Zeitschrift: Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern

Herausgeber: Archäologisches Seminar der Universität Bern

Band: 17 (2000)

Artikel: Vom Paradeisos zum "Paradies" : Jagdmosaiken und Gartenperistyle in der römischen Herrschaftsarchitektur Nordafrikas und Siziliens

Autor: Guggisberg, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-521265

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 02.07.2025

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

Martin Guggisberg

Vom Paradeisos zum 'Paradies'

Jagdmosaiken und Gartenperistyle in der römischen Herrschaftsarchitektur Nordafrikas und Siziliens

Als Zeichen von Status und Rang galt die Jagd bis vor kurzem in weiten Teilen Europas als Privileg der begüterten gesellschaftlichen Elite[1]. Trophäen und Bilder zeugen in herrschaftlichen Schlössern ebenso wie in bürgerlichen Wohnhäusern von den kynegetischen Erfolgen der Hausherrn und vergegenwärtigen den Besuchern die besondere gesellschaftliche Stellung des Gastgebers auf mehr oder weniger diskrete Art und Weise.

Entsprechende Verhältnisse kennen wir aus der Antike, namentlich aus der römischen Epoche, aus der uns eine Vielzahl von Jagddarstellungen in der Kleinkunst, in der Wandmalerei, auf Textilien und Sarkophagen sowie in der Mosaikkunst überliefert sind[2]. Gerade die zuletzt genannten, musivischen Darstellungen bieten uns die Möglichkeit, der Frage nach der Bedeutung des Jagdthemas im Ausstattungsprogramm der privaten römischen Wohnarchitektur nachzugehen. Wo innerhalb der Häuser wurden die Mosaiken verlegt und welcher Sinngehalt kommt ihnen dabei zu?

Um die erste Frage zu beantworten, müsste man im Grunde das gesamte Mosaikenkorpus der römischen Welt auf Lage und Bildthematik seiner Einzelpavimente hin überprüfen. Einem solchen Unterfangen sind jedoch von vornherein enge Grenzen gesetzt, gehört es

---

Die Anregung zur vorliegenden Studie geht auf die Diskussion in einem Seminar von Prof. D. Willers zurück. Den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Veranstaltung und ganz besonders Herrn Prof. Willers sei an dieser Stelle für Anregungen und Kritik herzlich gedankt.

Abkürzungen

Dunbabin (1978)	=	K. Dunbabin, Roman Mosaics in North Africa. Studies in Iconography and Patronage (1978).
Gauckler (1896)	=	P. Gauckler, Le domaine des Laberii à Uthina, MonPiot 3, 1896, 177–229.

1 Aus der reichen Literatur zur Jagd seien hier stellvertretend nur die beiden folgenden Titel ausgewählt: M. Brandner, Die Jagd von der Urzeit bis heute (1972); W. Rösener, Jagd und höfische Kultur im Mittelalter (1997).

2 Zur Jagd in der Antike monographisch: J. K. Anderson, Hunting in the Ancient World (1985). Zur königlichen Jagd in Makedonien: B. Tripodi, Cacce reali macedoni tra Alessandro I e Filippo V, Pelorias 5 (1998). Zur Jagd bei den Römern: J. Aymard, Essay sur les chasses romaines des origines à la fin du siècle des Antonins (1951). Beispiele in der Kleinkunst: G. H. Chase, Catalogue of Arretine Pottery. Museum of Fine Arts Boston (1916) 79ff. Nr. 77–81 Taf. 26. 27 (Formschüsseln römischer Terra-Sigillata-Gefässe). – Sarkophage: B. Andreae, Die römischen Jagdsarkophage. ASR I 2 (1980); ders., Die Symbolik der Löwenjagd, Gerda-Henkel-Vorlesung (1985); P. Blome, Der Sarkophag Rinuccini: Eine unverhoffte Wiederentdeckung, JbBerlMus 1990, 35ff.; ders., Der Löwensarkophag Ludwig im Antikenmuseum Basel, in: G. Koch (Hrsg.), Akten des Symposiums «125 Jahre Sarkophag-Corpus». Marburg, 4.–7. Oktober 1995 (1998) 1ff. – Textilien: E. Simon, Meleager und Atalante. Monographien der Abegg-Stiftung Bern 4 (1970); F. Baratte, Héros et chasseurs: la tenture d'Artémis de la Fondation Abegg à Riggisberg, MonPiot 67, 1985, 31ff. – Mosaiken: s. allg. W. Raeck, Modernisierte Mythen. Zum Umgang der Spätantike mit klassischen Bildthemen (1992) bes. 24ff.; L. Schneider, Die Domäne als Weltbild. Wirkungsstrukturen der spätantiken Bildersprache (1983) passim; G. López Monteagudo, La caza en el mosaico romano. Iconografía y simbolismo, in: A. González Blanco – F. J. Fernández Nieto – J. Remesal Rodríguez (Hrsg.), Arte, sociedad, economía y religión durante el bajo imperio y la antigüedad tardía. Homenaje al Profesor Dr. D. José Mª Blásquez Martínez (1991) 497ff.

doch zu den betrüblichen Eigenheiten der römischen Mosaikkunst, dass die Bodenbeläge oftmals isoliert und ohne Angaben zum architektonischen Kontext überliefert sind. Aus diesem Grund, aber auch weil der Vergleich von Mosaiken aus unterschiedlichen Teilgebieten des Imperium Romanum von vornherein gewisse methodische Probleme aufwirft[3], scheint es sinnvoll, die Frage nach dem räumlichen Kontext der Jagdmosaiken am Beispiel einer besonders gut dokumentierten Region exemplarisch herauszuarbeiten. Mit seinen reichen Landvillen und grossen Stadthäusern gehört Nordafrika zu den Blütezentren der römischen Mosaikkunst. Es bietet sich deshalb an, gerade diese Region als Ausgangspunkt für die nachfolgenden Betrachtungen zu wählen[4].

Jagdmosaiken und Gartenperistyl

Ein Mosaik des späteren 2. oder frühen 3. Jhs. n. Chr. aus dem 'Haus der Laberii' in Uthina (Tunesien) sei dabei an den Anfang der Betrachtungen gestellt (Taf. 5, 1)[5]. Es zeigt im Zentrum einen römischen Gutshof, in dessen Umkreis sich die verschiedensten Fascetten des ländlichen Lebens entfalten. Um diese innere Bildergruppe gliedert sich ein äusserer Zyklus, der dem Thema der Jagd gewidmet ist. Hier werden prestigeträchtige Raubtiere und Eber gejagt, aber auch Perlhühner und Vögel, die mit Netzen und Leimruten gefangen werden.

Dank der sorgfältigen Grabungsdokumentation durch P. Gauckler sind wir über die räumliche Verteilung der Mosaiken im 'Haus der Laberii' ausserordentlich gut informiert (Taf. 6, 1). So ist bekannt, dass das Jagdmosaik aus einem kleinen Hof im Norden des Hauses stammt, der als eine Art 'Atrium' mit dreiseitigem Peristylumgang angelegt ist. Das Paviment lag in der Mitte dieses Höfleins unter freiem Himmel.

In seiner Thematik greift es auf eine Welt des Draussen zurück, auf Szenen und Motive, wie sie im Umkreis einer römischen Landvilla zum Alltag gehörten. Wer von einem der drei kleinen Räume im Süden des Höfleins nach draussen blickte, sah dort also nicht etwa nur einen schmucklosen Lichthof, sondern schaute in eine imaginäre, von Jägern und Landleuten bevölkerte Garten- und Parklandschaft hinaus. Dass diese Assoziation beabsichtigt war, zeigt die Ausrichtung des Mosaiks auf die genannten Räume. Ebenso dürfte es mehr als nur

---

3 Etwa im Hinblick auf die ungleiche Verbreitung bestimmter Bildthemen innerhalb des römischen Reiches. Vgl. z.B. die Konzentration der Orpheusmosaiken in der westlichen Reichshälfte: I. J. Jesnick, The Image of Orpheus in Roman Mosaic. An Exploration of the Figure of Orpheus in Graeco-Roman Art and Culture with Special Reference to its Expression in the Medium of Mosaic in Late Antiquity. BAR International Series 671 (1997) 148 mit Tabelle (49 Belege aus dem Westen, 21 aus Nordafrika, 15 aus dem Osten). Unterschiede zeichnen sich auch in der zeitlichen Verteilung der Mosaiken ab; so konzentrieren sich die Jagdmosaiken von Antiochia im 5. und 6. Jh., während der Zenith ihrer Gegenstücke aus Nordafrika mit dem Ende des 4. Jhs. schon überschritten ist: J. Lavin, The Hunting Mosaics of Antioch and Their Sources, DOP 17, 1963, 179–286 bes. 204f.; Dunbabin (1978) 222ff. Zu den Mosaiken von Antiochia allg.: D. Levi, Antioch Mosaic Pavements (1947). Anders als in Nordafrika liegen die Jagdmosaiken Antiochias mehrheitlich in überdachten Wohnräumen.

4 Einen einfachen Zugang zu den römischen Mosaiken Nordafrikas bietet Dunbabin (1978); zu den Jagdmosaiken bes. 46ff. Hervorzuheben ist ausserdem der Bildband von M. Blanchard-Lemée, Sols de l'Afrique romaine: mosaiques de Tunisie (1995).

5 Gauckler (1896) 200ff. Taf. 22; Dunbabin (1978) 51. 112. 265 Taf. 101. Zur Datierung des Mosaiks ebenda 240f. Zu den Mosaiken allg.: S. Ben Masour, Les mosaïques in situ de la maison d'Ikarios (dite des Laberii) à Uthina, Africa 4, 1996, 113–131 (non vidi); V. Blanc-Bijon, J.-P. Darmon, Proposition pour une lecture du programme iconographique de la maison d'Icarios à Oudna (Tunisie), BAssMosAnt 12, 1988/89, 294–304 (für diesen Hinweis danke ich I. Grau). Zur urbanistischen Entwicklung der Stadt: H. Ben Hassen – L. Maurin, Oudhna (Uthina). La redécouverte d'une ville antique de Tunisie (1998).

ein Zufall sein, dass das Paviment unter freiem Himmel liegt und sich die Jagd- und Hirtenszenen damit gleichsam in doppeltem Sinne in der freien Natur abspielen.

Dass die Wahl der Bildthemen auf den Mosaiken des Laberierhauses unter besonderer Berücksichtigung ihrer Lage und Funktion im Gebäude erfolgte, lässt sich auch anhand eines zweiten Mosaiks mit der Darstellung einer Hasen- und Fuchsjagd aus demselben Haus belegen (Taf. 5, 2)[6]. Es wurde auf der Schwelle zum grossen Oecus, dem eigentlichen Emfangs- und Repräsentationssaal des Hauses, verlegt und nimmt in seiner Orientierung auf den zentralen Peristylhof bezug auf den von draussen eintretenden Besucher[7]. Ein zweiter Mosaikteppich ist in der ansonsten rein ornamental ausgeschmückten Porticus vor dem Oecus ausgebreitet. Er ist mit einem üppigen Akanthusgeflecht geschmückt, das von wilden Tieren flankiert wird[8]. Zusammen mit einem dritten, schachbrettartig verzierten Mosaikstreifen im Interkolumnium vor dem Eingang entsteht hier eine axiale Mosaikabfolge, die nicht nur den Zugang zum Oecus betont, sondern zugleich einen dekorativen Bezug zwischen diesem und dem grossen, einstmals wohl pflanzenbestandenen Hof entstehen lässt[9]. Ja, es entsteht der Eindruck, als ob die Vegetation des Gartens über das Akanthus- und Jagdmosaik hinweg gleichsam ins Innere des Wohnhauses hineinwachsen würde, wo sie in den Weinranken des zentralen Dionysosmosaiks ihre imaginäre Fortsetzung findet[10].

Das kleine Jagdmosaik fungiert in dieser Raum- und Bilderfolge als Scharnier, als Bindeglied zwischen dem Aussen- und dem Innenraum des Wohnhauses. In seiner Thematik fügt es sich nahtlos in den übergeordneten Bildzusammenhang ein. Man wird daraus schliessen dürfen, dass es mit Bedacht ausgewählt und auf der Schwelle zum Oecus verlegt wurde, als Sinnbild für die freie Natur, die in Form des Peristylgartens unmittelbar in den Wohnraum des Hauses integriert war.

Mit dieser Schlussfolgerung bestätigt sich die Vermutung, dass die Mosaiken – insbesondere die beiden Jagdmosaiken – im 'Haus der Laberii' in ihrer Bildthematik ganz gezielt auf ihre Lage im Gebäude abgestimmt waren. Handelt es sich dabei aber um einen Einzelfall, oder dürfen wir darin den Reflex eines weiter verbreiteten Ausstattungsprinzips römischer Luxuswohnhäuser erblicken? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir einen Blick auf die Gesamtzahl der Jagdmosaiken Nordafrikas werfen und diese auf ihre Lage in den Baukomplexen hin überprüfen. Dabei sei das Augenmerk zunächst auf ein Jagdmosaik in der 'Maison de la chasse' von Utica gerichtet[11]. Wie im Laberierhaus liegt das Paviment, das in diesem Fall aus sieben quadratischen Bildfeldern mit unterschiedlichen Jagdmotiven be-

---

6 Gauckler (1896) 208 Taf. 23 (unten); Dunbabin (1978) 61. 266 Taf. 44; Blanchard-Lemée a. O. 172–175 Abb. 123–125.

7 Stilistische Kriterien, aber auch der archäologische Befund legen die Annahme nahe, dass das kleine Jagdmosaik nicht zur ursprünglichen Mosaikenausstattung des Wohnhauses gehörte, sondern erst sekundär, vermutlich gegen Ende des 3. oder zu Beginn des 4. Jhs., verlegt wurde: Gauckler (1896) 186f. Zusammenfassend Dunbabin (1978) 240f. Diese Beobachtung ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass das Paviment in seiner Darstellung Bezug auf den Ort seiner Anbringung nimmt. Gleiches gilt für das vorgelagerte Rankemosaik (S. o. Anm. 8), das möglicherweise im Zuge derselben Renovierungsarbeiten neu verlegt wurde.

8 Gauckler (1896) 207f.

9 Dass der Peristylhof einstmals wohl mit Pflanzen begrünt war, lässt sich aus dem Fehlen einer Bodenpflasterung erschliessen. Vgl. Gauckler (1896) 186.

10 Gauckler (1896) 208ff. Taf. 21; Blanchard-Lemée a. O. 111 Abb. 73. Sehr schön zeigt sich der räumliche Zusammenhang der Mosaiken ebenda 112f. Abb. 74.

11 M. A. Alexander, M. Ennaïfer, Corpus des Mosaïques de Tunisie I (1973) 75ff. Taf. 36f. 64 und Plan 13; Dunbabin (1978) 57. 62. 277 Taf. 32f. und Farbtaf. K. (hier Kat.-Nr. 5).

steht, in der Porticus des Peristylgartens, vor dem Eingang zum grossen Empfangsraum des Hauses. Der einzige Unterschied besteht darin, dass das Mosaik hier die Porticus in ihrer gesamten Länge bedeckt.

Weitere Böden schliessen sich in ihrer Ausrichtung auf den Oecus direkt an die Befunde von Uthina und Utica an[12], andere sind freier im Wohnbereich der Häuser verteilt (Abb. 1): Von 22 Pavimenten mit bekanntem Fundort stammen 5 aus Peristylportiken, 2 aus Höfen und 4 von der Schwelle zum Oecus[13]. Damit orientieren sich insgesamt 11 Mosaiken direkt an offenen Raumeinheiten im oben beschriebenen Sinn, während aus überdachten Wohnräumen und Korridoren nur 7 gesicherte Beispiele beigebracht werden können. Dreimal ist die Jagd in Badekomplexen belegt, einmal in der Porticus vor einem Grab. Insgesamt zeichnet sich also eine leichte Bevorzugung von hof- und peristylnahen Standorten für die Jagdmosaiken ab, doch fanden Jagdbilder auch in überdachten Raumkomplexen, insbesondere in solchen von repräsentativer Funktion, als Fussbodenschmuck Verwendung. Es ist aufgrund dieser geringen Zahlen kaum möglich, die Verteilung der Jagdmosaiken im architektonischen Kontext statistisch auszuwerten, zumal es neben den Pavimenten mit gesicherter Provenienz eine Vielzahl von Bodenbelägen ohne Herkunftsangabe gibt. Insgesamt kristallisieren sich jedoch zwei räumliche Schwerpunkte für die Verlegung der Jagdmosaiken heraus, der Hofbereich und die unmittelbar daran anschliessenden, grossen Emfangs- und Repräsentationsräume der Wohnhäuser.

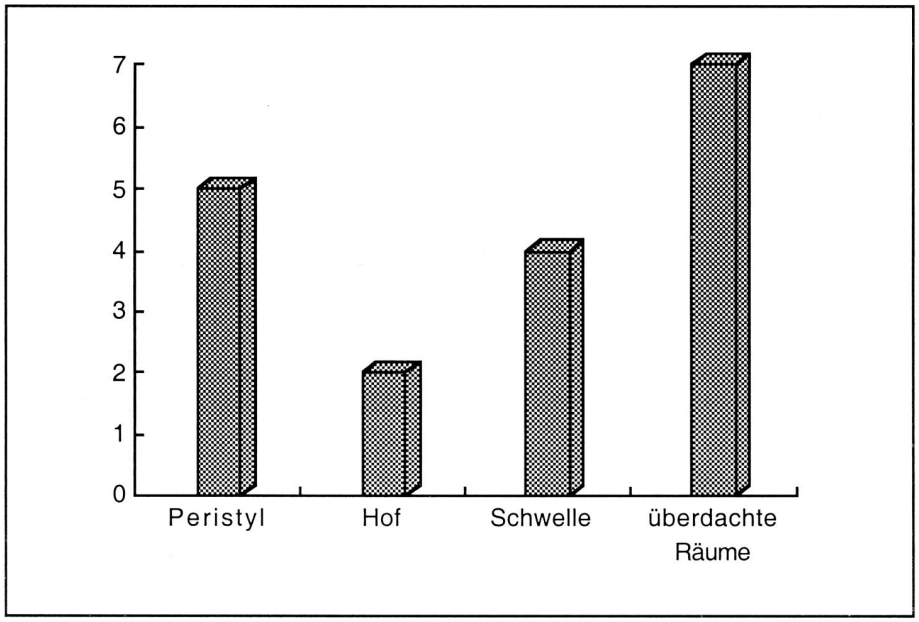

Abb. 1: Räumliche Zuordnung der Jagdmosaiken aus römischen Wohnhäusern Nordafrikas.

12 Kat.-Nr. 1–4.

13 Vgl. Katalog im Anhang.

Der Gedanke liegt nahe, dass es der besondere, repräsentative Charakter der Darstellungen war, der die Wahl ihres Verlegungsortes mitbeeinflusst hat. In der Porticus vor dem grossen Oecus, oder in diesem selbst, konnte man sicher sein, dass die Jagdbilder von den Besuchern wahrgenommen und in ihrem statusspezifischen Anspruch auch verstanden wurden. Nicht alle Jagdmosaiken sind jedoch so eindeutig auf den Oecus bezogen wie die 'Kleine Jagd' von Uthina oder das Paviment von Utica. Dies gilt exemplarisch für die 'Grosse Jagd' aus dem Laberierhaus in Uthina, die, wie dargelegt, in einem kleinen Höflein abseits des eigentlichen repräsentativen Zentrums des Wohnhauses verlegt wurde. Verschiedene Gründe sprechen gerade hier dafür, dass neben dem repräsentativen Gehalt des Bildes auch der inhaltliche Bezug zur Pflanzen- und Tierwelt der freien Natur bei der Verlegung des Mosaiks eine Rolle gespielt hat[14]. Ist es abwegig anzunehmen, dass ähnliche Gesichtspunkte auch in anderen Fällen die Ausrichtung der Jagdmosaiken auf Hof- und Gartenkomplexe bestimmt haben? Die Jagd wird unter diesem Gesichtspunkt zur inhaltlichen, aber auch räumlichen Erweiterung der Naturlandschaft, die den Innenhof der Wohnhäuser schmückte. Und selbst dort, wo die Jagdmosaiken den Fussboden der grossen, überdachten Empfangs- und Speisezimmer dekorierten, könnten mehr als nur repräsentative Überlegungen eine Rolle gespielt haben, sind doch die meisten dieser Räume direkt auf die grossen Gartenperistyle ausgerichtet. Noch einmal sei an dieser Stelle auf das 'Haus der Laberii' in Uthina hingewiesen, wo der inhaltliche Bezug zwischen Garten und Oecus durch die Abfolge von Ranken-, Jagd- und Dionysosmosaik mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht ist.

Als Privileg der begüterten Oberschicht besitzt die Jagd in vielen verschiedenen Kulturen einen besonderen Statuswert. In ihrer spezifischen Erscheinungsform in der hellenistisch-römischen Welt verdankt sie ihren Ursprung Impulsen aus dem Vorderen Orient, wo der Kampf mit wilden Tieren seit alters das Vorrecht des Königs und seiner Gefolgschaft war[15]. Nach dem Vorbild orientalischer Paradeisoi entstanden auch im Umfeld der hellenistischen Herrschaftszentren königliche Wildreservate, in denen die Machthaber und ihr Gefolge ihren Jagdgelüsten ungestört und mit sicherer Aussicht auf Erfolg nachgehen konnten. In Italien gehört das Wildgehege spätestens seit dem 2. Jh. v. Chr. zum festen Bestandteil der gehobenen Landvilla[16].

Archäologisch haben diese Tiergärten natürlich nur geringe Spuren hinterlassen. Um so aufschlussreicher sind daher die Reflexe derartiger 'leporaria' oder 'vivaria'[17] in der bilden-

---

14 Vgl. oben S. 22f.

15 Allg.: RE XVIII 3 (1949) 1131ff. s. v. Paradeisos (K. Ziegler); EAA 3 (1960) 882ff. s. v. giardino (L. Guerrini); Lexikon der alten Welt (1965) 1025–1027 s. v. Garten (C. Krause); P. Grimal, Les jardins romains (1969) 79ff.; W. Sonne, Hellenistische Herrschaftsgärten, in: W. Hoepfner, G. Brands (Hrsg.), Basileia. Die Paläste der hellenistischen Könige. Internationales Symposion in Berlin vom 16.12.1992 bis 20.12.1992 (1996) 136ff. Zu den Gärten im Alten Orient: Reallexikon der Assyriologie 3 (1971) 147ff. s. v. Garten (Ebeling); 5 (1980) 236 s. v. Jagd (Heimpel-Trümpelmann); W. Fauth, Persica 8, 1979, 1ff.; J.-C. Margueron, Die Gärten im Vorderen Orient, in: M. Carroll-Spillecke (Hrsg.), Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter (1992) 45ff.; T. S. Kawami, Antike persische Gärten, ebenda 81ff.

16 Allg. Aymard a. O. (s. o. Anm. 2) 68ff.; H. Mielsch, Die römische Villa (1987) 21f.; K. Schneider, Villa und Natur. Eine Studie zur römischen Oberschichtkultur im letzten vor- und ersten nachchristlichen Jahrhundert (1995) 66ff.

17 Zu den römischen Begriffen: Aymard a. O. 69f.

den Kunst. Man kann dafür auf die statuarischen Darstellungen wilder Tiere verweisen, die in stattlicher Anzahl die Peristylgärten römischer Wohnhäuser bevölkerten[18]. Auch einfache Standbilder von Jagdhunden werden vor dem Hintergrund des Paradeisos am besten verständlich[19]. Das gleiche gilt – in weiterem Sinne – wohl auch für die bekannten Tiermegalographien von Pompeji, die von M. Th. Andreae neuerdings als Abbilder von Tierhatzen in der Arena angesehen werden[20]. Man wird der Autorin ohne weiteres darin beistimmen, dass Elemente der *venatio* in die Bilder eingeflossen sind[21]. Dennoch fällt es aufs ganze gesehen schwer, sie ausschliesslich vor dem Hintergrund der Tierkämpfe in der Arena zu verstehen, zu selten sind klare Bezugspunkte zur inszenierten Tierhatz, zu unklar bleibt die Verbindung zum *munus*, der öffentlichen Stiftertätigkeit reicher Privatpersonen und Beamter, in denen Andreae die Auftraggeber der Gemälde erkennen möchte.

Auffällig ist die Lage der Tierbilder, die bevorzugt auf den grossen Gartenwänden der Wohnhäuser in Erscheinung treten, an derselben Stelle also, an der wir bei anderen Häusern regelhaft üppige Gartenbilder und Ausblicke in sakralidyllische Landschaften antreffen[22]. Dass diese Gartenprospekte dem Betrachter eine Erweiterung des realen Hofbereiches vorspiegeln sollten, liegt auf der Hand. Analog dazu scheinen auch die Jagdgemälde das natürliche Ambiente dieser offenen Raumkomplexe ganz bewusst aufzugreifen, wohl in der Absicht, durch ihre Präsenz selbst den bescheidensten (Peristyl-) Garten in ein imaginäres Jagdrevier von scheinbar endloser Weite zu verwandeln[23].

---

18 R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988) 54ff. bes. 57.

19 Neudecker a.O. verweist allerdings darauf, dass Hunde auch als Wächter eine wichtige Funktion innehatten.

20 M. Th. Andreae, Tiermegalographien in pompejanischen Gärten. Die sogenannten Paradeisos Darstellungen, RivStudPomp 4, 1990, 45–124. Als Abbilder real existierender Tiergärten werden die Megalographien von den folgenden Autoren gedeutet: W. Jashemski, The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius I (1979) bes. 68ff.; dies. in: M. Carroll-Spillecke a. O. 183ff.; K. Schefold, Vergessenes Pompeji (1962) 146; P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (1995) 190–200. Vgl. zuletzt L. Fantar, Ancient Roman Gardens (1998) 114f.

21 Besonders deutlich die *venatores* auf dem Gemälde in der sog. Casa della caccia antica (VII 4, 48): Andreae a. O. 108; F. Ghedini, Caccia e banchetto: un rapporto difficile, RdA 1992, 77. Dass es zu einer solchen Verschmelzung kommen konnte, ist nicht verwunderlich, wurden doch die *venationes* in der Arena unter Verwendung von Kulissen mit Bedacht möglichst realistisch inszeniert. Dass sich die römischen Künstler für ihre Schöpfungen an gefangenen Tieren orientierten, zeigt besonders schön die Passage bei Plinius, N. H. 36, 4, 40: Der berühmte Bildhauer Pasiteles besichtigt einen Löwen, der eben im Käfig im Hafen angekommen ist, und wird dabei von einem ausgebrochenen Panther angefallen. Ebenso wird man annehmen dürfen, dass sich Bildhauer und Maler von den Darbietungen im Circus für ihre eigenen Schöpfungen inspirieren liessen, ohne dass damit schon etwas über den Inhalt der betreffenden Darstellungen gesagt wäre.

22 D. Michel, Pompeianische Gartenmalereien, in: H. A. Cahn – E. Simon (Hrsg.), Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag (1980) 373ff. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Überlieferung bei Vitruv (VII 5, 2), wonach es bis zu seiner Zeit Sitte war, Wandelgänge «mit verschiedenartigen Landschaftsbildern auszuschmücken, wobei sie (die Maler) die Gemälde nach den ganz bestimmten Eigenarten der Örtlichkeiten schufen. Es werden nämlich Häfen, Vorgebirge, Gestade, Flüsse, Quellen, Meerengen, Heiligtümer, Wälder, Gebirge, Viehherden, Hirten abgemalt ...» (Übers. C. Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher über Architektur [1964]). Vgl. dazu auch Zanker a. O. 192ff.

23 An entsprechender Stelle erscheint in mindestens einem Fall eine grosse Darstellung des Orpheus: Casa di Orfeo (VI 14, 20): F. Preshun, Die pompejanischen Wanddekorationen (1882) Taf. 23; Jashemski a. O. 73 Abb. 116; LIMC VII (1994) 90 s. v. Orpheus Nr. 91 Taf. 66 (M.-X. Garezou); Zanker a. O. Taf. 14, 2. Andreae a. O. 105 vergleicht das Wandgemälde mit einem von Martial (Mart. Sp. 21. 21b) überlieferten Arenaschauspiel, bei dem ein Mime in Gestalt des Orpheus zwischen den wilden Tieren auftrat. Der Bericht zeigt, dass das Orpheusthema in der Arena mit effekthascherischer Absicht rezipiert wurde. Dass das Wandbild von Pompeji direkt auf ein solches Schauspiel zurückgeht, ist damit aber nicht zu beweisen. Vielmehr ist zu berücksichtigen, dass Orpheus nicht nur in der Wandmalerei Pompejis, sondern in der römischen Kunst insgesamt

Die von der älteren Forschung[24] vertretene Auffassung, dass Bilder dieser Art an real existierende Jagdgärten anknüpften und dazu dienten, den hohen Statuswert dieser Anlagen auf die städtischen Wohnhäuser und ihre Besitzer zu übertragen, scheint somit durchaus plausibel. Es ist von hier aus nur noch ein kleiner Schritt hin zum Gedanken, dass auch die Jagdmosaiken unter diesem Gesichtspunkt am Rande von Hof- und Gartenanlagen verlegt wurden, um damit beim Betrachter die Assoziation eines realen Paradeisos zu erwecken. Diese Schlussfolgerung liegt um so näher, als die Darstellungen oftmals durch die Wiedergabe von Gebäuden auf Vorgänge in ebensolchen Jagdgärten in der Nähe der Landgüter Bezug nehmen. Die begrünten Innenhöfe und Gärten werden unter diesem Gesichtspunkt zu eigentlichen Paradeisoi 'en miniature', zu Ziergärten, die durch die Zufügung von gemalten oder eben auch in Mosaiktechnik ausgeführten Jagdbildern den gesellschaftlichen Anspruch des Hausherrn exemplarisch zum Ausdruck brachten[25].

Die Jagdmosaiken von Piazza Armerina

In zwei grundlegenden Arbeiten haben L. Schneider und W. Raeck vor einigen Jahren den Stellenwert der Jagd im Lebensideal der spätantiken Adelsgesellschaft untersucht[26]. Beide Autoren kamen übereinstimmend zum Ergebnis, dass das Waidwerk dabei vorrangig unter dem Aspekt des 'Lebensglücks' zu verstehen ist, während der ältere Sinnbezug zur 'virtus' zurücktritt. Die Jagd – und das daran anschliessende Gelage – symbolisiert Genuss und Erholung und gehört damit zum bevorzugten Zeitvertrieb der herrschenden Gesellschaftsschicht. In ihrer Exklusivität repräsentiert sie zugleich den besonderen sozialen Rang der betreffenden Bevölkerungsgruppe[27].

Hintergrund dieser Interpretation ist die Erkenntnis, dass sich die Jagddarstellungen in eine weitergespannte Vorstellungswelt und Lebensrealität integrieren, deren Kernthema die Welt der Domäne, des Landgutes, und seiner Erträge als Grundlage für den Reichtum und damit für das Wohlergehen des einzelnen Gutsbesitzers ist. Die von Menschenhand gepflegte und bewirtschaftete Natur präsentiert sich als zentrales Fundament von Reichtum und Glück der gesellschaftlichen Oberschicht. Ihre Erträge sind Voraussetzung und Ergebnis der erfolgreichen Gutswirtschaft zugleich[28].

---

grosse Popularität geniesst. Sie einzig mit der Rezeption des Orpheusmythos in der Tierkampfinszenierung der Arena zu begründen, fällt schwer, insbesondere dann, wenn man die Darstellungen in der Grabmalerei und Sarkophagplastik mitberücksichtigt. Vgl. dazu unten S. 33.

24 Vgl. oben Anm. 20.

25 Es ist allerdings anzumerken, dass die figürliche Ausstattung der Gartenperistyle mit Wandgemälden, Mosaiken und Skulpturen, soweit feststellbar, niemals geschlossen dem Thema der Jagd untergeordnet ist. Das Waidwerk integriert sich vielmehr in ein weitergefasstes, bukolisch-idyllisches Naturverständnis, das in der Kunst und Literatur der Antike vielfältige Spuren hinterlassen hat. Vgl. dazu Neudecker a. O. 57ff.

26 Schneider a. O. (s. o. Anm. 2); Raeck a. O. (s. o. Anm. 2).

27 Das Mahl im Freien erfreut sich – unabhängig von der Jagd – bereits in hellenistischer Zeit unter den vornehmen Land- und Stadtbewohnern besonderer Beliebtheit, als Ausdruck des Müssiggangs und Lebensgenusses. Vgl. dazu und zur Übernahme der Bankettsitte durch die Römer: R. Amedick, Zur Motivgeschichte eines Sarkophages mit ländlichem Mahl, RM 95, 1988, 205–234. Allg. N. Himmelmann, Über Hirten-Genre in der antiken Kunst (1980). Zum traditionellen Zusammenhang von Jagd und Gelage auch Ghedini a. O.

28 Zum Begriff der Domäne und dem Welt- bzw. Wirtschaftssystem, das dahinter steht, vgl. in Auswahl: M. Rostovtzeff, Gesellschaft und Wirtschaft im römischen Kolonat[2] (1970); Schneider a. O. (s. o. Anm. 2) 158ff.; RAC 4 (1959) 50ff. s. v. Domäne (F. M. Heichelheim); A. Demandt, Die

Gleichsam als Summe dieses 'Lebensglücks' präsentiert sich der Ziergarten in der spätantiken Stadt- und Landvilla. Frei von wirtschaftlichem Gewinnstreben gedeiht in ihm eine Vielzahl von Pflanzen mit dem einzigen Zweck, das Wohlbefinden des Hausherrn und seiner Gäste zu steigern. Wasserspiele und Gartenskulpturen konnten diese Aufgabe zusätzlich unterstreichen, ebenso wie die Darstellung von wilden Tieren in der Malerei und Mosaikkunst, die ihn zum imaginären Jagdgehege erheben.

Am Beispiel eines der reichsten Mosaikenkomplexe der römischen Welt sollen diese Beziehungsstränge im folgenden noch einmal vor Augen geführt werden. Gemeint sind die Pavimente aus der Villa von Piazza Armerina im Süden Siziliens (Abb. 2), die nach Stil und Technik im unmittelbaren Ausstrahlungsradius der Mosaikkunst Nordafrikas stehen[29]: Fast

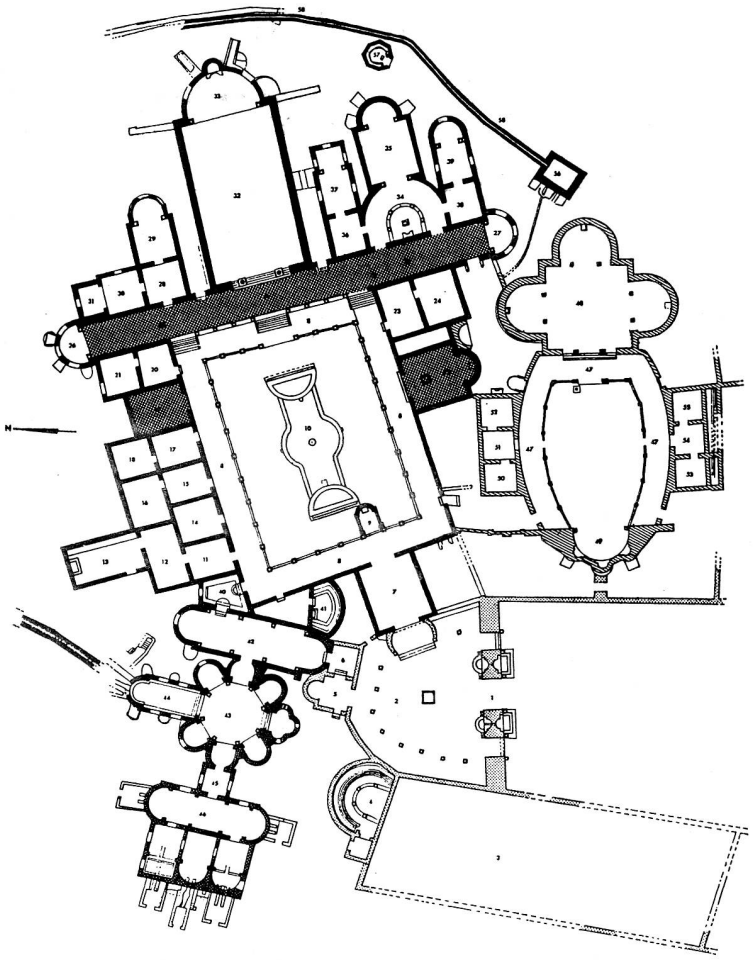

Abb. 2: Die Villa von Piazza Armerina. Gerastert die beiden Jagdmosaiken und das Orpheusmosaik in den Räumen 19, 22 und 25. Nach Kähler (Anm. 29).

Spätantike. HAW III 6 (1989) bes. 286f.; 322ff.; Der Neue Pauly 3 (1997) 737f. s. v. Domäne (C. Gizewski).

29 G. V. Gentili, La villa erculia di Piazza Armerina. I mosaici figurati (1959); B. Pace, I mosaici di Piazza Armerina (1955); H. Kähler, Die Villa des Maxentius bei Piazza Armerina (1973); A. Carandini – A. Ricci – M. de Vos, Filosofiana. La villa di Piazza Armerina (1982); R. J. A. Wilson, Piazza Armerina (1983). Zur nordafrikanischen Provenienz der Mosaikwerkstätten von Piazza Armerina: Dunbabin (1978) 196ff. Zuletzt unter besonderer Berücksichtigung der 'Kleinen Jagd': F. Ghedini, Iconografie urbane e maestranze africane nel mosaico della piccola caccia di Piazza Armerina, RM 98, 1991, 323ff.

alle Räume der Villa sind mit prächtigen Mosaiken geschmückt. Uns interessieren hier in erster Linie die Pavimente aus den Räumen 19, 22 und 25 (Zählung nach H. Kähler), die – im Umkreis des grossen Peristylhofes gelegen – dem Thema der Jagd und der Tierwelt gewidmet sind. Unter ihnen ist dasjenige der sog. 'Grossen Jagd' in der langen *ambulatio* (Raum 25) wohl das berühmteste[30]. Es zeigt in zahlreichen Szenen die Geschehnisse auf einer grossangelegten Jagd- und Tierfangexpedition. Wie viele seiner Gegenstücke aus Nordafrika liegt das Paviment im Umgang des Innenhofes, an repräsentativer Lage vor dem grossen Empfangsraum des Hauses.

Anders verhält es sich mit der sog. 'Kleinen Jagd', die in einem Innenraum (Nr. 19) auf der Nordseite des Hofes verlegt wurde[31]. Dem rechteckigen Raumformat entsprechend verteilt sich das Jagdgeschehen hier über fünf Register. In der Mitte ist die Jagdgesellschaft beim Mahl unter einem grossen Sonnensegel dargestellt, darüber ein Opfer an die Jagdgöttin Diana.

Das Luxuspicknick ist künstlerisch geschickt zum eigentlichen Zentrum des Bildes arrangiert. Es liegt nicht nur in der Mittelachse der Gesamtkomposition, sondern zieht durch seinen zentralsymmetrischen Aufbau den Blick des Betrachters fast automatisch auf sich. Die Bäume, die die Jagdgesellschaft umrahmen, verleihen der Tafelrunde eine besondere Aura, ebenso wie das an einen Baldachin gemahnende rote Sonnensegel.

Aufgrund seiner Grösse wird der Raum in der Forschung als Speisezimmer angesprochen[32]. Es liegt nahe anzunehmen, dass zwischen dieser Funktion und dem Thema des Mosaiks ein innerer Zusammenhang besteht. Der Besucher sollte und konnte sich mit der Festgesellschaft auf dem Mosaik identifizieren; ihm versprach der Hausherr dieselben Genüsse wie seinen Begleitern auf der Jagd. Wie die Jäger im Bild, lagen wohl auch die Gäste des Hauses um die in der Raummitte aufgetragenen Gerichte und genossen dabei den Blick durch den von Säulen flankierten Eingang und das Peristyl hinaus in den Garten. Vorhänge dürften einstmals an der Stelle von Türen den Eingang nach aussen hin abgetrennt haben[33], eine architektonische Massnahme, die den Banketteilnehmern den Eindruck verschaffte, als partizipierten sie – als Teil einer Jagdgesellschaft – an einem Gastmahl im Freien (Abb. 3)[34], vergleichbar jener Tafelrunde, die auf der Silberplatte von Cesena in einer von Vorhängen geschützten Laube ihren Jagderfolg mit einem Mahl feiert (Abb. 4)[35]. Die imaginäre Jagdlandschaft des Mosaiks verschmilzt damit gleichsam auf natürliche Weise mit der realen

---

30 Carandini e. a., a. O. 194ff. Abb. 103–131; Beil. 27–31. 56–60; H. Mielsch, Realität und Imagination im 'Grossen Jagdmosaik' von Piazza Armerina, in: H.-U. Cain, H. Gabelmann, D. Salzmann (Hrsg.), Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik. Festschrift für Nikolaus Himmelmann (1989) 459ff.

31 Carandini e. a., a. O. 175ff. Abb. 90–100 Beil. 24, 53.

32 A. Ricci in: Carandini e. a., a. O. 175 spricht in Anlehnung an eine Passage bei Sidonius Apollinaris (epist. II 2) von einem *hiemale triclinium*.

33 A. Ricci in: Carandini e. a., a. O. 178 hält fest, dass es keine Vorrichtungen für eine Türe gibt. Sie denkt deshalb an einen Vorhang.

34 Die Zeichnung verdanke ich Peter Schaub, Römerstadt Augusta Raurica.

35 P. E. Arias, Il piatto d'argento di Cesena, ASAtene 24–26, 1946–48, 309ff.; K. Weitzmann (Hrsg.), Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art (Ausstellungskat. New York 1977/78) 275f. Nr. 251a; Milano capitale dell'impero romano 286–402 d. C. (Ausstellungskat. Mailand 1990) 313 Farbtaf.; 348; Schneider a. O. (s. o. Anm. 2) 113f. Abb. 24 (Mittelmedaillon); H. A. Cahn – A. Kaufmann-Heinimann (Red.), Der spätrömische Silberschatz von Kaiseraugst (1984) Taf. 138; Raeck a. O. (s. o. Anm. 2) 27 Abb. 13.

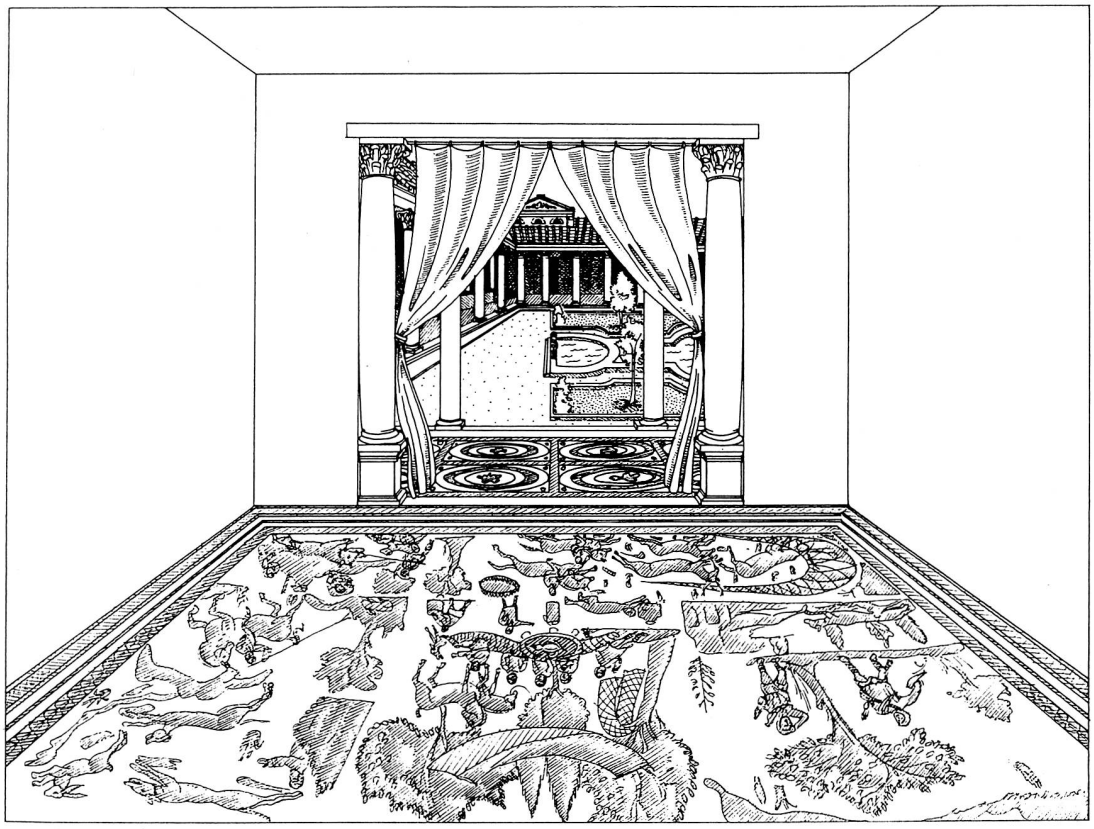

Abb. 3: Ausblick aus Raum 19 (mit 'Kleiner Jagd') von Piazza Armerina auf Peristyl und Garten. Rekonstruktionszeichnung M. Schaub, Römerstadt Augusta Raurica.

Pflanzenwelt des vorgelagerten Peristyls und erhebt dieses zu einem integralen Bestandteil im 'Bildprogramm' des Speisezimmers.

Noch deutlicher kommt der räumliche Bezug von Gastmahl, Jagd und Gartenlandschaft im Fussbodenschmuck der spätantiken Villa von Tellaro, im Osten Siziliens, zum Ausdruck[36]. Wie in Piazza Armerina ist der Boden des Oecus hier mit einer komplexen Jagddarstellung geschmückt, die in diesem Fall Elemente des exotischen Tierfangs mit solchen der eigentlichen Jagd verknüpft. Wiederum ist die Jagdgesellschaft beim Mahl im Freien, unter einem Sonnensegel, dargestellt; anders als in Piazza Armerina ist die Szene jedoch nicht im Zentrum des Mosaikbildes, sondern – zum Rand hin verschoben – direkt vor dem Eingang des Raumes angeordnet. Die Jäger, die am sigmaförmigen Stibadium Platz genommen haben, wenden dem Jagdgeschehen den Rücken zu und blicken (in die Realität umgesetzt) durch die Türöffnung direkt in den Peristylgarten hinaus, der dem grossen Empfangs- und Speisezimmer vorgelagert ist. Konkreter konnte der Hausherr seinen Gästen die Genüsse der Jagd und des daran anschliessenden Banketts in der freien (aber zivilisierten) Natur im Bilder- und Raumprogamm seines Anwesens kaum vor Augen führen.

---

36 G. Voza, Aspetti e problemi dei nuovi monumenti d'arte musiva in Sicilia, in: R. F. Campanati (Hrsg.), III Colloquio internazionale sul mosaico antico. Ravenna 6–10 settembre 1980 (1983) 5ff. Abb. 1. 5–9; R. J. A. Wilson, Roman Mosaics in Sicily: The African Connection, AJA 86, 1982, 419f. Taf. 53 Abb. 12.

Man könnte die Analyse der Jagdmosaiken von Piazza Armerina mit diesem Vergleich beenden und sich mit der Feststellung begnügen, dass diese in ihrer räumlichen Verknüpfung mit dem Garten das Ergebnis der vorangegangenen Betrachtungen bestätigen. Man kann aber auch noch einen Schritt weiter gehen und die Mosaiken mit einem dritten Paviment in Beziehung setzen, das in Raum 22 auf der Südseite des Hofes zutage getreten ist. Dargestellt ist hier der thrakische Sänger Orpheus, der mit seinem Leierspiel die wilden Tiere in seinen Bann schlägt[37]. In seiner friedlichen Bildthematik drückt das Mosaik genau das Gegenteil der zuvor betrachteten Jagdbilder aus. Nicht die wilde Natur, in der sich der Mensch bewähren muss, sondern eine friedliche, in der die Lebewesen in Eintracht und Harmonie miteinander existieren, wird hier thematisiert, eine Bildaussage, die vordergründig eher gegen als für die Annahme eines inhaltlichen Bezugs zwischen den drei Tiermosaiken spricht[38].

Und doch fällt auf, dass die drei Mosaiken allesamt um den zentralen Peristylhof der Villa angeordnet sind (Abb. 2). Hinzu kommt, dass das Orpheusmosaik und die 'Kleine Jagd' in zwei Räumen verlegt sind, die allein schon durch ihre Grösse als die wichtigsten auf der Nord- und Südseite des Hofes ausgewiesen sind. Auffällig ist ferner, dass die beiden Räume einander ziemlich genau gegenüberliegen und damit auch strukturell aufeinander bezogen sind.

Einiges spricht also dafür, dass die Räume mit Bedacht aufeinander abgestimmt sind, sowohl architektonisch als auch in bezug auf ihren Fussbodenschmuck. Noch ein weiteres

Abb. 4: Ausschnitt aus dem Innenmedaillon der Silberplatte von Cesena. Cesena, Biblioteca Malatestiana. Umzeichnung nach Cahn-Heinimann (Anm. 35).

---

37 Carandini e. a., a. O. 138ff. Abb. 64–68, Beil. 15, 36.

38 Die genaue inhaltliche Bewertung des Orpheus in der römischen Kunst gestaltet sich im Einzelfall schwierig. Die Forschung ist sich jedoch darüber einig, dass die Beliebtheit des thrakischen Sängers mit der grossen Popularität bukolischer Darstellungen in der römischen Kunst in einem weiteren Rahmen zusammenhängt. In seiner Intimität mit der Tierwelt kann ein Zeichen idyllischer Naturverbundenheit erkannt werden, aber auch von göttlicher Allmacht und Vorsehung, was dem Heros eine besondere religiöse Bedeutung verleiht. Von den Christen wurde Orpheus als moralisches Exemplum gewertet und im Bild mit dem Erlöser verbunden. Vgl. dazu allg. H. Stern, Un relief d'Orphée au Musée du Louvre, BullSocAntFrance 1973, 330ff. (non vidi); ders., Orphée dans l'art paléochrétienne, CArch 23, 1974, 1ff.; ders., Les débuts de l'iconographie d'Orphée charmant les animaux, in: Mélanges de numismatique, d'archéologie et d'histoire offerts à Jean Lafaurie (1980) 157ff.; LIMC VII (1994) 81ff. s. v. Orpheus (M.-X. Garezou); Jesnick a. O. (s. o. Anm. 3) bes. 117ff.

Detail kann diesen Zusammenhang verdeutlichen: die Marmorstatue des Apollo, die im Saal mit dem Orpheusmosaik gefunden wurde und die gleichsam das Pendant zur Diana-Darstellung des gegenüberliegenden Jagdmosaiks bildet[39]. Damit entsteht ein übergeordnetes Bildprogramm, das – unter Einbezug des Gartens – die beiden Repräsentationsräume auf der Nord- und Südseite des Peristyls direkt miteinander verbindet. Der gefährlichen, bedrohlichen Wildnis steht die von der Musik des Orpheus gebändigte, friedliche Natur gegenüber.

Doch ist mit diesem Bilderkontrast schon der ganze Sinngehalt der Mosaiken erschlossen? Diese Frage stellt sich insbesondere deshalb, weil sich die Geschehnisse in der 'Kleinen Jagd' ja gerade nicht in der freien, abgelegenen und unwegsamen Wildnis abspielen, sondern in der Nähe des Landgutes, wie die Darstellung eines kleinen Gebäudes am rechten unteren Bildrand unmissverständlich klar macht[40]. Thema des Mosaiks ist also nur bedingt die Gefährlichkeit der Natur, vielmehr der Aspekt des Vergnügens und des Genusses, den die Jagd und das anschliessende Mahl dem Hausherrn und seinen Gästen bereitet. Gerade unter dem Aspekt dieser *felicitas temporum* nähert sich der Bildgehalt der 'Kleinen Jagd' durchaus an die idyllische Thematik des gegenüberliegenden Orpheusmosaiks an, wobei im einen Fall ein irdischer, im anderen ein überirdischer Anspruch auf Glückseligkeit zum Ausdruck kommt. Die von Menschenhand oder durch überirdische Einwirkung gezähmte Natur dient in beiden Fällen als Chiffre, um diesen Gedanken zum Ausdruck zu bringen.

Hat sich der *dominus* vielleicht selbst sogar als eine Art Orpheus gesehen, als Herr, der über die Natur und ihre Produkte gebietet? Dieser Gedanke mag auf den ersten Blick eher abwegig erscheinen. Wenn man aber bedenkt, dass der Hausherr, den man wohl in der zentralen Gestalt der Tafelrunde erkennen darf, auf dem Jagdmosaik in ähnlicher Weise mit der Jagdgöttin Diana – direkt über ihm – assoziiert ist, wie Orpheus im gegenüberliegenden Raum mit seinem Schutzgott Apollo, so wird man diese Möglichkeit zumindest nicht von vornherein ausschliessen können[41].

Der *dominus* als Orpheus: Dass diese Assoziation durchaus Vorläufer besitzt, legt der Bericht Varros über den Besuch seines Freundes Appius auf dem Landgut des Quintus Hortensius nahe[42]. Dabei kam es – nach den Worten des Appius – zu folgendem Schauspiel: «Als wir uns gerade zum Mahl an einem Tisch niederliessen, der im Tierpark aufgestellt war, ordnete er – Quintus Hortensius – an, dass man Orpheus herbeirufe. Als dieser in seiner Tracht und mit der Harfe erschien, bat er ihn zu singen. Er stiess in sein Horn, und alsbald strömten Herden von Hirschen, Ebern und anderen Tieren aus den Wäldern herbei ...».

Der Hausherr erfreut seine Gäste hier mit dem Auftritt eines als Orpheus verkleideten Bediensteten, der die Tiere zur Fütterung herbeilockt. Das Ereignis dient zur Unterhaltung

---

39 Dieser Bezug wurde schon von A. Carandini erkannt: Carandini e. a., a. O. 138f. Der originale Standort der Apollonstatue in Raum 22 ist unbekannt.

40 Carandini e. a., a. O. (s. o. Anm. 29) 188 Abb. 100 (am oberen Bildrand).

41 In der Verbindung der Jagdgesellschaft mit dem Götterbild der Diana wird gezielt auf die *pietas* der Jäger Bezug genommen, die nicht nur Voraussetzung für den Jagderfolg, sondern in einem weiteren Sinne für das Wohlergehen der römischen *potentiores* insgesamt ist. Analoge Inhalte, bezogen auf den Kaiser, verkörpern die bekannten hadrianischen Jagdtondi vom Konstantinsbogen: H. P. L'Orange, Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens (1939) 161ff. Abb. 3–5 Taf. 39–42. Ein älteres Vorbild besitzt die Verbindung von Jagd und herrscherlicher Frömmigkeit im Fries des sog. Philippgrabes von Vergina, in dessen linker Hälfte zwischen den Bäumen und Jägern eine Säule mit drei kleinen Götterbildern aufragt: M. Andronikos, Vergina. The Royal Tombs and the Ancient City (1984) 102f. Abb. 58f. 61.

42 Var. R. III 13, 2. 3.

der Geladenen und muss vor dem Hintergrund einer vielfach belegten Vorliebe der Römer für besondere Überraschungs- und Spezialeffekte bei Empfängen und Gelagen verstanden werden[43]. Doch ist mit dieser vordergründigen Interpretation schon der gesamte Bedeutungsinhalt des Orpheus-Auftritts erschlossen? Verbirgt sich hinter der theatralischen Inszenierung nicht noch eine tiefere Aussage? Immerhin ist Orpheus eine Gestalt, die – wenn man der Zahl seiner Darstellungen eine gewisse Relevanz beimisst – für die Römer eine besondere inhaltliche Bedeutung besessen haben muss, als Glücksbringer und allegorisches Sinnbild einer idealen, friedvollen Welt[44]. Es erscheint vor diesem Hintergrund nicht ausgeschlossen, dass Quintus Hortensius mit seiner Inszenierung den Gästen noch eine andere Botschaft mitteilen wollte: jene seines gesellschaftlichen Anspruchs auf göttergleiche Glückseligkeit vor dem Hintergrund einer uneingeschränkten Verfügungsgewalt über die Natur und ihre Produkte, vielleicht sogar in einer gezielten Anlehnung an den thrakischen Heros[45].

Im Falle des Orpheus-Auftritts auf dem Landgut des Quintus Hortensius ist eine zweifelsfreie Interpretation in diesem Sinne nicht möglich. Sie gewinnt jedoch an Wahrscheinlichkeit, wenn wir die Geschehnisse mit der Darstellung auf den Mosaiken von Piazza Armerina vergleichen. Hier stehen sich Hausherr und Orpheus – unter der Obhut von Diana und Apoll – direkt und gleichwertig gegenüber. Dass diese Konfrontation mehr als nur eine vordergründige bukolische 'Spielerei' ist, ergibt sich alleine schon daraus, dass der Bezug zwischen den beiden Mosaiken vom Betrachter ja nur indirekt wahrgenommen werden konnte, etwa dann, wenn er die verschiedenen Räume im Rundgang durchstreifte[46]. Dazu kommt, dass die Konfrontation des Jagdherrn mit einem übergeordneten Beschützer und

---

43 Analoge Darbietungen kennen wir etwa aus dem 'Gastmahl des Trimalchio': Petronius, Satyricon II. Besonders aufschlussreich im vorliegenden Zusammenhang Kap. II 40, in dem beschrieben wird, wie anlässlich des Gastmahls ein Wildschwein von 'Jägern' aufgetragen wird. Aus dem aufgeschnittenen Leib des Tieres flattern – zum Erstaunen der Gäste – Vögel hervor, die anschliessend von Vogelstellern gefangen und als Speise zubereitet werden.

44 Vgl. dazu oben Anm. 23 und Anm. 38.

45 Garezou a. O. 104 verweist auf Bezüge zwischen dem Erscheinungsbild des Orpheus und der römischen Herrscherikonographie (Frontalität, Purpurtracht), die sie als Ausdruck der ideellen Angleichung der *pax romana* an die Friedensideologie des thrakischen Sängers bewertet. Vgl. dazu auch E. Alföldi-Rosenbaum in: Festschrift für Jale Inan (1989) 40. Dass das Orpheusbild von der römischen Herrscherikonographie rezipiert wurde, lehren ausserdem Münzbilder, die den Kaiser in der Pose des Orpheus als Beschützer und Beherrscher seiner Untertanen zeigen: Garezou a. O. Vgl. ferner H. Stern, BullSocAntFrance 1971, 336ff. (non vidi).

46 Analoge Verbindungen der Themen «Jagd» und «Orpheus» sind – ohne bukolisch-theatralische Note – auch sonst in der römischen Kunst belegt, etwa auf den beiden Elfenbeinpyxiden von Bobbio und Florenz: Bobbio: W.-F. Volbach, Frühchristliche Kunst (1958) Taf. 84; ders., Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters (1976) 70 Nr. 91 Taf. 50; Raeck a. O. (s. o. Anm. 2) 45f. Abb. 35f.; Jesnick a. O. (s. o. Anm. 3) 17. 173f. Abb. 11–13. – Florenz, Bargello: Volbach, Elfenbeinarbeiten a.O. 70f. Nr. 92 Taf. 51; Jesnick a. O. (s. o. Anm. 3) 17. 175f. Abb. 14–16. In der Gegenüberstellung der beiden Themen auf den Pyxiden erkennt S. R. Zwirn in: Weitzmann a. O. (s. o. Anm. 35) 182f. Nr. 161, «an allusion on man's predominance over the animal kingdom, both culturally – through music – and physically – through mastery of weapons», eine Schlussfolgerung, der man auch im Hinblick auf die Mosaiken von Piazza Armerina zustimmen kann. Eine Ergänzung mit der Darstellung des Orpheus wird u. a. auch für das Rankenmosaik erwogen, das im 'Haus der Laberii' von Uthina unmittelbar dem kleinen Jagdmosaik auf der Schwelle zum Oecus vorgelagert ist: Gauckler (1896) 207f.; Dunbabin (1978) 266. Auf einem Mosaik des 2. Jhs. aus Milet erscheint Orpheus in Verbindung mit einer *venatio*: I. Kriseleit, Antike Mosaiken. Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung (1985) 14–17 Nr. 3 Taf.; Jesnik a. O. (s. o. Anm. 3) 139 Nr. 64. M.-X. Garezou a. O. (s. o. Anm. 38) 104 erkennt eine regelhafte Verbindung des friedvoll-idyllischen Orpheus-Themas mit gewalttätig-wilden Bildern der Arena.

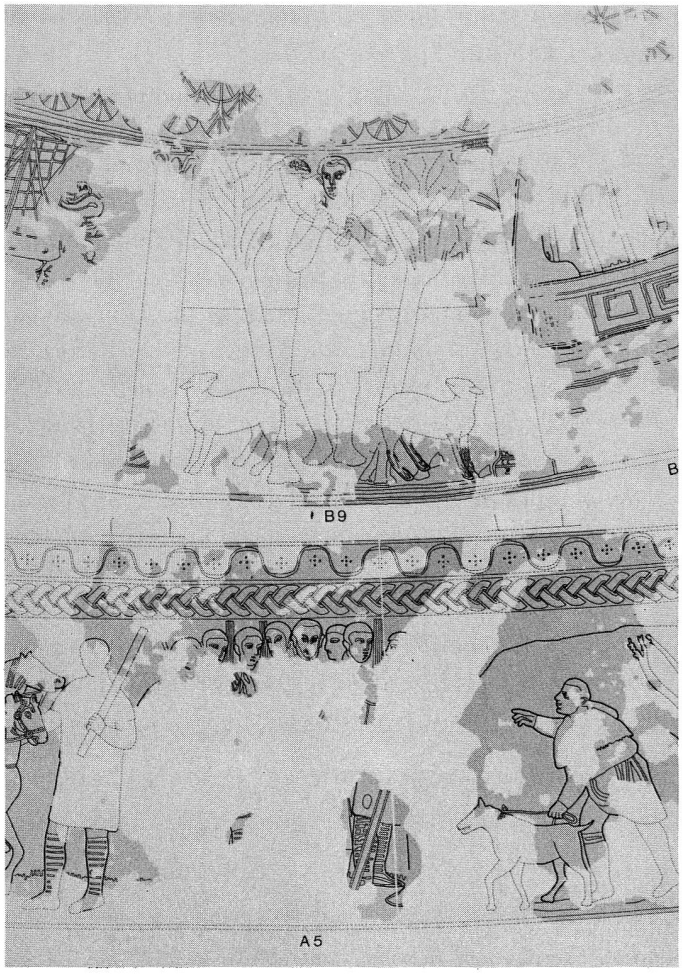

Abb. 5: Ausschnitt aus dem Kuppelmosaik von Centcelles mit Grabherrn und 'Gutem Hirten'. Nach Schlunk (Anm. 47, 1988).

Beherrscher der Natur, wie sie in Piazza Armerina zu erkennen ist, im Kuppelmosaik des nur wenig jüngeren Mausoleums von Centcelles bei Tarragona eine aufschlussreiche Parallele besitzt (Abb. 5)[47]. Dem Eingang genau gegenüber tritt hier, im untersten Register der Komposition, der Grabherr als Jäger inmitten seines Gefolges dem Betrachter entgegen; direkt über ihm, im mittleren Figurenregister der Kuppel, ist der 'Gute Hirte' dargestellt, eine Symbolgestalt, deren inhaltliche und ikonographische Nähe zu Orpheus hinreichend bekannt ist[48].

---

47 H. Schlunk in: Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient (1959) 344ff.; Th. Hausschild – H. Schlunk, MM 2, 1961, 120ff.; dies. in: Hispania antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit (1978) 25ff. 119ff. Taf. 8–19 und Farbtaf. III–V; H. Schlunk, Die Mosaikkuppel von Centcelles (bearbeitet von A. Arbeiter), MB 13 (1988); Raeck a. O. (s. o. Anm. 2) 28ff. Abb. 2f.

48 Zu den Mosaiken der Jagd und des 'Guten Hirten' bes. Schlunk a. O. (s. o. Anm. 47, 1988) 18ff. Abb. 5–12 und 60ff. Abb. 20 Taf. 33. 37–46 (Jagd). 51 a ('Guter Hirte') Farbtaf. 7–12 (Jagd) 14 a ('Guter Hirte'). Für den kompositorischen Zusammenhang der beiden Darstellungen vgl. ebenda Beilage 1 und 2 sowie 4–6; Raeck a. O. (s. o. Anm. 2) 20 Abb. 3. Zur inhaltlichen und ikonographischen Verbindung von Orpheus und 'Gutem Hirten': Stern a. O. (s. o. Anm. 38, 1974); Himmelmann a. O. (s. o. Anm. 27) 150f.; Garezou a. O. (s. o. Anm. 38) 104. Zum 'Guten Hirten' in der christlichen Ikonographie allg.: RCA 15 (1991) 578ff. s. v. Hirt (J. Engemann).

Die Bildersprache der Mosaiken von Centcelles ist bereits mit christlichen Vokabeln abgefasst, so dass es nicht verwundert, dass hier der 'Gute Hirte' an die Stelle des Orpheus tritt. In seiner unmittelbaren, kompositorischen Verknüpfung mit dem als Jäger dargestellten Grabherrn offenbart sich ein jedoch ein Bildgedanke, der jenem der vorgängig besprochenen, noch in heidnischer Tradition stehenden Mosaiken von Piazza Armerina eng verwandt ist. Hier wie dort stehen sich Haus- bzw. Grabherr und eine Symbolfigur des 'himmlischen Friedens' axial und gewissermassen gleichrangig gegenüber bzw. untereinander. In beiden Fällen wird dem Betrachter die Erkenntnis nahegelegt, dass der irdische Machthaber unter dem Schutz und im Einvernehmen mit dem überirdischen 'Herrscher' steht und damit gewissermassen Kraft und Würde seines Patrons wie auch dessen göttlichen Anspruch auf Glückseligkeit übernimmt. Während diese Botschaft im Falle des Grabbaus von Centcelles unter sepulkralen Vorzeichen zu lesen ist, scheint es, als ob der *dominus* von Piazza Armerina durch den Bilderbezug ganz bewusst seinen diesseitigen Wohnsitz, die Villa, zum Sinnbild eines idyllischen, götterähnlichen Lebensgenusses erheben wollte. Bilderschmuck und Gartenarchitektur verschmelzen damit zu einer programmatischen Einheit, die neben den Komponenten 'Lebensglück' und 'sozialer Stand' auch den Anspruch des Besitzers auf eine im weitesten Sinne religiöse Glückseligkeit beinhaltet. Der Paradeisos wird damit zum 'Paradies'.

Anhang: Katalog

(Jagdmosaiken und thematisch zugehörige Darstellungen [z.B.: Diana inmitten wilder Tiere] mit bekanntem Fundkontext aus Nordafrika).

Jagdmosaiken aus Peristylumgängen

1. Cherchel, House from Tennis Club
   Mosaikfeld am Eingang zum Oecus mit Tierkampfszenen.
   Ende 4./Anf. 5. Jh.
   S. Baghli, P.-A. Février, BAAlger 3, 1968, 5 Abb. 5f.; Dunbabin (1978) 59. 255 Taf. 38f.

2. Karthago, Maison des Chevaux
   Jagdmosaik in der W-Porticus, vor dem grossen Oecus. Jagddarstellung in drei Registern übereinander. Tiger und Gazellenjagd in natürlichem Ambiente.
   2. Hälfte 3. Jh. (Dunbabin).
   J. W. Salomonson, La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage (1965) 9ff.; Dunbabin (1978) 53. 252 Taf. 24f.

3. Thugga
   Unpubliziertes Jagdmosaik (J. W. Salomonson: «Cette mosaïque se trouve devant l'entrée de l'oecus d'une maison au nord-ouest du Dar el Acheb»). Das Mosaik liegt in vergleichbarer Lage wie dasjenige aus der 'Maison des Chevaux', also wohl auch in der Porticus am Peristyl.
   Datierung?
   J. W. Salomonson, La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage (1965) 27 Anm. 1.

4. Thuburbo Maius, Maison du Char de Venus
   Jagdmosaik vor dem grossen Oecus. Darstellung in zwei Registern. Zwei berittene Jäger verfolgen einen Hasen.
   Ende 3./Anfang 4. Jh. (Dunbabin).
   L. Poinssot, Revue Tunesienne, 43/44, 1940, 218ff. Nr. 18 Taf. 1 (a); Dunbabin (1978) 60f. 274; A. Ben Abed-Ben Khader, Corpus des Mosaïques de Tunisie II 3 (1987) 70ff. Nr. 290 Taf. 28, 61 und Plan 7.

5. Utica, Maison de la Chasse
   Jagdszene in 7 Quadratfeldern in der Porticus vor dem Oecus .
   2. Hälfte 4. Jh. (Dunbabin).
   M. A. Alexander – M. Ennaïfer, Corpus des Mosaïques de Tunisie I (1973) 75ff. Taf. 36f. 64 und Plan 13; Dunbabin (1978) 57. 62. 277 Taf. 32f. und Farbtaf. K.

Jagdmosaiken auf der Schwelle zum Oecus

6. El Djem, Maison du Paon
   Raum 18: Hund mit erlegtem Hasen in der Schnauze. Der Raum 18 geht direkt auf die Porticus des Peristyls.
   Datierung?
   L. Foucher, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961 (1961) 3ff. Taf. 1–14; Dunbabin (1978) 46. 259.

7. El Djem, Sollertiana Domus
   Triclinium: im T-Balken des Mosaiks Darstellung der Diana in einem Schrein, drum herum wilde Tiere.
   Spätes 3. Jh.? (Dunbabin).
   L. Foucher, Découvertes archéologiques à Thysdrus en 1961 (1961) 15ff.; Dunbabin (1978) 46. 259 Taf. 20.

8. Oudna (Uthina), Maison des Laberii
   Am Eingang des Oecus (Raum 32) ein Jagdmosaik (berittene Jäger verfolgen Hase und Schakal).
   Spätes 3. – 4. Jh. (Dunbabin).
   Gauckler (1896) 208 Taf. 23 unten; Dunbabin (1978) 265 Taf. 44.

9. Sousse, Triclinium eines röm. Hauses
   Nilotische Szene: im T-Balken Komposition mit wilden Tieren (darunter ein Eber, der von einem Hund angefallen wird).
   Mitte 3. Jh. (Dunbabin).
   L. Foucher, Inventaire des mosaïques, feuille no. 57 de l'atlas archéologique: Sousse (1960) 57.027 Taf. 4b; Dunbabin (1978) 269.

Jagdmosaiken aus Höfen

10. Karthago; Colline du Théâtre, Maison de la Volière
    Jagdmosaik entlang eines Kanals, der zu einer Brunnenanlage führt.

Frühes 3. Jh. (Dunbabin).
P. Gaukler, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II. Afrique proconsulaire (1910) 648; Dunbabin (1978) 125 Anm. 58; 167; 253; A. Ennabli – W. Ben Osman, La maison de la Volière à Carthage: L'architecture, in: : Mosaïques. Receuil d'hommages à Henri Stern (1983) 129ff.; dies., Etude des pavements de la villa de la Volière, ebenda 147ff.

11. Oudna (Uthina), Maison des Laberii
Raum 21 ('atrium'): Mosaik mit Landwirtschaftsszenen und Jagd.
2. – 3. Jh. (Dunbabin).
Gauckler (1896) 200ff. Taf. 22; Dunbabin (1978) 266 Taf. 101.

Jagdmosaiken aus überdachten Wohnräumen und Korridoren

12. Althiburus (Medeina): Maison de la Pêche
Jagdmosaik aus einem Oecus.
2. Hälfte 3. Jh. (Dunbabin).
J. W. Salomonson, La mosaïque aux chevaux de l'antiquarium de Carthage (1965) 27 Anm. 1; 81 Anm. 1, A 13 Taf. 64, 3. 4.; Dunbabin (1978) 50. 60. 248.

13. Bir-el-Ksour (Henchir M'Rira)
Jagdmosaik mit Artemis im Zentrum in quadrat. Bildfeld mit separater Ranken- und Pflanzenrahmung. Nach der Anordnung stammt das Mosaik wohl aus einem Innenraum des Hauses. Oecus?
Spätes 3. – frühes 4. Jh. (Dunbabin).
I. Lavin, The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources, DOP 17, 1963, 238 Abb. 91; Dunbabin (1978) 61. 249.

14. Karthago, South Region (Salambo, Ports, Khéreddine)
Triclinium eines unbekannten Hauses. Kinder jagen kleine Tiere in einem Semis-Mosaik.
Frühes 4. Jh. (Dunbabin).
P. Gauckler, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II. Afrique proconsulaire (Tunisie) (1910) 606; ders. e. a., Catalogue du Musée Alaoui. Suppl. I (1910) A 169 Taf. 16, 1; Dunbabin (1978) 86. 253.

15. Karthago, South Region (Khéreddine)
Oecus. Mosaik mit Opferung eines Kranichs.
390–410 (Dunbabin).
P. Gauckler, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II. Afrique proconsulaire (Tunisie) (1910) 607; Dunbabin (1978) 57f. 62. 144 Taf. 35–37.

16. Kélibia, Bir Ennahal
In einer 1977 entdeckten Peristylvilla fanden sich zwei Jagdmosaiken. Die Angaben zur Lage bei M. Ennaïfer sind diffus, doch scheint keines der beiden Pavimente im Peristylbereich zu liegen.
Datierung?

M. Ennaïfer in: J.-P. Darmon – A. Rebourg (Hrsg.), La mosaïque gréco-romaine. IVe colloque international pour l'étude de la mosaïque antique. Trèves 8 – 14 août 1984 (1994) 237f. Taf. 159.

17. Leptis Magna, Villa del Nilo
Korridor mit geometrischem Rapportmosaik in das drei Bildfelder mit Jagdszenen eingelassen sind. Zwei davon sind erhalten und zeigen die kalydonische Eber- und eine Löwenjagd. Nach dem Grabungsbericht ist der Gang auf der einen Seite direkt in den Fels eingetieft, auf der anderen stossen Räume an. Es handelt sich also nicht um einen Peristylumgang.
Ende 3. – Anfang 4. Jh. (Dunbabin).
S. Aurigemma, L'Italia in Africa. Le Scoperte archeologiche (a. 1911 – a. 1943) Tripolitania I. (1955) 45ff. Taf. 75–79; Dunbabin (1978) 52. 264.

18. Utica, Maison des Protomés
Quadratisches Panel mit Schakaljagd in Landschaft. Angebl. stammt das Mosaik aus einem 'couloir' ohne nähere Agaben.
3. Jh. oder später (Dunbabin).
A. Merlin, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique II. Afrique proconsulaire (Tunisie). Suppl. (1915) 929 (c.); M. A. Alexander – S. Besrour – M. Ennaïfer, Corpus des Mosaïques de Tunisie I 2 (1976) Nr. 273 Taf. 14f. 41; Dunbabin (1978) 112. 276 Taf. 100.

Jagdmosaiken aus Bädern

19. Bordj Rhedir
Fragmente einer Eberjagd aus einem Badekomplex.
Datierung?
F. G. De Pachtère, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique III. Afrique proconsulaire. Numidie, Maurétanie (1911) 329; Dunbabin (1978) 249.

20. Orléansville (Castellum Tingitanum)
Jagdmosaik aus einem Bad.
Mitte 4. Jh. (Dunbabin).
F. G. De Pachtère, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique III. Afrique proconsulaire. Numidie, Maurétanie (1911) 450 mit Taf.; Dunbabin 56. 265 Taf. 30.

21. Oued Atheménia, Bäder des Pompeianus
Diverse Jagdmosaiken.
Datierung?
F. G. De Pachtère, Inventaire des mosaïques de la Gaule et de l'Afrique III. Afrique proconsulaire. Numidie, Maurétanie (1911) 260–262; Dunbabin (1978) 267.

Jagdmosaik aus einem Grab

22. Sousse, Mausoleum
    In Porticus vor dem Mausoleum: Diana inmitten wilder Tiere.
    Datierung?
    L. Foucher, Inventaire des mosaïques, feuille no. 57 de l'atlas archéologique: Sousse (1960) 57.187 Taf. 42c; Dunbabin (1978) 138f. 270.