 239 Nr. 76 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds); Hodske 2007, 221 Taf. 122, 4.

Die Zeichnung der zerstörten Malerei zeigt Leda stehend vor einem Thron, der sich links im Bild befindet. Ihr Schambereich wird von ihrem Mantel bedeckt, der den Rücken und die Schulter verhüllt. Mit beiden Armen umschließt sie innig den Schwan, der seinen Schnabel an Ledas Mund führt. Rechts steht ein Amor, der mit der linken Hand auf Leda mit dem Tier zeigt, seine Rechte umfasst einen *calathus* gefüllt mit Früchten⁸⁷².

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 9546, Stabiae, Villa Campo Varano, 3. Stil, Lit.: LIMC VI (1992) 238 Nr. 66 Taf. 118 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds).

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 9550, Pompeji, VIII 2, 39, Casa di Giuseppe II., unbekannter Stil, Lit.: PPM VIII 353; Hodske 2007, 220 Taf. 122, 1.

Solunt, Casa di Leda, 4. Stil, Lit.: LIMC VI (1992) 238 Nr. 68 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds).

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 27695, Herculaneum, 4. Stil, Lit.: LIMC VI (1992) 239 Nr. 77 Taf. 120 s.v. Leda (P. Linant de Bellefonds).

H) Medea

H) Medea vor dem Mord ihrer Kinder

H1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 114321

Pompeji, IX 5, 18-21, Casa di Giasone

3. Stil

In demselben Raum: Paris und Helena; Phaedra

Sogliano 1879, 104 Nr. 555; Pickard-Cambridge 1946, Abb. 101; Schefold 1957, 262; PPM IX 688; Cerulli Irelli 1990, 306 Abb. 92; LIMC VI (1992) 388 Nr. 8 Taf. 195 s.v. Medeia (M.

⁸⁷¹ Hodske 2007, 221.

⁸⁷² Hodske 2007, 221. Vermutlich handelt es sich vielmehr um Wolle.

Schmidt); Hodske 2007, 238 Taf. 148, 1; Lorenz 2008, 237 Abb. 114a; Bragantini 2009, 239 Nr. 93.

Die verblasste Wandmalerei zeigt vor einer Hausfassade, die in der Mitte des Bildes eine große Tür aufweist, rechts Medea auf einem Stuhl sitzend. Sie stützt ihren Kopf auf ihre rechte Hand, die Linke hält ein Schwert fest. Vor ihr spielen ihre beiden Kinder. Eins von ihnen läuft auf seine Mutter zu und zeigt dabei auf seinen Bruder. Aus dem Fenster des Hauses schaut ein Mann heraus.

H2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 8977
Pompeji, VI 9, 6–9, Casa dei Dioscuri
4. Stil
In demselben Raum: Perseus befreit Andromeda (**Je2**)

Helbig Nr. 1262; Rodenwaldt 1909, 110 Abb. 18; Hermann 1904–1931, 178–179 Taf. 130; Curtius 1929, Taf. 7; Marconi 1929, Abb. 47; Rizzo 1929, Taf. 76; Elia 1932, Nr. 37 Abb. 9; Pickard-Cambridge 1946, Abb. 102; Schefold 1957, 121; PPM IV 975; Cerulli Irelli 1990, 299 Abb. 55; LIMC VI (1992) 388 Nr. 10 Taf. 195 s.v. Medeia (M. Schmidt); Hodske 2007, 238 Taf. 148, 3; Lorenz 2008, 237 Abb. 114b; Bragantini 2009, 316–317 Nr. 142.

Die recht gut erhaltene Malerei zeigt rechts Medea frontal zum Betrachter stehend. Sie ist reich gewandet. Ihre linke Hand hält ein Schwert, die Rechte greift nach dessen Griff. Ihr Blick richtet sich auf ihre beiden Kinder, die links auf einem Steinsockel miteinander spielen. Rechts im Hintergrund beobachtet ein Mann das Geschehen durch eine Tür. Im Hintergrund Architektur.

H3 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 8976
Herkulaneum
4. Stil
In demselben Raum: Medeas Kinder

Helbig Nr. 1264; Hermann 1904–1931, 11 Taf. 7; Curtius 1929, Taf. 8; Marconi 1929, Abb. 49; Rizzo 1929, Taf. 75; Schefold 1952, Taf. 50a; Cerulli Irelli 1990, 319 Abb. 157; LIMC VI (1992) 388 Nr. 11 Taf. 195 s.v. Medeia (M. Schmidt).

Die Wandmalerei ist nicht vollständig erhalten. Medea ist frontal angegeben, wendet ihren Kopf nach links und blickt zu Boden. Ihre Hände sind vor ihrem Körper ineinander gelegt, ihre Daumen treffen aufeinander. In den Handflächen ruht der Griff des Schwertes, dessen Klinge eingefasst in der Schwertscheide gegen ihren Oberkörper und linken Oberarm lehnt.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 111 440, Pompeji, IX 5, 14–16, Casa del Ristorante mit Lupanar, 4. Stil, Lit.: PPM IX 654; Hodske 2007, 238 Taf. 148, 2.

I) Paris

Ia) Paris auf dem Berg Ida

- Ia1** zerstört
Pompeji, I 10, 7, Casa del Fabbro
3. Stil
In demselben Raum: Sturz des Icarus (**Db2**); ggf. Marsyas

Schefold 1957, 46; Dawson 1965, 105 Nr. 48; PPM II 413; Hodske 2007, 190 Taf. 79, 4.

Die Malerei ist schlecht erhalten, lediglich die untere Hälfte ist noch erkennbar. Sie zeigt eine Landschaft, in der Paris links gegen einen Baumstamm gelehnt sitzt. Über Paris ist ein ausgestreckter Arm und ein Teil eines Mantels einer weiteren Person erhalten⁸⁷³. Vor Paris grasen Tiere.

- Ia2** Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9508
Pompeji, unbekanntes Haus
4. Stil
In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 1279; Hermann 1904–1931, 11 Taf. 8; Schefold 1952, Taf. 25; Schefold 1957, 315; Dawson 1965, 88 Nr. 18 Taf. VI; Cerulli Irelli 1990, 318 Abb. 152; Hodske 2007, 190 Taf. 79, 1.2; Bragantini 2009, 224 Nr. 83.

Die schlecht erhaltene Malerei zeigt eine Landschaft, in der Paris auf einem Felsblock sitzt. Neben ihm – im Zentrum des Bildes – dominiert ein Heiligtum in Gestalt eines Portals die Darstellung, auf dem zwei Gefäße stehen und ein Baum zwischen den Pilastern aufragt. Daneben trägt ein großer steinerner Sockel die Statue einer weiblichen Gottheit, die eine Lanze in der Hand hält; davor liegen zwei Fackeln. Im Bild verteilt sind verschiedene grasende Tiere. Im Hintergrund rechts lagert eine Person⁸⁷⁴.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, VI 16, 7.38, Casa degli Amorini dorati, 3. Stil, Lit.: PPM V 724, Hodske 2007, 190 Taf. 79, 3.

Ib) Parisurteil

- Ib1** Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 120033
Pompeji, I 4, 5, Casa del Citarista
3. Stil
In demselben Raum: Dekoration

⁸⁷³ Hodske 2007, 190. Laut Dawson 1944, 105 Nr. 48 ist die Person als Hermes anzusehen, der Paris zum Urteil abholen möchte.

⁸⁷⁴ Dawson 1944, 88 Nr. 18; Hodske 2007, 190. Es handelt sich vermutlich um die Personifikation des Berges Ida.

Helbig Nr. 1286; Rodenwaldt 1909, 104 Abb. 17; Hermann 1904–1931, 152–153 Taf. 113; Diepolder 1926, Beilage 4 Abb. 2; Wirth 1927, 39 Abb. 4; Schefold 1952, Taf. 22; Schefold 1957, 15, PPM I 156; LIMC VII (1994) 182 Nr. 71 Taf. 122 s.v. *Paridis Iudicium* (A. Kossatz-Deissmann); Hodske 2007, 188 Taf. 76, 1.2.

Die Zeichnung der sehr stark verblassten Malerei zeigt innerhalb eines Heiligtums fünf Figuren. Die linke Bildhälfte dominieren die drei Göttinnen. Links steht Venus, neben ihr sitzt erhöht Iuno, die ein Szepter in der linken Hand hält, rechts daneben steht Minerva, die ihre Waffen und ihren Helm beiseitegelegt hat. Alle drei Frauen sind reich gewandet, Iuno und Venus tragen zusätzlich einen Schleier. Rechts sitzt Paris, unbekleidet, lediglich eine phrygische Mütze auf seinem Kopf. Er wendet sich an Merkur, der hinter ihm steht. Er trägt *petasus*, einen Mantel und Flügelschuhe. Hinter den beiden männlichen Personen steht die Statuette einer weiblichen Person, die einen Stab in der linken Hand hält, auf einem hohen Pfeiler. Ebenso ragt hinter den Göttinnen eine hohe Säule auf, die mit einem Gefäß gekrönt ist.

Ib2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 119691
Pompeji, V 2, 15, Privathaus
4. Stil
In demselben Raum: Narziss an der Quelle (zerstört)

Schefold 1957, 73; PPM III 857–859; LIMC VII (1994) 183 Nr. 75 Taf. 122 s.v. *Paridis Iudicium* (A. Kossatz-Deissmann); Hodske 2007, 188 Taf. 76, 3.

Die schlecht erhaltene Wandmalerei lässt die Protagonisten noch gut erkennen. Die fünf Figuren nehmen das Bild fast vollständig ein. Links befinden sich die drei Göttinnen: Links steht Iuno, sie ist reich gewandet und hält in der linken Hand einen Szepter. Neben ihr steht Venus, die sich nackt präsentiert und einen sich wölbenden Mantel hinter ihrem Rücken festhält. Rechts neben ihr steht Minerva vollständig bewaffnet. Sie richten ihre Aufmerksamkeit auf die rechte Bildhälfte, auf der Paris und Merkur zu sehen sind. Paris sitzt auf einem Felsen, trägt eine Tunika und eine phrygische Mütze. Seinen Blick richtet er zu Boden, während er seine rechte Hand ans Kinn führt. Hinter ihm steht Merkur an Paris gerichtet, er trägt Mantel und *petasus*, zudem hält er den *caduceus* in der rechten Hand.

Ib3 Pompeji, *in situ*
Pompeji, I 11, 6, Casa della Venere in bikini
4. Stil
In demselben Raum: Actaeon mit Diana (**Ab2**)

PPM II 559; Hodske 2007, 189 Taf. 77, 1.

Die Darstellung ist relativ gut erhalten, lediglich der untere Bildteil ist nicht mehr zu erkennen. In der linken Bildhälfte sind die drei Göttinnen zu sehen: links Venus, neben ihr Iuno, die erhöht sitzt und somit Venus überragt. Beide sind reich gewandet, Iuno trägt zusätzlich eine Krone und einen Szepter. Neben ihr steht Minerva und überragt mit ihrer Größe die beiden anderen Göttinnen. Sie trägt Peplos, Aegis, Helm, Speer und Schild. In der rechten Bildhälfte steht Merkur nackt mit einem Mantel bekleidet hinter Paris. In der rechten Hand hält er den *caduceus*, den linken Arm richtet er auf die Frauen. Paris sitzt und hält die linke Hand gegen seinen Kopf.

Ib4 Pompeji, *in situ*
Pompeji, VI 9, 2, Casa di Meleagro
4. Stil
In demselben Raum: Paris sich rüstend

Helbig Nr. 1285; Curtius 1929, 385–387 Abb. 208; Schefold 1957, 113; PPM IV 773; LIMC VII (1994) 183 Nr. 73 Taf. 122 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann); Hodske 2007 189 Taf. 77, 2.

Die Malerei ist verblasst, lässt die Figuren jedoch noch gut erkennen. Die drei Göttinnen sind in der rechten Bildhälfte hintereinander aufsteigend gestaffelt aufgezeigt. Im Vordergrund steht Venus, fast vollständig nackt, ein Gewand umhüllt ihre Beine. Hinter ihr thront Iuno, sie ist reich gewandet, trägt einen Schleier, in den sie mit der rechten Hand greift. Links hinter ihr steht Minerva in voller Rüstung. Links im Vordergrund sitzt Paris, der seine Hände auf einen Stock stützt. Er richtet seine Aufmerksamkeit auf die Göttinnen. Hinter ihm befindet sich Merkur; er trägt *petasus* und richtet seinen ausgestreckten linken Arm auf die drei Frauenfiguren. Im Hintergrund links lagert eine weitere Gestalt, vermutlich eine Personifikation⁸⁷⁵.

Ib5 zerstört
Pompeji, VIII 4, 4. 49, Casa di Holconius Rufus
4. Stil
In demselben Raum: Achill auf Skyros; Orest und Pylades in Tauris (zerstört)

Helbig Nr. 1284; Schefold 1957, 224; PPM VIII 514–515; LIMC VII (1994) 183 Nr. 74 Taf. 122 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann); Hodske 2007, 189 Taf. 77, 3.4; Lorenz 2008, 370 Abb. 186a.

Die heute zerstörte Wandmalerei zeigt Paris links auf einer Sitzmöglichkeit und seine Hände auf einen Stock stützend. Er trägt ein aufwendig besticktes Gewand und eine phrygische Mütze. Er ist nach rechts gewandt, wo die drei Göttinnen und Merkur gruppiert stehen. Rechts steht Venus nahezu nackt, nur ein Mantel umschlingt ihre Beine. Weiter links befindet sich Minerva in voller Rüstung und Aegis. Iuno steht zwischen den beiden Göttinnen und wird leicht in den Hintergrund gerückt. Neben Minerva steht Merkur, nackt, mit Mantel um die Schultern, *petasus* auf dem Kopf und *caduceus* in der linken Hand. Mit seiner rechten Hand wendet er sich an Paris.

Ib6 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 8990
Pompeji, unbekanntes Haus
4. Stil
In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 1283; Seiler 1992, 109 Anm. 621; LIMC VII (1994) 183 Nr. 72 Taf. 122 s.v. Paridis Iudicium (A. Kossatz-Deissmann); Hodske 2007, 189 Taf. 78, 1.2; Lorenz 2008, 206 Abb. 89.

⁸⁷⁵ Hodske 2007, 189. Hodske zitiert hier Helbig, der in der Gestalt die Personifikation des Berggottes Ida vermutet.

Die Zeichnung der fast zerstörten Malerei gibt ein Landschaftsbild wieder. Links an einem Pilaster sitzt Paris in Gewand und phrygischer Mütze. Hinter ihm steht Merkur, der nackt ist, jedoch den *petasus* trägt und in der rechten Hand den *caduceus* festhält. Mit der rechten Hand zeigt er auf die drei Göttinnen, die im Zentrum der Malerei abgebildet sind. Iuno thront, während links neben ihr die voll gerüstete Minerva steht und sich auf der gegenüberliegenden Seite Venus nahezu nackt befindet. Rechts im Hintergrund ein Gebäude. Im Vordergrund grasen Tiere.

Ib7 zerstört
Pompeji, VII 2, 14, Casa del Optatio
4. Stil
In demselben Raum: Pan

Helbig Nr. 1283b; Schefold 1957, 169; Dawson 1965, 111 Nr. 66 Taf. 25; PPM VI 517; Hodske 2007, 189 Taf. 78, 3.

Die Zeichnung der zerstörten Malerei gibt eine Landschaftsszene wieder, in der links unten im Vordergrund Paris sitzt. Neben ihm steht Merkur mit *petasus*, Mantel und *caduceus*, der mit dem ausgestreckten linken Arm auf die drei Göttinnen rechts im Bild zeigt. Iuno thront zwischen Venus und Minerva auf einem Stuhl. Rechts steht Minerva in voller Rüstung, während links Venus sich fast nackt präsentiert. Im Vordergrund befinden sich Tiere. Des Weiteren werden mehrere geschmückte Heiligtümer⁸⁷⁶ gezeigt.

Ib8 zerstört
Pompeji, VII 12, 23, Casa del Camillo
4. Stil
In demselben Raum: Ganymed schlafend und Adler (zerstört); Apollo mit Daphne

Helbig Nr. 1281; Schefold 1957, 201–202; PPM VII 553; Hodske 2007, 190 Taf. 78, 4.

Die Zeichnung der zerstörten Wandmalerei zeigt eine Landschaftsszene, in der rechts Paris auf einem Felsblock sitzt; davor liegt eine Panflöte. Seine Hände stützt er auf seinen Stock, er ist nackt, ein Mantel bedeckt den Schambereich und seinen rechten Oberschenkel. Auf dem Kopf trägt er eine phrygische Mütze. Seinen Blick richtet er auf den vor ihm befindlichen Merkur. Er steht frontal zum Betrachter, ist nackt, wobei er einen Mantel um seine Schultern und Flügelschuhe trägt, in der linken Hand hält er den *caduceus*. Ein Nimbus umgibt den Kopf. Der rechte ausgestreckte Arm zeigt nach links, wo vermutlich die drei Göttinnen anzunehmen sind, jedoch nicht im Bild angegeben werden. In der gesamten Darstellung sind Tiere zu sehen.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, *in situ*, V 1, 26, Casa di L. Caecilius Iucundus, 4. Stil, Lit.: PPM III 611; Hodske 2007, 188–189 Taf. 76, 4.

⁸⁷⁶ Hodske 2007, 189.

Ic) Paris wird Helena vorgestellt

- Ic1** Pompeji, *in situ*
Pompeji, I 7, 7, Casa del Sacerdus Amandus
3. Stil
In demselben Raum: Dekoration

Rizzo 1929, Taf. 96b; Schefold 1957, 31; PPM I 607–609; LIMC I (1981) 506 Nr. 51 Taf. 385 s.v. Alexandros (R. Hampe); Hodske 2007, 191–192 Taf. 81, 1.2.

Das Wandbild ist durch viele tiefe Risse stark beschädigt. Paris steht in der rechten Bildhälfte in Dreiviertelansicht. Er ist nackt, um die Unterarme hat er seinen Mantel geschlungen, sodass er hinter ihm in langen Bahnen zu Boden fällt. Den rechten Arm streckt er leicht nach links, wo Venus und Helena ihm gegenüber sitzen. Helena trägt einen Peplos mit Schleier, ihren Kopf hat sie gesenkt. Venus ist ebenfalls reich gewandet. Sie streckt ihren linken Arm hinter Helena aus, wo sie einen durchsichtigen Schleier lüftet. In der linken Hand hält sie einen Blattfächer⁸⁷⁷. Hinter ihrer linken Schulter erscheint ein Amor.

- Ic2** zerstört
Pompeji, IX 2, 18, Haus des Curvius Marcellus
3. Stil
In demselben Raum: Galatea

Sogliano 1879, 108 Nr. 568; Schefold 1957, 244; Dawson 1965, 87–88 Nr. 17 Taf. 5; PPM IX 79; Hodske 2007, 192 Taf. 81, 3.4.

Die Zeichnung zeigt eine Landschaftsszene mit einem Heiligtum und einem heiligen Baum. Ein Bach durchschneidet die Landschaft. Auf der linken Seite sitzt Paris auf einem Felsen, er trägt einen Chiton und eine phrygische Mütze. Seine Hände stützt er auf sein *pedum* vor ihm. Um ihn herum grasen Tiere. Auf der gegenüberliegenden Seite des Baches sitzen Venus und Helena nebeneinander. Sie sind beide reich gewandet, Helena trägt zusätzlich einen Schleier und hält in ihren Händen eine Pfauenfeder. Die beiden Frauen schauen einander an, während Venus mit der rechten Hand auf Paris deutet.

J) Perseus und Andromeda

Ja) Perseus entdeckt die gefesselte Andromeda

- Ja1** zerstört
Pompeji, IX 7, 16, Casa del Cavallo Troiano
3. Stil
In demselben Raum: Hylas von den Nymphen geraubt; Cassandra mit dem Trojanischen Pferd (**Fb1**); Sakrallandschaft

Klein 1919, 284–285 Abb. 185; Schefold 1957, 268; Dawson 1965, 84–85 Nr. 10 Taf. 4; PPM IX 786; Hodske 2007, 180 Taf. 63, 1.

⁸⁷⁷ Hodske 2007, 192.

Das Bild ist sehr stark verblasst und lässt nur noch Umrisse erkennen. Es zeigt eine aus dem Meer aufragende Felsenlandschaft, an die Andromeda mit ausgebreiteten Armen gekettet ist. Von links oben eilt Perseus herbei. Er ist nackt, trägt lediglich einen Mantel und geflügelte Schuhe. In seiner linken Hand hält er den Kopf der Medusa, in seiner Rechten eine *harpe*. Unter ihm schwimmt ein Seeungeheuer im Wasser.

Ja2 zerstört
Pompeji, VII 15, 2, Casa di Marinaio
3. Stil
In demselben Raum: Jagd und Tod der Niobiden; Bestrafung der Dirke; Polyphem und Galatea

Sogliano 1879, 91 Nr. 517; Schefold 1957, 206; Dawson 1965, 91 Nr. 25; LIMC I (1981) 779 Nr. 38 Taf. 630 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); PPM VII 761; Hodske 2007, 180 Taf. 63, 2.

Die gezeichnete Wiedergabe der Darstellung zeigt Andromeda in der rechten oberen Ecke. Links schwebt Perseus herbei, gekleidet in Mantel und geflügelten Schuhen. Das Haupt der Medusa trägt er in der linken Hand, in der Rechten eine *harpe*. Die untere Bildhälfte nimmt das Seeungeheuer ein.

Ja3 zerstört
Pompeji, VII 4, 59.8, Casa dei Bronzi
3. Stil
In demselben Raum: Polyphem und Galatea (zerstört)

Helbig Nr. 1183; Schefold 1957, 187; Dawson 1965, 106 Nr. 52; LIMC I (1981) 779 Nr. 37 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); PPM VII 113–114; Hodske 2007, 180 Taf. 63, 3.

Die Darstellung ist gut erhalten und zeigt Andromeda angekettet an den Felsen. Zu ihrer Rechten steht eine geschlossene Kiste. Auf einem Stufenbau links von ihr steht eine ithyphallische Statue. Von links oben fliegt Perseus heran. Das Seeungeheuer erscheint nicht im Bild.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, IX 8, 3.6.a, Casa del Centenario, 4. Stil, Lit.: PPM IX 971; Hodske 2007, 180 Taf. 63, 4.

Jb) Perseus kämpft gegen das Seeungeheuer

Jb1 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9447
Pompeji, unbekanntes Haus
Unbekannter Stil
In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 1184; Klein 1919, 288–289 Abb. 187; Schefold 1957, 347; LIMC I (1981) 778 Nr. 31 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Hodske 2007, 180 Taf. 63, 6; Bragantini 2009, 358 Nr. 165.

Die Wandmalerei zeigt eine felsige Landschaft, die einen großen Teil des Bildes einnimmt, im Vordergrund ist Wasser. Andromeda, in der Mitte der Darstellung, ist an einen Felsen gekettet. Vor ihr steht nach rechts gerichtet Perseus, nackt, und schlägt mit einer Keule auf das Seeungeheuer, das sich vor ihm befindet, ein. In der linken unteren Ecke ist die Darstellung um eine Person erweitert, die erschrocken die Arme emporstreckt.

Jc) mehrszenige Darstellung: Perseus entdeckt Andromeda/ Perseus verhandelt mit dem Vater der Andromeda

Jc1 Pompeji, *in situ*

Pompeji, I 7, 7, Casa del Sacerdos Amandus

3. Stil

In demselben Raum: Hercules im Hesperidengarten; Polyphem und Galatea; Sturz des Icarus (**Dd1**)

Rizzo 1929, Taf. 166; Schefold 1952, Taf. 29; Schefold 1957, 31; Dawson 1965, 98 Nr. 38; LIMC I (1981) 778 Nr. 33 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Simon 1986, Taf. 40; PPM I 602; Cerulli Irelli 1990, 291 Abb. 9; Hodske 2007, 181 Taf. 63, 5; Lorenz 2008, 126–127 Abb. 36.

Die Wandmalerei ist gut erhalten, einige Risse durchziehen jedoch die Darstellung. Ein Felsen füllt das Zentrum des Bildes, an welchem Andromeda festgekettet ist. Links fliegt Perseus heran, der in seiner linken Hand das Haupt der Medusa hält. In der linken unteren Ecke befindet sich das Seeungeheuer, das das Geschehen über sich verfolgt. Dieser Szene wurde rechts eine weitere desselben Mythos hinzugefügt: Perseus begegnet Andromedas Vater Kepheus und sie beschließen durch einen Handschlag, dass Andromeda Perseus' Frau wird, sollte es ihm gelingen, sie zu retten. Begleitet wird der König von mehreren Kriegern. In der rechten unteren Ecke stehen und sitzen drei Frauen und beobachten die Ereignisse.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

New York, Metropolitan Museum Inv.-Nr.: 20.192.16, Boscotrecase, Villa di Agrippa Postumus, 3. Stil, Lit.: LIMC VI (1992) 778 Nr. 32 Taf. 629 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Mazzoleni – Pappalardo 2005, 260 Abb. Unten.

Jd) Perseus hat das Seeungeheuer bekämpft

Jd1 Pompeji, *in situ*

Pompeji, I 10, 4.14–16, Casa del Menandro

4. Stil

In demselben Raum: Perseus in Kepheus' Palast; Bestrafung der Dirke

Schefold 1957, 42; Dawson 1965, 112. 113 Nr. 69; PPM II 322; LIMC I (1981) 779 Nr. 35 Taf. 630 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Hodske 2007, 181 Taf. 64, 1.

Die Darstellung ist schlecht erhalten, Perseus ist kaum zu erkennen. Andromeda ist an den Felsen gekettet; sie ist reich gewandet, ihre rechte Brust aber entblößt. Perseus, der nur mit einem Mantel bekleidet ist, steht rechts neben ihr. Sein Haupt ist gesenkt, der Kopf der Medusa befindet sich in dessen linker Hand. Seine Rechte umfasst sein Schwert. Das Seeungeheuer liegt vor ihm.

Je) Perseus befreit Andromeda, Seeungeheuer ist besiegt

Je1 Pompeji, *in situ*

Pompeji, VI 10, 2, Casa di cinque scheletri

3. Stil

In demselben Raum: Cassandra und Krieger bei Apollostatue (**Fa3**)

Helbig Nr. 1188; Schefold 1957, 123; PPM IV 1041; LIMC VII (1994) 344 Nr. 204b s.v. Perseus (L. Jones Roccas); Hodske 2007, 182 Taf. 65, 4.

Eine Zeichnung der Wandmalerei gibt das Geschehen wieder: Perseus, in Mantel gekleidet, befreit die linke Hand der Andromeda vom Felsen. Seine linke Hand hält Waffe und Haupt der Medusa fest, wobei letzteres halb unter dem Umhang verdeckt ist. Andromeda blickt zu Perseus, ihre rechte Hand greift in ihr Gewand. Ihre rechte Brust ist entblößt. Gegenüber dem Felsen, an dem Andromeda gekettet war, befindet sich ein weiterer Felsen, auf dem zwei Ortsnymphen⁸⁷⁸ sitzen und das Geschehen beobachten. Zwischen den beiden Felsgesteinen liegt das bekämpfte Seeungeheuer.

Je2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 8998

Pompeji, VI 9, 6–9, Casa dei Dioscuri

4. Stil

In demselben Raum: Medea mit ihren Kindern (**H2**)

Helbig Nr. 1186; Hermann 1904–1931, 177–178 Taf. 129; Curtius 1929, Taf. 3; Marconi 1929, Abb. 10; Rizzo 1929, Taf. 41; Elia 1932, Nr. 123 Taf. 3; Schefold 1952, Taf. 38; Schefold 1957, 121; PPM IV 975; LIMC I (1981) 781 Nr. 69 Taf. 634 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Cerulli Irelli 1990, 299 Abb. 56; LIMC VII (1994) 344 Nr. 204a s.v. Perseus (L. Jones Roccas); Hodske 2007, 181 Taf. 64, 3; Lorenz 2008, 132 Abb. 38; Bragantini 2009, 318–319 Nr. 143.

Die Darstellung ist gut erhalten und wird zu einem großen Teil von den beiden Figuren eingenommen. Perseus, in Mantel und Flügelschuhen, stützt Andromedas linken Arm und befreit sie. Waffe und Haupt der Medusa befinden sich in seiner linken Hand, halb verdeckt unter dem Mantel. Andromeda steht auf einem kleinen Felsen. Ihre rechte Hand ist bereits befreit und greift in ihr Gewand. Die Fessel ist noch am Handgelenk sichtbar. Ihre rechte Brust ist entblößt. Links liegt das tote Seeungeheuer.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, VI 13, 12.19, Casa di Sextus Pompeius Axiochus, 3. Stil, Lit.: PPM V 221; Hodske 2007, 181 Taf. 64, 2.

Pompeji, zerstört, IX 9, d, namenloses Gebäude, 3. Stil, Lit.: PPM X 86; Hodske 2007, 181–182 Taf. 65, 2.

Pompeji, unbekanntes Haus, unbekannter Stil, Lit.: Hodske 2007, 182 Taf. 65, 3.

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 8997, Pompeji, VII 16, 10, Scavo del Principe di Montenegro, 3. Stil, Lit.: PPM VII 842; Hodske 2007, 182 Taf. 66, 1.

⁸⁷⁸ Hodske 2007, 182; laut PPM IV 1041 sind es Flusspersonifikationen.

Jf) Perseus und Andromeda, Andromeda ist befreit

Jf1 zerstört
Pompeji, I 3, 25, Casa dei Guerrieri
4. Stil
In demselben Raum: Dekoration

Sogliano 1869, 91 Nr. 519; Schefold 1957, 13; LIMC I (1981) 782 Nr. 91 Taf. 638 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); LIMC VII (1994) 344 Nr. 219a s.v. Perseus (I. Jones Roccas); Hodske 2007, 182 Taf. 66, 3; Lorenz 2008, 141 Abb. 43.

Die Zeichnung des zerstörten Wandbildes gibt Andromeda wieder, die befreit ist und vom Felsen herabsteigt. Ihr Blick richtet sich auf das Ungeheuer und sie erhebt ablehnend⁸⁷⁹ ihre rechte Hand. Perseus steht neben ihr und legt seine Hand auf deren Schulter. Das Haupt der Medusa befindet sich noch immer in dessen linker Hand. Sein Schwert hat er gegen den Felsen gelehnt. Auf dem Felsen steht eine kleine geöffnete Truhe. Vor beiden Figuren liegt das getötete Ungeheuer.

Jf2 unbekannt
Pompeji, unbekanntes Haus
Unbekannter Stil
In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 1190; Schefold 1957, 314; Hodske 2007, 182 Taf. 66, 6.

Eine Zeichnung der heute zerstörten Malerei zeigt Perseus und Andromeda eng beieinander stehend. Perseus ist nackt, seine linke Hand ist hinter seinem Rücken und wird von dem Mantel bedeckt. Andromeda ist reich gewandet und erhebt ablehnend ihre rechte Hand. Der Blick beider Figuren ist auf das tote Untier vor ihnen gerichtet. Hinter ihnen befindet sich ein Pilaster. Das Schwert des Heros lehnt rechts an einem Felsen, dahinter sieht man ein Steuerruder⁸⁸⁰.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, VIII 4, 4.49, Casa di Holconius Rufus, 4. Stil, Lit.: PPM VIII 475; Hodske 2007, 182 Taf. 66, 2.

Jg) Perseus und Andromeda als Liebespaar

Jg1 Pompeji, *in situ*
Pompeji, VI 15, 7.8, Casa del Principe di Napoli
4. Stil
In demselben Raum: ggf. Paris und Helena stehend

Schefold 1957, 152; PPM V 663; LIMC I (1981) 784 Nr. 109 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); Strocka 1984, 27 Abb. 140; LIMC VII (1994) 344 Nr. 224b Taf. 309 s.v. Perseus (I. Jones Roccas); Hodske 2007, 183 Taf. 67, 1; Lorenz 2008, 142–143 Abb. 44.

⁸⁷⁹ Lorenz 2008, 141.

⁸⁸⁰ Hodske 2007, 182.

Die untere Hälfte der Malerei ist verblasst. Perseus und Andromeda sitzen Schulter an Schulter gelehnt auf einem Felsen. Sie legt ihre rechte Hand auf dessen linke Schulter. Perseus ist nackt, Andromeda ist das Gewand von der Schulter gerutscht. Er hebt das Haupt der Medusa über ihre Köpfe, sodass Andromeda die Spiegelung des Gorgonenkopfes im Wasser vor ihnen betrachten kann.

Jg2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 8995
Pompeji, unbekanntes Haus
4. Stil
In demselben Raum: unbekannt

Helbig Nr. 1197; Schefold 1957, 333; LIMC I (1981) 784 Nr. 103 s.v. Andromeda (K. Schauenburg); LIMC VII (1994) 344 Nr. 224d Taf. 309 s.v. Perseus (L. Jones Roccas); Hodske 2007, 183 Taf. 68, 3.4.

Eine Zeichnung der stark verblassten Malerei zeigt Perseus und Andromeda sitzend aneinandergeschmiegt nebeneinander auf einem Felsen. Andromedas Oberkörper ist entblößt, ihr Unterkörper wird von ihrem Gewand verdeckt. Ihr linker Unterarm lehnt auf Perseus rechter Schulter. Perseus ist, bis auf Mantel und Flügelschuhe, nackt. Am Haaransatz erkennt man ein kleines Paar Flügel. Mit seiner linken Hand hebt er das Haupt der Medusa über ihre Köpfe. Andromeda betrachtet dessen Spiegelbild im Wasser vor ihnen. Zu Perseus Linken liegt das Schwert auf einem Felsen. Im Hintergrund Landschaft.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, VI 2, 15.22, Casa delle Danzatrice, 4. Stil, Lit.: PPM IV 254; Hodske 2007, 183 Taf. 67, 2.

Pompeji, *in situ*, I 10, 4.14–16, Casa del Menandro, 4. Stil, Lit.: PPM II 314; Hodske 2007, 183 Taf. 67, 3.4.

Pompeji, zerstört, VII 4, 29, Casa del Forno a riverbero, 4. Stil, Lit.: PPM VI 994; Hodske 2007, 183 Taf. 67, 5.

Pompeji, I 7, 10–12, Casa dell' Efebo, 4. Stil, Lit.: PPM I 635; Hodske 2007, 183 Taf. 67, 6.

Neapel, Museo Archaeologica Nazionale Inv.-Nr.: 8996, Pompeji, VII 4, 31.51, Casa dei Capitelli colorati, 4. Stil, Lit.: PPM VI 1020; Hodske 2007, 183 Taf. 68, 1.2.

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 8995, Pompeji, VI 10, 2, 4. Stil, Lit.: LIMC I (1981) 784 Nr. 103 s.v. Andromeda (K. Schauenburg).

Neapel, Museo Archaeologico Nazionale Inv.-Nr.: 8995, Pompeji, unbekanntes Haus, unbekannter Stil, Lit.: Schefold 1957, 333; Hodske 2007, 183 Taf. 68, 3.4.

Castellamare di Stabia, Villa Arianna, 4. Stil, Lit.: LIMC I (1981) 783 Nr. 102 s.v. Andromeda (K. Schauenburg).

K) Theseus

Ka) Ariadne übergibt Theseus den Faden

Ka1 Pompeji, *in situ*
Pompeji, V 4, a.11, Casa di M. Lucretius Fronto
3. Stil
In demselben Raum: Venus mit Schild des Mars

Herrmann 1904–1931, Taf. 159; Pickard-Cambridge 1946, Abb. 119; Schefold 1957, 85; PPM III 992; LIMC III Add (1986) 1052 Nr. 4 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Hodske 2007, 154 Taf. 21, 1; Lorenz 2008, 85 Abb. 11.

Die Wandmalerei ist *in situ* erhalten, besitzt einige Risse und Stellen abgeplatzter Farbe, sodass die Gesichter des Theseus und der Ariadnes schlecht zu erkennen sind, ebenso ihre Arme und Hände. Theseus steht frontal und nackt links im Bild, sein rechter Arm ist erhoben, der Unterarm liegt auf seinem Kopf auf. Der Teil einer Tānie verläuft neben seinem rechten Unterarm. Seine Keule lehnt an einer Wand, vor der seine abgelegten Gewänder liegen. Ariadne kommt rechts im Bild auf Theseus zu und reicht ihm ein Knäuel. Gekleidet ist sie in Tunika und Mantel. Im Hintergrund wird eine Hauswand oder Mauer angedeutet, rechts steht eine Säule.

Ka2 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9048
Pompeji, VII 4, 48, Casa della Caccia antica
4. Stil
In demselben Raum: Pasiphae; jagende Amoretten; Phosphoros; Hesperos; Victoria

Helbig Nr. 1211; P. Herrmann 1904–1931, Taf. 160 (spiegelverkehrte Abb.); Reinach 1922, 214 Abb. 5; Elia 1932, Nr. 165; Schefold 1957, 181; PPM VII 23; LIMC III Add (1986) 1052 Nr. 6 Taf. 727 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Allison–Sear 2002, 112; Hodske 2007, 154 Taf. 22, 1.2.4; Lorenz 2008, 86–87 Abb. 13.

Die Malerei ist stark verblasst, sodass nur noch der gelbliche Hintergrund zu sehen ist. Zeichnungen zeigen jedoch, dass im Hintergrund eine Hausfassade mit anschließender Mauer sowie Bäume gemalt waren. Ariadne und Theseus befinden sich zentral im Bild. Theseus steht rechts im Bild und ist nackt bis auf einen Mantel um seine Schultern. Seine linke Hand hält eine *harpe*, die rechte greift zum Wollknäuel in Ariadnes rechter Hand. Ariadne ist in eine grüne Tunika gekleidet.

Ka3 zerstört
Pompeji, IX 7, 20, Casa della Fortuna
4. Stil
In demselben Raum: Bacchus findet Ariadne (zerstört); Neptun und Amymone (zerstört)

Herrmann 1904–1931, 221 Abb. 66; Schefold 1957, 271; PPM IX 860; LIMC III Add (1986) 1052 Nr. 8 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Hodske 2007, 154 Taf. 22, 3; Lorenz 2008, 86–88 Abb. 14.

Die Zeichnung der heute zerstörten Wandmalerei zeigt Ariadne auf einem Thron sitzend. Ein langes Gewand verhüllt ihren Unterkörper, das hinter ihrem Rücken über die linke Schulter

verläuft und ihren Oberkörper frei lässt. Ihre linke Hand ruht auf ihrem linken Oberschenkel. Zwischen Hand und Oberschenkel hält sie einen langen Stab fest, der auch an ihrer linken Schulter lehnt. Ihre rechte Hand ist nach vorne gestreckt, sodass Theseus mit seiner Rechten das Fadenknäuel aus ihrer Hand nehmen kann. Der Heros ist nackt und steht frontal zum Betrachter. Sein Kopf und linker Arm sind schlecht erhalten. Die linke Hand hält einen Stab fest. Im Hintergrund Architektur.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, I 12, 3, Caupona di Sautericos, 3. Stil, Lit.: PPM II 718; Hodske 2007, 154 Taf. 21, 2.

Pompeji, zerstört, VI 14, 38, Casa di C. Poppaeus Firmus, 3. Stil, Lit.: PPM V 381–382; Hodske 2007, 154 Taf. 21, 4.

Pompeji, zerstört, VI 5, 3.22, Casa di Nettuno, 4. Stil, Lit.: PPM IV 302–304; Hodske 2007, 154 Taf. 21, 3.

Kb) Theseus hat den Minotauros besiegt

Kb1) Pompeji, *in situ*

Pompeji, Villa Imperiale

3. Stil

In demselben Raum: Sturz des Icarus (**Dc3**); Theseus verlässt Ariadne

Schefold 1957, 290; Hodske 2007, 228 Taf. 134, 1; Lorenz 2008, 92–93 Abb. 19.

Die Malerei ist von vielen Rissen durchsetzt, rechts fehlt ein großes Stück. Im Vordergrund ist der tote Minotauros zu erkennen, er liegt auf dem Rücken. Dahinter steht der im Mantel gekleidete Theseus frontal zum Betrachter. Ein Knabe küsst seine rechte Hand, ein weiterer Knabe wirft sich ihm zu Füßen. Dieser ist jedoch nur zum Teil erhalten. Im Hintergrund befinden sich zwei Beobachterinnen; dahinter erscheint Minerva in Profilansicht.

Kb2) Neapel, Museo Arcaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9043

Pompeji, VII 2, 16, Casa di M. Gavius Rufus

4. Stil

In demselben Raum: Peirithoos empfängt die Kentauren; Sternenstreit vor Bacchus

Sogliano 1879, 95 Nr. 527; Hermann 1904–1931, Taf. 143; Diepolder 1926, Beilage 9 Abb. 2; Wirth 1927, 49–50 Nr. 14 Abb. 5; Curtius 1929, 213 Abb. 126; Elia 1932, Nr. 143 Abb. 24; Pickard-Cambridge 1946, Abb. 118; Schefold 1957, 170; PPM VI 563; Cerulli Irelli 1990, Taf. 88; LIMC VII (1994) 941 Nr. 250 Taf. 662 s.v. Theseus (J. Neils); Hodske 2007, 228 Taf. 134, 2; Lorenz 2008, 92 Abb.18; Bragantini 2009, 362–362 Nr. 169.

Die Wandmalerei ist gut erhalten, rechts oben wird sie von einigen Rissen durchzogen. Theseus steht in der Mitte der Darstellung, ein Mantel hängt über seinem linken Arm. Seine rechte Hand wird von einem nackten, in einem Mantel gekleideten Jungen geküsst. Ein weiterer Knabe wirft sich ihm zu Füßen. Links liegt der tote Minotauros. Rechts wird Theseus von einer Menschenmenge empfangen, darunter ein Mann, der ungläubig mit der rechten

Hand auf den Minotauros zeigt. Ein Junge vor ihm ist ebenso erstaunt und hält sich die Hand vor den Mund.

Kb3) zerstört
Pompeji, VI 8, 20.2, Fullonica
4. Stil
In demselben Raum: Theseus und Ariadne (zerstört); Venus und Adonis (zerstört)

Helbig Nr. 1213; Schefold 1957, 106; PPM IV 610; Hodske 2007, 228 Taf. 134, 3; Lorenz 2008, 91–92 Abb. 17.

Die Malerei ist zerstört, eine Zeichnung gibt das Geschehen wieder: Theseus und der Minotauros sind in dieser Malerei isoliert dargestellt. Theseus steht links im Bild, sein Körper wird von dem um den Hals gehängten Mantel verhüllt. Seinen Blick richtet er rechts auf den Boden, wo der tote Minotauros auf dem Rücken liegt; der rechte Arm liegt unter seinem Kopf. Beide befinden sich innerhalb eines Raumes. Hinter dem Stiermenschen ist der Eingang als Türbogen in das Labyrinth angedeutet. Verdeutlicht wird dies durch einen Nagel am Türrahmen, an dem der Faden der Ariadne befestigt wurde und der durch die Türöffnung führt.

Kb4) zerstört
Pompeji, IX 5, 14–16, Casa del Ristorante mit Lupanar
4. Stil
In demselben Raum: Orest und Pylades vor Iphigenie (zerstört)

Sogliano 1879, 95 Nr. 529; Schefold 1957, 260; PPM IX 621; LIMV III Add (1986) 1056 Nr. 44 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); LIMC VII (1994) 941 Nr. 251 s.v. Theseus (J. Neils); Hodske 2007, 229 Taf. 135, 1.2; Lorenz 2008, 89–90 Abb. 15.

Die Zeichnung der zerstörten Darstellung zeigt rechts Theseus auf einem Felsblock⁸⁸¹. Sein Mantel hängt über seine linke Schulter bis zum Unterarm. In der linken Hand hält er seine Keule; sein Kopf wird von einem Diadem geschmückt. Ihm gegenüber steht Ariadne in einem Peplos; sie trägt ebenfalls einen Kopfschmuck. Mit dem linken Ellenbogen stützt sie sich gegen die Wand auf. Die Blicke der beiden treffen sich. Zwischen ihnen liegt der tote Minotauros, dessen Oberkörper zu sehen ist. Sein Stierkopf wird frontal gezeigt, der von seinem linken Arm gestützt wird. Hinter diesem wird der Eingang zum Labyrinth angedeutet.

Kb5) zerstört
Pompeji, VI 9, 2.13, Casa di Meleagro
4. Stil
In demselben Raum: Satyr mit Schlange und Mänade (zerstört)

Helbig Nr. 1215; Schefold 1957, 113; PPM IV 732–733; LIMC III Add (1986) 1056 Nr. 43 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Hodske 2007, 229 Taf. 135, 3.

Die Zeichnung des verlorenen Bildes zeigt links Theseus auf einem quadratischem Felsblock sitzend. Er ist nackt, hat jedoch seinen Mantel um seine Beine geschlungen. Die linke Hand

⁸⁸¹ Lorenz 2008, 89.

hält locker einen Krummstab. Seine Füße stützt er auf dem linken Arm des toten Minotauros auf, der zu seinen Füßen liegt. Hinter beiden lehnt Ariadne gegen eine Wand. Sie ist frontal gezeigt, ihr Oberkörper ist entblößt, ihr Blick richtet sich auf den Heros.

Kb6) Pompeji, *in situ*

Pompeji, IX 8, 3. 6, Casa del Centenario

4. Stil

In demselben Raum: Opfernde Frauen; Hermaphrodit, Silen und Mänade; Iphigenie, Orest und Pylades

Sogliano 1879, 95–96 Nr. 530; Schefold 1957, 278; PPM IX 1039; Cerulli Irelli 1990, Taf. 95; Hodske 2007, 229 Taf. 135, 4; Lorenz 2008, 90–91 Abb. 16.

Die linke Seite des Bildes ist beschädigt. Theseus sitzt auf einem quadratischen Felsblock, auf dem er sich seinen Mantel untergelegt hat. In seiner rechten Hand hält er einen Krummstab. Hinter ihm befindet sich in seitlicher Ansicht ein Mann, der durch seinen Umhang gänzlich verhüllt ist. Zu Theseus Rechten liegt der tote Minotauros auf dem Boden, wird jedoch halb von dem Felsblock verdeckt.

Kb7) Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr. 9049

Herkulaneum, „Basilika“

4. Stil

In demselben Raum: Hercules mit Telephos

Helbig Nr. 1214; Hermann 1904–1931, 107–108 Taf. 81; Diepolder 1926, Beilage 9 Abb. 1; Curtius 1929, 11 Abb. 8; Schefold 1952, Taf. 47; Cerulli Irelli 1990, 313 Abb. 123; Wallace-Hadrill 2011, 183.

Der rechte sowie der linke obere Rand der Malerei sind nicht erhalten. Theseus dominiert mit seiner großen Gestalt das Bild. Er ist frontal gezeigt, ist nackt und trägt lediglich einen Mantel über der linken Schulter, der auf seinen angewinkelten linken Unterarm herabfällt. Sein Kopf ist leicht nach rechts gewendet, der Blick richtet sich in die Ferne. Seinen rechten Arm hat ein nackter Junge zu sich herangezogen, um ihn zu küssen. Ein weiterer Junge kniet zu Theseus Füßen und umklammert das linke Bein. Ein drittes Kind umklammert seinen linken Arm, während ein Mädchen die Keule des Theseus entgegennimmt. In der linken oberen Ecke erkennt man eine zweite erwachsene Person, welche von hinten dargestellt ist und auf einem Felsen Platz genommen hat. Sie trägt auf dem Rücken einen Köcher, in der linken Hand hält sie einen Bogen: möglicherweise ist es Diana⁸⁸².

Kc) Theseus verlässt Ariadne

Kc1 zerstört

Pompeji, I 8, 17, Casa di quattro stili

3. Stil

In demselben Raum: Icarus und Daedalus (**Da1**; zerstört)

PPM I 896; Hodske 2007, 155 Taf. 23, 1.

⁸⁸² Hermann 1904–1931, 107.

Die Wandmalerei ist heute zerstört, eine Photographie dokumentiert ihren Zustand: Der Hintergrund ist verblasst, war aber sicher einst mit Bäumen versehen und die rechte obere Ecke ist nicht erhalten.

Die Malerei zeigt Theseus im Moment, in dem er Ariadne verlässt. Ariadne liegt schlafend auf dem Boden, neben ihr steht Theseus nackt und in Dreiviertelansicht zum Betrachter. Einen Mantel trägt er über den Schultern. Sein Blick geht nach links, zu Minerva. Die Göttin trägt einen Chiton, dazu auf dem Kopf ihren Helm und in der Hand einen Speer. Sie ist zu Theseus gewandt und gibt ihm mit der rechten Hand ein Zeichen. Der Hintergrund ist verblasst.

Kc2 zerstört
Pompeji, VII 14, 5, Casa del Banchiere
Unbekannter Stil
In demselben Raum: Io und Argos (zerstört)

Helbig Nr. 1221; Schefold 1957, 204; PPM VII 683; LIMC III Add (1986) 1058 Nr. 63 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Hodske 2007, 155 Taf. 23, 2.

Die heute zerstörte Wandmalerei zeigt Ariadne, Theseus und Minerva. Ariadne liegt schlafend auf dem Boden. Ihr Oberkörper ist entblößt und sie ruht auf einer Unterlage. Rechts neben ihr befindet sich Theseus, nackt, mit Mantel um die Schultern und einer Lanze in der linken Hand. Die rechte Hand streckt er Ariadne entgegen. Hinter dem Heros und zum großen Teil von ihm verdeckt steht Minerva. Sie trägt einen Chiton, Helm, Schild und Speer. Im Hintergrund befindet sich felsige Landschaft.

Kc3 zerstört
Pompeji, IX 6, d–e, Casa di Dido ed Aeneas
3. Stil
In demselben Raum: Herculesherme; Polyphem

Sogliano 1879, 96–97 Nr. 532; Schefold 1957, 266; PPM IX 726; LIMC III Add (1986) 1057 Nr. 56 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Hodske 2007, 156 Taf. 24, 1

Die zerstörte Wandmalerei zeigt im Vordergrund links die auf einer Unterlage schlafende Ariadne. Rechts begibt sich Theseus über eine Planke auf ein Schiff, der Blick ist auf Ariadne gerichtet. Er ist in eine Tunika gehüllt, der Oberkörper ist frei. Die Schiffsmannschaft besteht aus fünf Seeleuten. Im Hintergrund eine mit Bäumen bewachsene Felslandschaft, in der sich die voll gerüstete Minerva befindet.

Kc4 Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 115 396
Pompeji, V 1, 26, Casa di L. Caecilius Iucundus
4. Stil
In demselben Raum: Priesterinnen; Parisurteil

Sogliano 1879, 96 Nr. 531; Schefold 1957, 67; PPM III 612; LIMC III Add (1986) 1058 Nr. 66 Taf. 730 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); Hodske 2007, 156–157 Taf. 25, 3.4; Lorenz 2008, 101 Abb.23; Bragantini 2009, 264 Nr. 111.

Spiegelbildliche Version zu **Kc3**. Die Wandmalerei ist schlecht erhalten, ein Riss durchzieht sie senkrecht, die Farben sind verblasst. Ariadne liegt rechts auf einer Unterlage aus Blüten unter einem Zelt. Ihr Oberkörper ist nackt, sie legt ihren rechten Arm hinter ihren Kopf, sodass ihr Körper zum Hauptaugenmerk des Bildes wird. Theseus eilt links von ihr zu seinem Schiff. Er ist nackt, ein Mantel weht um seine Schultern, seine linke Hand streckt er Ariadne entgegen. Auf dem Schiff befinden sich zwei Seeleute. Im Hintergrund erscheint die voll gerüstete Minerva neben einem hohen Felsen.

Kc5) Neapel, Museo Archaeologico Nazionale, Inv.-Nr.: 9052
Pompeji, VII 4, 33, Casa di Capitelli Colorati
4. Stil
In demselben Raum: unbekannt

Lorenz 2008, 101–102 Abb. 24; Bragantini 2009, 338 Nr. 153.

Die Wandmalerei ist an der oberen linken Ecke zerstört. Die beiden Protagonisten sind jedoch unversehrt. Ariadne liegt im Vordergrund auf dem Boden, als Unterlage dienen Algen. Kopf und Rücken liegen auf einem gestreiften Kissen. Sie hat ihren Kopf nach rechts gewendet, ihre Augen sind geschlossen. Der Oberkörper ist nackt, der Unterkörper wird von einem Mantel bedeckt. Auf der rechten Bildseite steht Theseus frontal und nackt. Mit dem linken Fuß betritt er einen Steg, der zu einem Boot führt, von dem nur ein kleiner Teil des Bugs zu sehen ist. Seinen Blick richtet er auf die schlafende Frau.

Weitere Darstellungen desselben Moments:

Pompeji, zerstört, IX 9, d, namenloses Gebäude, 3. Stil, Lit.: PPM X 88; Hodske 2007, 155 Taf. 23, 3.

Pompeji, *in situ*, Villa Imperiale, 3. Stil, Lit.: Schefold 1957, 290; Hodske 2007, 156 Taf. 24,2.

Pompeji, *in situ*, I 11, 9.15, Casa del Primo Piano, 3. Stil, Lit.: PPM II 639; Hodske 2007, 156 Taf. 24, 4.

Pompeji, zerstört, VI 14, 43, Casa degli Scienziati, 3. Stil, Lit.: PPM V 447; Hodske 2007, 156 Taf. 25, 1.

Pompeji, IX 9, 17, 3. Stil, Lit.: Schefold 1957, 284; LIMC III Add. (1986) 1058 Nr. 61 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

Pompeji, teilweise zerstört, IX 8, 3. Stil, Lit.: Schefold 1957, 281; LIMC III Add. (1986) 1058 Nr. 60 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

Pompeji, teilweise zerstört, VI 8, 3.5, Casa del Poeta tragico, 4. Stil, Lit.: Schefold 1957, 105–106 Nr. 64 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard).

Abbildungsnachweis

Archäologisches Nationalmuseum Neapel

Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali - Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 1 Abb. 3 Bb2:	Inv. 9211
Tafel 4 Abb. 2 Fa1:	Inv. 111476
Tafel 4 Abb. 3 Fa2:	Inv. 8999
Tafel 4 Abb. 4 Fa4:	Inv. 109751
Tafel 5 Abb. 2 Fb3:	Inv. 9010
Tafel 6 Abb. 3 H2:	Inv. 8977
Tafel 7 Abb. 1 Ia2:	Inv. 9508
Tafel 7 Abb. 2 Ib2:	Inv. 119691
Tafel 9 Abb. 2 Jg2:	Inv. 8995
Tafel 9 Abb. 4 Kb2:	Inv. 9043
Tafel 11 Abb. 1 Kc4:	Inv. 115396

Archivio dell'arte – Pedicini fotografi

Tafel 10 Abb. 2 **Kb7**

DAI Rom

Tafel 1 Abb. 1 Aa1:	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-085
Tafel 1 Abb. 4 Bb3:	DAI Rom, Archiv, A-VII-32-175
Tafel 3 Abb. 1 Db3:	D-DAI-Rom-64.2250
Tafel 3 Abb. 2 Dc2:	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-082
Tafel 3 Abb. 4 Dc4:	D-DAI-Rom-60.448
Tafel 6 Abb. 1 Gb5:	D-DAI-Z-77.2134
Tafel 7 Abb. 3 Ib6:	DAI Rom, Archiv, A-VII-34-118
Tafel 9 Abb. 1 Jf1:	DAI Rom, Archiv, A-VII-32-007
Tafel 9 Abb. 2 Ka3:	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-102
Tafel 10 Abb. 1 Kb4:	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-064
Tafel 10 Abb. 4 Kc3:	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-077

Parco Archeologico di Pompei

Su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Parco Archeologico di Pompei

Tafel 1 Abb. 2 Aa3:	C61
Tafel 2 Abb. 3 Da1:	C2185
Tafel 2 Abb. 4 Db2:	C1925
Tafel 4 Abb. 1 E1:	C1591
Tafel 5 Abb. 1 Fb2:	C1590
Tafel 5 Abb. 4 Ga2:	D3420
Tafel 6 Abb. 2 Gb6:	315
Tafel 6 Abb. 4 Ia1:	C1924
Tafel 8 Abb. 1 Ic1:	A8387
Tafel 8 Abb. 4 Jd1:	C1740
Tafel 10 Abb. 3 Kc1:	A8437

Tafel 2 Abb. 1 **Bb5:** Jürgen Hodske

Tafel 3 Abb. 3 **Dc3:** Klaus Stemmer

Tafel 8 Abb. 3 **Jc1:** © Leonard von Matt / Fotostiftung Schweiz

Tafeln

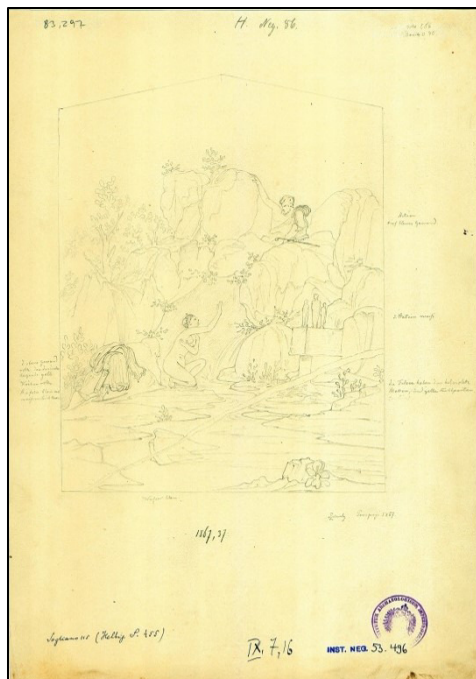


Abb. 1 Aa1



Abb.2 Aa3



Abb. 3 Bb2

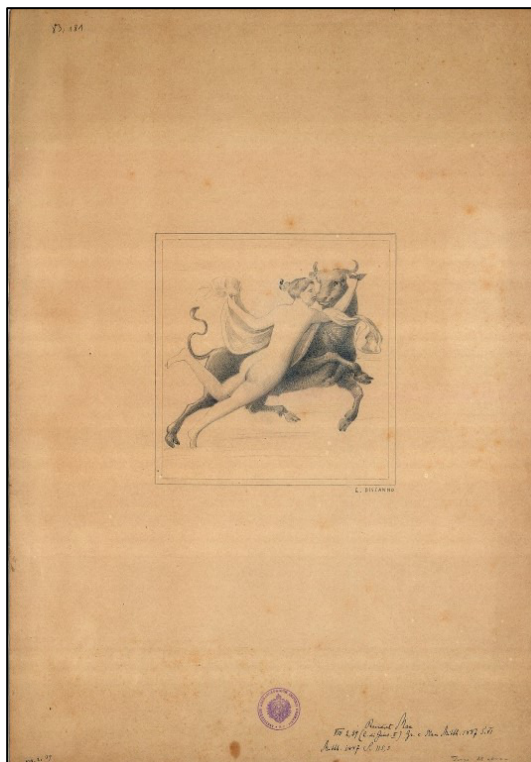


Abb. 4 Bb3

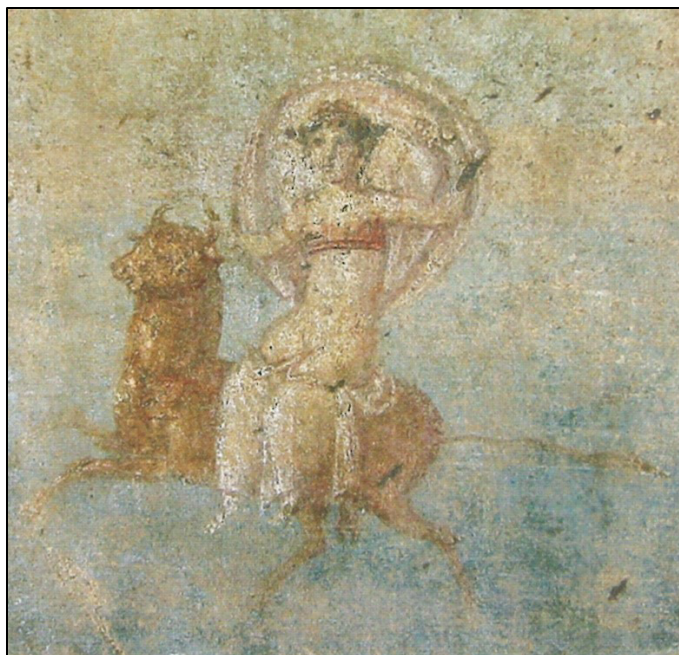


Abb. 1 Bb5



Abb. 2 C3



Abb. 3 Da1



Abb. 4 Db2



Abb. 1 Db3

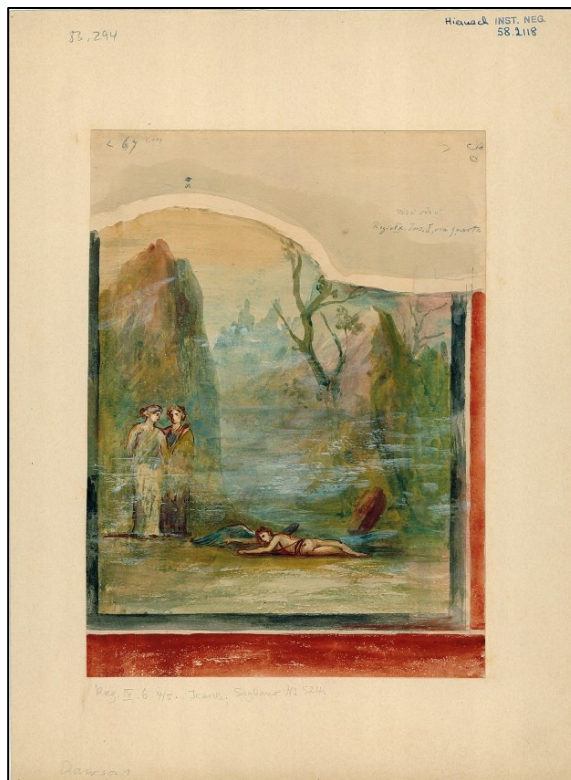


Abb. 2 Dc2



Abb. 3 Dc3



Abb. 4 Dc4



Abb. 1 E1



Abb. 2 Fa1

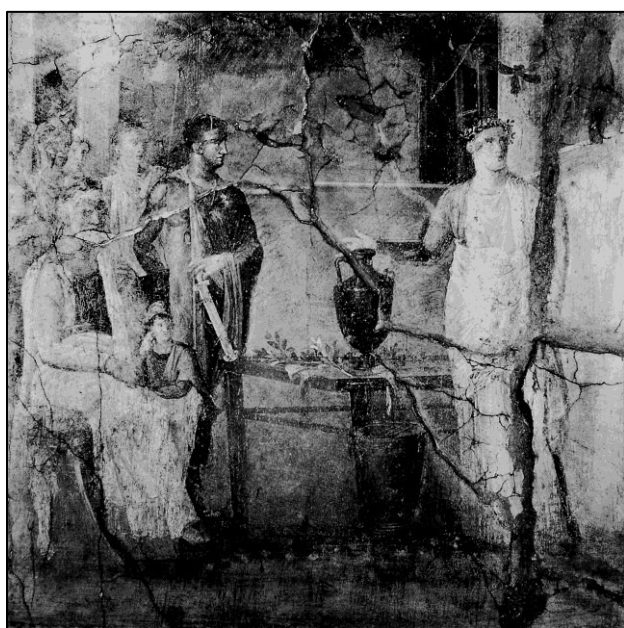


Abb. 3 Fa2



Abb. 4 Fa4



Abb. 1 Fb2



Abb. 2 Fb3



Abb. 3 Ga1



Abb. 4 Ga2



Abb. 1 Gb5



Abb. 2 Gb6



Abb. 3 H2



Abb. 4 Ia1



Abb. 1 Ia2



Abb. 2 Ib2

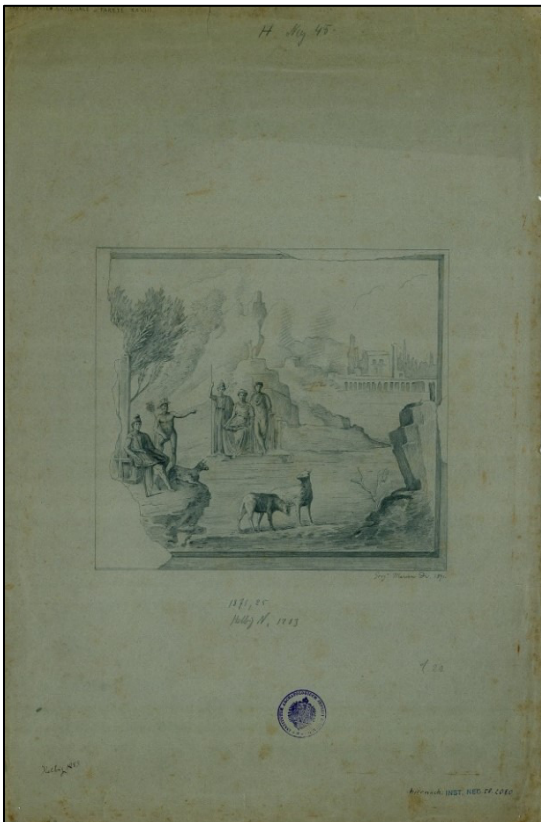


Abb. 3 Ib6



Abb. 4 Ib7



Abb. 1 Ic1



Abb. 2 Ja3

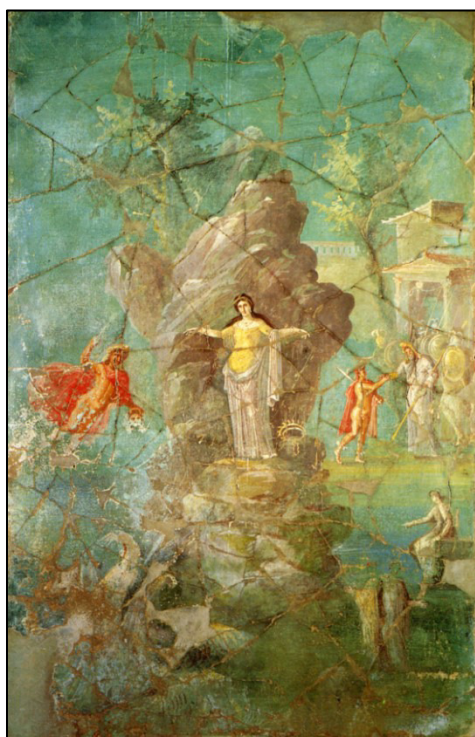


Abb. 3 Jc1



Abb.4 Jd1

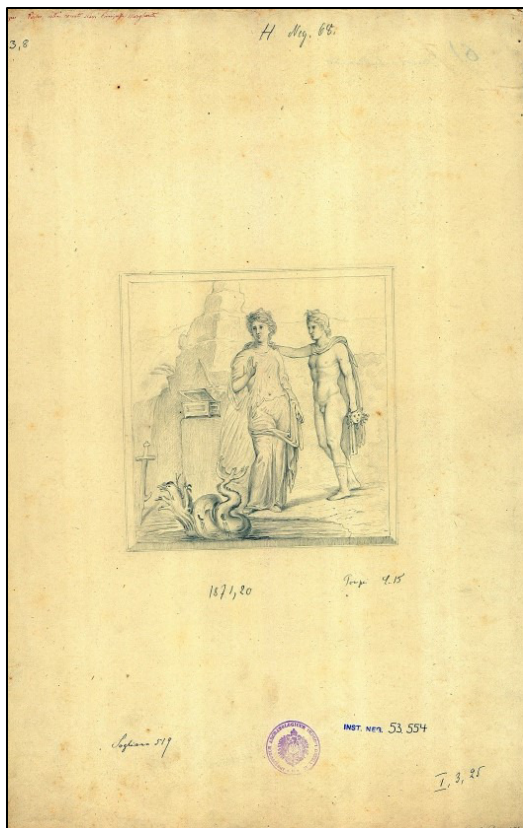


Abb. 1 Jf1



Abb. 2 Jg2

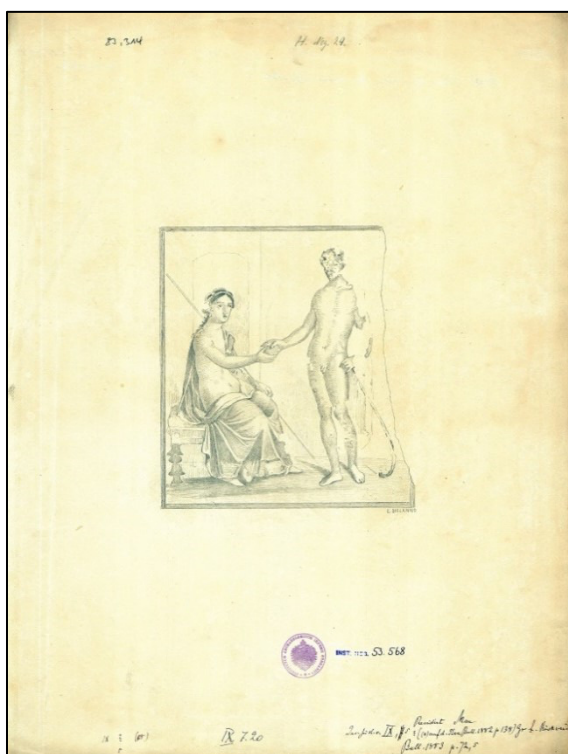


Abb. 3 Ka3



Abb. 4 Kb2

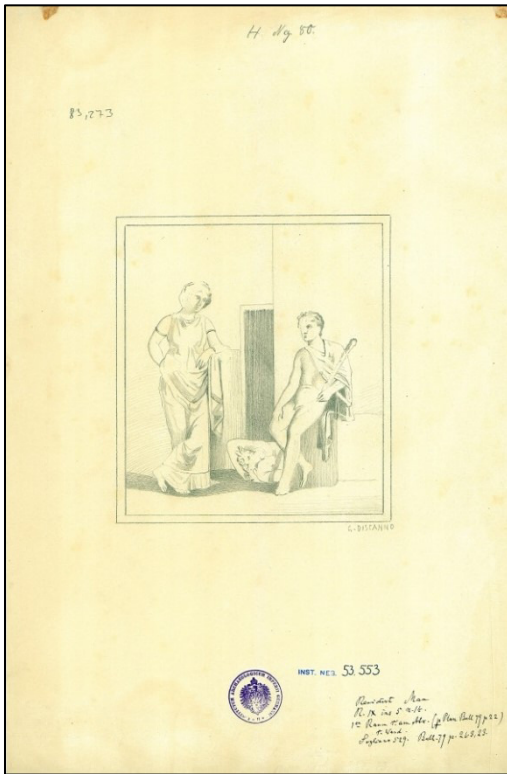


Abb. 1 Kb4



Abb. 2 Kb7



Abb. 3 Kc1

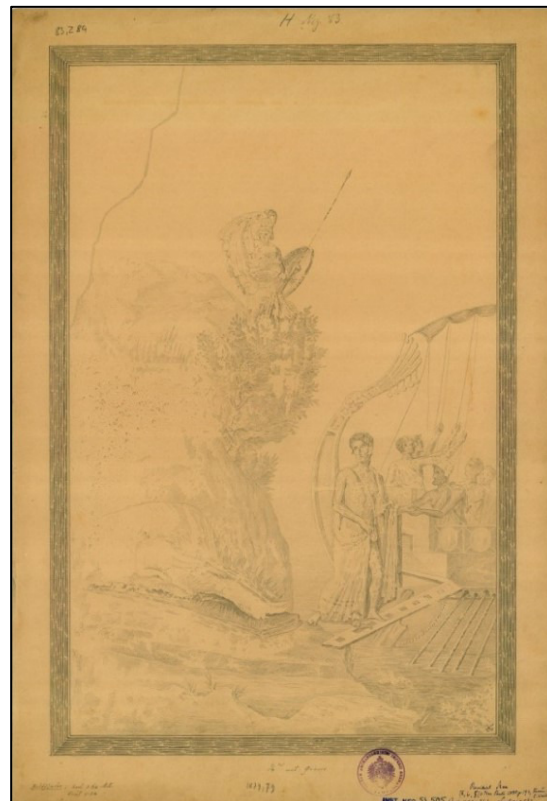


Abb. 4 Kc3



Abb. 1

Kc4

Tafel 12

	Vorbereitungsmoment		Höhepunkt		Folgemoment	
	3. Stil	4. Stil	3. Stil	4. Stil	3. Stil	4. Stil
Actaeon	-		1:3		1:3	
Europa	3:0		0:12		-	
Hercules	-		-		5:1	
Ikarus	1:0		3:1		3:1	
Iliupersis	-		0:1		-	
Kassandra	4:0		1:2		-	
Leda	0:4		2:7		-	
Medea	1:3		-		-	
Paris	2:1		1:8		7:1	
Perseus	3:1		unbekannt		4:13	
Theseus	3:3		-		1:5	
<u>Ergebnis:</u>	<u>6:3</u>		<u>1:6</u>		<u>3:3</u>	

Erläuterung:

Die Tabelle zeigt auf, wie oft ein mythologisches Thema im 3. und 4. Stil in den drei unterschiedlichen zeitlichen Momenten dargestellt wurde bzw. erhalten ist. Innerhalb eines Feldes steht folglich die erste Zahl für die Anzahl der Darstellungen im 3. Stil, die zweite Zahl für die Anzahl der Darstellungen im 4. Stil. Hieraus ergibt sich für das jeweilige mythologische Thema die Bevorzugung eines zeitlichen Moments in einem der beiden Stile (s. Beispiel 1). Das Endergebnis resultiert schließlich aus der Addition der Bevorzugung bestimmter Momente in einem Stil (s. Beispiel 2). Die Summierung der Darstellungen eines Moments innerhalb eines Stils würde kein zielführendes Ergebnis nach sich ziehen.

Beispiel 1:

Das Thema der Europa findet sich im Vorbereitungsmoment drei Mal im 3. Stil, im 4. Stil ist dieses nicht vertreten. Den Höhepunkt findet man dagegen nicht im 3. Stil, im 4. Stil sogar zwölf Mal. Ein Folgemoment gibt es für dieses Thema gar nicht. Folglich wurde der Vorbereitungsmoment dieses mythologischen Themas im 3. Stil präferiert, den Höhepunkt im 4. Stil. Ein Folgemoment existiert gar nicht.

Beispiel 2:

Der Vorbereitungsmoment wird bei den Themen ‚Europa‘, ‚Ikarus‘, ‚Kassandra‘, ‚Paris‘, ‚Perseus‘ und ‚Theseus‘ vor allem oder ausschließlich im 3. Stil geschaffen, bei den Themen ‚Leda‘, ‚Medea‘ und ‚Theseus‘ vor allem oder ausschließlich im 4. Stil. Das Verhältnis 6:3 zeigt schließlich das Ergebnis auf, in diesem Fall die Bevorzugung des Vorbereitungsmoments im 3. Stil.