

GILLES SAURON, *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi*. Mémoires d'une dévotion de Dionysos. Picard éditeur, Paris 1998. 167 Seiten, 35 Schwarzweiß-Abbildungen, 19 Farbtafeln.

Die Ausmalung der Villa dei Misteri in Pompeji mit täuschend realistisch wirkenden Scheinarchitekturen wurde von H. G. Beyen der Phase Ib des 2. Stils zugewiesen. Für die Malereien lassen sich keine absoluten Datierungspunkte liefern. Allgemein besteht jedoch in der Forschung ein Konsens dahingehend, dass sie zwischen 75 und 60 v. Chr. entstanden sein müssen. Der eindrucksvollsten und zu vielfältigen Spekulationen verleitenden Dekoration des Hauses, dem Mysterienfries im Oecus 5 ist die Monographie des französischen Altphilologen und Archäologen Gilles Sauron gewidmet. Wie in dem kleinen benachbarten Cubiculum 4 zeigt die Hauptzone im Mysteriensaal große leuchtend zinnoberröte Quader, die durch Pilaster getrennt werden. An Stelle der im Cubiculum 4 auf Basen stehenden Statuen erscheinen auf einer vorspringenden Sockeloberfläche posierende Einzelfiguren oder Gruppen. Die Figuren sind ohne Kontext wiedergegeben, nur mit ihren Attributen versehen und von den Möbeln bzw. Gegenständen begleitet, auf die sie sich konkret lehnen oder auf denen sie sitzen. Dadurch wirken sie wie Statuen, Puppen oder Schauspieler. Einige der Figuren sind durch äußerliche Kennzeichen wie beispielsweise Pansohren oder ihre Attribute eindeutig als Götter bzw. Halbgötter charakterisiert, andere hingegen scheinen reale Lebewesen darzustellen.

Keiner der differenzierten Deutungsvorschläge für den Fries hat bisher einhellige Zustimmung gefunden, wie der Verfasser in seiner sorgfältigen Darlegung der Forschungsgeschichte (S. 31 ff.) ausführt. Unklarheit besteht vor allem in der Bestimmung der Realitätsebene, auf welcher sich die agierenden Gestalten befinden bzw. sich treffen. Sind die dargestellten Inhalte als verschiedene Szenen eines Schauspiels zu verstehen, als gestellte Bilder von Pantomimen oder als mit Puppen arrangierte »sprechende Bilder«? Ist das Wirken der Götter für die beteiligten Menschen real erfahrbar oder existiert es nur in der Einbildung der Menschen? Handelt es sich um

Visionen? Oder sind mehrere Ebenen dargestellt, die Ebene der Götter neben der der Menschen?

Zu Recht lehnt Sauron die u. a. von Bastet vorgeschlagene Deutung der Figuren als Pantomimen und Schauspieler ab. Ebenso erzwungen erscheint ihm die Interpretation B. Wesenbergs, der vermutet, dass es sich bei dem Fries nicht um die Wiedergabe lebender Personen handelt, neben denen für den Menschen unsichtbare Götter oder Halbgötter wiedergegeben sind, und auch nicht um Statuen, da die Sockel fehlen, sondern er sah in dem Fries mit Wachfiguren gestellte Bilder. Ausgangspunkt für Wesenberg waren Schilderungen des Festzeltes von Ptolemaios II. durch Athenaios von Naukratis. Im Obergeschoss des Zeltes seien eine Reihe von Grotten hergerichtet, in denen Zechergruppen angeordnet waren, die wirkliche Gewänder trugen. Ähnlich bekleidete Figuren sind für die Motivwagen der Festzüge überliefert. Damit wird jedoch keine Erklärung gegeben, sondern die Frage nach dem Realitätsgehalt der gemalten Figuren auf ein anderes Medium übertragen, dem der Wachfiguren. Sauron weist treffend darauf hin, dass man in seiner Überlegung, den hellenistischen Bildern lägen reale Vorbilder zugrunde, nicht zu weit gehen darf.

Einig ist sich die Forschung dahingehend, dass die nur mit einem Hüftmantel bekleidete männliche Gestalt mit Thyrsosstab und Efeukranz im Haar, auf der Rückwand des Raumes, die sich in den Schoß einer erhöht thronenden weiblichen Gestalt schmiegt, den Weingott Dionysos darstellt. Die sich an diese Sitzgruppe anschließende Szene mit einem geflügelten Dämon, der eine knieende Frau auf den entblößten Rücken schlägt, kann nur auf einen mystischen, im Geheimen stattfindenden Initiationsritus hinweisen, der die Aufnahme in einen dem Dionysos geweihten Kultverband begleitet. Als Anlass für diesen Initiationsritus wird die bevorstehende Hochzeit der dargestellten Frau vermutet. Diskrepanzen lassen die Benennungen der übrigen Figuren erkennen.

Im Wesentlichen war die Forschung von der Vorstellung bestimmt, dass die Frau neben Dionysos seine Geliebte Ariadne ist und dass der Freskenzyklus in allegorischer Form die göttliche Hochzeit von Dionysos und Ariadne mit den Hochzeitsriten der Hausbewohnerin verknüpft. Mit einer veränderten Sicht dieser Szene setzt die detaillierte Neuinterpretation des Freskenzyklus durch den Verfasser ein. Ausgangspunkt war für ihn die im Jahre 1942 erstmals von P. Boyancé vorgeschlagene, dann jedoch von der weiteren Forschung nicht mehr wieder aufgegriffene Deutung der Rückwandzene als Dionysos mit seiner Mutter Semele (S. 60 ff.). Das Sitzmotiv spreche gegen eine Deutung des Paares als Liebespaar Dionysos und Ariadne. Die hingelagerte Haltung des Dionysos scheint nach Ansicht des Verfassers weniger Liebesrausch als vielmehr Trunkenheit zu illustrieren. Der abwesende Blick des Dionysos, der aus seinen Händen geglittene Thyrsosstab und die verlorene Sandale seien nicht als Zeichen von Verliebtheit zu deuten, sondern von Ekstase bzw. Trunkenheit. Bei einem Liebespaar wäre auch nicht zu erklären, dass die geliebte Frau thronend wiedergegeben ist. Diese Auszeichnung der Frau, ihre erhöhte herausgehobene Sitzposition spreche hingegen dafür, dass es

sich nur um seine Mutter handeln kann. Dazu würde nach Sauron auch die matronale Geste ihrer rechten Hand passen, die den Mantelbausch fasst und die er in ähnlicher Form auf römischen Grabreliefs dargestellt sieht (S. 66 ff. Abb. 8).

Ein Problem dieser Interpretation des Paares stellt lediglich der Mythos dar, demzufolge Semele starb, bevor sie Dionynos gebären konnte. Semele war die Tochter des Königs von Theben, in die sich Zeus verliebte und mit der er sich heimlich vereinigte. Die eifersüchtige Hera, die dieses Verhältnis entdeckte, rächte sich auf ihre Weise an der Untreue des göttlichen Ehemannes. In einer Verkleidung als Amme rät sie der Semele, sie möge Zeus bitten, dass er zu ihr in derselben Gestalt kommen solle, in welcher er auch seiner göttlichen Gemahlin Hera erschienen sei. Semele befolgt diesen falschen Rat, nachdem sie von Zeus das Versprechen erwirkt hatte, dass er ihr jeden Wunsch erfüllen werde. Daraufhin erscheint ihr Zeus in seiner göttlichen Gestalt mit Donner und Blitz und Semele wird von dem Blitz verzehrt. Seinen noch ungeborenen Sohn Dionynos kann Zeus jedoch aus den Flammen retten, und er nährt sich den Embryo in seinen Schenkel ein, aus dem der ausgereifte Knabe geboren wird. Der erwachsene Dionynos kehrt schließlich nach Theben zurück und erzwingt für sich und seine Mutter den Götterkult. Semele wird von ihrem Sohn als Göttin Thyone in den Olymp erhoben. Diese wiedererstandene und vergöttlichte Semele erkennt Sauron in der thronenden Frauengestalt, die genau in der Mittelachse des Raumes, gegenüber der Eingangstür wiedergegeben ist. In den auf dieses Zentrum hin ausgerichteten Längsseiten des Raumes sieht er Darstellungen von Stationen aus dem Leben der Hausherrin und die Apotheose der Semele auf der einen Seite und weitere Szenen aus dem Leben der Hausherrin mit der Apotheose des Dionynos auf der anderen Seite.

Der Verfasser ist bemüht, für jedes kleinste Detail der Szenerie eine Deutung zu finden und sie seinen daran anknüpfenden, sehr weit reichenden Schlussfolgerungen über den sozialen Status der Hausherrin, ihre Funktion als oberste Priesterin eines Dionysoskultes und ihre persönliche Hoffnung auf eine eigene Apotheose nach ihrem Tode unterzuordnen. Es ist fraglich, ob seine Interpretationen in jedem Punkte zulässig sind oder ob sie nicht vielmehr den Befund überinterpretieren.

Schräg gegenüber von der thronenden Semele, als der Hauptperson des Frieses, ist linker Hand von der Eingangstür eine sitzende weibliche Figur mit verschleiertem Haar wiedergegeben. Sauron lehnt die bisherige Deutung der Frau als Braut, die auf dem Ehebett sitzend den zukünftigen Gatten erwartet, ab, da diese Szene z. B. in der Aldobrandinischen Hochzeit (S. 11 Farbtaf. III) anders dargestellt sei. Er erkennt in der Frau die Hausbesitzerin und Auftraggeberin des Freskos, die hier in matronaler Würde wiedergegeben sei. Bewusst sei das Sitzmotiv mit der Hand am Gesicht von attischen klassischen Grabreliefs übernommen (S. 75 Abb. 10), um in einer Art Vision das zukünftige Schicksal – den Tod der Hausherrin – zu assoziieren. Sauron identifiziert die Hausherrin als Priesterin eines geheimen Dionysoskultes, die vor ihrer Einweihung in die Initiationsriten steht. Der Farbgebung des Gewandes mit dem Safrangelb und dem dunklen Purpur misst er

eine rituelle Bedeutung zu. Links neben der Domina steht ein geöffnetes Kästchen. Er vermutet, dass sich darin die Schriftrollen der initiierten Dionysospriesterin befinden, die dieser mit ins Grab gegeben werden.

Der Verfasser beginnt seine interpretierende Lesung der Friesbilder gegen den Uhrzeigersinn mit der letzten Szene an der vom Eingang aus gesehen rechten Längswand. Diese stellt die Toilette der Hausherrin am Tag ihrer Hochzeit dar. Sauron zufolge wird das Haar der Herrin von ihrer Dienerin in sechs Strähnen geteilt, die im Dionysoskult eine mystische Bedeutung haben. Die Hochzeit der Hausherrin ist eine wichtige Voraussetzung für ihre Initiation als oberste Priesterin, da die Anführerinnen der Mysterien verheiratete Frauen sein müssen. In der antiken Literatur werden sie als »Mutter« angesprochen und dadurch der Semele, der Mutter des Dionynos gleich gesetzt (S. 78 ff.).

Das folgende Bild der tanzenden nackten Mänade bewertet der Verfasser als ersten Initiationsritus und etwas erzwungen als Hinweis auf Semele, als der ersten Mänade im Gefolge des Dionynos. In der anschließenden Auspeitschungsszene, die sich auf der Rückwand fortsetzt, sieht er bereits den zweiten Initiationsritus. Schon allein diese umgekehrte Lesart der Bilder, deren Aktionsradius, wie gerade an dieser Auspeitschungsszene klar zu erkennen ist, eindeutig von links nach rechts geht, von hinten nach vorne, macht es problematisch, der Argumentation zu folgen und die immer komplizierter werdenden Bildbezüge nachzuvollziehen bzw. zu glauben. Die junge Frau ist mit wirrem Haar und entblößtem Oberkörper dargestellt. Sie kniet vor einer sitzenden Frau, in deren Schoß sie ihren Kopf gelegt hat, welchen diese schützend oder fürsorglich mit einer Hand bedeckt. Laut Sauron weisen die Nacktheit und das wirre, gelöste Haar der jungen Frau darauf hin, dass dieser Initiationsritus nachts stattfindet und die Frau geschlafen hat bzw. genauer gesagt sie sich in einem Zustand zwischen Traum und Erwachen befindet. Das Halten ihres Kopfes dient dazu, sie daran zu hindern, sich zu der auf den peitschenschwingenden Dämon folgenden Gruppe umzublicken, welche eine hockende Priesterin mit einer Fackel über der linken Schulter darstellt, die einen mit einem Tuch bedeckten Phallus in einem Getreidescheffel aufdeckt. Der schwarz geflügelte Dämon erinnert Sauron einerseits an die geflügelten Genien auf Schlachtreliefs, die vom Sieg künden (S. 88 ff. Abb. 14; 18), andererseits durch die schwarze Farbe der Flügel an Unterweltsgenien. Sauron glaubt, dass der Tatsache, dass der schlagende Dämon die linke Hand in einem Abwehrgestus ausstreckt, eine besondere Bedeutung zukommt: Diese Abwehrgeste gilt dem Teller, den die hinter der den Phallus enthüllenden Priesterin stehende Frau in der Hand hält! Auf diesem sind überkreuzt liegende Pinienzweige dargestellt, die so zusammengebunden sind, dass sie eine Anspielung auf das Blitzbündel des Zeus enthalten, durch welches Semele getötet wird. Das Schlagen ist nach seiner Ansicht also als Hinweis auf die Bestrafung der Semele zu verstehen, der Dämon als Rachegöttin Nemesis zu deuten. Er verweist auf eine seiner Meinung nach vergleichbare Darstellung in der Tomba François in Vulci (Farbtaf. XI), wo Vanth, deren Flügel allerdings dunkelbraun und nicht schwarz angebeben sind, zwischen dem toten Pa-

troklos und dem Sühneopfer der gefangenen Trojaner steht (S. 103). Diese Parallele kann die Rezensentin nicht nachvollziehen, da Vanth auf dem etruskischen Grabbild in keiner Weise handelnd in das Geschehen eingreift. Die Enthüllung des Phallus sei als Symbol für die Geburt des Dionysos anzusehen. Zur Bekräftigung seiner These weist Sauron zusätzlich darauf hin, dass von dem ephesischen Arzt Soranos, die knieende Stellung als günstigste Position für eine Geburt empfohlen wird! (S. 108). Darüber hinaus könnte, die Fackel der Priesterin den Geburtsschmerz symbolisieren oder deren Flamme den Übergang vom Schatten ins Licht.

Sauron setzt seine Erläuterungen an der linken Seitenwand fort und beginnt mit der ersten Szene, welche die stehende Hausherrin zeigt, die einer sitzenden Sklavin bei der Unterrichtung ihres Sohnes zusieht. Er sieht in der Szene eine allegorische Parallele zur Erziehung des Dionysos. Größte Bedeutung misst er der folgenden harmlos aussehenden Szene mit den bekränzten Priesterinnen bei, die an einem Tisch Zweige reinigen und in einen mit einem Tuch bedeckten Korb legen. Einigkeit besteht in der Forschung dahingehend, dass es sich um einen rituellen Vorgang handelt, der mit den geheimen Mysterien in Zusammenhang mit dem Dionysoskult zu tun hat. Sauron erkennt darin aber mehr: die Einführung der Hausherrin in die männlichen Initiationsriten der dionysischen Mysterien. Zu diesen zitiert er einen Bericht des Clemens von Alexandria aus dem späten 2. Jh. n. Chr., in welchem von der orgiastischen Nachstellung der mythischen Zerstückelung des Dionysosknaben durch die Titanen erzählt wird und davon, dass das Herz des Dionysos von Athena gerettet und in einer Cista mystica bewahrt wurde, während die übrigen Gebeine von Apollon auf dem Parnass in Delphi symbolisch bestattet wurden (S. 126 ff.). Als Beweis dafür, dass diese Symbolik hinter der Priesterinnenszene steht, verweist Sauron lediglich auf eine Reihe von Reliefdarstellungen (S. 122 ff. Abb. 30; 31) sowie ein Bild in der Domus Aurea (Abb. 32), die die Vorbereitung eines aufwändigen dionysischen Festes mit Musik und einem Festmahl zeigen sowie einen verhüllten Phallus.

Es folgen eine Figurengruppe mit einem leierspielenden und mit einem Lorbeerkranz bekränzten Silen sowie zwei auf einem Felsen hockende Pansfiguren, von denen die eine weiblich ist und an ihrer Brust eine Ziege säugt. Den Abschluss der Wand bildet eine mit wehendem Schleier zurückschreckende Frau, die vor etwas Furcht zu haben scheint, was sich links vor ihr befindet und die abwehrend die linke Hand vorstreckt. In dieser Richtung ist, – aber bereits auf der Rückwand –, eine weitere dionysische Gruppe wiedergegeben. Der mit Efeulaub bekränzte Silen sitzt in diesem Falle auf Stufen; er lässt einen Pan aus einem Krug trinken. Hinter ihm steht ein weiterer Pan, der eine Theatermaske hoch hält. Sauron interpretiert die drei Bilder als Rückkehr des Dionysos und die Angst der Hausherrin vor ihrer Initiation als Anführerin der dionysischen Mysterien. Der Silen mit dem Lorbeerkranz steht nach seiner Deutung symbolisch für das Apollonheiligtum in Delphi, die Felsen für den Parnass, vor der Einführung des Dionysoskultes. Die mit der Melonenfrisur und dem Peplos einer reichen griechischen Bürgerin des 2. Jhs. v. Chr. charakterisierte fliehende Frau stelle die Hausherrin dar. Die

Szene findet, so Sauron, auf der Agora statt, worauf die Treppenstufen als *pars pro toto* hinweisen. Durch den Efeukranz sei der Silen der rechten Gruppe als dionysisch gekennzeichnet, damit spiele die Szene also nach der Wiedererstehung des Dionysos und der Einführung seines Kultes. Die Hausherrin stehe *mithin* zwischen zwei Welten, der vordionysischen, apollinischen mit der milchspendenden Panisca und der dionysischen mit dem Krug als Weinquelle. Sie ist erfasst von der Furcht vor den unbekanntem Initiationsriten auf der einen Seite und auf der anderen Seite erfüllt von der religiösen Hoffnung darauf, dass diese Furcht unbegründet ist und der dionysische Kult eine Befreiung bringen wird.

Richtig erkannt ist daran sicherlich die Bedeutung, die der Dionysoskult mit seiner Hoffnung auf ein neues Goldenes Zeitalter gerade im 1. Jh. v. Chr. wieder erhält. Zu Recht verweist Sauron darauf, dass sich die letzten hellenistischen Herrscher, sowohl Mithradates VI. als auch Ptolemaios XII. als Neos Dionysos feiern ließen. In jedem Falle erschließt sich die Bedeutung des Figurenfrieses in diesem schon aufgrund seiner Lage wohl zu den Privatgemächern der Hausherrin gehörende Oecus, der teils göttliche, teils »historische«, teils zeitgenössische Gestalten in ihrem Tun vereint, nicht auf den ersten Blick. Selbst für den antiken Betrachter müssen die Bilder obskur und enigmatisch gewirkt haben. Möglicherweise war genau diese Wirkung beabsichtigt und der eigentliche Grund und Zweck des Freskenzyklus.

Zu stark von einer vorgefassten Hypothese geprägt und weniger an den tatsächlichen Bildern orientiert, scheint der Rezensentin die Interpretation von G. Sauron, dass Tod und Wiedergeburt von Dionysos und Semele mit den Initiationsriten der Hausherrin und deren Hoffnung auf ein Leben nach dem Tod verbunden seien. Überzeugend klingt lediglich sein Vorschlag, dass das göttliche Paar auf der Rückwand Dionysos mit seiner thronenden Mutter Semele wiedergibt und nicht das Liebespaar Dionysos und Ariadne. Für absolut unwahrscheinlich hält es die Rezensentin jedoch, dass die Hausherrin im Bilde ihren eigenen Tod vorwegnehmen würde. Die ikonographische Ähnlichkeit des Sitzmotivs mit attischen Grabstelen kann hierfür kein ausreichender Grund sein, zumal diese Ähnlichkeit nach Erachten der Rezensentin auch nur entfernt besteht.

Auch nach dieser detaillierten Untersuchung der einzelnen ikonographischen Details des Mysterienfrieses, die in vorbildhaften Farbaufnahmen abgebildet sind, bleibt der Eindruck bestehen, dass eine endgültige Deutung des Fries nicht möglich ist und wohl von den Malern und ihren Auftraggebern auch nicht erstrebt war. Der »mysteriöse« Fries vermittelt nach wie vor vielschichtige Assoziationen, spielt dabei eindeutig auf die persönliche Erlebniswelt der Hausbesitzer an und verbindet diese auf einer allegorischen Ebene mit den Mysterien des Dionysoskultes.