

# Narziss oder Hylas? : Zum Planetengöttermosaik von Orbe

Autor(en): **Koller, Hermann**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **33 (1976)**

Heft 2

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166557>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Narziß oder Hylas?

Zum Planetengöttermosaik von Orbe

VON HERMANN KOLLER

Meiner Deutung des Planetengöttermosaiks von Orbe als einer Apotheose von Ganymedes und Hylas durch Eros<sup>1</sup> widerspricht Victorine von Gonzenbach in einem ausführlichen Aufsatz<sup>2</sup>. Ihre Einwände sollen im folgenden untersucht und beantwortet werden. Vorerst möge ein Blick auf das Beobachtbare und die gemeinsame Grundlage, welcher jeder Diskussion von Sekundärliteratur voranzugehen hat, zeigen, ob sich das Mosaik als einheitliche Komposition oder aber als Konglomerat verschiedener Motive erweist<sup>3</sup>. Das folgende Schema verdeutlicht die Anordnung des ganzen Mosaiks, und die Beschriftung zeigt, von welcher Seite es betrachtet werden konnte (Abb. 1). Vorerst bleibt noch offen, ob das Oktogon 7 Narziß oder Hylas darstellt. Auf den ersten Blick wird deutlich, daß der Beschauer, wenn er das Mosaik von Saturnus (1), also nach antiker Zählung vom ersten Wochentagsgott, aus betrachtet, sechs Oktogone, drei Viertel des Tierfrieses und die Jahreszeiten Ver und Hiems überblickt. Steht er aber auf der Gegenseite, also vor Mars (5), dann eröffnen sich fünf weitere Oktogone, der Rest des Rahmens mit Aestas und Autumnus. Venus hingegen (9) und die Gestalt des am Wasser knienden Jünglings sind einander entgegengestellt und können nur beim Umschreiten des ganzen Mosaiks erfaßt werden. Die natürliche Reihenfolge der Planetengötter zwingt zu einem Umschreiten des Mosaiks im Uhrzeigersinne. Der Tierfriesrahmen und die vier Jahreszeiten aber sind im Gegenzeigersinne angeordnet. Das zentrale Bild der Planetengöttin Venus wird nicht nur durch die geometrischen Linien der Diagonalen und der Mittelsenkrechten des Mosaikquadrates, sondern auch durch seine abweichende Orientierung als optisches Zentrum hervorgehoben.

Die neun Oktogone, welche das eingeschriebene Quadrat erfüllen, sind durch die von den Planetentagen bestimmte Reihenfolge untereinander zusammengeschlossen, während die vier Oktogone in den Ecken, die je ein Paar Triton und Nereide aufweisen, das Bild ausfüllend begleiten. Ganymedes (3) und der am Wasser kniende Jüngling (7) stehen in der Reihe der Planetengötter und sind in ihren Kreis einbezogen, und zwar so, daß sie gleichzeitig symmetrisch zum Mittelbild der Venus gehören.

Die Deutung des Bildes hat diesen beiden Bezügen nachzugehen und beide gleich zu bewerten, weil die künstlerische Absicht, die hier zutage tritt, dies verlangt. Bild 3 (Ganymedes) und 7 (der kniende Jüngling) müssen

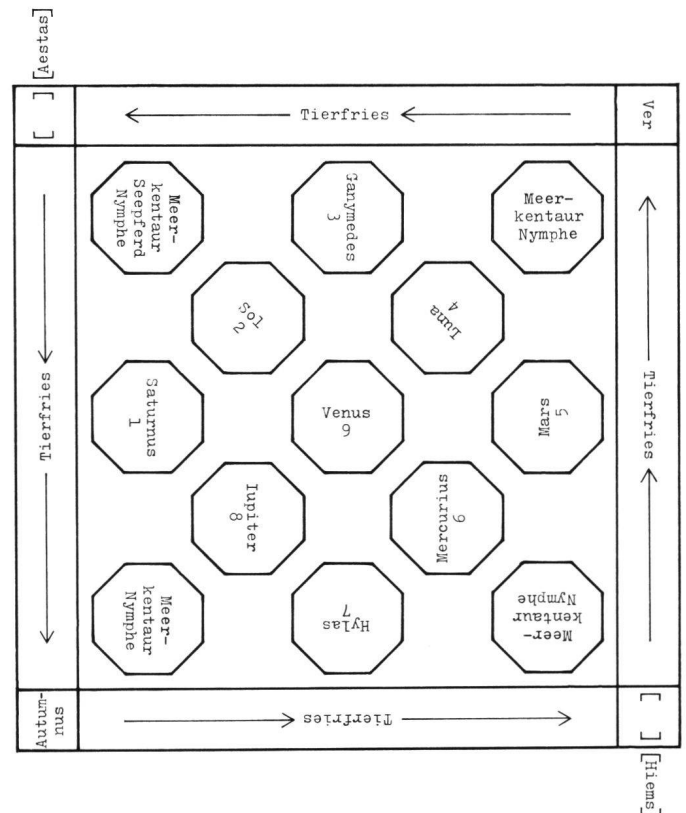


Abb. 1 Schema des Planetengöttermosaiks von Orbe

zum Kreis der Planeten, in den sie hineingestellt sind, und zum Bild 9 (Venus), auf das sie symmetrisch ausgerichtet sind, eine engere Verbindung aufweisen als die mythologischen Seewesen der Eckoktogone<sup>4</sup>.

Gehen wir der ersten Beziehung nach, so fällt sofort auf, daß sowohl Figur 3 wie Figur 7 menschliche Jünglinge sind, nicht göttliche Wesen, wie in allen übrigen sieben Oktogonen des inneren Kreises. Ganymedes nun, um den es sich sicher in 3 handelt, wird als schöner Jüngling mit Hirtenstab gezeigt im Augenblick, da er vom Adler des Zeus durch die Lüfte entführt wird. Er wird in den Kreis der Planetengötter aufgenommen, was nur bedeuten kann, daß seine Entrückung durch den Adler hier als Apotheose, und zwar als Himmelfahrt, zu verstehen ist<sup>5</sup>. Klar ist auch seine Beziehung zu Venus: Ganymedes ist durch die Liebe des Göttervaters Zeus der Erde entrissen worden; seine Szene stellt die männliche Erotik dar.

Das Gegenbild (7) zeigt zu Füßen der Venus einen am Brunnenrand kauern den Jüngling. Auch er ist in den Kreis der Planetengötter aufgenommen wie Ganymed, was wiederum nur heißen kann, daß er dieser Erde entrückt, in den Himmel gehoben wird. Seine Beziehung zu Venus muß ebenfalls durch seine erotische Erfahrung gegeben sein, als Gegenstück zu Ganymed aber wohl die Liebe zu einer Frau ausdrücken. Das Bildmotiv dieses Medaillons allein für sich genommen trifft auf zwei schöne mythische Jünglinge zu: auf Narziß und auf Hylas. Doch nur Hylas erfüllt die Bedingungen, welche der Bildzusammenhang fordert: Er wurde durch eine Quellnymphe, die sich in ihn verliebte, ins Wasser hinabgezogen, dieser Erde entrückt und unsterblich.

Victorine von Gonzenbach stellt in ihrer ausführlichen Analyse des Mosaiks<sup>6</sup> fest, daß sich das Thema (sc. der Planetengötter) vor allem für eine Zentralkomposition eigne. Aber sie fährt weiter: «In Orbe handelt es sich ausgesprochen nicht um eine solche, sowenig wie das Thema der Darstellung auf die Planetengötter beschränkt ist, wie auf den sonst bekannten Mosaikdarstellungen.» Andererseits stellt sie fest: «Die harmonische Einheitlichkeit des Mosaiks ist thematisch begründet durch die in allen Bildern – bis auf Narziß – gemeinsame Konzeption der raschen Bewegung durch die Lüfte und Meer, äußerlich durch die der Kreisform sich annähernde Bildform.» Weiter sei das Mosaik<sup>7</sup> «einzigartig in der vielseitigen und einheitlichen Komposition, die in allen Teilen inhaltlich wie formal einem gemeinsamen Thema unterstellt ist». Ich möchte diese Aussage voll und ganz unterstützen. Praktisch spricht aber V. v. Gonzenbach von *zwei* Hauptthemen, wobei sie das erste, die Darstellung der Planeten, nicht mit dem zweiten, Venus und den beiden Opfern des Eros, zu verbinden vermag. Sie sucht im Gegenteil die Bedeutung der Planetengötter mehrfach abzuschwächen, so z.B. indem sie die außergewöhnliche zentrale Stellung der Venus hervorhebt<sup>8</sup>, was den planetarischen Charakter der Planetengötter zurücktreten lasse. Es ist aber aus ihrer Darstellung nicht zu erkennen, weshalb sieben Medaillons mit Planetengöttern überhaupt in dieses Bild bemüht werden, wenn dann schließlich nur Ganymed, Venus und Narziß für das gesamte Bildthema Gewicht haben. «Irdisches und Himmlisches, die Gestirne, welche die Olympier regieren, wie das Meer, aus dem die Göttin geboren, werden durch die Allmacht der Liebe in Bewegung gehalten<sup>9</sup>» ist darauf keine Antwort. «Amor che muove il sol e l'altre stelle» (Dante) ist jedenfalls in den Planetenbildern von Orbe bildlich nicht wirksam geworden, sondern wirkt sich nur in den beiden Menschenbildern und in den Meerwesenpaaren aus. Auch werden die Planeten keineswegs von «Olympiern» regiert. Weder Saturnus noch Luna oder Sol gehören zu ihnen. Vielmehr sind es die sieben orientalischen Planetengötter in griechisch-römischer Aufmachung. Schlüsselfigur ist doch wohl Venus, welche nun nicht einfach als Liebesgöttin,

sondern wie eine Prima inter pares als schwebende Planetengöttin gezeigt wird. Die beiden «Hauptthemen» des Mosaiks schließen sich durch Venus in eines zusammen: Apotheose durch Eros.

In meiner Behandlung habe ich häufig auf Parallelen aus dem Grabbereich hingewiesen. Nach V. v. Gonzenbach ist meine Arbeit ein neueres Beispiel für die «unstatthafte Neigung zur Symbolauffassung mythologischer Darstellungen in der Grabkunst auch bei der Interpretation solcher in der Profankunst<sup>10</sup>». Von einer Übertragung aus dem Grabbereich kann in meiner Abhandlung keine Rede sein, ganz im Gegenteil: Die heroische Apotheose geht in Mythos und bildlicher Darstellung zeitlich der Grabkunst voraus. Diese übernimmt vielmehr die Motive der heroischen Apotheose, nachdem sie ritualisiert worden waren. So sind, um ein besonders fruchtbares Beispiel zu nennen, die Heraklesapotheosen in der Dichtung und auf griechischen Vasen viel früher anzutreffen denn Herakles als Vorbild privater Apotheose, wie etwa auf dem Igeler Monument und an andern Orten. Dasselbe gilt für Ganymedes und Hylas im literarischen Bereich, wie noch zu zeigen sein wird. Ähnliches läßt sich von der Musenapotheose sagen. Als heroische Apotheose ist sie weit früher bekannt als die Privatapotheose auf zahlreichen Musensarkophagen mit Porträts. Es ist daher leicht verständlich, daß zahlreiche Motive sowohl auf solchen Sarkophagen als auch beim Monnusmosaik oder auf der Homerapotheose des Archelaos von Priene (1. Jh. v. Chr.)



Abb. 2 Apotheose der Faustina auf römischer Münze (nach Daremberg-Saglio)

anzutreffen sind. Es ist also nicht verwunderlich, daß auf der bildlichen Darstellung einer heroischen Apotheose, wie sie das Mosaik von Orbe darstellt, dieselben Motive anzutreffen sind wie im Grabbereich. Unsere Perspektive aber verschiebt sich allzu leicht deshalb, weil uns weit mehr Grabdenkmäler als künstlerische Darstellungen der heroischen Apotheose aus Tempeln oder Privathäusern erhalten sind. Bilder zur Kaiserapotheose nun, die keineswegs auf den Grabbereich beschränkt sind, können zeigen, wie das gemeint ist. Zwei besonders schöne Beispiele, welche sich im Motiv- und Symbolgehalt weitgehend mit der heroischen Apotheose von Orbe decken, mögen das illustrieren. Das eine ist eine römische Münze (Abb. 2)<sup>11</sup>, welche die Apotheose der Kaiserin Faustina zeigt. Sie trägt die Umschrift CONSECRATIO, was nichts anderes ist als die römische Apotheose. Faustina sitzt auf dem Rücken eines Adlers, der sie im Flug zu den Planeten trägt. Im vom Wind aufgeblähten Überwurf erscheinen die sieben Planeten. Faustina trägt ein Zepter in der Hand. Es ist eine Figur, welche den schwebenden Planetengott Iupiter aus Orbe geradezu vorzeichnet. Auf der Elfenbeintafel des Britischen Museums (Abb. 3)<sup>12</sup> wird ein Kaiser auf dem Elefantenwagen zur Consecratio geführt. In der hier gezeigten oberen Bildhälfte wird er in Sitzstellung von zwei Windgenien durch den rechts zur Hälfte sichtbaren Tierkreis emporgetragen. Beide Typen der Apotheose eines Heros (bzw. Kaisers), Flug auf einem Adler oder Emportragenwerden im Sitz durch Genien, finden sich als Bewegungsmotive von vier der sieben Planetengötter von Orbe<sup>13</sup>. Sol und Luna jedoch fahren von alters her im eigenen Wagen. Es bleibt Mercurius, der auf einem Widder reitet. Ist dieser Widder nur ein «glücklicher Einfall<sup>14</sup>» des Künstlers? Die von V. v. Gonzenbach angeführten Parallelen sprechen dagegen<sup>15</sup>.

V. v. Gonzenbach lehnt für das Ganymedbild in Orbe Apotheosebedeutung ab<sup>16</sup> unter Hinweis auf die von H. Sichtermann festgestellte Tatsache, daß die überwiegende Mehrzahl bildlicher Wiedergaben des Ganymedmythos keinen über den eigentlichen Gehalt des Mythos hinausgehenden Sinn zum Ausdruck bringen sollte. Das ist zweifellos richtig, aber das Bild von Orbe läßt sich nicht mit Statistik deuten, sondern nur in seinem Bildzusammenhang. Sichtermann, der das Mosaik von Orbe in seinem Katalog (K. 146) zwar anführt, in seiner Abhandlung aber nicht berücksichtigt, schreibt über kaiserzeitliche Darstellungen<sup>17</sup>: «Der Olymp war als Göttersitz allmählich mit dem Himmel identifiziert worden, und die Entführung Ganymeds wurde somit zur Himmelfahrt. Der Katasterismos Ganymeds als *ὕδροχόος* («Wassermann») kam dieser Auffassung entgegen und verband sie mit der des Mundschnecken, ... der Adler als Toten- und Seelenvogel war ebenfalls alt, und so drängte sich dann die Auffassung der Entrückung Ganymeds als Symbol der Himmelfahrt der Seele fast von selbst auf.» Ich denke, daß beim Mosaik von Orbe alles auf diese kaiserzeitliche



Abb. 3 Apotheose eines römischen Kaisers (nach British Museum, Ivory cat. no. 7)

Apotheosebedeutung des Ganymedes hinweist: seine gleichberechtigte Stellung im Kreise der Planetengötter und deren Flug durch das All, der in den Formen der Kaiserapotheose dargestellt wird<sup>18</sup>. Literarische Zeugnisse sprechen schon sehr früh von der Apotheose des schönen Götterliebings. Im homerischen Aphroditehymnus (214) wird sie in einer hexametrischen Formel erzählt, die immer in ähnlicher Situation wiederkehrt. Ganymed wurde von Zeus geliebt, zu den Göttern entrückt und «unsterblich und alterslos auf ewig» gemacht<sup>19</sup>. Die gleiche Formel wird überall dort verwendet, wo Menschen der Unsterblichkeit teilhaftig werden oder wo sie ihnen in Aussicht gestellt wird, so im selben Hymnus auch noch von Tithonos, wobei allerdings die Göttin Eos vergißt, für ihn auch Alterslosigkeit zu wünschen. Im Demeterhymnus wird erzählt, wie Demeter den jungen Demophon über dem Feuer unsterblich machen wollte, aber durch die erschreckte Mutter daran gehindert wird (242 ff.). In der Odyssee will Kalypso den Odysseus bei sich behalten und möchte ihn «unsterblich und alterslos auf ewig» machen (*η* 136; cf. *ε* 257). In der Theogonie erzählt Hesiod in drei Versen (947–949), wie Dionysos sich Ariadne zur Gattin nimmt und Zeus sie darauf «unsterblich und alterslos» machte.

Diese Beispiele ließen sich vermehren. Sie zeigen alle, daß die heroische Apotheose schon in der frühgriechischen Dichtung eine ganz geläufige Vorstellung war und daß es nicht auf Zufall beruht, daß Ganymed, Ariadne,



Äneas, Herakles und andere Heroen, später auch Hylas<sup>20</sup>, zu mythischen Vorbildern persönlicher, privater Apotheose wurden, wobei natürlich der Ort der Apotheose sich nach dem Wandel der Jenseitsvorstellungen richtete: Entrückung zu den Göttern, in den Olymp oder auf die Inseln der Seligen, oder aber später, nach der Orientalisierung der Jenseitsvorstellungen, Entrückung in die Planetensphären oder in den Tierkreis. In der bildenden Kunst wurde freilich in erster Linie die erotische Komponente dieser Entrückungsgeschichten wirksam. Aber selbst beim Symposion wird nicht nur die Knabenliebe, die in den Entrückungsgeschichten der Götterliebhaber natürlich im Vordergrund steht, gefeiert, sondern häufig die Entrückung zu den Göttern als ihre Krönung empfunden. Theognis (1345) nennt Ganymedes in dieser Sicht; Zeus raubte Ganymed, führte ihn zum Olymp hinauf<sup>21</sup> und machte ihn zum «Schutzgott der Paideia». Bei Xenophon, Symposion VIII, 30, wird gar behauptet, Zeus habe die Frauen, die er liebte, nur ihrer Gestalt wegen begehrt, sie aber sterblich gelassen (was nur bedingt stimmt), die Jünglinge aber, die er ihrer schönen Seele wegen liebte, habe er unsterblich gemacht. Herakles und die Dioskuren werden genannt und zuletzt Ganymed.

Selbst ins Haus eines römischen Gutsherrn paßt eine Apotheose des schönen Jünglings, wie sie das Planetengöttermosaik zeigt. Übrigens ist die Meinung, solche Themen gehörten nicht zur Lebenssphäre eines römischen Bürgers, durchaus irrig. Leben und Tod wurden nicht ängstlich auseinandergehalten wie vielfach heute. Köstliches Zeugnis dafür ist das Gastmahl des Trimalchio. Da wird zu vorgerückter Stunde beim Trunk ein silbernes, klapperndes Totengerippe herumgereicht: «So werden wir alle sein, wenn uns der Orkus entrissen hat, ergo bibamus, dum licet esse bene (34,8–10).» Später schwelgt Trimalchio in allen Details seines Grabmals, das er Habinna in Auftrag gibt. Zum Nachtschiff wird ein großes Kosmosmodell hereingetragen mit den sich drehenden Tierkreisbildern, woran sich tiefsinnige Deutungen der einzelnen Zeichen schließen. Der Orbis Terrarum in der Mitte dieses ausgeklügelten Modells, die «Terra Mater, die alles Gute in sich enthält», entpuppt sich den verblüfften Gästen schließlich als Kuchen, der an die Anwesenden verteilt wird. Aber selbst die sieben Planetengötter sind in diesem Musterhaushalt eines römischen Emporkömmlings und Freigelassenen der Kaiserzeit anzutreffen, denn am Eingang hängt ein Wochenkalender mit den sieben Planetengöttern, deren günstige und ungünstige Tage mit verschiedenfarbigen Kugeln bezeichnet sind (30,4). Es ist nicht anzunehmen, daß sich Trimalchio über die theoretischen Implikationen seines Kosmosmodells groß Gedanken gemacht hat; genausowenig wird sich der Gutsherr von Orbe viel zu seinem «Planetarium» gedacht haben. Er fand Gefallen am schönen Bild und fühlte sich geschmeichelt, daß man ihm astrologische Kenntnisse zutraute.

Doch nun zu Narziß bzw. Hylas. Die Benennung der Gestalten auf dem Mosaik von Orbe geht schon auf die erste wissenschaftliche Veröffentlichung durch A. v. Bonstetten<sup>22</sup> zurück. Sie ist seither ohne nähere Prüfung immer wiederholt worden. Allerdings hatte schon v. Bonstetten das Bedürfnis, dieses Mosaik als sinnvolle Ganzheit zu verstehen, wenn er schreibt: «Il est plus difficile de comprendre le rôle que jouent ici Ganymède et Narcisse parmi ces divinités planétaires; la position qu'ils occupent dans cette mosaïque au-dessus et au-dessous de Vénus, marque peut-être la fin de la semaine et le commencement de l'autre. Narcisse contemplant son image serait le symbole des sept jours qui s'écoulent pour recommencer pareils.» Dieser Deutung, welche in keiner antiken Tradition fundiert ist, wird heute niemand mehr zustimmen, zumal Ganymed dabei gänzlich aus dem Spiel herausfällt.

Während nun die bildliche Tradition die Bedeutung des Ganymedmedaillons (3) sicherstellt, steht es mit dem Medaillon 7 anders. Ungeprüft wurde bisher in der am Wasser knienden Gestalt Narziß gesehen, obwohl ebenso gut Hylas dafür in Frage kommt, denn diese Gestalt ist keineswegs typologisch festgelegt, wie V. v. Gonzenbach jetzt meint. Nennen wir nur einen ihrer Kronzeugen. R. Thouvenot<sup>23</sup> schreibt nach der Durchsicht verschiedener Hylasdarstellungen: «Toutes ses mosaïques semblent d'ailleurs inspirées plus par la légende elle-même que par un ou des tableaux célèbres qu'elles auraient copiés avec plus ou moins de fidélité tant elles diffèrent par la conception d'ensemble et par les détails.» Auch V. v. Gonzenbach war einst dieser Meinung, denn sie stellte zu Recht fest: «Die Vermengung der Hylas- und Narzißtypen, die an der Orber Komposition faßbar wird, ist um so leichter möglich, als beide Themen so oft nacheinander dargestellt werden<sup>24</sup>.» Gerade diese Behandlung durch V. v. Gonzenbach hat mich zur Frage veranlaßt, was eigentlich für die Gestalt des Narziß im Orber Mosaik spreche. Die Typologie des Bildes läßt jedenfalls beide Möglichkeiten offen und spricht auch nach V. v. Gonzenbach eher für Hylas. Die Spiegelung im Wasser ist keineswegs eindeutig, mag dafür technische Unfähigkeit oder Überarbeitung angeführt werden<sup>25</sup>. Merkwürdig ist jedenfalls, daß das Bild im Wasser blonde Haare hat, der Jüngling aber eindeutig dunkelhaarig ist. Merkwürdig ist auch, daß «Narziß» überhaupt dunkelhaarig aufgefaßt werden konnte, denn seine Verwandtschaft mit der Narzisse und die Metamorphose in diese Blume legt einen blonden Jüngling nahe. So wird er auch in der Beschreibung eines antiken Narzißbildes bei Philostratos<sup>26</sup> eindeutig als «goldblond» beschrieben<sup>27</sup>.

Die wichtigsten literarischen Quellen der Hylaslegende, welchen auch nach Thouvenot größere Bedeutung zukommt, erzählen die Entrückung des Hylas folgendermaßen: *Apollonios Rhodios*, Argonautika, 1236 ff.: *Eine Nympe taucht aus dem Wasser auf, ergreift den an der Quelle sich aufstützenden Hylas mit dem linken Arm um*

den Hals, begierig, ihn zu küssen, und gleichzeitig packt sie ihn mit der rechten Hand am aufgestützten Ellbogen und zieht ihn zu sich hinab<sup>28</sup>. Bei *Theokrit* (XIII) tanzen die Quellnymphen «mitten im Wasser» (43); alle begehren ihn, wie er sich zu ihnen hinabbückt. Er stürzt ins Wasser, und so «zählt nun der schönste Hylas zu den Seligen» (72). Nicht nur der Raub, sondern auch die Apotheose des Hylas wird also schon bei Theokrit klar zum Ausdruck gebracht. In den *orphischen Argonautika* (646 ff.) verirrt sich Hylas auf der Wassersuche im Wald und «gerät in die Grotte der Quellnymphen». Die aber, «als sie ihn erblickten, den göttergleichen Jüngling, hielten ihn zurück, damit er bei ihnen bleibe und unsterblich werde und alterslos auf ewig» – was also wiederum mit der typischen Vergottungsformel, die schon in der frühen Hexameterdichtung für die Apotheose von Heroen diente, gesagt wird<sup>29</sup>. *Valerius Flaccus*, *Argonautika* III, 558 ff.: Hier kommt Hylas auf der Jagd zu einer Quelle, bückt sich, um sich zu erfrischen. *Eine* Nymphe küßt ihn und zieht ihn zu sich hinab<sup>30</sup>.

In Petronius' *Satyricon* (83) fallen dem eiligen Besucher einer Bildergalerie sogleich zwei Bilder auf: «Auf der einen Seite trug der Adler den Idäus (= Ganymedes) hoch zum Himmel empor, auf der andern Seite versuchte der arglose Hylas die schamlose Quellnymphe wegzustoßen.» Auch hier, und etwas später, ist nur von *einer* Quellnymphe die Rede. Ist es wohl Zufall, daß wir hier in der fiktiven Bildergalerie des Petronius Ganymed und Hylas nebeneinander, möglicherweise auf dem gleichen Bild, antreffen<sup>31</sup>? Von all diesen literarischen Formungen des Hylasraubes eignet sich nur die der orphischen *Argonautika* für eine bildliche Darstellung, bei der mehrere Nymphen tötlich werden. Die andern Darstellungen aber verlangen den am Wasser knienden oder sich bückenden Jüngling, wie er m. E. in Orbe gezeigt wird. Er hat keineswegs immer den Krug bei sich, auch bei Properz I, 20 ff. (bes. Vers 43), nicht, wo er, gestützt auf den Brunnenrand, mit der hohlen Hand Wasser zu schöpfen sich anschickt<sup>32</sup>.

Die literarischen Quellen des Hylasraubes sind ebenso wenig typologisch fest wie die Bildquellen. Häufig lassen sie sich, ins Bild umgesetzt, mit Narziß, der sich zum Wasser neigt, vertauschen. Die Entscheidung, ob es sich bei einem schönen Jüngling an der Quelle um Narziß oder Hylas handelt, kann also meistens nur aus dem Bildzusammenhang getroffen werden. In unserem Fall aber spricht die Aufnahme des schönen Jünglings in den Kreis der Planetengötter eindeutig für Hylas.

Nun die Meerkentauren und Nereiden! Selbstverständlich gibt es unzählige Denkmäler der bildenden Kunst, auf denen diese Paare lediglich als Schmuck verwendet werden. Im in sich geschlossenen Bild einer Apotheose aber dürften sie sinnträchtig sein. Die schönste Parallele zu Orbe ist wieder im Grabbereich zu finden, was nach dem früher Gesagten nicht erstaunen wird. Hören wir

dazu J. Engemann, der ja eindrücklich davor warnt, «den für den Grabbereich festzustellenden Bedeutungsgehalt eines Bildes auf seine Verwendung in anderen Denkmälerbereichen auszudehnen<sup>33</sup>». Da heißt es bei ihm vom Deckengemälde im sogenannten Grab der Valerier: «Die (gleiche) Apotheosebedeutung und eine ähnliche Parallelität zwischen dionysischen Gestalten und Meerwesen vertragen in der Mitte des zweiten Jahrhunderts die Stuckdekorationen des Deckengewölbes im sogenannten Grab der Valerier. Hier ist die Apotheosedarstellung des Mittelmedaillons (der von einem geflügelten Greifen getragene Verstorbene) von sechs Medaillons mit Satyrn und Mänaiden, zwölf Medaillons mit Nereiden auf Seetieren und sechs Medaillons auf Seekentauren umgeben. ... Zweifellos gibt es keinen Anhaltspunkt für die Annahme, die bacchischen Gestalten und die ihnen in ihren Attributen angeglichenen Nereiden in dieser Stuckdekoration trügen den Verstorbenen zu den Inseln der Seligen. Doch wird schon aus der formalen Gliederung der Deckenmedaillons deutlich, daß die die Apotheoseszene umgebenden mythischen Gestalten nicht als reine Dekoration oder lediglich als Sinnbilder unbeschwerten Lebens aufzufassen sind, sondern die Apotheosedarstellung des Zentralmedaillons durch Konkretisierung des mythischen Charakters unterstreichen sollen.»

Dasselbe gilt aber auch für die mythische Apotheose des Ganymedes und des Hylas, denn die mythische Apotheose ist mit ihren Motiven Vorbild der persönlichen Apotheose, die dann natürlicherweise im Grabbereich anzutreffen ist. In den Bereich ritueller Apotheose aber führen die Stukkaturen der Basilika von Porta Maggiore, wo die Entrückung Ganymeds durch den Adler und andere mythische Entrückungen begleitet werden von Nereiden auf Hippokampen usw. Auch hier ist die Verwandtschaft der Motive mit dem Grabbereich mit den Händen zu greifen, was aber wiederum nur die Präponderanz der rituellen Apotheose, wie sie von den Pythagoreern vollzogen wurde, vor der individuellen, durch die Gräbersymbolik ausgedrückten Apotheose erneut belegt. Die Meerkentauren und Nereiden wurden RM 191 noch durch die Lokalisierung des Mosaiks im Badetrakt begründet: «Der Planzusammenhang wie eben die Nereidenbilder lassen keinen Zweifel, daß der Raum zum Badeflügel der Villa gehört.» Heute<sup>34</sup> wird diese Lokalisierung zwar aufgegeben, ohne daß die Kentauren und Nereidenbilder eine neue Begründung erhalten.

Schließlich seien auch die vier Jahreszeitenbüsten hier völlig sinnentleert. «Ihre Aussagekraft zum Mosaikganzen ist zunächst dadurch beschränkt, daß solche figurliche Rahmenfriese kraft ihrer Funktion beliebig auswechselbare Versatzstücke sind<sup>35</sup>.» Ich muß gestehen, daß mir der Sinn dieses Satzes dunkel geblieben ist. Sollte es Funktion dieser Rahmenfriese sein, beliebig auswechselbare Versatzstücke zu sein? V. v. Gonzenbach verweist hier auf einen Aufsatz von H. Sichtermann<sup>36</sup>, worin die «Sinn-

entleerung des Motivs» zur Sprache kommt. Seltsam, zur negativen Beurteilung der «Apotheose durch Eros» werden hier nun doch Beweise aus dem Grabbereich herbeigezogen, was doch methodisch unzulässig sein soll. Aber auch hier wird lediglich eine statistische Feststellung getroffen, welche nichts besagt über die Funktion der Jahreszeitenbilder in einer mythischen Apotheose. «Sinnentleerung», wie sie Sichtermann auf zahlreichen Sarkophagen mit Jahreszeiten feststellt, setzt einen ursprünglichen Sinn der Jahreszeiten auf Sarkophagen (und auf Apotheosebildern) voraus. Der Sarkophag aus Pisa<sup>37</sup>, wo zwei Jahreszeitengenien den Porträtklipes, der zugleich den Tierkreis darstellt, in die Höhe halten, dürfte der ursprünglichen Bedeutung der Jahreszeiten als «Werden und Vergehen» jeden Lebens, das durch die Apotheose überwunden wird, sehr nahe kommen und den Jahreszeiten im Mosaik von Orbe an die Seite zu stellen sein. Die Parallele mit den Jahreszeiten in der musischen Apotheose des Monnusmosaiks, das ich im gleichen Aufsatz behandelt habe, dürfte eigentlich auch einleuchten. Im Tierhatzfries suche ich allerdings keinen verkürzten Tierkreis, wie mir V. v. Gonzenbach unterstellt<sup>38</sup>, wohl aber bin ich der Auffassung, der Tierfries sei zu einer Tierhatz umgedeutet worden.

V. v. Gonzenbach wirft mir schließlich vor, ich hätte bei meiner Deutung des Orber Mosaiks den Kontext gänzlich vernachlässigt. Sie glaubt, der Gutsherr habe zweifellos «größtes Gefallen an der Fülle der prachtvollen nackten Leiber, dann an den Tieren und Fabelwesen» gefunden, und dies habe ihn zur «Auswahl gerade dieser Vorlage» bewogen<sup>39</sup>. «Ausschlaggebend aber war offenbar die Anspielung auf das feuchte Element in den Eckmedaillons», da dieser Raum zum Badeflügel gehört habe. Diese Lokalisierung wird heute aufgegeben, ohne daß freilich eine Neudeutung des Mosaiks erfolgt wäre. Es läßt sich freilich denken, daß der Gutsherr von Orbe durch solches Wohlgefallen in seiner Wahl bestimmt wurde. Eine ihrem ursprünglichen Zweck entfremdete Verwendung dieser Bildkomposition nimmt aber auch V. v. Gonzenbach an: «Die Frage muß gestellt werden, ob der Gesamtentwurf nicht vielleicht erstmals für eine Kassettendecke in Stuck und Malerei gemacht wurde, von wo er erst in das Zeichenbuch der Mosaikwerkstätten gelangt ist. Darauf könnte die ungewöhnliche Erfindung eines mythologisch gestalteten Planetariums weisen, das die Bewegtheit der Gestirne mit zur Darstellung bringt, was vor allem für einen Deckenschmuck sinnvoll wäre<sup>40</sup>.» Ich nehme an, daß diese Auffassung auch heute noch gilt, da V. v. Gonzenbach in ihrem ZAK-Aufsatz nicht darauf zurückkommt. Sie kann mir gewiß keinen Vorwurf daraus machen, daß ich mich mit der ursprünglichen, nicht mit der abgeleiteten Verwendung befasse und daß ich nach den Hintergründen dieser Komposition frage, die weder dem Gutsherrn noch vielleicht dem Werkmeister bekannt waren<sup>41</sup>. Aber es ist doch ein großer Schritt, nun den

Geschmack des römischen Gutsherrn am Schluß doch mit dem «Vollzugsbereich wissenschaftlicher Forschung<sup>42</sup>» gleichzusetzen und jede weitere Forschung als «personal decisions» hinzustellen.

Den wirklichen Kontext der Orber Apotheose können wir nicht aus der sekundären Verwendung dieses Planetariums auf einem Mosaikfußboden eines Privathauses finden, sondern nur in einem Gebäude mit entsprechendem Deckengemälde. Auf Projektionen von Deckengemälden auf Mosaikfußböden machte ich schon in meinem Aufsatz aufmerksam<sup>43</sup>. Zu den von L. Curtius und K. Lehmann genannten Beispielen gehören auch das «Christusmosaik» von Hinton St. Mary (nicht aber das benachbarte Bellerophonbild, s.d.<sup>3</sup>), das Monnusmosaik und das Apotheosemosaik von Orbe. Diese beiden wie auch das von E. C. R. Morey<sup>44</sup> zitierte Mosaik von Daphne am Orontes (jetzt im Louvre) und das Mosaik von Hinton St. Mary weisen in den Ecken die Jahreszeiten auf. Besonders eindruckliche Projektionen von Deckenbildern auf Mosaikböden werden von Marion E. Blake<sup>45</sup> genannt: die Projektion einer Kassettendecke auf den Boden aus Teramo<sup>46</sup> und der Durchblick durch eine geöffnete Kuppel auf das Sternbild der Lyra aus Piacenza<sup>47</sup>. Diese beiden Bilder sind freilich nicht thematisch, wohl aber formal mit den ersten Beispielen verwandt.

Künstliche Grotten oder kuppelüberdeckte Gebäude als Abbilder des Kosmos sind aus dem Altertum bekannt<sup>48</sup>. Hier soll nur an die in der römischen Kaiserzeit weit über das ganze Imperium verbreiteten Mithrasgrotten erinnert sein, die häufig solchen planetarischen und kosmischen Deckenschmuck aufweisen. Besser erhalten sind natürlich kleinere Monumente aus solchen Kultstätten, die oft alle im großen dargestellten Motive aufweisen. Ein besonders aufschlußreiches Beispiel ist eine Bronzeplatte<sup>49</sup>, auf der die vier Jahreszeitenbüsten in den Ecken stehen und, von ihnen getrennt, die sieben Planetenbüsten mit ihren Attributen<sup>50</sup>. Gewölbe oder Kuppeln mit Schmuck sind begrifflicherweise wenige erhalten. Oft waren die Mithräen mit Holzkonstruktionen überwölbt. Aber einige Bedachungen sind mit ihrem Schmuck erhalten geblieben. Sie zeigen, daß die Grotte oder das gewölbte Haus ein Abbild des Kosmos darstellte. In Capua<sup>51</sup> waren Seitenwände und Gewölbe mit Stuck geschmückt. Die Decke war mit sechszackigen roten und grünen Sternen auf gelbem Hintergrund übersät. In Dura-Europos<sup>52</sup> ist die Decke der gewölbten Nische mit weißen Sternen auf blauem Hintergrund geschmückt. In einer späteren Bauphase wurde ein Teil der Malereien mit den Tierkreiszeichen in Rot und Weiß überdeckt.

Das Orber Planetarium weist auf verwandte, wohl aber nicht so streng formulierte und ritualisierte religiöse Vorstellungen hin, wie sie in den Mithräen mit einem eng begrenzten und rituell fixierten Bildprogramm verwirklicht worden waren<sup>53</sup>.



## Abkürzungen

RM: VICTORINE VON GONZENBACH, *Die römischen Mosaiken der Schweiz*, Basel 1961.

ZAK: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte.

<sup>1</sup> ZAK 30, S. 61–75.

<sup>2</sup> ZAK 32, S. 121–128.

<sup>3</sup> ZAK 32, 122: «Eine so lückenlos durchgeführte Symbolverwendung mythologischer Darstellungen ist in der kaiserzeitlichen Profankunst ganz ungewöhnlich. ... Weiter setzen diese Deutungen des Göttermosaiks beim Erfinder der ursprünglichen Bildvorlage eine philosophische Gelehrsamkeit voraus, die nach allem, was wir über den allgemeinen Bildungsstand während des Prinzipats wissen, erstaunlich wäre.» Einmal handelt es sich beim Mosaik von Orbe nicht um eine «Symbolverwendung», sondern um eine mythische Apotheose. Symbolisch würde sie erst durch Übertragung in den Grabbereich, d.h. als Symbol für die Privatapotheose. Davon ist hier keine Rede. H. BRANDENBURG, *Bellerophon Christianus*, Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte 63, 1968 (nicht 62, 1967, wie V. v. Gonzenbach fälschlicherweise zitiert), geht aus von der Besprechung des Mosaiks von Hinton St. Mary (jetzt im British Museum). Er wendet sich mit Recht gegen die «Christianisierung» des dort dargestellten Bellerophon, nur weil er in der Nachbarschaft des aufsehenerregenden Christusmedaillons liegt. Beide Mosaiken sind sowohl räumlich als auch durch ein etwa 80 cm breites Ornamentband, das die Schwelle zwischen den beiden Räumen bildet, voneinander getrennt. Ein Vergleich mit dem völlig in sich geschlossenen Mosaik von Orbe ist fehl am Platze.

Mehr «philosophische Gelehrsamkeit» als das Kosmosmodell des Trimalchio (s. dazu S. 97) forderte auch das Planetengöttermosaik nicht.

<sup>4</sup> In der Deutung der Planetengöttermotive stimme ich völlig überein mit M. RENARD, *La mosaïque aux divinités planétaires de Boscéaz près d'Orbe*, Mélanges Carcopino, 1966, 803–817, dessen Arbeit mir bei der Abfassung meines Aufsatzes nicht bekannt war. Seine komplizierte Deutung des Spiegelmotivs erübrigt sich, wenn Hylas an Stelle von Narziß tritt.

<sup>5</sup> S. dazu S. 96.

<sup>6</sup> RM 191.

<sup>7</sup> RM 192.

<sup>8</sup> RM 191; auch ZAK 32, 126: Durch die zentrale Stellung sei die «bloße gestirnmithologische Konzeption (Planetengötter) merklich abgeschwächt...». Im neuentdeckten Planetengöttermosaik von Italica (in situ [1972], noch nicht veröffentlicht) steht ebenfalls die Büste der Venus im Zentrum der Planetengötter, die ebenfalls in gleicher Größe wie die Zentralgestalt als Büsten mit ihren Attributen auftreten. Andere Planetarien weisen Iupiter oder Saturn in der Mitte auf. Es zeigt sich also, daß eine engere Beziehung durch die Mittelstellung ausgedrückt, keineswegs aber der planetarische Charakter der Götter abgeschwächt wurde.

<sup>9</sup> RM 191.

<sup>10</sup> ZAK 32, 123.

<sup>11</sup> Abb. 2, nach Daremberg-Saglio.

<sup>12</sup> Abb. 3, nach British Museum Ivory cat. no. 7.

<sup>13</sup> Von «Apotheose eines Gottes» (vgl. ZAK 32, 132) spreche ich auch nicht in Form eines Zirkelschlusses.

<sup>14</sup> RM 188.

<sup>15</sup> Vgl. dazu auch FRITZ SAXL, *Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen im Orient und Okzident*, Straßburg 1912, S. 171, Anm. 1, über die im Orient häufige Darstellung der Planetengottheit, auf ihrem Tierkreiszeichen sitzend; allerdings gehört da Mars zum Widder. Auf Planetarien mittelalterlicher Codices, deren Motivschatz aus der Antike stammt, findet sich übrigens eine genaue Entsprechung zum Iupitermedaillon von Orbe: Cod. Leyden, Univ. bibl., Ms. Voss 79; und Boulogne s.m., Bibl. de la ville, Ms. 188, abgebildet u.a. in J. C. WEBSTERS, *The labors of the months*, Evanston/Chicago 1938, pl. XII und XIII. Iupiter auf dem Adler ist also ein für die Planetendarstellung tradiertes Sigel.

<sup>16</sup> Ihr Hinweis auf Platon, Symposion 181 (ZAK 32, 126), führt in die Irre; da ist keine Rede von Ganymed!

<sup>17</sup> H. SICHTERMANN, *Ganymed, Mythos und Gestalt in der antiken Kunst*, Berlin 1953.

<sup>18</sup> Ich möchte den Leser entscheiden lassen, ob ich von der «Apotheose eines Gottes» spreche.

<sup>19</sup> Es ist sehr erstaunlich, daß H. Sichtermann (vgl. Anm. 17), S. 17, diesen wichtigen Zug überhaupt nicht beachtet.

<sup>20</sup> S. dazu S. 98 ff.

<sup>21</sup> ἀνήγαγε, der typische Ausdruck für die Entrückung; vgl. dazu H. KOLLER, *Jenseitsreise des Philosophen*, Asiatische Studien XXVII (1973), 46, Anm. 15.

<sup>22</sup> Recueil d'Antiquités Suisses, 2<sup>e</sup> supplément (1867), p. 18.

<sup>23</sup> R. THOUVENOT, *La maison de la mosaïque de Vénus*. Publ. du Service des Antiquités du Maroc XII (1958), 49–86, p. 72. Der Verweis V. v. Gonzenbachs auf eine Abbildung ist falsch (ZAK 32, Anm. 32). Sie sollte auf planche XVIII, nicht auf fig. 19 verweisen.

<sup>24</sup> RM 190. Heute wird freilich das Puteal von Ostia zur Heraushebung des Unterschiedes zitiert, wie auch der Töpfereifund von Trier (vgl. RM 194, Anm. 63), wobei V. v. Gonzenbach ein bezeichnender Lapsus calami passierte: «Bei Grünhagen ist die Hylastonform aus dem Töpfereifund von Trier nachzutragen.» Gemeint ist natürlich die «Narzißtonform». Sowohl das Puteal von Ostia als auch das Tonmodell von Trier werden jetzt also zum Aufweis des Unterschiedes, in RM aber zu dem der Ähnlichkeit der Motive vorgelegt. Neues zu Hylas bringt aber ZAK 32 nicht.

<sup>25</sup> Spiegelungen sind auch in zahlreichen andern antiken Darstellungen oft nur angedeutet.

<sup>26</sup> Philostratos, Imag. 23, TEUBNER, p. 46.

<sup>27</sup> Zu Narziß wäre noch zu sagen, daß er sich sozusagen nie auf Sarkophagen findet, wie ich in ZAK 30, 64, feststelle. Im Hypogäum von Massya wird er in einem Nebenraum in der Nachbarschaft spielender Knaben dargestellt, bedeutet also wohl dasselbe wie auch auf einigen Grabinschriften: Der frühzeitige Tod eines jungen Menschen wird damit beklagt. Das Motiv ist also rein retrospektiv; vgl. F. CHARPOUTHIER, Syria 31, p. 206: «La fable du bel adolescent qui dépérit en contemplant son image invitait à méditer sur la toute-puissance de la mort et rappelait, comme dit le poète que «Auch das Schöne muß sterben».» In dieser Funktion findet sich Narziß auch auf dem Sarkophag Taf. 117 Kat. 45 in H. SICHTERMANN, *Griechische Mythen auf römischen Sarkophagen*, Bilderh. V/VI des Deutschen Archäologischen Institutes, Rom 1975.

<sup>28</sup> Es ist also keineswegs so, wie V. v. Gonzenbach diese Stelle anführt: «Hylas wird von den bei der Quelle tanzenden Nymphen angegriffen. Apollonios Rhodios I, 1222 ff.» (ZAK 32, 124/125). Vielmehr tanzen die Waldnymphen fern von der Quelle (ἀπότροθεν), während eine Quellnymphe den



- Hylas zu sich hinabreißt (wohl aber spricht Apollodoros I, 20, von mehreren Quellnymphen, die Hylas packen).
- <sup>29</sup> ZAK 32, 125. Hylas werde entrückt, «ohne daß darin a priori der Gedanke einer Entrückung in die Unsterblichkeit eingeschlossen wäre».
- <sup>30</sup> Hylas sei «ausnahmslos» durch einen Krug gekennzeichnet worden, behauptet V. v. Gonzenbach ZAK 32, 125. Das stimmt weder für alle bildlichen noch für alle literarischen Darstellungen.
- <sup>31</sup> Sicher ist dieses Bild nicht Vorlage für die Nymphengruppen, wie GRÜNHAGEN, *Schatzfund*, S. 56, glaubt.
- <sup>32</sup> Es stimmt also nicht, was V. v. Gonzenbach, ZAK 32, 125, behauptet: «Der Raub des Hylas wird, den *literarischen Quellen* folgend, fast ausnahmslos so dargestellt, daß ihn eine Mehrzahl von Nymphen packen.» Apollonios Rhodios, die erste und wichtigste Quelle, aber auch die übrigen hier angeführten Texte stellen die Sache anders dar.
- <sup>33</sup> JOS. ENGEMANN, *Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit*, Jb. für Antike und Christentum, Erg.bd. 2 (1973).
- <sup>34</sup> ZAK 32, 128, Anm. 53.
- <sup>35</sup> ZAK 32, 126.
- <sup>36</sup> Neue römische Sarkophage mit Jahreszeiten, *Mélanges Marseil* (1974), 316.
- <sup>37</sup> Jahreszeitensarkophag aus Pisa, DA Inst. 34, 696. Abb. u.a. bei FRIEDRICH MATZ, *Ein römisches Meisterwerk. Der Jahreszeitensarkophag Badminton*, New York/Berlin 1958, Tafel 3c und Text dazu. Gegen Nock wird die Apotheosebedeutung der Seewesen und der Jahreszeiten auf vielen Sarkophagen besonders betont. Vgl. dazu auch ROGER HINKS, *Myth and Allegory in Ancient Art*, London, The Warburg Institute, 1939, 48, zum Sarkophag aus dem Palazzo Barberini. In Johannes von Gazas Beschreibung einer Kosmosdarstellung in der Kuppel eines spätrömischen Bades finden sich neben den Sternbildern auch die Jahreszeiten, deren Typus dem von Orbe sehr nahe kommen: G. HANFMANN, *The seasons in John Gaza's Tabula Mundi*, Latomus 3 (1939), 111–118; über Orbe besonders S. 116, wo freilich die Büste des Frühlings als Sommer mißverstanden wird.
- <sup>38</sup> ZAK 32, 126.
- <sup>39</sup> RM 191.
- <sup>40</sup> RM 192.
- <sup>41</sup> ZAK 32, 122: «Freilich müssen wir weder beim Werkmeister, ..., noch beim Orber Gutsherrn, ..., Verständnis für einen möglichen metaphysischen Sinngehalt voraussetzen und damit auch nicht annehmen, daß dieser den eigentlichen Anlaß zu der Wahl bot.»
- <sup>42</sup> ZAK 32, 127.
- <sup>43</sup> ZAK 30, 72 und Anm. 42 und 43; bei Abb. 17 ist die zweite Zeile zu streichen.
- <sup>44</sup> Early Christian Art.
- <sup>45</sup> MARION E. BLAKE, *Memoirs of the Am. Academy*, vol. VIII, 1930.
- <sup>46</sup> BLAKE (vgl. Anm. 45), *Frontispiece*.
- <sup>47</sup> BLAKE (vgl. Anm. 45), 116, pl. 38, fig. 2.
- <sup>48</sup> Literarische Zeugnisse nenne ich in ZAK 27, 97f. und Anm. 12, 13.
- <sup>49</sup> M. J. VERMASEREN, *Corpus Inscriptionum et Monumentorum Religionis Mithraicae*, fig. 448. Mon. 1727.
- <sup>50</sup> VERMASEREN (vgl. Anm. 49), 2. Bd. 225.
- <sup>51</sup> VERMASEREN (vgl. Anm. 49), 180, fig. 50; Text 107.
- <sup>52</sup> VERMASEREN (vgl. Anm. 49), 34ff., Text 57ff., bes. 66.
- <sup>53</sup> In einem mehrwöchigen Aufenthalt durfte ich wiederum die unerschöpfliche Bibliothek und das Bildarchiv des Warburginstitutes in London benützen. Dem Leiter des Instituts, Prof. Dr. E. Gombrich, sage ich dafür herzlichen Dank, besonders auch dem Vorsteher der Bibliothek, Prof. J.B. Trapp, der mich freundlich beraten hat.

#### ABBILDUNGSNACHWEIS

Alle Zeichnungen von Gianfranco Bernasconi, Zürich