

Elaine K. Gazda (Hrsg.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*. The University of Michigan Press, Ann Arbor 1991. 156 Seiten, 32 Tafeln.

Dieses Buch ging aus einer "conference session" hervor, die 1987 in Boston beim Annual meeting of the College Art Association of America stattfand. Alle sechs Beiträge sind wesentlich erweiterte oder neugeschriebene Fassungen der dort gehaltenen Vorträge. Die Herausgeberin, E. K. GAZDA, rechtfertigt in einer ausführlichen Einleitung (S. 1–24) die Aktualität des Themas und faßt die einzelnen Untersuchungen zusammen. Sie stellt zunächst fest, daß die römische Archäologie öffentliche Monumente weit besser dokumentiert habe als private und daß auch dann das Interesse an Typologie, Stil, Technik und Ikonographie überwog. "A more integrated approach" (S. 2) würde zu der Erkenntnis führen, daß die römische Kunst im privaten Bereich "a valid and unique expression of Roman cultural and social values" (S. 3) darstellt. Sie meint, daß es gerade angesichts eines Buches wie P. VEYNES *Histoire de la vie privée* 1 (1985), das die Bedeutung der Kunst vernachlässige, an der Zeit sei, die Erkenntnisse der letzten Jahre zusammenzufassen und das Verhältnis von Öffentlich und Privat in der römischen Kunst neu zu bestimmen: Die Privatsphäre ist nicht ausschließlich der Familie vorbehalten, vielmehr drückt sich die soziale Rolle des Hausherrn auch in seinem Haus und dessen Dekor aus, sind Stadthaus oder Villa bewußte Darstellung seiner öffentlichen Rolle und Selbsteinschätzung. Alle folgenden Abhandlungen betonen diesen richtigen Aspekt bis zur Übertreibung, vernachlässigen dagegen andere Fragen, zum Beispiel Kriterien für Individualität in Geschmack oder Religion oder umgekehrt für eine schichtenübergreifende Konventionalität von Inhalten und Formen der Hausdekoration, ganz zu schweigen von Möblierung, Tracht und Körperschmuck. Man darf aber von einem schmalen Band über ein so komplexes Thema nicht zuviel erwarten. Er ist jedenfalls ein Schritt in die richtige Richtung.

EUGENE DWYER wendet sich in seinem Beitrag "The Pompeian Atrium House in Theory and Practice" (S. 25–48) entschieden gegen eine Tendenz der Forschung, den Typus des römischen Atriumhauses mit den strengen Lebensformen der Republik zu verbinden und seinen angeblichen Niedergang im 1. Jh. n. Chr. oder gar früher zu erklären durch wachsenden Bauluxus (mit der Verlegung von Wohn- und Festräumen an das Peristyl), durch Nichtbeachtung von Vitruvs kanonischen Vorschriften oder den sozialen Wandel während der frühen Kaiserzeit. Er leugnet mit Recht, daß es eine direkte Entwicklung vom pompejanischen Atriumhaus über die Wohnblöcke von Neros *nova urbs* zu den Appartementshäusern in Ostia gebe. Nachdrücklich betont er, besonders gegen P. Veyne, daß die (groß)bürgerlichen Atriumhäuser im Pompeji des Jahres 79 n. Chr. bei weitem die Mehrheit bilden. Aber er sagt nicht, daß es keinen Neubau unter ihnen gibt und daß sie reparierte, umgebaute oder neudekorierte Atriumhäuser des 2. oder 1. Jhs. v. Chr. darstellen. Daß die Atrien in Pompeji (und Herculaneum) bis zum Ende mehr bedeuteten als Durchgangsräume, ist offensichtlich und durch Funde belegt, daß aber die privaten Räume sich seit dem späten 2. Jh. v. Chr. immer mehr zum Peristyl wenden oder ins Obergeschoß (*coenaculum*) zurückziehen und repräsentative Festsäle nur noch am Gartentrakt/Peristyl angelegt werden, ist ebensowenig zu leugnen.

Statt nun eine Reihe erhaltener Atriumhäuser nach ihrer Baugeschichte zu untersuchen und nachzuweisen, wie sie trotz Proportionsunterschieden und Annexbauten im wesentlichen Typus und Funktion beibehal-

ten, wird Dwyer ganz grundsätzlich und definiert die sozialen Funktionen des Atriumhauses schlechthin, und zwar nach den Kriterien von Religion, bürgerlichem Leben und häuslicher Sicherheit. Viele Quellen werden bemüht, um das Atrium als Ort der religiösen und politischen Selbstdarstellung des *dominus/patronus* aufzuweisen. Aber bezogen auf die frühkaiserzeitlichen Atriumhäuser, besonders in Pompeji, wirkt manches anachronistisch: Schon lange stand kein Herd mehr im Atrium, das Lararium ebensohäufig in anderen Räumen des Hauses, und Ahnenbilder wie in den aristokratischen Häusern Roms sind hier nicht anzunehmen. Unnötig erscheinen auch Übertreibungen wie die Bezeichnung des Tablinums als "Kommandoposten" oder "Kontrollpunkt" (S. 28) im Hause oder der Vergleich des *dominus* auf der "Bühne" des Tablinums mit einem Götterbild im Heiligtum (S. 27). Nicht nur "pseudomorphic", wie er selbst zugibt, sondern abwegig ist die Behauptung, "that domestic atriums, in their capacity for ritual, inspired such diverse architectural forms as the Forum of Augustus and the Christian church" (S. 27). Einbruchssicherungen und Zugangskontrollen schließlich sind keine spezifischen Eigenschaften des römischen Atriumhauses.

Origineller scheint der Gedanke, die antike Polemik gegen den privaten Bauluxus habe die moderne Auffassung vom 'Niedergang' des Atriumhauses inspiriert. Dwyer bemerkt aber zurecht, daß Cicero und Vitruv privaten Aufwand verteidigen, sofern er der Erfüllung öffentlicher Aufgaben dient, und daß sie die ästhetische Form als Ausdruck von *dignitas*, *auktoritas* und *potestas* anerkennen. Um so merkwürdiger ist des Autors Behauptung (S. 35), August Mau sei mit einer moralischen Beurteilung der von ihm festgestellten vier pompejanischen Stile Vitruv gefolgt. Falsch ist schon, daß Vitruv den Dritten Stil abgelehnt habe (seine Kritik gilt vielmehr den Manierismen des späten Zweiten Stils), unverständlich, daß Mau deswegen den Vierten Stil schlechtmache. Der Grund ist ganz einfach der, daß Mau den klassizistischen, sorgfältigen Dritten Stil bevorzugte, der dem in seiner Jugend noch gültigen preußischen Klassizismus schinkelscher Prägung recht nahekommt, während er den barocken, auf Wirkung bedachten Vierten Stil nicht mochte (wie übrigens auch den massiv realistischen Zweiten!). Es trifft nicht zu, daß Maus Stilabfolge einen moralischen Niedergang bezeichne "from substance to superficies" oder gar "from tactile form to optical form" (S. 35). Das hieße, auch Riegl und Wölfflin grob mißzuverstehen. Dazu wird Mau noch vorgeworfen, daß er den Dekor der *domus* von ihren sozialen Funktionen trenne, wo doch Dwyer selbst darauf insistiert, daß die von ihm beschriebenen sozialen Funktionen des Atriumhauses trotz Formenwandels, ja sogar Gesellschaftsveränderung weiterleben. Dies zeigt er zum Schluß konkret an einem Vergleich der Casa del Fauno, die 79 n. Chr. noch ihren Charakter als aristokratische *domus* mit einer Ausstattung Ersten Stils bewahrt habe, und dem Haus des M. Lucretius, das, im Vierten Stil dekoriert, ebenfalls noch Atrium und Tablinum in voller Funktion zeige.

BETTINA BERGMANN handelt in ihrem Essay "Painted Perspectives of a Villa Visit: Landscape as Status and Metaphor" (S. 49–70) von einem in prägnantem Sinn privaten Aspekt römischer Kunst, von der gemalten Villenlandschaft. So wie das gesellschaftliche Phänomen der römischen Villa erst aus den besonderen Bedingungen der späten Republik entstand, entwickelte sich seit augusteischer Zeit aus der hellenistischen Landschaftsdarstellung mit ihren bukolischen und exotischen Motiven eine spezifisch römische, die zeitgenössische Bauformen und Stadt- oder Villenanlagen am Wasser oder im Grünen darstellte, wie sie besonders am Golf von Neapel allenthalben zu sehen waren (und archäologisch wieder zu greifen sind). Nur läßt sich in keinem Fall der zahlreich erhaltenen Pinakes oder der gelegentlich großen Panoramen des Dritten und Vierten Stils ein konkreter Ort identifizieren. Die Gemälde sind vielmehr aus schematischen Elementen von Landschaft, *topoi* oder *topia*, zusammengesetzt. Daß dies auf einer bewußten Einstellung oder Sehweise beruht, möchte die Autorin durch einen Vergleich zwischen Malerei und Dichtung beweisen. Statius' Beschreibung der Villa des Pollius Felix (silv. 2,2) hat den Vorteil, daß sie zeitlich und örtlich den campanischen Villenlandschaften nahesteht und einen konkreten Ort meint, den man in der Marina di Puolo und der Punta della Calcarella westlich von Sorrent identifizieren zu können glaubt. B. Bergmann zeigt in feinsinniger Analyse zum ersten Mal, wie sie meint, daß Statius seine Eindrücke in gleicher Weise reiht und selektiv beschreibt wie die gemalten Landschaften, nämlich nach bestimmten *topoi*, welche die besondere Erscheinung verallgemeinern und steigern, mythologisch überhöhen und allesamt dem Lob des Bauherrn und Gastgeber dienen. Dies ist im Prinzip gewiß richtig; nur bleibt ein beträchtlicher Unterschied bestehen zwischen dem Meisterwerk des Statius, der bestimmte Freunde, einen konkreten Ort im Kreis namentlich genannter Inseln und Städte und ein eigenes Erlebnis in sensualistischer, diskontinuierlicher Weise feiert, und den unendlich variierbaren Bildchen, die innerhalb der Wanddekorationen pompejanischer Häuser wohl kaum einen beneidenswerten Villenbesitz der Hausherren suggerieren sollen, sondern reine Konven-

tion bedeuten, die modische Form von Landschaften, wie sie neben Xenien oder mythologischen Tafelbildern als Dekoration eben angezeigt waren. In diesem elegant geschriebenen Artikel, besonders den gelehrten Fußnoten, ist alles zusammengetragen, was man zur schon hellenistischen (assoziativen) Landschafts- und Raumauffassung, zu römischer Baugesinnung und zur Bewußtheit von Ausblicken mit Recht gesagt hat. An einer Stelle (S. 59) wird allerdings – wie schon bei Dwyer – die Rolle des Hausherrn als Schausteller seiner selbst übertrieben: Varro (rust. 3, 13, 2 f.) beschreibt keineswegs, "how a rich friend entertained his guests by appearing in the guise of Orpheus and surrounded by wild animals", vielmehr läßt der Gastgeber selbstverständlich einen Sklaven diese Rolle spielen.

ELIZABETH BARTMAN gibt auf 17 Seiten eine gedrängte Übersicht über "Sculptural Collecting and Display in the Private Realm". Obwohl sie gleich zu Anfang einräumt, daß es kaum intakte Befunde gibt, allenfalls im Laufe der Zeit veränderte Ensembles oder gar Hortfunde, die keine Aussage über die ursprüngliche Aufstellung von Skulpturen in Villen und Stadthäusern erlauben, kommt sie mit sehr wenigen Belegen zu erstaunlich sicheren Feststellungen, die freilich die Beweiskraft eines Feuilletons haben. Von der Selbstverständlichkeit ausgehend, daß römische Skulptur in bezug auf ihre Vorbilder eklektisch sei, behauptet sie, daß in der Tradition zusammengeraubter (!) spätrepublikanischer Ensembles, "the displays formed by private citizens for the domus or villa typically combined statues diverse in theme, style, date, and even scale" (S. 74). Sie wendet sich ausdrücklich gegen die nicht näher erläuterte Position der jüngeren Forschung, in der Thematik der Skulpturen und ihrem *decor* das entscheidende Auswahlkriterium zu sehen, weil etwa die Skulpturenfülle der Papyrusvilla von Herculaneum nicht unter einem ikonographischen Thema zu fassen sei. Zu Recht hebt sie hervor, daß *decor* auch ästhetische Implikationen hat. Im folgenden untersucht sie aber leider nicht, inwiefern bestimmte gewollte Inhalte durch die Auswahl gewisser *opera nobilia* akzentuiert werden konnten, sondern sie verlegt sich darauf, unbeschadet der Wichtigkeit der Themen, die ästhetischen Gesichtspunkte der Skulpturenauswahl in den Vordergrund zu stellen.

Zunächst belegt sie mit einigen, zum Teil fraglichen Beispielen, daß Alter, Genealogie der Vorbesitzer und "associative value" (bezüglich bekannter öffentlicher Werke oder der Aufstellung von Kaiserporträts als Beleg guter politischer Beziehungen) eine Rolle spielten. Dann aber hebt sie die bisher angeblich vernachlässigten rein ästhetischen Gesichtspunkte hervor: Die Bewunderung für technische Bravourleistungen, die Bevorzugung berühmter Künstler. Andererseits seien Originale, weil seit dem späten 1. Jh. v. Chr. unerreichbar, nicht besonders hoch im Kurs gestanden, Kopien im Grunde für gleichwertig gehalten worden, weshalb Kopisten signierten. Die ständige Wiederholung gängiger Typen verteidigt sie gegen den Vorwurf der Monotonie mit dem Argument, "a replica of a familiar statuary type ensured social acceptance for its owner and provided the patron with a sense of cultural belonging, of *romanitas*", also zeitgenössisch: of political correctness. Damit ist die Konventionalität aber nicht mehr ästhetisch, sondern inhaltlich bestimmt. Zum Schluß kommt sie abermals auf den ästhetischen Aspekt zu sprechen, nämlich die angeblich persönliche Inszenierung von Skulptur, besonders die Aufstellung von Pendants, worüber die Autorin schon in Am. Journal Arch. 92, 1988, 211 ff. gehandelt hat.

Weil bei diesem Husarenritt vieles nur eben gestreift wird, ist es der Kritik nicht leicht gemacht einzuhaaken. Zu einzelnen Behauptungen nur so viel: Die teils ägyptischen, teils hellenistischen und kaiserzeitlichen Skulpturen des Palazzo delle Colonne in Ptolemäis werden für eine Antiquitätensammlung des 1. Jhs. n. Chr. gehalten (S. 73; 75). Viel einleuchtender sind die an versteckter Stelle von H. LAUTER-BUFE (Die Geschichte des sikeliotisch-korinthischen Kapitells [1987] 62 f.) publizierten Gründe, die Mehrzahl der Skulpturen als Ausstattung schon des ptolemäischen Gouverneurspalasts zwischen 145 und 116 v. Chr. zu verstehen. Daß sich die bei Lukian (Philops. 18) erwähnte Tyrannenmörder-Gruppe im Haus des Atheners Eukrates auf die uns teilweise erhaltene Kopie der Gruppe vom römischen Kapitol beziehen soll, ist absurd (S. 76). Seit 476 v. Chr. und über Lukians Tage hinaus stand das Bronzeoriginal auf der Athener Agora. Die Statuen der Danaiden in der nach ihnen benannten Portikus zu Rom sind nicht in der Papyrusvilla von Herculaneum kopiert worden (S. 76), wie E. LEFÈVRE (Das Bildprogramm des Apollo-Tempels auf dem Palatin [1989] 12 ff.) kürzlich klargestellt hat. Verblüffend ist die Behauptung, von den tausenden verfügbaren griechischen Statuen seien "fewer than one hundred" (S. 78) kopiert worden. Dies wird mit den Handbüchern von Collignon und Picard belegt; aber E. Bartman hätte schon beim Blättern allein der Abbildungen des alten Lippold 135 Kopien finden können. Tatsächlich lassen sich noch sehr viel mehr echte Kopien, nicht nur Umbildungen, nach Werken der Klassik und des Hellenismus nachweisen! Unglücklicherweise hat die Autorin erst nach Abschluß ihres Essays Kenntnis von einer einschlägigen Neu-

erscheinung zu ihrem Thema erhalten (S. 82 Anm. 2), nämlich R. NEUDECKER, Die Skulpturenausstattung röm. Villen in Italien (1988). Obwohl geographisch beschränkt, wird hier nicht nur skrupulös das vollständige Material vorgelegt, sondern auch umsichtig und mit kontrollierter Phantasie in all seinen Aspekten interpretiert.

JOHN R. CLARKE beantwortet die rhetorische Frage "The Decor of the House of Jupiter and Ganymede at Ostia Antica: Private Residence Turned Gay Hotel?" (S. 89–104) erwartungsgemäß mit Ja, doch überzeugt seine Argumentation keineswegs. Bereits G. CALZA, der Ausgräber der Casa di Giove e Ganimed in Ostia (I 4,2) hatte ohne zwingende Gründe vermutet, das in hadrianischer Zeit erbaute großbürgerliche Wohnhaus, das wegen eines zwischen 184 und 192 n. Chr. geschriebenen Graffitos spätestens in den achtziger Jahren des 2. Jhs. n. Chr. verändert und neudekoriert worden ist, sei damals in ein nobles Bordell für Homosexuelle verwandelt worden (Mon. Ant. 26, 1920, 354 ff.). Den Anhaltspunkt dafür liefern weniger einige unspezifische Umbauten als bloß fünf auf die angebliche neue Funktion bezügliche Graffiti in einem Nebenraum und im Treppenhaus, was den Verdacht auf die üblichen Kritzeleien des Hausgesindes erhöht. Daß zwei der Namen auch schon als weibliche gelesen wurden, lehnt Clarke kategorisch, aber ohne Begründung ab. So ist der Weg frei für eine 'Neuinterpretation' der Dekoration des mit 6,75 × 8,75 m und 6 m Höhe sehr repräsentativen Saals 4. Clarke berücksichtigt aber nur das namengebende Mittelbild der Ostwand mit Jupiter und Ganymed. Daß diesem an der Nordwand ein unvollständiges Bild wohl mit Bacchus und einer Mänade, an der Südwand ein gänzlich verlorenes entsprach, wird ebensowenig kommentiert wie die im Register darüber dargestellten Einzelfiguren von Venus, 'Flora' und Bacchus in Beziehung gesetzt werden. Auch die Philosophen- und Dichterfiguren der Seitenfelder sowie die weiblichen Figuren in den höheren Wandzonen werden mangels eines "specific pictorial context" als dekorativ beiseite gelassen. In Jupiter und Ganymed die mythologische Verkleidung einer homoerotischen Szene zu sehen, fällt nicht schwer, zumal der schlechte Erhaltungszustand des Freskos dem Autor erlaubt, Einzelheiten in das Bild hineinzulegen, die es nicht hergibt. So soll Ganymed, der links neben dem in der Mitte thronenden Jupiter steht, ihm nicht den Becher reichen, sondern die liebkosende Gebärde Jupiters abwehren. Die meiste Mühe wendet Clarke auf eine neue Deutung der am linken Rand mehr im Hintergrund sitzenden Frau, die man schon für Venus, Juno, Hebe oder eine Personifikation gehalten hat. Der Autor macht aus ihr Leda, weil er in der hellen Partie, die einem um den Unterkörper geschlungenen Mantel entspricht, den Schwan erkennen will. Doch im Unterschied zu den herangezogenen Parallelen ist 'Ledas' Oberkörper nicht entblößt, auch drückt sie weder mit der Linken noch der Rechten, wie sonst, das Tier an sich. Die Aufzählung von Werken, in denen Leda und Ganymed als Pendants erscheinen, macht die neue Deutung nicht einleuchtender. Denn sie und Ganymed sind hier gerade nicht als Pendants konzipiert. Formal muß der Sitzenden eine andere, nach Resten wohl stehend angelehnte Figur am rechten Rand entsprochen haben, die auch die Mittelgruppe kompositorisch erst ins Lot bringt. Clarke sagt aber kein Wort davon. Weshalb die ihres 'Schwans' nicht achtende Leda "actually heightens the homoerotic content of the composition as a whole" (S. 101), bleibt unklar, zumal sie höchst liberal und zeitgemäß den Betrachter einlädt, "to consider the coexistence of two kinds of love – homosexual and heterosexual – in the person of the supreme Olympian deity" (S. 101). Clarke hat seinen Text auf dem 4. internationalen Kolloquium zur römischen Wandmalerei in Köln (1989) zwar gekürzt, aber wörtlich wiederholt (Kölner Jahrb. 24, 1991, 171–175) und ein drittes Mal abgedruckt in: The Houses of Roman Italy (1991) 320 ff. Dadurch sind seine Behauptungen nicht einleuchtender geworden.

CHRISTINE KONDOLEON verfolgt auf wenigen Seiten über "Signs of Privilege and Pleasure: Roman Domestic Mosaics" (S. 105–115) einen wichtigen Aspekt mit solcher Einseitigkeit, daß er wieder fraglich wird. Von der offenkundigen "interaction between contemporary social institutions and artistic representations" (S. 106) ausgehend, will sie zeigen, daß figürliche Mosaiken in Stadthäusern und Villen der kaiserzeitlichen Oberschicht häufig Interessen und Aktivitäten der Patrone widerspiegeln und von ihnen ausdrücklich in Auftrag gegeben worden sind, um ihren Status in der sozialen Hierarchie zu demonstrieren und bestimmte *munera* bei öffentlichen Festen in Erinnerung zu halten. Dies ist bei Darstellungen von Gladiatorenkämpfen, Tierhetzen im Amphitheater und von Akrobaten (Wagenrennen und Gespanne erwähnt die Autorin nicht einmal) einleuchtend und läßt sich auch epigraphisch und im Vergleich mit denselben Themen an Grabbauten sichern. Warum aber soll jede Orpheus-Darstellung auf Lebende Bilder bei Gelagen zurückgeführt werden, wofür einzig die bereits von B. Bergmann erwähnte Varrostelle bemüht wird? Eine Anspielung auf die Tiergehege großer Landgüter liegt weit weniger nah als auf die nicht erwähnte Arena, in der man wilde Tiere zu sehen

pfliegte. Mag auch das Faszinierende solcher Erlebnisse mitunter den vordergründigen Anlaß für Orpheus-Mosaiken darstellen, es sind zu viele erhalten, als daß sie nur so interpretiert werden dürften. Chr. Kondoleon unterschlägt nicht nur die darin symbolisierte Harmonie der Natur, die durch Musik und Dichtung, also Kultur (z. B. beim Gelage), bewirkt wird, sondern auch Orpheus selbst, den man als Mystiker und Religionsstifter kannte und dessen Jünger in der Kaiserzeit immer zahlreicher wurden.

Bemerkenswerter ist eine andere Behauptung: Wenn in Mosaiken, deren Nebenthemen mit Jagd- und Gladiatorenarstellungen auf große, vom Patron gesponserte Staatsfeste verweisen, die Hauptfelder mythologische Szenen zeigen, dann seien auch sie auf entsprechende Mimus-Aufführungen oder Umzüge zurückzuführen. Daß Mythen im Theater und bei Götterfesten 'realisiert' wurden, ist belegt; aber warum sollen sich künstlerische Darstellungen gewissermaßen chronistisch nur darauf beziehen? Wenn den Mythen bei solchen Aufführungen ein buchstäblicher oder eher allegorischer Sinn beigelegt wurde, warum dann nicht ebenso und unabhängig auch im Dekor repräsentativer Privaträume? Es ist völlig unbeweisbar und viel zu trivial, eine Szene mit der Entführung des Ganymed in Sousse als Darstellung eines *ad bestias* Verurteilten zu deuten, nur weil er in den acht übrigen Medaillons von gejagten oder jagenden Tieren umgeben ist. Ebenso wenig leuchtet es ein, dionysische Thiasoi, die sich in Triklinien von selbst erklären, oder gar Jahreszeit-Mosaiken, deren kosmische Symbolik auf der Hand liegt, ausschließlich auf konkret stattgefundene Umzüge zu beziehen, die der Haushalter finanziert haben könnte.

SIMON P. ELLIS betrachtet "Power, Architecture, and Decor: How the Late Roman Aristocrat Appeared to His Guests" (S. 117–134). Die Hausarchitektur der römischen Oberschicht des 4. und 5. Jhs. n. Chr., die vor allem in den Provinzen greifbar ist, weist Neuerungen auf, die durch die gewachsene Bedeutung des Patronats und die Hierarchisierung der Gesellschaft bedingt sein müssen. Waren die repräsentativen Räume in der früheren Kaiserzeit vor allem ein oder mehrere Speisesäle am dem Eingang gegenüberliegenden Teil des Peristyls, so werden seit dem späten 3. Jh. n. Chr. die Empfangsräume zunehmend stärker nach dem sozialen Rang der Klienten oder Gäste differenziert. Durch getrennte Wegführung sonderte man dabei den privaten Teil des Hauses viel strenger vom öffentlichen ab. Ellis begründet dies, indem er die Entwicklung dreier Typen von Empfangsräumen verfolgt: 1. Das oft durch sein Mosaikschema eindeutig für die rechtwinklige Aufstellung der Speisebetten vorgesehene Triklinium wird, jedenfalls in Kaiserpalästen, seit dem späten 1. Jh. n. Chr. allmählich durch Stübadien, halbkreisförmige Klinen, in Raumkonchen ersetzt, die sich zu Dreikonchen-Anlagen steigern können. Dieser Typ wird aber erst seit dem späten 3. Jh. n. Chr. in der privaten Hausarchitektur populär. 2. Der 'private Audienzraum' ist ein großer, in der Nähe des Eingangs gelegener Raum, der mit einem Vestibül sowie einer Apsis an der rückwärtigen Schmalseite versehen ist. Hier begegnete der *dominus* seiner Klientel oder anderen Bittstellern. 3. Der 'große Speisesaal', gern in der Nähe des Trikliniums gelegen, der eine Vorhalle und drei bis sieben Konchen aufweist. Er war anscheinend für hochoffizielle Festmähler mit gleichrangigen Honoratioren vorgesehen. Die Argumentation ist plausibel, aber nicht eben neu, die Beispiele etwas sparsam ausgewählt.

Im zweiten Teil seines Artikels möchte Ellis auch den Dekor dieser Repräsentationsräume als Selbstdarstellung des *dominus* verstehen, wobei er sich mangels erhaltener Wanddekorationen auf einige Mosaiken beschränken muß. Findet er im Haus des Bacchus zu Djemila sicher mit Recht den Hausherrn im Jagdmosaik des großen Speisesaals hervorgehoben, so überinterpretiert er das Bellerophonmosaik an entsprechender Stelle im sog. Theoderichpalast von Ravenna als Darstellung des *dominus* "fighting against the evils of officialdom and oppressive debt collectors" (S. 126)! Die auch bei anderen Autoren dieses Bandes anzutreffende Überschätzung der Selbstinszenierung des Hausherrn verführt ihn zu einem bezeichnenden Mißverständnis einer neben dem Bellerophon und zwischen den Bildern der Jahreszeiten angebrachten Inschrift: *Sume quod autumnus, quod ver, quod bruma, quod estas alternis reparant . . .* ("Nimm an, was Herbst, was Frühling, was Winter, was Sommer im Wechsel hervorbringen . . .", eine leicht verständliche Aufforderung an den Gast). Ellis liest freilich: *Sum e quod autumnus . . .* und legt dem Hausherrn damit die geradezu gotteslästerliche Anmaßung in den Mund: "I am (he) through whom autumn, spring, winter, and summer are in turn restored" (S. 125). So schlechtes Latein sprach und schrieb man auch im 6. Jh. n. Chr. noch nicht! In jedem mythischen Helden, wie dem Meleager des späten Villenmosaiks von Halikarnassos, immer gleich den Hausherrn sehen zu wollen, ist ebenfalls eine unzulässige Übertreibung. Das Mosaik der Trikonchos von Piazza Armerina wird mit der schlichten Beziehung der Heraklestaten auf die Leistung des Hausherrn noch nicht verstanden.

Wenn im Vorstehenden die Kritik zu überwiegen scheint, liegt dies an der Ambitioniertheit der sieben Autoren. Der gewählte Ansatz ist zwar nicht mehr ganz neu, aber fruchtbar. Um so mehr sollten die Details stimmen. In Zukunft wird man nur auf einer breiteren Materialbasis zu differenzierteren und damit der historischen Realität näherkommenden Ergebnissen gelangen.

Freiburg i. Br.

Volker Michael Strocka