Sehen *oder* Gesehenwerden?

Narziss in der pompejanischen Wandmalerei

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

des Fachbereichs Kulturgeschichte
und Kulturkunde

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Winfried Prehn

aus Schleswig

Hamburg 2018

1. Gutachter: Prof. Dr. Burkhard Fehr

2. Gutachterin: Prof. Dr. Martina Seifert

Tag der letzten Prüfung:

12.11.2015

Tag des Vollzugs der Promotion:

02.12.2015

Das Werk einschließlich aller Inhalte ist urheberrechtlich geschützt. Die Vervielfältigung, Bearbeitung, Verbreitung und Einspeicherung der enthaltenen Bildmaterialien bedarf der vorherigen schriftlichen Zustimmung des Rechteinhabers.

Inhalt

Vorwort

Einleitung 1

1 Forschungsstand: Auf der Suche nach den griechischen Originalen 4

1.1 Original und Kopie - Das Paradigma der Kopienkritik 4

1.2 Die Krise des Paradigmas - Eine Kritik der Kopienkritik sowie ihrer Kritiker 11

1.3 Jenseits von Original und Kopie - Funktionale Äquivalenz und die Bedeutung des Raumkontextes 17

2 Die Darstellungen des Narziss - Ein Testfall 24

2.1 Der Mythos 24

2.2 Überlieferung, Verbreitung und Datierung der Narzissbilder 27

2.3 Zur Arbeitsweise der römischen Maler: Typologie der Narzissdarstellungen 30

2.3.1 Narziss sitzend 31

2.3.1.1 Typus A: Bild und Raumkontext 31

2.3.1.2 Typus B: Austauschbarkeit der Figuren I (Echo) 46

2.3.1.3 Gruppe c: Austauschbarkeit der Figuren II (Narziss) 54

2.3.2 Narziss liegend 61

2.3.2.1 Typus D: Die Inszenierung des männlichen Blicks - Zur Dekonstruktion des Erzählzusammenhangs 61

2.3.3 Narziss stehend 77

2.3.3.1 Gruppe e: „Physisches, nicht Psychisches“ 77

3 Der Spiegel des Narziss – Die Bedeutung sozialer Geschlechterrollen für die Narzissikonographie 87

4 Bewährungsprobe: Erziehungsprogramm für Kinder oder ein Monument der elterlichen *pietas*? 101

5 Zusammenfassung und Ergebnisse 114

6 Katalog der Narzissdarstellungen und ihrer Bildkombinationen 118

Konkordanzen 226

Abkürzungen 232

Abbildungsnachweis 241

Tafeln 244

Vorwort

Nicht nur Texte, auch Bilder erzählen Geschichten. Aber sie erzählen sie manchmal anders. Im Gegensatz zur literarischen Überlieferung des Narzissmythos zeigen die pompejanischen Darstellungen ein erstaunlich geringes Interesse an der Spiegelung und am Spiegelbild. An den Wänden der Vesuvstädte ist Narziss in einer Körperhaltung wiedergegeben, die nicht auf sein Abbild im Wasser, sondern auf den Betrachter vor dem Bild bezogen ist. Die römischen Maler haben sich gegen ein Haltungsschema entschieden, in dem sich Narziss über die Quelle beugt, um sein Spiegelbild zu betrachten. Stattdessen verwendeten sie Figurentypen mit aufgerichtetem Oberkörper, die seine körperlichen Vorzüge möglichst vorteilhaft zur Geltung bringen. Die Maler und ihre Auftraggeber haben nicht das *Sehen*, sondern das *Gesehenwerden* in den Mittelpunkt gestellt.

In immer neuen Variationen wird die Schönheit des Narziss, seine sexuelle Attraktivität vor Augen geführt. Seine helle Körperfarbe, das sorgfältig frisierte Haar, Schmuck und bunte, teils durchscheinende Stoffe sowie seine Körperproportionen legen Narziss auf ein Schönheitsideal fest, das sich am Auftreten und den Darstellungskonventionen von Frauen orientiert. Als Instrument weiblicher Schönheitspflege fügt sich der Spiegel des Narziss nahtlos in diesen Zusammenhang ein. Narziss verhält sich so, wie es von einer römischen Frau erwartet wird: Er inszeniert sich als Objekt für den männlichen Blick.

Bedingt ist diese Akzentuierung des Narzissmythos in den pompejanischen Bildern durch die römische Institution der Päderastie, der Liebe zu unfreien Jungen vor Erreichen ihrer Pubertät. Zugrunde liegt eine Geschlechterdifferenzierung, die sich nicht am biologischen Geschlecht (*sex*), sondern an den sozial konstruierten Geschlechterrollen (*gender*) orientiert. Definiert wird das männliche bzw. weibliche Geschlecht durch die Gegensatzpaare von Herrschaft und Unterlegenheit, Freiheit und Unfreiheit, Aktivität und Passivität. Nach dieser Einteilung nahmen die *pueri* dieselbe Rolle wie Frauen ein, denen sie deshalb in ihrer äußeren Erscheinung angeglichen sind. Nicht die Treue gegenüber den literarischen Vorbildern, sondern der Anschluss an soziale Normen und Wertvorstellungen ihrer Entstehungszeit hat die bildliche Gestaltung des Narzissthemas bestimmt.

Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die im Dezember 2015 vom Department Kulturgeschichte und Kulturkunde der Universität Hamburg angenommen wurde. Mein ganz besonderer Dank gilt meinem Doktorvater Burkhard Fehr, der meine Abschlussarbeit mit seiner Kritik, Ermunterung und auch Geduld betreut hat. Unvergessen sind die intensiven, fruchtbaren Diskussionen in seinen Seminaren, die mir unverzichtbare Denkanstöße gegeben haben. Ebenso danke ich Martina Seifert, die das Zweitgutachten übernommen hat. Für Gespräche sowie Hilfe bei der Beschaffung von Literatur oder Abbildungen bin ich außerdem Ute Fehr, Thomas Fröhlich, Hans Rupprecht Goette, Andrea Harms, Ruth Nesemann, Sarah Will und vor allem Ulf Kenzler verpflichtet, mit dem mich ein lebhafter Gedankenaustausch verbindet. Ihnen allen sage ich an dieser Stelle noch einmal vielen Dank.

Für die Publikationserlaubnis der Fotografien geht mein Dank an Paolo Giulierini, Valeria Sampaolo und Enrico Angelo Stanco, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Daria Lanzuolo, Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom, Massimo Osanna und Grete Stefani, Soprintendenza Pompei, Franca Parise Padoni, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom, sowie Francesco Sirano, Parco Archeologico Ercolano.

Ganz herzlich bedanke ich mich bei Sabine Jentsch, die meine Arbeit mit ihrem scharfen Verstand und wachen Blick begleitet hat. Ihr ist diese Untersuchung gewidmet.

Hamburg im Dezember 2017 Winfried Prehn

Einleitung

Lange Zeit galten die mythologischen Darstellungen der römisch-campanischen Wandmalerei als mehr oder weniger getreue Kopien griechischer Tafelbilder. Da keines dieser Werke im Original erhalten ist, hatte sich die Forschung die Aufgabe gestellt, diese Lücke der griechischen Kunstgeschichte mit Hilfe der römischen Wandgemälde zu schließen. Vorrangiges Ziel war es, eine möglichst große Anzahl von Wandbildern mit den aus der Literatur bekannten griechischen Meisterwerken zur Deckung zu bringen.

Inzwischen hat dieses Forschungsprogramm allerdings an Überzeugungskraft eingebüßt. Die römischen Variationen sperren sich gegen die Vorannahme der getreuen Kopie. Zu groß sind die formalen Abweichungen innerhalb der Darstellungen eines Themas. Zu groß ist auch die Kluft zwischen den nach den Schriftquellen zu fordernden und den tatsächlich vorgefundenen Themen. Angesichts dieser offenen Probleme und stagnierender, ja rückläufiger Anwendungserfolge hat sich die Forschung weitgehend von der Vorbildrekonstruktion abgewandt, ohne tragfähige Alternativen entwickelt zu haben. Das Interesse an den mythologischen Bildern trat hinter anderen Forschungsschwerpunkten wie etwa der Chronologie der Dekorationssysteme zurück.

Eine erneute Auseinandersetzung mit den figürlichen Mittelbildern der pompejanischen Wandmalerei sowie ihre Neubewertung bleibt daher ein Desiderat. Unter veränderten methodischen Prämissen, die der Äquivalenzfunktionalismus in Verbindung mit einem kontextualistischen Ansatz ermöglicht, werden im Folgenden die von der Forschung offen gelassenen Fragen erneut gestellt: Warum wurden bestimmte Motive der verwendeten Vorlagen übernommen, andere variiert, weggelassen oder hinzugefügt? Nach welchen Kriterien sind gerade diese und nicht andere Themen von den pompejanischen Auftraggebern ausgewählt und die Bilder eines Raumes zusammengestellt worden? Werden die literarischen Texte in den bildlichen Fassungen lediglich illustriert oder sind dort eigenständige inhaltliche Schwerpunkte gesetzt? Als Untersuchungsgegenstand bieten sich die Darstellungen des Narziss als dem beliebtesten Thema der römischen Wandmalerei an, um gemeinsame Veränderungstrends und ihre formalen wie inhaltlichen, vor allem sozio-kulturellen Gründe erkennen zu können.

Bewusste Variationen der verwendeten Vorlagen sind innerhalb des Erklärungsrahmens von getreuer Kopie und Abschreibfehler, den die kopienkritische Methode anwendet, nicht vorgesehen. Das *erste* Kapitel konfrontiert deshalb die normativen Voraussetzungen der Kopienkritik, vor allem die der modernen Autonomieästhetik und ihrer Forderung nach Originalität, mit denen vorautonomer Kunst: Übernahmen und Veränderungen, reproduktive und produktive Leistungen sind hier als gleichberechtigte und miteinander verträgliche Verfahrensweisen anerkannt. Eine Interpretation der römischen Wandbilder muss einem solchen Umstand Rechnung tragen. Zu diesem Zweck wird der Soziologie der äquivalenzfunktionalistische Ansatz entlehnt. Nicht nur Übernahmen und Veränderungen, sondern auch ganz verschiedenartige Variationen können so als äquivalente Leistungen aufgefasst werden, die eine gemeinsame Funktion erfüllen - die Anpassung an den jeweiligen räumlich-dekorativen Zusammenhang sowie an den sozio-kulturellen Kontext.

Ist auf diese Weise der Blick für die bewussten Entscheidungen und Handlungsspielräume der römischen Maler geschärft, steht auch die Typologie unter einem erweiterten Erkenntnisinteresse. Die Erarbeitung ikonographischer Typen im *zweiten* Kapitel dient nicht zuerst der Vorbildrekonstruktion und ist auch kein Selbstzweck. Zu untersuchen, was von der jeweils verwendeten Vorlage übernommen und was variiert wurde, soll vielmehr inhaltliche Rückschlüsse auf die Veränderungstendenzen und ihre sozialen und kulturellen Hintergründe ermöglichen. Dabei ist ihnen eines gemeinsam: den Protagonisten des Mythos mit jeweils unterschiedlichen, aber äquivalenten ikonopraphischen Mitteln auf eine weibliche Geschlechterrolle festzulegen.

So ungewöhnlich dieses ikonographische Ergebnis dem modernen Betrachter erscheinen mag, so gut lässt es sich anhand der literarischen Topik bestätigen und mittels der Institution der Päderastie erklären. Dieser Aufgabe wendet sich das *dritte* Kapitel zu. Das *vierte* Kapitel schließlich setzt die hier vorgeschlagene Interpretation der Narzissdarstellungen einem besonderen Bewährungstest aus. Sie soll am Beispiel des Bildprogramms eines Raumes der Casa di M. Lucretius Fronto überprüft werden. Die besondere Herausforderung besteht darin zu zeigen, inwiefern Narziss, anders als von der Forschung bislang angenommen, in der Funktion eines positiven Exempels Eingang in die öffentliche Repräsentation des Hausherrn finden konnte.

Um den Argumentationsgang zu entlasten, ist dem Katalog der Narzissbilder und ihrer Bildkombinationen ein eigenes Kapitel gewidmet. Hier findet sich auch eine ausführliche Diskussion zur Identifizierung und Lokalisierung der Wandausschnitte durch Auswertung der Grabungs- und Fundberichte. Insbesondere die genaue Verortung der Wandgemälde innerhalb eines Raums bedarf einer Klärung, da kontextuelle Aspekte in dieser Arbeit von zentraler Bedeutung sind.

1 Forschungsstand: Auf der Suche nach den griechischen Originalen

1.1 Original und Kopie – Das Paradigma der Kopienkritik

Originalität und Einmaligkeit gelten seit der Neuzeit als Qualitätsbedingung von Kunst[1]. Damit entstehen Qualifikationsanforderungen, die die Nachahmung anderer Kunstwerke nicht länger erbringen kann. Da sie zudem die Grenzen zwischen fremdem und eigenem Anteil verwischt, gerät sie in den Verdacht des Plagiats oder wird in der Nähe der Fälschung lokalisiert, die zum Zweck vorsätzlicher Täuschung hergestellt ist[2]. Die einzige legitime Form der Vervielfältigung wird die exakte Kopie, die ihre Eigenständigkeit zugunsten des Vorbildes vollständig aufgibt[3].

---

[1] Die Aufwertung des Künstlers als Genie, die Betonung der Einmaligkeit und Originalität seiner Werke sowie deren Anerkennung als geistiges Eigentum sind erst im 18. Jahrhundert entstanden und haben sich dann im 19. Jahrhundert allgemein durchgesetzt; s. dazu M. Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers (1985; ²1996). – Zum Geniegedanken s. außerdem E. Zilsel, Die Geniereligion (1918; Nachdr. 1990); ders., Die Entstehung des Geniebegriffs (1926; Nachdr. 1972); J. Ritter (Hrsg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie III (1974) 279-309 s.v. Genie (R. Warning – B. Fabian – J. Ritter); IV (1976) 360-363 s.v. Ingenium (H. Weinreich); VI (1984) 1373-1378 s.v. Original, Originalität (I. Saur); J. Schmidt, Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 – 1942 I-II (1985); R. E. Spear in: E. K. Gazda (Hrsg.), The Ancient Art of Emulation, 1. Suppl. MemAmAc (2002) 79-98; zur Autonomieästhetik und ihren gesellschaftlichen Voraussetzungen: M. Müller u. a., Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie (1972); N. Luhmann in: H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (Hrsg.), Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements (1986) 620-672; W. Busch in: ders. (Hrsg,), Funkkolleg Kunst I (1987) 230-256; E. Pracht u. a., Ästhetik der Kunst (1987) 125-204.

[2] Zur Herausbildung der Vorstellung geistigen Eigentums auf der Grundlage naturrechtlicher Eigentumslehren s. G. Plumpe, ArchBegriffsGesch 23, 1979, 175-196; außerdem H. Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft (1981). Zum Bedeutungswandel, den dadurch der Begriff der Fälschung erfahren hat, s. M. Ferretti in: Italienische Kunst. Eine neue Sicht auf ihre Geschichte I (1987) 233-303, bes. 244-249. 249-266: Die *virtuose* Fälschung als Möglichkeit, sich durch die Nachbildung der Werke eines anerkannten Künstlers zu profilieren, scheidet aus dem Feld der künstlerischen Praxis aus. Stattdessen wird das Arbeiten im Stil eines anderen auf die *kommerzielle* Fälschung reduziert. Was unter dem Leitmotiv der Perfektion legitim war, wird unter dem Leitmotiv der Originalität illegitim.

[3] Ohne ästhetischen Eigenwert verweist die Kopie stets auf das Original, das sie vertritt; sie ist daher nur Mittel, nicht Gegenstand der Anschauung (vgl. P. Bloch, JbPreussKul 16, 1979, 48. 70). Aufgrund dieser gesellschaftlichen Konvention über den Gebrauch einer Kopie entstehen bei der Vervielfältigung eines Originals „nicht etwa hundert einzelne Kunstwerke, sondern einunddasselbe Kunstwerk hundertmal“ (G. E. Heyde, Studium Generale 10, 1957, 19). Die Bedeutung, die dem Original zugesprochen wird, sowie sein materieller Wert steigen proportional zur Anzahl seiner Kopien: Die ‚Einmaligkeit‘ des Kunstwerkes wird durch seine Vervielfältigung also nicht entwertet, sondern vielmehr verstärkt. Nicht zuletzt deshalb ist Walter Benjamins Vorhersage, die ‚Einmaligkeit‘ des Kunstwerkes werde durch die moderne Reproduktionstechnik aufgehoben, nicht eingetreten (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit [1936]): „Sie wurde im Gegenteil ins Götzenhafte gesteigert“ (N. Himmelmann, Utopische Vergangenheit [1976] 87); ähnlich die Kritik von H. Bredekamp, Kritische Berichte 28, 2000, H. 1, 32 f. – Zum Verhältnis von Original und Kopie bzw. Reproduktion s. Himmelmann a.O. 87 ff.; U. Weisner, Westfalen 55, 1977, 205-219; Bloch a.O. 41-72; ders. in: Kunst und Fälschung II (1980) 3 ff.; M. Diers, Idea 5, 1986, 125-137; W. Ernst in: H. U. Gumbrecht – K. L. Pfeiffer (Hrsg.), Materialität der Kommunikation

Durch die Art ihrer Herstellung entwertet, die in strengem Gegensatz zur gängigen Vorstellung von schöpferischer Tätigkeit steht, scheidet die Kopie aus dem Bereich der Kunst in die Zuständigkeit der Technik aus. Die manuelle Vervielfältigung wird zunehmend durch mechanische Verfahren ersetzt, der subjektive Kopist durch die objektive Apparatur. Von der Interpretation der Vorlage entlastet, kann die Reproduktionstechnik sich ganz auf die Genauigkeit der Wiedergabe konzentrieren, die in beschleunigtem Tempo immer weiter vervollkommnet wird. Damit sind einige Voraussetzungen skizziert, die unsere Erwartung an das, was Kunst ist oder zu sein hat, entscheidend bestimmen.

Die römische Kunst konnte, soweit sie von griechischen Vorbildern abhängig schien, dem Originalitätspostulat der modernen Ästhetik nicht genügen[4]. Von Johann Joachim Winckelmann als „Stil der Nachahmer“[5] diskreditiert, dienten die Werke der römischen „Kopistenzeit“[6] vor allem dazu, die verlorenen griechischen Originale zu rekonstruieren; die römische Kunst wurde auf eine Wirkungsgeschichte der griechischen Kunst reduziert. Vorrangiges Ziel der Forschung war es, möglichst viele der aus den Schriftquellen bekannten griechischen Meisterwerke mit dem Denkmälerbestand in Übereinstimmung zu bringen. Eine Aufgabe, die sich auf dem Gebiet der griechischen Malerei umso dringender stellte, da keines der Tafelbilder im Original erhalten ist. Insbesondere die römische Wandmalerei sollte helfen, diese empfindliche Lücke der griechischen Kunstgeschichte zu schließen.

(1988) 498-518; Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge. Bayerische Gemäldesammlungen (1992); M. Barbanera, Original und Kopie. Bedeutungs- und Wertewandel eines intellektuellen Begriffspaares seit dem 18. Jahrhundert in der klassischen Archäologie (2006); W. Ulrich, Raffinierte Kunst. Übung vor Reproduktionen (2009); T. Bartsch – M. Becker – H. Bredekamp – C. Schreiter (Hrsg.), Das Originale der Kopie. Kopien als Produkte und Medien der Transformation von Antike (2010).

[4] Einen Überblick über die Forschungsgeschichte zur römischen Kunst geben O. J. Brendel, MemAmAc 21, 1953, 7-73, wieder abgedr. in: ders., Prolegomena to the Study of Roman Art (1979; um einen Aufsatz aus dem Nachlass erweitert), dt. Was ist römische Kunst? (1990); R. Bianchi Bandinelli, Klio 38, 1960, 267-283, wieder abgedr. in: ders., Archeologia e cultura (1961) 234 ff.; ders., Klassische Archäologie (1978; ital. Erstveröffentlichung 1976) 34-71; T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2, 1987, 11-14; E. K. Gazda in: Greece and Rome, Kongress Harvard 1994, HarvStClPhil 97, 1995, 124-129; dies. in: Gazda (Hrsg.), The Ancient Art of Emulation, 1. Suppl. MemAmAc (2002) 4-8.

[5] A. H. Borbein – T. W. Gaethgens – J. Irmscher – M. Kunze (Hrsg.), Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß IV 1. Geschichte der Kunst des Alterthums (2002; Erstveröffentlichung 1764) 428.

[6] So z. B. L. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923) 4; G. M. A. Richter, Ancient Italy (1955) 34 („copying age“); G. Langlotz, Griechische Kunst in heutiger Sicht (1973; Erstveröffentlichung des betreffenden Aufsatzes 1957) 76. 80.

Allerdings war der Anwendungsbereich der Vorbildrekonstruktion zunächst auf wenige identifizierbare Meisterwerke begrenzt. Für die Masse der namenlosen, d. h. literarisch nicht nachweisbaren Bilder, ging die Forschung dagegen von einer Entstehung in römischer Zeit aus. Grundlegend geändert hat sich die Situation, seit Wolfgang Helbig nahezu alle Wandgemälde von griechischen Vorbildern hergeleitet hat[7]; zwar gingen sie großteils nicht auf klassische, aber zumindest auf hellenistische Tafelbilder zurück, die in der klassizistisch geprägten Kunstliteratur nicht erwähnt würden. Nicht zuletzt aufgrund der Erfolgsaussichten, einen bislang praktisch unbekannten Abschnitt der griechischen Kunstgeschichte zu erschließen, hat Helbigs Ansatz in der Folgezeit eine Art Monopolstellung erlangt[8]. Die Erforschung der Wandmalerei tritt aus einer Phase konkurrierender Lehrmeinungen in ein paradigmengeleitetes Stadium ein, in dem ein weitgehender Konsens über die Grundlagen und Vorannahmen der Fragestellung besteht[9]. Griechische Vorbilder werden von nun an als gegeben vorausgesetzt, ohne den Nachweis im Einzelfall zu erbringen. Kontrovers diskutiert wird nicht länger die Frage, ob ein bestimmtes Thema der Wandmalerei überhaupt von einem griechischen Original abhängt oder nicht, sondern welche der abweichenden Versionen das Vorbild am genauesten wiedergibt[10].

Vor das Problem gestellt, die verlorenen Vorbilder aus einer späteren, oft erheblich voneinander abweichenden Überlieferung wiederherzustellen, konnte die archäologische Forschung auf Verfahrensweisen zurückgreifen, die sich bereits in der philologischen Textkritik bewährt hatten[11]. Als Regelfall für die Entstehung unterschiedlicher Lesarten nimmt die Textkritik Schreibfehler an, die bei der handschriftlichen Vervielfältigung einer Vorlage entstehen. Fehler, die

---

[7] Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873).

[8] Eine ähnliche Einschätzung der Bedeutung von Helbigs Buch für die nachfolgende Forschung bereits bei W. Klein, ÖJh 13, 1910, 123. Zum Stellenwert Helbigs bei der Durchsetzung von Meisterforschung und Kopienkritik in der Wandmalerei s. jetzt auch T. Fröhlich in: S. Örmä – K. Sandberg (Hrsg.), Wolfgang Helbig e la scienza dell'antiquità del suo tempo, Atti del Convegno Internazionale in occasione del 170° compleanno di Wolfgang Helbig, Kongress Rom 2009, ActaInstRomFin 37, 2011, 161-178.

[9] Meine Darstellung des Forschungsstands schließt sich hier und im weiteren Verlauf an Thomas Kuhns Thesen zur Wissenschaftsgeschichte an: T. S. Kuhn, The Structure of Scientific Revolution (1962; ²1970), dt. Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen (1973, 2. revidierte und um das Postscriptum von 1969 ergänzte Auflage 1976); dazu J. Riis Flor in: A. Hügli – P. Lübcke (Hrsg.), Philosophie im 20. Jahrhundert II (1993; dän. Erstveröffentlichung 1982) 499-513, mit weiterer Lit. 511 f.

[10] So leitet etwa Rodenwaldt 1 seine Untersuchung mit der anerkannten Schulmeinung ein: „Die Gemälde, die uns auf den Wänden von Pompeji erhalten sind, *müssen*, wie alle Produkte römischer Kunst, in irgendwelcher Weise von griechischen Vorbildern abhängig sein. Das Problem, wie wir uns diese Abhängigkeit zu denken haben, ist noch nicht gelöst […]" (Hervorhebung von mir).

[11] Guter Überblick bei G. Jäger, Einführung in die klassische Philologie (1975) 42-59, mit weiterer Lit. 193 ff.; E. Pöhlmann, Einführung in die Überlieferungsgeschichte und in die Textkritik der antiken Literatur II. Mittelalter und Neuzeit (2003) 139-155; zu den Grenzen der „ursprünglich fast mechanisch anmutende[n] Beweiskraft textkritischer Schlußfolgerungen" s. M. Block, Apologie der Geschichte oder Der Beruf des Historikers, hrsg. von L. Febvre (1985; franz. Erstveröffentlichung 1949) 65-106; das Zitat S. 100.

sich vervielfachen, wenn die betreffende Abschrift dann selbst wieder abgeschrieben wird und so fort. Das heißt, die Fehlergenese wird als ein kumulativer Prozess vorgestellt, in dem die Abweichungen kontinuierlich zunehmen und einander bedingen. Damit hängt die Wiedergabequalität einer Kopie in erster Linie von ihrem Platz innerhalb der Überlieferungskette ab. Um die Zuverlässigkeit einer Abschrift zu beurteilen, ist es deshalb notwendig, das Abhängigkeitsverhältnis der Handschriften zu ermitteln, das in Form eines Stemmas dargestellt wird.

Die Anwendung der textkritischen Methode auf die Wandmalerei macht vergleichbare Rahmenbedingungen erforderlich. Dementsprechend werden nicht die Unterschiede zwischen den Darstellungen eines Themas, sondern ihre Gemeinsamkeiten als das ausschlaggebende Merkmal der Wandbilder angesehen. Nur wenn die Bilder voneinander oder von einem gemeinsamen Vorbild abhingen, ließen sich Art und Umfang der Übereinstimmungen erklären. Bei einem Großteil der römischen Wandgemälde handle es sich ihrer Intention nach gleichfalls um ‚Abschriften', um Kopien meist griechischer Tafelbilder.

Der Begriff Kopie registriert aber nicht bloß einen Sachverhalt, sondern schließt einen Sollwert ein, der sich an unseren kulturellen Selbstverständlichkeiten orientiert: „The more exact these copies were the better they satisfied the Roman collectors", setzt Gisela Richter unhinterfragt voraus, um an anderer Stelle erneut zu versichern: „the chief demand was *doubtless* for exact copies"[12]. Für Richter und die Mehrheit der Forschung ist eine Kopie gleichbedeutend mit einer getreuen Kopie. Der Terminus Kopie bildet demnach keine deskriptive, sondern eine normative Kategorie. Sie schreibt vor, wie sich das Abbild zum Vorbild zu verhalten hat und wie nicht. Dadurch wird die Vervielfältigung auf den Imperativ des *fac simile!* festgelegt. Umgekehrt heißt das aber: Die Kategorie Kopie schließt andere Formen der Nachahmung wie etwa die Möglichkeit des Wettbewerbs, der konkurrierenden Überbietung des Vorbildes, von vornherein als illegitim aus, da sie die klare Trennung von Original und Kopie in Frage stellen.

Zwar kann das Konzept der getreuen Kopie die Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern eines Themas erklären. Offen bleibt allerdings, wie es dann zu den Abweichungen gekommen ist.

[12] Richter a.O. 34 f. 41 (Hervorhebung von mir); vgl. auch 112. Die Anwendung des modernen Kopienbegriffs verteidigen W. Geominy in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hrsg.), Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma, Symposium Greifswald 1996 (1999) 38-58 und C. H. Hallett, JRA 18, 2005, 428-435.

Die Wiederholungen unterscheiden sich zum Teil beträchtlich, kaum zwei Darstellungen stimmen vollständig überein[13]. Das textkritische Modell des Abschreibfehlers bietet eine Lösung, wie es trotz des angenommenen Sollwerts zu dem unbefriedigenden Istwert gekommen ist. Bei der manuellen Vervielfältigung eines Vorbildes sei es unvermeidlich, so wird argumentiert, dass gegen den Willen der Beteiligten Ungenauigkeiten und Abweichungen entstehen[14]. Diese werden mitkopiert, wenn eine bereits verfälschte Kopie wiederum selbst zur Vorlage für weitere Kopien wird; gleichzeitig schleichen sich neue Flüchtigkeitsfehler ein. Diese Eigendynamik des Vervielfältigungsprozesses führe dazu, dass die Qualität einer Kopie mit der Anzahl der kopierten Zwischenstufen immer weiter abnimmt.

Letztlich verantwortlich für das Ausmaß der Veränderungen ist nach dieser Auffassung die manuelle Nachbildung, die allein auf das Augenmaß des Kopisten angewiesen ist. Welcher Stellenwert dem Stand der Reproduktionstechnik beigemessen wird, zeigt das erleichterte Aufatmen, mit dem Richter die Erfindung des Punktierverfahrens auf dem Gebiet der Plastik begrüßt. Sie sieht darin eine bahnbrechende Innovation, da jetzt auf mechanischem Weg Messpunkte abgegriffen und übertragen werden könnten; die freihändige Kopie werde durch mechanisch-exakte Reproduktionsverfahren abgelöst[15]. Das Fehlen einer vergleichbaren Schlüsseltechnologie in der Wandmalerei soll erklären, warum die Kopien hier so viel ungenauer sind:

---

[13] Die „Seltenheit wirklich genauer Kopien“ in der Wandmalerei betont Mielsch 190; ebenso E. W. Leach in: Literary and Artistic Patronage in Ancient Rome, Kongress Austin 1979 (1982) 166; P. H. von Blanckenhagen in: B. Barr-Sharrar – E. N. Borza (Hrsg.), Macedonia and Greece in Late Classical and Early Hellenistic Times, Kongress Washington 1980, Studies in the History of Art 10 (1982) 251; Ling 220; Hodske 13; T. Fröhlich, Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft 70, 2007, 30; H. Mielsch in: K. Junker – A. Stähli (Hrsg.), Original und Kopie, Kolloquium Berlin 2005 (2008) 177.

[14] Eine kurze Darstellung der kopienkritischen Methode gibt D. Boschung, Die Bildnisse des Caligula, Herrscherbild I 4 (1989) 31 und 57. Vgl. zum Folgenden auch G. Hafner, RdA 11, 1983, 5; M. Pfanner, JdI 104, 1989, 158; Ling 128-135; A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen (1997) bes. 5 ff. Ling gibt – ganz in der Tradition der kopienkritischen Forschung – zahlreiche Ursachen an, die mehr oder weniger zwangsläufig zu ungewollten Veränderungen der verwendeten Vorbilder führten (128 f. 135. 219). Allerdings zieht er daraus eine andere Schlussfolgerung, indem er das Ausmaß der Abweichungen gegen die Möglichkeit der Vorbildrekonstruktion wendet. Die Wiedergewinnung der griechischen Originale sei demnach „a futile exercise“ (135). Lings eigener Versuch, die Wandbilder als Zeugnis der römischen Kunstgeschichte zu interpretieren, stößt allerdings sehr schnell an seine Grenzen. Denn für ein Verständnis der römischen Variationen bietet Ling nur die vage Kategorie des „Zeitgeschmacks“ an (128. 135), was in einem auffälligen Gegensatz zu den konkreten Veränderungsfaktoren steht, über die der kopienkritische Ansatz verfügt. Es genügt nicht, die Abweichungen lediglich mit positiven Wertvorzeichen zu versehen. Denn die Kopienkritik liefert keine Kriterien für ein Verständnis beabsichtigter Veränderungen; ihr Instrumentarium lässt sich nicht ohne weiteres gegen die Zielsetzung der Methode einsetzen, für die es erarbeitet worden ist. Eine Neubewertung der römischen Variationen stellt, solange daraus keine methodischen Konsequenzen gezogen werden, bestenfalls eine Absichtserklärung dar, bleibt selbst „a futile exercise“.

[15] Richter a.O. 34 ff., bes. 35. 37 f. 41. 113. Dass dieses Erklärungsmodell entscheidend von den Standards der neuzeitlichen Reproduktionstechnik geprägt ist, hat L.-A. Touchette nachgewiesen. Insbesondere die Erfindung und Verbreitung des sog. Kopiergeräts gegen Ende des 18. Jhs. markiere einen Wendepunkt in der Bewertung der römischen Kopien (in: Periplous. Papers in Classical Art and Archaeology Presented to Sir John Boardman [2000] 344-352, s. bes. 347 zu Richters Position). – Zum Mess- und Punktierverfahren s. ausführlich Pfanner a.O. 157-

„[…] since such mechanical means of copying as pointing and molding were not possible in the reproduction of paintings, there would naturally be much more variation in the copies“[16].

Die antike Kopie wird als eine – wenn auch unzulängliche – Vorstufe der modernen Reproduktionstechnik aufgefasst, in deren weiterer Entwicklung der Störfaktor Mensch mit Gewinn für das Endprodukt immer weiter zurückgedrängt wird. Die römischen Kopisten hätten ihre Vorbilder genauso exakt vervielfältigen wollen wie ihre neuzeitlichen Kollegen, doch fehlte ihnen dazu noch das notwendige technische *Know how*; sie mussten sich als Ersatz mit weniger effizienten Verfahren zufriedengeben. Das unerwartet große Variationsspektrum innerhalb der Wandmalerei wird also nicht auf einen Unterschied in den Zielen der Maler und ihrer Auftraggeber, sondern lediglich auf einen Unterschied in den zur Verfügung stehenden Mitteln zurückgeführt.

Eine weitere Parallele zur eigenen Zeit erkennt der kopienkritische Ansatz in den Auswahlkriterien der Bilder. Es ist die Institution des modernen Kunstmuseums, die unsere Vorstellungen nachhaltig prägt. Seine Funktion als Aufbewahrungs- und Ausstellungsort berühmter Meister-

---

257, bes. 187 ff. mit weiterer Lit. S. 180 Anm. 44; dazu Touchette a.O. 348-350. Zur Verwendung von Gipsabgüssen griechischer Statuen in den römischen Bildhauerwerkstätten s. Richter a.O. 38; C. von Hees-Landwehr, Griechische Meisterwerke in römischen Abgüssen. Der Fund von Baiae. Zur Technik antiker Kopisten, Ausst.-Kat. Frankfurt a .M. u. a. (1982); dies., Die antiken Gipsabgüsse aus Baiae, AF 14 (1985); Touchette a.O. 351.

[16] Richter a.O. 74; vgl. auch 79. Allerdings muss sich diese Argumentation den Einwand gefallen lassen, dass die vorhandenen technischen Möglichkeiten nicht voll ausgeschöpft worden sind. Die Vorzeichnungen der figürlichen Mittelbilder wurden freihändig ausgeführt (C. Allag, MEFRA 84, 1972, 1033-1044), obwohl ein einfaches Hilfsmittel zur mechanischen Übertragung des Vorbildes, die Aufteilung der Malfläche in Quadrate, zur Verfügung stand. In der griechischen Malerei war dieses Verfahren spätestens seit der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. bekannt, wie A. Barbet anhand der Raubes der Persephone in Vergina nachgewiesen hat (Pact 17, 1987, 103; MededRom 54, 1995, 67 Abb. 7 a. b). Der Hintergrund ist hier in ein quadratisches Gitternetz untergliedert, um die Umsetzung der kleinformatigen Vorlage in den vergrößerten Maßstab der Wandfläche zu ermöglichen. In römischer Zeit ist diese Technik dann nicht etwa verlorengegangen. Sie hat sich nicht nur als Konstruktionsprinzip für die Ornamentsysteme der Wanddekoration (Allag a.O. 992-1006), sondern auch als Kopierverfahren in der zeitgenössischen Tafelmalerei (Quint. inst. 10, 2, 6) weiterhin bewährt. Damit waren die herstellungstechnischen Voraussetzungen für exakte Kopien aber auch bei den figürlichen Mittelbildern gegeben. Es besteht kein grundsätzlicher Unterschied zur Plastik, in der das Potential der Reproduktionstechnik in der Regel ebenfalls unterfordert worden ist: R. Wünsche in: Festschrift Luitpold Dussler (1972) 63; vgl. auch Landwehr a.O. 185 f. Zur mechanischen Übertragungshilfe der Quadrierung s. G. Lorenz in: Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770–1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausst.-Kat. Nürnberg – Schleswig (1991) 249-258; zur Interpretation der Quintilianstelle als Hinweis auf ein solches Kopierverfahren mit Messungen und Liniennetz (*describere tabulas mensuris ac lineis*) s. ad loc. die Kommentare von W. Peterson, M. Fabi Quintiliani Institutionis oratoriae liber decimus (1891; Nachdr. 1967) und D. Bassi, M. F. Quintiliano. Il libro decimo della Istituzione oratoria ³(1921; Nachdr. 1960); zustimmend W. Ehlich, Bild und Rahmen im Altertum (1954) 32; B. Bergmann in: Greece in Rome, Kongress Harvard 1994, HarvStClPhil 97 (1995) 92; s. außerdem zur Möglichkeit von Durchzeichnungen in der römischen Wandmalerei O. Donner in: Helbig S. LXXIII Anm. 169.

werke wird bereits bei den öffentlichen Sammlungen und Bildergalerien der römischen Oberschicht vorausgesetzt, die wiederum in den gemalten ‚Pinakotheken' der römischen Wohnhäuser nachgeahmt worden seien[17]. Hinter den Wandbildern stehe demnach der Wunsch, die unerschwinglichen griechischen Originale zumindest in Kopien zu besitzen. Die Auswahl und Zusammenstellung von Reproduktionen anerkannter Meisterwerke ermöglichte den Hausherren, ihren Kunstverstand und ihren Bildungsanspruch unter Beweis zu stellen. Die pompejanischen Häuser in ihrer Gesamtheit bildeten so ein „imaginäres Museum"[18] der griechischen Tafelmalerei, das uns „die Auswahl des Besten und Berühmtesten" biete, „das man im Altertum besass"[19]. Damit sieht sich die Wissenschaft, wie es scheint, einem seltenen Glücksfall gegenüber. Denn in ihrer gemeinsamen Orientierung an den *opera nobilia* stimmten der Geschmack der römischen Auftraggeber und das Erkenntnisinteresse der Meisterforschung vollständig überein.

Insgesamt bietet der Erklärungszusammenhang von getreuer Kopie, Abschreibfehler und Originalersatz in sich stimmige und umfassende Lösungen an. Zudem sieht sich die kopienkritische Methode in der Lage, Abweichungen allein auf die Eigengesetzlichkeit des Vervielfältigungsprozesses zurückzuführen und diese rückgängig zu machen, indem sie die Überlieferung Schritt für Schritt nachvollzieht. Um das gesuchte Vorbild zu rekonstruieren, ist die Kopienkritik nicht auf eine Ergänzung von außen angewiesen; sie stellt vielmehr eine autonome, sich selbst zur Lösung ihrer Probleme genügende Methode dar. Gerade in ihrer Problemlösungskapazität und ihrer Selbstgenügsamkeit besteht die große Attraktivität dieses Ansatzes, der der Erforschung der Wandmalerei bis heute maßgebliche Impulse gegeben hat.

---

[17] Als *pinacothecae* wurden einzelne Räume bezeichnet, die zur Aufnahme von Tafelbildern dienten. Dementsprechend hat A. W. van Buren seine Suche nach einer möglichen Nachahmung solcher Bildergalerien in der Wandmalerei der Vesuvstädte ebenfalls auf einzelne Räume beschränkt. Dagegen hat vor allem K. Schefold die Vorbildfunktion der Pinakotheken auf alle Zimmer mit figürlichen Mittelbildern ausgedehnt. Ihm sind darin – mit unterschiedlichen Akzentuierungen – P. Zanker (Nachahmung des Villenluxus) und A. Wallace-Hadrill (Orientierung an den öffentlichen Sammlungen) gefolgt. Diese genetische Herleitung stellt allerdings keine Kriterien zur Verfügung, um die konkret getroffene Auswahl der Bilder zu verstehen. Es besteht die Gefahr, dass die Rückführung auf die Pinakothek zu einer Leerformel wird, unter die sich jedes beliebige Bild subsumieren lässt: van Buren, MemAmAc 15, 1938, 70-81; ders. in: RE Suppl. VIII (1956) 500-502 s.v. pinacotheca; Schefold, PM 32-34 mit weiterer Lit. S. 180; Zanker, JdI 94, 1979, 512 f.; ders. in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 42 f. sowie passim; Wallace-Hadrill, BSR 56, 1988, 73; s. außerdem H. G. Beyen in: Studia archaeologica Gerardo van Hoorn oblata (1951) 57 f.; W. Ehlich, Das Altertum 24, 1978, 167-176; Leach a.O. 159-167; Stemmer 55; R. Ling, ApolloLond 138, 1993, 18; Bergmann a.O. 98-107; C. H. Hallett, JRA 18, 2005, 433-435. – Zu den angenommenen Vorbildern, den Pinakotheken, s. H. Jucker, Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950) 35 f.; W. Ehlich, Das Altertum 23, 1977, 110-119.; A. Corso, AttiVenezia 139, 1980/81, 312 f.; A. Rouveret in: Pline l'ancien, témoin de son temps, Kongress Nantes 1985 (1987) 431-449; H. Mielsch, Die römische Villa (1987) 112 f.; H. Lavagne in: La pintura romana antigua, Kongress Merida 1996 (2000) 15 f.; A. Bounia, The Nature of Classical Collections. Collectors and collections, 100 BCE – 100 CE (2004) 272-280.

[18] A. Malraux, Das imaginäre Museum (1987; franz. Erstveröffentlichung 1947).

[19] A. Furtwängler, Meisterwerke der griechischen Plastik (1893) S. IX; s. auch S. XI.

1.2 Die Krise des Paradigmas – Eine Kritik der Kopienkritik sowie ihrer Kritiker

Die in die Meisterforschung gesetzten Erwartungen haben sich allerdings nicht erfüllt. Von ihrem Ziel, die literarische Überlieferung mit dem Denkmälerbestand zur Deckung zu bringen, scheint sie weiter denn je entfernt. So fällt die Bilanz, die Harald Mielsch in seinem Forschungsbericht zieht, ernüchternd aus: „Die erstaunlich geringe Zahl benennbarer Gemälde griechischer Meister, von denen Kopien vorliegen, hat sich in den letzten Jahrzehnten nicht erhöht“[20]. Selbst der Minimalkonsens, den Mielsch wenigstens noch für ein griechisches Meisterwerk, die Io des Nikias, ausmachen konnte, ist inzwischen zerstört[21]. Während die Mehrzahl der Forscher weiterhin ein zweifiguriges Vorbild mit Io und Argus annimmt[22], geht Burkhardt Wesenberg von einem nur einfigurigen Iobild des Nikias aus[23]. Und Gilbert Charles Picard meldet Zweifel an, ob überhaupt ein Zusammenhang zwischen den römischen Darstellungen dieses Themas und dem *opus nobile* besteht[24]. Ein solches Nebeneinander widersprechender Meinungen wirkt sich zunehmend lähmend auf das Studium der figürlichen Mittelbilder aus. Angesichts stagnierender, ja rückläufiger Anwendungserfolge sowie nur geringer Konsensfähigkeit ihrer Ergebnisse sind die traditionellen Problemstellungen und Problemlösungen der Meisterforschung in eine tiefgreifende Krise geraten[25]. Im Folgenden sollen unterschiedliche Lösungsversuche vorgestellt werden, mit denen die wissenschaftliche Gemeinschaft auf diese veränderte Ausgangslage reagiert.

---

[20] Mielsch 191; vgl. R. Biering, Die Odysseefresken vom Esquilin (1995) 11; Bergmann a.O. 92. 94.

[21] Mielsch 191.

[22] So zuletzt C. W. Müller, RhM 129, 1986, 142-156; N. Yalouris in: Iconographie classique et identités régionales, 14. Suppl. BCH (1986) 20; S. Jacopi in: Roma repubblicana dal 270 a.C. all’età augustea, Vortragsreihe Rom 1980/81 (1987) 70; E. Simon in: Cerulli Irelli I 269; E. Thomas in: Akten des XIII. Internationalen Kongresses für Klassische Archäologie, Berlin 1988 (1990) 562; H. Wrede, KölnJb 24, 1991, 93 f.; Ling 129. 132 f.; V. Sampaolo in: Soprintendenza Archeologica per le Province di Napoli e Caserta (Hrsg.), Alla ricerca di Iside, Mus.-Kat. Neapel (1992) 58 Nr. 1. 69; I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike (1994) 65 f.; H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001) 141; B. Andreae, Aphrodite, Hera und Heroen. Adaptionen griechischer Meisterwerke der Malerei in römisch-kampanischen Wandbildern, AbhMainz 6 (2013) 114. – Das dreifigurige Bild der Casa di Livia in Rom sahen Helbig a.O. (s.o Anm. 7) 141 f. und B. Neutsch, Der Maler Nikias von Athen (1940) 52-60, bes. 57 als die getreueste Wiedergabe an.

[23] in: Kanon. Festschrift Ernst Berger, 15. Beih. AntK (1988) 344-350.

[24] in: Iconographie classique et identités régionales, 14. Suppl. BCH (1986) 22 (Diskussionsbeitrag). Ausschlaggebend sind für Picard die ikonographischen Unterschiede zu den griechischen Iodarstellungen auf Vasen, die in etwa zeitgleich mit dem Bild des Nikias entstanden sind.

[25] Auf den deutlichen Rückgang kopienkritischer Untersuchungen zur römischen Wandmalerei verweisen von Blanckenhagen a.O. (s.o. Anm. 13) 259 Anm. 9, Ling 112, D. Scagliarini Corlàita in: Kongress Bologna 9 und Mielsch a.O. 151; anders E. W. Leach, AJA 96, 1992, 555. Dem Paradigma der Kopienkritik bleibt Andreae a.O.

Mehrheitlich wird die zu lockere Handhabung des kopienkritischen Instrumentariums als Ursache für die Krise angesehen. Die Kritik richtet sich hier vor allem gegen das Kriterium der ‚Kennerschaft' als Grundlage für die Bewertung einer Kopie: „Es ist kaum zu vermeiden, daß die Urteile über die künstlerische Qualität einzelner Repliken und ihrer Teile häufig subjektiv sind und zu völlig widerstreitenden Ergebnissen führen"[26]. In Zukunft soll die Entscheidung darüber, ob eine Kopie glaubwürdig ist oder nicht, deshalb nicht mehr von der persönlichen Erfahrung oder der fachlichen Autorität des jeweiligen Interpreten abhängen, sondern von der Befolgung intersubjektiv überprüfbarer Regeln. Konkret bedeutet das eine Rückbesinnung auf die Prinzipien und Standards philologischer Textkritik; der Anspruch auf Wissenschaftlichkeit wird an die akribische Rekonstruktion der Überlieferungsgeschichte eines Werkes geknüpft. Mit dem Schlagwort ‚philologische Genauigkeit' lässt sich ein beträchtlicher Teil der Forschungsaktivitäten charakterisieren: die möglichst vollständige Aufnahme des Kopienbestands, die die Beschränkung auf wenige qualitätsvolle Exemplare ablöst[27]; dann die Einbeziehung nachpompejanischer Wiederholungen, um die Aussage der pompejanischen Fresken durch unabhängige Zeugen zu kontrollieren[28]; eine verfeinerte Chronologie der umgebenden Wanddekoration soll die Abfolge der Darstellungen eines Themas durch extern ermittelte Daten bestimmen[29]; schließlich werden erstmals Stemmata aufgestellt, die Auskunft geben, welche Wandbilder voneinander abhängen und welche unabhängig voneinander entstanden sind[30]. Gemeinsamkeiten, die eine Gruppe von Darstellungen aufweist, können aber auch durch stilistische und ikonographische Konventionen der römischen Maler verursacht sein. Eine stemmatologische Auswertung solcher Varianten würde Abhängigkeiten konstruieren, wo gar keine sind.

---

weiterhin verpflichtet. Er ersetzt den Begriff Kopie durch „Adaption" (dazu a.O. 115 Anm. 242), ohne daraus allerdings methodische Konsequenzen zu ziehen.

[26] Mielsch 190; s. auch Lauter-Bufe 1. 3 (Ablehnung „aprioristischer Urteile") sowie für den Bereich der römischen Idealplastik die Kritik von H. Lauter, Zur Chronologie römischer Kopien nach Originalen des V. Jahrhunderts (Diss. Bonn 1966) 2; P. Zanker, Gnomon 44, 1972, 385 f.; ders., Klassizistische Statuen (1974) S. XVI.

[27] Als Folge dieser systematischen Kopienrezension ist die Überlieferungslage in vielen Fällen klarer, gleichzeitig aber auch komplizierter geworden. Denn wo die ältere Forschung ein gemeinsames Vorbild annahm, geht die jüngere Forschung jetzt oft von mehreren Typen aus: so H. P. von Blanckenhagen, RM 75, 1968, 106-143; K. M. Philipps jr., AJA 72, 1968, 1-23; R. Ling, MEFRA 91, 1979, 773-816, bes. 798. Von Blanckenhagen hat darüber hinaus für die Wandmalerei gezeigt, dass auch römische Werke - in diesem Fall die Bearbeitung einer griechischen Vorlage – selbst wiederum kopiert wurden. Die Möglichkeit klassizistischer Zwischenstufen bei der Überlieferung griechischer Tafelbilder betonen Mielsch 190 und B. Schmaltz, AA 1989, 78 f.

[28] Die Forderung, mindestens eine unabhängige Replik heranzuziehen, da die pompejanischen Bilder prinzipiell voneinander abhängig sein können, erheben Lauter-Bufe 4. 9. 18 sowie passim; B. Fehr, Gnomon 44, 1972, 103; Ling a.O. 793 f. 798-800; B. Schmaltz, JdI 104, 1989, 261 Anm. 12; Ling 135.

[29] Gleichzeitig werden topographische Studien notwendig, um den ursprünglichen Dekorationszusammenhang ausgeschnittener Wandgemälde zu rekonstruieren; s. dazu A. Allroggen-Bedel in: NFP 115. Zu den verbesserten Voraussetzungen für eine Rekontextualisierung der Wandfragmente s.u. Anm. 54.

[30] von Blanckenhagen a.O. 137 Abb. 4; Ling a.O. 769 Abb. 3; Wesenberg a.O. 349; außerdem für die römischen Fischmosaiken P. G. P. Meyboom, MededRom 39, 1977, 55. 66. 73. Die Anlehnung an die Verfahrensweisen der philologischen Textkritik wird hier besonders deutlich.

Größere Exaktheit bei der Scheidung von echten und unechten, griechischen und römischen Bildelementen soll daher eine Erforschung des römischen Zeitstils gewährleisten[31].

Der Versuch, die Regeln der Kopienkritik strenger anzuwenden, sensibilisiert die Forschung für Anwendungsprobleme der Theorie. Wie etwa ist der Fall einzuordnen, wenn gerade die qualitätvollste Version das Vorbild in erheblichem Umfang variiert?[32] In der Praxis bereitet ein solcher Befund kein unlösbares Problem. Er bekräftigt im Gegenteil das methodische Verbot, von einzelnen Kopien unmittelbar auf das Original zurückzuschließen, bestätigt damit den bereits eingeschlagenen Lösungsweg. Eine Herausforderung bleibt dieses Phänomen allerdings für die Theorie. Widersetzt es sich doch der Logik, die dem Denkmodell der Kopie als Abschrift zugrunde liegt. Zu kurz greift hier die traditionelle Erklärung der Fehlergenese, wie sie etwa German Hafner gibt; dass nämlich „nicht bei der Herstellung jeder Kopie ein großer Maler hinzugezogen wurde, der allein aber eine verlässliche […] Kopie hätte liefern können“[33]. Vielmehr entziehen sich Abweichungen auch und gerade bei künstlerisch anspruchsvollen Werken dem Erklärungszusammenhang von Abschreibfehler und getreuer Kopie[34]. Ist hier doch mit Korrekturen, also mit absichtlichen Handlungen zu rechnen, über die eine genealogische Herleitung der Varianten keinerlei Auskunft gibt. Bewusste Veränderungen bleiben unberechenbar und unvorhersehbar, durchbrechen die Eigengesetzlichkeit des Überlieferungsprozesses, von dem die Kopienkritik ausgeht: das Fortschreiben unbewusster Fehler beim Kopieren von Kopien.

Nicht nur vorsätzliche Veränderungen, auch die Auswahlprinzipien der Bilder überfordern das Erklärungspotential der Kopienkritik. Lange Zeit galt die These vom Surrogat, vom Ersatz für die griechischen Meisterwerke, als überzeugende Lösung dieses Problems. Demgegenüber hat

---

[31] S. besonders Lauter-Bufe; dazu die Rezension von Fehr a.O. 102-105; zur stilistischen Entwicklung der figürlichen Mittelbilder s. auch Ling 112.

[32] Zu diesem Ergebnis kommt Ling 134 f. für die Wandbilder von Achill auf Skyros, Typus Casa dei Dioscuri – Casa di Achille (‚Domus Uboni‘) – Casa di Apollo. Auf den Regelverstoß, den diese Überlieferungslage darstellt, hatte bereits Rodenwaldt 240 aufmerksam gemacht: „Wir dürfen also in diesem Falle die Gruppierung der Figuren auf dem schlechteren Exemplare für die genauere Wiedergabe halten“. Solange die Meisterforschung respektable Anwendungserfolge für sich verbuchen konnte, wurde diese ‚Anomalie‘ allerdings höchstens als regelbestätigende Ausnahme, nicht als Gegenbeispiel angesehen. – Vgl. auch Stemmer 53 für die Wiederholungen von Mars und Venus als Liebespaar.

[33] RdA 11, 1987, 5.

[34] Zur Kritik an der Gleichsetzung von künstlerischer Qualität der Kopie und Originaltreue s. L Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929; Nachdr. 1960) 304; Ling 134; C. H. Hallett in: G. Moon (Hrsg.), Polykleitos, the Doryphoros, and Tradition (1995) 128.

jedoch Mielsch darauf hingewiesen, dass das vorgefundene Themenspektrum der Normalitätserwartung nicht entspricht: „Die Frage, warum die Gemälde der großen Meister von Polygnot bis Apelles, die sich nach der literarischen Überlieferung größter Beliebtheit erfreuten und deren Themen zum Teil bekannt sind, in den Wandmalereien anscheinend kaum kopiert wurden, ist noch nicht gelöst“[35]. Und selbst bei den seltenen ‚Kopien‘ griechischer Meisterwerke scheint deren Berühmtheit ein eher nebensächliches Auswahlmotiv. Das jedenfalls ist die Schlussfolgerung, die Wesenberg aus der starken Umgestaltung eines solchen *opus nobile*, der Io des Nikias, in den römischen Darstellungen zieht[36]. Auswahl und Zusammenstellung der Wandbilder lassen sich dann aber nicht mehr pauschal auf die Faszination griechischer Meisterwerke und den Klang großer Namen zurückführen[37].

Insgesamt stößt der Versuch, die Krise der Vorbildrekonstruktion durch eine konsequente Anwendung der kopienkritischen Regeln zu beheben, somit auf erhebliche Schwierigkeiten. Probleme werden sichtbar, für die noch keine Lösungen in Aussicht stehen. Ein Großteil der Forschung teilt allerdings weiter die Überzeugung, dass eine Lösung dieser Probleme innerhalb des traditionellen Erklärungsrahmens prinzipiell möglich ist. Im Gegensatz dazu vertritt vor allem Bernhard Schmaltz die Auffassung, dass die kopienkritische Methode die offenen Probleme nicht nur nicht adäquat löst, sondern dazu auch gar nicht in der Lage ist. Die Ursache für die andauernde Krise lokalisiert er nicht mehr in der fehlerhaften Anwendung der kopienkritischen Regeln, sondern in fehlerhaften Vorannahmen der Theorie. Dementsprechend geht es Schmaltz nicht länger darum, den Schaden zu begrenzen, sondern ihn noch zu vergrößern, um das Scheitern der traditionellen Problemorientierung unabweisbar zu machen. Destruktion heißt seine Alternative zum vorherrschenden Typus einer ‚rettenden‘ Kritik. Als Mittel dazu dient

[35] Mielsch 191; eine Antwort auf diese Frage steht auch mehr als dreißig Jahre später noch aus: ders., Römische Wandmalerei (2001) 151; vgl. Bergmann a.O. (s.o. Anm. 16) 92. 94; Hodske 20 f. Zur Seltenheit der Wiedergabe statuarischer *nobilia opera* in der Wandmalerei s. E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (1988) 61. – Auch in der römischen Idealplastik wird der Anteil von Kopien griechischer Meisterwerke in der Regel wohl zu hoch angesetzt; s. dazu E. K. Gazda in: Greece and Rome, Kongress Harvard 1994, HarvStClPhil 97, 1995, 132 sowie für einen Teilbereich, die Skulpturenausstattung römischer Theater, M. Fuchs, Untersuchungen zur Ausstattung römischer Theater in Italien und den Westprovinzen des Imperium Romanum (1987) 191 f. und A. C. Özren, Thetis 3,1996, 115.

[36] Wesenberg a.O. 349 f.

[37] Vgl. die Kritik von Stemmer 55.

Schmaltz die Widerlegung gerade solcher Anwendungserfolge, durch die die Richtigkeit kopienkritischer Schlussfolgerungen glänzend bestätigt schien[38]. Angesichts der grundlegenden formalen Unterschiede, die seiner Meinung nach zwischen den griechischen und römischen Darstellungen eines Themas bestehen, stellt er grundsätzlich in Frage, „ob anhand der campanischen Wandbilder überhaupt auch nur eine vage Vorstellung von den viel gepriesenen Vorbildern der klassischen Zeit zu gewinnen ist“[39] . Zwar seien die figürlichen Mittelbilder „thematisch und formal griechischen Vorbildern verpflichtet, doch sind sie eben nicht wirkliche Kopien“[40]. Seine Hervorhebung eigenständiger und produktiver römischer Formen[41] will Schmaltz als ein Plädoyer verstanden wissen, den Wandbildern nicht länger ihre Qualifikation als Kunstwerke vorzuenthalten.

Die Position von Schmaltz stellt eine radikale Absage an das Programm der Meisterforschung dar. Wer sich von seinem Ansatz allerdings bereits eine tragfähige Alternative erhofft, der wird durch das Ausbleiben überzeugender Antworten enttäuscht. So bleibt insgesamt unklar, warum bestimmte Motive der Vorlagen übernommen, andere weggelassen oder verändert, neue hinzugefügt worden sind. Und nach welchen Kriterien wurden gerade diese und nicht andere Themen ausgewählt, die Bilder eines Raumes zusammengestellt? Warum wurde schließlich, wenn die Vorbilder so stark umgestaltet wurden, überhaupt auf bereits vorformulierte Darstellungsmuster zurückgegriffen und nicht gleich eine neue Lösung angestrebt? Solange keine Vorschläge zur Lösung dieser Probleme vorliegen, ist das Deutungsmonopol der Meisterforschung nicht ernsthaft in Frage gestellt; weiterhin fehlt ein konkurrenzfähiger Gegenkandidat.

---

[38] AA 1989, 71-79 (zu den Darstellungen von Theseus als Minotaurustöter); JdI 104, 1989, 259-281 (zu Perseus und Andromeda). In beiden Fällen besteht in der Forschung ein weitgehender Konsens, dass den römischen Wandbildern ein spätklassisches Original zugrunde liegt, das zudem in mindestens einer getreuen Kopie überliefert ist. Aus ikonographischen Gründen nimmt dagegen Schmaltz für die spezifische Formulierung der Theseussage eine erst römische Entstehungszeit an (dagegen I. Scheibler, Griechische Malerei der Antike [1994] 189 Anm. 110). Seine ablehnende Haltung gegenüber der Rekonstruktion eines griechischen, meist Nikias zugeschriebenen Vorbildes für die Darstellungen der Andromeda begründet Schmaltz mit fundamentalen Unterschieden zwischen griechisch-klassischer und campanischer Erzählweise. Das negative Ergebnis, zu dem er bei seiner erneuten Überprüfung zweier allgemein anerkannter Leistungen kopienkritischer Forschung gelangt und in dem er sich durch Wesenbergs Untersuchung zur Überlieferung der Io des Nikias bestätigt sieht (JdI 104, 1989, 280 Anm. 87), wird von Schmaltz über den konkreten Einzelfall hinaus verallgemeinert.

[39] Schmaltz, JdI 104, 1989, 280. Nur gering werden die Erfolgsaussichten der Meisterforschung bei der Rekonstruktion griechischer Tafelbilder auch von P. Zanker, JdI 94, 1979, 513; Ling 134 f. 218-220; R. Biering, Die Odysseefresken vom Esquilin (1995) 10 f. sowie W. Ehrhardt, Casa di Paquius Proculus (I 7, 1. 20), Häuser in Pompeji 9 (1998) 6 veranschlagt.

[40] Schmaltz a.O. 281; vgl. F. G. Andersen, AnalRom 14, 1985, 113-128, der lediglich eine Verwendung von Teil-Vorlagen annimmt. Die Maler hätten einzelne Figuren oder Figurengruppen aus ihren Musterbüchern jeweils neu zusammengestellt.

[41] Schmaltz a.O. 261. 269. 279. 281.

Schwerer als diese Erklärungsdefizite wiegt ein anderer Einwand. Was Schmaltz von seiner Gegenposition trennt, ist lediglich die Bewertung und Gewichtung der formalen Phänomene; das ästhetische Bezugssystem ist dasselbe geblieben. Beide Deutungsmuster setzen die Allgemeingültigkeit ästhetischer Kategorien voraus, die erst in der Moderne entstanden sind: Auf der Suche nach den verlorenen griechischen Originalen hatte die Forschung einseitig die Übereinstimmungen zwischen Vorbild und Abbild akzentuiert und die römischen Wandbilder zu unselbständigen Kopien erklärt. Abweichungen zur Vorlage blieben hier ein zwar ständiges Ärgernis, aber ohne Auswirkungen auf das Konzept der Kopie. Als Gegenreaktion ist die nicht weniger einseitige Betonung der Unterschiede durch Schmaltz zu verstehen. Bei der Vorbildrekonstruktion als Verfälschung ausgeschieden, erhalten die Abweichungen jetzt den Status des Unverfälschten, vormals individuelles Fehlverhalten des Kopisten gilt als Ausdruck kollektiver Identität. Durch eine solche Fixierung auf das Neue, unverwechselbar Römische werden nun aber umgekehrt die Übernahmen ausgeblendet oder doch möglichst gering veranschlagt. Die Forderung nach Originalität bleibt also auch hier weiterhin bestehen[42].

Der Versuch, die figürlichen Mittelbilder unter die Kategorien Original und Kopie zu subsumieren, endet in beiden Fällen in einem Dilemma: Ob nun die Gemeinsamkeiten *oder* die Unterschiede als relevant angesehen werden – jeweils bleibt ein nicht handhabbarer Rest, der sich einer eindeutigen Klassifizierung entzieht. Gerade das uns irritierende Nebeneinander von Übernahmen *und* Abweichungen findet in beiden Positionen keine zufriedenstellende Erklärung. Dabei scheint es auch für andere Epochen vorautonomer Kunst nicht möglich zu sein, eine klare Trennungslinie zwischen produktiven und reproduktiven Leistungen zu ziehen. Für das Mittelalter liefert Clive Staples Lewis eine gute Parallele: „We are inclined to wonder how men could be at once so original that they handled no predecessor without pouring new life into him, and so unoriginal that they seldom did anything completely new"[43]. Die Kontroverse, ob

[42] Zanker räumt ein, dass auch die Rehabilitierung der römischen Idealplastik lange Zeit „im Zeichen einer fast zwanghaften Suche nach dem ‚Originalen', Eigenen, Schöpferischen" stand: P. Zanker in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert (1992) 10; ähnlich die Kritik von T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2, 1987, 11-14; C. Maderna-Lauter in: Polyklet, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. (1990) 314 sowie Vogt-Spira – Rommel a.O (s.o. Anm. 12) in der gemeinsamen Einleitung S. VII. Dieser Einwand gilt auch, wie C. H. Hallett, JRA 18, 2005, 435 sowie J. Trimble – J. Elsner in: dies. (Hrsg.), Art and Replication: Greece, Rome and Beyond, Kolloquium Oxford 2004, Art History 29, 2006, 204 eingestehen, für das Remake dieser Diskussion, das seit einigen Jahren in der angelsächsischen Forschung stattfindet.

[43] The Discarded Image (1964) 198-215, das Zitat 209. Zu den divergierenden Produktionsprinzipien mittelalterlicher Literatur s. außerdem H. R. Jauß, Poetica 7, 1975, 342 f. (dort auch bereits das Zitat von Lewis); zur ‚Kopie' in der gleichzeitigen bildenden Kunst s. R. Krautheimer, JWCI 5, 1942, 1-33, wieder abgedr. in: ders., Ausgewählte Aufsätze zur europäischen Kunstgeschichte (1988) 142-197; G. Bandmann, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger 6(1979) 36. 48 f.; A. Rosenauer in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert (1992) 25-35; H. Bredekamp in: A. Berndt u .a. (Hrsg.), Frankfurter Schule und Kunstgeschichte (1992)

es sich bei den römischen Wandgemälden eher um unselbständige Kopien oder um eigenständige Kunstwerke handelt, scheint demnach überhaupt keine Grundlage im Untersuchungsgegenstand zu haben. Ihre Ursache liegt vielmehr auf Seiten des neuzeitlichen Interpreten, der vorautonome Kunst am Maßstab der Autonomieästhetik, an unseren Vorstellungen von Originalität und geistigem Eigentum bemisst.

1.3 Jenseits von Original und Kopie – Funktionale Äquivalenz und die Bedeutung des Raumkontextes

Angesichts der Schwierigkeiten, die sich bei der Anwendung der Kategorien Original und Kopie auf die römischen Wandbilder ergeben, ist es notwendig, diese Begriffe zu revidieren oder ganz aufzugeben. Wir können nicht länger von einer normativen Orientierung des Handelns ausgehen, die mit unseren Bedingungen künstlerischen Gestaltens identisch oder ihnen zumindest ähnlich ist. Vielmehr ist zu berücksichtigen, dass die Kategorien, die das Feld künstlerischer Produktion organisieren, selbst einem historischen Wandel unterliegen; dass die Herstellung der römischen Wandbilder anderen Geboten und Verboten folgt, sich an anderen kulturellen Selbstverständlichkeiten orientiert. Dementsprechend wird hier versucht, die Terminologie für ein Handlungskonzept offen zu halten, das die Praxis der römischen Maler adäquater beschreibt und erklärt, indem es Übernahmen und Veränderungen als gleichberechtigte, miteinander verträgliche Verfahrensweisen einbezieht.

Gemeinsamkeiten zwischen den Wandbildern eines Themas können auf unterschiedliche Weise zustande gekommen sein. In der vorliegenden Untersuchung wird zwischen *typologischen* und *motivischen* Übereinstimmungen unterschieden, je nachdem, ob Darstellungen Bezug auf eine

117-140, bes. 125-137. – Zum Stellenwert des Konzepts der Innovation durch Imitation noch in der kunsttheoretischen Diskussion des 17. Jhs. s. M. H. Loh, ArtB 86, 2004, 477-504.

bestimmte Vorlage nehmen oder nicht[44]. Unter dem Begriff *Typus* werden diejenigen Bildwerke zusammengefasst, bei deren Ausführung eine bereits vorhandene bildliche Fassung als gemeinsamer Ausgangspunkt diente. Der Typusbegriff registriert diesen Sachverhalt und nicht mehr. Darüber, wie sich die Nachahmung zu der benutzten Vorlage zu verhalten hat, werden hier keine Voraussetzungen gemacht; anders als in der kopienkritischen Forschung wird der Terminus Typus also nicht normativ, sondern deskriptiv verwendet.

Übereinstimmungen müssen aber nicht unbedingt durch das Vorhandensein einer gemeinsamen Vorlage entstanden sein. Zu berücksichtigen ist die vereinheitlichende Wirkung der ikonographischen Tradition, von Werkstattpraxis und Musterbüchern oder auch der Benutzung derselben Textvorlage, um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Diese ganz unterschiedlichen Faktoren, zu denen als Grenzfall hier auch die Übernahme von Figurentypen aus Vorlagen anderer Bildthemen gerechnet wird, werde ich unter den Oberbegriff *motivische* Ähnlichkeit subsumieren. Solche motivischen Entsprechungen schließen typologische aus, nicht umgekehrt. Denn auch wenn auf eine bereits vorgefertigte Lösung zurückgegriffen wurde, konnten Figuren aus anderen Vorlagen eingesetzt werden.

Die Vertreter eines Typus werden hier ohne weitere Differenzierung als *Wiederholungen* bezeichnet. Genutzt wird dabei die alltagssprachliche Grundbedeutung des Wortes im Sinne von ‚dasselbe wieder tun' und ‚etwas von neuem tun'. Diese doppelte Bedeutung von ‚dasselbe' und ‚von neuem' ermöglicht, das gleichzeitige Nebeneinander von Übernahmen und Veränderungen, von repetitiven und innovativen Anteilen ein und desselben Bildwerkes, auch begrifflich nachzuvollziehen.

Die Wahl dieses weitgefassten Oberbegriffs steht im Gegensatz zur Terminologiediskussion, die vor allem anhand der römischen Idealplastik geführt wird[45]. Grund dafür sind nicht die

---

[44] Zur Unterscheidung von Typus und Motiv s. H. Gabelmann, Antike Audienz- und Tribunalszenen (1984) 32 mit weiterer Lit. in Anm. 107; D. Willers, AntK 29, 1986, 137-150; ders., GettyMusJ 14, 1986, 34 f.; C. Landwehr in: B. Andreae (Hrsg.), Phyromachos-Probleme, 31. Ergh. RM (1990) 101-122; zum Typus-Begriff außerdem die bei M. Mangold, Athenatypen auf attischen Weihreliefs des 5. und 4. Jhs. v. Chr., 2. Beih. HASP (1993) 13 Anm. 20 angeführte Literatur.

[45] Grundlegend für die Klassifikationsdebatte ist immer noch die von L. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923) 3 f. aufgestellte Skala der Abhängigkeitsverhältnisse. Eine allgemein verbindliche Terminologie ist allerdings nicht in Sicht, da sein Begriffssystem von jedem Autor abgewandelt wird. Einige Beispiele

Schwierigkeiten, die sich bei einer Übertragung der vorgeschlagenen Definitionen auf die Wandmalerei ergeben[46], sondern Zweifel an der Tauglichkeit des zugrunde liegenden Ordungsschemas für ein Verständnis der römischen Veränderungen[47]. Die intensive Suche nach einem immer engmaschigeren Begriffssystem verdeckt die Frage, was eine Klassifikation nach dem Veränderungsgrad der Kopien leisten kann und was nicht. Diese Untergliederung lässt sich nicht ohne weiteres von ihrer ursprünglichen Aufgabe ablösen: die Exaktheit der Wiedergabe zu bestimmen, um mit Hilfe der zuverlässigsten Kopie das verlorene Vorbild zu rekonstruieren. Entsprechend ihrer traditionellen Bewertung als Fehler, als verderbte Lesarten, kommen die Variationen der Vorlage auch weiterhin nur als Abweichungen, als ein Sammelsurium unzusammenhängender und willkürlicher Einzelveränderungen in den Blick. Der morphologische Vergleich stellt keine Kriterien zur Verfügung, Variationen der Vorlage als zusammenhängend, in sich folgerichtig und sinnvoll zu verstehen. Ein solches Verständnis ist erst gegeben, wenn wir die Ursachen, Absichten und Ziele kennen (oder zumindest mögliche Ursachen, Absichten und Ziele), die hinter diesen Veränderungen stehen[48].

---

aus den letzten Jahren können das verdeutlichen: P. Karanastassis, AM 101, 1986, 210 f.; M. Söldner, Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst (1986) 282 ff.; H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Der Wandel der Aphrodite (1988) 13 f.; S. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (1989) 3 ff. (mit Kritik an Söldners Begrifflichkeit); Maderna-Lauter a.O. 328-365; D. Kreikenboom, Bildwerke nach Polyklet (1990) 18 f.; M. Brinke, Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre – Neapel (1991) 23 ff.; C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae I (1993) 15 f.; Mangold a.O. 13 f.; L. E. Baumer, Vorbilder und Vorlagen (1997) 16; Filges a.O. (s.o. Anm. 14) 5 ff. (dazu die Kritik von M. Fullerton, JRA 13, 2000, 512 f.); C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, MilForsch 1 (1999) 73 ff.; S. Kansteiner, Herakles (2000) 2. Das Terminologieproblem wird auch nicht, wie R. Wünsche in: Festschrift Luitpold Dussler (1972) 45-80, bes. 62-68 vorgeschlagen hat, durch die Übernahme des Dreierschemas von *interpretatio*, *imitatio* und *aemulatio* gelöst, das A. Reiff, Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern (Diss. Köln 1959) für die Produktion und Bewertung der römischen Literatur herausgearbeitet hat. Im Gegensatz zur Auffassung von Wünsche und Reiff bilden diese Begriffe keine feststehende dreistufige Fachterminologie, mit der sich die Abhängigkeit oder Eigenständigkeit eines Werkes präzise bestimmen lässt. Denn in den Schriftquellen werden, wie Reiff a.O. 10 selbst einräumt, an keiner Stelle alle drei Stufen des Schemas zusammen erwähnt. Nachweisbar sind jeweils nur zwei der drei Begriffe in Form von Antithesen. Es handelt sich um ein relativ offenes, flexibles Bewertungsschema, nicht um ein klar definiertes Instrumentarium zur Vermessung der Abstände zwischen Vorbild und Nachbild; so bereits die Kritik von M. Fuhrmann, Gnomon 33, 1961, 445-48 an Reiff; s. auch den Einwand von C. H. Hallett, JRA 18, 2005, 432 f. mit Verweis auf Plin. nat. 34, 47.

[46] Die Kriterien des Vergleichs wären u. a. um die Farbigkeit, Maltechnik und Hintergrundsgestaltung zu erweitern. Andererseits entfällt ein in der Plastik entscheidendes Merkmal für die Bewertung der Wiedergabequalität, die Maßentsprechung zwischen Original und Kopie, da die Größe der Wandgemälde von Raum zu Raum variiert. – Lippold 8 hat die von ihm für die Plastik erarbeitete Terminologie nicht auf die Wandmalerei angewandt, da die für die griechischen Originale ungünstigere Überlieferungslage solche feinen Abstufungen nicht zulasse. Ein eigenes Klassifikationsschema hat jetzt Hodske 141 f. vorgelegt.

[47] Vgl. die Kritik von P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974) S. XVII, die Lippoldsche Terminologie sei „ganz vom Interesse an den griechischen Vorbildern geprägt“ und deshalb für eine Untersuchung der römischen Aussageintentionen „nicht verbindlich“; s. außerdem Wünsche a.O. 62-68; W. Trillmich, MM 20, 1979, 340; Schröder a.O. 3 (eine Klassifikation nach dem Veränderungsgrad sei „für das Verständnis der römischen Kunst hinderlich“); N. Hackländer, Der archaistische Dionysos (1996) 155; Fullerton a.O. 513 („these distinctions tell us nothing about the meaning of the statue as a work of Roman art“).

[48] Auch die Umkehrung der Wertehierarchie zugunsten der römischen Variationen, die Wünsche vorgeschlagen hat, liefert noch keine Ursachen und Motive für konkrete Veränderungen. Allerdings werden durch Wünsches Ansatz die Weichen für die römische Rezeption griechischer Kunst vom Leitaspekt der Reproduktion auf den der

Im Folgenden wird deshalb ein anderer Vergleichsmaßstab gewählt: die *Funktion* der Veränderungen. Unter Funktion verstehe ich hier mit Niklas Luhmann „[…] ein regulatives Sinnschema, das einen Vergleichsbereich äquivalenter Leistungen organisiert. Sie bezeichnet einen speziellen Standpunkt, von dem aus verschiedene Möglichkeiten in einem einheitlichen Aspekt erfaßt werden können. In diesem Blickwinkel erscheinen die einzelnen Leistungen dann als gleichwertig, gegeneinander austauschbar, fungibel, während sie als konkrete Vorgänge unvergleichbar verschieden sind“[49]. Gegenüber den bisherigen Klassifikationen hat ein funktionalistischer Ansatz mehrere Vorteile:

Die Frage nach der Funktion ermöglicht es, Variationen der Vorlage auf eine bestimmte Problemstellung zu beziehen. Abweichungen sind dann nicht länger beliebig und willkürlich, sondern sinnvoll im Hinblick auf diesen Zweck. Die Anerkennung, ob eine Veränderung ein Problem adäquat löst, ist unabhängig davon, ob der heutige Betrachter diese Lösung als ästhetisch gelungen ansieht oder nicht[50].

Im Hinblick auf ihre Funktion werden auch solche Veränderungen vergleichsfähig, zwischen denen es keine optisch erkennbare Ähnlichkeitsbeziehung gibt; Variationen, die zum Teil an entgegengesetzten Enden der Abweichungsskalen stehen. Die Einzelveränderungen brauchen keine Ähnlichkeit untereinander aufzuweisen, da ihre Gleichheit nicht im Objekt, sondern in ihrer Relation zu einer gemeinsamen Problemstellung liegt: Ganz unterschiedliche Veränderungen können dasselbe Problem auf unterschiedliche Weise lösen[51]. Wir sind damit nicht mehr

---

produktiven Nachahmung umgestellt. Denn wie er nachweisen konnte, steht nicht die größtmögliche Nähe, sondern die größtmögliche Entfernung vom Vorbild an oberster Stelle der römischen Werteskala. Damit ist die scheinbar ontologische Differenz zwischen Original und Kopie, „das vorbestimmte Schicksal [der Kopie], niemals besser, nur schlechter sein zu können als das Original“ (K. Maurer, Poetica 8, 1976, 240 f.), für die römische Kunst nicht länger aufrechtzuerhalten. Die Rezeption griechischer Kunst orientierte sich vielmehr am Leitmotiv des Wettbewerbs, der Konkurrenz, das ein Verbessern und Übertrumpfen der Vorlagen nicht nur tolerierte, sondern ausdrücklich forderte. Innerhalb dieser ganz anderen Rahmenbedingungen stellte nicht wie bei uns die Unantastbarkeit des Vorbildes, sondern seine *Veränderbarkeit* eine kulturelle Selbstverständlichkeit dar, die den Arbeitsprozess der römischen Maler prägte.

[49] Zur Methode des Äquivalenzfunktionalismus s. N. Luhmann, Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 14, 1962, 617-644, wieder abgedr. in: ders., Soziologische Aufklärung I 6(1991) 9-30, danach hier das Zitat S. 14. – Zur Abgrenzung gegen einen mechanistischen Funktionsbegriff in Teilen der kunstgeschichtlichen Literatur s. H. Belting in: ders. u. a., Kunstgeschichte. Eine Einführung (1986) 188 f.

[50] Es wird also versucht, überhaupt erst einmal zu verstehen, warum eine Veränderung möglicherweise vorgenommen worden ist. Ein solches relatives Verständnis wird häufig durch ein vorgängiges normatives Urteil verstellt: „Fast immer führen die an griechischen Originalen orientierten Ansätze“ – so die Kritik von Landwehr a.O. 101 – „zu negativen, bisweilen vernichtenden Beurteilungen römischer Werke“.

[51] Darin liegt ein entscheidender Unterschied zur Kopienkritik, die davon ausgeht, dass gleiche Veränderungen auch gleiche Ursachen haben, während umgekehrt unterschiedliche Gründe zu unterschiedlichen Veränderungen führen. Denn innerhalb des Erklärungsmodells von getreuer Kopie und Abschreibfehler ist vor allem die Zahl der

auf den Grad der Veränderung als Vergleichsmaßstab angewiesen. Die traditionelle Gestaltähnlichkeit wird durch das Kriterium der Zweckähnlichkeit abgelöst.

Die funktionale Analyse bezieht Einzelveränderungen auf eine übergeordnete Problemstellung, die auch andere Leistungsmöglichkeiten (funktionale Äquivalente) sichtbar werden lässt. Dieser Standpunkt eröffnet den Blick auf Handlungsspielräume der Maler, für die Lösung ein und desselben Problems zwischen verschiedenen Mitteln zu wählen. Bei der Entscheidung für eine bestimmte Lösung waren gleichzeitig mögliche Folgeprobleme abzuwägen, da Veränderungen der Vorlage, die für die betreffende Problemstellung vorteilhaft sind, zu Schwierigkeiten in anderen Bereichen führen können (Nebenfolgen für die Komposition, die intendierte Aussage usw.). Damit zeichnet sich – zumindest in groben Umrissen - ein Handlungskonzept ab, das in einem fundamentalen Gegensatz zu den Verhaltenserwartungen an einen Kopisten steht. Denn während die Kopie Selbstdisziplin, Fehlervermeidung und Handlungsverzicht verlangt, sahen sich die Maler mit Entscheidungssituationen, Wahlmöglichkeiten der Mittel sowie der Notwendigkeit einer Folgenabschätzung ihres eigenen Handelns konfrontiert[52].

Die Frage nach der Funktion der Veränderungen zieht zwangsläufig auch die Frage nach der Funktion der Übernahmen nach sich. Denn wenn die Vorlage variiert werden konnte, besteht ein Erklärungsbedarf, warum gerade bestimmte Elemente übernommen wurden, während andere weggelassen oder abgewandelt worden sind. Im Hinblick auf die beabsichtigte Bildaussage und den vorgesehenen Verwendungszusammenhang stellen sowohl die Übernahmen als

---

kopierten Zwischenglieder und damit der zeitliche Abstand vom Original ausschlaggebend für die Entstehung von Abweichungen. Der jeweilige Platz innerhalb der Überlieferungskette bestimmt den Veränderungsgrad, also die Wiedergabequalität einer Kopie. Ähnliche Wiederholungen der Vorlage verbinden demnach eine gemeinsame Ahnenreihe und ein entsprechender zeitlicher Abstand vom Original. Innerhalb eines funktionalistischen Ansatzes sind dagegen die Gleichzeitigkeit verschiedener Veränderungen sowie die Ungleichzeitigkeit gleichartiger Variationen möglich. Art und Umfang der Veränderungen hängen in erster Linie nicht von der zeitlichen Stellung einer Wiederholung, sondern von der jeweiligen Problemstellung ab, die durch diese Variation gelöst werden soll. Die chronologische Bestimmung der Abfolge der Wiederholungen verliert dadurch ihre zentrale Bedeutung für eine Erklärung der Veränderungen.

[52] Der Gegensatz der Handlungskonzepte beim Anfertigen einer Kopie oder der Herstellung eines Wandbildes ließe sich mit Max Weber auch als Gegensatz von *wertrationalem* und *zweckrationalem* Handeln charakterisieren. Die hier vorgestellte Entscheidungssituation entspricht dabei dem Typus des zweckrationalen Handelns, bei dem die Zwecke gegen die Mittel und Nebenfolgen abgewogen werden. Die Tätigkeit des Kopisten ließe sich dagegen mit Webers wertrationalem Handeln gleichsetzen, das sich an einem nicht hinterfragten Wert, dem Original, orientiert, dessen Autorität sich die Wiedergabe bis in die kleinsten Einzelheiten unterordnet. Fragen der Interpretation, der Relevanz für die eigene Zeit, der Eignung für einen bestimmten Aufstellungsort usw. werden aus dem Arbeitsprozess ausgeklammert. S. dazu auch hier S. 116 f.

auch die Veränderungen funktionale Äquivalente dar. Der künstliche Gegensatz von reproduktiven und produktiven, ihrer Herkunft nach griechischen oder römischen Elementen wird so zugunsten der Suche nach ihrer gemeinsamen Leistung aufgehoben.

Beabsichtige Veränderungen der verwendeten Vorlagen sind, wie wir gesehen haben, innerhalb des Erklärungsrahmens von getreuer Kopie und Abschreibefehler nicht vorgesehen. Dementsprechend steht auch kein Instrumentarium zur Verfügung, um eine mögliche positive Funktion der Abweichungen zu bestimmen. Die typologische Analyse liefert dafür keine Kriterien, sondern bleibt auf eine Ergänzung von außen angewiesen. Eine solche Ergänzung scheint möglich, wenn man den Raumkontext in die Untersuchung miteinbezieht. Innerhalb der kopienkritischen Forschung wurde ein entscheidender Unterschied bisher weitgehend vernachlässigt: der Unterschied zwischen transportablen, tendenziell ortlosen Tafelgemälden und ortsgebundenen Wandbildern. Denn anders als bei Tafelgemälden, die erst nachträglich und mehr oder weniger zufällig einen Platz finden, wurden die figürlichen Mittelbilder von vornherein vor Ort und für einen bestimmten Aufstellungsort hergestellt[53]. Damit ist ein möglicher Ansatzpunkt für eine funktionale Analyse gegeben; dann nämlich, wenn wir Variationen als Lösung von Problemen verstehen, die bei der Anpassung der verwendeten Vorlage an den vorgesehenen Kontext entstanden sind. Während die Kopienkritik die figürlichen Mittelbilder aus ihrem ursprünglichen Kontext herauslöst und einen Zusammenhang zwischen zeitlich und örtlich getrennt entstandenen Werken desselben Themas konstruiert, werde ich den Raumkontext von Anfang an in die typologische Analyse der Narzissbilder einbeziehen. Das heißt, das traditionelle Untersuchungsfeld wird vom Verhältnis Vorbild – Abbild auf die Relation Vorlage – Kontext ausgedehnt. Die Rekonstruktion des ursprünglichen Verwendungszusammenhangs macht eine Reihe von zum Teil umfangreichen Vorarbeiten erforderlich[54]. Um den Fortgang der Argumentation

[53] Zu Versuchen, den Kontext eines Werkes als eine produktive Kategorie kunstwissenschaftlicher Betrachtung zu erschließen, s. W. Kemp in: ders. (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild (1985) 7-27, bes. 24; T. Puttfarken, ebenda 62-90; W. Kemp in: Belting a.O. 203-221 mit weiterer Literatur S. 220; Belting, ebenda 186-202 – Auf dem Gebiet der römischen Wandmalerei wurden zahlreiche Einzelbeobachtungen von „Kontextmarkierungen“ (Kemp) der figürlichen Mittelbilder gemacht, ohne daraus allerdings Konsequenzen für die typologische Analyse der Darstellungen eines Themas zu ziehen. Eine Ausnahme bildet der Ansatz von A. Trendelenburg, der hier in Zusammenhang mit dem Narzisstypus A besprochen wird.

[54] Die Voraussetzungen für eine Einbeziehung des Raumkontextes haben sich in den letzten Jahren vor allem für Pompeji entscheidend verbessert. Eine fotografische Dokumentation der erhaltenen Dekorationen durch das Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione in Rom wurde seit 1981 durch ein topographisches Verzeichnis zugänglich gemacht (PPP I-IV). Ein Großteil der Aufnahmen, ergänzt durch Reproduktionszeichnungen und ausgeschnittene Malereien, wurde seit 1990 im Rahmen der Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale publiziert (PPP I-X; hinzu kommt ein separater Band mit Reproduktionen heute z. T. zerstörter Fresken: La Documentazione nell'opera di Disegnatori e Pittori dei secoli XVIII e XIX [1995]). Ohne die ursprünglich vorgesehene Publikation der Wandausschnitte im Magazin des Neapler Museums bleibt diese monumentale Reihe allerdings

zu entlasten und den Text möglichst lesbar zu halten, wird die Diskussion von Problemen, die bei der Identifizierung und Lokalisierung der Narzissdarstellungen und ihrer Bildkombinationen auftreten, in den Katalogteil verlegt.

---

ein Torso. Parallel dazu wurde der Baubefund einiger Häuser durch das von V. M. Strocka initiierte Forschungsprojekt „Häuser in Pompeji“ aufgenommen und in zwölf Bänden veröffentlicht. Für Herculaneum ist die Dokumentationslage wesentlich schlechter als für Pompeji, da der von A. Maiuri geplante zweite Band seiner Grabungspublikation „Ercolano. I nuovi scavi“ zur Ausstattung der Häuser nicht erschienen ist. – Um die Zuweisung bisher nicht lokalisierter, aus den Wänden herausgelöster Dekorationen im Museum von Neapel hat sich vor allem A. Allroggen-Bedel in zahlreichen Aufsätzen verdient gemacht. Ein Index ihrer bisherigen Identifizierungen bleibt ein Desiderat, da ihre Zuweisungen nur unvollständig zur Kenntnis genommen werden. Ihre Ergebnisse für Herculaneum hat M. Manni, CronErcol 10, 1990, 130-134 zusammengefasst.

2 Die Darstellungen des Narziss – ein Testfall

2.1 Der Mythos

Narziss, der sich in sein eigenes Spiegelbild verliebt, besitzt einen Bekanntheitsgrad wie kaum eine andere Figur des antiken Mythos. Seit Sigmund Freud gilt er in der Psychoanalyse als Prototyp einer selbstverliebten gestörten Persönlichkeit, die nur auf sich selbst bezogen und zu echten sozialen Beziehungen unfähig ist. Bekannt wurde Narziss durch das nach ihm benannte Konzept des Narzissmus. Die psychoanalytische Vereinnahmung des Narziss durch Sigmund Freud und Jacques Lacan[55] fließt immer wieder in die Interpretation der antiken Texte und bildlichen Darstellungen dieses Themas ein. Allerdings hat der antike Narziss mit der Kunstfigur der Psychoanalyse nur wenig gemein[56].

Die Geschichte des Narziss ist in der antiken Literatur und bildenden Kunst erst im Späthellenismus belegt. Als früheste griechischsprachige Version galt lange ein Kapitel in den Διηγήσεις des Konon, das nur durch die Epitome des Photios überliefert ist[57]. Handlungsort ist die Stadt Thespiai in Böotien. Der Mythograph berichtet von einem schönen Knaben, der alle Liebhaber abwies und dadurch einen Frevel gegenüber Eros beging[58]. Dem Ameinias, der besonders hartnäckig um ihn warb, schickte er sogar ein Schwert, mit dem der Abgewiesene vor dem Haus des Narziss[59] Selbstmord beging. Zuvor rief jener noch Eros, den Stadtgott von Thespiai, mit

---

[55] S. Freud, Zur Einführung des Narzißmus (1924). S. auch die Neuinterpretation durch J. Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Schriften I (1986; franz. Erstveröffentlichung 1949) 61–70.

[56] Die Vereinnahmung der mythischen Figur durch die Psychoanalyse haben Ursula und Rebekka Orlowski kritisiert. Diese habe, so ihr Vorwurf, den Begriff Narzissmus auf den Mythos rückprojiziert und dann als anthropologische Konstante aus dem Mythos hergeleitet (Orlowsky 19-21. 361-370).

[57] Konon frgt. 24 bei Phot. bibl. 186 p. 24 134 b 28-135 a 3 = FGrHist 24 F 1 p. 197, 30-198, 7; M. K. Brown, The Narratives of Konon. Text, translation and commentary of the Diegeseis, Beiträge zur Altertumskunde 163 (2002) 172-178 Nr. 24. Konon hat sein Werk Archelaos Philopatris Ktistes, König von Kappadokien 36 v. Chr. - 17 n. Chr., gewidmet. Seine Version der Narzisssage und die des Ovid sind damit annähernd zeitgleich entstanden.

[58] Konon bezeichnet ihn als ‚stolz, hochmütig' (ὑπερόπτης) gegenüber Eros und den *Erastai*.

[59] Gemeint ist wohl auf der Türschwelle. Der Tötungsort greift auf das Paraklausithyron-Motiv der antiken Liebeslyrik zurück. Der ausgeschlossene Liebhaber bittet vor der verschlossenen Tür um Einlass. Eine enge Entsprechung bildet das „Suicide-Paraclausithyron" des Ps.-Theokr. eid. 23; dazu F. O. Copley, TransactAmPhilAss 71, 1940, 52-61; wieder abgedr. in: B. Effe (Hrsg.), Theokrit und die griechische Bukolik, Wege der Forschung 580 (1986) 328-339.

der Bitte um Vergeltung an. Eros kam dieser Bitte umgehend nach: In einer Quelle erblickte Narziss sein eigenes Bild, in das er sich sogleich verliebte. Wann und wie er die Täuschung durch die Spiegelung erkennt, wird - zumindest im Auszug des Photios - nicht erwähnt. Dort heißt es, am Ende sei sich Narziss bewusst geworden, dass er zu Recht leide, da er das Liebesverlangen des Ameinias abgewiesen habe. Daraufhin tötete sich Narziss ebenfalls, wohl auf dieselbe Art wie Ameinias. Aus dem Blut des Knaben entsprang die nach ihm benannte Narzisse. Aufgrund des von Eros statuierten Exempels wurde dem Kult der alten Stadtgottheit verstärkt Aufmerksamkeit geschenkt.

Die von Konon erzählte Geschichte geht auf eine böotische Lokalsage zurück, die mit dem Heiligtum des Eros von Thespiai in Zusammenhang steht[60]. Typisch für eine solche Kultlegende sind die Motive von ‚Frevel' und gerechter Bestrafung, von *hybris*[61] und *nemesis* sowie auch das Talionprinzip: „Narziß erfährt die Qual, die er mit seiner Sprödigkeit anderen bereitet hat, an sich selbst."[62] Für die Kulttopographie Thespiais ist eine Quelle des Narziss durch Pausanias sowie ein Garten des Narziss durch eine Inschrift Hadrians gesichert[63].

Die früheste griechische Version des Narzissmythos wurde erst vor wenigen Jahren entziffert. In wesentlichen Punkten - den zurückgewiesenen Liebhabern, Selbstliebe und Selbstmord, der aus dem Blut entsprungenen Narzisse - stimmt das Fragment eines Papyrus aus Oxyrhynchos mit den Angaben Konons überein[64]. Zugeschrieben wird der neue Text Parthenios von Nicaea,

---

[60] Pausanias geht bei der Beschreibung Böotiens kurz auf die Narzisssage ein und unterzieht sie einer rationalistischen Mythenkritik (Paus. 9, 31, 7-9). - Ursprünglich war der Kult nicht in Böotien, sondern auf Euböa beheimatet. Im Heiligtum von Amarynthos bei Eretria wurde die Naturgottheit Narkittos verehrt. S. dazu D. Knoepfler, La Patrie de Narcisse. Un héros mythique enraciné dans le sol et dans l'histoire d'une cité grecque (2010).

[61] Bei Ov. met. 3, 353 klingt dieses Motiv kurz in der Formulierung *dura superbia* an.

[62] Zanker 153.

[63] Paus. 9, 31, 7. Weihung eines Anteils seiner Jagdbeute an den Eros von Thespiai durch Hadrian: G. Kaibel, Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta (1878) Nr. 811; IG VII 1828; F. P. Page (Hrsg.), Further Greek Epigrams (1981) 565 f.; A. Schachter, Cults of Boiotia II, BICS Suppl. 38, 2 (1986) 181-182; E. L. Bowie in: S. Walker - A. Cameron (Hrsg.), The Greek Renaissance in the Roman Empire, Papers of the tenth British Museum Classical Colloquium, BICS Suppl. 55 (1989) 200; A. Gutsfeld in: W. Martini (Hrsg.), Die Jagd der Eliten in der Erinnerungskultur von der Antike bis in die frühe Neuzeit (2000) 81 mit Anm. 21; T. Kasulke ebenda 112-115; P. Goukowsky in: J. Dion (Hrsg.), L'épigramme de l'Antiquité au XVIIe siècle ou Du ciseau à la pointe (2002) 217-246.

[64] POxy. 4711: D. Keyes, BBC History Magazine 5, Mai 2004, Nr. 5, 9; W. B. Henry in: The Oxyrhynchus Papyri LXIX (2005) 46–53 (editio princeps); G. O. Hutchinson, ZPE 155, 2006, 71-84; W. Luppe, ArchPF 52, 2006, 1-3; C. A. Martins de Jesus, Boletim de estudos clássicos 45, 2006, 11-18; E. Calderón Dorda in: M. C. Álvarez Morán – R. M. Iglesias Montiel (Hrsg.), Y el mito se hizo poesía. Mitografía y Ovidio, Kongress Murcia 25.-26.11.2010 (2012) 69-88; New light on the Narcissus myth: P.Oxy. LXIX 4711, zuletzt aktualisiert am 23.07.2014, <http://www.papyrology.ox.ac.uk/POxy/papyri/4711.html> (14.03.2015). Abgelehnt wird die Zuschreibung an Parthenios von H. Bernsdorff, JHS 107, 2007, 1-18.

dessen um 50 v. Chr. verfasste Metamorphosen nicht erhalten sind. Parthenios verkehrte in Roms literarischen Kreisen. Seine Metamorphosen dienten wahrscheinlich auch als Vorlage für das gleichnamige Werk des Ovid[65].

Die kanonisch gewordene, umfangreichste und komplexeste Fassung der Narzisserzählung stammt von Ovid[66]. In entscheidenden Punkten weicht seine Bearbeitung von der böotischen Kultlegende ab. Die lokalen und für die Kultlegende konstitutiven Elemente sind weitgehend zurückgenommen: Der Eros von Thespiai ist durch Nemesis ersetzt, das Motiv von Schuld und Sühne des Narziss spielt nur eine untergeordnete Rolle bei Ovid. Die wichtigste Neuerung gegenüber der hellenistischen Mythentradition stellt die Verknüpfung der Narziss- mit der Echosage dar. Dass erst Ovid die Nymphe in die Narzisserzählung eingeführt hat, lässt sich unter anderem aus einem Bruch der Handlung erschließen. Da Echo keine eigene Stimme besitzt, muss ein anonymer, vorher nicht genannter Verehrer (*aliquis despectus*) für die Bitte um Vergeltung einspringen[67]. Auch fehlt die Quellnymphe Echo bei Konon und Parthenios. Die Einführung Echos als Personifikation des Widerhalls ermöglicht dem römischen Dichter ein geschicktes und reizvolles Spiel der Verdoppelung der optischen um die akustische Reflexion[68].

Der Handlungsablauf ist schnell erzählt. Die Nymphe Echo verliebt sich in den schönen Jäger Narziss, der sie zurückweist. Von Liebessehnsucht verzehrt, schwindet sie dahin und wird zur körperlosen Stimme. Bald darauf soll es Narziss nicht besser ergehen. Er erblickt in einer Quelle sein eigenes Bild, bei dessen Anblick er in leidenschaftlicher Liebe entbrennt. Sein Liebeswerben um das Gegenüber im Wasser wird von Ovid nicht ohne Ironie mit dem ganzen Motivrepertoire der Liebeslyrik geschildert. Als Narziss letztendlich die Vergeblichkeit und Unerfüllbarkeit seiner Liebe erkennt, stirbt er auch in den Metamorphosen Ovids und verwandelt sich in die nach ihm benannte Blume.

---

[65] Hutchinson a.O. 71-84.

[66] Ov. met. 3, 339-510. Im Gegensatz zur Beliebtheit des Themas in der Wandmalerei wird Narziss in der zeitgenössischen Literatur nur selten erwähnt. Die kurzen Anspielungen setzen allerdings die Bekanntheit des Themas voraus: Ov. fast. 5, 225-226; Stat. silv. 1, 5, 55; 3, 4, 41-42; Theb. 7, 340-342. - Zu den Unterschieden zwischen den Bearbeitungen des Narzissmythos bei Konon und Ovid s. B. Manuwald, Hermes 103, 1975, 349-372.

[67] Ov. met. 3, 404-405; das Zitat 404. Die kaum mehr überschaubare Literatur zu Ovids Fassung der Narzisserzählung hat A.-B. Renger in: dies. (Hrsg.), Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace (2002) 2 Anm. 6 zusammengestellt (s. auch ebenda 1 Anm. 3; S. 9 Anm. 15). S. außerdem J. Ringleben, AbhGöttingen 2004, 10, 349-378; S. Bartsch, The Mirror of the Self. Sexuality, self-knowledge, and the gaze in the early Roman empire (2006) 84-103; Valladares 378-395, bes. 378-381.

[68] Das akustische Phänomen wird von Ovid geradezu als *vocis imago* bezeichnet (met. 3, 385).

Vor allem die literarische Bearbeitung des Narzissmythos durch Ovid hat der Forschung als Grundlage für die Interpretation der pompejanischen Darstellungen dieses Themas gedient. Die Kenntnis des Textes bestimmt den Erwartungshorizont, an dem die Wandbilder gemessen wurden. So findet der Interpret in den Bildern oft das wieder, was er aus der Textlektüre Ovids kennt: die Begegnung des Narziss mit seinem Spiegelbild.

2.2 Überlieferung, Verbreitung und Datierung der Narzissbilder

In der Beliebtheitsskala der römisch-campanischen Wandbilder stand das Narzissthema mit 57 bisher bekannten Darstellungen auf Platz 1[69]. Erhalten sind heute noch 30 Fresken, davon 15 vor Ort[70], 15 in Form von Wandausschnitten im Nationalmuseum in Neapel und im Antiquarium von Pompeji. Von den in situ belassenen, inzwischen zerstörten Gemälden sind 13 durch Reproduktionszeichnungen, 2 durch Fotografien dokumentiert. 12 Malereien sind lediglich durch meist kurze Beschreibungen, teilweise nur durch die Angabe des Themas nachgewiesen.

[69] Die gewöhnlich in der Literatur genannte Zahl von 40 Narzissbildern (so zuletzt Lorenz 40. 189. 495 f. Anm. 2) geht auf die bei Schefold, WP 371 in seinem „Index der Bildmotive“ angeführte Liste zurück. Allerdings fehlen im Index einige der im „Topographischen Verzeichnis“ behandelten Fresken sowie die bei Schefold, WP 357 aufgelisteten Wandausschnitte dieses Themas im Neapler Nationalmuseum. Balensiefen hat die Anzahl der Narzissbilder auf 45 erhöht (230-233 Kat. 32, 1-45), hinzukommen zwei Darstellungen ohne Spiegelbild, die sie im Text (45) erwähnt. Nach Abzug von zwei Dubletten (Kat. 32, 12 = 32, 42; 32, 30 = 32, 31) bleibt es bei 45 Narzissbildern (unsicher allerdings die Deutung von Kat. 32, 37; s. dazu hier Anm. 154); so jetzt auch Der Neue Pauly VIII (2000) 713 s.v. Narkissos (B. Bäbler). Stemmer 51 sowie M. Mastroroberto in: Picta fragmenta 124 Kat. 75 gehen von insgesamt 46 Wiederholungen aus, Hodske 34 kommt auf 52 (davon unsicher Nr. 591, sicher dagegen Nr. 656; zu ergänzen ist das von Hodske zu Unrecht gestrichene Bild Nr. 717 mit Anm. 189 sowie Nr. 89, das er als Endymion und Selene deutet). Colpo listet insgesamt 54 Fresken dieses Themas auf; davon sei die Benennung von 13 Exemplaren nicht entschieden. – Die Zahl von 57 Narzissbildern ist eventuell um sechs weitere Wandgemälde zu ergänzen, deren Deutung als Narziss möglich, aber nicht gesichert ist: Pompeji V 2, d (m); VIII 3, 24 (7) (s. zu beiden u. Anm. 154); VIII 5, 16 (o); IX 3, 5 (21), MNN ?; IX 7, 12 (5); Castellamare di Stabia, Villa di San Marco, Gartennymphäum (A.-S. Leclerc in: A. Barbet – P. Miniero [Hrsg.], La Villa di San Marco a Stabia [1999] 247-249). Aus typologischen und ikonographischen Gründen kann ich die von F. Parise Badoni, MEFRA 113, 2001, 787-798 vorgeschlagene Identifizierung eines figürlichen Mittelbildes in Pompeji I 8, 17 (9) (Casa dei Quattro stili) als Narziss nicht nachvollziehen.

[70] Der Erhaltungszustand dieser Wandbilder ist sehr unterschiedlich. Bei vier Darstellungen ist gerade noch das Haltungsmotiv zu erkennen.

Paradoxerweise ist wohl nicht zuletzt die Häufigkeit der Narzissbilder für diese schlechte Überlieferungslage verantwortlich. Denn gerade wegen ihrer großen Anzahl, hinzukommen ihre angebliche Gleichförmigkeit und das Fehlen eines literarisch bezeugten Vorbildes, schienen die Darstellungen wenig erhaltenswert. Eine Einstellung, die sich auch heute noch in Urteilen wie „Temi frequentissimi e banalissimi […]“[71] niederschlägt.

Mit wenigen Ausnahmen stammen die Narzissdarstellungen aus den Häusern Pompejis. Jeweils ein Bild wurde in der Villa des Diomedes (Kat. A 15), unmittelbar vor den Toren Pompejis, in der Villa des C. Siculius bei Torre Annunziata (Kat. e 3) und in der Nachbarstadt Herculaneum (Kat. A 16) freigelegt[72]. Als Vergleich ist auch ein Wandrelief aus der Villa in Petraro, in der Nähe von Stabiae, heranzuziehen. Die Umsetzung von figürlichen und ornamentalen Motiven der Wandmalerei in eine Stuckdekoration ist hier durch die Funktion des Raumes als Teil eines Badetrakts bedingt[73]. Außerhalb der Vesuvstädte ist zeitgleich nur ein Wandbild dieses Themas in Assisi bekannt. Das Fresko ist allerdings zerstört, sein Sujet nur aus einem Epigramm zu erschließen[74].

---

[71] I. Bragantini – F. Parise Badoni in: Lettura ed interpretazione della produzione pittorica dal IV sec. a.C. all'ellenismo III, Kongress Acquasparta 1983, DialA N. S. 2, 1984, 123 Anm. 17; nahezu gleichlautend Parise Badoni in: PPM I 951, Text zu Abb. 13; dies., DialA Ser. 3, 8, 1990, 86; vgl. auch W. Klein, ÖJh 23, 1926, 74 f. („in der fast überlangen Reihe von Narkissosdarstellungen […]“); J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy 100 B.C. – A.D. 250 (1991) 207 („rather hackneyed themes“).

[72] Bis zur genauen Lokalisierung von sechs Narzissbildern, als deren Herkunft „Pompeji“ angegeben wird, ist allerdings nicht ganz auszuschließen, dass weitere Darstellungen aus Herculaneum stammen. Insgesamt waren mythologische Bilder in Herculaneum allerdings seltener als in Pompeji: A. Allroggen-Bedel, KölnJb 24, 1991, 36. 40.

[73] Zum Dekorationszusammenhang des *frigidariums* (17), aus dem das Narzissbild herausgelöst worden ist, s. S. De Caro, RIA Ser. 3, 10, 1987, 17-23 Abb. 11-18. 21, der auch bereits auf Entsprechungen in der Wandmalerei hingewiesen hat (17; vgl. auch 23 für die Stukkaturen von *tepidarium* 16); ebenso H. Mielsch, Römische Stuckreliefs, 21. Ergh. RM (1975) 45. Stilistisch wurden die Stuckreliefs in neronische Zeit datiert. Durch die Auswertung der Grabungsnotizen steht inzwischen aber fest, dass die Dekorationen erst 79 n. Chr., nicht lange vor dem Vesuvausbruch, begonnen worden sind: De Caro a.O. 15 f. 22. 52 sowie passim. Zum Narzissrelief (Castellammare di Stabia, Antiquarium 61002, früher 140/1102) s. H. Mielsch in: NFP 126; ders., Römische Stuckreliefs 45 f. 129 K 34, 1 Taf. 28, 1; A. Maiuri, Mestiere d'archeologo (1978) 376 f. Farbabb. 216; R. Ling in: F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviano (1979; ²1984) 158 Abb. 79; A. u. M. de Vos, Pompei, Ercolano, Stabia, Guide archeologiche Laterza 11 (1982) 312; N. Blanc, RA 1983, 68 f. Abb. 16; V. Kockel, AA 1985, 542 f.; LIMC III (1986) 959 Nr. 4 Taf. 678 s.v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury); De Caro a.O. 5-89, bes. 17-19. 51 f. Abb. 12. 13; P. Miniero in: Studia Pompeiana et Classica in Honour of W. F. Jashemski I (1988) 238 f. Nr. 13 (zur Lage der Villa Abb. 4, 34); P. Miniero Forte, Stabiae. Pitture e stucchi delle ville romane, Soprintendenza di Pompei, Le Mostre 7 (1989) 82 Nr. 24 mit Abb.; Balensiefen 61 f. 237 f. K 38 Taf. 35, 1; N. Blanc, KölnJb 24, 1991, 126; Rafn 706 f. Nr. 40; Stemmer 51; Mattern 166 f.; Picta fragmenta 154 Kat. 125 mit Farbabb.; Elsner 165 Abb. 6.13.

[74] M. Guarducci hat zunächst eine Datierung der Wandbilder und der griechischen Versinschriften in augusteische Zeit vorgeschlagen, später jedoch diesen Zeitansatz für die Epigramme korrigiert. Die Inschriften seien erst nachträglich im 1. Jh. n. Chr., spätestens Anfang des 2. Jhs. hinzugefügt worden. Obwohl damit ein entscheidendes Argument für eine Verbindung des Dekorationskomplexes mit dem Dichter Properz entfällt, hält Guarducci für die Wandgemälde weiterhin an einer Datierung noch vor dem Ende des 1. Jhs. v. Chr. fest: „una decorazione che perfettamente si addice all'età di Properzio“ (RendLinc Ser. 8, 40, 1985, 176). Die ikonographischen Parallelen

Zeitlich gehören die Narzissbilder mit zwei Ausnahmen dem vierten pompejanischen Stil, also der Zeit von etwa 50 n. Chr. bis zum Vesuvausbruch des Jahres 79, an[75]. Innerhalb dieser relativ engen Zeitspanne zeichnen sich keine Abfolge der Typen und keine Entwicklung innerhalb eines Typus ab, so dass die Narzissdarstellungen im Folgenden als prinzipiell gleichzeitig behandelt werden[76].

---

der erhaltenen bzw. aus den Beischriften zu erschließenden Bildthemen sprechen dagegen für eine Datierung erst in die Zeit des vierten Stils. Das gilt nicht nur für das Narzissbild (s.u.), sondern auch für das Fresko mit Apollos Greifenwagen, das bei einer Spätdatierung ebenfalls seine Sonderstellung als älteste bekannte Darstellung dieses Themas verliert (zum Motiv s. Guarducci, MemLinc Ser. 8, 23, 1979, 279 f.). Für das Polyphem-und-Galatea-Bild schließlich führt E. W. Leach als engste Entsprechung ein Maskenrelief aus Nemi an, das H.-U. Cain in die 50er Jahre des 1. Jhs. n. Chr. datiert: BJb 188, 1988, 134 ff. 207 Kat. 81 Abb. 28; vgl. ebenda 136. 196 Kat. 29 Abb. 30. Bei einem zeitlichen Ansatz in den vierten Stil, den bereits M. Verzár, M. L. Manca und F. Boldrighini vorgeschlagen haben, kann man wieder von einer gleichzeitigen Entstehung der Fresken und der Inschriften ausgehen. Das ist auch dann möglich, wenn man von Guarduccis spätestem Zeitpunkt für die Einritzung der Epigramme ausgeht, da der vierte Stil außerhalb der Vesuvstädte bis in trajanische Zeit fortbestand. Von einer Entstehung der Malereien zur Zeit des dritten Stils und einer späteren Hinzufügung der Epigramme am Ende des 1. oder Anfang des 2. Jhs. n. Chr. geht M. Squire, Image and Text in Graeco-Roman Antiquity (2009) 261 f. 267 aus. Zur sog. Domus Musae in Assisi s. M. Guarducci in: Colloquium Propertianum, Kongress Assisi 1976 (1977) 123-129 mit epigraphischem Anhang; dies., MemLinc Ser. 8, 23, 1979, 269-297; M. Gaggiotti – D. Manconi – L. Mercando – M. Verzár, Umbria marche, Guide archeologiche Laterza 4 (1980) 163 f.; C. Gallavotti, ZPE 39, 1980, 278; S. M. Medaglia, BCl Ser. 3, 2, 1981, 196-217; A. Wallace-Hadrill, JRS 73, 1983, 182; M. Guarducci, RendLinc Ser. 8, 40, 1985, 163-181; dies., ZPE 63, 1986, 161-167; dies. in: Bimillenario della morte di Properzio, Kongress Assisi – Rom 1985 (1986) 137-141; E. W. Leach, The Rhetoric of Space (1988) 375 f. mit Anm. 30; G. Giangrande in: Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco III (1991) 1275-1277; E. W. Leach in: The Pastoral Landscape, Kongress Washington 1989, Studies in the History of Art 36 (1992) 72 f.; dies. in: Kongress Bologna 82; M. L. Manca in: Epigrafia di confine, confine dell'epigrafia, Kolloquium Borghesi 2003 (2004) 321-323; dies., Abitare a colori. Le domus romane di Assisi (2005) 35-53; F. Boldrighini, AIAC News 2, 2006, Nr. 1, 11 f.; dies. in: Kongress Saragossa 359-362; A. Bulloch, ZPE 156, 2006, 135-140; Squire a.O. 239-293.

[75] Die Dekorationskomplexe mit Narzissbildern werden z. T. sehr unterschiedlich datiert, da in der Forschung bisher kein Konsens über die Chronologie des vierten Stils besteht. Einen guten Überblick über die Forschungsprobleme und –positionen geben Mielsch 179 ff. 251; Peters 367 ff. (zusammen mit E. M. Moormann); R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (1995) 10 ff.; 2. Suppl. EAA IV (1996) 421-425 s.v. Pompeiani, stili (V. M. Strocka); umfassende Literaturzusammenstellung bei B. Wesenberg in: „Bedeutung in den Bildern", Festschrift Jörg Traeger (2002) 497 Anm. 49; s. außerdem A. Allroggen-Bedel, KölnJb 24, 1991, 35-41; dies. in: Kongress Amsterdam 145-153; T. Fröhlich, Casa della Fontana Piccola (VI 8, 23. 24), Häuser in Pompeji 8 (1996) 91 f.; Y. Perrin, JRA 10, 1997, 361 f.; W. Ehrhardt, Casa di Paquius Proculus (I 7, 1. 20), Häuser in Pompeji 9 (1998) 150 f.; H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001) 79-92; S. T. A. M. Mols in: Kongress Saragossa 139-144. T. Fröhlich, BJb 207, 2007, 422 sieht weiterhin keine Möglichkeit für eine stilistische Datierung innerhalb des vierten Stils. Einen chronologischen Fixpunkt bildet für einige Narzissdarstellungen das Erdbeben von 62 n. Chr. Die gängige Auffassung, die Narzissbilder beschränkten sich auf den vierten Stil, ist zumindest in drei Fällen zu modifizieren. Denn die heute bis auf wenige Reste zerstörten Wanddekorationen der Narzissdarstellungen in Pompeji VI 2, 24 (11) (Kat. D 3) und IX 2, 16 (b) (Kat. D 6) werden übereinstimmend dem dritten Stil zugerechnet (s. dazu und zum folgenden die Nachweise in den jeweiligen Katalogtexten). Allerdings lassen sich zumindest beim zweiten Bild Anhaltspunkte für eine Entstehung in der Spätphase des dritten Stils anführen. Da sich der dritte und vierte Stil eine zeitlang überschneiden, sind die stilistischen Unterschiede nicht ohne weiteres auch in chronologische Unterschiede umzusetzen. Zumindest das Narzissbild Kat. D 6, vielleicht auch Kat. D 3, dürfte demnach zeitgleich mit den übrigen Darstellungen dieses Themas ausgeführt worden sein. Das gilt ebenso für den Dekorationskomplex in Pompeji VI 9, 6 (49) (Kat. B 3), der am Übergang vom dritten zum vierten Stil entstanden ist oder dritten Stil imitiert. Vereinzelte Versuche, weitere Narzissbilder dem dritten Stil zuzuweisen (s. Kat e 3. f 2), sind nicht haltbar. Zum zeitweisen Nebeneinander der beiden Stile in den 50er Jahren s. W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (1987) 85 ff. 151 sowie bes. 128 ff. (dazu einschränkend A. Allroggen-Bedel, Gymnasium 97, 1990, 376 f.; dies. in: Kongress Köln 37); ders., Casa di Paquius Proculus 150.

[76] Nicht nur die Enge des Zeitraums (dazu Fröhlich a.O. 92), sondern auch die Dichte des Materials sperrt sich gegen die Bestimmung eines einheitlichen Entwicklungstrends. Auf ähnliche Probleme bei der Chronologie der Dekorationssysteme hat A. Wallace-Hadrill aufmerksam gemacht. Denn gerade beim bestdokumentierten vierten

2.3 Zur Arbeitsweise der römischen Maler: Typologie der Narzissdarstellungen

Während die ältere Forschung für die Narzissbilder ein gemeinsames griechisches Original als selbstverständlich voraussetzte[77], hat die jüngere Forschung dieses Urteil revidiert[78]. Zu groß scheinen die Unterschiede zwischen den einzelnen Darstellungen dieses Themas zu sein, zu groß andererseits die Übereinstimmungen mit anderen mythologischen Bildern. Die pompejanischen Maler hätten, so wird dieser Befund interpretiert, für Narziss und für eine ganze Reihe weiterer Themen mehr oder weniger beliebig Figuren aus ihrem Repertoire zusammengestellt.

Dagegen wird hier eine andere Lösung vorgeschlagen: Die Narzissdarstellungen werden nicht auf eine einzige, sondern auf mehrere Vorlagen zurückgeführt. Von den typologisch auswertbaren Narzissbildern[79] lassen sich fünfunddreißig in drei unterschiedlich große Typen untergliedern. Vierundzwanzig Wiederholungen entfallen auf Typus A, vier auf Typus B und sieben auf den Typus D. Die Skepsis der Forschung in der Vorbildfrage ist nur für neun Darstellungen berechtigt, in denen für Narziss Figuren aus anderen Themen der Wandmalerei oder aus der

---

Stil greifen die Klassifikationsverfahren nicht im selben Maß wie bei den vorhergehenden Stilen: „One may suspect that the neatness of series constructed for the second and third styles is only made possible by the paucity of evidence involved“ (BSR 56, 1988, 49). Der Eindruck richtungsloser Vielfalt bei den Narzissdarstellungen bietet ein Regulativ gegenüber Versuchen, bei weniger gut überlieferten Themen typologische Unterschiede vorschnell in chronologische zu überführen. – Zu den Möglichkeiten eines funktionalistischen Ansatzes, der im Gegensatz zum Entwicklungsmodell der Kopienkritik nicht auf eine Feinchronologie für die Erklärung von Veränderungen angewiesen ist, s.o. Anm. 51.

[77] Rodenwaldt 191 f.; Rizzo 63; R. Herbig in: HBr Text II 50 zu Taf. 232; Dreger I 11; G. Cerulli Irelli in: Pompeji in Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausst.-Kat. Villa Hügel Essen (1973) 157 Kat. 210; C. Kondoleon, Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos (1995) 36. 38; s. außerdem für einzelne Narzissbilder: A. Maiuri, Le pitture delle Case di „M. Fabius Amandio“ del „Sacerdos Amandus“ e di „P. Cornelius Teges“, MonPitt III, Pompei 2 (1938) 16 Nr. 9; L. Lippold, Kopien und Umbildungen griechischer Statuen (1923) 155.

[78] Balensiefen 50 f. mit weiterer Lit. in Anm. 217 f. 223; s. außerdem H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539 f.; Schefold, Göttersage 209; LIMC III (1986) 738 s.v. Endymion (H. Gabelmann); I. Bragantini in: PPM III 907, Text zu Abb. 15; Rafn 710; Stemmer 51; M. Mastroroberto in: Riscoprire Pompei, Ausst.-Kat. Rom (1993) 296 Kat. 226; dies. in: Picta fragmenta 122 Kat. 74; Mattern 167.

[79] Die Beschreibungen der zerstörten Narzissbilder sind mit zwei Ausnahmen (Kat. D 3. 6) zu ungenau, um die Darstellungen einem der Typen zuordnen zu können; ein weiteres Bild lässt sich wahrscheinlich dem Typus A zurechnen (s.u. Anm. 82). Die Angabe „ähnlich“ bei Helbig darf nicht im Sinn einer typologischen Übereinstimmung missverstanden werden, da sie sich nicht auf den Narzisstypus, sondern sehr allgemeine Entsprechungen (Figurenzahl, Attribute, Hintergrund usw.) bezieht.

Plastik eingesetzt worden sind. Die betreffenden Bilder werden hier nach Gemeinsamkeiten des Haltungsmotivs zu zwei Gruppen zusammengefasst (Gruppe c und e)[80].

Den hier eingeschlagenen Lösungsweg hat inzwischen auch Isabella Colpo gewählt[81]. Auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu ihren Ergebnissen werde ich bei der Begründung meiner Typeneinteilung eingehen.

2.3.1 Narziss sitzend

2.3.1.1 Typus A: Bild und Raumkontext

Von den erhaltenen bzw. in Zeichnungen dokumentierten Darstellungen des Narziss kann mehr als die Hälfte dem Typus A zugewiesen werden (Kat. A 1-24)[82]. Während Figurenzahl und Figurenanordnung großen Abweichungen unterliegen, wird das Haltungsmotiv des Narziss insgesamt sehr einheitlich wiedergegeben: Narziss sitzt schräg nach links auf einem Felsen[83]. Sein linker Arm ist seitlich aufgestützt und trägt das Gewicht des Oberkörpers, der nahezu in die Frontale gedreht ist. Mit dem eng am Körper anliegenden rechten Arm hält Narziss einen Speer,

[80] Zur besseren Unterscheidung werden die Typen durch Großbuchstaben, die Gruppen durch Kleinschreibung gekennzeichnet.
[81] Colpo 57-91, s. bes. 62-77.
[82] Zum Folgenden vgl. Prehn, Kontext 174-178. Wahrscheinlich lässt sich auch ein zerstörtes Narzissbild (Kat. f 1) diesem Typus zurechnen, da nach den Beschreibungen die Haltung der Arme sowie die Schrägstellung der Speere übereinstimmten. Es fehlen jedoch genaue Angaben zur Beinhaltung, so dass ein Haltungsmotiv des Narziss wie in der Casa della Pescatrice (Kat. c 6) nicht vollständig auszuschließen ist; allerdings bleibt diese Darstellung innerhalb der Narzissikonographie bisher ohne Parallele. – Vgl. außerdem ein Stuckrelief aus der Villa del Petraro (s.o. Anm. 73), das den Typus variiert (das angewinkelte Bein ist erhöht aufgesetzt wie in Kat. A 24, der Speer fehlt; stattdessen fasst der betreffende Arm hier einen Zipfel des Mantels).
[83] Der Beschreibung liegt die Orientierung der Mehrzahl der pompejanischen Darstellungen zugrunde, die durch das bisher einzige bekannte Narzissbild in Herculaneum (Kat. A 16), das Stuckrelief aus Stabiae und die nachpompejanischen Vertreter des Typus (s.u. Anm. 115) bestätigt wird; acht Bilder stellen spiegelbildliche Wiederholungen dar (Kat. A 17-24). Die Angabe der Sitzrichtung bezieht sich auf die Richtung der Beine (vom Betrachter aus gesehen).

der gegen seine rechte Schulter gelehnt ist[84]. Das linke Bein ist schräg nach vorn ausgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Kopf wendet er meist nach rechts, doch wird der Blick nie zum Spiegelbild im Wasser geführt. Narziss ist nackt bis auf einen von den Schultern herabgerutschten Mantel[85], der über den Fels gebreitet als Unterlage dient. Trotz zahlreicher Variationen des Gewandmotivs ist der Mantel so über die Beine geschlagen, dass die Genitalien unbedeckt bleiben[86]. Die Bildung des hellen Körpers ist auffällig weiblich – ein Eindruck, der für den antiken Betrachter noch durch das schulterlange, lockige Haar unterstrichen wurde. Im Haar trägt Narziss meist einen Kranz (Kat. A 3-9. 12. 14. 15. 18. 22. 24), in drei Darstellungen zusätzlich eine Binde (Kat. A 6. 15. 18). Für die gemeinsame Vorlage lässt sich das Motiv des Hohlraums im Sitzfelsen erschließen, aus dem die Quelle entspringt (Kat. A 1. 3-5. 8. 12. 13. 15. 19. 22)[87].

Das Haltungsmotiv des Narziss bleibt weitgehend konstant, auch wenn der Grad der Abwinkelung des aufgestützten Arms sowie die Neigung von Kopf und Oberkörper differieren können. Abweichend vom Typus sind in einer Darstellung die Beine überkreuzt (Kat. A 6)[88], in einer anderen ist ein Bein erhöht aufgesetzt (Kat. A 24). Zu einem singulären Armmotiv hat in einem weiteren Wandgemälde die Hinzufügung Amors geführt, dessen Schulter Narziss umfasst (Kat. A 8).

Zwölf Wiederholungen zeigen Narziss allein (Kat. A 3. 4. 6. 7. 11. 14. 17. 19-22. 24), ebenso viele mit weiteren Figuren: Siebenmal ist er zusammen mit Amor (Kat. A 5. 8-10. 12. 13. 15), dreimal in Gegenwart einer weiblichen Figur (Kat. A 1. 2. 16), in zwei Versionen mit Amor und einer weiblichen Gestalt (Kat. A 18. 23) dargestellt. Im Gegensatz zur Einheitlichkeit des Narziss weisen die übrigen Figuren keine typologischen Übereinstimmungen auf und sind an unterschiedlichen Stellen im Bild platziert. Damit steht die kopienkritische Analyse aber vor einem kaum lösbaren Problem: Zwar kann sie die Konstanz des Narzisstypus erklären, wenn sie von der Verwendung einer gemeinsamen Vorlage ausgeht. Was macht sie dann aber mit den

---

[84] Mit zwei Speeren zeigen Narziss Kat. A 7. 11 und 14. Im zuletzt erwähnten Bild wird Narziss zusätzlich durch seine Stiefel als Jäger gekennzeichnet.

[85] Eine Ausnahme bilden Kat. A 4, 11, 16, 19, 20 und 23, in denen der Mantel von den Schultern herabfällt. In drei weiteren Wiederholungen (Kat. 9. 17. 21) ist ein Teil des Mantels zwischen dem aufgestützten Arm und dem Oberkörper eingeklemmt.

[86] Lediglich in Kat. A 17 und 21 sind die Genitalien weitgehend verdeckt.

[87] Außerhalb dieses Typus bleibt das Motiv der Höhlung im Fels auf wenige Narzissbilder beschränkt (Kat. D 4. 7). Es verbindet die Darstellungen von Typus A mit dem Stuckrelief in Stabiae sowie einem Großteil der nachpompejanischen Wiederholungen dieses Typus (s.u. Anm. 115). In einer davon, dem Wandgemälde in Massyaf, ist der betreffende Bereich auch inschriftlich als Quelle gekennzeichnet.

[88] Colpo 70 (N. 27) schließt das Bild trotz der übrigen Übereinstimmungen aus diesem Typus aus.

übrigen Figuren, zwischen denen kein erkennbarer Zusammenhang besteht? Wenn sie dagegen aufgrund der unterschiedlichen Figurenzahl und –typen das Vorhandensein einer gemeinsamen Vorlage ablehnt, wodurch ist dann die Einheitlichkeit der Figur des Narziss bedingt? Die kopienkritische Forschung kann hier lediglich Teillösungen anbieten.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma ermöglicht ein Interpretationsansatz, der erklären kann, wie trotz der Verwendung einer gemeinsamen Vorlage zum Teil erhebliche Abweichungen entstehen. Bereits 1871 war Adolf Trendelenburg in Pompeji aufgefallen, dass es formale Entsprechungen zwischen den figürlichen Mittelbildern eines Zimmers, vor allem zwischen den Darstellungen gegenüberliegender Wände, gibt: „Ausser der Uebereinstimmung in Grösse und Figurenzahl zeigen die Gegenstücke in der Regel auch eine analoge Gruppirung der Figuren und einen gleichartigen Hintergrund […]“[89]. Art und Umfang der Variationen hängen demzufolge nicht von der Stellung der einzelnen Bilder innerhalb der Überlieferungskette, sondern von den jeweiligen Bildkombinationen ab. Durch die Einbeziehung des Kontextes, für den die Fresken gemalt sind und auf den sie Bezug nehmen, konnte Trendelenburg so das Problem lösen, warum „Bilder desselben Gegenstandes bald auf eine einzige Figur beschränkt, bald in sehr figurenreicher Darstellung vorkommen“[90].

Trendelenburgs These, dass ein Zusammenhang zwischen der Umgestaltung der verwendeten Vorlagen und den jeweiligen Bildkombinationen besteht, lässt sich an Beispielen des Typus A bestätigen. So wurde das Narzissbild der Casa dell’Efebo (Kat. A 1) um eine weibliche Figur erweitert, da die Darstellung der gegenüberliegenden Wand Apollo und Daphne zeigt[91]. Als

[89] Trendelenburg 1-8. 79-93; das Zitat S. 3. – Trendenburgs Beobachtungen wurden erst durch die veränderte Ausstellungspraxis der Wandbilder möglich. Denn seit der Direktion von Giuseppe Fiorelli wurden die figürlichen Motive in der Regel nicht mehr aus den Wänden geschnitten, sondern in situ belassen. Dass sich die kontextuelle Betrachtung nicht durchgesetzt hat, liegt nicht zuletzt an der fotografischen Reproduktion, die sich durch die Zuverlässigkeit ihrer Wiedergabe sowie ihre bequemere Zugänglichkeit als scheinbar vollwertiger Ersatz zwischen das Werk und den Betrachter schiebt. Erneut werden die Wandbilder aus ihrem ursprünglichen Rezeptionszusammenhang herausgelöst und als zeit- und ortlose Kunstwerke präsentiert. Die Praxis des Ausschneidens findet damit ihre Fortsetzung in den fotografischen Reproduktionsverfahren. – Zum Einfluss der fotografischen Reproduktion auf die Wahrnehmung und Interpretation von Kunstwerken s. grundlegend H. Dilly in: I. Below (Hrsg.), Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung (1975) 153-17; außerdem W. Ratzeburg, Kritische Berichte 30, 2002, H. 1, 22-39; I. Reichle, ebenda 40-56 (jeweils mit ausführlichen Literaturangaben). Zur Indifferenz der Fotografie gegenüber dem Kontext s. auch T. Puttfarken in: W. Kemp (Hrsg.), Der Betrachter ist im Bild (1985) 62-90, bes. 77.
[90] Trendelenburg 7.
[91] Die Richtung der Angleichung ist durch eine Wiederholung des Apollo-und Daphne-Bildes in Pompeji II 3, 3 (10) (Casa della Venere in conchiglia) gesichert: PPM III 147 Abb. 55; P. Grimal – A. Kossakowski, Pompeji. Ort der Mysterien (1993) Farbabb. 55; Romizzi 340 Nr. 155; Hodske Nr. 103 Taf. 71, 4; A. Varone in: Kongress Saragossa 86. – Das (hier ausnahmsweise deutlich kleinere) Mittelbild der Stirnwand stellt eine angelnde Venus mit zwei Amoretten dar.

Entsprechung zum sitzenden Apoll und der stehenden Daphne wurde auch dem sitzenden Narziss eine stehende weibliche Figur zur Seite gestellt, so dass die Gegenstücke jetzt in Format, Figurenzahl und Figurenanordnung übereinstimmen. Der pompejanische Maler hat dafür auf eine Repertoirefigur zurückgegriffen, die er ganz am Rand in das Narzissbild eingesetzt hat[92]. Ihr typologisch zugehöriger Stützpfeiler wurde durch eine Felsauflage ersetzt, um auch den landschaftlichen Hintergrund aufeinander abzustimmen.

Mit zwei weiteren Liebespaaren – wieder Apollo und Daphne, außerdem Endymion und Selene – war Narziss in Pompeji IX 2, 10 (d) (Kat. A 23) kombiniert. Um die Bilderserie zu vervollständigen, wurde Narziss eine weibliche Figur hinzugefügt. Besonders eng schloss sich die Bearbeitung der Narzissvorlage an die Endymiondarstellung der gegenüberliegenden Längswand an. Daraus resultierten das ähnliche Sitzschema und Gewandmotiv von Narziss und Endymion, die erhöhte Position der weiblichen Figur als Gegengewicht zur herabschwebenden Selene sowie die Einfügung Amors, der kompositorisch den Hund des Gegenstücks aufwog. Architekturmonumente in den drei Wandgemälden führten zu einer Vereinheitlichung des Hintergrunds.

Ebenfalls Endymion und Selene, diesmal zusammen mit Amor, war das Narzissbild der Casa dell'Argenteria (Kat. A 18) gegenübergestellt[93]. Damit die Pendants zusammenpassen, wurden Narziss eine Quellnymphe und Amor beigefügt. In ihrer Anordnung stimmten zwar nicht die Amoretten, aber die beiden Hauptfiguren überein[94]. Zusätzlich wurde die Analogiebildung zwischen den Paaren durch die Farbgebung ihrer Kleidung herausgearbeitet – ein malerisches Mittel, das die figurativen Beziehungen auch bei den beiden vorher genannten Bildkombinationen unterstützte[95]. Trotz unterschiedlicher Art und Umfang der Bildangleichung ist den drei Raumkontexten eines gemeinsam: Jeweils wurde als Entsprechung zum Liebespaar des Pendants die

[92] Zur typologischen Herleitung dieser und ähnlicher Figuren von Aphroditetypen sowie zu ihrer versatzstückartigen Verwendung in der Wandmalerei s.u. Anm. 147. 148.
[93] Die beiden Pendants des Tablinums der Casa dell'Argenteria wurden aus den Wänden herausgelöst und galten als verschollen. Die Zuweisung von zwei Wandausschnitten im Nationalmuseum von Neapel (Narziss: MNN 9388; Endymion und Selene: MNN 9241) wird im Katalogtext begründet.
[94] Durch die Kombination mit Endymion und Selene wurde offenbar auch das für den Typus A ungewöhnliche Hochformat bedingt, das für die Darstellung der von oben herabschwebenden Selene besonders geeignet ist.
[95] In der Casa dell'Argenteria nahmen Narziss und Endymion jeweils durch ihren roten Mantel aufeinander Bezug, Echo und Selene durch ihr gelbes Gewand. Auch in Pompeji IX 2, 10 (d) waren Narziss und Endymion mit roten Mänteln bekleidet, während Selene über ihrem weißen Unterkleid einen gelben, blaugesäumten Mantel trug, der dem ebenfalls gelben, blaugesäumten Gewand Echos entsprach. Bei den Gegenstücken der Casa dell'Efebo schließlich verbanden Narziss und Apollo erneut ihre roten Mäntel, Echo und Daphne ihre gelben Untergewänder; der grüne Gewandsaum Daphnes griff die Farbe von Echos Mantel auf.

Nymphe Echo eingesetzt und so die einfigurige Vorlage des Narziss zu einem Liebespaar erweitert[96].

Die Hinzufügung Amors bot den Malern eine weitere Möglichkeit, um die Darstellungen des Narziss auf die jeweiligen Bildkombinationen abzustimmen. Außer den Narzissdarstellungen der Casa dell'Argenteria und Pompeji IX 2, 10 (d) lassen sich dafür zwei weitere Beispiele anführen. Von den Gegenstücken des Narziss in Pompeji IX 9, d (f) (Kat. A 12) ist das Mittelbild der Stirnwand bekannt, das eine angelnde Venus und einen angelnden Amor zeigte. Als Anpassung an diese Darstellung wurde auch im Narzissbild ein Amor eingefügt. Mit einem anderen Thema, der verlassenen Ariadne, war Narziss in der Villa di Diomede (Kat. A 15) zusammengestellt[97]. Um die figürlichen Mittelbilder einander anzugleichen, wurde hier eine Überarbeitung beider Vorlagen erforderlich. Bei Narziss wurde das einfigurige Modell um

[96] Deutung der weiblichen Figur des Efebo-Bildes als Echo: A. Maiuri, NSc 1927, 43 Nr. 18; Maiuri a.O. (s.o. Anm. 77) 16; Levi 61 (mit Fragezeichen); Schefold, WP 33; PPP I 65 (M. de Vos); Balensiefen 150 Anm. 708 (K 32, 3); PPM I 663 (A. de Vos zu Abb. 79); Rafn 707 Nr. 50; Cerulli Irelli II 33; A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (1994) 4; R. Merkelbach, Isis regina – Zeus Sarapis (1995) 563 zu Abb. 84; ders. in: Ägypten-Bilder, Akten des Symposions zur Ägypten-Rezeption Augst 1993, Orbis Biblicus et Orientalis 150 (1997) 91; P. Zanker in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 45; Romizzi 320 Nr. 60; Hodske 101. 170 Nr. 38; Lorenz 306. 531; D'Angelo 225. – Nymphe: Dreger I 20 f. Nr. 45; F. Matz, MarbWPr 1947, 12. Benennung der sitzenden Figur aus Pompeji IX 2, 10 (d) als Echo vorgeschlagen oder zumindest erwogen: Helbig 1360; Wieseler, Echo 47 f.; Trendelenburg 4 Anm. 5 q; RE V (1905) 1929 s.v. Echo (G. Waser); Balensiefen 150 Anm. 708 (K 32, 36); V. Sampaolo in: Disegnatori 408 zu Abb. 232; dies. in: PPM VIII 1098 zu Abb. 9; Romizzi 472 Nr. 826; D'Angelo 225. Ihre Deutung wurde offen gelassen von G. Minervini, BANap N. S. 1, 1852, 35 f.; Guida Ruesch 1430; Thompson 153; Dexter 162; Hodske 102 Nr. 653. Identifizierung der Quellnymphe des Argenteria-Bildes als Echo: Trendelenburg 4 Anm. 5 r (aufgrund der Bildkombination zum verschollenen Wandgemälde der Casa dell'Argenteria; s. aber Trendelenburg 8 Anm. 11 zum betreffenden Bild im Neapler Museum); Reinach, RP 196, 4 (Bildlegende); M.-H. Rutschowscaya, RLouvre 34, 1984, 324; Simon 255 mit Anm. 28; Bažant - Simon 682 Nr. 9; Balensiefen 150 Anm. 708 (K 32, 42); Rafn 707 Nr. 47; Romizzi 371 Nr. 308; Lorenz 382; D'Angelo 225;- allgemein Bezeichnung als Nymphe bzw. Personifikation der Quelle, in der sich Narziss spiegelt: G. Bechi in: MB XI, RdS 7; Helbig 1363 (vgl. 1364); Trendelenburg 8 Anm. 11; Greve 20; Guida Ruesch 1371; HBr Text II 50 (R. Herbig); Elia 131; Levi 62; Thompson 152; H. u. R. Kahane, JbÖByz 33, 1983, 206; Hodske Nr. 216.

[97] Narziss: MNN 9383; Ariadne: MNN 9046. Als dritte Bildkombination schloss sich Pan, der eine schlafende Bacchantin belästigt, an (MNN 27703). Zur Identifizierung der aus den Wänden geschnittenen Mittelbilder sowie ihrer wahrscheinlichen Verteilung im Raum s. den Katalogtext.

Amor erweitert, damit eine zweifigurige Komposition entsteht, umgekehrt die dreifigurige Vorlage der Ariadne auf die Hauptfigur und Amor verkürzt[98]. Die Geflügelte, die zum Figurenbestand des Prototyps gehörte, wurde weggelassen, um ein Übergewicht des Ariadnebildes zu vermeiden[99].

Die wechselnde Figurenzahl innerhalb von Typus A lässt sich durch die Praxis der Bildangleichung erklären[100]. Die Aufgabe, die einfigurige Vorlage des Narziss auf die übrigen Bilder des Zimmers abzustimmen, hat sich von Raum zu Raum neu gestellt und dabei zu jeweils unterschiedlichen Ergebnissen geführt. Im Gegensatz zu den Vorannahmen der Kopienkritik, die von einem Abhängigkeitsverhältnis der Veränderungen untereinander ausgeht, handelt es sich vielmehr um voneinander unabhängige, improvisierte Lösungen, die eigens auf den jeweiligen Kontext zugeschnitten sind.

Trendelenburg begründet die Bildangleichung mit der „o r n a m e n t a l e n Bestimmung“[101] der figürlichen Mittelbilder: „Das Wandbild, das meist die Mitte der in Felder getheilten Wandfläche einnimmt, ist zunächst nichts anderes als ein Glied des decorativen Ganzen, welches uns im Zimmerschmuck entgegentritt. Demgemäss musste das Hauptaugenmerk des Malers […] darauf gerichtet sein, dass das Gesetz der S y m m e t r i e, welches den decorativen Organismus beherrschte, durch die bildlichen Darstellungen nicht gestört wurde“[102]. Die Bildangleichung

---

[98] Rekonstruktion eines dreifigurigen Vorbildes für die Darstellungen der verlassenen Ariadne: W. C. Archer, The Paintings of the Casa dei Vettii in Pompeii (Diss. University of Virginia 1981; Ann Arbor Microfilms 1983) 540 ff., bes. 542; A. Gallo, RStPomp 2, 1988, 74-77; V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 129. Replikenliste bei Gallo a.O. 57-74 sowie Strocka a.O. 129 (mit Korrekturen gegenüber Gallo); zu ergänzen sind zwei Wiederholungen in Pompeji VI 2, 14 (11) (PPM IV 194 Abb. 46. 47) und Herculaneum IV 3-4, 8 (Casa dell'alcova): A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958) I (1958) 391 Abb. 325.

[99] Die weibliche Gestalt wird von Gallo a.O. 75 f. und Strocka a.O. als Nemesis gedeutet; zustimmend Hodske 297 Anm. 23, während Lorenz 106 ihre Benennung offen lässt. – Dasselbe Verfahren der beidseitigen Bildangleichung haben die pompejanischen Maler auch in einem weiteren Fall, in dem diese Themen kombiniert waren, angewandt: s. hier Kat. f 4; vgl. Trendelenburg 3 mit Anm. 4.

[100] Bei den mehrfigurigen Narzissdarstellungen, für die sich keine Bildangleichung nachweisen lässt, ist entweder keine Kombination bekannt (Kat. A 8. 10. 16) bzw. nicht das Bild der gegenüberliegenden Wand (Kat. A 2. 5). Kat. A 9 war an der Stirnwand des Zimmers angebracht, so dass auch hier ein Gegenüber fehlte.

[101] Trendelenburg 2.

[102] Trendelenburg 2. – Durchgesetzt hat sich dagegen die Auffassung von Helbig, der die figürlichen Mittelbilder in der Tradition der Tafelgemälde sieht und dementsprechend ihre Autonomie gegenüber der umgebenden Wanddekoration betont: „ […] die Gemälde, welche durch verhältnissmässig kleine Dimensionen und durch einen sie umgebenden Rand aus der sonstigen Wanddecoration heraustreten und somit als in sich abgeschlossene und von Aussen in die Wand hineingetragene Kunstwerke charakterisiert sind […]“ sowie: „Alles, was sich ausserdem von Malereien findet, nimmt einen weniger selbständigen Platz ein, wie die auf dem Principe des Tafelbildes beruhenden Gemälde, und erscheint in höherem Grade von dem Ganzen der Decorationsmalerei abhängig“ (Helbig S. VIII); vgl. auch A. W. van Buren, MemAmAc 15, 1938, 75 f.: „ […] that the panel is frankly recognized as, not an organic portion of the wall, but a self-contained picture“. Zur Funktion des Bildrahmens als Grenze s. auch G.

wurde – folgt man Trendelenburg – als ein Mittel eingesetzt, um das Gleichgewicht innerhalb des Dekorationssystems zu erhalten, das durch die Einfügung von formal nicht zueinander passenden Mittelbildern beeinträchtigt worden wäre.

Gegenüber der umgebenden Wanddekoration bewahren die figürlichen Mittelbilder allerdings auch bei Trendelenburg eine weitgehende Eigenständigkeit. Ihr Zugeständnis an den Kontext beschränkt sich darauf, dass sich die Bildkombinationen entsprechen. Wie das geschieht, hängt allein von den übrigen Mittelbildern des Zimmers ab, auf deren Verhältnis zueinander sich Trendelenburg dementsprechend konzentriert.

Die vorliegende Untersuchung geht einen Schritt weiter: Sie bezieht auch das Verhältnis der Mittelbilder zum Dekorationssystem in die typologische Analyse mit ein. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, lassen sich Modifikationen der Körperhaltung des Narziss, die Art der Hintergrundgestaltung sowie die Wahl des Bildausschnittes als Maßnahmen zu einer Neuorganisation des Bildaufbaus verstehen, die sich an der Gliederung der umgebenden Wanddekoration orientiert. Gleichzeitig ist damit die Möglichkeit einer weiteren Unterteilung der Wiederholung dieses Typus in zwei Gruppen gegeben, die unterschiedliche Arten der Veränderung der Vorlage bezeichnen und nicht nur weitere Rückschlüsse auf die Frage zulassen, welche Darstellungen sich enger an die Vorlage halten und welche sie stärker umgestalten, sondern vor allem auch eine Antwort auf die Frage nach den Ursachen dieser Veränderungen.

Nach dem Schwerpunkt der Komposition lassen sich die Wiederholungen dieses Typus in zwei Gruppen untergliedern. In der ersten Gruppe (Kat. A 1. 2. 4. 6-8. 11. 12. 14-16. 22. 24; s. bes. 4. 6. 12. 15) wird Narziss in der Bilddiagonale angeordnet, deren Verlauf die Neigung von Oberkörper und Kopf sowie die Stellung des ausgestreckten Beins vorgibt. Zusätzlich betont wird diese Kompositionsachse durch die Schrägstellung des Speers, der parallel zur Bilddiagonale geführt wird. Der Bildausschnitt ist allein auf die Figur des Narziss abgestimmt. Um die

---

Simmel, Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908 I, Georg Simmel Gesamtausgabe VII (1995; Erstveröffentlichung 1902) 101-108. - Im Museo Ercolanese in Portici, dann im Real Museo Borbonico in Neapel, dem heutigen Museo Archeologico Nazionale, wurden und werden die von einem Holzrahmen eingefassten Wandausschnitte ebenfalls wie Tafelbilder präsentiert (s. hier Taf. 8. 18. 23. 24. 28. 33. 39. 41. 42).

Einfügung weiterer Figuren zu ermöglichen, ist Narziss in einigen Darstellungen aus der Bilddiagonale herausgerückt (Kat. A 1. 2. 12. 16)[103]. Abweichungen von diesem Kompositionsschema sind hier also Folge der Angleichung zwischen den Mittelbildern.

Dagegen wird der Bildaufbau in der zweiten Gruppe (Kat. A 5. 9. 10. 13. 17-21. 23) auf die Vertikalachse in der Bildmitte ausgerichtet. Bereits wenige Korrekturen genügen, damit ein ganz anderer Gesamteindruck entsteht[104]: Durch die Erweiterung des Bildausschnittes wird der Diagonalbezug der Körperachse des Narziss abgeschwächt, die Schräglage des Oberkörpers durch die Anordnung vor einem senkrechten Architekturmonument neutralisiert. Es sind vor allem Variationen des umgebenden Bildfeldes – die Hinzufügung architektonischer Versatzstücke sowie der veränderte Bildausschnitt -, durch die eine Zentralisierung der Komposition entsteht. Durch diese standardisierten Mittel wird eine Gliederung der Bildfläche hergestellt, die weitgehend indifferent gegenüber den eingesetzten Figuren ist[105]. Die gliedernde Funktion des

---

[103] In der eklektischen Komposition des Narzissbildes der Casa dell'Efebo (Kat. A 1) lassen sich der Anteil der Vorlage und der des pompejanischen Malers klar voneinander trennen: Als Entsprechung zum Liebespaar des Pendants wurde die einfigurige Vorlage des Narziss am rechten Bildrand um eine weibliche Figur erweitert. Obwohl Narziss dadurch aus der Bilddiagonale heraus nach links versetzt ist, bleibt die starke Neigung seines Oberkörpers bestehen, so dass ein deutliches kompositorisches Übergewicht in der rechten Bildhälfte entsteht. Das diagonal orientierte Haltungsmotiv des Narziss lässt sich hier nicht aus den Anforderungen der vorliegenden Komposition erklären. Vielmehr hat der Maler den Narzisstypus in dieser Form aus seiner Vorlage übernommen und eine weibliche Repertoirefigur hinzugefügt. Der enge Zusammenhang von Bilddiagonale und Haltungsmotiv des Narziss ist also bereits für die Vorlage vorauszusetzen.

[104] Besonders deutlich bei einer Gegenüberstellung von Kat. A 5 mit Vertretern der ersten Gruppe wie Kat. A 4, 6, 12 oder 15; dazu Prehn, Kontext 175.

[105] Dementsprechend wurden Architekturmonumente in ganz unterschiedlichen mythologischen Darstellungen eingesetzt, um die Bildmitte hervorzuheben. Ich beschränke mich im Folgenden auf ein Beispiel je Thema: Apollo und Geliebter, Pompeji VI 9, 6 (49): s. hier Kombination zu Kat. B 3. – Auffindung Ariadnes aus Pompeji VII 4, 31 (24); MNN 9278: Schefold, WP 184 (i); Lauter-Bufe 17. 120 Nr. e (mit Lit. in Anm. 50); LIMC III (1986) 554 Nr. 182 s.v. Dionysos/Bacchus (G. Gasparri); ebenda 1062 Nr. 127 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); PPP III 124 (Raum 26); Stemmer 52 Nr. B 3; Disegnatori 205 Abb. 90 (Raum 26); PPM VI 1046 Abb. 68; Romizzi 427 Nr. 603; Hodske Nr. 473 Taf. 31, 1. 2 (Raum 26); J. Elsner, ClPhil 102, 2007, 32. 41 Abb.8. – Cyparissus, Pompeji I 3, 25 (i): Schefold, WP 14; PPP I 8; Archer a.O. 508 mit Anm. 208 (Lit.); U. Pappalardo, RStPomp 1, 1987, 42 Abb. 10; PPM I 107 Abb. 22; LIMC VI (1992) 165 Nr. 2 s.v. Kyparissos (J.-R. Gisler); Disegnatori 756 Abb. 227; Hodske Nr. 13 Taf. 166, 2; A. Varone in: Kongress Saragossa 84; I. Colpo, Eidola 4, 2007, 61 Abb. 7. – Ganymed, Pompeji VII 4, 31 (17): Schefold, WP 183 (c): PPP III 118; LIMC IV (1988) 161 Nr. 139 s.v. Ganymedes (H. Sichtermann); PPM VI 1017 Abb. 27; I. Colpo, Eidola 2, 2005, 74-77. 85 f. Abb. 8; Romizzi 426 Nr. 597; Hodske Nr. 461 Taf. 139, 5. - Hermaphrodit und Silen, Pompeji V 1, 26 (t): s. hier Kombination zu Kat. f 1. - Mars und Venus, Pompeji V 1, 26 (t): s. hier Kombination zu Kat. f 1. - Meleager und Atalante, Pompeji VII 3, 13 (g): Schefold, WP176; Disegnatori 299 Abb. 96; PPM VI 872 Abb. 12; Romizzi 421 Nr. 581; Hodske Nr. 445 Taf. 128, 1. – Perseus und Andromeda aus Pompeji VI 9, 2 (16); MNN s.n. 168: Schefold, WP 112. 314. 357; Thompson 122'; Schefold, VP 193; LIMC I (1981) 784 Nr. 108. 115 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg); V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7. 8), Häuser in Pompeji 1 (1984) 44 Nr. k. l; Balensiefen 236 K 35, 12. 13; PPM IV 720, Text zu Abb. 118; A. de Simone – S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1 Nr. 45; A. Gallo in: Neapolis 153-155; Richardson, Catalog 162; Romizzi 380 Kat. 373, Hodske Nr. 264. 834 Taf. 68, 5; Lorenz 345. 560 K29g. – Venus und Adonis, Pompeji VI 9, 2 (16), MNN ‚9255' (diese auf den Holzrahmen gemalte Inventarnummer ist allerdings im Museum anderweitig vergeben): Schefold, WP 112; Thompson 122' Abb. 226; Schefold, VP 193; PPM IV 717 Abb. 113 (irrtümlich ist eine Darstellung von Amoretten und Psychen aus Pompeji IX 3, 5 [16]; MNN 9191 abgebildet); Romizzi 380 Kat. 365; Hodske Nr. 260. 268 Taf. 8, 3. 9, 2 (falsches Bild); Lorenz 345. 560 K29g Abb. 168 e. – In dem Stuckrelief aus Stabiae (s.o. Anm. 73) übernimmt diese kompositorische Funktion ein

Architekturteils kann aber auch durch Variationen des Narzisstypus unterstützt werden. So wird der seitlich aufgestützte Arm näher an den Körper herangezogen, in sechs Darstellungen (Kat. A 9. 13. 17. 20. 21. 23) parallel zur vertikalen Architekturbegrenzung senkrecht aufgesetzt. Dreimal wird der Kopf (Kat. A 9. 18. 23), in einem weiteren Wandbild (Kat. A 17) zusätzlich der Oberkörper vor einem Architekturmonument gerade aufgerichtet. Die Maler haben die Schrägstellung von Arm, Kopf und Oberkörper zugunsten der Vertikale aufgegeben, kontrastierende Richtungsbezüge wurden vereinheitlicht[106]. Anders als in der ersten Gruppe steht die Gliederung des Bildaufbaus hier in einem Richtungsgegensatz zur Orientierung des Narzisstypus. Die Zentralisierung der Komposition ist also nicht durch die Vorlage bedingt. Im Gegenteil: Sie wird vielmehr unabhängig vom und teilweise gegen den verwendeten Narzisstypus durchgesetzt.

Verständlich wird die Umstrukturierung des Bildaufbaus, wenn man das Untersuchungsfeld vom Verhältnis der figürlichen Mittelbilder untereinander auf ihr Verhältnis zur umgebenden Wanddekoration ausdehnt. Die Zentralisierung der Komposition und ihr vertikaler Richtungsbezug greifen den symmetrischen Aufbau und die vertikale Unterteilung des Dekorationssystems in hochrechteckige Felder auf: Die Gliederung der figürlichen Mittelbilder wird auf die Gliederung der übrigen Wandfläche abgestimmt[107]. Gegenüber der Diagonalkomposition bezeichnet die Neuorganisation des Bildaufbaus eine deutliche Vereinheitlichung der Richtungsbezüge innerhalb des Dekorationssystems, die sich bis in das Haltungsmotiv des Narziss auswirken kann[108]. Durch Abstimmung der Einzelteile auf das übergeordnete Ganze wird die

---

Baum, der seine Äste über Narziss ausbreitet. Zur Verwendung von Bäumen mit entsprechender Aufgabe in der Wandmalerei s. Lauter-Bufe 76 f.

[106] Als eine weitere Anpassung an die Zentralisierung der Komposition ist in dem Narzissbild der Casa di Granduca di Toscana (Kat. A 10) der Speer vor einem Architekturmonument stärker aufgerichtet, die Richtungskontinuität von Bilddiagonale und Speer aufgelöst.

[107] Vgl. Lauter-Bufe 60 f. 62 ff. 66. 73. 120. 134, die Beispiele vom zweiten bis zum vierten Stil anführt. Einigkeit über einen engen Zusammenhang zwischen dem Bildaufbau und der Gliederung der Wanddekoration besteht in der Forschung für den zweiten und dritten, nicht aber für den vierten Stil. So sprechen Bragantini – Parise Badoni a.O. (s.o. Anm. 71) 119-129 lediglich dem dritten Stil eine dekorative Einheit zu (120. 122), während sich das figürliche Mittelbild im vierten Stil gegenüber der Wanddekoration verselbständige; das „prevalente interesse decorativo“ werde durch ein „prevalente interesse narrativo“ abgelöst (122). Diese Annahme stützt sich vor allem auf die Vergrößerung der Figuren im Verhältnis zum Landschaftsausschnitt sowie auf die größere Bandbreite an Themen im vierten Stil – die Komposition der figürlichen Mittelbilder bleibt unberücksichtigt. K. Schefold in: La regione sotterrata dal Vesuvio. Studi e prospettive, Atti del Convegno internazionale, Neapel 1979 (1982) 18 lässt die Abstimmung des Mittelbildes auf die Wanddekoration lediglich für seine neronische Phase des vierten Stils gelten: „unter Vespasian aber sollten die Bilder an den Wänden wie griechische Originale wirken“ (18; vgl. ders in: Cerulli Irelli I 45 f.). Die hier der 2. Gruppe zugerechneten Darstellungen wurden von Schefold alle in vespasianische Zeit datiert (die Seitenangaben von Schefold, WP s. im Katalog unter den jeweiligen Narzissbildern).

[108] Vgl. F. Matz, MdI 5, 1952, 105-133, der in einer motivgeschichtlichen Untersuchung am Beispiel der sitzenden Figur in Vorderansicht die Wechselbeziehung zwischen Komposition und Gestaltung der Einzelfigur herausgearbeitet hat. Matz konnte einen Zusammenhang zwischen der Zentralisierung des Bildaufbaus und einer Umformung

dekorative Gesamtwirkung des Raumes gesteigert. Die Anpassung der Vorlage an den Raumkontext hat demnach zu einer zielgerichteten Umgestaltung durch die römischen Maler geführt[109]. So heterogene Einzelveränderungen wie die Einfügung unterschiedlicher Architekturmonumente, die Erweiterung des Bildausschnittes sowie die Variation von Körper-, Kopf- und Armhaltung des Narziss bleiben vor diesem Hintergrund nicht als beliebige Abweichungen gegenüber der Vorlage unerklärbar. Sie erweisen sich vielmehr als funktionale Äquivalente, als verschiedene Lösungsmöglichkeiten eines gemeinsamen Bezugsproblems.

Bildangleichung und Zentralisierung der Komposition beziehen den Kontext auf unterschiedliche Weise in die Planung und Ausführung des Einzelbildes ein. Welche von beiden Lösungen bevorzugt wurde, hing davon ab, für welche Wand das Narzissbild vorgesehen war. Mehrheitlich befinden sich die Vertreter der zweiten Gruppe, deren Komposition die Mittelachse betont, an der Stirnwand des Zimmers, also im optischen und geometrischen Zentrum der Wanddekoration[110]. Dagegen sind die Narzissbilder der ersten Gruppe in der Regel an den Seitenwänden eines Zimmers angebracht. Die Erweiterung der Vorlage beabsichtigte hier eine Angleichung an die Bildkombinationen des Raumes, insbesondere an das Pendant der gegenüberliegenden Wand. Aus dem unterschiedlichen Aufstellungsort ergaben sich unterschiedliche Aufgabenstellungen für die römischen Maler[111].

Gemeinsamkeiten und Unterschiede innerhalb der Darstellungen von Typus A lassen sich erklären, wenn man von der Verwendung einer gemeinsamen Vorlage ausgeht, die allerdings nicht möglichst genau kopiert werden sollte, sondern den Anforderungen des jeweiligen Kontextes entsprechend abgeändert wurde. Für die traditionelle Kopienkritik, die das Original zum

---

der „für andere Zusammenhänge geschaffenen“ (106) Figurentypen mit diagonal gestelltem Unterkörper in eine betonte Frontalität der Beinstellung nachweisen.

[109] Zur Zentralisierung der Komposition als charakteristischem Gestaltungsprinzip der römischen Kunst s. F. Matz, AA 1944/45, 108 ff.; ders., Bemerkungen zur römischen Komposition, AbhMainz 1952, Nr. 8, 625-647 (mit weiterer Lit. in Anm. 2); ders., MdI 5, 1952, 105-133; Lauter-Bufe 170 Anm. 261 sowie passim; A. H. Borbein, Campanareliefs, 14. Ergh. RM (1968) 104 ff. (mit weiterer Lit. in Anm. 511 f.); ders. in: Hellenismus in Mittelitalien, Kolloquium Göttingen 1974, AbhGöttingen 97 II (1976) 502-529. Während es Matz darum ging, spezifisch griechische von spezifisch römischen Formstrukturen zu trennen, steht in der jüngeren Forschung die Frage nach den funktionalen Leistungen sowie nach der inhaltlichen Bedeutung dieser Kompositionsform im Vordergrund.

[110] Eine Ausnahme stellt das Narzissbild in Pompeji VI 15, 5 (1) (Kat. A 7) sowie möglicherweise auch das Fragment in Pompeji IX 5, 4 (1) (Kat. A 11) dar, bei dem keine Spuren eines Architekturmonuments zu erkennen sind. Sichere Angaben sind hier allerdings aufgrund des schlechten Erhaltungszustands nicht möglich.

[111] Ein weiteres Beispiel für die formale Entsprechung der Bilder gegenüberliegender Wände und davon abweichender symmetrischer Komposition der Darstellung der Mittelwand führt Ling 138 f. an. Die Ähnlichkeit der Gegenstücke ist hier allerdings nicht Auswahlkriterium, wie Ling meint, sondern das Ergebnis einer Angleichung.

Wertmaßstab erhebt, bezeichnen solche Abweichungen einen Mangel der Wiedergabe, einen Defekt der Kopie. Vom Kontext her betrachtet, liegt der Mangel dagegen auf Seiten der Vorlage. Abweichungen gleichen aus, was der Vorlage fehlt, was ihrer Verwendung für den vorgesehenen Kontext entgegensteht: im Fall der Bildangleichung die zu geringe Figurenzahl der einfigurigen Vorlage, im Fall der Zentralisierung den störenden Richtungsbezug der Diagonalkomposition. Die Veränderbarkeit der Vorlage stellt überhaupt erst die notwendige Vorbedingung dar, um ein und denselben Entwurf für ganz unterschiedliche Aufgaben heranziehen zu können. Die Kombination von Übernahmen und Abweichungen schließt zwar die Vorstellung eines *Vorbildes* aus, wenn man darunter eine unveränderliche Größe versteht; sie setzt allerdings das Vorhandensein einer gemeinsamen *Vorlage* voraus – einer einfigurigen Darstellung, die Narziss in der Bilddiagonale anordnete.

Das Ergebnis der typologischen Analyse unterscheidet sich von bisherigen Klassifikationen der Wandbilder des Narziss. Eine Gruppierung nach der Figurenzahl, wie sie wiederholt für die Darstellungen dieses Themas vorgeschlagen wurde[112], wäre dann sinnvoll, wenn der Figurenbestand zwischen Vorbild und Abbild konstant erhalten bliebe. Angesichts der schwankenden Figurenzahl als Folge der Bildangleichung sagt eine solche Untergliederung über die zugrunde liegende Vorlage jedoch nichts aus. Das gleiche gilt für Doro Levis motivische Einteilung in „Narcissus sitting“ und „Narcissus reclining“[113]. Denn die Zentralisierung der Komposition hat in einigen Bildern dazu geführt, dass der Oberkörper des Narziss stärker aufgerichtet wurde. In beiden Klassifikationsvorschlägen werden typologisch zusammengehörige Darstellungen auseinandergerissen, unterschiedliche Figurentypen dagegen als gleichartig zusammengestellt.

Wenn man wie hier von einer einfigurigen Vorlage ausgeht, ist ein anderer Einwand schwerer zu entkräften; der naheliegende Einwand nämlich, es habe überhaupt keine bestimmte Vorlage für die Wandbilder des Narziss gegeben. Wie bei den Nebenfiguren hätten die Maler auch für Narziss mehr oder weniger beliebige Figuren aus ihrem Form- und Typenvorrat eingesetzt. Diese These von der ad hoc-Kombination gängiger Figurentypen, die für die Narzissbilder die

[112] Wieseler, Narkissos 13; Helbig 1338-1367; Sogliano 586-592; Dreger I 11-21; Rafn 704-709; Hodske 167-171; Elsner 153; s. dazu bereits die Kritik von W. Ehrhardt, Casa dell’Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji 2 (1988) 72 Anm. 447; Balensiefen 50 Anm. 216.

[113] Levi 62. 64; ebenso W. Ehrhardt, Casa dell’Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji 2 (1988) 72 sowie Hodske 167-171: „sitzend zurückgelehnt“ (Variante I), „hat sich etwas weiter aufgerichtet“ (Variante II), „hat sich aufgerichtet“ (Variante IV) sowie „stärker aufgerichtet“ (Variante V).

herrschende Schulmeinung darstellt, hat Flemming Gorm Andersen auf den Großteil der pompejanischen Wandmalerei ausgedehnt[114]. Aufgrund der nicht unerheblichen Schwierigkeiten, den diagonal orientierten Narzisstypus mit weiteren Figuren zu verbinden sowie eine Zentralisierung der Komposition gegen der Richtungsbezug der Figur herzustellen, bleibt dann aber unverständlich, warum die römischen Maler immer wieder gerade diesen figürlichen Typus ausgewählt haben und nicht gleich eine andere, besser geeignete Figur. Unvereinbar mit dieser These ist schließlich auch das Vorhandensein von Wiederholungen des Narzisstypus, die nach dem Erdbeben von 79 n. Chr. und damit unabhängig von den pompejanischen Bildern entstanden sind[115]. Der Erklärungszusammenhang von Vorlagenverwendung *und* redigierenden Maßnahmen liefert eine widerspruchsfreiere Lösung, die sowohl den Gemeinsamkeiten als auch den Unterschieden innerhalb der Narzissdarstellungen Rechnung trägt.

---

[114] F. G. Andersen, AnalRom 14, 1985, 113-128.

[115] Bisher bekannt sind drei Mosaiken aus Antiochia, Nea Paphos und Écija sowie eine Wandmalerei aus einem Grab bei Massyaf: 1. Wandbild aus einem Hypogäum bei Massyaf/Syrien; 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.: N. F. Chapouthier, Syria 31, 1954, 172-211, bes. 200 f. Abb. 12 Taf. 21, 2. 22, 1 Farbtaf. C; Mielsch 245; H. u. R. Kahane, JbÖByz 33, 1983, 204 Abb. 1; J. Balty in: J.-M. Dentzer – W. Orthmann (Hrsg.), Archéologie et histoire de la Syrie II (1989) 534 f. Abb. 194; Rafn 704 Nr. 7; Orlowsky 437 Nr. 138 Abb. S. 80 b o.; A. Barbet in: Kongress Bologna 34. 318 Abb. 3; LIMC VIII (1997) 952 Nr. 1 s.v. Pegai (G. Siebert); M.-T. Olszewski in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture funéraire antique, Actes du VIIIème Colloque AIPMA Saint-Romain-en-Gal – Vienne 1998 (2001) 156 Farbtaf. 26, 1. - 2. Mosaik aus Daphne-Antiochia/Türkei, House of the Buffet Supper; Antakya, Hatay Mus. 938; 1. Viertel 3. Jh. n. Chr.: Levi 60. 64 f. 136 f. 546. 625 Taf. 23 c; J. Lassus in: La mosaïque gréco-romaine II, Kongress Vienne 1971 (1975) 333 Taf. 155, 1; J. Balty in: ANRW II 12, 2 (1981) 375; Bažant – Simon 682 Nr. 13 Taf. 543; Hatay Museum Führer (o. J.) 29 Nr. 3 Abb. S. 27; Balensiefen 75. 242 K 45, 4; Rafn 707 f. Nr. 51; C. Kondoleon, Domestic and Divine. Roman Mosaics in the House of Dionysos (1995) 36-38 Abb. 15; F. Cimok (Hrsg.), Antioch Mosaics (2000) 114 f. mit Farbabb.; L. Musso, BCom 105, 2004, 329 Farbabb. 25. - 3. Mosaik in Nea Paphos/Zypern, Haus des Dionysos, Raum 35; Ende 2., Anfang 3. Jh. n. Chr.: K. Nikolaou, RDAC 1963, 70; V. Karageorghis, BCH 88, 1964, 372; K. Nikolaou, RDAC 1964, 114 Taf. 21, 3; ders., Archaeology 21, 1968, 51 Abb. S. 52; ders. in: IX Congrès international d'archéologie classique, Damaskus 1969, AAS 21 (1971) 145; G. S. Eliades, Die Villa mit den Mosaiken von Nea Paphos. Das Haus des Dionysos ²(1984; griech. 1979) 15 f. Abb. S. 16; Balty a.O. 420; D. Michaelides, Cypriot Mosaics (1987) 14 f. Nr. 7 Taf. 2; ders., RDAC 1987, 244 Nr. I 3 a; W. A. Daszewski – D. Michaelides, Führer der Paphos-Mosaiken (1989) 18-20 Farbabb. 5 (Detail); Balensiefen 75. 242 K 45, 5; Rafn 704 Nr. 11 Taf. 416; Orlowsky 437 Nr. 139; Kondoleon a.O. 30-40 Abb. 10-12. - 4. Mosaik aus Écija/Spanien, Plaza de Santiago; Écija, Museo Histórico Municipal; 2. Hälfte 2. Jh. n. Chr.: G. López Monteagudo in: La mosaïque gréco-romaine IX, Kongress Rom 2001 (2005) 959-973, bes. 960 f. Abb. 3; A. Fernández Ugalde – S. García Dils – J. F. de Rueda Roigé in: J. M. Campos Carrasco u. a., A rota do mosaico romano o sul da Hispânia (Andaluzia e Algarve). Cidades e *villae* notáveis da Bética e Lusitânia romanas (2008) 44 Farbabb. 19. - Bei einem weiteren Mosaik aus Antiochia könnte es sich um eine freiere Umsetzung derselben Vorlage handeln: House of Narkissos, Raum 2; Baltimore, Museum of Art 38710; 2. Viertel 2. Jh. n. Chr.: Levi 60 f. 65 Abb. 23 Taf. 10 b; Guerrini 351 Abb. 472; I. Lavin, The Hunting Mosaics of Antioch and their Sources, DOP 17 (1963) 185 Abb. 1; Lassus a.O. 332 Taf. 153; H. Mielsch, Römische Stuckreliefs, 21. Ergh. RM (1975) 45 Anm. 186; J. R. Clarke, Roman Black-and-White Figural Mosaics (1979) 5 Abb. 1; Balensiefen 75. 241 K 45, 1 Taf. 38, 1; Rafn 704 Nr. 9 Taf. 416; Orlowsky 437 Nr. 141 Abb. S. 79 a o.; A. Kessiakova in: La mosaïque gréco-romaine IV, Kongress Trier 1984 (1994) 167 Taf. 87, 2; Kondoleon a.O. 33-35 Abb. 13. 14; Elsner 162 f. Abb. 6.10; Taylor 63 Abb. 34.

Nicht von *einer* gemeinsamen Vorlage, sondern von *zwei* selbständigen Typen geht dagegen Isabella Colpo aus[116]. In der Tradition des kopienkritischen Ansatzes vernachlässigt sie weiterhin die produktive Rolle des Kontextes zugunsten einer rein überlieferungsgeschichtlichen Genese der Abweichungen[117]. Um dann aber das ungewöhnlich große Variationsspektrum erklären zu können, sieht sie sich vor die Alternative gestellt, entweder – mit der Mehrheit der Forschung – kein gemeinsames Vorbild oder mehrere unabhängige Überlieferungsstränge anzunehmen. Sie hat sich für die zweite Möglichkeit und für eine Zweiteilung entschieden[118]. Diese beiden Typen grenzen nach Colpo die folgenden Merkmale gegeneinander ab: ihren Typus 1 (s. hier Kat. A 1-16), wohl stadtrömischer Herkunft, Narziss' Sitzrichtung nach links, seine Anordnung in der Bilddiagonale sowie der Hohlraum im Fels, aus dem die Quelle entspringt; charakteristisch für den Typus 2 (Kat. A 17-24)[119] seien dagegen die spiegelbildliche Sitzrichtung von Narziss nach rechts, seine Wiedergabe vor einer Architektur in der Bildmitte und schließlich ein schmaler, pfützenartiger Wasserspiegel unterhalb des Sitzfelsens. Den Archetypus für diese in Pompeji entstandene Bildfindung macht Colpo in der Narzissdarstellung der Casa dell'Ara Massima (Kat. A 20) aus, die sich durch die Nachahmung eines Klapptafelbildes von den übrigen Wiederholungen abhebe[120].

Allerdings hält Colpos Zweitypenlösung einer Überprüfung nicht stand. So kommt das Motiv des Hohlraums im Fels nicht nur, wie sie angibt, innerhalb ihres ersten Typus vor, sondern auch im Typus 2 (Kat. A 19. 22), der Quelltümpel unterhalb des Felsblocks umgekehrt nicht ausschließlich im Typus 2, sondern ebenso in ihrem Typus 1 (Kat. A 9-11. 14; vgl. A 6). Auch der auffällige Rundbau ihres pompejanischen ‚Originals' (Kat. A 20) findet seine engste Entsprechung nicht innerhalb des zweiten Typus, sondern in einem Bild von Typus 1 (Kat. A 5). Wie

---

[116] Die Studie war Teil einer umfangreichen Arbeit zu jugendlichen Sitzfiguren in der pompejanischen Wandmalerei. Daraus hat die Verfasserin weitere Abschnitte publiziert: Eidola 2, 2005, 67-93 (zu Ganymed), 4, 2007, 49-71 (zu Cyparissus) sowie in: Kongress Saragossa 77-82 (Endymion).

[117] Colpo 60 Anm. 15 hat meine Argumentation (Prehn, Kontext 174-178) allerdings missverstanden. Die Anbringung von Bildern an der Stirnwand wird schon deshalb von mir nicht mit der senkrechten Haltung von Narziss' Speer in Zusammenhang gebracht, weil in keinem Narzissbild dieses Typus sein Speer gerade aufgerichtet ist.

[118] Colpo 62-64 (Typus A. 1). 64-67 (Typus A. 2). 77. Zu ergänzen sind Kat. A 11. 13. 14. 16. 24. Den Narziss aus der Casa di M. Lucretius Fronto (Kat. A 6) nimmt sie aufgrund der überkreuzten Beine nicht in diesen Typus auf.

[119] Um Missverständnisse zu vermeiden: Ich habe die Darstellungen dieses Typus ebenfalls in zwei Gruppen unterteilt. Die Unterscheidung nach der Sitzrichtung dient allerdings lediglich der besseren Vergleichbarkeit sowie einer Vereinfachung der Beschreibung im Katalog.

[120] In Form eines Klapptafelbildes mit geöffneten Türen war auch das Narzissbild. A 7 dargestellt, das bei Colpo fehlt, aber ihrem 1. Typus zuzurechnen wäre. Zu Klapptafelbildern und ihrer Nachahmung in der pompejanischen Wandmalerei s. W. Ehlich, Bild und Rahmen im Altertum (1954) 162 ff.; A. Gasser, Die Klapptürbilder in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (maschinenschr. Diss. Wien 1982); I. Scheibler, RM 105, 1998, 1-20.

bereits diese Parallele zeigt, ist die Verwendung von Architekturelementen nicht auf ihren zweiten Typus beschränkt (s. außerdem Kat. A 5. 9. 10. 13; vgl. auch f 1). Vielmehr übergreift die Verwendung zentraler Architekturen die von ihr definierten Typengrenzen. Auf der anderen Seite wurde in einer Wiederholung von Typus 2 das Architekturelement aus der Mitte an den Bildrand gerückt (Kat. 24), in einem weiteren Exemplar (Kat. A 22) fehlt es ganz. Bei den von Colpo angeführten ikonographischen Trennkriterien handelt es sich also weder um ausschließliche, noch um durchgängige Bestandteile ihrer beiden ‚Typen'.

Unvereinbar mit Colpos überlieferungsgeschichtlicher Herleitung ist schließlich die Verwendung jeweils unterschiedlicher Architekturformen innerhalb ihres zweiten Typus. Zwischen ihnen besteht kein *typologischer*, sondern lediglich ein *motivischer* Zusammenhang. Die Ähnlichkeit, die durch die Art ihrer Hintergrundgestaltung zwischen sechs Darstellungen ihres Typus 2 - sowie vier Darstellungen von Typus 1 – gegeben ist, lässt sich nicht durch die mechanische Übernahme aus einem zweiten Vorbild erklären, sondern ist durch die Gleichartigkeit der zu lösenden Problemstellung bedingt: Was die Bilder verbindet, ist der gemeinsame Zweck, eine Zentralisierung der Komposition gegen den diagonalen Richtungsbezug der Figur von Narziss herzustellen. Dafür stand den Malern ein Patentrezept zur Verfügung, das sich bereits in anderen Bildthemen bewährt hatte. Der Rückgriff auf architektonische Versatzstücke ermöglichte ihnen, eine Gliederung des Bildfeldes zu erzeugen, die weitgehend immun gegenüber den eingesetzten Figurentypen bleibt. Gemeinsam ist den Narzissdarstellungen der Zweck der Veränderungen; sie unterscheiden sich dagegen in der Wahl der zur Erreichung dieses Zwecks jeweils eingesetzten Mittel. Im Gegensatz zu Colpo gehe ich deshalb weiterhin von einem gemeinsamen Narzisstypus aus[121] und damit nicht nur von einem wesentlich größeren Variationsspielraum innerhalb eines Typus, sondern auch von fundamental verschiedenen Handlungsbedingungen der römischen Wandmaler. Einen Großteil der Variationen verstehe ich als das Ergebnis von Entscheidungen, die an der Nahtstelle zwischen der verwendeten Vorlage und dem

[121] So bereits Prehn, Kontext 174-178; die in meinem Vortrag nicht behandelten Wiederholungen dieses Typus sind 177 Anm. 1 aufgelistet.

vorgesehenen Raumkontext gefallen sind[122]. Für ein solches Verständnis der Abweichungen ist die kopienkritische Forschung – und mit ihr Colpo – nur unzureichend gerüstet[123].

Wann die gemeinsame Vorlage für diesen Typus entstanden ist, lässt sich nur annähernd bestimmen. Die literarischen und bildlichen Zeugnisse des Narzissmythos reichen nicht vor den Späthellenismus zurück[124]. Zwar lässt sich das Haltungsmotiv von Narziss bereits wesentlich

---

[122] Zumindest in drei Darstellungen scheint die spiegelbildliche Wiedergabe von Narziss auf den Standort des Betrachters bezogen, der den Raum betritt. Durch die ‚seitenverkehrte' Darstellung wird erreicht, dass Narziss nicht vom Betrachter ab-, sondern diesem zugewandt ist. Narziss präsentiert sich so dem Betrachter als Anblick. Auf diesen Aspekt werde ich später zurückkommen.

[123] Obwohl Colpo immer wieder den Anteil der römischen Maler und ihrer Auftraggeber betont, bleibt dies bei ihr lediglich ein Lippenbekenntnis. Durch den von ihr gewählten methodischen Ansatz - die überlieferungsgeschichtliche Herleitung der Abweichungen - steht ihr kein Instrumentarium zur Verfügung, um diese als sinnvolle und in sich schlüssige Veränderungen zu verstehen.

[124] Zur Datierung der literarischen Fassungen s. hier Kap. 2.1. – Als einzige originale griechische Wiedergabe des Narzissmythos gilt eine Terrakottastatuette aus Tanagra (ehemals Sammlung Camille Lecuyer, Verbleib unbekannt). W. Helbig hat diese Darstellung als Narziss identifiziert und ins 3. Jh. v. Chr. datiert. Obwohl die Narzissdeutung aufgrund des fehlenden Spiegelbildes nicht gesichert ist (die Beine scheinen vom linken Knie bzw. vom rechten Oberschenkel abwärts ergänzt), wurde Helbigs Vorschlag allgemein akzeptiert. Ausschlaggebend waren dafür das Entblößungsmotiv, das sich auch bei den römischen Wandbildern findet (Typus D; vgl. das Stuckrelief von Petraro), der Amor auf der Schulter sowie vor allem der nach unten gerichtete Blick beider Figuren, der gut zu einer Spiegelung passe. Allerdings scheinen Zweifel an der Zugehörigkeit des Kopfes von Narziss angebracht. Im Verhältnis zum übrigen Körper ist er zu klein, die Gesichtszüge sind im Verhältnis zur eher verwaschenen Ausarbeitung des restlichen Körpers zu scharf geschnitten. Merkwürdig ist schließlich auch, dass sich der Bruch durch das linke Knie nicht im anliegenden Gewandsaum fortsetzt. Da die in einer Serienproduktion hergestellte Terrakotte außerdem ohne weitere Parallele geblieben ist und sich in der Sammlung Lecuyer zahlreiche Fälschungen befanden, ist die Echtheit des Stückes in Frage zu stellen. Dieses Ergebnis entspricht einer Auskunft der Reunion des Musées Nationaux, Paris, an U. und R. Orlowsky, derzufolge es sich bei der betreffenden Figur um eine Fälschung handelt; Zweifel an der Echtheit äußert auch E. Pellizer in: Bettini – Pellizer 96-99 mit Abb. 2. Die Statuette sollte jedenfalls nicht länger als Argument für das Vorhandensein von Narzissdarstellungen vor dem Späthellenismus, noch als motivische Anregung für die römischen Wandbilder (so Greve 17 Nr.1; Levi 64; Balensiefen 51 f.; Rafn 711) herangezogen werden. (Für ihre Diskussionsbereitschaft und Anregungen danke ich S. Pfisterer-Haas und F. W. Hamdorf). Zur Terrakottastatuette s. F. Lenormant, Gazette Archéologique 4, 1878, 153-155 Taf. 27 l.; W. Helbig, BdI 1879, 36 f.; F. Lenormant, Gazette Archéologique 5, 1879, 52; Collection Camille Lecuyer. Terres cuites de Tanagra et d'Asie Mineur, Versteigerungskat. Paris (1883) 40 Nr. 222 Taf. 23; W. Helbig, RendLinc Ser. 5, 1, 1892, 792 f.; Greve 17 Nr. 1 Abb. 1; Dreger I 5 Nr. 39; S. 10; Levi 64; Balensiefen 51 f.; Rafn 707 f. 710 f. Nr. 44; Orlowsky 435 Nr. 127, s. aber S. 29; B. Bäbler in: dies. (Hrsg.), Acta et verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos (2006) 60; Stemmer 51 Anm. 382; Mattern 167 Anm. 8; C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II (2000) 66 Anm. 8 (beide mit Vorbehalten gegen die Deutung). Zu Fälschungen von Tanagrafiguren s. E. Paul, Gefälschte Antiken (1981) 174 ff.; R. Higgins, Tanagra and the Figurines (1986) 162 ff.; Bürgerwelten. Hellenistische Tonfiguren und Nachschöpfungen im 19 Jh., Ausst.-Kat. Berlin (1994) 59 ff., bes. 60 f. - Auf ein Vorbild des Frühhellenismus wird gewöhnlich auch ein statuarischer Narzisstypus zurückgeführt. Einzig Zanker 168 ist bisher für eine erst späthellenistische Entstehung eingetreten. Eine ausführliche Replikenrezension steht noch aus und würde eine eigene Untersuchung erfordern. Dabei wäre auch, wie Landwehr a.O. 64 vorgeschlagen hat, die Möglichkeit einer Entstehung der Vorlage in römischer Zeit zu erwägen, da bisher keine Wiederholung vor dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert bekannt ist und die Darstellungen des stehenden Narziss in der Wandmalerei (Kat. e 1-3) nicht auf diesen Typus zurückgreifen; frühhellenistische Datierung des statuarischen Typus: Levi 62; G. Traversari, Sculture del V.-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia (1973) 156 Kat. 68; Schefold, Göttersage 211; Balensiefen 64; Rafn 710; zur Verwendung dieses Typus in der Sarkophagplastik: H. Sichtermann in: Studien zur Mythologie und Vasenmalerei, Festschrift Konrad Schauenburg (1986) 239-242; G. Koch, AA 1993, 419. Der noch im 5. Jh. v. Chr. entstandene ‚Narkissos' des Polyklet stellt nicht, wie jetzt wieder G. Hafner, RdA 18, 1994, 49-56 vorgeschlagen hat, Narziss dar, sondern die Siegerstatue eines jungen Athleten; s. dazu P. Zanker, Frankfurter Rundschau vom 31.12.1991;

früher nachweisen[125]. Allerdings ist bei vergleichbaren Figuren der Körper in der Regel stärker perspektivisch verkürzt. Die Flächigkeit des Oberkörpers, der nahezu frontal wiedergegeben ist, spricht ebenfalls für eine Datierung der Narzissvorlage in den Späthellenismus[126].

2.3.1.2 Typus B: Austauschbarkeit der Figuren I (Echo)

Vier weitere Darstellungen des sitzenden Narziss (Kat. B 1-4) lassen sich zu einem eigenen Typus zusammenziehen[127]. In der Bildmitte sitzt Narziss schräg nach rechts auf einer Steinbank, auf deren Rückenlehne er den rechten Unterarm stützt. Mit dem erhobenen linken Arm

---

außerdem E. Ghisellini in: Museo Nazionale Romano. Le sculture I 12, 2 (1995) 133 ff. (mit umfangreichen Literaturangaben); die Narzissdeutung wird verteidigt von Bäbler a.O. 61 f. Eine weitere Statue in Cherchel hat Landwehr a.O. 62-67 Kat. 106 Taf. 38-40 als Narziss gedeutet.

[125] Beispiele für ähnliche Sitzfiguren in klassischer Zeit bei A. Rumpf, JdI 63/64, 1948/49, 88; zum Motiv des auf einem Felsen sitzenden Jägers s. G. Despinis, MarbWPr 1962, 44-52; M. Cipriani, BCom 97, 1996, 205 ff.; V. Schild-Xenidou, AM 112, 1997, 247-268. Enge motivische Parallelen zum Narzisstypus A sind: 1. attisch-rf. Bauchlekythos in der Art des Meidias-Malers; London, Brit. Mus. E 696: ARV² 1325, 49; Beazley Addenda² 364; L. Burn, The Meidias Painter (1987) 46 ff. 111 Kat. MM 78 Taf. 32 c; LIMC VII (1994) 8 f. Nr. 77 s.v. Oidipous (I. Krauskopf) (mit weiterer Lit.). – 2. apulischer Volutenkrater aus dem Umkreis des Lykurgos-Malers; Karlsruhe, Badisches Landesmuseum B 4 (Perithoos): G. Schneider-Herrmann, BABesch 52/53, 1977/78, 253 Nr. 2 Abb. 2; RVAp I 431 Nr. 16/81 Taf. 160, 1; M. Maaß, Wege zur Klassik. Badisches Landesmuseum (1985) 96 Farbtaf. 14, bes. 132 Abb. 97; J. Thimme, Antike Meisterwerke im Karlsruher Schloß (1986) 136 ff. Nr. 49 Abb. S. 137 (Lit. S. 235); LIMC VII (1994) 946 Nr. 293 Taf. 665 s.v. Theseus (J. Neils); I. Huber, Thetis 8, 2001, 28 f. Abb. 13 (mit weiterer Lit. in Anm. 29); W. Friese, AW 37, 2006, H. 6, 23 Farbabb. 3. – 3. etruskischer Bronzespiegel; Berlin, Antikenmus. Fr. 146 (Atalante): M. Cristofani u. a., Die Etrusker (1985) Abb. S. 162; L. B. van der Meer, BABesch 60, 1985, 77 Abb. 3; L. Giuliani, AntK 29, 1986, 43-51 Textabb. 1 Taf. 7, 1 (Lit. 43 Anm. 2 f.); G. Zimmer in: Dem Archäologen Eduard Gerhard 1795-1867 zu seinem 200. Geburtstag, Kongress Berlin 1995, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 2 (1997) 112 f. Abb. 51. 52. – vgl. auch 4. attisch-rf. Bauchlekythos; London, Brit. Mus. E 706: LIMC III (1986) 856 Nr. 8 Taf. 610 s.v. Eros (A. Hermary).

[126] Rodenwaldt 191 f. hielt das Narzissbild der Casa di M. Lucretius Fronto (Kat. A 5) für die getreueste Wiedergabe eines griechischen Originals. Dagegen sah H. Diepolder, RM 41, 1926, 49 die betreffende Darstellung aufgrund ihrer Diagonalkomposition als „ein typisches Produkt des 4. Stils“ (49 Anm. 1) an. Eine bereits hellenistische Verwendung dieser Kompositionsform vertrat dagegen F. Matz, Bemerkungen zur römischen Komposition, AbhMainz 1952, Nr. 8, 640. 643. – Der Einwand, die verwendeten Figurentypen seien weder auf das Narzissthema beschränkt, noch dafür erfunden, bildet nur dann ein Argument gegen die Annahme einer gemeinsamen Vorlage, wenn man fordert, ein Original habe zugleich originell zu sein. Dagegen passt der Rückgriff auf vorhandene, bereits seit der Klassik erprobte figürliche Typen gut zur klassizistischen Grundhaltung der späthellenistischen Kunst; der Einwand bei Levi 61 f.; Rumpf a.O. 88 f.; vgl. auch H Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 543.

[127] Vgl. Colpo 67-69. Kat. A. 3. Colpo rechnet außerdem eine Darstellung der Casa di M. Fabius Rufus (Kat. c 3) zu diesem Typus. Grund dafür ist die Übereinstimmung Amors, der Wasser aus einer Hydria in eine Schale gießt, mit einer der beiden Darstellungen der Casa dei Dioscuri (Kat. B 3). In der Körperhaltung unterscheidet sich der Narziss im Rufus-Haus allerdings deutlich von diesem Typus.

umfasst er zwei Speere[128], die senkrecht auf dem Boden aufgestellt sind. Sein rechtes Bein ist vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den Kopf wendet er zur linken Seite zurück, ohne allerdings zum Spiegelbild zu blicken. Narziss ist nackt bis auf einen von den Schultern herabgerutschten Mantel, der als Unterlage über den Sitz gebreitet und dann über die Beine geschlagen ist. Das linke Bein wird nahezu vollständig verdeckt, während über den rechten Oberschenkel nur ein schmaler Gewandstreifen fällt; die Genitalien bleiben entblößt. In drei Darstellungen trägt Narziss in seinem langen Haar einen Kranz (Kat. B 1. 3. 4), einmal zusätzlich eine Binde (Kat. B 3). Das vierte Bild (Kat. B 2) zeigt Narziss mit einer kurzen Lockenfrisur und ohne Bekränzung[129].

Im Einzelnen ergeben sich demgegenüber folgende Veränderungen: In zwei Wandgemälden ist die Quelle durch ein Gefäß ersetzt (Kat. B 3. 4), in einem dient ein abgestufter Fels als Sitzgelegenheit (Kat. B 2). Zu einer abweichenden Haltung des aufgestützten Arms hat beim Narziss aus Pompeji VI 9, 6 (38) (Kat. B 2) die Hinzufügung Amors geführt. Leichte Modifikationen des Gewandmotivs bezeichnen der auf der Schulter aufliegende Mantelzipfel derselben Darstellung sowie die um den aufgestützten Arm gewickelte Stoffbahn in Pompeji V 3, 6 (d) (Kat. B 1).

Körper- und Gewandmotiv des Narziss werden sehr einheitlich wiederholt, was in auffälligem Gegensatz zur Wiedergabe der übrigen Figuren steht, die weder typologische noch motivische Übereinstimmungen aufweisen. In zwei Darstellungen gesellt sich je ein kleiner Amor zu Narziss (Kat. B 1. 4), in einer sind es zwei Amoretten, eine Quellnymphe und ein Hund (Kat. B 2), im vierten Bild zwei weibliche Figuren und wiederum Amor (Kat. B 3). Diese Variationsbreite ist auch hier durch die unterschiedlichen Bildkombinationen bedingt. Exemplarisch lässt sich das an zwei Vertretern dieses Typus zeigen, die aus demselben Haus, der Casa dei Dioscuri, stammen (Kat. B 2. 3). Zwar ist in beiden Fällen nur ein weiteres der ursprünglich vier Mittelbilder bekannt, das zudem kein direktes Gegenstück zu Narziss bildete. Dennoch sind Entsprechungen zwischen den Bildern eines Zimmers nicht zu übersehen:

---

[128] Nur einen Speer hält Narziss in Kat. B 2. Als Jäger ist er in Kat. B 4 zusätzlich durch Stiefel, Schwert und Pedum, in Kat. B 2 durch einen Jagdhund gekennzeichnet. – Zur möglichen Herkunft des Wandausschnitts Kat. B 4 aus Pompeji VI 17, 19-26 (Casa di Polibio) s. den Katalogtext.

[129] Lediglich einmal fallen einzelne Haarsträhnen bis auf die Schultern herab (Kat. B 3). In Anlehnung an weibliche Idealköpfe sind die Haare in zwei weiteren Darstellungen (Kat. B 1. 4) in der Mitte gescheitelt und in Wellen nach hinten geführt, wo sie im Nacken zusammengebunden sein müssen; auch hier ist also langes Haar gemeint.

Das Mittelbild der dem Eingang gegenüberliegenden Hauptwand von Raum 38, das der Eintretende zuerst sah, stellt Endymion und Selene dar. Der Figurenbestand dieses Bildes – Endymion, Selene, zwei Nymphen und ein Hund – hat zu einer Umgestaltung der einfigurigen Vorlage der Narzissdarstellung in eine vielfigurige Komposition (Kat. B 2) geführt[130]. Gleichzeitig wurde auch der Hintergrund der Bildkombination angeglichen. Denn im Gegensatz zu den übrigen Wiederholungen sind die Figuren hier in eine unberührte Landschaft gesetzt, Narziss ruht auf einem Felsen, dessen Form aus dem Aufbau der Steinbank hergeleitet ist[131]. Vielleicht sind die für Narziss ungewöhnliche Kurzhaarfrisur, das Fehlen der Bekränzung sowie das Aufliegen des Mantels auf der Schulter an der Figur des Endymion orientiert[132]. Der Hund jedenfalls gehört zum festen Figurenbestand der Endymionikonographie[133], während er in Narzissdarstellungen nur ein weiteres Mal vorkommt[134]. Entscheidend für die Verknüpfung der Bildkombinationen zu einem thematischen Zusammenhang ist die Einfügung einer Quellnymphe, die hier keine beliebige Zuschauerin darstellt – der erotische Kontext wird durch einen Amor verdeutlicht, der sie auf Narziss hinweist[135]: Als Angleichung an das Endymion-und-Selene-Bild hat

---

[130] Die Richtung der Bildangleichung ist durch eine sehr genaue Wiederholung des Endymion-und-Selene-Bildes in Pompeji VI 16, 15 (G) gesichert: G. E. Rizzo, Bollettino dell'Associazione Internazionale degli Studi Mediterranei 1, 1930, H. 5, 10 Taf. 2, 4; Schefold, WP 157 f.; PPP II 360; LIMC III (1986) 730 Nr. 16 s.v. Endymion (H. Gabelmann); V. M. Strocka, RStPomp 3, 1989, 30 Abb. 4; Stemmer 26 (mit ausführlichen Literaturangaben). 28. 53 Nr. C 1 Farbabb. 180. Abb. 182; D. Fredrick, ClAnt 14, 1995, 284 Abb. 19 (Wand); PPM V 876 Abb. 37; Romizzi 407 Nr. 522; Hodske Nr. 385 Taf. 109, 3; F. Ghedini, Eidola 4, 2007, 53 Abb. 3. Die umgekehrte Richtung vermutete Trendelenburg 7 f., der dieses Wandbild noch nicht kannte. Eine dritte Wiederholung in Pompeji VIII 4, 4 (10), die Gabelmann a.O. 729. 737 Nr. 16, Stemmer 53 Nr. C 2, Hodske Nr. 596 Taf. 109, 4 und I. Colpo in: Kongress Saragossa 78 f. Abb.3; dies., *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 80 Abb. 48 anführen, ist in Wirklichkeit mit dem Endymionbild der Casa dei Dioscuri identisch. Zurück geht dieser Fehler auf eine Verwechselung der Helbig-Nummer in der Bildlegende zu Reinach, RP 54, 4. Statt Helbig 960, der Darstellung aus dem Dioskurenhaus, gibt Reinach irrtümlich Helbig 961 an, dessen Herkunftsnachweis der heutigen Nummerierung VIII 4, 4 (10) entspricht. Unter beiden Häusern wird die Reinach-Zeichnung dann bei Schefold, WP 117 und 223 geführt. Das Endymionbild aus Pompeji VIII 4, 4 (10) war bereits bei seiner Auffindung stark zerstört (G. Minervini, BAIt 1, 1861, 49; Helbig 961: nur der untere Teil mit Endymion und dem Hund, aber ohne Selene erhalten), das betreffende Haus zum Zeitpunkt der Publikation von Reinachs Vorlage (=Zahn II Taf. 78) noch nicht freigelegt (Veröffentlichung der 8. Lieferung von Zahn II = 1844, Ausgrabung des Hauses erst 1861: Overbeck – Mau 290; PPP III 338 mit weiterer Lit.).

[131] Die abgestufte Form des Felsblocks entspricht der Gliederung in Sitzfläche und Rückenlehne, die Felsgrate zeichnen das Gerüst der über Eck gesehenen Steinbank nach.

[132] Auf die „Verwandtschaft der Erscheinung des Narkissos mit der des Endymion" hat bereits W. Klein, ÖJh 23, 1926, 75 aufmerksam gemacht. Die motivischen Entsprechungen zwischen den beiden Bildkombinationen sind für ihn allerdings keine bewusst eingesetzten Mittel, sondern werden durch eine Zuschreibung an denselben Maler erklärt.

[133] Vgl. hier die Kombinationen zu Kat. A 18. 23. Zusammenstellung der Wandbilder dieses Themas bei Stemmer 52 f. Zu ergänzen ist ein Fresko in Herculaneum V 11, e (Foto D-DAI-Rom-74.1268), zu streichen Stemmers Nr. A 8, die Narziss wiedergibt (s. hier Kat. c 5). Bei Stemmers Nummern A 4 und B 2 handelt es sich um ein und dasselbe Bild (s. hier Kombination zu Kat. A 18); zu seiner Nr. C 2 s.o. Anm. 130.

[134] S. hier Kat. c 1.

[135] Vgl. zum Gestus Amor, der Iuppiter auf den schlafenden Ganymed hinweist, aus Pompeji VI 9, 2 (12); MMN 9547: s.u. Anm. 157. – Aeneas und Dido, durch je einen Amor als Liebespaar gekennzeichnet, in Pompeji VI 15, 6 (1): Schefold, WP 151; Thompson 183 Abb. 434; R. Stuveras, Le putto dans l'art romain, Collection Latomus 99 (1969) Abb. 160; PPP II 331; LIMC II (1984) 840 Nr. 359 Taf. 623 s.v. Artemis/Diana (E. Simon); ebenda 944 Nr. 45 s.v. Atalante (J. Boardman – G. Arrigoni); PPM V 635 Abb. 20; Romizzi 402 Nr. 499; V. M. Strocka, JdI 121, 2006, 277 f. Abb. 7 (mit ausführlicher Lit. zu den unterschiedlichen Deutungen in Anm. 18); Hodske Nr. 365

der römische Maler die Nymphe Echo hinzugefügt[136] und so die einfigurige Vorlage des Narziss zu einem Liebespaar erweitert. Durch formale Entsprechungen wurde der Betrachter dazu angehalten, die Bilder auch inhaltlich aufeinander zu beziehen.

Eine vielfigurige Komposition zeigt auch das zweite Narzissbild des Hauses (Raum 49; Kat. B 3), das auf den ersten Blick nur geringe Ähnlichkeit mit dem eben besprochenen Wandgemälde besitzt. Lediglich die Figur des Narziss – hier wieder auf einer Steinbank sitzend – stimmt in beiden Darstellungen überein. Die Quelle ist durch ein Gefäß ersetzt, in das Amor Wasser gießt. Rechts hat der Maler eine stehende weibliche Figur eingefügt, die sich auf einen Pfeiler stützt, links wohnt eine weitere weibliche Gestalt im Hintergrund dem Geschehen bei. Zu Irritationen hat die Anwesenheit von gleich zwei weiblichen Figuren geführt. In der Frage, ob es sich bei einer von ihnen um Echo handelt (und wenn ja, bei welcher), konnte bisher kein Konsens erzielt werden. Allerdings verzichten die beiden wichtigsten Ansätze, die literarische und die typologische Herleitung, auf eine entscheidende Orientierungshilfe, die dem antiken Betrachter zur Verfügung stand, der seine Interpretation anhand der Bildkombinationen korrigieren konnte oder bestätigt fand. Die Ergebnisse der isolierten Betrachtung des Einzelbildes seien hier einer kontextuellen Deutung gegenübergestellt.

Taf. 87, 5. 6. Zur Funktion der Amoretten s. bereits E. Petersen, RM 14, 1899, 97; vgl. E. W. Leach, KölnJb 24, 1991, 105 (Amor als „force of erotic motivation“). 106 Anm. 6; I. Colpo, Eidola 2, 2005, 83.

[136] Deutung als Echo: Wieseler, Echo 41-44; Trendelenburg 4 Anm. 5 p (s. aber 7 f. mit Anm. 11); Daremberg – Saglio II 1 (1892) 451 s.v. Echo (P. Decharme); Dreger I 19 Nr. 42; Simon 255 mit Anm. 28; Bažant – Simon 682 Nr. 10; Rafn 707 Nr. 45; I. Bragantini in: PPM IV 896 zu Abb. 68 (mit Fragezeichen); Romizzi 384 Nr. 391 (mit Fragezeichen); Elsner 172; Lorenz 284; D'Angelo 225. – Identifizierung als Personifikation der Quelle, in der sich Narziss spiegelt: G. Bechi in: MB I, Text zu Taf. 4; G. Minervini, BANap N.S. 1, 1852, 36; Helbig 1364; Trendelenburg 7 f. mit Anm. 11. – Nymphe: Fiorelli, Descrizione 136; Greve 20; RE V (1905) 1928 s.v. Echo (O. Waser); Klein a.O. 75; Thompson 158; Hodske 171 Nr. 283; R. Berg in: Kongress Neapel 297.

Einigkeit besteht heute lediglich über die Identifizierung von Narziss[137]. Die stehende Frau wird meist als Aphrodite interpretiert[138], für die Halbfigur Echo erwogen[139]. Dieser Vorschlag wurde von Erika Simon und Jan Bažant mit dem Hinweis auf eine Statue der Echo begründet, die Philostrat in seinen Gemäldebeschreibungen erwähnt[140]. In beiden Fällen werde Echo in ihrer spezifischen Eigenschaft als „Personifikation des Widerhalls“[141] durch den „Gestus der zum Mund geführten Hand“[142] gekennzeichnet. Diese Formulierung verdeckt jedoch die Diskrepanz zwischen dem Wortlaut bei Philostrat (ἐπιβάλλουσαν τὴν χεῖρα τῷ στόματι) und der bildlichen Wiedergabe im Dioskurenhaus[143]. In Wirklichkeit handelt es sich hier nicht um eine für Echo charakteristische, sondern um eine ganz konventionelle Gebärde, die in der pompejanischen Wandmalerei für zahlreiche Zuschauerfiguren verwendet wurde[144]: Ohne Rückbindung an die

---

[137] Ausgehend von der Figur Amors, der Wasser in eine Waschschüssel gießt, wurde das Thema lange als Adonis missverstanden, dessen Wunde von Amor versorgt werde (E. de Laglandière, BdI 1829, 24; G. Bechi in: MB V, RdS 18; Niccolini I, Abschnitt „Casa di Castore e Polluce“ S. 10; Trendelenburg 89 Anm. 13; Narziss oder Adonis: G. Bechi in: MB VII, Text zu Taf. 4; Roux – Barré II 118; Schefold, VP 193). Zur Charakterisierung von Narziss durch dieses Motiv, das auch in einem Bild gleichen Inhalts in der Casa di M. Fabius Rufus (Kat. c 3) wiedergegeben ist, s. hier S. 97-100.

[138] Wieseler, Echo 24. 37-41; Trendelenburg 89 Anm. 13; Reinach, RP 197, 2 (Bildlegende); Thompson 153. 178 f.; PPP II 220 (M. de Vos); PPM IV 952 zu Abb. 179 (I. Bragantini); Elsner 172; Hodske 101. 171 Nr. 296; als Möglichkeit auch erwogen von Helbig 1366; Schefold, WP 119 und F. Parise Badoni, MEFRA 113, 2001, 788; Romizzi 385 Nr. 404; außerdem Deutung als Echo (Fiorelli, Descrizione 137; Levi 65 [oder Artemis]), anonyme Nymphe (G. Bechi in: MB V, RdS 18; ders. in: MB VII, Text zu Taf. 4; Roux – Barré II 118; Niccolini I, Abschnitt „Casa di Castore e Polluce“ S. 10; Greve 20; Lorenz 564) oder als Mutter von Narziss, Leiriope (Bažant – Simon 682 Nr. 11; auch erwogen von Rafn 707 Nr. 46; Parise Badoni a.O.; Romizzi 385 Nr. 404; Elsner 172).

[139] G. Bechi in: MB VII, Text zu Taf. 4 (mit Fragezeichen); Roux – Barré II 118 (oder Aphrodite: s.u.); Minervini a.O. 37; Wieseler, Echo 24. 37-41; H. Brunn, 4. Suppl. Jahrbuch für classische Philologie (1861-67) 277 f.; Helbig 1366 (mit Fragezeichen); Schefold, WP 119; Thompson 153. 178 f.; Zanker 157 (mit Fragezeichen); PPP II 220 (M. de Vos); Simon 255 mit Anm. 28; Bažant – Simon 682 Nr. 11; Rafn 707 Nr. 46; PPM IV 952 zu Abb. 179 (I. Bragantini); Parise Badoni a.O. 788; Romizzi 385 Nr. 404 (mit Fragezeichen); Elsner 172; Hodske 171 Nr. 296; dagegen allgemein Interpretation als Nymphe (G. Bechi in: MB V, RdS 18; Niccolini I, Abschnitt „Casa di Castore e Polluce“ S. 10; Levi 65; Scherf 160; Lorenz 564) oder als Aphrodite (G. Bechi in: MB VII, Text zu Taf. 4; Roux – Barré II 118; T. Panofka, Terracotten des Königlichen Museums zu Berlin [1842] 82 f. Anm. 49). – Ein Vergleich mit den übrigen Narzissdarstellungen allein führt zu keiner eindeutigen Identifizierung, da beide figürlichen Typen für Echo eingesetzt werden konnten (s. Kat. A 1 und A 2).

[140] Simon 255; Bažant – Simon 680 Nr. 1. 2; S. 682 Nr. 11 sowie bereits Brunn a.O. 277 f. – Das Philostr. imag. 2, 33 beschriebene Gemälde gibt den heiligen Bezirk von Dodona wieder; zur Echo-Statue dieses Bildes (imag. 2, 33, 3) s. Bažant – Simon 680 Nr. 1 (mit weiterer Lit.).

[141] Bažant – Simon 680.

[142] Ebenda 680 Nr. 1; s. außerdem 680 Nr. 2; S. 682 Nr. 11; Simon 255 sowie Parise Badoni a.O. 788. 790.

[143] In der Reproduktion des heute zerstörten Wandbildes von G. Maldarelli ist der Zeigefinger an die Wange geführt, in der von G. Marsigli zusätzlich der Mittelfinger zum Kinn.

[144] So für das Narzissbild bereits Wieseler, Echo 41 („Gestus der Aufmerksamkeit“); Helbig 1366 („welche […] spähend den r. Zeigefinger auf den Mund legt“) und Scherf 160 (zuschauende Nymphe); zum Gestus s. außerdem Ling 127 („hand raised contemplatively to his chin“); V. M. Strocka, RM 102, 1995, 282 („Gestus unsicheren Nachdenkens“), der diese Handhaltung JdI 121, 2006, 292. 296. 305 als Ausdruck des Bewunderns und Staunens deutet; ikonographische Parallelen bei Michel Farbabb. 1. Abb. 2 (Junge in der Zuschauergruppe des Theseusbildes). 11 (Mercur). 16 Farbabb. 17 (Zuschauerin oben links); Guillaud Farbabb. 66. 238. 239. 241. 276 (Amphitryon). 287 (Phönix). Zu entsprechenden Halbfiguren als Zuschauerinnen vgl. das Venusbild in Pompeji VI 7, 23 (7): Schefold, WP 102 (c); Thompson 161 Abb. 234; Schefold, VP Taf. 172, 3; Michel 566 mit Anm. 90 (Lit.) Abb. 21; PPM IV 486 f. Abb. 27. 29; Disegnatori 574 Abb. 3; P. Grimal – A. Kossakowski, Pompeji. Ort der Mysterien (1993) Farbabb. 54; Romizzi 372 Nr. 310; Hodske Nr. 218 Taf. 17, 2. 3; Taylor 41 Abb. 19. – Cyparissus in Pompeji VI 15, 1 (e): A. Rumpf, JdI 63/64, 1948/49, 83-90; Schefold, WP 142; EAA II (1959) 628 Abb. 854 s.v. Ciparisso (A. Rumpf); Thompson 120 Abb. 210; W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural

zeitgenössische Ikonographie führt die literarische Rezeption des Narzissmythos zu einer Harmonisierung von schriftlicher und bildlicher Überlieferung, die das eigene Vorverständnis der primär illustrierenden Aufgabe der Sagenbilder dann zirkulär bestätigt findet.

Auch die Benennung der Stehenden auf dem Weg der typologischen Herleitung führt zu keinem überzeugenden Ergebnis[145]. Zwar lässt sich die Figur auf einen statuarischen Aphroditetypus zurückführen[146], doch hat sie diese spezifische Bedeutung längst verloren und kann in ganz unterschiedlichen Themen als Versatzstück eingesetzt werden[147]. Dem römischen Betrachter waren diese und ähnliche Figuren, die Motive verschiedener Aphroditetypen frei kombinieren, aus zahlreichen Liebespaargruppen bekannt[148]. Meist mit einer männlichen Sitzfigur zusam-

---

Painting (1963) Taf. 29, 119; Kraus – Matt Abb. 301; Archer a.O. (s.o. Anm. 98) 505 ff. mit Anm. 204 (Lit.) Abb. 200; PPP II 307; LIMC VI (1992) 165 Nr. 4 Taf. 77 s.v. Kyparissos (J.-R. Gissler); PPM V 486 f. Abb. 28. 29; D. Fredrick, ClAnt 14, 1995, 281 Abb. 11; Colpo 63 Abb. 2; Hodske Nr. 353 Taf. 166, 1; A. Varone in: Kongress Saragossa 84; I. Colpo, Eidola 4, 2007, 60 f. Abb. 6; Lorenz 191. 569 K37bN Abb. 70; J. Hodske, BABesch 85, 2010, 187 Abb. 6. – Ganymed in Pompeji VII 13, 4 (g): Schefold, WP 203 (b); Thompson 146 Abb. 308; H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539 Abb. 2; M. de Vos, RM 89, 1982, 322 Abb. 4 Taf. 115, 1; PPP III 211; LIMC IV (1988) 159 Nr. 97 s.v. Ganymedes (H. Sichtermann); Disegnatori 251 Abb. 23; S. 686 Abb. 138; PPM VII 623 f. Abb. 13. 15; I. Colpo, Eidola 2, 2005, 70 f. 78. 83 f. Abb. 4; Romizzi 444 Nr. 689; Hodske Nr. 535 Taf. 139, 3. – Auffindung Ariadnes in Pompeji VIII 4, 4 (31) (Figur oben links): s. hier Kombination zu Kat. D 5. – Endymion in Pompeji VIII 4, 34 (5): Stemmer 52 Nr. A 5; s. außerdem Disegnatori 707 Abb. 167; PPM VIII 545 Abb. 21; Romizzi 462 Nr. 788; Hodske Nr. 615 Taf. 107, 4. – Zuschauerinnen in den Darstellungen der Callisto: s.u. Anm. 239. Den Forschungsstand zur Deutung solcher Zuschauerfiguren als Aktai, Skopiai, Lokalpersonifikationen oder Nymphen hat Michel 559 mit Anm. 60 (Lit.) zusammengefasst; s. außerdem A. Gerber, 13. Suppl. Jahrbuch für classische Philologie (1884) 293-299; Rodenwaldt 192-194; LIMC VII (1994) 792 s.v. Skope, Skopiai (J. Balty) (mit weiterer Lit.). Wie Michel gezeigt hat, sind solche Figuren nur aus dem jeweiligen Zusammenhang heraus zu benennen, falls überhaupt eine mythologische Deutung beabsichtigt war. Eine Gleichsetzung mit Echo lehnen E. M. Moormann und W. J. T. Peters in: Peters 333 generell ab. Zur Funktion dieser Figuren im Rahmen der Bildangleichung s. Trendelenburg 7.

[145] Die Annahme, dass die ursprüngliche Bedeutung eines Figurentypus konstant erhalten bleibt, wird von E. Simon, JdI 102, 1987, 294 kritisiert; dazu auch T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2, 1987, 41 mit Anm. 153; C. Landwehr, JdI 113, 1998, 142.

[146] F. Matz, Ein römisches Meisterwerk, 19. Ergh. JdI (1958) 186 f.; LIMC II (1984) 67 f. Kapitel C 4 Taf. 56 ff. s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann); U. Höckmann, JdI 102, 1987, 271 f.; LIMC VIII (1997) 200 f. Nr. 59 ff. Taf. 135. 136 s.v. Venus (E. Schmidt). Zur Variante mit gekreuzten Beinen s. Delivorrias – Berger-Doer – Kossatz-Deissmann a.O. 45 Nr. 338 ff. Taf. 32. 33.

[147] F. Matz, MarbWPr 1947, 12; ders., MdI 5, 1952, 132 („ein in verschiedenen Zusammenhängen verwandter Topos der campanischen Wandmalerei“); ders., AbhMainz 1952, Nr. 8, 687; ders., Ein römisches Meisterwerk, 19. Ergh. JdI (1958) 186 f.; Andersen a.O. (s.o. Anm. 114) 120 f.; Prehn, Kontext 177.

[148] So z. B. Apollo und Daphne aus Pompeji VI 9, 2 (16), MNN 9534: Schefold, WP 113; Thompson 122’ Abb. 230; Schefold, VP 193; E. Schwinzer, Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei (1979) 72 mit Anm. 318; LIMC III (1986) 346 Nr. 30 Taf. 258 s.v. Daphne (O. Palagia); PPM IV 720 Abb. 118; S. de Simone - S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1 S. 118 Nr. 659; Disegnatori 185 Farbabb. 58. Abb. 59; Richardson, Catalog 162; Romizzi 380 Nr. 370; Hodske Nr. 265 Taf. 70, 2-4; A. Varone in: Kongress Saragossa 88 Anm. 17; Lorenz 345. 560 K29g. – Pompeji VII 12, 23 (f): Schefold, WP 202 (d); Thompson 111. 147 Abb. 309; Schwinzer a.O 72 f.; LIMC II (1984) 425 Nr. 444 a Taf. 338 s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); III (1986) 345 Nr. 12 s.v. Daphne (O. Palagia); PPP III 200; PPM VII 556 Abb. 30; Romizzi 442 Nr. 677; Hodske Nr. 526 Taf. 70, 1; A. Varone in: Kongress Saragossa 85 Abb. 4. – Pompeji VIII 3, 24 (6): s.u. Anm. 164. – Hercules und Omphale in Pompeji VI 7, 6 (7): Schefold, WP 99; Thompson 117 Abb. 198; PPP II 148; PPM IV 375 f. Abb. 8. 9; Disegnatori 273 Abb. 60; Romizzi 369 Nr. 302; Hodske Nr. 209 Taf. 54, 3. – Iuppiter und Danae in Pompeji VII 2, 16 (g): Helbig S. 454

mengestellt, sind die verwendeten Figurentypen zwar bis zu einem gewissen Grad austauschbar, dabei aber keineswegs beliebig. Entscheidend für ihre Auswahl sind die Konnotationen, die sich mit dem Aphroditezitat verbinden[149]: Der erotische Charakter der Darstellungen tritt gegenüber der plausiblen Schilderung des Handlungsverlaufs in der Vordergrund[150].

Das Bild aus der Casa dei Dioscuri entspricht dem Bildschema solcher Liebespaargruppen und war auch mit einem Liebespaar zusammengestellt. Die einzige bekannte Bildkombination zeigt Apollo und seinen Geliebten, einen jugendlichen Hirten, dessen Deutung umstritten ist[151]. Gemeinsamkeiten bestehen zwischen Narziss und dem Hirten durch ihr ähnliches Sitzmotiv sowie

---

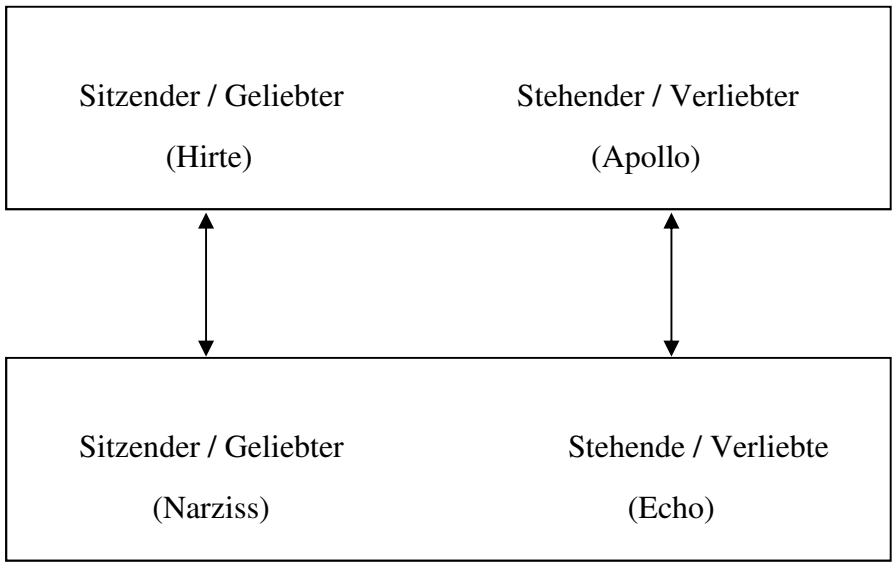
(Nachtrag); Schefold, WP 170; E. Simon, Die Portlandvase (1957) 15 Abb. 3; Andersen a.O. 120 f.; LIMC III (1986) 328 f. Nr. 16 mit Textabb. s.v. Danae (J.-J. Maffre); PPP III 62 f.; M. D'Abruzzo, RdA 17, 1993, 21. 27 Kat 23 Abb. 14; PPM VI 549 Abb. 28; LIMC VIII (1997) 447 Nr. 310 mit Textabb. s.v. Zeus/Iuppiter (F. Canciani); Romizzi 416 Nr. 56; Hodske Nr. 426 Taf. 124, 4 (Der Stützpfeiler Danaes ist in den meisten Umzeichnungen nicht wiedergegeben). – Mars und Venus (?) in Pompeji VII 4, 22 (?): Schefold, WP 179; LIMC IV (1988) 523 Nr. 125 mit Textabb. s.v. Hélène (L. Kahil); Hodske 204 Nr. 455 Taf. 98, 3. – Meleager und Atalante aus Pompeji VI 2, 22 (5); Antiquarium von Pompeji 17712: Schefold, WP 95 (c); Schefold, VP Taf. 169, 3; Lauter-Bufe 53 mit Anm. 223 (Lit.); 107 f. 128; PPP II 136; LIMC II (1984) 943 Nr. 36 Taf. 691 s.v. Atalante (J. Boardman – G. Arrigoni); PPM IV 239 Abb. 19; Picta fragmenta 114 f. Kat. 65 mit Farbabb.; Romizzi 365 Nr. 276; Hodske Nr. 192 Taf. 129, 1. 2; Lorenz 56 ff. 552 K24aS Abb. 5. – Perseus und Andromeda aus Pompeji VI 9, 2 (16)), MNN s.n. 168: Schefold, WP 112. 314. 357; Thompson 122'; Schefold, VP 193; LIMC I (1981) 784 Nr. 108. 115 s.v. Andromeda I (K. Schauenburg); V. M. Strocka, Casa del Principe di Napoli (VI 15, 7. 8), Häuser in Pompeji 1 (1984) 44 Nr. k. l; Balensiefen 236 K 35, 12. 13; PPM IV 720, Text zu Abb. 118; S. de Simone - S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1. Nr. 45; A. Gallo in: Neapolis 153-155; Richardson, Catalog 162; Romizzi 380 Kat. 373; Hodske Nr. 284. 834 Taf. 68, 5; Lorenz 345. 560 K29g. - Theseus und Ariadne in Pompeji IX 5, 14 (e): Schefold, WP 260 (p); Thompson 96 Abb. 130; W. A. Daszewski, Nea Paphos II. La mosaïque de Thésée (1977) Taf. 71 b; LIMC III (1986) 1056 Nr. 44 mit Textabb. s.v. Ariadne (W. A. Daszewski); PPP III 482; LIMC VII (1994) 941 Nr. 251 s.v. Theseus (S. Woodford); PPM IX 621 Abb. 34; Romizzi 484 Nr. 914; Hodske Nr. 726 Taf. 135, 1. 2.

[149] Zur formelhaften Verwendung von Aphroditetypen oder einzelnen Motiven der Aphroditeikonographie in der griechischen Kunst s. P. Zanker, Die trunkene Alte (1989) 41 f.; A. Delivorrias, MEFRA 103, 1991, 129-157, bes. 147; C. Reinsberg in: C. Eifert u. a. (Hrsg.), Was sind Frauen? Was sind Männer? (1996) 24; B. Schmaltz, JdI 112, 1997, 90 ff.; B. Fehr in: Bildergeschichte. Festschrift für Klaus Stähler (2004) 133-135; in römischer Zeit: P. Zanker in: Le classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après J.-C., Entretiens sur l'antiquité classique 25, Fondation Hardt (1979) 295 f.; H. Wrede, Consecratio in formam deorum (1981) 110 sowie passim (Index 343 f. s.v. Aphrodite; 356 s.v. Venus); E. Simon, JdI 102, 1987, 295 f. 304; D. Boschung, AntK 32, 1989, 11; D. Grassinger in: Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (1999) 328; M. Roller, AJPh 124, 2003, 412 f. mit weiterer Lit. in Anm. 80. – Zur erotischen Wirkung der entblößten Schulter s. Ov. ars 3, 307-310.

[150] Vgl. Schwinzer a.O. 71 ff. (zu den Darstellungen von Apollo und Daphne in diesem Schema; s. hier Anm. 148) und Lauter-Bufe 107 f. (zum Meleager-und-Atalante-Bild aus Pompeji VI 2, 22 [5]; Antiquarium von Pompeji 17712; s.o. Anm. 148).

[151] Folgende Wiederholungen sind bisher bekannt: Pompeji I 11, 15 (24): PPP I 163; Mostra Documentazione 70 Abb. 26; PPM II 650 Abb. 49; Allison - Sear 78 Nr. 1. - Pompeji VII 4, 48 (15): Schefold, WP 182; Thompson 153 Anm. 50; S. 176 Abb. 416; LIMC II (1984) 404 Nr. 281; S. 424 Nr. 442 Taf. 318 s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); PPP III 138; LIMC III (1986) 155 Nr. 1 s.v. Branchos (E. Simon); PPM VII 37 Abb. 32; Allison - Sear 48. 78 Abb. 219. - Pompeji VII 4, 59 (z): Helbig 222; Schefold, WP 188 (g); PPM VII 138 zu Abb. 59; Allison - Sear 78 Nr. 3. - Zur Deutung von Apollos Geliebtem s. die Literaturangaben bei Helbig 220. 221 sowie HBr Text I 251 mit Anm. 2. 3; außerdem W. Helbig, RhM N. F. 24, 1869, 265 f. (Admet); C. Dilthey, BdI 1869, 150 (Branchos); Niccolini I, Abschnitt „Casa di Castore e Polluce" S. 10 (Io). III, Abschnitt „L'arte in Pompei", Text zu Taf. 26, 1 (Admet); C. Robert, Theogonie und Götter (1894) 271 Anm. 2 (Branchos); A. Mau, Pompeji in Leben und Kunst ²(1908) 495 (Admet). Auch in der jüngeren Forschung ist die Benennung weiterhin strittig: Richardson, Dioscuri 47 (Admet oder Laomedon); M. Solimano in: Mythos. Scripta in honorem Marii Untersteiner (1970) 263 (Admet); E. Simon in: LIMC II (1984) 404 Nr. 278 s.v. Apollon/Apollo sowie in: LIMC III (1986) 155 Nr. 1 s.v.

zwischen Apollo und der Frau, beide stehend und auf einen Pfeiler gestützt[152]. Die formal aufeinander bezogenen Figuren entsprechen sich auch inhaltlich. Als Parallele zum verliebten Apollo hat der Maler die in Narziss verliebte Nymphe Echo hinzugefügt[153]:



Der Versuch, das Bedeutungsfeld des Aphroditezitats zu ermitteln, ergänzt durch die Einbeziehung des Raumkontextes, führt zu einer Lesart des Wandbildes, die sich von den bisherigen Vorschlägen absetzt. Ein Unterschied liegt dabei in der abweichenden Benennung der Figuren. Wichtiger aber ist die unerwartete Akzentuierung der Erzählung, die durch eben diese Figuren erfolgt. Denn während die Forschung Merkmale sucht, die nur für Echo spezifisch sind, kam es hier gerade nicht darauf an, die Individualität des Mythos, seine einmaligen und unverwechselbaren Züge herauszuarbeiten. Vielmehr besteht die Leistung der eingesetzten Figurentypen darin, Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen ganz verschiedenartigen Sagen herzustellen. Die Maler vernachlässigen das, was den einzelnen Mythos von allen anderen unterscheidet und damit von ihnen trennt, zugunsten dessen, was ihn mit den Mythen verbindet, mit denen er im selben

Branchos (Branchos); M. de Vos in: PPP III 138 (Admet, Laomedon oder Paris); F. Parise Badoni in: PPM II 650 (Admet oder Laomedon); Guillaud 240 Abb. 395 (Raum 37: Laomedon); Allison - Sear 78 (Branchos).

[152] Beide Bilder verbindet darüber hinaus ihre ähnliche Hintergrundgestaltung, in der Architekturelemente in eine Felslandschaft eingestreut sind.

[153] Zur Verwendung von Aphroditetypen für die Darstellung von Nymphen seit dem Späthellenismus s. B. Kapossy, Brunnenfiguren der hellenistischen und römischen Zeit (1969) 12 ff., s. bes. Taf. 4. 5; H.-H. von Prittwitz und Gaffron, Der Wandel der Aphrodite (1988) 117 ff. – Bei der Halbfigur handelt es sich dann um eine der anonymen Zuschauerinnen wie bei den in Anm. 144 genannten Beispielen.

Zimmer zusammengestellt ist. Die Schwerpunktsetzung der Darstellung orientiert sich an den Erfordernissen der Kombination mehrerer Bilder, nicht an denen des isolierten Einzelbildes.

Auch für den Typus B ist eine einfigurige Vorlage anzunehmen, die dann im Rahmen der Bildangleichung erweitert worden ist. Das Haltungsmotiv von Narziss weist dabei eine deutlich geringere Variationsbreite auf als in Typus A. Denn im Gegensatz zur Diagonalkomposition dieses Typus machte das Armmotiv mit den senkrecht gestellten Speeren keine Veränderung der Körperhaltung erforderlich. Um den Bildaufbau auf die Mittelachse auszurichten und ihn so auf die Gliederung der umgebenden Wanddekoration abzustimmen, brauchte der Maler die Figur des Narziss lediglich in die Bildmitte zu setzen. Trotz starker Schwankungen in der Figurenzahl bleibt diese Anordnung durchgehend gewahrt.

2.3.1.3 Gruppe c: Austauschbarkeit der Figuren II (Narziss)

Die Unterschiede zwischen den sechs verbleibenden Darstellungen des sitzenden Narziss (Kat. c 1-6) gehen weit über das Variationsspektrum innerhalb der Typen A und B hinaus. Die betreffenden Fresken werden infolgedessen nicht nach typologischen Übereinstimmungen, sondern lediglich nach ihrer motivischen Ähnlichkeit zu einer Gruppe zusammengefasst[154]. Fünf

[154] Auch Colpo 69-72 Kat. A. 4 hat Narzissbilder zu einer Gruppe zusammengefasst, die sich nicht auf eine bestimmte Vorlage dieses Themas zurückführen lassen. Drei Darstellungen (Kat. c 1. 2. 5) stimmen mit ihr überein. Ansonsten unterscheidet sich die Zusammensetzung der jeweiligen Gruppen erheblich. Zwei der von ihr hier gesammelten Narzissbilder gehören für mich zu einem Typus (Kat. A 6. D 7), zwei sind nur durch Beschreibungen überliefert und lassen sich nicht typolgisch auswerten. - Vgl. auch zwei Malereifragmente in Pompeji V 2, d (m) und VIII 3, 24 (7), deren Deutung als Narziss weder zu sichern noch auszuschließen ist. Das Wandbild in Pompeji VIII 3, 24 (7) wird übereinstimmend als Narziss gedeutet. Allerdings findet die Sitzfigur ihre engste typologische Entsprechung nicht in der Narziss-, sondern in der Cyparissusikonographie. Aufgrund der Fehlstelle in der rechten unteren Bildhälfte ist das identifizierende Attribut, der verwundete Hirsch oder das Spiegelbild, nicht erhalten. Ob Cyparissus dargestellt war oder dessen Figurentypus für eine Darstellung des Narziss übernommen wurde, muss deshalb offen bleiben: Helbig 1341; Schefold, WP 221; Thompson 162; Schefold, VP 195; PPP III 332; Balensiefen 233 K 32, 37; Orlowsky 447 Nr. 220; Disegnatori 260 Abb. 38 r.; PPM VIII 429. 431 Abb. 17. 19; Colpo 71. 85 N.29; Romizzi 458 Kat. 752; Hodske 101 Nr. 591 Taf. 44, 1; Lorenz 496 Anm. 2; zu Cyparissus in der Wandmalerei sie die in Anm. 105 und 144 angegebene Literatur. Bei dem zweiten Wandgemälde in Pompeji V 2, d (m) ist in der Zeichnung von G. De Simone (DAI Rom, Archiv, A-VII-32-057) im Wasser ein Spiegelbild wiedergegeben, während nach Mau „manchi l'acqua e l'immagine": A. Mau, BdI 1885, 258 Nr. 3; s. außerdem Schefold,

Wandgemälde schließen sich durch die Kombination von aufgestütztem Unterarm und Speeren lose zusammen. Im ersten Bild, das aus dem Bezirk des Isis-Tempels stammt (Kat. c 5)[155], sitzt Narziss schräg nach rechts auf einer aus dem Fels gehauenen Bank, auf die er seinen rechten Unterarm stützt. Mit der rechten Hand hält er zwei Speere, während die linke Hand entspannt auf dem linken Oberschenkel liegt. Sein rechtes Bein ist vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den Kopf aufgerichtet und leicht nach links gewendet, nimmt der Blick keinen Bezug zum Spiegelbild.

Die zweite, nur in Zeichnungen überlieferte Narzissdarstellung in Pompeji IX 5, 11 (f) (Kat. c 6), wiederholt diese Körperhaltung in spiegelbildlicher Anordnung. Anders als im ersten Gemälde liegt ein Arm hier aber nicht eng am Oberkörper, sondern ist angehoben, um das Ende einer Girlande zu fassen, die Amor Narziss überreicht. In Übereinstimmung mit dem landschaftlichen Hintergrund der Bildkombination dient Narziss ein Fels als Sitzgelegenheit.

Anschließen lässt sich noch ein drittes Fresko in der Casa della Regina Margherita (Kat. c 1), in dem Narziss wieder nach rechts auf einer Steinbank sitzt. Allerdings ist die Figur des Narziss in Dreiviertelansicht wiedergegeben, der Kopf nicht zur Seite, sondern nach vorne gewendet und der Speer verläuft nicht parallel zum Oberkörper, sondern überschneidet ihn diagonal. Ungewöhnlich ist auch der Figurenreichtum der Szene. Über dem linken Oberschenkel von Narziss ragt der Oberkörper eines Amors empor, ein zweiter reitet links unten auf dem Rücken eines Hundes. Auf der gegenüberliegenden Seite streckt die Nymphe Echo ihren Arm nach Narziss aus; über ihr schließt sich eine Gruppe aus zwei weiteren Nymphen an, die in den Zuschauern der übrigen Bilder des Zimmers eine Entsprechung findet[156].

WP 74 (V 2, Mau 9 [m]); Thompson 104 Abb. 149; Schefold, VP 194; PPP II 31; PPM III 635 Abb. 14; A. R. Ghiotto, Antenor 2, 2000, 47 zu Nr. 20; Colpo 86 Nr. 2; Romizzi 349 Kat. 198; Hodske 146 Nr. 131 Taf. 14. Alternativ wurde auch eine Deutung als Adonis vorgeschlagen. Hodske spricht von Adonis und Venus, obwohl letztere nicht dargestellt war. Er schließt eine Darstellung von Narziss ausdrücklich aus, „da Narkissos nicht mit Jagdstiefeln dargestellt wird“ (a.O. 147 Anm. 7). Allerdings führt er selbst Beispiele für Narziss mit entsprechendem Schuhwerk an (168 zu Taf. 43, 4; S. 170 zu Taf. 47, 4.

[155] Zur Lokalisierung und Deutung s. den Katalogtext.

[156] Die beiden Bildkombinationen sind lediglich durch Umzeichnungen dokumentiert. In einer Reproduktion des Ariadnegemäldes ist eine zweifigurige Zuschauergruppe wiedergegeben, die innerhalb der Fresken dieses Themas ohne Parallele bleibt: ein bärtiger Flussgott, der wie die vordere Nymphe des Narzissbildes einen Arm auf eine umgekippte Urne lehnt, und dahinter, halb verdeckt wie die zweite Nymphe der Narzissdarstellung, ebenfalls eine Nymphe. Die hintere Figur der beiden Kombinationen blickt jeweils in Richtung des Betrachters aus dem Bild heraus. Nur eine Zuschauerin ist für die Lykurgdarstellung gesichert; allerdings war der Putz im Anschluss an diese Figur bereits bei der Auffindung zerstört. Der mit gespreizten Fingern zur Stirn geführte Arm dieser Figur greift den Staunensgestus der vorderen Nymphe des Narzissgemäldes auf. Erst durch die Einbeziehung der Bild-

Nahezu identisch kehrt das Haltungsschema des Narziss in anderen Bildthemen wieder. Die engste Parallele bilden Darstellungen des schlafenden Endymion und des Ganymed[157]. Im Unterschied zu Narziss ist der Kopf hier im Schlaf zur Seite gesunken, die Augen sind geschlossen, die Speerspitzen auf den Boden aufgesetzt. Für das Wandbild der Casa della Regina Margherita (Kat. c 1) – den veränderten Blickwinkel und die abweichende Kopfwendung – lassen sich darüber hinaus Darstellungen Apollos als Vergleich anführen[158].

Von den eben behandelten Fresken unterscheiden sich die beiden Narzissbilder der Casa di M. Fabius Rufus durch das Motiv des erhobenen, auf dem Kopf aufliegenden Arms. In Raum 58 sitzt Narziss schräg nach rechts auf einer Steinbank (Kat. c 3), in Raum 64 in entgegengesetzter Richtung auf einem abgestuften Fels (Kat. c 4). Der Hauptunterschied zwischen beiden Versionen besteht in ihrer Beinstellung, da in Zimmer 64 das angewinkelte Bein von Narziss erhöht aufgesetzt ist. Außerdem wurde in Raum 58 der bereits aus Kat. B 3 bekannte Figurentypus Amors hinzugefügt, der Wasser in eine Schale gießt.

---

kombinationen lässt sich die Nymphe zu Füßen von Narziss als Echo identifizieren. Denn während die Zuschauerfiguren im Hintergrund formal einander zugeordnet sind, entspricht die weibliche Figur im Vordergrund der liegenden Ariadne und besonders der knienden Gattin Lykurgs (bzw. der Nymphe Ambrosia?) des Gegenstücks, die nach Ausweis der ikonographischen Parallelen (s. dazu den Katalogtext) ebenfalls einen Arm ausstreckte. Auch im Narzissbild war dementsprechend wohl nicht eine anonyme Verehrerin des schönen Jägers, sondern die Nymphe Echo gemeint.

[157] Endymion und Selene aus Pompeji IX 2, 10 (d); MNN 9386: s. hier Kombination zu Kat. A 23. – Herculaneum; MNN 9246 (in der jüngeren Literatur irrtümlich als MNN 9245 bezeichnet): Stemmer 53 Nr. C 5; s. außerdem R. Stuveras, Le putto dans l'art romain, Collection Latomus 99 (1969) Abb. 78; H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539 Anm. 13; S. McNally, ClAnt 4, 1985, 169 Taf. 26, 29; I. Colpo, Eidola 2, 2005, 70 Abb. 2; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 130 mit Farbabb. (falsche Lokalisierung); F. Ghedini, Eidola 4, 2007, 53 Abb. 2a. – Ganymed aus Pompeji VI 9, 2 (12); MNN 9547: Schefold, WP 111; Thompson 150 Abb. 315; Sichtermann a.O. 539 Anm. 13; PPP II 186; LIMC IV (1988) 159 Nr. 96 s.v. Ganymedes (H. Sichtermann); PPM IV 688 Abb. 60; Colpo a.O. 70. 78 f. 81 f. Abb. 1; Romizzi 379 Nr. 353; Hodske Nr. 249 Taf. 139, 1. 2. – Innerhalb der übrigen Darstellungen ihres Themas bleiben diese drei Wandbilder allerdings weitgehend isoliert, da der Arm nicht in einem Schlafgestus auf dem Kopf aufliegt. Ihre typologische Entsprechung sagt hier also weniger über die Herkunft der für Narziss eingesetzten Figur als über die thematische Bandbreite der Austauschbarkeit aus.

[158] Pompeji VI 9, 2 (16): Schefold, WP 112; Thompson 122'; Schefold, VP 193; PPM IV 720 zu Abb. 118; Hodske Nr. 275 (fälschlich als Apollo und Daphne bezeichnet und ohne Raumzuweisung); Lorenz 345. 560 K29g; das zerstörte Bild ist durch ein Foto von Tatjana Warscher (D-DAI-Rom-WAR-00578) dokumentiert: VI.9.2 Pompeii. Casa del Meleagro or House of Meleager. Part 19, zuletzt aktualisiert am 17.09.2016, <http://pompeiiinpictures com/pompeiiinpictures/R6/6%2009%2002%20part%2019.htm> (15.10.2016). Vgl. auch Apollo-Sol aus Pompeji VII 4, 31 (24); MNN 9537: Schefold, WP 184 (i); Thompson 111 Abb. 176; PPP III 124 (Raum 26); S. E. Hijmans, MededRom 54, 1995, 52-60 Abb. 1 (Deutung als Hesperus); Disegnatori 199 Abb. 83 (Raum 26); PPM VI 1048 f. Abb. 71. 72; Romizzi 427 Nr. 604; Hodske Nr. 474 Taf. 177, 3. 4 (Raum 26).

Für die beiden Wiederholungen des Fabius Rufus-Hauses wurde ein verbreiteter Ausruh- und Schlafgestus in die Narzissikonographie übernommen[159]. Die Gebärde des auf dem Kopf ruhenden Arms findet sich in Darstellungen des schlafenden Endymion[160] und des Ganymed[161], ebenso bei schlafenden weiblichen Figuren wie Ariadne[162] oder einer Bacchantin[163]; hinzu kommen Bilder des sitzenden Apollo[164] und des Bacchus[165]. Die beste Entsprechung für die Verbindung von Haltungsschema und Armhaltung bilden zwei Wandgemälde Endymions[166].

---

[159] Zum Gestus s. Tran Tam Tinh, Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre (1974) 25 Anm. 2 („geste qui marque un mouvement languissant"); J. R. Clarke, ArtB 75, 1993, 278 f. („conventionally denotes tiredness or even sleep"); R. Bol, Amazones Volneratae (1998) 118 („die bekannte Topik von Ruhe und Ermattung"); Der Neue Pauly IV (1998) 826 s.v. Gebärden (R. Hurschmann); G. Kaminski in: Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert (1999) 102; R. Fleischer, JdI 117, 2002, 198.

[160] Pompeji I 2, 17 (e): Stemmer 53 Anm. 427; PPM I 41 Abb. 6; Disegnatori 862 Abb. 32 (mit falscher Hausangabe); Romizzi 306 Nr. 6; Hodske Nr. 7 Taf. 110, 3. 4. – VI 7, 20 (7); MNN 9241: s. hier Kombination zu Kat. A 18. – VI 16, 15 (F): Stemmer 23 ff. 52 Nr. A 1 Farbabb. 124; PPM V 869 Farbabb. 29; Romizzi 406 Nr. 519; S. 557 Abb. 30; Hodske Nr. 384 Taf. 105, 2. Farbtaf. 5, 3. – VII 4, 29 (9): s.u. Anm. 166. – VII 13, 4 (g): Stemmer 52 Nr. A 3; Disegnatori 251 Abb. 24; S. 689 Abb. 139; PPM VII 625 Abb. 16; Romizzi 444 Nr. 690; Hodske Nr. 534 Taf. 105, 3. 4. – VIII 4, 35 (5): s.o. Anm. 144. – IX 8, 3 (42): s.u. Anm. 166. – Pompeji; MNN 9242: Stemmer 52 Nr. A 7; Colpo 71 Abb. 14 (mit falscher Inv.Nr.); Hodske Nr. 806 Taf. 106, 3. 4. – Herculaneum V 11, e: s.o. Anm. 133.

[161] Pompeji IX 2, 7 (i): Schefold, WP 240; Thompson 147 Abb. 310; PPP III 408; LIMC IV (1988) 159 Nr. 95 s.v. Ganymedes (H. Sichtermann); Disegnatori 727 Abb. 193; S. 838 Abb. 2; PPM VIII 1076 Abb. 20; Colpo a.O. 68 Anm. 4 (lässt die Deutung offen); Romizzi 471 Nr. 823; Hodske Nr. 648 Taf. 139, 6. – IX 5, 11 (f): s. hier Kombination zu Kat. c 6.

[162] Pompeji VI 15, 1 (p): Stemmer 52 Nr. AB 1; PPM V 540 Abb. 120; Romizzi 400 f. Nr. 492; Hodske Nr. 358 Taf. 32, 1. – VI 16, 15 (G): Stemmer 26. 28. 52 Nr. B 1 Farbabb. 179; PPM V 877 Farbabb. 38; Romizzi 407 Nr. 523; Hodske Nr. 386 Taf. 31, 4. – VII 4, 31 (24); MNN 9278: Stemmer 52 Nr. B 3; Disegnatori 205 Abb. 90; PPM VI 1046 f. Abb. 68. 69; Romizzi 427 Nr. 603; Hodske Nr. 473 Taf. 31, 1. 2 (Raum 26). - IX 7, 20 (i): Stemmer 52 Nr. B 4; PPM IX 848 Abb. 46. 47; Romizzi 490 Nr. 954; Hodske Nr. 765 Taf. 31, 3. – Herculaneum V 30, 2; MNN 9271: Schefold, WP 315. 342; LIMC (1986) 1063 Nr. 130 s.v. Ariadne (W. A. Daszewski); zur Lokalisierung s. A. Allroggen-Bedel, KölnJb 24, 1991, 36 Anm. 13; S. 38 Anm. 32. – Stabiae, Villa di Arianna in Campo Varano, Raum 3: s.u. Anm. 168; vgl. auch Pompeji V 1, 26 (o); MNN 115396: Schefold, WP 67; Thompson 106 f. Abb. 154; PPP II 26; Collezioni 148 f. Nr. 175 mit Abb.; Daszewski a.O. 1058 Nr. 66 Taf. 730; PPM III 612 Abb. 74; Romizzi 348 Nr. 192; Hodske Nr. 126 Taf. 25, 3. 4.

[163] Pompeji III 4, 2 (26): Schefold, WP 58 (f); PPP I 252; PPM III 434 Abb. 46; Romizzi 342 Nr. 163.

[164] Pompeji II 4, 3 (97); Paris, Louvre P. 8: Schefold, WP 53; Tran Tam Tinh a.O. 25 ff. Kat. 1 Abb. 1; PPP I 240; Guillaud 186 Farbabb. 275; PPM III 186. 304 zu Abb. 199. 200. – VI 7, 23 (25): Schefold, WP 103 (g); PPP II 163; L. Caso, RStPomp 3, 1989, 128 Abb. 15; PPM IV 517 Abb. 81; Disegnatori 444 ff. Abb. 19-23; S. 576 Abb. 5; Romizzi 373 Nr. 317. – VIII 3, 24 (6): Schefold, WP 222; Schefold, Göttersage 208 (Rückführung Daphnes auf einen Aphroditetypus mit Vergleichsbeispielen in Anm. 397); Palagia a.O. 347 Nr. 33 Taf. 258; PPP III 331; Disegnatori 261 Abb. 39; PPM VIII 421 f. Abb. 6. 7; Romizzi 458 Nr. 751; Hodske Nr. 589 Taf. 71, 1. 2. Farbtaf. 4, 3; A. Varone in: Kongress Saragossa 85 f. Abb. 5. – VIII 5, 37 (c): s. hier Kombination zu Kat. A 9.

[165] Pompeji VI 17, 42 (20): PPP III 12; A. Lagi de Caro in: Studia Pompeiana et Classica in Honour of Wilhelmina F. Jashemski I (1988) 80 Farbabb. 6; Cerulli Irelli II 136 Abb. 238; PPM VI 80 Abb. 83; S. 82 Abb. 85; Picta fragmenta 131 f. Kat. 83 mit Farbabb.; P. Moreno, Apelle. La battaglia di Alessandro (2000) 110 Abb. 58; Romizzi 411 Nr. 537. 559 Abb. 32; M. Aoyagi – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis I (2006) Farbabb. S. 128 f.; V.M. Strocka, JdI 121, 2006, 272 f. Abb. 2; Hodske Nr. 404 Taf. 36, 2. – IX 5, 14 (f); MNN 111481: Schefold, WP 260 (o); Thompson 111 Abb. 178; LIMC III (1986) 557 Nr. 225 s.v. Dionysos/Bacchus (C. Gasparri); PPP III 482; PPM IX 627 Farbabb. 43; Strocka a.O. 273; Hodske Nr. 727 Abb. 35, 1 – VIII 7, 28 (7), Oberzone der Südwand: Helbig 391 b; Schefold, WP 234; H. Eristov, RA 2000, 306-309 Abb. 41.

[166] Pompeji VII 4, 29 (9): Stemmer 52 Nr. A 2 (dort: VII 4, 57 [i]); s. außerdem PPP III 116; S. Schöne in: Ital. Reise 374 Nr. 144 Farbabb. S. 411; Disegnatori 222 f. Farbabb. 116. Abb. 117; S. 686 Abb. 139; PPM VI 993 Farbabb. 1; Romizzi 424 Nr. 593; Hodske Nr. 457 Taf. 106, 1. 2. – IX 8, 3 (42): Stemmer 53 Nr. C 6; außerdem PPP III 532; H. Blanck in: Ital. Reise 334 f. Nr. 109 Abb. S. 344; PPM IX 1059 Abb. 297; Romizzi 494 Nr. 978; Hodske Nr. 776 Taf. 107, 1. 2.

Als einziger Vertreter dieser Gruppe gibt ein Gemälde der Casa della Pescatrice (Kat. c 2) den sitzenden Narziss in Vorderansicht wieder. In dem nur durch Zeichnungen dokumentierten Bild sitzt Narziss mit gespreizten Beinen auf einem Fels. Das rechte Bein ist zur Seite ausgestreckt, sein angewinkeltes linkes Bein erhöht auf einen flachen Stein gesetzt. Den nach rechts geneigten Oberkörper auf den linken Arm gestützt, hält Narziss mit dem eng am Körper anliegenden rechten Arm einen Speer.

Der verwendete Figurentypus ist aus einer Reihe anderer Mythenbilder bekannt[167]. Gut vergleichbar ist die frontale Sitzfigur Bacchus', der die schlafende Ariadne betrachtet[168] oder mit ihr zusammen dem Ringkampf zwischen Pan und Amor zuschaut[169]. In zwei weiteren Wandgemälden wird eine Figur dieses Haltungsschemas mit einem Aphroditetypus zu einer Liebespaargruppe zusammengestellt. In einem Fall verkörpert die männliche Sitzfigur Meleager (zusammen mit Atalante)[170], im anderen den jugendlichen Iuppiter (mit Danae)[171].

Die Verwendung gleicher Figuren in unterschiedlichen Bildthemen wurde von der Forschung vor allem in formaler Hinsicht ausgewertet. Griechische Vorbilder – lange ein Muss – werden für die betreffenden mythologischen Darstellungen jetzt einhellig abgelehnt. Erst die römischen Maler hätten Figuren aus ihrem Typenvorrat ad hoc zusammengestellt[172]. Negativ fällt das Urteil auch über die inhaltlichen Folgen der Austauschbarkeit aus. So wurde den Fresken „geringe

---

[167] Motivisch vergleichbar ist auch ein Narzissmosaik aus Antiochia. Für die Annahme eines gemeinsamen Vorbildes reichen die Übereinstimmungen aber nicht aus. Denn einerseits findet der Figurentypus der Casa della Pescatrice engere Parallelen in anderen Bildthemen der pompejanischen Wandmalerei, andererseits bleibt er innerhalb der zahlreichen zeitgleichen Narzissdarstellungen singulär. Mosaik aus Daphne-Antiochia/Türkei, House of Menander, Raum 2; Antakya, Hatay Museum 1008; spätes 3 Jh. n. Chr.: Levi 200 f. Abb. 75 Taf. 45 a; Hatay Museum Führer (o. J.) 14 Nr. 1 Farbabb. S 17; Balensiefen 75. 242 K 45, 7; Rafn 704 Nr. 10 Taf. 416; J. J. Dobbins in: Antioch. The Lost City, Ausst.-Kat. Worcester - Cleveland - Baltimore (2001) 50. 57 Abb. 1, 7; C. Kondoleon, ebenda 74 Farbabb. 8 (seitenverkehrt); É. Morvillez, Métis N.S. 3, 2005, 66 Abb. 10 (seitenverkehrt); ders. in: La mosaïque gréco-romaine IX, Kongress Rom 2001 (2005) 1330 Abb. 6 (seitenverkehrt).

[168] Stabiae, Villa di Arianna in Campo Varano, Raum 3: Stemmer 52 Nr. B 2; s. außerdem O. Elia, Pitture di Stabia (1957) 57 ff.; A. Maiuri, Pompei, Ercolano e Stabia (1961) Abb. S. 144; Scherf 104 ff., bes. 109 (mit Parallelen zum Haltungsmotiv); A. M. Sodo, RStPomp 7, 1995/96, 201 Abb. 9.

[169] Pompeji VI 15, 1 (e): Schefold, WP 142; Thompson 120 Abb. 209; Archer a.O. (s.o. Anm. 98) 494 ff. mit Anm. 187 (Lit.) Abb. 191; Schefold, Göttersage 203 mit Anm. 414 (Lit.); PPP II 307; LIMC III (1986) 985 Nr. 240 Taf. 695 s.v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury); PPM V 489 Abb. 32; N. Marquardt, Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik (1995) 123 Taf. 17, 4; Colpo 72 Abb. 16; Romizzi 399 Nr. 483; Hodske Nr. 354 Taf. 161, 1. – Herculaneum; MNN 9262: Schefold, WP 341; Archer a.O. 496 ff. mit Anm. 188 (Lit.) Abb. 192; Collezioni 160 f. Nr. 266 mit Abb.

[170] Pompeji VI 2, 22 (5); Antiquarium von Pompeji 17712: s.o. Anm. 148.

[171] Pompeji VII 2, 16 (g): s.o. Anm. 148.

[172] S. die in Anm.78 angegebene Literatur.

Rücksichtnahme auf mythologische Wahrheit[173]“ oder „Vernachlässigung des eigentlichen mythologischen Inhaltes“[174] attestiert.

Die Narzissdarstellungen der hier behandelten Gruppe und ihre motivischen Parallelen tragen zu diesem schlechten Image einen nicht unerheblichen Anteil bei. Für die unterschiedlichen Anforderungen der jeweils dargestellten Situation besaßen die pompejanischen Maler scheinbar kein Gespür. Denn das Haltungsschema mit dem hoch aufgerichteten Oberkörper eignet sich zwar für den ausruhenden Narziss, nicht aber für die Wiedergabe des Schlafes bei Endymion und Ganymed. Von der zentralen Handlung der Sage, dem Raub durch den Adler, sieht das genannte Ganymedbild weitgehend ab. Der Adler ist „buchstäblich an den Rand gedrückt, verkümmert in seiner Erscheinung“[175], so dass sich die Darstellung ganz auf die Hauptfigur konzentriert. Der gleichförmigen Reihe schöner Jäger und Hirten wird ein weiteres Exemplar hinzuaddiert. Besonders hart fällt der Verstoß gegen die zugrunde liegende Erzählung in dem bereits erwähnten Wandgemälde mit Danae und Iuppiter aus. Im Mythos ist die Verwandlung Iuppiters in den goldenen Regen durch das Eingekerkertsein von Danae bedingt. Hier dagegen ist Danae aus ihrem Turmverlies in eine Landschaftsstaffage versetzt, Iuppiter in Gestalt des jetzt unmotivierten Goldregens und einer jugendlichen Sitzfigur gleich zweifach präsent[176]. Die Szene stimmt dadurch mit einer Darstellung von Meleager und Atalante[177] so sehr überein, dass beide nur anhand ihrer Attribute zu unterscheiden sind. Offenbar war die Einprägsamkeit des Liebespaarschemas wichtiger als die buchstabengetreue Schilderung der Sage. Schließlich hat auch das „Schlüsselerlebnis des Narkissos“[178], seine Konfrontation mit dem Spiegelbild, die Maler nicht sonderlich interessiert. Als auffälligste Neuerung wird in den beiden Darstellungen der Casa di M. Fabius Rufus stattdessen ein konventioneller Ausruhgestus in die Narzissikonographie eingeführt, der in identischer Form in ganz verschiedenen Bildthemen Verwendung fand.

Wer von mythologischen Darstellungen erwartet, sie hätten die Erzählung der jeweiligen Sage angemessen und überzeugend ins Bild umzusetzen, der sieht sich von den pompejanischen

---

[173] Trendelenburg 6; ähnlich 84.
[174] H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 547.
[175] Sichtermann a.O. 547.
[176] Vgl. die Kritik von Trendelenburg 6. 84, Lippold 97 und M. D’Abruzzo, RdA 17, 1993, 23.
[177] Pompeji VI 2, 22 (5); Antiquarium von Pompeji 17712: s.o. Anm. 148.
[178] Balensiefen 50.

Fresken enttäuscht. Anstatt den individuellen Handlungsverlauf der Geschichte herauszuarbeiten, werden die Grenzen zwischen sehr heterogenen Sagenstoffen nivelliert. Die spezifischen Züge der jeweiligen Mythen treten hinter einem gemeinsamen Figurenrepertoire und übertragbaren Bildschemata zurück. Ähnlich wie bei den für Echo ausgewählten Figuren werden nicht trennende, sondern verbindende Aspekte betont, Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen für uns nur schwer zu vereinbarenden Sagen hergestellt.

Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, in dieser unerwarteten Akzentuierung des Mythos lediglich ein Indiz für die geringe Qualität der Wandbilder, für eine Banalisierung und Trivialisierung der überlieferten Sagenstoffe zu sehen. Vielmehr könnte die Vereinheitlichung der Bilder alternativ auch als Ausdruck einer grundsätzlich anderen Auffassung darüber verstanden werden, was an den Mythen wichtig, was unwichtig, was zentral und was nebensächlich ist. Während für uns die besonderen und damit nicht übertragbaren Züge den ‚eigentlichen mythologischen Inhalt' ausmachen, waren es für die römischen Rezipienten gerade die allgemeinen und übertragbaren Aspekte der mythologischen Stoffe. Vor diesem Hintergrund ist die Selbständigkeit der neu eingesetzten Figuren gegenüber dem Handlungszusammenhang der jeweiligen Sage als situations*un*abhängige Charakterisierung der mythischen Akteure aufzufassen - d. h. als der Versuch, exemplarische Eigenschaften der Protagonisten vor Augen zu führen, die über die spezifische Erzählung des Mythos hinausgehen oder sogar im Widerspruch dazu stehen[179]. Es wird im weiteren Verlauf der Untersuchung zu prüfen sein, inwiefern eine solche generalisierende Deutung der Wandbilder zutrifft und worin die inhaltliche Charakterisierung der Figuren konkret besteht.

[179] Im Gegensatz zu Teilen der Forschung (so etwa Sichtermann a.O. 539 f. 543) gehe ich also nicht von einer willkürlichen Verwendung der eingesetzten Figurentypen, sondern von einer nur begrenzten Austauschbarkeit aus. Für die beabsichtigte Bildaussage standen zwar mehrere gleichwertige und gegeneinander austauschbare Repertoirefiguren zur Verfügung, aber eben nicht beliebige. Die Vorgaben durch die jeweiligen Bildkombinationen schränkten die Wahlmöglichkeiten der Maler weiter ein.

2.3.2 Narziss liegend

2.3.2.1 Typus D: Die Inszenierung des männlichen Blicks - Zur Dekonstruktion des Erzählzusammenhangs

Durch ihr auffälliges Entblößungsmotiv setzen sich sieben Fresken (Kat. D 1-7) von den übrigen Narzissdarstellungen ab. Narziss zieht seinen Mantel von den Schultern, der als Folie für den nackten Oberkörper dient. Insgesamt scheinen die Unterschiede jedoch gegenüber den Gemeinsamkeiten zu überwiegen, so dass die Forschung lediglich von einer losen motivischen Verwandtschaft ausgeht[180]. Bei näherer Betrachtung lassen sich die Bilder allerdings durch eine Reihe von Teilentsprechungen auf eine gemeinsame Vorlage zurückführen[181].

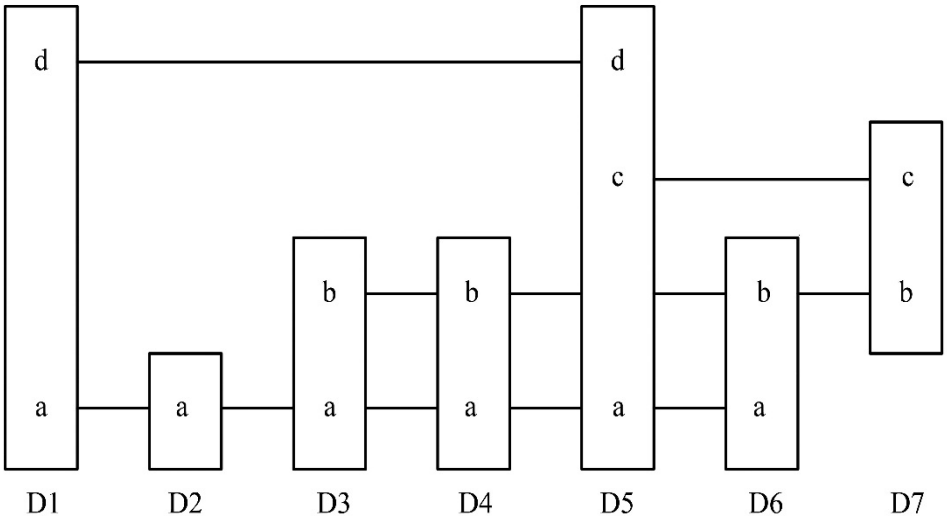
Sechs Wandgemälde zeigten Narziss liegend, eines sitzend (Kat. D 7), die Beine jeweils zur linken Seite ausgestreckt. Die durch ihre Sitzhaltung abweichende Figur wiederum verbindet der Entblößungsgestus mit drei Darstellungen des liegenden Narziss (Kat. D 3. 4. 6). Hier wie dort war der rechte Arm über dem Kopf angewinkelt, so dass Narziss seinen Mantel oberhalb der linken Schulter anhebt. Indirekt lässt sich diese Armhaltung auch für die Vorlage eines weiteren Bildes (Kat. D 2) erschließen. Denn obwohl der rechte Arm hier ausgestreckt ist und Narziss das Kleidungsstück zur entgegengesetzten Körperseite zieht, bauscht sich der Stoff weiterhin über seiner linken Schulter. Funktional ist dieses Gewandmotiv nicht aus der veränderten Aktionsrichtung heraus zu verstehen. Es setzt vielmehr den über dem Kopf erhobenen Arm als die ursprüngliche Fassung voraus. Trotz Variation des Entblößungsgestus haben die Maler dieses Einzelmotiv als Rudiment beibehalten.

---

[180] H. Brunn, BdI 1863, 105; Levi I 64; Zanker 158 mit Anm. 15; W. Ehrhardt, Casa dell'Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji 2 (1988) 72; Balensiefen 51 f. 61. 142; Rafn 710.

[181] Die mit sechs Wiederholungen umfangreichste Zusammenstellung stammt von A. Mau, BdI 1875, 239, der bereits mit überzeugenden Argumenten die immer noch vorherrschende Benennung von Kat. D 6 als Endymion und Selene zurückgewiesen hat; hinzugekommen ist seitdem Kat. D 1. Zum Typus s. Colpo 72-74 Typus B ohne das Bild Kat. D 7, das sie keinem Typus zurechnet; die Deutung von Kat. D 6 als Narziss oder Endymion und Selene lässt sie offen: Colpo 86 Appendix 2 Nr. 10; dies., *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 194. Motivisch, nicht aber typologisch vergleichbar ist das Stuckrelief aus einer Villa bei Petraro; s. dazu o. Anm 73.

Die Gemeinsamkeiten beschränken sich nicht nur auf das Liegeschema und das Entblößungsmotiv. Mit einem weiteren Exemplar (Kat. D 5) lässt sich der sitzende Narziss durch zwei am Boden liegende Speere verknüpfen, auf die er die Handfläche seines aufgestützten Armes setzt[182]. Untermauert wird der typologische Zusammenhang schließlich auch durch die Wiedergabe des Spiegelbildes. Denn in zwei Darstellungen des liegenden Narziss (Kat. D 1. 5) wird anstelle des sonst üblichen Kopfbildes ein Großteil des Körpers vom Wasser reflektiert[183]. Damit stimmen die folgenden Bilder durch ihre Körperhaltung (a), den Entblößungsgestus (b), die Position der Speere (c) bzw. die Art der Spiegelung (d) überein:



Für sich genommen sind diese motivischen Entsprechungen wenig aussagekräftig. In ihrer Kombination gehen sie aber weit über die Möglichkeit voneinander unabhängiger Parallelbildungen hinaus. Sie setzen die Verwendung einer gemeinsamen Vorlage voraus, die dann den jeweiligen Kontextbedingungen entsprechend variiert wurde. Dabei ist ein einfiguriges Darstellungsmuster anzunehmen, da die übrigen Figuren, dreimal eine Frau (Kat. D 5-7), in fünf

[182] Auch in Kat. D 4 wird der Speer nicht, wie außerhalb dieses Typus üblich, in der Hand gehalten, sondern liegt auf der Erde, hier allerdings dicht neben der aufgestützten Hand.

[183] Im Fresko mit dem sitzenden Narziss (Kat. D 7) geht die Spiegelung ebenfalls weit über das sonst übliche Kopfbild hinaus. Wiedergegeben sind der Kopf und der erhobene Arm sowie der Oberkörper bis in Höhe des Brustkorbs. Die rote Farbe des rahmenden Mantels hebt sich deutlich von der Eigenfarbe der Wasserfläche ab. Im Zusammenhang mit der Variation der Körperhaltung hat der Maler die Körperspiegelung der Vorlage verkürzt. – Zu Unrecht streitet D'Angelo 227 das Vorhandensein einer Spiegelung des Körpers in den pompejanischen Narzissfresken ab; als einziger Zeuge sei die Zeichnung des Narzissbildes der Casa dei Postumii von A. Aureli zweifelhaft. Die Reproduktionszeichnung wird jedoch durch die zeitgenössischen Beschreibungen von W. Brunn, G. Minervini und W. Helbig bestätigt (s. hier Kat. D 5). Außerdem übersieht sie die Körperspiegelung der Narzissdarstellung aus Pompeji I 14, 5 (?) (Kat. D 1), die sie selbst 229 Anm. 66 anführt.

Bildern Amor (Kat. D 1. 2. 4. 5. 7), keine typologischen Übereinstimmungen aufweisen und an unterschiedlicher Stelle im Bild angeordnet sind.

Durch das für Narziss ungewöhnliche Entblößungsmotiv sowie die Spiegelung des ganzen Körpers scheint sich gerade dieser Typus auf die zentrale Szene des Mythos, Narziss' Konfrontation mit seinem Spiegelbild, zu konzentrieren. Die den Mythos illustrierende Funktion der Malereien vorausgesetzt, genügen die Fresken des liegenden Narziss damit der von der Forschung nahezu einhellig geteilten Forderung nach einer angemessenen und überzeugenden Darstellung des für diese Sage typischen Erzählmoments - dem Moment, in dem sich Narziss in das eigene Abbild verliebt. „Der bildende Künstler sieht sich vor die Notwendigkeit gestellt, den Mythos in einem charakteristischen Höhepunkt des Handlungsablaufs zusammenzufassen. Die Spiegelung bot sich im Fall des Narziß von selbst an. In der Art, wie der Künstler Narziss auf die Erscheinung des Spiegelbildes reagieren läßt, liegt für ihn die Möglichkeit zur Deutung des Mythos."[184]

Ein solcher essentialistischer Forschungsansatz, für den etwa die Interpretationen von Zanker, Balensiefen oder Colpo stehen, kann sich nicht nur auf zwei gängige Annahmen stützen: die Annahme darüber, was den ‚wesentlichen' Kern des Mythos ausmache, sowie die Annahme eines ausschließlich ihn bebildernden und deutenden Auftrags der Malereien. Der Ansatz scheint sich auch auf den ersten Blick am Befund zu bestätigen. Denn das als Höhepunkt der Sage vorausgesetzte zentrale Spiegelungsmotiv bekommt in Typus D durch die Reflexion des ganzen Körpers, die nicht nur bei Narziss, sondern insgesamt in der antiken Kunst selten ist[185], gegenüber dem sonst üblichen Kopfbild ein stärkeres Gewicht. Zudem ist Narziss' Körperhaltung jetzt, so der Eindruck, unmittelbar auf die Spiegelung im Wasser bezogen, obgleich eine Betrachtung seines Spiegelbildes streng genommen auch hier nicht möglich ist. Und schließlich scheint das für diesen Typus kennzeichnende, auffällige Entblößungsmotiv eine Körperspiegelung als bedeutungsstiftendes Element vorauszusetzen, da die Aktion ansonsten keinen Sinn mache. Dieser Befund legt nach der essentialistischen Auffassung die Vermutung nahe, dass

[184] Zanker 155; vgl. Balensiefen 50. 51. 141: „Alle Denkmäler zeigen Narziß bei der Betrachtung des Spiegelbildes, der Szene also, die entscheidend ist für das Schicksal des Jünglings, und die somit den Höhepunkt der Geschichte bildet." (das Zitat S. 141); Colpo 61 (dargestellt sei „il momento in cui Narciso scopre la propria immagine riflessa a se ne innamora, atto culmine della storia") sowie 81.
[185] Balensiefen 59. 104.

die Gebärde des Narziss als eine situationsbedingte und ereignisspezifische Reaktion aufzufassen ist, die aus dem dargestellten Handlungsverlauf heraus entwickelt und zu verstehen ist.

Trotz ihres Konsenses in dieser Annahme besteht in der Forschung Uneinigkeit darüber, wie Narziss' Reaktion auf das Spiegelbild, das Ablegen seines Mantels, zu beurteilen ist: ob Narziss die Täuschung durch sein eigenes Bild durchschaut oder aber sein Spiegelbild für ein reales Gegenüber hält. Den Interpreten geht es hier um nicht mehr und nicht weniger als um Selbsterkenntnis und Identitätsfindung bzw. die Formierung des eigenen Ich als dem entscheidenden menschlichen Bewusstseinsprozess. Auf der Suche nach einem ‚naiven' oder nach einem ‚bewussten' Narziss hat sich Paul Zanker für die zweite Auffassung entschieden, nämlich die entwicklungsgeschichtlich spätere Sagenversion. Dargestellt sei hier Narziss, der die Täuschung durch das Abbild im Wasser erkenne und die Schönheit seines eigenen Körpers im Spiegel goutiere. Oder mit den Worten Zankers: „Das Entblößungsmotiv verrät den bewußt seiner Schönheit Hingegebenen."[186]

Dagegen hat Lilian Balensiefen den Einwand erhoben, dass anhand des Entblößungsmotivs allein nicht zu entscheiden sei, ob der bewusste oder der unbewusste Narziss dargestellt ist. Die Aussage dieser Gebärde sei nicht so zwingend, wie Zanker meine, da die Entkleidung ebenso gut „als Zur-Schau-Stellung des Körpers nicht für Narziß selbst, sondern für den vermeintlichen Geliebten im Wasser verstanden werden"[187] könne. In diesem Fall wäre der unwissende Narziss gemeint, der dem Spiegeltrug aufsitze und das Spiegelbild für ein reales Gegenüber halte. Der Fragestellung, die dieser Deutungskontroverse vorausgeht, hat allerdings German Hafner eine klare Absage erteilt. Sie lasse sich, so Hafner, deshalb nicht entscheiden, weil sie in den antiken Darstellungen überhaupt keine Rolle spiele[188]. Stützt der Befund Hafners These?

---

[186] Zanker 158 zum Bild aus der Casa dei Postumii (Kat. D 5); s. auch 159 („Narziß, der bewußt sein eigenes Bild im Spiegel genießt"). 165 („sich selbst genießenden Narziß"). 166 („Bildern des seiner Schönheit bewußt gewordenen Jünglings"). Ähnlich E. Simon, Thetis 13/14, 2007, 152 (Narziss „kann aber auch emphatisch den Körper entblößen, um mehr von sich gespiegelt zu sehen."); Colpo a.O. 23 Anm. 46; S. 81; Fischer 99.

[187] Balensiefen 142 mit Verweis auf Wieseler, Narkissos 16. Auch Mattern 168 ist der Meinung, die Ausgangsfrage lasse sich nicht allein anhand des Entblößungsmotivs entscheiden. Dagegen wird durch dieses Motiv für Ehrhardt a.O. 72 die Frage zugunsten des unbewussten Narziss entschieden: „Dieser schon in der griechischen Kunst vertretene, auf ein Gegenüber bezogene Grußgestus verdeutlicht sowohl die Begegnung des Narziß mit seinem Spiegelbild als auch dessen Einschätzung als ein reales Gegenüber."

[188] G. Hafner, RdA 18, 1994, 50 f.

Bei allen Meinungsunterschieden im Einzelnen teilen die beiden konkurrierenden Lager ein literarisches Vorverständnis der Narzissbilder. Die Gattung der Literatur ist danach normgebend für die bildende Kunst: Die möglichst getreue und realistische Umsetzung des im Mythos gesetzten Handlungshöhepunkts wird zur vorrangigen Aufgabe der Malerei sowie zum zweifelsfreien Bewertungsmaßstab ihres gebildeten, das heißt belesenen Rezipienten. Ein ganz anderes Bild ergibt jedoch die Analyse der Fresken in ihrem Raumkontext als ortsgebundene und formal wie inhaltlich aufeinander bezogene Teile eines Ensembles. Welchen formalen und inhaltlichen Gestaltungskriterien folgten die römischen Maler und ihre Auftraggeber stattdessen? Lassen sich aus der Art der formalen Veränderungen des Vorbilds Rückschlüsse darüber gewinnen, was ihnen wichtig war? Welche Bildelemente wurden gegenüber der vom essentialistischen Forschungsansatz fraglos unterstellten Erzähllogik des Mythos verselbständigt?

Bereits in einer ersten Annäherung zeigt die formale Untersuchung der Variationen innerhalb Typus D ein Verständnis des Mythos, das von den literarischen Fassungen weitgehend unabhängig ist. Das betrifft vor allem die Dekonstruktion des Erzählzusammenhangs zwischen Entblößungsmotiv und der Spiegelung des Narziss. Eine solche Dekonstruktion erlaubte es nicht nur, einzelnen Bildelementen eine eigenständige, vom spezifischen mythologischen Inhalt unabhängige Bedeutung und Wertigkeit zuzuweisen. Vielmehr bildete sie ebenso die Voraussetzung dafür, die Fresken auch formal in das umgebende Dekorationssystem einzugliedern und die thematisch sehr unterschiedlichen figürlichen Mittelbilder eines Raumes äußerlich aneinander anzupassen. Denn zumindest ein Teil der Variationen innerhalb Typus D lässt sich auf ihre Funktion als Elemente eines größeren dekorativen Zusammenhangs zurückführen.

Schwierigkeiten, gerade diesen Narzisstypus in das Dekorationssystem zu integrieren, zeichnen sich bereits in dem Exemplar der Casa dell'Orso (Kat. D 4) ab. Denn durch das Liegeschema mit den nach links ausgestreckten Beinen und dem aufgerichteten Oberkörper, verstärkt durch den über dem Kopf angewinkelten Arm, besteht ein deutliches kompositorisches Übergewicht in der rechten Bildhälfte. Dieses steht im Gegensatz zum symmetrischen Aufbau der übrigen Wanddekoration. Allerdings kommt dieser Konflikt hier nicht zum Tragen, da sich das Narzissbild nicht an der Rück-, sondern an einer Längswand des Zimmers befand[189]. Dementsprechend besitzt hier nicht die Einfügung in das Dekorationssystem, sondern die Bildangleichung

[189] Das Bild der Stirnwand war bereits bei der Auffindung zerstört.

den Vorrang. Zu diesem Zweck wurde, wie bereits Trendelenburg festgestellt hat, der Figurenbestand des Gegenstücks drastisch verkürzt. Übrig geblieben ist Danae mit dem Perseuskind im Arm, während die sonst anwesenden Fischer dem „Streben nach Figurensymmetrie […] zum Opfer gefallen“[190] sind; „der Maler liess sie, ungeachtet die ganze Haltung der Danae und ihr zur Seite gerichteter Blick eine oder mehrere Personen ihr gegenüber nöthig machen, fort, um dieser Gruppe kein Uebergewicht über das gegenüberstehende Bild […] mit der einzigen Figur des Narkissos zu geben.“[191] Da die sitzende Danae auf gleicher Höhe wie der aufgerichtete Oberkörper von Narziss angeordnet ist, stimmen die beiden Pendants nicht nur in der Anzahl, sondern auch in der Verteilung der Figuren überein. Die formale Entsprechung ist hier das Ergebnis einer einseitigen Umgestaltung des Danaebildes, während die Narzissvorlage nahezu unverändert übernommen werden konnte[192].

Vor zum Teil erhebliche Probleme hat die Maler dagegen der Konflikt zwischen Bild- und Wandaufbau bei drei anderen Vertretern dieses Typus gestellt. Ein ganzes Bündel von Maßnahmen zielt dementsprechend auf eine Neuorganisation des Bildaufbaus ab, die mit der vorgegebenen Gliederung des Dekorationssystems besser vereinbar ist. Zu diesem Zweck wurde in der Wiederholung aus Pompeji I 14, 5 (?) (Kat. D 1) der Bildausschnitt so weit vergrößert, bis der aufgerichtete Oberkörper des Narziss in die Bildmitte rückt. Zusätzlich wird die Mittelachse durch den im Wasser gespiegelten Oberkörper sowie die veränderte Haltung des rechten Arms betont, der hier nicht mehr über dem Kopf angewinkelt, sondern zentral über der rechten Schulter erhoben ist. Vervollständigt wird der Umbau in eine axialsymmetrische Komposition durch die Einfügung Amors in der rechten Bildhälfte als Gegengewicht zu den nach links ausgestreckten Beinen des Narziss.

In der Abwandlung des Haltungsmotivs geht die Narzissdarstellung aus der Casa delle Vestali (Kat. D 2) weit über die Wiederholung aus Pompeji I 14, 5 (?) hinaus. Erneut ist Narziss nach links versetzt, so dass sein Oberkörper die Bildmitte ausfüllt. Durch das steile Aufrichten des

---

[190] Trendelenburg 7; ähnlich Hodske 102. Die „motivische Armut“ gerade dieser Wiederholung betont Ehrhardt a.O. 72. Zu den Wandbildern der Auffindung Danaes auf Seriphos s. LIMC III (1986) 333 Nr. 60-66 s.v. Danae (J.-J. Maffre); Hodske 221-223.

[191] Trendelenburg 8.

[192] Der gespiegelte Körperausschnitt wurde auf das zur Identifizierung des Narzissthemas notwendige Kopfbild verkürzt, da ein Gegengewicht in der Darstellung Danaes fehlt.

Oberkörpers und die weit ausladende Entblößungsgeste ist die Figur hier aus dem Gleichgewicht gebracht. Weder der dicht am Körper aufgesetzte linke Arm noch die Stellung der Beine kann die Aufwärtsbewegung des Oberkörpers stabilisieren, da der linke Unterschenkel frei in der Luft schwebt und das rechte Bein den Boden nur mit den Zehenspitzen berührt. Damit scheint die Ornamentalisierung der Figurenszene allerdings ihre Grenze erreicht zu haben. Entsprechend kritisch wurde die labile Körperhaltung zur Kenntnis genommen[193] oder auf die literarische Sagenversion vom Todessturz des Narziss zurückgeführt[194]. Eine alternative Erklärung für die Funktion der Veränderungen bietet das Verhältnis Bild - Kontext. Widersprüche innerhalb der Körperhaltung durch Teilveränderungen der Vorlage sind dann die Nebenfolgen einer tiefgreifenden Umstrukturierung des Bildaufbaus, die sich am vorgegebenen Bauplan der Wanddekoration orientiert. Auf der positiven Seite der Bilanz steht eine geschlossene Gliederung der Bildfläche mit „kompositorisch ausbalancierten Hälften zu Seiten einer betonten Mittelachse“[195]: Durch die Anordnung des hoch aufgerichteten Oberkörpers in der Bildmitte, den nahezu senkrecht aufgestützten linken Arm sowie die Verlagerung des Entblößungsmotivs wird die Komposition auf die Vertikalachse im Zentrum ausgerichtet. Flächensymmetrie gelingt durch die Hinzufügung Amors auf der rechten Seite, der – wie im Bild aus Pompeji I 14, 5 (?) - als kompositorische und farbliche Entsprechung zu den nach links ausgestreckten Beinen der Hauptfigur dient[196]. Dem pompejanischen Maler und seinem Auftraggeber kam es weniger auf eine überzeugende, wirklichkeitsgetreue Gestaltung des Einzelbildes als auf eine einheitliche Gesamtwirkung des Raumes an.

Auch eine weitere Wiederholung dieses Typus, diesmal in der Casa dei Postumii (Kat. D 5), fügt sich in dieses Veränderungsmuster ein. Zwar war die Figur des Narziss bereits bei der Auffindung weitgehend zerstört. Doch lässt sich das Haltungsmotiv anhand der vorhandenen Körperpartien und vor allem mit Hilfe des Spiegelbildes erschließen, das einen Großteil des

---

[193] Zuletzt Dexter 148: „Narcissus’ position is anatomically untenable, with his right [sic!] leg in the air behind, but this painter does not seem to have cared about that.“

[194] Helbig 1355: „Seine Stellung ist eine sehr unsichere; es scheint, als ob er binnen Kurzem das Gleichgewicht verlieren und in das Wasser stürzen könnte.“ Zu dieser Lesart der Sage s. auch H. Brunn, BdI 1863, 105; Helbig 1356; ders., RhM 24, 1869, 267 mit Anm. 50; C. Dilthey, BdI 1869, 157; RE XVI (1933) 1732 s.v. Narkissos (S. Eitrem); Dreger I 15 Nr. 27; Levi I 64; G. Hafner, RdA 18, 1994, 55 Anm. 32. Ablehnend äußern sich Zanker 158; V. M. Strocka in: Kongress Bologna 164; Mattern 168. Zusammenstellung der Quellen dieser erst seit spätantoninischer Zeit nachgewiesenen Mythenversion bei Greve 13; Eitrem a.O. 1723. - Mattern 168 zufolge sei die instabile und schwebende Körperhaltung durch die Übernahme des Liegeschemas „von den sich im Wasser fortbewegenden Nereiden“ bedingt. Dadurch werde die enge Verbindung des Narziss zum Wasser ausgedrückt.

[195] Lauter-Bufe 59 (zur Komposition des Meleager-und-Atalante-Bildes aus Pompeji VI 9, 3 [26]).

[196] Die Schrägstellung der Fackel greift die Haltung von Narziss’ rechtem Bein in Gegenrichtung auf.

Körpers wiedergibt. Bei diesem Wandgemälde ist die Anbringung an der Stirnwand des Zimmers gesichert. Entsprechend den Anforderungen, die an ein Bild im optischen und geometrischen Zentrum der Wanddekoration bestehen, war die Komposition auf die Vertikalachse in der Bildmitte ausgerichtet: Erneut ist Narziss nach links versetzt und sein Oberkörper im Zentrum hoch aufgerichtet, während der rechte Arm mit dem Mantelzipfel zentral über der rechten Schulter erhoben war; zusätzlich wurde die Zentralachse durch einen Amor betont. Die Dreiteilung der Bildfläche – Narziss wird auf der linken Seite von Echo[197], rechts von einer Basis mit einer Bacchusstatue eingerahmt – greift die Gliederung des umgebenden Dekorationssystems in ein Haupt- und zwei Seitenfelder auf.

Diese formalen Veränderungen im Rahmen der Bildangleichung wirken sich unmittelbar auf die Akzentuierung der Narzisssage aus. Durch das Aufrichten des Oberkörpers weit weg vom Wasser und die veränderte Blickrichtung wird der erzählerische Zusammenhang zwischen Körperhaltung und Spiegelbild aufgelöst: Das Spiegelbild verliert seine zentrale Rolle als Bezugspunkt der Handlung und das Kernstück der Sage wird im Bild zum bloßen Attribut. Folgerichtig ist es in einigen Bildern auf das sonst übliche Kopfbild reduziert. Selbst in dem Wandgemälde in Pompeji I 14, 5 (?) (Kat. D 1), wo das Wasser den gesamten Körper spiegelt, nehmen weder Narziss noch Amor davon Notiz, sondern blicken stattdessen aus dem Bild heraus. Auf Kosten der Spiegelung bekommt im Gegenzug der Entblößungsgestus einen größeren Stellenwert. Durch das Aufrichten des Oberkörpers und die Verlagerung des Arms mit dem Mantel in die Bildmitte ist die Bedeutung der Entblößung noch gesteigert. Gleichzeitig wird die Gebärde aus dem Handlungszusammenhang der Narzisssage freigesetzt und gegenüber diesem verselbständigt. Sie lässt sich jetzt nicht durch die Spiegelung bzw. als Reaktion auf das Spiegelbild begründen. Vielmehr zieht Narziss seinen Mantel vom Körper, ohne dass sich aus dem szenischen Kontext dafür eine Notwendigkeit ergibt. Es handelt sich damit nicht um eine ereignisspezifische, aus der Handlung des Mythos heraus entwickelte und aus ihm heraus zu erklärende Verhaltensweise, sondern um einen konventionellen Gestus, der in ganz unterschiedlichen Themen Verwendung finden konnte und fand. Der erzählerische und szenische Zusammenhang der Narzisserzählung wird so in weitgehend selbständige Einheiten zerlegt, die nur lose miteinander verbunden sind.

[197] Zur Identifizierung dieser Figur, die in den bisherigen Beschreibungen fehlt, s. den Katalogtext.

Wenn aber nicht szenische Genauigkeit, erzählerische Kontinuität und die Angemessenheit an das Besondere und Individuelle der Sage die Intentionen der Maler und ihrer Auftraggeber bestimmte, welchen Kriterien folgten sie dann? Dem römischen Betrachter war das Entblößungsmotiv einschließlich der Folienbildung des Mantels aus einem ganz anderen Zusammenhang bekannt und vertraut - der Darstellung weiblicher Figuren. Es bildete einen festen Bestandteil der weiblichen Ikonographie. Sein Verwendungsspektrum umfasst so unterschiedliche Themen wie Venus (stehend, sitzend oder liegend, als Einzelfigur oder am häufigsten zusammen mit Mars als Liebespaar)[198], Nereiden[199], Selene (und Endymion)[200], Galateia (mit Polyphem)[201] und Europa auf dem Stier[202] bis hin zu Leda mit dem Schwan[203] oder auch Daphne (mit Apoll als Liebespaar)[204] sowie ‚Amymone' (und Neptun)[205]. Als feminine Verhaltensweise wird das Entblößungsmotiv ebenso für die Darstellungen von Hermaphroditen übernommen. Der in einer ausladenden Geste nach rechts ausgestreckte Arm des Narziss aus der Casa delle Vestali (Kat. D 2) findet bei einem Hermaphroditen aus der Casa di Meleagro[206] seine engste Parallele[207]. Der vielfältige Einsatz des Entblößungsgestus ermöglichte es den Malern und ihren Auftraggebern, die Grenzen zwischen ganz unterschiedlichen Mythen zu nivellieren und diese ein-

---

[198] LIMC II (1984) 547 f. Nr. 376 a-f. 377 Taf. 412. 413 s.v. Ares/Mars (E. Simon).

[199] S. u. Anm. 206; s. auch Anm. 222.

[200] S. hier die Kombinationen zu Kat. A 18. 23. B 2; außerdem H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 534-550. Taf. 20. 22, 1. 2; I. Colpo in: Kongress Saragossa 77-82 Abb. 3. 4.

[201] LIMC V (1990) 1001 f. Nr. 9. 11. 14. 22 Textabb. 14 Taf. 628 s.v. Galateia (S. Montón-Subias); VIII (1997) 1017 Nr. 55. 56. 58 Taf. 673. 674 s.v. Polyphemos I (O. Touchefeu-Meynier); A. R. Ghiotto, Antenor 2, 2000, 29-51. Abb. 2-4; Hodske 196-198; I. Colpo, Eidola 5, 2008, 66 f.; M. Squire, Image and Text in Graeco-Roman Antiquity (2009) 306-338.

[202] LIMC IV (1988) 83 f. Nr. 125 ff. Textabb. S. 84 f. Taf. 42. 43 s.v. Europe I (M. Robertson); O. Wattel-de Croizant, Les mosaïques representant le mythe d'Europe (Ier - VIe siècles) (1995) 57 ff. Taf. 2. 4 b. 5. 6; A. Dierichs, AW 26, 1995, 415-436, bes. 426; s. außerdem eine Wiederholung in Pompeji VI 16, 28 (I): PPM V 952 Abb. 22. - Dierichs weist auf einen Wandel in der Darstellung des Mythos hin, in dem der Schwerpunkt von der ursprünglichen Raubszene zu einer „Präsentation des teilverhüllten oder nackten weiblichen Körpers" (431) verschoben werde. „Europa kann durch ihre Frontalansicht [...] so stark dominieren, daß die Schilderung des Raubes durch den verwandelten Gott hinter dem plakativen Vorzeigen der Frau zurückbleibt." (431). Europa wurde dadurch Leda, „der anderen bekannten Zeusgeliebten" (431), sowie Venus angeglichen.

[203] V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums, Ausst.-Kat. Stuttgart (1991) 16 f. Abb. 2; A. Dierichs, KölnJb 25, 1992, 51-56 Kat. 1-5. 10. 13. 16; M. Casagrande, Antenor 2, 2000, 11-27; A. Dierichs, AW 38, 2007, 17-23; Hodske 219-221. Zu den motivischen und typologischen Entsprechungen von Venus- und Ledabildern s. auch A. Dierichs, Boreas 13, 1990, 37-50, hier 41. 45. 50 Taf. 6, 1, 2.

[204] Pompeji VI 9, 2 (16); MNN 9534: s.o. Anm. 148. - Pompeji VII 12, 23 (f): s.o. Anm. 148.

[205] Pompeji V 2, 1 (o) (Casa della Regina Margherita): Schefold, WP 69; Lorenz 202. 545 K17aS Abb. 63. - Pompeji IX 5, 14 (Peristyl); MNN 111442: Schefold, WP 262; Collezioni 144 Nr. 158 mit Abb.; Hodske 53. 239 f. lässt die Benennung der Geliebten Neptuns offen, da identifizierende Attribute fehlen.

[206] Pompeji VI 9, 2 (13); MNN 9264: Schefold, WP 112. 341; Thompson 121 Abb. 211; Schefold, VP 170 Taf. 167, 1; PPP II 186; Strocka a.O. 62 Anm. 19 Nr. 4; PPM IV 692 Farbabb. 65; LIMC VIII (1997) 934 Nr. 205 Taf. 627 s.v. Pan (J. Boardman). Vgl. auch eine Nereide aus Pompeji Ins. Occ.; Antiquarium von Pompeji 17730: Picta fragmenta 127 Kat. 77 mit Farbabb.; Lorenz 341. 559 K29eO Abb. 164 (341: Vergleich der Folienbildung des Mantels mit Darstellungen der Venus).

[207] S. auch das bereits von Ehrhardt a.O. 72 mit Anm. 455 (dort Herkunftsangabe Stabiae) als Parallele angeführte Bild aus Pompeji VI 15, 1 (p) (Casa dei Vettii): H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands. Ergänzungsband (1928)

ander anzugleichen. Mit Hilfe der ikonographischen Entsprechungen wurde ein Netz von Ähnlichkeitsbeziehungen hergestellt, zusammenhanglose Erzählungen wurden nach dem Prinzip der Analogie zueinander in Beziehung gesetzt.

Schon an dem breiten Themenspektrum wird deutlich, dass die Entblößung nicht aus der spezifischen Handlung der jeweiligen Mythen entwickelt, sondern einem allgemeinen Gebärdenrepertoire entnommen ist. Das Enthüllen des Körpers wird nur zum Teil durch äußere Faktoren wie eine heftige Bewegung oder die Ausübung männlicher Gewalt bedingt[208]. Für gewöhnlich zieht die weibliche Figur ihr Gewand ohne äußere Zwänge vom Körper. Es handelt sich hierbei nicht nur um eine situations- und mythen*un*abhängige Bildchiffre für weibliche Schönheit und sexuelle Attraktivität. Die Entblößung „charakterisiert sie zugleich als Objekte des männlichen Blicks, dem sie zu gefallen haben"[209].

In der Regel ist das Entkleiden des Körpers auf einen männlichen Begleiter im Bild bezogen, für den sich die dargestellte Frau in Szene setzt. Françoise Gury hat die Aussage des Entblößungsmotivs treffend als „disponibilité à l'Autre" charakterisiert[210]. Das weibliche Rollenverhalten, das Sich-In-Szene-Setzen, orientiert sich am prüfenden Blick des männlichen Betrachters[211]. In zahlreichen Fällen sind die beiden Figuren im Bild allerdings so zueinander angeordnet, dass der männliche Protagonist den ganz oder teilweise entblößten weiblichen Körper gar nicht sehen kann. So hat in den Darstellungen von Venus und Mars als Liebespaar, deren bekanntestes Beispiel aus der Casa di Marte e Venere stammt, Venus ihrem Begleiter den Rücken

---

nicht nummerierte Taf. zwischen S. 198 und 199; Schefold, WP 145 f.; PPP II 316; PPM V 542 Abb. 123. 124. Allerdings ist der Arm mit dem Mantel dort nicht angehoben, sondern liegt auf dem Kopf auf.

[208] In den Wandbildern des Ledathemas ist der kleine Schwan, dessen Gestalt Iuppiter angenommen hat, nicht als Aggressor, sondern als identifizierendes Attribut wiedergegeben.

[209] S. Oehmke, Kritische Berichte 32, 2004, H. 2, 9.

[210] F. Gury in: L. Bodiou – D. Frère – V. Mehl (Hrsg.), L'expression des corps – Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Kolloquium Nantes 2004 (2006) 267-282 (270 Anm 10 zu Narziss Kat- D 7: „un geste classique de coquetterie et de séduction féminine"); dies. in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 319-346; dies. in: Kongress Saragossa 49-57. Ihre Interpretation von einer Aufhebung der Geschlechtergrenzen, indem der verliebte männliche aktive Jäger selbst zur geliebten passiven weiblichen Beute wird, teile ich allerdings nicht. Eine vergleichbare Position wie Gury, Narziss als „hunted hunter", vertritt Fischer 141-158, das Zitat 105; neuerdings auch D'Angelo 229 f. 232.

[211] S. dazu bereits Dickmann, Männermythen 286-290. Eine scheinbare Sonderstellung nehmen hier sog. Toilettenszenen ein, also Darstellungen, in denen sich eine Frau (oder ein Hermaphrodit) - meist vor einem Spiegel - zurecht macht. Hier scheint sich die Dargestellte, so könnte man einwenden, ja selbst zu gefallen. In Wirklichkeit dient aber auch solch eine Szene, wie im weiteren Verlauf der Arbeit gezeigt werden soll, einer Inszenierung des männlichen Blicks: Die Frau macht sich schön, um dem männlichen Betrachter zu gefallen.

zugewandt[212]. Die Folge ist, dass ihm der Anblick der Schönheit ihres entkleideten Körpers verwehrt bleibt. Damit verliert ihre Enthüllung jedoch keineswegs die intendierte Wirkung. Denn sie ist nicht auf ihren Geliebten *im* Bild, sondern auf den Betrachter *vor* dem Bild gerichtet.

Zwei Beispiele aus weiteren Themenbereichen, die jeweils mit einem Narzissbild kombiniert waren, können dies verdeutlichen und zugleich dabei helfen, die für uns ungewöhnliche Schwerpunktsetzung in den Darstellungen des Narzisstypus D sowie den fehlenden Blickkontakt zum Wasser zu verstehen. Damit verlieren die betreffenden Narzissbilder ihre Sonderstellung und bleiben nicht isoliert. Im ersten Bild aus der Casa dell'Efebo, das Apollo und Daphne als Liebespaar wiedergibt, war das Thema nur anhand der Attribute zu identifizieren[213]. Denn die Aktionen der Figuren geben selbst keinen Hinweis auf den Mythos. Sie weichen vielmehr deutlich von den literarischen Fassungen der Sage ab. Von Flucht und Verfolgung kann keine Rede sein: Apollo sitzt lässig zurückgelehnt auf einem Felsen, Daphne wendet sich ihm ruhig stehend zu. Die Entblößung ihres Körpers ist auch hier nicht durch den szenischen Zusammenhang - eine schnelle und heftige Bewegung auf der Flucht[214] oder die Gewalttätigkeit des sexuellen Übergriffs von Apoll - bedingt. Vielmehr wurde das Entblößungsmotiv einmal mehr aus dem mythologischen Erzählzusammenhang herausgelöst. Und ein weiteres Mal ist dem Verehrer der Blick auf den schönen Körper verstellt - diesmal durch den Mantel, den Daphne mit beiden Armen vor sich hält[215]. Der Rückenakt Daphnes mit dem Gewandstück als Kontrastfolie wendet sich nicht an den bildimmanenten Betrachter. Vielmehr gilt die Präsentation ihres nackten Körpers dem realen Zuschauer, d. h. dem Betrachter vor dem Bild, der der Adressat ihrer Zurschaustellung ist.

---

[212] Pompeji VII 9, 47 (6); MNN 9248 (Casa di Marte e Venere): Dreger 48 f.; Schefold, WP 197 f.; LIMC II (1984) 547 Kat. 376 Taf. 412 (E. Simon); F. G. Andersen, AnalRom 14, 1985, 118-120 Abb. 1; Collezioni 144 f. Nr. 157; Cerulli Irelli 245 Farbtaf. 89; Guillaud 189 Farbabb. 282; A. Dierichs, Erotik in der römischen Kunst (1997) 21 Farbabb. 10 a; V. M. Strocka in: Kongress Bologna 129; PPM VII 373. Dass sich Venus in diesem Fresko nicht selbst entblößt, sondern von Mars entkleidet wird, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Denn die Motive des Entblößtwerdens und des Sich-selbst-Entblößens sind unter dem Aspekt der „disponibilité à l'Autre" (Gury a.O.) mehr oder weniger austauschbar.

[213] Bildkombination zu Narziss Kat. A1; s. zum Apollo-und-Daphnebild Prehn, Kontext 176 f.; P. Zanker in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 45. Eine typologische Entsprechung stellt ein Bild in der Casa della Venere in conchiglia dar, in dem der Betrachterbezug allerdings fehlt. Daphne verdeckt ihren Körper hier mit ihrem Gewand, das sie mit eng anliegenden Armen an ihren Körper presst, so dass die Folienwirkung entfällt. Die Rückenfigur ist hier nicht frontal, sondern in Dreiviertelansicht wiedergegeben. Zu diesem Gemälde in Pompeji II 3, 3 (10) s. PPM III 147 Abb. 55; P. Grimal - E. Kossakowski, Pompeji. Ort der Mysterien (1993) Farbabb. 55.

[214] Ov. met. 1, 527 (*nudabant corpora venti*).

[215] S. dagegen O. Palagia in: LIMC III (1986) 346 f. Nr. 32 s.v. Daphne: „uncovering herself before Apollo".

Das zweite Wandgemälde aus Pompeji V 2, 15 (l) zeigt das Parisurteil[216]. Rechts im Bild sitzt Paris, neben ihm steht Mercur. Den Großteil der Darstellung nehmen die drei stehenden Göttinnen ein, von denen die nackte Venus den rahmenden Mantel mit einem Arm in die Höhe zieht. Sie ist frontal wiedergegeben, so dass Paris, der über ihre Schönheit urteilen soll, sie überhaupt nicht betrachten kann. Zudem nehmen die Kandidatinnen ihren Schönheitsrichter nicht zur Kenntnis. Stattdessen blicken sie gemeinsam mit Mercur über ihn hinweg aus dem Bild heraus. Der Schönheitswettbewerb ist demnach nicht auf den Betrachter im Bild, auf Paris, ausgerichtet, sondern erneut auf den Zuschauer vor dem Bild. Er schlüpft in die Rolle des *iudex formae*[217], begutachtet die weiblichen Körper und entscheidet, welche Frau die schönste ist.

Durch die Übernahme des Entblößungsgestus[218] fügt sich auch Narziss in das konventionelle weibliche Rollenmuster ein. Der Körper ist vom Wasser weg hoch im Bild aufgerichtet, um dessen nackte Schönheit, die durch die Folie des Mantels in Szene gesetzt wird, möglichst vorteilhaft zur Geltung zu bringen. Körperhaltung und das Ablegen des Mantels sind nicht auf das Spiegelbild im Wasser berechnet, sondern auch hier auf den Betrachter vor dem Bild[219]. An ihn, den externen Zuschauer, wenden sich in dem Wandgemälde aus Pompeji I 14, 5 (?) Narziss und Amor, indem sie das gespiegelte Körperbild geradezu demonstrativ ignorieren und nach rechts aus dem Bild herausschauen. Entscheidend ist nicht, dass Narziss sich selbst betrachten kann, sondern dass er einen schönen Anblick bietet - dass er *gesehen wird*. Er übernimmt nicht die Rolle des aktiven Subjekts der Betrachtung, sondern ist passives Objekt der Anschauung. Nicht von seinem eigenen Urteil hängt die Zuschreibung seiner Schönheit ab, sondern von der Bestätigung durch den männlichen Betrachter. Die Frage, ob Narziss sich selbst erkennt oder nicht, hat die römischen Rezipienten in diesen Darstellungen scheinbar wenig interessiert[220].

---

[216] Bildkombination zu Narziss Kat. A 5. In einer engen Parallele, dem Parisurteil in Pompeji V 1, 26 (o) (Casa di L. Caecilius Iucundus), war Venus ebenfalls in Frontalansicht dargestellt. Aufgrund des Erhaltungszustands des stark verblassten Gemäldes ist die Blickrichtung der Figuren nicht zu erkennen: Sogliano 561; A. Mau, RM 5, 1890, 272; Schefold, WP 67; Dexter 140 ff. Abb. 42; PPM III 610 Abb. 69.

[217] Zu Paris als *iudex* oder *arbiter formae* s. Catull. 61, 18-19; Ov. ars 1, 246-248; epist. 5, 35-36; 16, 69-70. 137; fast. 6, 99; Petron. 138, 6.

[218] Von einem weiblichen Entblößungsmotiv spricht bereits Zanker 159; vgl. Balensiefen 52 („bei männlichen Gestalten sonst nicht zu finden“); Colpo 81; Fischer 105.

[219] Anders Zanker 166. 170 zu den gemeinsamen Merkmalen von Narziss und Hermaphroditen: „Beide sind der Möglichkeit eines Gegenübers beraubt.“ (das Zitat 166). Die bildimmanente Analyse klammert den realen Betrachter aus. Das gilt auch für Colpo, die den weiblichen Gestus auf die Doppeldeutigkeit von Narziss als Liebendem und Geliebtem, als zugleich männlich und weiblich bezieht (81). Sie geht also wie Gury und Fischer von einer Aufhebung der Geschlechtergrenzen aus.

[220] Vgl. G. Hafner, RdA 18, 1994, 50 f.; s. auch die Kritik von C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II (2000) 64 („intellektuelle und spitzfindige Forderung“, die die antiken Bilder „inhaltlich überfrachtet“). 66 Anm. 15.

Sie dienten nicht der Reflexion über Bewusstseinszustände, geistige Erkenntnis oder menschliche Gemütslagen, sondern einer Inszenierung des männlichen Blicks.

Die Interpretation der Entblößung des Narziss im Sinne eines femininen ikonographischen Motivs und einer Formel für die Verhaltenserwartungen an Frauen als passive Schauobjekte wird durch weitere weibliche Darstellungskonventionen bestätigt, die gerade in diesem Typus besonders stark ausgeprägt sind. Auffällig ist, dass Narziss durchgehend mit weiblichen Körperproportionen wiedergegeben ist. Im Wandgemälde aus Pompeji I 14, 5 (?) zeigt Narziss schmale Schultern und Taille, ausladende Hüften, füllige Schenkel und weibliche Brüste[221]. Die Übereinstimmungen gehen in diesem Fall so weit, dass Narziss nur durch das Spiegelbild von weiblichen Figuren unterschieden werden kann[222]. Entsprechend hat dieses erst spät veröffentlichte Bild in der Forschung zu Irritationen geführt und wurde zunächst als Venus oder Endymion mit Selene gedeutet[223].

In der Casa dei Postumii wird das Interesse an schönen weiblichen Körpern und deren Inszenierung für den männlichen Blick durch die Bildkombinationen aufgegriffen und noch verstärkt. Zwischen dem Narzissbild der Stirnwand und den Pendants der gegenüberliegenden Wände - ein Hermaphrodit sowie die Auffindung Ariadnes - werden zahlreiche Querverbindungen hergestellt[224]. Die Darstellung der Auffindung Ariadnes greift in veränderter Form das Entblößungsmotiv des Hauptbildes auf. Hier ist es ein Satyr, der der schlafenden Ariadne das

---

[221] Lediglich in Darstellungen, in denen Narziss Hermaphroditen angeglichen ist, sei nach Balensiefen die Auffassung vom bewussten Narziss ausgedrückt: „Sowohl der autoerotische Narziß, als auch der doppelgeschlechtliche Hermaphrodit sind zu einer Beziehung zu einem anderen Menschen unfähig.“ (143). Deshalb könne hier nicht der unbewusste Narziss gemeint sein, „da er ja im Grunde einen anderen in seinem Spiegelbild liebt.“

[222] Vgl. etwa eine motivisch ähnliche Nereide in Pompeji VIII 2, 17 (7): G. Ioppolo, Le Terme del Sarno a Pompei (1992) 65 Farbabb. 27; außerdem Deidameia in einer Darstellung von Achill auf Skyros aus Pompeji VIII 4, 4 (21), der Casa dei Postumii, aus dem auch die Wiederholung Kat. D 5 stammt: Schefold, WP 224 (29); Thompson 74 f. Abb. 35; LIMC I (1981) 59 Nr. 109 s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); PPP III 342; Disegnatori 421 Abb. 248; S. 699 Abb. 158; PPM VIII 513 Abb. 110; s. dazu die überzeugende Interpretation von Dickmann, Admet 199 f. mit Abb. 6: Aus der Darstellung von Achill am Scheideweg ist hier das Thema ‚Achill verlässt Deidameia‘ geworden. Zu den Körperproportionen und -formen vgl. auch die stehende Venus aus Pompeji I 14, 5 (2), also aus demselben Haus, nach A. de Vos, PPM II 937 sogar aus demselben Raum; s.u. Anm. 471.

[223] S. dazu den Katalogtext von Kat. D 1.

[224] Die Zweiergruppe aus Hermaphrodit und Silen, auf dessen Schulter er sich gewöhnlich stützt, ist hier zu einer vielfigurigen Komposition erweitert, „um das Bild ähnlich figurenreich zu machen wie das Gegenstück“ (Schefold, VP 171). Als Entsprechung zu dieser Gruppe sowie Bacchus und Ariadne wurde im Narzissbild Echo hinzugefügt.

Gewand so von ihrem Körper zieht, dass eine ganz ähnliche Folienwirkung wie im Narzissgemälde entsteht[225]. Durch den Staunensgestus des Satyrn wird die Schönheit der Schlafenden thematisiert. Der Rückenakt vor der Folie des dunklen Mantels, gegen den sich der helle Frauenkörper abzeichnet, ist in seiner Wirkung nicht auf die Figur des Bacchus berechnet, der hinter ihr steht. Die Inszenierung Ariadnes als schöner Anblick und Schauobjekt richtet sich vielmehr auch hier an den vorausgesetzten Betrachter vor dem Bild.

Im dritten Gemälde, dem Pendant zur Auffindung Ariadnes, wird ebenfalls die Entkleidung eines weiblich gebildeten Körpers präsentiert. Die Bildmitte nimmt ein stehender, dem Betrachter frontal zugewandter Hermaphrodit ein, dessen Mantel von der Schulter herabgeglitten ist. Dass die Entblößung gerade erst erfolgt ist, wird durch den Gestus und die Abwendung Pans in der linken unteren Bildecke ausgedrückt. Die hellhäutige, weiblich proportionierte Figur mit weiblichen Brüsten, der edelsteinbesetzten, kostspieligen Halskette sowie einer zeitgenössischen weiblichen Modefrisur „haben selbst den kleinen Pan [...] getäuscht, der sich Aphrodite zu nähern meinte und nun, im Moment des Herabgleitens des Gewandes, bei Erblicken des männlichen Gliedes mit überraschter Geste zurückweicht.“[226]

Zwischen den drei Kombinationen[227] in der Exedra des Postumier-Hauses, dem größten Repräsentationsraum des Hauses, besteht kein erzählerischer Zusammenhang über die dargestellten Mythen. Gemeinsam ist den Bildern vielmehr die Inszenierung schöner weiblicher Körper für den Betrachter vor dem Bild. Was sie darüber hinaus verbindet ist ein Geflecht aus Querverweisen durch Anspielungen, Gemeinsamkeiten wie auch Gegensätze. Kontrastiert werden ein

---

[225] Die Satyr-Ariadne-Gruppe, die hier in eine figurenreiche Komposition eingebunden ist, kann als eigenständiges Motiv isoliert werden. Vgl. die nahezu identische Gruppe, in der ein Satyr einer schlafenden Bacchantin das Gewand vom Körper zieht. Abweichend ist die Schlafende hier in Vorderansicht wiedergegeben: Pompeji III 4, 2 {26} (Casa del Moralista): Schefold, WP 58 (f) (das Bild wurde auch als verlassene Ariadne gedeutet); PPM III 434 Abb. 46. Eine spiegelbildliche Anordnung dieser Gruppe, die die Bacchantin in Rückansicht wiedergab, zeigte ein Wandgemälde in Pompeji I 4, 5 (50) (Casa del Citarista): Schefold, WP 17; PPM I 172 Abb. 91. Diese Exzerpte verdeutlichen, was den römischen Betrachtern innerhalb der mythologischen Szenen wichtig war und was weggelassen werden konnte.

[226] Dickmann, Männermythen 285 f.; zu den formalen und inhaltlichen Entsprechungen zwischen den Bilder dieses Raumes; s. auch Trendelenburg 5 Anm. 7 f.; Thompson 156 f.; S. Oehmke, Das Weib im Manne, Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität zu Berlin 4 (2004) 98 („Wechselspiel von Reiz und Begehren“); D’Angelo 231. - Eingerahmt wurde das Hauptfeld mit dem Hermaphroditen in den seitlichen Architekturdurchblicken durch zwei Nympen, die ihr Gewand in die Höhe ziehen; daraus ergeben sich zusätzliche Assoziationen: Schefold, VP Taf. 171, 3; Disegnatori 702 f. Abb. 161. 162; PPM VIII 500 f. Abb. 90. 91.

[227] Die Fresken sind inzwischen zerstört, aber durch eine Zeichnung (Narziss) sowie Fotografien dokumentiert.

weiblicher Rückenakt, dessen primäre Geschlechtsmerkmale verdeckt sind, ein weiblich gebildeter Knabe sowie ein Hermaphrodit. Auf diese Weise wird die Schönheit des weiblichen Körpers in ihren unterschiedlichen Abstufungen vorgeführt. Zudem unterscheiden sich die Variationen des Themas in der unterschiedlichen Art der Entblößung - der Selbstentblößung des Narziss, der durch Fremdeinwirkung bedingten Entblößung bei Ariadne sowie der zufälligen Entblößung des Hermaphroditen durch das Herabrutschen des Gewands. Diese verschiedenen Aspekte zusammengenommen dürfte die malerische Ausstattung der großen Exedra den Teilnehmern der Gastmähler vor den Bildern reichlich Gesprächsstoff geboten haben[228]: über die vielfältigen Gesichtspunkte der erotischen Anziehungskraft von Frauen und/oder Knaben.

Die für die Forschung entscheidende Frage nach dem bewussten oder unbewussten Narziss sowie ihre Forderung nach einer angemessenen malerischen Umsetzung des literarischen Höhepunkts der Sage hat die römischen Maler und ihre Auftraggeber anscheinend weit weniger interessiert als den neuzeitlichen Interpreten. Denn in den bildlichen Wiedergaben des Narziss wird ein ganz anderer Schwerpunkt gesetzt: seine weibliche Körperlichkeit und seine passive Geschlechterrolle als schöner Anblick. Bewusst sehen die Darstellungen von den einzigartigen, nur auf diesen Mythos zutreffenden Aspekten ab. Betont werden hingegen solche Gesichtspunkte, die zum Teil im Widerspruch zur literarischen Überlieferung stehen: Während der „spröde“ Narziss[229] der literarischen Fassungen seine Verehrer zurückweist und nur in sich selbst verliebt ist, präsentiert sich Narziss in den bildlichen Darstellungen als schöner Körper, der seinen potenziellen Verehrer, den bildexternen Betrachter, direkt anspricht, indem er sich für ihn zur Schau stellt. Denn Narziss ist in einer Körperhaltung dargestellt, die einen Blickkontakt mit seinem Spiegelbild weitgehend ausschließt, stattdessen aber seine Schönheit möglichst vorteilhaft zur Geltung bringt. Die Maler bzw. ihre Auftraggeber haben sich gegen das *Sehen* und für das *Gesehenwerden* von Narziss entschieden. Ausschlaggebend für die beabsichtigte Bildaussage ist nicht, ob Narziss sich selbst erblickt und erkennt, sondern ob er dem prüfenden Blick des Betrachters vor dem Bild gefällt. Als Bezugspunkt der Handlung verliert das Spiegelbild seine zentrale Bedeutung und wird zum Attribut des Narziss. Die Funktion des Spiegelbildes ist, wie später zu zeigen sein wird, im Kontext der femininen Merkmale des Nar-

[228] Vgl. Dickmann, Männermythen 289 f.
[229] Zanker 170.

ziss neu definiert. Im Vordergrund des Interesses stehen diese allgemeinen, für den mythologischen Handlungsablauf untypischen, exemplarischen Qualitäten, die die mythologischen Darstellungen untereinander verbinden[230].

[230] Isabella Colpo nimmt für diesen Typus eine stadtrömische, in augusteischer Zeit entstandene Vorlage an, die unter dem unmittelbaren Eindruck der literarischen Gestaltung des Mythos durch Ovid entstanden ist (Colpo 73 f. sowie ausführlich in: Discutendo Narciso 73-79). Ihre Argumente reichen für eine solche Annahme allerdings m. E. nicht aus. Die Übereinstimmung beschränkt sich auf die liegende Körperhaltung (s. dazu bereits Ehrhardt a.O. 72). Der Dichter geht von einem wesentlich engeren Kontakt zum Spiegelbild im Wasser aus, wodurch die Spiegelung erst möglich wird: Durstig von der Jagd erblickt Narziss sein Spiegelbild beim Trinken: *dumque sitim sedare cupit, sitis altera crevi*t (Ov. met. 3, 415: „Während den Durst er will löschen, erwuchs ein anderer Durst ihm.“ Übers. Erich Rösch). Im weiteren Verlauf wird er seine Arme ins Wasser tauchen, um sein Gegenüber zu umarmen. Weiter fehlt bei Ovid das gerade für diesen Typus charakteristische Entkleidungsmotiv (Ehrhard a.O. 72). Das Ablegen bzw. Zerreißen des Mantels wird erst in Zusammenhang mit der Topik der Trauer erwähnt (Ov. met. 3, 480). Umgekehrt fehlt in der Vorlage für diesen Typus die gerade für Ovids Fassung zentrale Echo, damit die entscheidende Neuerung gegenüber der hellenistischen Mythentradition. Als Argument dafür, dass die gemeinsame Vorlage nicht in den Vesuvstädten entstanden ist, führt Colpo ein Mosaik in Avignon an. Allerdings ist dieser Kronzeuge, was ihr entgangen ist, wenig zuverlässig. Denn das Mosaik einschließlich des figürlichen Emblems war bereits bei der Auffindung zerstört, wurde restauriert und dabei erheblich ergänzt: „Le motif central ayant été [...] ruiné, les mosaïstes y ont ajouté de leur cru pour comléter les parties lacunaires.“ So lautet die Bestandsaufnahme von J. Girard, hier zitiert nach H. Lavagne, Recueil général des mosaïques de la Gaule, Xe Supplément à Gallia. III 3 (2000) 142. Zum Mosaik aus Vaison-la-Romaine im Musée Calvet in Avignon, Inv. 121 u. 123 (Ende 2. Anfang 3 Jh. n. Chr.) s. Lavagne a.O. 141-145 Nr. 629 Taf. 40. 42 (mit den Literaturangaben S. 144.). Das Mosaik in Avignon unterscheidet sich jedenfalls deutlich von den übrigen Vertretern dieses lokal begrenzten Typus, die nicht liegend, sondern kniend dargestellt sind. Die Beinstellung der Wiederholung in Avignon legt ebenfalls eher ein Knieschema nahe. (s. Colpo 74 Anm. 63 zum Mosaik von Boscéaz; s. außerdem ein Grabrelief aus Wiesbaden; Wiesbaden, Museum Inv. 21; ca. 100 - 125 n. Chr.: Mattern 165-170 Taf. 38. Mattern vergleicht den Narzisstypus dieses Grabsteins bereits mit einer Tonmodel aus Trier [168 f. Taf. 40, 2] und einem verschollenen Relief aus Arlon [170 Taf. 41, 1]). Die Interpretationen der Narzissbilder von Fabio Minotti und Gian Luca Grassigli setzen zwingend eine Entstehung der Vorlage in augusteischer Zeit voraus, die weder nachweisbar noch wahrscheinlich ist (Discutendo Narciso 79-99. 99-113). Zudem überträgt Grassigli das Denkmodell des ‚schwarzen Jägers‘ (P. Vidal-Naquet, AnnEconSocCiv 23, 1968, 947-964; in überarbeiteter Form wieder abgedruckt in: ders. Der schwarze Jäger. Denkformen und Gesellschaftsformen in der griechischen Antike [1989] 105-122) - Narziss als Negativbeispiel des pflichtvergessenen Staatsbürgers - von Griechenland auf Rom, obwohl die Rolle der Jagd in beiden Gesellschaften grundsätzlich verschieden war.

2.3.3 Narziss stehend

2.3.3.1 Gruppe e: „Physisches, nicht Psychisches“

Nur in drei Wandbildern, zweimal in Pompeji, einmal in einer Villa bei Torre Annunziata, ist Narziss stehend dargestellt (Kat. e 1-3)[231]. Als gemeinsames Vorbild hatte Doro Levi einen statuarischen Narzisstypus vorgeschlagen, der durch Statuetten und Sarkophagreliefs überliefert ist[232]. Zu groß sind allerdings die Abweichungen gegenüber diesem Typus, zu groß auch die Abweichungen der Wandbilder untereinander. Deshalb werden die drei Darstellungen heute auf jeweils unterschiedliche Vorbilder aus anderen Bildthemen zurückgeführt.

Ein *opus nobile*, der Apollon Sauroktonos des Praxiteles, ist in dem Narzissbild der Villa des C. Siculius bei Torre Annunziata (Kat. e 3) zitiert[233]. Insgesamt lehnt sich die Körperhaltung des Narziss, der hier spiegelbildlich wiedergegeben wurde, eng an den Sauroktonos an[234]. Abweichungen resultieren unter anderem aus der unterschiedlichen Aktionsrichtung der Figuren.

---

[231] In den beiden Fällen, in denen die Bildkombinationen bekannt sind (Kat. e 1. 2), zeigt das Gegenstück der gegenüberliegenden Wand ebenfalls eine stehende Figur. Allerdings handelt es sich jeweils ebenfalls um singuläre Darstellungen, so dass die Körperhaltung von Narziss nicht allein durch die Bildangleichung erklärt werden kann. In der Casa di Ganimede entsprechen sich die Pendants in der Figurenzahl, in der Casa di M. Lucretius zusätzlich in der Anordnung der Figuren (Trendelenburg 4 Anm. 5 h; Thompson 158; Hodske 103).

[232] Levi 62 f.; zustimmend Guerrini 351 f.; Rafn 710; ebenso Dreger 14 für den Narziss aus der Casa di Ganimede (Kat. e 1). Zu diesem erst seit dem 2. Jh. n. Chr. überlieferten Narzisstypus s. die in Anm. 124 angeführte Literatur.

[233] So bereits R. Herbig, HBr Text II 49; Dreger 20; Schefold, Göttersage 210; E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (1988) 129 Kat. 77; Colpo 75; dagegen Rückführung auf den genannten statuarischen Narzisstypus: Rizzo 63; Levi 63, der aber die Ähnlichkeit mit dem Sauroktonos erkennt („variation […], in which Narcissus is transformed into a type similiar to the Apoll Sauroktonos“).

[234] Zum Apollon Sauroktonos s. G. E. Rizzo, Prassitele (1932) 39-43 Taf. 59-64; B. Fehr, Bewegungsweisen und Verhaltensideale (1979) 39-49 Abb. 12. 13; T. Lygkopoulos, Untersuchungen zur Chronologie der Plastik des 4. Jhs. v. Chr. (Diss. Bonn 1983) 160 ff.; LIMC II (1984) 199 Nr. 81 s.v. Apollon (O. Palagia); ebenda 378 f. Nr. 53 Taf. 302 s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); L. Faedo in: S. Settis (Hrsg.), Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità II (1984) 165 ff. Nr. 78; P. C. Bol in ders. (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke I (1989) 188 ff. Kat. 58 Taf. 106 ff.; R. Kabus-Preisshofen in: E. Berger (Hrsg.), Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen, Katalog Antikenmuseum Basel (1990) 219 ff. Nr. 237; E. Berger in: ders. - B. Müller-Huber – L. Thommen, Der Entwurf des Künstlers, Ausst.-Kat. Basel (1992) 134-139 Nr. 29 Abb. 166-173. 356-364; R. Preisshofen in: AntPl 28 (2002) 41-110 Taf. 21-64 (mit ausführlicher Kopienrezension); Künstlerlexikon der Antike II (2004) 305-319 s.v. Praxiteles II (W. Geominy); J. L. Martinez in: A. Pasquier – J. L. Martinez (Hrsg.), Praxitèle, Ausst.-Kat. Paris (2007) 202-235. Zu einer statuarischen Umbildung des Sauroktonos aus Pompeji VI 7, 23; MNN 5613 s. E. Dwyer in: R. I. Curtis (Hrsg.), Studia Pompeiana & Classica in Honour of Wilhelmina Jashemski I (1988) 108 Abb. 12; W. Wohlmayr, Studien zur Idealplastik der Vesuvstädte (1989) 34. 111 Kat. 16 Abb. 88.

So konzentriert sich der ‚Eidechsentöter' seitwärts auf einen Baumstamm, an den er sich mit dem erhobenen linken Arm lehnt. In der Rechten hielt er einen Pfeil, mit dem er die Eidechse aufspießen wird, die den Stamm empor kriecht. Im Narzissbild hingegen ist der Baum durch ein Säulenmonument in der Bildmitte ersetzt, so dass der ursprüngliche Handlungsbezug entfällt. Der Blick des Protagonisten ist nun nach vorne gerichtet, sein linker Arm auf einen Speer gestützt. Verändert ist ebenso das Standmotiv, denn das Spielbein setzt nicht wie bei Apoll hinter, sondern vor dem Standbein auf. Zugleich hat der pompejanische Maler die weichen Körperformen der Vorlage besonders akzentuiert, indem er Narziss in der Art eines Hermaphroditen mit weiblichen Brüsten abbildet.

Einem weiteren, weit verbreiteten statuarischen Vorbild, dem Apollon Lykeios, folgt das Narzissbild in der Casa di Ganimede (Kat. e 1)[235]. Nicht nur die auffällige Stellung des erhobenen, auf dem Kopf aufliegenden Arms, sondern auch die Körperhaltung stimmt weitgehend mit der von Apoll überein[236]. Gegenüber der verwendeten Vorlage greift das Spielbein jedoch nicht zur Seite aus, sondern ist unmittelbar neben dem Standbein aufgesetzt. Nicht übernommen wurde die Statuenstütze, die anders als in der plastischen Wiedergabe funktional nicht notwendig ist. Stattdessen umfasst der entlastete Arm zwei Speere.

---

[235] So bereits I. Colpo, Eidola 2, 2005, 84 Anm. 75; Colpo 74.

[236] Zum Apollon Lykeios s. F. Carinci in: L. Guerrini (Hrsg.), Palazzo Mattei di Giove. Le antichità (1982) 113 ff. Nr. 6 Taf. 32; LIMC II (1984) 193 f. Nr. 39 Taf. 184 f. s.v. Apollon (O. Palagia); ebenda 379 Nr. 54 Taf. 302 s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); M. Nagele, ÖJh 55, 1984, Hauptblatt 77-105.; D. Willers, AntK 29, 1986, 146 Anm. 39; S. F. Schröder, AM 101, 1986, 167-184 (mit umfangreichen Literaturangaben); R. Martin, Römische Tempelkultbilder (1987) 65 f.; A. M. Brizzolara, Le sculture del Museo Civico Archeologico di Bologna. La collezione Marsili (1986) 51 f. Nr. 12 Taf. 26 f.; E. J. Milleker, The Statue of Apollo Lykeios in Athens (Diss. New York University; Ann Arbor Microfilms 1987); G. Dontas in: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik, Festschrift für N. Himmelmann, 47. Beih. BJb (1989) 143-150; S. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (1989) 11 ff.; M. Fuchs, Römische Idealplastik, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen VI (1992) 219 ff. Taf. 211-215; C. Maderna-Lauter in: P. C. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani. Katalog der antiken Bildwerke (1994) 92 Anm. 3 (Lit.). - Zur Verbreitung dieses Typus in den Vesuvstädten s. eine Statuette aus Pompeji; MNN 6277: Pompeji. Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausst.-Kat. Villa Hügel Essen ²(1973) 144 Nr. 201; E. Dwyer in: R. I. Curtis (Hrsg.), Studia Pompeiana & Classica in Honour of Wilhelmina Jashemski I (1988) 108 Abb. 11; Wohlmayr a.O. 18. 65. 111 Kat. 15 Abb. 47; Brunnenstatuette eines Knaben aus Pompeji VII 12, 28 (f): Schefold, VP Taf. 123; F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (1979; ²1984) 202 Abb. 110; M. George, JRA 11, 1998, 92 Abb. 10; Stuckrelief eines Athleten aus der Villa San Marco, Stabiae: H. Mielsch in: NFP 126 Abb. 106; ders., Römische Stuckreliefs, 21. Ergb. RM (1975) 132 Kat. K 35 a 5; O. J. Brendel, Prolegomena to the Study of Roman Art (1979) 173 Abb. 22; Unter dem Vulkan. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel, Ausst.-Kat. Bonn (1995) 118 f. Nr. 30. - Zur Verbreitung des Lykeios-Schemas in der Wandmalerei s. Pompeji I 4, 5 (23): Schefold, WP 15; Thompson 207 Abb. 520; PPP I 11; LIMC II (1984) 405 Nr. 287 mit Textabb. s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); PPM I 158 f. Abb. 67-69; Disegnatori 611 Abb. 46. - Pompeji VI 17, 10 (3), MNN 8846: Schefold, WP 221 (VIII 3, 13-16); A. Allroggen-Bedel in: NFP 117; dies., CronPomp 2, 1976, 150 ff. Nr. 5 (Lit. 150 Anm. 18); Simon a.O. 405 Nr. 286 Taf. 319; Collezioni 128 f. Nr. 33 mit Abb.; PPP III 330; PPM 407 zu Abb. 26. - Pompeji VIII 3, 10-12 (Außenwand): Schefold, WP 220; Disegnatori 679 Abb. 121; PPM VIII 387 Abb. 3 b.

Die dritte Darstellung des stehenden Narziss, ein Bild in der Casa di M. Lucretius (Kat. e 2), geht hingegen auf kein bestimmtes statuarisches Vorbild zurück. Vielmehr wurde eine Figur aus dem Typenvorrat der pompejanischen Maler verwendet[237]. Motivisch vergleichbar sind Darstellungen einer stehenden Rückenfigur in Dreiviertelansicht: Ein Arm ruht dort im Rücken oder ist in die Standbeinhüfte gestemmt, während der vom Betrachter abgewandte Arm hoch auf einer Stütze lehnt[238]. Eine entsprechende Haltung des von Oberkörper und Rückenmantel verdeckten linken Arms des Narziss ist aufgrund der Speerhaltung vorauszusetzen[239], ohne dass die zugehörige Stütze übernommen worden ist.

Bei der Gestaltung der Körperformen von Narziss hat sich der Maler eng an Darstellungskonventionen für weibliche Figuren orientiert[240]. Eine Entsprechung finden hier das weite Ausbiegen der Standbeinhüfte und die ausgeprägte Einziehung des Oberkörpers, die zu einem Abfallen

---

[237] Dagegen führt Colpo 75 auch dieses Bild auf ein berühmtes statuarisches Vorbild, den Lysipp zugeschriebenen Herakles Farnese zurück. Motivisch ist die entsprechende Ansicht der Statue vergleichbar. Unklar bleibt aber, warum für die weiblichen Proportionen und Körperformen von Narziss ein so ungeeignetes Darstellungsmuster, der durchtrainierte, muskulöse Herakles, ausgewählt worden sein soll. Der Maler hätte gegen die Regeln des *decorum* verstoßen, die auch die Wahl einer angemessenen Vorlage verlangten. Auf die Frage, worin die inhaltliche Aussage des Zitats einer Vorlage liegt, die als Musterbeispiel männlicher Virtus gilt, geht Colpo nicht ein.

[238] Pompeji IX 5, 18 (f): Schefold, WP 263 (d); Schefold, PM 103 f.; F. Zevi, La Casa Reg. IX.5, 18-21 a Pompei e le sue pitture, Studi miscellanei 5 (1960/61) 37 Taf. 15, 1; Thompson 73 f. Abb. 33; Schefold, VP 91 Taf. 53, 1. 2; PPP III 487; LIMC VII (1994) 313 Nr. 63 Taf. 261 s.v. Pentheus (J. Bažant – G. Berger-Doer); PPM IX 691 Abb. 29; vgl. außerdem die pompejanischen Darstellungen von Callisto (s. dazu die folgende Anm.) sowie die Rückenfigur in der Orest-Pylades-Gruppe aus Pompeji I 4, 5 (35); MNN 9111: Schefold, WP 16; Thompson 96 Abb. 128; C. L. Ragghianti, Pittori di Pompei (1963) Taf. 32; J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, Das hellenistische Griechenland (1971) 195 ff. Farbabb. 203; M. Robertson, A History of Greek Art (1975) I 442. II Taf. 140 c; G. Koeppel in: ANRW II 12. 1 (1982) 527 Taf. 7, 14; LIMC V (1990) 722 Nr. 59 Taf. 476 s.v. Iphigenia (P. Linant de Bellefonds); V. Sampaolo – A. Hoffmann, Pompeji. Götter, Mythen, Menschen, Ausst.-Kat. Bucerius Forum Hamburg 27.09.2014-11.01.2015 (2014) 166 f. Kat. 55 mit Farbabb. - Pompeji III 4, 4 (a): Schefold, WP 59; Thompson 176 Abb. 422; Schefold, VP Taf. 78; T. Kraus, Das römische Weltreich, PropKg II (1967) Abb. 131; B. Andreae, Römische Kunst (1973) Farbtaf. 59; F. Zevi (Hrsg.), Pompei 79. Raccolta di studi per il decimonono centenario dell'eruzione vesuviana (1979; ²1984) 140 mit Abb. 65; E. M. Moormann, PompHercStab 1, 1983, 76 ff. Abb. 1; PPM III 463 Farbabb. 35 c. - Vgl. auch Paris aus Pompeji VI 14, 42 (4); MNN ohne Inv.-Nr.: Schefold, WP 138 (b); PPM V 415 Abb. 11.

[239] Callisto in Pompeji VI 8, 3 (15): Schefold, WP 105; Thompson 173 f. Abb. 408; LIMC II (1984) 838 Nr. 342 s.v. Artemis/Diana (E. Simon); PPP II 171; PPM 581 Abb. 102. - Pompeji VII 12, 26 (h): Schefold, WP 202; Thompson 174 Abb. 409; Schefold, Göttersage 231 Abb. 323; LIMC II (1984) 838 Nr. 342 a s.v. Artemis/Diana (E. Simon); PPP III 204; Disegnatori 716 Abb. 178; PPM VII 580 Farbabb. 26; I. Colpo in: Tra protostoria e storia. Studi in onore di Lauredana Capuis, Antenor Quaderni 20 (2011) 480 Abb. 4. - Pompeji IX 5, 6 (i): Schefold, WP 254 (t); Thompson 175 Abb. 413; PPP III 460. - Nicht nur durch das Haltungsmotiv, sondern vor allem auch durch ihre Körperdarstellung vergleichbar ist die Rückenfigur der Venus Victrix: H. P. Laubscher, JdI 89, 1974, 246 f. Abb. 7; G. Zahlhaas, Gymnasium 82, 1975, 533; K. Vierneisel, Römisches im Antikenmuseum. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (1978) 170 ff.; E. Zwierlein-Diehl, Die antiken Gemmen des Kunsthistorischen Museum in Wien II (1979) 198 f. Nr. 1460; R. Albert, Das Bild des Augustus auf den frühen Reichsprägungen (1981) 133 ff.; R. Trummer, ÖJh 53, 1981/82, Beibl. 202 f.; J. Flemberg, Venus Armata (1991) 110 ff.; G. Spier, Ancient Gems and Finger Rings, Kat. J. Paul Getty Museum Malibu (1992) 101 Kat. 244; LIMC VIII (1997) 211 f. Nr. 192 ff. Taf. 145 f. s.v. Venus (E. Schmidt). - Zur Rückenfigur in der antiken Malerei s. M. Koch, Die Rückenfigur im Bild. Von der Antike bis Giotto, Münstersche Studien zur Kunstgeschichte 2 (1965) 9 ff.

[240] Für die weiblichen Proportionen und Körperformen der Rückenfigur vgl. Daphne aus Pompeji I 7, 11 (12): Kombination zu Narziss Kat. A 1; - Amymone in Pompeji IX 7, 20 (l): Schefold, WP 271; Thompson 93. 112

der rechten Schulter und zu tiefen Quetschfalten führt, schließlich die fülligen Körperformen von Schenkeln und Gesäß. Diese feminine Typisierung des Narziss wird mit Hilfe der Bildkombinationen noch verstärkt. Durch die Farbgebung wurde der Betrachter dazu angehalten, Narziss mit den weiblichen Figuren der beiden übrigen Mittelbilder des Zimmers, Venus sowie einer Bacchantin, in Beziehung zu setzen. Beiden ist er in der weißen ‚weiblichen' Körperfarbe sowie dem blauen Mantel angeglichen. Die starke Betonung der Gesäßpartie findet im Rückenakt der schlafenden Bacchantin des Hauptbildes eine Entsprechung. Noch enger gestaltet sich das Verhältnis zu dieser Darstellung durch einen weiteren Querverweis: Die Gebärde Pans, der staunend über die physische Schönheit der Schlafenden seinen Arm erhebt, wird auf Amor übertragen, der mit einem entsprechenden Staunensgestus ebenfalls bewundernd auf das Spiegelbild des Narziss reagiert[241]. Durch diese Motiventsprechung wird der Aspekt der Schönheit von Narziss, der bereits durch den Rückgriff auf ein weibliches Körperideal ausgedrückt ist, erneut aufgegriffen, quantitativ gesteigert und so als Hauptaussage des Bildes herausgestellt.

Dieselbe Akzentuierung des zugrunde liegenden Mythos - die feminine Charakterisierung von Narziss - hat auch die Auswahl spätklassischer Apollonstatuen für die beiden anderen Darstellungen des stehenden Narziss bestimmt. Thematisch verweist das Apollozitat auf Eigenschaften des Gottes, für die seine beiden Beinamen *pulcher* und *formosus* stehen[242]. Die Reduktion des vielschichtigen Bedeutungsfelds dieser Epitheta[243] auf die physische Schönheit scheint bereits

---

Abb. 110; Schefold, VP Taf. 177, 2; PPP III 506; F. Felten, RM 94, 1987, 213 Taf. 111, 1; PPM IX 857 Abb. 63; Hodske Nr. 769 Taf. 150, 3; Lorenz 308 Abb. 144. - Wie stark die Figur von Narziss in der Tradition weiblicher Darstellungen des Späthellenismus steht, macht ein Vergleich mit der entsprechenden Ansicht des sog. Mädchens von Beröa deutlich: M. Maaß, Griechische und römische Bronzewerke der Antikensammlung, Bildhefte der Staatlichen Antikensammlungen und der Glyptothek München (1979) 28 f. Nr. 11; ders. in: Tainia. Festschrift Roland Hampe (1980) 333-342 Taf. 65-67, bes. Taf. 66, 4; LIMC II (1984) 61 Nr. 497 Taf. 48 s.v. Aphrodite (A. Delivorrias – G. Berger-Doer – A. Kossatz-Deissmann); B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (2001) 80 Nr. 31 Farbtaf. 31 (abweichende Datierung in die Mitte des 3. Jhs. v. Chr.); vgl. vor allem die aus einem annähernd gleichen Blickwinkel aufgenommene Ansicht bei R. Lullies – M. u, A. Hirmer, Griechische Plastik 4(1979) Taf. 291 r.; Delivorrias – Berger-Doer – Kossatz-Deissmann. a.O. Taf. 48, 497 l.; Andreae a.O. Farbtaf. 31 l. Zusammenstellung von späthellenistischen und frühkaiserzeitlichen Aphroditestatuetten bei N. Himmelmann-Wildschütz, MarbWPr 1958, 3 ff. Taf. 3, 5. 5 ff.; wieder abgedr. in: ders., Minima archaeoligica (1996) 165 ff. S. außerdem W. Hornbostel in: Antidoron. Festschrift Jürgen Thimme (1983) 104 mit Anm. 57-61. - Zu vergleichen ist ferner die späthellenistische Darstellung eines Hermaphroditen, der sein Gesäß in einem Klappspiegel betrachtet: Hornbostel a.O. 101-110 mit Abb.; LIMC V (1990) 272 Nr. 12 f. Taf. 190 f. s.v. Hermaphroditos (A. Ajootian). Zum weiblichen Körperideal des Späthellenismus s. M. Maaß in: Tainia. Festschrift Roland Hampe (1980) 341.

[241] Innerhalb der Narzissdarstellungen finden sich nur zwei Parallelen für diesen Gestus Amors: Kat. D 1 sowie Kat. A 5 (dort war Narziss mit der Schönheitskonkurrenz des Parisurteils kombiniert). - Zum Gestus s. G. Neumann, Gesten und Gebärden in der römischen Kunst (1965) 97 ff.

[242] Belegstellen bis in die augusteische Zeit bei K. Möller, Götterattribute in ihrer Anwendung auf Augustus (1985) 36 f. 122 f.; s. außerdem Tib. 2, 5, 7-8; 3, 4, 23-42; Prop. 2, 31, 5; Sen. apocol. 4, 1 (v. 22. 32); Calp. ecl. 4, 57; 6, 14-16.

[243] Zu weiteren Aspekten des Bedeutungsfeldes von *pulcher* s. W. Krenkel, Lucilius. Satiren I (1970) 115; Möller a.O. 70 f.

zur Zeit des römischen Satirikers Lucilius gängige Praxis gewesen zu sein. Bei ihm beschwert sich Apoll, dass er das Prädikat *pulcher* mit den *exoleti* teilt[244]. Ganz in dieser Tradition steht Martial, der die Schönheit des *puer delicatus* Glaucias mit der Apollos vergleicht[245]. Für Narziss schließlich ist Ovid den Malern zuvorgekommen, indem er das Haar des Narziss – Maßstab für Schönheit schlechthin – mit dem von Apollo und Bacchus auf eine Stufe stellt[246].

Formal wird das Schönheitsideal, das Apollo exemplarisch repräsentiert, durch den Rückgriff auf spätklassische Statuentypen zum Ausdruck gebracht[247]. Zumindest beim Sauroktonos handelt es sich um ein Werk des Praxiteles, während die Zuschreibung des Lykeios an ihn umstritten ist[248]. Welche Qualitäten an diesem Bildhauer geschätzt wurden, wird in einer ganzen Reihe antiker Anekdoten durch die Nachricht von einem jungen Mann veranschaulicht, der sich in das Standbild der Knidischen Aphrodite verliebte[249]. Im Zentrum der Künstleranekdote steht die Körperdarstellung des Praxiteles, ihre Wirkung auf das Publikum; durch ihre täuschende

---

[244] Lucil. fr. 27 ed. Krenkel (= Serv. Aen. 3, 119). Dasselbe gilt auch für das Epitheton *formosus* (vgl. Cic. fin. 2, 23; Tib. 1, 4, 3; Petron. 85, 2).

[245] Mart. 6, 29, 5-6; ähnlich Petron. 109, 10 (der Dichter Eumolpus vergleicht die Locken des Knaben Giton mit denen von Apoll und Diana); s. auch H. Wrede, Consecratio in formam deorum (1981) 106 ff. zu Apoll als *exemplum* für jugendliche Schönheit in Privatdeifikationen; E. Simon, Die Götter der Römer (1990) 33 bezeichnet Apollo geradezu als „Urbild der Schönheit, gleichsam als männliches Pendant zu Venus". - Ohne hier auf die Unterschiede zwischen den Termini *exoletus* und *puer delicatus* einzugehen, genügt es für den Augenblick, beide unter dem Oberbegriff *effeminatus* zu subsumieren. Gemeint ist ein Mann, der durch weibliches Verhalten oder sein weibliches Erscheinungsbild gegen maskuline Verhaltensmuster und –erwartungen verstößt. Zum Begriff *exoletus* s. C. A. Williams, Roman Homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity (1999; ²2010) 83-86.

[246] Ov. med. 3, 421: *et dignos Baccho, dignos et Apolline crines*. Zur Funktion dieses Vergleichs s. H. Hilbert in: F. Dietz – H. Hilbert, Phaeton und Narziß bei Ovid (1970) 52 („Narziß' Locken sind also gleichsam göttlich"); A. H. F. Griffin, GaR 24, 1977, 64 („god-like appearance"). Parallelstellen, in denen die Schönheit des Haars von Apollo und Bacchus einzeln oder zusammen genannt wird, hat F. Bömer, P. Ovidius Naso. Metamorphosen. Kommentar zu Buch I-III (1969) 554 zusammengestellt; s. auch Hilbert a.O. 16; außerdem Ov. am. 2, 31 f.; Mart. 4, 45, 7 f.

[247] S. dazu S. F. Schröder, Römische Bacchusbilder in der Tradition des Apollon Lykeios (1989); T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2, 1987, 40 f. 56. 59-63; E. Pochmarski, Dionysische Gruppen (1990) 58 f. 69. 187. 191 f. 340. 345 f. 390 sowie passim. Dementsprechend vergleicht Ovid das Haar von Narziss mit dem von Apollon und Bacchus.

[248] Über die Datierung des Lykeios in die 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr. sowie den engen Zusammenhang mit praxitelischen Formen besteht in der Forschung weitgehend Einigkeit. Umstritten ist dagegen die Frage, ob die Statue Praxiteles selbst zuzuschreiben ist; zum Forschungsstand s. S. F. Schröder, AM 101, 1986, 168. 173 f.; G. Dontas in: Beiträge zur Ikonographie und Hermeneutik, Festschrift für N. Himmelmann, 47. Beih. BJb (1989) 143-150. Nicht durchgesetzt hat sich die Position von M. Nagele, ÖJh 55, 1984, 77-105, es handle sich um ein klassizistisches Werk aus der 2. Hälfte des 2. Jhs. v. Chr.; zustimmend E. Pochmarski, Dionysische Gruppen (1980) 340. 345. S. dagegen Schröder a.O. 167-184, der die traditionelle Datierung mit neuen Argumenten untermauert.

[249] V. L. Brüschweiler-Mooser, Ausgewählte Künstleranekdoten (Diss. Bern 1969; 1973) 103 ff. mit einer Zusammenstellung der Quellen (Testimonia 13-20); D. Gourevitch, MEFRA 94, 1982, 830-832; R. Robert, MEFRA 104, 1992, 373-438, s. bes. 379 f. - Deutlich sind die Parallelen zum mythischen Künstler Pygmalion (Liebe zu einer Statue, Perfektion der Körperdarstellung); s. dazu E. Kris – O. Kurz, Die Legende vom Künstler (1980; Erstveröffentlichung 1934) 57. 100. 149; Gourevitch a.O. 829 f.; G. Rosati, Narciso e Pigmalione (1983) 51 ff.; A. R. Sharrock, JRS 81, 1991, 36-49.

Lebensechtheit und ideale Schönheit spricht die Statue die Affekte des Betrachters an[250]. Dass die Anekdote nicht auf einmalige Eigenschaften der Knidia zielt, zeigt ihre Übertragung auf weitere Arbeiten des Praxiteles[251]: Als vorbildlich für die Schönheit der Körpergestaltung galten nicht nur einzelne Statuen oder einzelne Partien von Statuen[252], sondern generell sein gesamtes Werk.

Gleichzeitig wurde die Geschichte vom Statuenliebhaber aber auch – wenn auch weitaus seltener – für andere Bildhauer und ihre Werke verwendet[253]. Die hohe Wertschätzung des Praxiteles wurde demnach nicht, wie wir erwarten, an der Einmaligkeit und Originalität seiner Werke festgemacht. Die Einzigartigkeit des Praxiteles besteht nicht in einer grundsätzlich anderen Qualität seiner Leistung, sondern ist darin begründet, dass er die vom römischen Betrachter an ihn herangetragenen Bewertungsmaßstäbe mehr als andere Bildhauer erfüllt[254]. Insofern sind die Form- und Stilqualitäten, für die der Name Praxiteles an erster Stelle steht, nicht auf seine Werke beschränkt, sondern treffen auch auf andere Statuen seiner Zeitstufe zu. Dass mit dem Rückgriff auf den Apollon Lykeios dieselbe Aussage vermittelt werden sollte, hat Stephan Schröder überzeugend am Beispiel der Übernahme dieses Typus in die Bacchus-Ikonographie nachgewiesen. Als Vergleichspunkt für Apollo und Bacchus diente auch hier ihre Schönheit, ihr Körperideal, das für beide Gottheiten weitgehend identisch ist[255]. Wie aus den von Schröder angeführten Parallelen weiter hervorgeht, standen die beiden Wandbilder im Einsatz der spätklassischen Apollines als Formel für jugendlich-weibliche Schönheit nicht isoliert[256]. Die Her-

---

[250] Zu *pulchritudo* und *veritas* als Stilqualitäten des Praxiteles s. Hölscher a.O. 58. Zu weiteren Anekdoten, die die Körperdarstellung von Praxiteles interpretieren, s. Brüschweiler-Mooser a.O. 199 ff.

[251] Brüschweiler-Mooser a.O. 105 mit den Belegstellen 22-24 (Eros von Parion, Thespiade, Agathe Tyche: Overbeck, Schriftquellen 1263. 1210. 1212).

[252] Lukian. im. 6, dazu F. Preisshofen – P. Zanker, DArch 4/5, 1970/71, 108-110; Wrede a.O. 116; s. außerdem Petron. 126, 16 (*osculum quale Praxiteles habere Dianam credidit*).

[253] Überliefert für den *puer Bruti* des Strongylion: Plin. nat. 34, 82; Mart. 14, 171; s. auch Mart. 2, 77; 9, 50.

[254] Die römische Kunsttheorie hat kein begriffliches Instrumentarium entwickelt, um die *individuelle* Eigenart eines Künstlers zu erfassen. Von anderen Bildhauern, denen ebenfalls *pulchritudo* zugesprochen wurde, unterschied sich die Leistung des Praxiteles nur quantitativ, indem ihr der Superlativ von *pulcher* zugeschrieben wird (Plin. nat. 35, 69: *pulcherrima opera*; ebenso Quint. inst. 12, 10, 9: *ad veritatem* […] *accessisse optime*). Zu den Bewertungsmaßstäben, nach denen in der römischen Gesellschaft die Leistung des Einzelnen bemessen wurde, s. grundlegend G. Alföldy, Die Rolle des Einzelnen in der Gesellschaft des Römischen Kaiserreiches, SB Heidelberg 8 (1980); wieder abgedr. in: ders., Die römische Geschichte. Ausgewählte Beiträge (1986) 334-377 mit Nachträgen 377.

[255] Schröder a.O. passim; zusammenfassend Hölscher a.O. 40 f.; s. auch Bömer a.O. 555. Zu den Beinamen Bacchus', die sich mit denen Apollos überschneiden, s. auch Möller a.O. 40 f. 137 ff.

[256] Für den Sauroktonos sei nur auf die Ildefonso-Gruppe und die Ganymed-Adler-Gruppen in Florenz-Neapel und Rom hingewiesen. Ildefonso-Gruppe; Prado, Madrid: P. Zanker, Klassizistische Statuen (1974) 28-30 Nr. 26 Taf. 30 f.; T. Haskell – N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900 (1981) 173-175 Nr. 19 Taf. 90; B. Palma in: Museo Nazionale Romano. Le sculture I 6 (1986) 88 ff.; E. Simon, Augustus (1986)

ausbildung kanonischer Lösungen für bestimmte Aufgaben ermöglichte eine rezeptmäßige Herstellung von Kunst, die sich am Ideal der Perfektion, nicht am Originalitätspostulat der modernen Kunst orientierte.

Für die Darstellungen des stehenden Narziss haben die Maler Figuren eingesetzt, die aus *typologischer* Sicht unvergleichbar sind. Vergleichsfähig werden die drei Wandbilder erst, wenn man die Wahl der verwendeten Vorlagen als *funktional äquivalente* Leistungen versteht, die dasselbe Problem auf jeweils unterschiedliche Weise lösen: nämlich die Sage von Narziss auf dessen exemplarische sinnliche Qualitäten, seine jugendlich-feminine Schönheit, hin zu interpretieren und zu akzentuieren. Dabei boten sich den Malern gleichwertige alternative Lösungswege. Formal und inhaltlich spielt das zweifache Apollonzitat auf die außerordentliche Schönheit des Gottes an, die auf Narziss übertragen wird: „Narziss ist ebenso schön wie Apoll - seine Schönheit kommt der eines Gottes gleich", so in etwa lautet die Aussage dieses Zitats. Um sie zu visualisieren, wurden spätklassische Apollonstatuen ausgewählt, die gerade für die weiblich-sinnliche Qualität ihrer Körperdarstellung als vorbildlich galten. Gleichzeitig haben die pompejanischen Maler diesen Aspekt noch verstärkt, indem sie sich durch die gegenüber den spätklassischen Vorlagen deutlich engere Beinstellung einmal mehr an Darstellungskonventionen für weibliche Figuren orientierten[257]. Im Narzissbild der Villa bei Torre Annunziata ist das

---

110 ff. Abb. 145; dies., JdI 102, 1987, 291-304, bes. 294. 304 (zur Konnotation „apollinische Schönheit"); H. Knell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1988) 98 ff.; W. Schindler, Mythos und Wirklichkeit in der Antike (1988) 257 ff.; C. Maderna-Lauter in: Polyklet, Ausst.-Kat. Frankfurt a. M. (1990) 358-360 Abb. 222; LIMC VII (1994) 602 Nr. 2 Taf. 486 s.v. Pylades (V. Machaira); S. Leppert, Castor und Pollux (1996) 137 ff. 166 Kat. P 70 Abb. 116 f.; S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid II (2004) 371-379 Kat. 181. Zu den Ganymed-Adler-Gruppen s. L. Faedo in: S. Settis (Hrsg.) Camposanto monumentale di Pisa. Le antichità II (1984) 168 mit der Literatur in Anm. 18; außerdem N. Dacos, BCH 85, 1961, 388 ff. Nr. 7 Abb. 17 (Florenz); S. 391 Nr. 9 Abb. 19 (Neapel); LIMC IV (1988) 161 Nr. 125 (Florenz); S. 131 (Neapel) Taf. 84 f. s.v. Ganymedes (H. Sichtermann); R. Ajello u. a., Classicismo d'età romana. La Collezione Farnese (1988) Nr. 17 Abb. S. 79 (Neapel); R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italen (1988) 46 f. 211 Kat. 52, 2 (Rom); E. La Rocca in: Collezioni I 2 (1989) 174 Nr. 145 (Neapel).

[257] Als grundlegenden anatomischen Fehler kritisierte R. Herbig, HBr Text II 49 die Beinstellung des Narziss aus der Villa bei Torre Annunziata, während O. Jahn (Kommentar zu Zahn III Taf. 63 l. 65) hier und im Bild aus der Casa di Ganimede eine bewusste Instabilität sah, die auf den Todessturz von Narziss verweise („noch wenige Augenblicke und der Jüngling muss den Schwerpunkt verlieren und ins Wasser stürzen"; so zu Taf. 63 l.). Dagegen handelte es sich bei dieser Variation der Beinstellung wohl ebenfalls um eine weibliche Darstellungskonvention. Bereits T. Schreiber, AM 9, 1884, 252 (mit Verweis auf Sen. dial. 9, 17, 4) hat einen Zusammenhang zwischen dem „Gegeneinanderbeugen der Knie" bei Statuen der Idealplastik und dem „weiblichen Gang" der römischen „jeunesse dorée" hergestellt, der in den Schriftquellen regelmäßig mit dem Vorwurf der Effeminiertheit belegt wird (dafür zahlreiche Belegstellen RAC IV [1959] 635 s.v. effeminatus [H. Herter]). In den physiognomischen Schriften gelten einwärts gebogene Knie als feminines Merkmal, das auf für *effeminati* charakteristisch sei. Zum Terminus γονύκροτος s. Herter a.O. 635; K. Siems, Aischrologia (Diss. Göttingen 1974) 165 f. (mit Auflistung der entsprechenden physiognomischen Schriften 166 Anm.1); W. Neumer-Pfau, Studien zur Ikonographie und gesellschaftlichen Funktion hellenistischer Aphrodite-Statuen (1982) 77 mit Anm. 90. - Zur engen Beinstellung mit den gegeneinander gebeugten Knien vgl. auch die Rückenfigur der Daphne aus Pompeji I 7, 11 (12): Kombination zu Narziss Kat. A 1.

weiblich geprägte Körperideal, für das die spätklassischen Bildwerke stellvertretend stehen, durch weibliche Brüste in der Art eines Hermaphroditen gesteigert. Dasselbe Schönheits- und Körperideal wird schließlich in der Casa di M. Lucretius, diesmal in einem Rückenakt, durch Anlehnung an weibliche Figuren veranschaulicht. Hier tragen zusätzlich die Bildkombinationen mit ihren weiblichen Protagonistinnen, denen Narziss angeglichen ist, wesentlich zur Verfestigung und Steigerung seiner femininen Charakterisierung bei. Durch die Frage nach der gemeinsamen Funktion der verwendeten Vorlagen und Körperdarstellungen werden damit auch solche Bilder vergleichsfähig, zwischen denen keine formale Ähnlichkeitsbeziehung besteht. Während die für Narziss verwendeten Figuren aus typologischer Sicht unvergleichbar verschieden sind, erweisen sich die gewählten Vorlagen aus funktionaler Sicht als gleichwertige, gegeneinander austauschbare, aber keineswegs beliebige Mittel, um ein und dieselbe Herausforderung zu meistern.

Die Möglichkeit der drei Freskenmaler, ihre gemeinsame Aufgabe zu erfüllen und die herausragende Schönheit des Narziss in immer neuen Variationen, Zitaten und Anspielungen zu visualisieren, beruht auf einem für den modernen Betrachter gänzlich anderen, unerwarteten Verhältnis zur literarischen Überlieferung des Narzissmythos. Denn der gerade für diese Sage entscheidende Handlungsausschnitt, der Höhepunkt der Handlung, ist in den Fresken nicht verbildlicht: Narziss' Reaktion auf sein Spiegelbild. Für diesen Zweck ist die Wahl einer stehenden Figur denkbar ungeeignet. Schließlich müsste sich Narziss weit nach vorne über das Wasser beugen, um sein eigenes Abbild betrachten zu können. In stehender Haltung ist ein Blickkontakt jedoch nur schwerlich möglich. So entsteht der Eindruck, als wollten und sollten die Bilder in erster Linie gar nicht die erstaunliche Geschichte von einem Jungen erzählen, der sein Bild im Wasser erblickt, die Täuschung nicht erkennt und in Liebe zu sich selbst entbrennt. Vielmehr scheint die zugrunde liegende Erzählung lediglich als Vorwand zu dienen, um einen schönen Akt darzustellen, der die situationsunabhängige, exemplarische Eigenschaft seiner Schönheit veranschaulicht. Dieser im stehenden Akt verwirklichte exemplarische Aspekt verbindet sowohl in der Casa di Ganimede als auch in der Casa di M. Lucretius die Bilder der jeweils gegenüberliegenden Wände, in denen ebenfalls ein stehender Akt das zentrale Motiv bildet. In beiden Fällen ergibt sich so ein Ensemble, das auf dem Weg der wechselseitigen formalen Angleichung im Raum die Einheit unterschiedlicher Aspekte femininer Schönheit repräsentiert. Der Akt und seine Einbindung in den Raumkontext war für die pompejanischen Maler und ihre Auftraggeber demnach entscheidender als die für den Narzissmythos einzigartigen Züge und

eine auf den spezifischen Erzählzusammenhang bezogene bildliche Reproduktion der Spiegelszene.

Diese Annahme bestätigt sich auch in der Weise, wie eine Identifizierung des spezifischen Mythos durch eher untergeordnete Bildelemente überhaupt möglich gemacht wurde. Aus dem unmittelbaren Handlungsbezug entlassen, wirkt die Hauptfigur auf uns seltsam unbeteiligt und es fällt dem Betrachter, der den Raum betritt, zunächst schwer, das Bildthema zu erschließen. Dieser Effekt scheint in der Casa di M. Lucretius durchaus beabsichtigt gewesen zu sein. Durch die weibliche Ikonographie und Hautfarbe sowie die Bildkombinationen auf eine bestimmte Vorerwartung festgelegt, muss der Besucher beim Nähertreten überrascht feststellen, dass hier nicht wie in den Bildkombinationen eine Frau, sondern ein Mann dargestellt ist. Erst die im Bild untergeordneten, nur aus der Nähe wahrnehmbaren und eher beiläufig erscheinenden Chiffren bringen ihn auf die richtige Spur. Anhand des Spiegelbildes kann er - ähnlich wie bei einer Namensbeischrift - das Thema der Darstellung identifizieren und mit Hilfe des kleinen Amors den Hergang der Sage rekonstruieren[258]. Allein durch die Liebesfackel, die Amor auf den Wasserspiegel richtet, wird dem Betrachter vor Augen geführt, dass Narziss in Liebe zu seinem Spiegelbild entflammt[259]. Die Hauptfigur hingegen bleibt indifferent gegenüber dem

---

[258] „Für weniger sichere Kenner der Mythologie gesellt sich im Bild Eros als kleiner Exeget hinzu.“ (R. Herbig in: HBr II Text 48).

[259] Auch im Bild aus der Villa des Siculius ist Amor entsprechend dargestellt, während er im Wandbild der Casa di Ganimede den Bogen hält, mit dem er seine Liebespfeile verschießt. In der römischen Sprach- und Vorstellungswelt war die Gleichsetzung der Liebe mit einem Feuer, einer Flamme, einer Fackel usw. weit verbreitet. Die Liebeslyrik hat diesen Topos immer wieder aufgegriffen und durch ein breites Repertoire an Synonymen variiert. Zur Feuermetaphorik im *sermo amatorius* s. A. La Penna, Maia 4, 1951, 187-209, bes. 199. 202; S. Viarre, L'image et la pensée dans les „Métamorphoses“ d'Ovide (1964) 312 ff.; V. Grassmann, Die erotischen Epoden des Horaz, Zetemata 39 (1966) 117 (*ardor*). 138-140 (*ignis*); E. Fantham, Comparative Studies in Republican Latin Imagery (1972) 86 f.; W. A. Krenkel, WissZRostockG 31, 1982, H. 5, 39-44; G. Huber-Rebenich, RhM 137, 1994, 127-140 mit einer Auflistung der unterschiedlichen Feuermetaphern zur Umschreibung von Liebe in Ovids Metamorphosen 129 Anm. 5: *ardor*, *calor*, *flamma*, *ignis*, *accendere*, (*ex-*)*aestuare*, *ardere*, *(ex-/in-)ardescere, (in-)calescere*, *flagrare, urere/uri*. Zur Deutung von Amors Attribut als *Liebesfackel* s. bereits H. Brunn, BdI 1863, 105; Herbig a.O. 48; LIMC III (1986) 959 Nr. 4 zu Taf. 678 s.v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc – F. Gury); W. Ehrhardt, Casa dell'Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji 2 (1988) 72 Anm. 454; F. Seiler, Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7. 38), Häuser in Pompeji 5 (1992) 113 (Amor richtet seine Fackel hier auf Leda). Weit häufiger wird Amors Attribut allerdings als *Lebensfackel* gedeutet, die er im Wasser verlöscht und damit auf das weitere Schicksal von Narziss, seinen Tod (und – je nach Autor - seine Metamorphose), hinweise. Diese Interpretation wird aus einem ganz anderen Kontext, der Sepulchralsymbolik, auf Narziss und die Wohnhäuser der Lebenden übertragen. Zudem ist der sog. Todesgenius auf römischen Sarkophagen in einem relativ einheitlichen Schema dargestellt, wie er sich müde oder meist schlafend im Stehen auf eine umgekehrte Fackel stützt; die Beine sind dabei überkreuzt. Als Vertreter dieser Deutung seien hier stellvertretend für viele andere genannt: Zanker 156; Rafn 710; W. J. T. Peters – E. M. Moormann in: Peters 333; V. Sampaolo in: Disegnatori 408 zu Abb. 232; L. Fergola in: Picta fragmenta 121 Kat. 72; A. M. Sodo, ebenda 154 Kat. 125; V. Sampaolo in: PPM X 77 zu Abb. 20; F. Miele in: Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 135; Colpo 77. 81. 82. 83; D'Angelo 225 („funerary putto“).

Handlungsgefüge. Sie ist nicht in das Geschehen involviert, vielmehr wird ihr die Erzählung lediglich attributiv zugeordnet.

Damit unterscheidet sich die pompejanische Darstellungsweise des stehenden Narziss grundsätzlich von unserer modernen Auffassung darüber, was für den Narzissmythos zentral und was nebensächlich ist. Denn die drei Wandbilder sehen von den individuellen, einzigartigen, nur auf diese Sage zutreffenden Handlungsbezügen weitgehend ab. Stattdessen liegt das Augenmerk auf den allgemeinen und verallgemeinerbaren, exemplarischen Eigenschaften des Narziss. Im Mittelpunkt des Darstellungsinteresses stehen seine außergewöhnliche Schönheit und seine weibliche Körperbildung, die in unterschiedlichen Abstufungen vorgetragen wird. Zu diesem Zweck haben die Maler nicht nur spätklassische Statuentypen aufgegriffen. Durch Umbildung des Standmotivs (Kat. e 1. 3) und Übertragung von Körperformen eines Hermaphroditen (Kat. e 3) geht die Nachahmung der spätklassischen Darstellungsmuster über die Möglichkeit eines getreuen Zitats hinaus. Im Bild aus der Casa di M. Lucretius (Kat. e 2) hat diese Betonung des femininen Habitus von Narziss zu einer alternativen Lösung, der Heranziehung ikonographischer Bildformeln für weibliche Figuren geführt. Die Narzisssage wird in den drei Darstellungen des stehenden Narziss unter dem Gesichtspunkt der Schönheit ihres Protagonisten rezipiert. Narziss' Reaktion auf das Spiegelbild, das zentrale Motiv zur Ausdeutung gerade dieser Sage, spielt hingegen keine Rolle für die Auswahl der Figuren. Nicht unterschiedliche Zustände des Psychischen, sondern des Physischen mit seiner Körperlichkeit und Sinnlichkeit stehen im Vordergrund des Interesses.

3 Der Spiegel des Narziss – Die Bedeutung sozialer Geschlechterrollen für die Narzissikonographie

Narziss sitzt auf einem Felsen und sieht nach unten, wo er im Wasser der Quelle sein Spiegelbild erblickt[260]. So oder so ähnlich werden die Wandbilder dieses Themas gewöhnlich beschrieben[261]. So ist Narziss auch in mehreren Reproduktionsstichen dargestellt; den Kopf und die Augen gesenkt, betrachtet er sein Spiegelbild. Ein Vergleich mit den erhaltenen Vorlagen macht allerdings deutlich, dass ein solcher Blickkontakt dort gar nicht besteht[262]. Wird dieser überraschende Befund thematisiert, dann in Form eines Tadels. So wenn Andreas Rumpf moniert, dass Narziss „- an sich sinnlos - aus dem Bild herausschaut“[263].

Die Reaktionen, die diese unerwartete Blickrichtung auslöst, unterscheiden sich. Sie wird stillschweigend übergangen, wenn die Paraphrase des Mythos die Beschreibung der Wandbilder ersetzt, wohlwollend in den Reproduktionsstichen nachgebessert oder auch offen kritisiert. Trotzdem ist diesen unterschiedlichen Reaktionsformen eines gemeinsam: die literarische Rezeption der Narzissbilder. Die literarischen Texte bestimmen die Vorerwartung, an der die bildlichen Darstellungen gemessen werden.

---

[260] Den Titel „Der Spiegel des Narziß“ habe ich bereits 1995 für einen Vortrag in Bologna verwendet (Prehn, Spiegel 107-111). Eine gleichnamige Kunstausstellung fand vor wenigen Jahren im Taxispalais in Innsbruck statt: B. Ermacora - M. Welsch (Hrsg.), Der Spiegel des Narziss. Vom mythologischen Halbgott zum Massenphänomen, Ausst.-Kat. Innsbruck (2012).

[261] So z. B. Balensiefen 61.141; Rafn 704 Nr. 1; K. Stemmer in: PPM V 881 zu Abb. 45; R. Merkelbach, Isis regina - Zeus Sarapis (1995) 236. 509 zu Abb. 28; S. 563 zu Abb. 84; S. 564 zu Abb. 852; M. Mastroroberto in: Picta fragmenta 122 Kat. 74; S. 124 Kat. 75; A. M. Sodo, ebenda 154 Kat. 125; B. Bäbler in: DNP VIII (2000) 713 s.v. Narkissoss; H. Lavagne, Jeunesse de la beauté ²(2001) 45. 306; M. P. Guidobaldi in: F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (2002) 275; S. Bartsch, The Mirror of the Self (2006) 31. 95; Colpo 68. 77; Elsner 89. 133. 153. 165; E. Simon, Thetis 13/14, 2007, 152; F. Ghedini, Eidola 5, 2008, 53; Lorenz 189. 193. 284. 306. 531. 547. 563; P. E. Knox, IllinClSt 40, 2015, 179.

[262] Reproduktionsstichwerke (dazu C. Weissert, Reproduktionsstichwerke. Vermittlung alter und neuer Kunst im 18. und frühen 19. Jahrhundert [1999]) spielten bei der Verbreitung der pompejanischen Bilder lange Zeit eine entscheidende Rolle. Ein Vergleich mit den Vorbildern war den Betrachtern nur selten möglich, da das Museo Ercolanese in Portici nur auf Antrag zugänglich war. In Reproduktionsstichen wurden die folgenden Narzissbilder in Blickrichtung und Kopfwendung an die literarische Vorerwartung angepasst: Kat. A 15 (Villa di Diomede): PdE V Taf. 127; MB X Taf. 25. - Kat. B 4 (Casa di Polibio?): Ornati I Taf. Taf. 55. - Kat. c 5 (Tempio di Iside): MB XII Taf. 7. - Kat. D 2 (Casa delle Vestali): PdE V Taf. 31; Ornati II Taf. 25. S. die Gegenüberstellung von Reproduktionen mit ihren erhaltenen Vorlagen bei Balensiefen Taf. 26, 1. 2 (Casa delle Vestali). Taf. 33, 1. 2 (Villa di Diomede) sowie hier Taf. 23.

[263] A. Rumpf, JdI 63/64,1948/49, 88.

In der pompejanischen Wandmalerei wird der Spiegelung weit weniger Aufmerksamkeit entgegen gebracht als von den neuzeitlichen Interpreten. Gewöhnlich unterbleibt in den Narzissbildern der Blick in den Spiegel[264]. Eine solche Kontaktaufnahme ist, darauf hat bereits German Hafner hingewiesen, aufgrund der Körperhaltung des Narziss auch gar nicht möglich[265]. Denn um sein Spiegelbild betrachten zu können, müsste sich Narziss weit über das Wasser herabbeugen und senkrecht nach unten blicken. In einer solchen Körperhaltung wird Narziss vorzugsweise in der neuzeitlichen Malerei dargestellt[266].

Ein zweiter Interpretationsansatz konzentriert sich auf die Wiedergabe des Spiegelbildes als malerisches Problem[267]. Der fehlende Handlungsbezug zwischen Narziss und seinem Spiegelbild wird hier als Indiz für eine Verselbständigung der künstlerischen Ausdrucksmittel gegenüber dem Darstellungsgegenstand aufgefasst. Der dargestellte Mythos wäre demnach nur ein Vorwand. Denn die eigentliche Ursache für die Auswahl gerade dieses Themas sei die künstlerische Herausforderung durch das Spiegelbild, das den Malern die Möglichkeit bot, ihr technisches Können durch die täuschende Lebensechtheit der Spiegelung unter Beweis zu stellen. Die Wiedergabe des Spiegelbildes wird hier in die Tradition der griechischen Tafelmalerei gestellt, in der sich das mimetische Geschick des Künstlers oft gerade in der Gestaltung des Beiwerks, der Parerga, zeigt[268]. Entsprechend begründet Sabine Poeschel das lebhafte Interesse am Narzissthema damit, dass die „Darstellung von Reflexionen im Wasser [...] zur Demonstration malerischer Virtuosität beliebt waren.“[269]

Wer mit solch hochgesteckten Erwartungen an die pompejanischen Bilder herangeht, sieht sich allerdings schon bald enttäuscht. Auf eine genaue Entsprechung zwischen Bild und Abbild wird

---

[264] Zanker 156; Prehn, Spiegel 107. 108; zustimmend G. L. Grassigli in: Discutendo Narciso 105; Dickmann, Admet 196; Taylor 71 f.; D'Angelo 225-227; s. außerdem T. Macho in: A.-B. Renger (Hrsg.), Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace (2002) 22; B. Bäbler in: dies. (Hrsg.), Acta et verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos (2006) 60. 62. 64; Hodske 35. 51. 167; E. E. Perry, JRA 21, 2008, 506; E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban life and aesthetics in the Roman empire, 100 BCE-240 CE (2012) 175 f. 207.
[265] G. Hafner, RdA 18,1994, 50 f.
[266] Ebenda 51 Abb. 6. 7; umfangreiches Bildmaterial bei Orlowsky. Eine beliebte Lösung, die auch tatsächlich eine Spiegelung ermöglicht, ist in der Moderne die Darstellung eines knienden Narziss - ein Haltungsmotiv, das in den pompejanischen Wandbildern fehlt.
[267] Dreger 20-27.
[268] E. Simon, Thetis 13/14, 2007, 152 attestiert den pompejanischen Malern eine „Vorliebe [...] für Spiegelungen“ (vgl. 154 „die Freude der Maler am Spiegelbild“) und nach H. Marek wollten sie „ihre Virtuosität an der Zeichnung seines Spiegelbildes erproben.“ (in: M. Moog-Grünwald [Hrsg.], Mythenrezeption, 5. Suppl. DNP [2008] 459 s.v. Narkissos).
[269] S. Poeschel, Handbuch der Ikonographie (2005) 310.

von den pompejanischen Malern nur wenig Wert gelegt. Die Wiedergabe des Spiegelbildes ist deutlich gegenüber dem reflektierten Gesicht vereinfacht. Häufig stimmen die Richtung und Neigung des Spiegelbildes nicht mit denen des gespiegelten Kopfes überein[270], die Gesichtshälften sind teilweise vertauscht[271], Gesichter in Dreiviertelansicht können im Wasser frontal wiedergegeben werden[272], mehrfach ist das Spiegelbild nicht auf der gleichen Höhe wie der Kopf, sondern mehr oder weniger willkürlich im Wasser platziert[273].

Dass die römischen Maler besonderen Ehrgeiz bei der Wiedergabe des Spiegelbildes entwickelten, lässt sich demnach kaum nachvollziehen[274]. Lilian Dreger ist denn auch für das Spiegelbild zu dem Ergebnis gelangt, „dass in seiner richtigen Erfassung und Wiedergabe kein malerisches Problem gesehen“[275] wurde. Sie zieht daraus die Schlussfolgerung, dass das Spiegelbild lediglich ein Attribut darstellt, das dem Betrachter ähnlich wie eine Namensbeischrift die Identifizierung des Themas ermöglichte[276].

Dieses Negativergebnis zeigt ein - gemessen an der Vorerwartung der Forschung - erstaunlich geringes Interesse an der Spiegelung und am Spiegelbild. Was war den Malern und ihren Auftraggebern stattdessen an den Narzissdarstellungen wichtig? Was hat gerade dieses Thema für den römischen Betrachter so attraktiv gemacht? Eine mögliche Antwort auf diese Fragen eröffnen auf den ersten Blick eher unscheinbare Motive, die nur in einem losen Zusammenhang,

---

[270] Kat. A 1. 6 (dazu bereits E. M. Moormann - W. J. T. Peters in: Peters 333; anders K. Schade, JdI 122, 2007, 191: sein Spiegelbild im Wasser sei „überzeugend wiedergegeben [...] als gemaltes Bild im gemalten Bild“) sowie Kat. A 8. 20. B 1.
[271] Kat. A 4. 8. 14. 21. c 2. e 1.
[272] Kat. A 1. 5. 10. 12-13. 17-19. c 1. D 7.
[273] Kat. A 4. 5. 9. 12. 17. 19-21. B 1. c 1-2. D 2. D 5. D 7. e 1. 2. Balensiefen 52 sieht in der Darstellung Kat. e 1 die „originellste Formulierung des Motivs“. Das frontal wiedergegebene Spiegelbild könne dem Betrachter auch die Gesichtshälfte erschließen, die ihm durch die Profilansicht des Kopfes vorenthalten wird. Gerade die Wiedergabe des Spiegelbildes in Frontaltansicht, bei der der Kopf vom lockigen Haar eingerahmt wird, hat zu einer Deutung als Gorgonenhaupt geführt (F. Gury, MEFRA 98, 1986, 427-489 zum Narzissbild im Haus des Octavius Quartio Kat. A 17). Dieses Motiv spiele auf antike Vorstellungen aus dem Volksaberglauben an, das Sich-im-Wasser-Spiegeln bringe den Tod. Auf diese Weise werde auf das weitere Schicksal, den Tod des Narziss, verwiesen. Ich halte die Art der Darstellung für den Versuch, durch Bewegung der Oberfläche das Spiegelmedium des Wassers kenntlich zu machen.
[274] Dieser Befund ist nur schwer mit der Interpretation von Balensiefen 130-166 zu vereinbaren, die bei der überwiegenden Mehrheit der Wandbilder von einer Darstellung des unwissenden Narziss ausgeht. In den Schriftquellen wird diese Version regelmäßig durch die täuschende Lebensechtheit des Spiegelbildes motiviert: „Zu der Auffassung vom unwissenden Narziß gehört [...] ein besonderes Interesse am Spiegel selbst und seiner Eigenart, ein lebendiges, realistisches Abbild hervorzubringen, von dem Narziß getäuscht wird“ (Balensiefen 137). Die Fassung vom unwissenden Narziss setzt eine illusionistische Wiedergabe des Spiegelbildes voraus, die in den Wandbildern keine Rolle spielt.
[275] Dreger 27.
[276] Dreger 21. 27; vgl. auch Zanker 156; G. Hafner, RdA 18, 1994, 51.

wenn nicht sogar in Widerspruch zum Handlungsablauf des Narzissmythos stehen. Für ein unerwartet großes Interesse gerade an solchen scheinbar belanglosen Motiven spricht die lebhafte und vielfältige Variationstätigkeit. Ganz unterschiedliche Einzelveränderungen lassen eine gemeinsame Tendenz erkennen: Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht die feminine Charakterisierung des Narziss.

Eines der auffälligsten weiblichen Merkmale, das der Betrachter, noch bevor er Einzelheiten ausmachen konnte, schon aus einiger Entfernung wahrnahm, ist die weiße Körperfarbe des Narziss; vor allem dann, wenn sie durch den Kontrast zu einem dunklen Hintergrund besonders hervorgehoben wird[277]. Seine Hellhäutigkeit lässt sich weder aus der dargestellten Situation noch aus der Handlung des Mythos heraus erklären. Im Gegenteil: Da Narziss durch den Speer als Jäger gekennzeichnet ist[278], wäre eigentlich eine dunkle, als männlich geltende Hautfarbe zu erwarten. Zwei sich widersprechende Aussagen - einerseits der Jäger Narziss, der Sonne und Wetter ausgesetzt ist, andererseits sein blasser Teint - sind unverbunden nebeneinander gesetzt. Gemeint ist hier also eine situationsunabhängige Eigenschaft des Narziss, die ihm attributiv zugeordnet ist. Seine feminine Charakterisierung war den Malern wichtiger als die bildimmanente Logik der Darstellung. Die weiße Hautfarbe der oder des Geliebten bildete einen unverzichtbaren Bestandteil weiblicher Schönheit und damit ein Stereotyp weiblicher Schönheitsbeschreibungen. In der Liebesdichtung wurde die Farbe der Haut durch den Vergleich mit Marmor und Elfenbein, Schnee oder Milch in immer neuen Metaphern thematisiert[279]. Begleiteten die Lieblingsknaben, die *pueri delicati*, ihren Herrn auf einer Reise, dann war ihr Kopf verhüllt, damit ihre zarte Haut durch Sonne oder Kälte keinen Schaden nähme[280].

Als weiblich galt auch das lange, meist lockige Haar des Narziss, das natürlich herabfällt oder künstlich verschönert ist. Die sorgfältigen Frisuren lehnen sich an Haartrachten von Frauen

---

[277] So z. B. Kat. A 6. 17. 20. c 4. e 3; dunkle Mantelfolie: Kat. D 1. 2. 4. 7.

[278] Auf seine Tätigkeit als Jäger verweisen zusätzlich ein Pedum (Kat. B 4), eine Keule (Kat. c 5) sowie ein Schwert (Kat. B 4). Außerdem trägt er in Kat. A 5, 11, 14 sowie in B 4 Jagdstiefel oder Sandalen. Kat. B 2 und c 1 zeigen ihn zusammen mit einem Jagdhund.

[279] Vergleich der Haut von schönen Frauen oder Knaben mit Marmor (Hor. carm. 1, 19, 6; Ov. met. 4, 675; Mart. 8, 55, 14), Elfenbein (Ov. am. 3, 7, 7; epist. 20, 57; met. 4, 354), Schnee (Tib. 1, 4, 12; Ov. am 3, 7, 8; epist. 16, 251; met. 10, 138; 13, 789.; Mart. 4, 42, 5; 11, 22, 1; 12, 49, 12; 14, 149, 2) oder Milch (Cat. 55, 17; 64, 63; Verg. Aen. 10, 137; Ov. epist. 16, 251; Mart. 1, 31, 6). Auch Ovid vergleicht Narziss bzw. einzelne Körperteile mit (parischem) Marmor, Elfenbein und Schnee (met. 3, 419. 422. 423. 481). S. für die *pueri delicati* bereits M. Garido-Hory, Index 10, 1981, 300 f. mit Anm. 7.

[280] Sen. epist. 123, 7.

an[281]. In einem Großteil der Darstellungen trägt er eine Mittelscheitelfrisur, die an weibliche Idealköpfe des 5. und 4. Jhs. v. Chr. erinnert. Andere Wandgemälde zeigen ihn mit zeitgenössischen weiblichen Modefrisuren, bei denen einzelne Haarsträhnen oder Locken in Stirn und Schläfen herabfallen (Kat. A 6. 8. 12. 17. 18. D 1. 4. 7). Als Beleg für die Orientierung an femininer Haarmode sei hier der Narziss aus der Casa dell'Argenteria (Kat. A 18) einem weiblichen Bildnis in der Casa della Venere in bikini gegenübergestellt[282]. Mit seinen Korkenzieherlocken über der Stirn lässt er sich kaum von zeitgleichen Frauendarstellungen unterscheiden. In zwei Gemälden (Kat. A 17. D 7) ist Narziss mit einer ‚Melonenfrisur' wiedergegeben, die sich ebenfalls an der weiblichen Haartracht ihrer Entstehungszeit orientiert. Die Schönheit und erotische Wirkung des weiblichen Haars auf die Männerwelt sowie die Sorgfalt der aufwendigen Frisuren wurden in der römischen Liebeslyrik immer wieder betont[283]. Dabei sind die männlichen Geliebten „durchwegs mit den gleichen Worten charakterisiert [...] wie ihre weiblichen Antipoden"[284]. Als ihr auffälligstes Merkmal ist die Beschaffenheit des Haars geradezu zum Synonym für die *pueri delicati* geworden[285].

Durch Schmuck, wie ihn Narziss in der Casa della Regina Margherita (Kat. c 1) trägt, konnte die Schönheit des weiblichen Haars noch gesteigert werden. Sein Diadem mit dem in Gold gefassten, rautenförmigen Smaragd in der Mitte findet in einem Frauenbildnis der Casa di L. Caecilius Iucundus[286] und einer Venusdarstellung der Casa degli Epigrammi[287] eine enge Entsprechung. Das Tragen von Schmuck galt als ein Privileg der Frauen, die vom Bekleiden von

---

[281] Damit entfällt ein mögliches Gegenargument: Zwar ließe sich die Haarlänge des Narziss - in Rom wurde das Haar auch von Jungen bis zum Anlegen der *toga virilis*, also etwa bis zum sechzehnten Lebensjahr, schulterlang getragen - durch sein Alter erklären; das gilt aber nicht für die Übernahme weiblicher Frisuren.

[282] Pompeji I 11, 6 (1) (Casa della Venere in bikini): PPM II 530 Farbabb. 4; M. Armitt, The Casa della Venere in bikini (I 11, 6): Its decoration and finds (Phil. Diss. University of Adelaide 1989) 7 Taf. 3, 2, zuletzt aktualisiert am 12.12.2014, <https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/handle/2440/19590> (01.03.2015).

[283] I. Hohenwallner, *Venit odoratos elegia nexa capillos*. Haar und Frisur in der römischen Liebeselegie (2001) 11-21; s. auch 21-27 zur Schönheitspflege der Männer.

[284] Hohenwallner a.O. 17.

[285] In der Literatur wird gerade ihrem Haar besondere Aufmerksamkeit gewidmet, das mit Begriffen wie *capillati*, *comati*, *criniti*, *crispuli* und *calamistrati* beschrieben wird. Die Quellenbelege haben bereits J. Marquardt, Das Privatleben der Römer I ²(1886) 147 Anm.7 und H. Blümner, Die römischen Privatalterthümer, HdA IV 2. 2 (1911) 271 zusammengestellt. Auf die *laudatos crines* des Earinus, des Favoriten Domitians, hat Statius ein Gedicht verfasst (Stat. silv. 3, 4; das Zitat 3, 4, 6). Zu den kunstvollen Frisuren der *pueri* mit kreisförmig angeordneten Stirnlocken s. Phil. bios theor. 51. Zur Haarpflege der *effeminati*, ‚verweichlichter' Männer, auf die dieselben Stereotype angewendet wurden wie bei Frauen und schönen Knaben, hier allerdings negativ konnotiert, s. die Quellenzusammenstellung RAC IV (1959) 620-650 s.v. Effeminatus (H. Herter), hier 632-633.

[286] Pompeji V 1, 23 (o): A. Mau, RM 1876, 167; Sogliano 675; Schefold, WP 67; PPM III 609 Abb. 68.

[287] Pompeji V 1, 18 (b): A. Mau, BdI 1877, 20 Nr. 10; Sogliano 129; Schefold, WP 63; Schefold, VP 138 Taf. 179, 2; H. Wrede, Consecratio in formam deorum (1981) 181 f.; PPP II 11; PPM III 544 Abb. 8. Die Frau mit der zeitgenössischen Modefrisur lässt sich nur durch die Medaillons der Nachbarfelder als Venus bestimmen. Zur Beliebtheit von polychromen Einlegearbeiten mit Smaragden oder echten Perlen in der frühen Kaiserzeit s. A. Böhme-Schönberger, Kleidung und Schmuck in Rom und den Provinzen, Mus.-Kat. Aalen (1997) 53. 56. Vgl.

Ämtern und damit von den Statussymbolen der Männer ausgeschlossen waren. Als Ausgleich dafür diente ihnen kostbarer Schmuck, um ihren gesellschaftlichen Rang zu demonstrieren. Plinius bezeichnet die Perle deshalb treffend als Liktor der Frau in der Öffentlichkeit[288].

Narziss, Pompeji V 2, 1 (r) (Kat. c 1) (DAI Rom, Archiv A-VII-32-040)

Bildnis einer römischen Frau, Pompeji V 1, 23 (o) (PPM III 609 Abb. 68)

In den Bereich des weiblichen Luxus gehört nicht nur das Tragen von Schmuck, sondern ebenso das Anlegen teurer dünner und buntfarbiger Stoffe, aus denen auch der Mantel des Narziss besteht. Einige Darstellungen gehen noch einen Schritt weiter. So hat Narziss in der Casa di M. Lucretius Fronto (Kat. A 6), der Casa dell'Orso (Kat. D 4) sowie in einem Wandausschnitt, dessen genaue Herkunft nicht gesichert ist (Kat. D 7), einen Mantel über seine Beine gebreitet,

auch die kostbare Halskette aus Gold mit eingelegten Smaragden und Hyazinthen, die Hermaphrodit in einer Darstellung der Casa dei Postumii trägt (Bildkombination zu Narziss Kat. D. 5) - Goldschmuck und Edelsteine trugen auch die *pueri delicati*: Stat. silv. 3, 4, 52; Herodian. 1, 14, 3.

[288] Plin. nat. 9, 114; ähnlich Liv. 34, 7, 8 zu den *feminarum insignia*.

unter dem sich die Körperformen deutlich abzeichnen[289]. Gerade solche durchsichtigen Gewänder stellten einen Hauptangriffspunkt der zeitgenössischen Kritik am Luxus der Frauen dar[290]. Damit ist die äußere Erscheinung des Narziss in Hautfarbe, Frisur, Schmuck und Kleidung der Aufmachung von Frauen angeglichen: Wie die *pueri delicati* war Narziss *in muliebriem modum ornatus*[291].

Am deutlichsten wird die Absicht der femininen Charakterisierung am Körperbau des Narziss. Insgesamt werden alle muskulösen und knochigen, damit männlichen Körpermerkmale zugunsten weicher und runder Formen vermieden. Zwar ließe sich diese Körperbildung vielleicht noch als altersbedingt erklären - als Stadium sexueller Indifferenz vor der Pubertät[292]. Für die weibliche Proportionierung des Körpers mit breitem Becken, schmaler Taille und schmalen Schultern reicht diese Erklärung allerdings nicht aus. Mit den sekundären Geschlechtsmerkmalen einer erwachsenen Frau ist Narziss in einem Bild aus der Casa delle Vestali (Kat. D 2) dargestellt. Das gilt auch für ein Wandgemälde aus der Casa di M. Lucretius (Kat. e 2), das Narziss in Rückenansicht wiedergibt. Auffällig sind hier vor allem die ausladenden Hüften und das füllige Gesäß. Zu diesen Körperformen treten das Absinken der Schultern sowie die enge Beinstellung als weibliche Darstellungskonventionen hinzu. Unverkennbar ist hier die Orientierung an einem Körperideal, das seit dem Späthellenismus durch zahlreiche Aphroditedarstellungen vertreten wird. Die weibliche Charakterisierung des Narziss geht so weit, dass er in einem Bild der Casa di D. Octavius Quartio (Kat. A 17), einem Fresko aus der Villa des C. Siculius in Torre Annunziata (Kat e 3) sowie in einem Wandgemälde aus Pompeji I 14, 5 (?) (Kat. D 1) mit weiblichen Brüsten, also mit primären Geschlechtsmerkmalen dargestellt ist[293]. Vor allem

---

[289] In Kat. A 6 und D 7 besteht der Mantel aus einem Changeantstoff, dem *vestimentum versicolor* der Frauen; s. dazu I. Sauerwein, Die leges sumptuariae als römische Maßnahme gegen den Sittenverfall (Diss. Hamburg 1970) 152. Wenn in den Beschreibungen der Narzissbilder ein Kontrast zwischen der Grundfarbe seines Mantels und einem andersfarbigen Saum oder Rand angesprochen wird, dann dürften auch hier changierende Stoffe gemeint sein. Ob die durchsichtigen Gewänder auf Seide (*serica*) oder koische Stoffe (*Coae vestes*) anspielen, lässt sich anhand der Darstellungen nicht entscheiden. Zu letzteren s. H. Weber, IstMitt 19, 1969, 249-253; R. Kabus-Preisshofen, Die hellenistische Plastik der Insel Kos, 14. Beih. AM (1989) 142-157; DNP III (1997) 48 s.v. Coae vestes (R. Hurschmann).

[290] Am bekanntesten ist die Invektive des M. Caelius Rufus gegen Clodia: *in triclinio Coam, in cubiculo Nolam* (Quint. inst.8, 6, 53). Zur Mehrdeutigkeit dieses Wortspiels s. F. W. Hillard, Liverpool Classical Monthly 6,1981, 149-154; E. Stark, Hermes 129, 2001, 232-238. Unter Tiberius beschloss der Senat, Männer dürften keine Gewänder aus Seide tragen (Tac. ann. 2, 33, 1; solche durchsichtigen Gewänder sind wohl auch in der Rede des Tiberius bei Tac. ann. 3, 53, 4 gemeint). Zur kostbaren, buntfarbenen und durchsichtigen Kleidung der *pueri delicati* s. Sen. dial. 7, 17, 2; Stat. silv. 2, 1, 132-133; dazu Herter a.O. 629-631.

[291] Sen. epist. 47, 3.

[292] So etwa bei den Ansätzen weiblicher Brüste in Kat. A 6. 8. D 7. Narziss ist durchgehend ohne Körper- und Schamhaare, also in einem Alter vor Erreichen der Geschlechtsreife dargestellt.

[293] Eher angedeutet sind weibliche Brüste in Kat. A 6 und D 7. In dem nur durch Beschreibungen bekannten Gemälde in Pompeji VII 2, 16 (t) (Casa di M. Gavius Rufus) war Narziss ebenfalls Hermaphrodit angeglichen: F.

in diesem zuletzt genannten Beispiel sind die femininen Körpermerkmale besonders ausgeprägt. Hinzu kommt noch das weibliche Entblößungsmotiv, so dass diese Darstellung nur durch das Spiegelbild von weiblichen Figuren zu unterscheiden ist[294].

Das Vorhandensein solcher femininen Schönheitsmerkmale wurde zwar von der Forschung zur Kenntnis genommen, ohne daraus allerdings weiterführende Schlussfolgerungen zu ziehen[295]. Gewöhnlich wird in diesem Zusammenhang auf ein androgynes Schönheitsideal verwiesen, das zur Entstehungszeit der Bilder *en vogue* war[296]. Diese Erklärung deutet die Schönheit des Narziss als eine Leerstelle der Erzählung, die im Bild je nach Modetrend auf unterschiedliche Weise ausgefüllt werden konnte. Ein solches Zugeständnis an den Zeitgeschmack hätte den pompejanischen Malern allerdings nur eine sehr begrenzte Aktualisierung des Mythos erlaubt, die den Kern der Handlung nicht berührt. Denn nach dem philologisch-psychologischen Forschungsansatz ist die Frage, wie Narziss auf sein Spiegelbild reagiert, ob er sich erkennt oder nicht, entscheidend für die Aussage im Bild, mithin eine psychische, nicht eine physische Qualität. Daher bleibt die feminine Charakterisierung des Narziss nach dieser Lesart ein erst nachträglich an den Mythos herangetragenes, mehr oder weniger beliebiges und nebensächliches Moment. Gegen diese Tendenz zur Marginalisierung der weiblichen Schönheitsmerkmale spricht jedoch bereits das erstaunlich breite Variationsspektrum gerade in diesem Bereich. Die feminine Charakterisierung war den Malern so wichtig, dass diese Aussage innerhalb eines Bildes durch sinngleiche oder sinnähnliche Motive gleich mehrfach wiederholt und dadurch quantitativ gesteigert wurde.

Noch deutlicher wird die Bedeutung physischer Schönheit für die Interpretation des Narzissthemas, wenn man bereits die Wahl des Haltungsmotivs als Teil dieser beabsichtigten Bildaussage versteht. Denn bei der Auswahl eines für Narziss geeigneten Figurentypus mussten sich die Maler entscheiden: Entweder für eine Darstellungsform, bei der sich Narziss in gekrümmter Haltung über das Wasser beugt, so dass eine Spiegelung möglich ist; diese Variante wird in der

---

Matz, BdI 1868, 197; Sogliano 586; S. Bartsch, The Mirror of of the Self (2006) 31 Anm. 49; Colpo 81 Anm. 3. Bei einer weiteren, ebenfalls zerstörten Narzissdarstellung in Pompeji VI 8, 3 (14) (Casa della Poeta tragico) war der Körper nach Trendelenburg 3 „fast weiblich gebildet“. Zu den beiden Fresken s. hier Kat. f 7.und f 4.

[294] S. o. Anm. 222.

[295] S. dagegen vor allem Dickmann, Männermythen 271-292, s. bes. 282-292; Dickmann, Admet 187-204.

[296] So etwa Hodske 56. 130.

neuzeitlichen Malerei und Plastik bevorzugt[297]. Oder für eine Körperhaltung, die zwar die Möglichkeit einer Spiegelung ausschließt, stattdessen aber die körperlichen Vorzüge des Narziss optimal zur Geltung bringt. Vor diese Alternative gestellt - einerseits der sich erkennende, andererseits der schöne Narziss -, haben die römischen Maler die zweite Möglichkeit gewählt[298]. Das Haltungsmotiv ist nicht darauf angelegt, dass Narziss sich selbst sehen kann, sondern dass er *gesehen wird*[299]. Entscheidend ist die Präsentation seines Körpers als Anblick für den Betrachter, seine Inszenierung für den männlichen Blick. Die Schönheit des Narziss, die dann im weiteren Verlauf der Ausführung im Detail herausgearbeitet wurde, hat die Konzeption der bildlichen Darstellungen von Anfang an bestimmt. Es handelt sich hier also nicht um einen zusätzlichen und möglicherweise nebensächlichen Aspekt, sondern um die zentrale Aussage der Bilder.

Verständlich wird diese unerwartete Akzentuierung des Narzissmythos durch die soziale Institution der Päderastie[300]. Entscheidend für die feminine Charakterisierung des Narziss ist eine Geschlechterdifferenzierung, die sich in erster Linie an den sozial konstruierten Geschlechterrollen (*gender*), und nicht - wie bei der modernen Einteilung in Homo- und Heterosexualität - am biologischen Geschlecht (*sex*) orientiert. Die Dichotomie von Aktivität und Passivität, Herrschaft und Unterlegenheit definiert dabei die männliche bzw. weibliche Geschlechterrolle[301].

---

[297] Taylor 72 bezeichnet diese Darstellungsweise in Abgrenzung zur antiken Kunst als „full Caravaggio".

[298] G. Hafner, RdA 18, 1994, 50-52; vgl. Dreger 20 f.; Zanker 156.

[299] Prehn, Spiegel 108 f.; R. Robert in: Kongress Neapel 309 Anm. 65: „Narcisse [...] semble moins s'admirer lui-même que donner à voir sa beauté"; s. jetzt auch D'Angelo 227. 230 f.

[300] Die als Päderastie bezeichnete sexuelle Beziehung zwischen einem erwachsenen Mann und einem männlichen Kind oder Jugendlichen vor Erreichen der Pubertät ist inzwischen auch für die römische Gesellschaft sehr gut aufgearbeitet. Umso überraschender ist, dass F. Minotti in: Discutendo Narciso 92-94 (zustimmend G. L. Grassigli ebenda 106 Anm. 172; s. auch die Bedenken von V. M. Strocka in: Kongress Bologna 164 f.) einen Zusammenhang zwischen der weiblichen Charakterisierung des Narziss und der Päderastie bestreitet, weil die Knabenliebe in Rom - anders als in Griechenland - nicht im Erziehungswesen verankert war. Ein griechisches Interpretationsmodell werde auf die römischen Bilder übertragen. Dass eine pädagogische Absicht in Rom weitgehend fehlte, lag allerdings daran, dass hier Knabenliebe mit Sklavenliebe gleichzusetzen ist. Das bedeutet nicht, dass die Päderastie in der römischen Gesellschaft nur eine untergeordnete oder keine Rolle spielte. - Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Thema seien hier nur einige Monografien zitiert, die Quellen und Sekundärliteratur erschließen: S. Lilja, Homosexuality in Republican and Augustan Rome (1983) (97-102 zu pompejanischen Graffiti); E. Meyer-Zwiffelhoffer, Im Zeichen des Phallus (1995); H. P. Obermayer, Martial und der Diskurs über männliche „Homosexualität" in der Literatur der frühen Kaiserzeit (1998); C. A. Williams, Roman Homosexuality. Ideologies of masculinity in classical antiquity (1999; ²2010).

[301] K. J. Dover in: J. Peradotto - J. P. Sullivan (Hrsg.), Women and the Ancient World. The Arethusa Papers (1984) 143-157; P. Veyne in: P. Ariès - A. Bejin (Hrsg.), Die Masken des Begehrens und die Metamorphosen der Sinnlichkeit. Zur Geschichte der Sexualität im Abendland (1984; franz. Erstveröffentlichung 1982) 40-50, s. bes. 43 f.; T. P. Wiseman, Catullus and His World. A Reappraisal (1985) 10-14; M. Foucault, Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit II (1986; franz. Erstveröffentlichung 1984) 273; D. M. Halperin, One Hundred Years of Homosexuality (1990) 30 f. sowie passim; H. N. Parker in: A. Richlin (Hrsg.), Pornography and Representation in Greece and Rome (1992) 98 f.; Williams a.O. 18. 160 f. 163 und passim; DNP XIV (2000) 111-121 s.v. Gender Studies (B. Egger); D. Konstan in: M. C. Nussbaum - J. Sihvola (Hrsg.), The Sleep of Reason. Erotic experience

Nach dieser Einteilung nehmen die Knaben in sexuellen Beziehungen dieselbe Rolle wie Frauen ein; *muliebria pati*[302] bezeichnet prägnant die passive, untergeordnete und damit als weiblich geltende Rolle der *pueri*. Die feminine Charakterisierung des Narziss soll seine äußere Erscheinung an diese weibliche Geschlechterrolle angleichen. Anders als der häufig verwendete Oberbegriff „Androgynie“ erwarten lässt, zielen die femininen Schönheitsmerkmale also gerade nicht auf die Aufhebung der Geschlechtergrenzen, sondern vielmehr auf deren Verfestigung[303]. Das biologisch gesehen männliche Geschlecht des Narziss wird zugunsten seiner weiblichen Geschlechterrolle negiert.

Die Aktualisierung des Narzissmythos im Rahmen der Päderastie beschränkt sich nicht auf die pompejanischen Wandbilder. So vergleicht Statius die Schönheit des Earinus, des Geliebten Domitians, mit der des Narziss[304] und Lukian nennt Narziss als beliebten Namen für *pueri delicati*, die wie Earinus zu ihrem Herrn in einer päderastischen Beziehung standen[305]. Ausschlaggebend für die Wahl des mythischen Namenspaten ist auch hier die sprichwörtliche Schönheit des Narziss[306]. Wie in den bildlichen Darstellungen verkörpert er in den genannten Textstellen das Idealbild eines schönen Knaben. Zugunsten dieser exemplarischen Eigenschaft wird die Handlung des Mythos vernachlässigt.

Die Institution der Päderastie kann das Interesse an einer ganzen Reihe von Themen mit schönen Knaben erklären, zu denen auch die Narzissdarstellungen gehören. Offen ist damit aber

---

and sexual ethics in ancient Greece and Rome, Kongress Rom 1997 (2002) 354-373, hier bes. 356 f. Zur Kritik am Penetrationsmodell s. J. N. Davidson, Past and Present 170, 2001, 3-51.

[302] Sall. Cat. 13, 3; Petron. 9, 6; Tac. ann. 11, 36, 4: Curt. 6, 6, 8; Aug. civ. 6, 8 sowie als Rollenzuschreibung für Frauen Tert. virg. vel. 11, 8; s. dazu auch Sen. epist. 95, 21 *(pati natae)*.

[303] Prehn, Spiegel 109; Dickmann, Männermythen 288.

[304] Stat. silv. 3, 4, 41-42; Narziss wird hier in einer Reihe mit Endymion, Attis und Hylas genannt. Martial und Statius wetteiferten darum, die Schönheit des Earinus zu verherrlichen. S. dazu W. Hofmann, Philologus 134, 1990, 37-49, hier 47-49; C. Hendriksén, Mnemosyne 50, 1997, 281-294; C. Vout, Power and Eroticism in Imperial Rome (2007) 167-212; zu den prosopographischen Angaben s. außerdem H. Cancik-Lindemaier - H. Cancik in: L. Hieber - R. W. Müller (Hrsg.), Gegenwart der Antike. Zur Kritik bürgerlicher Auffassungen von Natur und Gesellschaft (1982) 29-54, hier 43.

[305] Zu den *deliciae* oder *pueri delicati* s. RE IV (1901) 2435-2438 s.v. deliciae (A. Mau); W. J. Slater, BICS 21, 1974, 133-140; M. Garido-Hory, Index 10, 1981, 298-315, hier bes. 300-306; H. S. Nielsen, AnalRom 29, 1990, 79-88; A. J. Pomeroy, Phoenix 46, 1992, 45-53; F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs (1995) 56 ff., bes. 59 f.; DNP III (1997) 389 f. s.v. Deliciae (H. Lappin); P. Keegan in: M. George (Hrsg.), Roman Slavery and Material Culture (2013) 69-98. Der Öffenlichkeit wurden die *formosi pueri qui ministrant* (Cic. fin. 2, 8, 23) vor allem beim römischen Gastmahl präsentiert; zu ihren Funktionen als *ministri* s. M. Garrido-Hory in: M. Moggi – G. Cordiano (Hrsg.), Schiavi e dipendenti nell’ambito dell’„oikos“ e della „familia“, Atti del XXII Colloquio GIREA, Pontignano (Siena) 1995 (1997) 307-327. Zum Bedeutungsspektrum des Begriffs *puer* s. J. Maurin, BAssBudé 34, 1975, 221-230.

[306] Lukian. Sat. 24.

immer noch die Frage nach dem Grund für die Popularität gerade dieses Themas. Worin bestand das ‚Alleinstellungsmerkmal' des Narziss gegenüber anderen schönen Knaben wie etwa Adonis, Cyparissus, Endymion oder Ganymed? Um die Frage zu beantworten, müssen wir uns wieder der Bedeutung des Spiegelmotivs zuwenden. In der Forschung wurde das Spiegelbild vorwiegend als ein Motiv behandelt, dessen inhaltliche Bedeutung sich aus der spezifischen Handlung der Sage erschließt. Dagegen wird hier eine kontextuelle Lesung des Motivs vorgeschlagen. Die weiblichen Schönheitsmerkmale und der mit ihnen verbundene Verhaltenskodex bilden den Bezugsrahmen, unter dem auch das Spiegelbild neu zu interpretieren ist. Eine entscheidende Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Funktion des Wassers als Spiegel: Das gespiegelte Bild ist nur mittelbar von Bedeutung, indem es das Wasser als Spiegel definiert.

Der Spiegel ist nicht lediglich ein weiteres Instrument weiblicher Schönheitspflege unter vielen, sondern das weibliche Attribut schlechthin. Ein Großteil der Maßnahmen, die der Perfektionierung weiblicher Schönheit dienen - darunter auch das Herrichten kunstvoller Frisuren oder das Anlegen von kostbarem Schmuck -, setzen die Verwendung eines Spiegels voraus. Damit steht der Spiegel stellvertretend nicht nur für die Schönheit der Frau, sondern zugleich als Chiffre für die ganze Bandbreite weiblicher Schönheitsanwendungen[307]. Für diese verschönernde Tätigkeit - die „Arbeit" vor dem Spiegel[308] - hat Ovid den Begriff der *cura placendi*, der Sorge zu gefallen, geprägt[309]. Gemeint ist allerdings keine selbstbestimmte Tätigkeit, sondern ein durch den internalisierten Blick des Mannes bestimmtes Verhalten der Frau[310]. Denn die *cura placendi* im Sinne Ovids bezeichnet die weibliche Sorge dafür, dem männlichen Betrachter zu gefallen, der über ihre körperlichen Vorzüge urteilt. Entscheidend ist keineswegs, ob sich die Frau selbst

[307] Zur ‚Rhetorik' der weiblichen Schönheitspflege in der römischen Literatur und bildenden Kunst s. M. Wyke in: L. J. Archer - S. Fischler - M. Wyke (Hrsg.), Women in Ancient Societies. An Allusion of the Night (1994) 134-151.

[308] Zur Bezeichnung der Zeit und Mühen vor dem Spiegel als *labor* s. Ov. epist. 15, 77.

[309] Ov. medic. 23; met. 13, 764; fast. 4, 113 (*studio* [...] *placendi*).

[310] Laura Mulvey hat in ihrem vielzitierten Essay zur Filmtheorie „Visual Pleasure and Narrative Cinema" eine geschlechtsspezifische Unterscheidung zwischen Frauen als Bild und Männern als Träger des Blicks vorgenommen: L. Mulvey in: L. Weissberg (Hrsg.), Weiblichkeit als Maskerade (1994; engl. Erstveröffentlichung 1985) 48–65. S. auch E. Berger, Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt (1974; engl. Erstveröffentlichung 1972) 42-61, das Zitat 44: „Wir könnten vereinfachend sagen: *Männer handeln* und *Frauen treten auf*. Männer sehen Frauen an. Frauen beobachten sich selbst als diejenigen, die angesehen werden. Dieser Mechanismus bestimmt nicht nur die meisten Beziehungen zwischen Männern und Frauen, sondern auch die Beziehung von Frauen zu sich selbst. Der Prüfer der Frau in ihr selbst ist männlich - das Geprüfte weiblich. Somit verwandelt sie sich selbst in ein Objekt, ganz besonders in ein Objekt zum Anschauen - in einen ‚Anblick'." – Auf die pompejanische Wandmalerei haben Mulveys Kategorien D. Fredrick, ClAnt 14, 1995, 266-287, A. O. Koloski-Ostrow in: dies. – C. L. Lyons (Hrsg.), Naked Truth. Women, sexuality, and gender in classical art and archaeology (1997) 243-260, hier 254-257 sowie B. Severy-Hoven, Gender & History 24, 2012, 540-580 angewandt und modifiziert.

gefällt oder nicht. Ihren Blick in den Spiegel motiviert die vorweggenommene männliche Betrachterperspektive[311]. Dass sich Frauen für sich selbst schön machen könnten, schließen die von Männern verfassten Schriftquellen von vornherein aus. Gefragt wird lediglich, für welchen Mann sich die Frau so herausputzt - für ihren Ehemann oder für einen möglichen Geliebten[312]? Ovid lässt in einem fiktiven Brief Sappho fragen, warum sie sich schön machen soll, da ihr Geliebter abwesend ist. Phaon, so sein Name, wird geradezu als *auctor cultus*, als Urheber und Anlass ihrer verschönernden Maßnahmen bezeichnet[313].

Der Spiegel, der als Utensil weiblicher Schönheitspflege auch zu den Requisiten der *pueri delicati* gehörte[314], verweist demnach nicht nur auf die physische Anziehungskraft der Frau, sondern bezeichnet zugleich eine als weiblich geltende Verhaltensweise. Wie beim Entblößungsmotiv wird Narziss durch den ihm zugeordneten Spiegel als schöner Anblick und Objekt für den männlichen Betrachter vor dem Bild zur Schau gestellt. Er ist es, für den sich Narziss entblößt und schön gemacht hat. Vor dem Hintergrund dieses passiven weiblichen Rollenverhaltens erweist sich der Spiegel des Narziss nicht nur als ein *identifizierendes*, sondern auch und gerade als ein ihn *charakterisierendes* Attribut.

Bestätigt wird die Lesbarkeit des Kopfbildes im Wasser als Spiegel durch zwei weitere Wandbilder des Narzissthemas. Im Dioskurenhaus (Kat. B 3) und im Haus des M. Fabius Rufus (Kat. c 3) ist das Spiegelbild durch ein Toilettenmotiv ersetzt. Dargestellt ist in beiden Fällen Amor, der aus einer Hydria Wasser in eine Schale gießt[315]. Wiederholt wurde die Szene als Verstoß

---

[311] E. Lenk, Die unbewußte Gesellschaft (1983) 87: „Das Verhältnis der Frau zu sich selbst läßt sich zeigen am Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der Anderen, die vorweggenommenen Blicke der Anderen."

[312] Tib. 1, 9, 67-72; s. auch Hor. carm. 1, 5, 4-5.

[313] Ov. epist. 15, 77-78: *cui colar infelix, aut qui placuisse laborem? / ille mei cultus unicus auctor abes*. („Für wen mache ich Unglückliche mich noch hübsch, wem zu Gefallen strenge ich mich an? Du, der einzige Anlass für meinen Putz, bist nicht mehr da." Übers. D. Hoffmann - C. Schliebitz - H. Stocker, P. Ovidius Naso. Heroides. Briefe der Heroinnen [2000]). S. auch Plaut. Most. 293 (*Tibi me exorno, ut placeam*).

[314] Als Earinus zum jungen Mann herangewachsen und damit für eine päderastische Beziehung zu alt geworden ist, weiht er seine abgeschnittenen Haare zusammen mit seinem Spiegel. Auch hier besteht ein enger Zusammenhang zwischen Schönheit, Schönheitspflege und Spiegel: Mart. 9, 16, 1; 17, 5; Stat. silv. 3 praef. Zum *effeminatus* s. Herter a.O. 529 („der Spiegel ist ihm unentbehrlich").

[315] S. dazu Prehn, Spiegel 109: F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 343 Anm. 108 („le vase servant de cuvette pour la toilette pour Narcisse"); F. Minotti in: Discutendo Narciso 92. 97; G. L. Grassigli, ebenda 107-109; R. Berg in: Kongress Neapel 297 („amorini che [...] preparano un bagno versando acqua da una brocca al bacile"). In einem dritten Bild, das wahrscheinlich aus der Casa di Polibio stammt, ist die Quelle ebenfalls durch eine Schale ersetzt. Ein sitzender Amor schaut hier nach unten in das Gefäß (Kat. B 4).

gegen den zugrunde liegenden Mythos gerügt, da hier aufgrund des Wasserstrahls und der daraus resultierenden Wasserbewegung eine Spiegelung verhindert werde[316]. Fragt man stattdessen nach dem Sinn der Sinnentstellung, dann ist gerade dieses Motiv für die Interpretation der Narzissbilder besonders aussagekräftig. In der Wandmalerei bildet die Toilette eines Hermaphroditen in der Casa di Adone ferito die engste ikonographische Entsprechung[317]. Auch hier steht ein Amor zu Diensten, der aus einer Hydria Wasser in eine Waschschüssel füllt. Durch Übernahme dieses Bildelements werden die beiden Narzissgemälde einer Wasch- und Toilettenszene angeglichen. Entscheidend für die Deutung der Narzissdarstellungen ist, dass das Spiegelbild vollwertig durch ein Toilettenmotiv ersetzt werden kann. Auf diese Weise wird die Deutung des Spiegels als Symbol weiblicher Schönheit und Schönheitspflege bestätigt.

Für die vorgeschlagene Interpretation des Spiegelmotivs als Spiegel sprechen mehrere Gründe: *Erstens* wird das geringe Interesse der pompejanischen Maler und ihrer Auftraggeber an der Spiegelung als optisch-physikalischem Phänomen durch den bloßen Hinweischarakter des Spiegelbildes auf den Spiegel verständlich. Das Vorhandensein eines Spiegelbildes genügt bereits, um das Wasser in seiner Funktion als Spiegel zu kennzeichnen. Eine realistische Wiedergabe der Spiegelung ist dafür nicht notwendig. *Zweitens* findet die Herauslösung des Spiegelbildes aus dem Handlungszusammenhang der Spiegelung eine Erklärung. Wie bei den übrigen femininen Merkmalen handelt es sich um ein Attribut, das Narziss über die dargestellte Situation hinaus charakterisiert. *Drittens* fügt sich der Spiegel als typisch weibliches Attribut nahtlos in die Reihe der femininen Schönheitsmerkmale ein. In seiner Funktion als Instrument weiblicher Schönheitspflege wird er selbst zu einem wesentlichen Bestandteil der femininen Charakterisierung des Narziss. Und *viertens* lässt sich vor diesem Hintergrund nun auch die Frage beantworten, warum gerade dieses Thema so häufig ausgewählt worden ist.

Durch Akzentuierung der femininen Merkmale des Narziss wird der zugrunde liegende Mythos auf ganz allgemeine Aussagen festgelegt, für die prinzipiell auch eine Reihe anderer Sagen mit schönen, weiblich charakterisierten Knaben wie Adonis, Cyparissus, Endymion oder Ganymed zur Verfügung stand. Ausschlaggebend für die Popularität der Narzissbilder ist ein weibliches

---

[316] Daher hat das Motiv immer wieder zu einer Deutung als Adonis geführt. S. o. Anm. 137.

[317] Pompeji VI 7, 18 (11): Ital. Reise 379 Nr. 157 Farbabb. S. 418; Balensiefen 53. 143. 234 K 33 Taf. 12, 1; PPM IV 414 Farbabb. 16; S 416 Abb. 18 b; G. L. Grassigli in: Discutendo Narciso 108 Abb. 14; Taylor 80 f. Abb. 44. Der Vergleich findet sich erstmals bei Zanker 166. Zu den Darstellungen von Toilettenszenen oder den Requisiten weiblicher Schönheitspflege in der Wandmalerei s. Berg a.O. 289-300; P. Lohmann, Thetis 21, 2015, 70-83.

Attribut, das die Narzissikonographie über die Darstellungen vergleichbarer Sagenstoffe hinaus besitzt: der Spiegel des Narziss. Es ist dieses zusätzliche Attribut, durch das sich Narziss von anderen schönen Knaben unterscheidet. Der Spiegel, weit mehr als nur ein Schönheitsutensil unter vielen, verweist auf das gesamte Spektrum der Perfektionierung weiblicher Attraktivität. Er ist das Symbol für physische Schönheit schlechthin. Zugleich versinnbildlicht der Spiegel über die mit ihm assoziierte *cura placendi* eine unbedingte Unterwerfung unter den von Männern entworfenen Verhaltenskodex für Frauen und *pueri*. Auf diese Weise charakterisiert, steht Narziss ebenso für ein mustergültiges Maß an Rollenkonformität, die in seinem passiven Verhalten zum Ausdruck kommt. Beide Aspekte - exemplarische Schönheit und die vorbildliche Erfüllung von Rollenerwartungen - sind Teil eines antiken Steigerungsideals, das sich nicht an *qualitativen*, sondern an *quantitativen* Kriterien orientiert[318]. Die Eigenschaften, in denen sich Narziss vor anderen schönen Knaben hervortut, signalisieren kein Anderssein oder etwas qualitativ Neues und Eigenständiges gegenüber konventionellen Verhaltenserwartungen, sondern ein ‚Mehr' an Übereinstimmung mit ihnen. Im Gegensatz zum modernen Begriff des „Alleinstellungsmerkmals"[319] haben Ideen der Originalität, Besonderheit oder Einzigartigkeit keinen Platz. Gerade darin liegt die Anschlussfähigkeit des Narzissthemas an das bestehende Normensystem und die Voraussetzung für seine nahezu universelle Kombinierbarkeit mit anderen Bildthemen.

[318] Alföldy a.O. (s.o. Anm. 254).
[319] S. dazu R. Reeves, Reality in Advertising (1961).

4 Bewährungsprobe: Erziehungsprogramm für Kinder oder ein Monument der elterlichen *pietas*?

Die Ergebnisse der ikonographischen Analyse und deren Interpretation werden sich nun auch am Bildkontext zu bewähren haben. Sie sind sowohl mit der Raumfunktion als auch mit den Inhalten der anderen Bildthemen eines Raumes in Einklang zu bringen. Gegenstand der erneuten Überprüfung ist die These von Narziss als *exemplum* für physische Schönheit.

Die fast unbegrenzte Austauschbarkeit der Bildthemen, mit denen die Narzissbilder kombiniert waren, haben einem Teil der Forschung Grund gegeben, eine inhaltliche Verbindung zwischen den figürlichen Mittelbildern eines Raumes abzulehnen und bestenfalls eine formale Übereinstimmung anzunehmen[320]. Andere wiederum, die eine inhaltliche Beziehung einräumen, diskreditierten den Zusammenhang entweder als banal: als Ausdruck eines ‚Freigelassenengeschmacks' der Auftraggeber, der sich einem tiefgreifenden Wandel in den führenden sozialen Schichten nach dem Erdbeben und einem damit verbundenen Sinken des kulturellen Niveaus verdanke[321]. Oder aber die Narzissbilder wurden im Kontext der mythologischen Bildzusammenstellung als abschreckendes Negativbeispiel sozialen Verhaltens interpretiert - so etwa in der Casa di M. Lucretius Fronto. Gegen diese drei Annahmen verfolgen die kommenden Ausführungen den Zweck zu zeigen, dass das Bildprogramm des Fronto-Hauses weder bloß formal

[320] S. dazu Ling 135-141, bes. 138-140; Mattern 167; Hodske 32 sowie passim; s. auch P. Zanker in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 43; ders. in: A. H. Borbein – T. Hölscher – ders., Klassische Archäologie. Eine Einführung (2000) 210; ders. in: ders. – B. C. Ewald, Mit Mythen leben. Die Bilderwelt der römischen Sarkophage (2004) 37.

[321] Damit hatte bereits P. Zanker, JdI 94, 1979, 460-523 den Wandel des spätpompejanischen Wohngeschmacks erklärt. Bei dem Wiederabdruck in: ders., Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, Kulturgeschichte der Antiken Welt 61 (1995) 27. 206 mit Anm. 154 räumt Zanker jedoch ein, dass ein solcher Wandel in der sozialen Zusammensetzung der pompejanischen Elite durch die neuere historische Forschung nicht bestätigt wird (H. Mouritsen, Elections, Magistrates and Municipal Elite. Studies in Pompeian epigraphy, 15. Suppl. AnalRom [Rome 1988]; W. Jongmann, The Economy and Society of Pompeii, Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology 4 [1988]). Trotzdem haben jetzt Lucia Romizzi und vor allem Jürgen Hodske (s. auch ders., BABesch 85, 2010, 179-192, hier bes. 190 f.) diese sozialgeschichtliche Erklärung erneut aufgegriffen und die Auswahl und Zusammenstellung der Bilder als Banalisierung und Trivialisierung des Geschmacks der Oberschicht erklärt. Beide Autoren setzen den Kunstverstand und die Bildung der letzten Pompejaner sehr niedrig an; Trimalchio wird zum Prototyp der pompejanischen Auftraggeber. S. dazu die sehr gute Rezension von Thomas Fröhlich, Mitteilungen der Winckelmann-Gesellschaft 70, 2007, 28-35, der zu Recht die „noch dem 19. Jahrhundert verpflichtete elitäre Weltsicht bei zwei jungen Autoren" kritisiert, „die in einer modernen Gesellschaft leben, in welcher die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs einen positiven Grundwert darstellt" (Fröhlich 35).

noch als banal zu deuten ist. Vielmehr diente es der öffentlichen Repräsentation des Hausherren, die sich auf positive *exempla* stützten konnte.

In *cubiculum* 6 der Casa di M. Lucretius Fronto (Pompeji V 4, a; Kat. A 6) ist Narziss mit Mikon und Pero kombiniert. Diese Bildzusammenstellung stellt schon deshalb einen Prüfstein für die Deutung des Narzissthemas dar, weil die Aussage des Gegenstücks durch eine Inschrift feststeht[322]. Damit sieht sich der Interpret der Narzissdarstellungen dem Einwand ausgesetzt, ob und inwieweit sein Vorschlag mit dem Text der Bildkombination vereinbar ist[323]. *Tristis inest cum pietate pudor*, so lautet die vom Hausherrn autorisierte Lesung der Szene: Pero, die ihren eingekerkerten Vater Mikon stillt und so vor dem Hungertod rettet, soll als ein Beispiel vorbildlicher Pflichterfüllung der Tochter gegenüber ihren Eltern aufgefasst werden, als *exemplum pietati*s[324].

---

[322] Zusätzlich sind die Figuren durch lateinische Namensbeischriften gekennzeichnet. Teile des Epigramms (CIL IV 6635) waren schon bei der Auffindung zerstört und haben zu unterschiedlichen Ergänzungsvorschlägen geführt. Durchgesetzt hat sich in der Forschung die auf den Untersuchungen von A. Mau und F. C. Wick aufbauende Wiederherstellung des Textes von M. Gigante, Civiltà delle forme letterarie nell'antica Pompei (1979) 223 f.; diese Rekonstruktion hat A. Tontini in: R. Raffaelli u. a. (Hrsg.), Pietas e allattamento filiale. La vicenda, l'exemplum, l'iconografia, Kolloquium Urbino 1996 (1997) 141-160 durch einen ausführlichen Kommentar bestätigt: *Quae parvis mater natis alimenta parabat/ Fortuna in patrios vertit iniqua cibos./ Aevo dignum opus est. Tenui cervice seniles/ asp[ice ia]m ut venae lacte me[ante micant./ Admoto] q[ue] simul voltu fri(c)at ipsa Miconem/ Pero: tristis inest cum pietate pudor*. Erstmals gibt Lorenz 428 (dazu 521 Anm. 177; S. 548) eine deutsche Übersetzung von U. Egelhaaf-Gaiser und I. Petrovic wieder. Diese geht allerdings von der Textausgabe von A. Scheithauer in der Epigraphischen Datenbank Heidelberg (EDH-Nr. HD 032538) und damit von den Ergänzungen F. Buechelers aus, die aus paläographischen und inhaltlichen Gründen nicht haltbar sind. Von dem Text Gigantes weichen die Ergänzungsvorschläge von L. Piazzi in: F. de Angelis (Hrsg.), Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker (2007) 183-190, hier 184 zu der Lücke in v. 4 sowie E. Prioux, Pallas 93, 2013, 217-235 (mit ausführlichen Literaturangaben in Anm. 1) ab. Nicht zur Verfügung stand mir E. Courtney, Musa lapidaria. A selection of Latin verse inscriptions, American Classical Studies 36 (1995) 76 f. Nr. 56; S. 277 f.

[323] So der ‚intervento' von V. M. Strocka in: Kongress Bologna 164 f. zu meiner Deutung der Narzissdarstellungen.

[324] Die Geschichte wird von Val. Max. 5, 4 ext. 1 in dem Kapitel *de pietate erga parentes et fratres et patriam* angeführt, u. z. im Abschnitt der *pietas erga parentes*, die römische Parallelbildung von Plin. nat. 7, 121 allgemein unter den *pietatis exempla*. Zu den antiken Schriftquellen s. W. Deonna, Deux études de symbolisme religieux, Collection Latomus 18 (1955) 5 f.; zur Behandlung des Themas bei Valerius Maximus und dem von ihm beschriebenen Bild s. auch R. Guerrini in: Raffaelli a.O. 15-37; Piazzi a.O. 187; Valladares 388 f.; Prioux a.O. 217-235 – Wie die Aufnahme des Exempels in Valerius Maximus' *Facta et dicta memorabilia*, die merkwürdigen Reden und Taten, zeigt, wurde die Anekdote von der guten Tochter nicht als mythisches, sondern als ein historisches Ereignis, nicht als *fabula*, sondern als *historia* aufgefasst. Ohne die Hilfe des Epigramms waren die Geschichte von Mikon und Pero sowie die daraus abgeleitete exemplarische Deutung beim Betrachter nicht ohne weiteres als bekannt vorauszusetzen, da das Thema in der Wandmalerei sehr selten ist. Im Gegensatz zu den mehr als 50 Narzissbildern wurden in Pompeji nur drei Gemälde mit Mikon und Pero freigelegt; s. dazu Helbig S. 307 zu 1376; H. von Rohden, Die antiken Terracotten von Pompeji, Die antiken Terracotten 1 (1880) 57 ff.; Deonna a.O. 8-11; E. M. Moormann – W. J. T. Peters in: Peters 335 Anm. 21; LIMC VII (1994) 328 Nr. 1-5 s.v. Pero II (G. Berger-Doer); A. Santucci in: Raffaelli a.O. 123-139; Prioux a.O. 217-235. Berger-Doer geht von fünf, Santucci von ursprünglich sechs Wiederholungen in den Vesuvstädten aus. Ihre Angaben halten allerdings einer Überprüfung nicht stand: Erhalten sind außer dem Exemplar der Casa di M. Lucretius Fronto eine Wiederholung aus Pompeji IX 2, 5 (c), jetzt Neapel MNN 115398, sowie ein weiterer Wandausschnitt MNN 9040. Schwierigkeiten bestehen, die zuletzt genannte Darstellung mit schriftlichen Nachrichten zu verbinden bzw. eines der dort erwähnten Bilder dieses Themas zu identifizieren. So berichtet Karl Morgenstern, er habe am 24 November 1809 im Museo Ercolanese in Portici eine Carità Romana gesehen; das Gemälde soll – so die Auskunft des Kustoden Paderni – wenige Monate

Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Auslegung des Narzissbildes? Ein Deutungsansatz geht von einem antithetischen Zusammenhang aus[325]. Beabsichtigt sei der Kontrast zwischen der selbstlosen Liebe Peros und der Selbstliebe des Narziss[326], der aufgrund seiner Hartherzigkeit gegenüber Echo von Nemesis bestraft werde. Dem nachahmenswerten Verhalten Peros sei der Narzissmythos hier als ein abschreckendes Beispiel entgegengestellt.

Bedingt sei dieser moralisierende Tenor des Bildprogramms durch die Funktion des Raumes als Kinderzimmer, die aus den Porträtmedaillons eines Jungen und eines Mädchens erschlossen

---

vor der Flucht des neapolitanischen Hofes nach Palermo, also vor dem Januar 1806, in Pompeji entdeckt worden sein (Auszüge aus den Tagebüchern und Notizen eines Reisenden. Reise in Italien I 1. Neapel [1811] 73). Eine weitere Wiederholung wurde möglicherweise am 11. August 1826 in Pompeji VII 4, 10 (8) (Casa di Bacco) freigelegt: „uno che pare rappresenti la *Carità romana*“ (Fiorelli, PAH II 169). Drei Jahre später will schließlich Francesco Carelli im Museo Borbonico in Neapel zwei Wandbilder dieses Themas vorgefunden haben, das eine aus Pompeji, das andere aus Herculaneum (in: Ragguagli de'lavori accademici della Società Reale Borbonica per l'anno 1829, 26). Versuche, eine dieser Darstellungen mit dem Wandausschnitt MNN 9040 gleichzusetzen, sind bislang daran gescheitert, dass eine Wanddekoration mit diesem Bild bereits 1796 in den ‚Ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame‘ (= Ornati Taf. 61) abgedruckt worden war. Diese unübersichtliche Überlieferungslage lässt sich aufgrund neuer Quellenpublikationen zumindest teilweise klären. Denn V. Sampaolo hat eine Reproduktion von Giuseppe Chiantarelli veröffentlicht, die als Vorlage für den Stich der ‚Ornati‘ diente (in: Disegnatori 136 Farbabb. 25; Hodske Nr. 802 Taf. 167, 3); seine Kopie einer Wanddekoration in Pompeji ist aber erst 1804 signiert. Das offizielle Erscheinungsjahr der ‚Ornati‘ ist also um einige Jahre vor der tatsächlichen Publikation der Tafeln vordatiert (Sampaolo a.O. 136 zu Abb. 25; ebenso I. Bragantini in: Disegnatori 96 zu Abb. 35 sowie 103 zu Abb. 42; s. auch hier Kat. B 4). Für die Jahre 1804 und 1805 waren lange keine Ausgrabungsberichte bekannt. Diese Lücke hat M. Pagano geschlossen, der Grabungstagebücher von Francesco und Pietro La Vega herausgegeben hat. Daraus geht hervor, dass F. La Vega am 3. August 1804 in Pompeji eine Carità Romana ausgeschnitten hat (I diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega [1764-1810] [1997] 168). Das von Chiantarelli vor Ort kopierte, von La Vega nach Portici abtransportierte und dort von Morgenstern gesehene Bild ist demnach identisch mit dem Wandausschnitt MNN 9040 (auch ein Größenvergleich bekräftigt dies; denn die von La Vega für den Wandausschnitt notierten Maße von 3 1/6 x 2 2/3 palmi, also 83, 6 x 70, 4 cm, entsprechen gut den 75 x 62 cm, die Helbig für das Bildfeld ohne den gemalten Rahmen angibt). Unklar bleibt weiterhin, wo genau in Pompeji dieser Fund gemacht wurde, ob in der Casa di Bacco tatsächlich Mikon und Pero dargestellt waren (nach M. de Vos in: PPP III 115 wurde das Wandbild ausgeschnitten, nach V. Sampaolo in: PPM VI 978 und Hodske Nr. 454 ist es dagegen in situ zerstört) und was es mit der von Carelli genannten Wiederholung aus Herculaneum auf sich hat, die bislang im Museum in Neapel nicht nachgewiesen ist. Die optimistische Einschätzung von Berger-Doer, fünf schriftlich erwähnte Mikon-und-Pero-Darstellungen, also auch die Bilder aus der Casa di Bacco (so auch Romizzi 424 Nr. 591) und aus Herculaneum, seien erhalten oder zumindest durch Zeichnungen dokumentiert, lässt sich nicht bestätigen; gesichert sind lediglich drei Darstellungen dieses Themas.

[325] A. u. M. de Vos, Pompei, Ercolano, Stabia, Guide archeologiche Laterza 11 (1982) 216; M. de Vos in: S. Settis (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana II (1985) 360; E. La Rocca – M. de Vos Raaijmakers – A. de Vos, Pompeji. Archäologischer Führer, hrsg. von F. Coarelli ²(1990) 421; J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250 (1991) 159; Santucci a.O. 133. 135; Strocka a.O. 164 f.; J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 257; Romizzi 94; Elsner 155; P. E. Knox in: J. F. Miller - C. E. Newlands (Hrsg.), A Handbook to the Reception of Ovid (2014) 45; s. auch R. Robert in: Kongress Neapel 309.

[326] Ähnlich B. Andreae, „Am Birnbaum“ (1996) 43, der die Bildkombination von Pyramus und Thisbe mit Narziss in Pompeji II 2, 2 (k) (Kat. A 17) auf die Formel „Altruismus und Egoismus in der Liebe“ bringt.

wird[327]. Die figürlichen Mittelbilder dienten als „moral lessons“[328], als didaktisches Anschauungsmaterial für eine normkonforme Sozialisation der Zöglinge: „Verhalte Dich wie Pero und nicht wie Narziss, sonst nimmt es mit Dir ein böses Ende!“, so ließe sich das Erziehungsprogramm in etwa formulieren. In diesen Erklärungsrahmen füge sich auch die Merkurangleichung des Jungenbildnisses durch ihre pädagogischen Absicht ein, „to encourage the child’s interest in the financial gain guaranteed by this god[329]“.

So überzeugend und aktuell diese Argumentation zunächst auch scheint – bei einer Überprüfung ergeben sich Zweifel an ihrer Tragfähigkeit. Das fängt bei der Bestimmung der Raumfunktion an, die, wie Penelope M. Allison kritisiert, „is based on a modern view that each family member should have his or her own sleeping room“[330]. Die Identifizierung als ein separates Kinderzimmer erfordert einen Grad an funktionaler Differenzierung des Hauses, der erst in der Neuzeit erreicht worden ist; als Referenzmodell dient das bürgerliche Privathaus, nicht antike Wohnverhältnisse[331]. Damit ist aber wieder offen, in welchem Verhältnis die Mittelbilder und die Porträttondi zueinander stehen.

Ein weiterer Einwand gegen die vorgeschlagene Deutung setzt bei der Ikonographie der Narzissdarstellung an. Denn unverzichtbar für eine Funktion als Negativbeispiel ist die Bestrafung des Übeltäters, ohne die die abschreckende Wirkung verlorengeht. Nun ist im Bild aber weder Echo eingesetzt, als Hinweis auf das Vergehen des Narziss, noch – als Organ des Strafvollzugs

---

[327] So De Vos a.O., J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. (1991) 159 sowie M. P. Guidobaldi in: F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (2002) 275; nicht als einzige, aber zumindest als eine von mehreren Nutzungen wird diese Funktion auch erwogen von G. Sauron in: A. Vigourt u. a. (Hrsg.), Pouvoir et religion dans le monde romain (en hommage à J.-P. Martin) (2006) 154 und Robert a.O. 305 Anm. 40. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 254 hält diese Bestimmung der Raumfunktion inzwischen nicht mehr aufrecht.

[328] Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250 (1991) 159; ders., Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 254.

[329] Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250 (1991) 159; ähnlich Romizzi 94 und A. Anguissola, Intimità a Pompei, Image & Context 9 (2010) 371.

[330] Gnomon 65, 1993, 588; vgl. dies., AJA 105, 2001, 193 f.; ablehnend außerdem Santucci a.O. 134 f.; B. Rawson in: dies. – P. Weaver (Hrsg.), The Roman Family in Italy (1997) 219; E. M. Moormann in: Peters 405; Santucci a.O. 134; K. Milnor, Gender, Domesticity, and the Age of Augustus (2005) 99 Anm. 10; Valladares 386; Prioux a.O. 217-235; vgl. auch die grundsätzliche Kritik an Versuchen, innerhalb des römischen Hauses geschlechts- oder altersspezifische Wohnbereiche zu lokalisieren, von A. Wallace-Hadrill, BSR 56, 1988, 52, L. Nevett in: Rawson – Weaver a.O. 297 f. und J. A. Dickmann, *domus frequentata* (1999) 24.

[331] Zur nutzenspezifischen Organisation des bürgerlichen Hauses als Folge der Trennung von Wohn- und Arbeitswelt s. M. Trümper, Wohnen in Delos (1998) 15 f. und Dickmann a.O. 23 f. (jeweils mit weiterer Literatur). Eine Differenzierung der römischen *domus* nicht nach der Nutz-, sondern der Prestigefunktion einzelner Räume oder Raumgruppen haben Wallace-Hadrill a.O. 43-97; wieder abgedr. in: ders., Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (1994) 1-61 und Dickmann a.O. 41 ff. sowie passim vorgeschlagen.

- Nemesis oder zumindest Amor[332]. Die bildliche Darstellung liefert keine Anhaltspunkte für eine moralisierende Deutung, sondern setzt ihre eigenen Akzente; herausgearbeitet wird stattdessen die Schönheit von Narziss. Der referierte Ansatz beruht damit, so meine Kritik, allein auf einer literarischen Rezeption des Narzissmythos, auf dem Vorrang des geschriebenen Wortes vor der Darstellung im Bild[333].

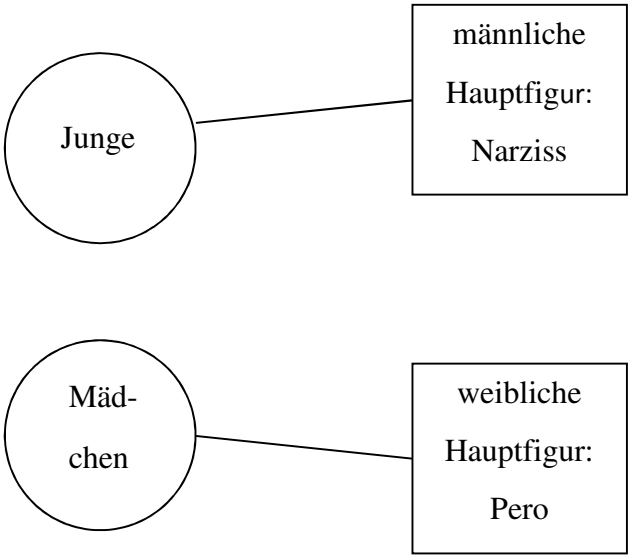
Schließlich noch ein letzter Vorbehalt: Die genannte Interpretation setzt die figürlichen Mittelbilder als eine inhaltlichen Einheit voraus, obwohl keine formale Übereinstimmung zwischen ihnen besteht. Dabei wäre es für den Maler ein leichtes gewesen, durch die Hinzufügung Echos die Narzissdarstellungen inhaltlich (s.o.) wie auch formal auf das Bild der gegenüberliegenden Wand abzustimmen. Der Betrachter soll hier also gar nicht dazu angehalten werden, die beiden Wandgemälde unmittelbar aufeinander zu beziehen. Gerade der demonstrative Verzicht auf das Mittel der Bildangleichung lenkt die Aufmerksamkeit auf einen anderen Zusammenhang. Ich meine die geschlechtsspezifische Zuordnung der mythologischen Darstellungen zu den Kinderporträts[334]. Dem Jungenbildnis im nördlichen Abschnitt der Westwand entspricht das Narzissbild der Nordwand, während das Mädchenporträt im Südteil der Westwand an der Südwand durch die Darstellung Peros als gute Tochter erläutert wird:

---

[332] Es fehlt auch die Figur eines bildimmanenten Betrachters, die als Repräsentant von Öffentlichkeit für römische Bestrafungsszenen charakteristisch ist; s. dazu B. Fehr, Hephaistos 10, 1991, 89-104.

[333] So geht z. B. Jaś Elsner von folgendem Gegensatz zwischen den beiden Bildkombinationen aus: „Certainly, there is a parallelism of different kinds of imprisonment and the reversal of the natural order in both themes, while the maturity of Pero combined with the simultaneous old age and babyhood of Micon throw a particular emphasis on the adolescence of Narcissus on the opposite wall. Likewise, the very close human interaction of Pero and Micon […] contrasts with the solipsism of Narcissus, who has no other company in this image than his own reflection.“ (Elsner 155). Diese philologisch-psychologische Interpretation setzt das zentrale Motiv des Mythos, die Selbstbespiegelung von Narziss, auch für das Wandgemälde des Frontohauses voraus: „[…] the image seems resolutely focused on its subject's fixation with his reflection“ (Elsner 155). Dementsprechend findet Elsner im Bild wieder, was er aufgrund seiner Kenntnis der literarischen Texte erwartet: „A youth […] looking down into a pool of water beneath him“ (Elsner 133; s. dagegen W. J. T. Peters – E. M. Moormann in: Peters 333: „[…] in effetti non guardo verso l'acqua, ma fuori del quadro“). In der bildlichen Darstellung wird jedoch ein ganz anderer Schwerpunkt gesetzt. Denn Narziss ist in einer Körperhaltung dargestellt, die einen Blickkontakt mit seinem Spiegelbild ausschließt, dafür aber seine Schönheit möglichst vorteilhaft zur Geltung bringt. Der Maler bzw. sein Auftraggeber hat sich gegen das Sehen und für das Gesehenwerden von Narziss entschieden. Ausschlaggebend für die beabsichtigte Bildaussage ist nicht, ob Narziss sich selbst, sondern ob er dem prüfenden Blick des Betrachters vor dem Bild gefällt. Dieses gerade nicht auf das eigene, sondern auf das Urteil der Außenwelt ausgerichtete Handeln ist unvereinbar mit der Narziss von Elsner zugeschriebenen Befindlichkeit des „imprisonment“ und des „solipsism“.

[334] Zu den beiden Kinderbildnissen s. Peters – Moormann in: Peters 336-339 Abb. 233 Farbtaf. 16. 17, mit weiterer Literatur in Anm. 24 ff.; außerdem H. Eschebach, Pompeji (1978) Farbtaf. 131; Dexter 147 Abb. 50. 51; PPM III 1000 f. Abb. 68-70; LIMC VI (1992) 516 Nr. 193 s.v. Mercurius (E. Simon); Cerulli Irelli II 96 Abb. 158 a. b; R. Étienne, Pompeji, die eingeäscherte Stadt (1995; franz. Erstveröffentlichung 1987) Farbabb. S. 63 (seitenverkehrt); S. De Maria in: Kongress Bologna 48 f. 326 Abb. 3; Rawson a.O. 219 Abb. 9, 7; E. Cantarella, Pompeji. Liebe und Erotik in einer römischen Stadt (1999; ital. Erstveröffentlichung 1998) Farbabb. S. 46 f.; P. Zanker in: Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 46 Taf. 2 d; Richardson, Catalog 129. 142; H. Lavagne in: ders. u. a. (Hrsg.), Jeunesse de la beauté ²(2001) 310 Farbtaf. 44



Die genannten Schwierigkeiten lösen sich bei einem zweiten Deutungsansatz auf, der den Sinn der Bildzusammenstellung von den Porträtmedaillons her erschließt. Eine entscheidende Grundlage für eine Revision des Bildprogramms hatte bereits Henning Wrede gelegt. Denn in der Merkurangleichung des Jungenbildnisses hatte Wrede eine typische Darstellungsform für Verstorbene erkannt[335]. Ikonographische Vergleichsbeispiele sind in erster Linie aus der römischen Sepulkralkunst[336], aber auch für den Wohnbereich bekannt. So hatte Augustus, folgt man Sueton, in seinem *cubiculum* die Statuette eines bereits im Kindesalter verstorbenen Enkels

(seitenverkehrt); Allison – Sear 74 Nr. 4; Guidobaldi a.O. Farbabb. S. 269; Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 254-259 Abb. 147. 148; Anguissola a.O. 315. 371 f. Abb. 201; Robert a.O. 309 Abb. 3; Valladares 386. 390 Farbabb. 11 (Wand). 16; J. Mandor, Portraits of Children in Roman Funerary Monuments (2013) 57 f. Abb. 42. 43; Prioux a.O. 217-235 Abb. 6 sowie die folgende Anm. – Zu Porträts in der Wandmalerei s. Peters – Moormann in: Peters 336-339; De Maria a.O. 47-52; U. Pappalardo in: Lavagne a.O. 39-42; Clarke a.O. 261 ff.; U. Pappalardo, AW 35, 2004, H. 4, 91-96 (jeweils mit weiteren Literaturangaben).

[335] Consecratio in formam deorum (1981) 67. 182. 283 Kat. 233; zustimmend V. Kockel, Die Grabbauten vor dem Herkulaner Tor in Pompeji (1983) 50 f.; R. E. L. B. de Kind, KölnJb 24, 1991, 169; Moormann – Peters in: Peters 339; De Maria a.O. 49; Lavagne a.O. 310; skeptisch Clarke a.O. 254. Von einer Darstellung der Kinder nicht nach ihrem Tod, sondern bereits zu Lebzeiten gehen dagegen weiterhin Zanker a.O. 46 mit Anm. 37, Romizzi 94, Sauron a.O. 154 und Robert a.O. 305 Anm. 40; S. 309 aus. – Zu ‚idealen' Merkurbüsten, an die sich das Jungenporträt durch die Übernahme von Flügelhut und Heroldstab anlehnt, s. T. Fröhlich, Lararien- und Fassadenbilder in den Vesuvstädten, 32. Ergh. RM (1991) 251 Kat. L 4 Farbtaf. 2, 2; S. 333 Kat. F 63 sowie S. 156 f. mit Anm. 949; Simon a.O. 516 Nr. 192. 194. 195 (ergänzend dazu s. M. de Vos, KölnJb 24, 1991, 113 f. Abb. 6; C. R. Long, AJA 96, 1992, 477-501, bes. 483 Abb. 1. 2 b). 196; s. außer den dort genannten Vergleichsbeispielen Herculaneum IV 21, 15: Tran Tam Tinh, La Casa dei Cervi à Herculaneum (1988) 42 Abb. 34; Cerulli Irelli I Farbtaf. 130. II 218 Abb. 404 c.

[336] Die zeitlich und örtlich engste Parallele für die Merkurangleichung bildet die Porträtherme des M. Cerrinius Restitutus in der Nekropole vor dem Herkulaner Tor in Pompeji: Wrede a.O. 67. 78. 81. 96. 273 f. Kat. 204; Kockel a.O. 37. 47-51 Taf. 4 d; L. Hackworth Petersen, The Freedman in Roman Art and History (2006) 72-74 Abb. 43. Zahlreiche weitere Belege hat Wrede a.O. 67 ff. 78. 98 f. zusammengestellt.

habitu Cupidinis aufgestellt[337]. In diese Tradition der Götterangleichung reiht sich auch das Bildnis *habitu Mercuris* im *cubiculum* der Casa di M. Lucretius Fronto ein. Gerade für die Erinnerung an verstorbene Kinder bietet das theomorphe Porträt eine Alternative zu den traditionellen Darstellungsformen an, die auf Erwachsene zugeschnitten sind[338]. Denn die Repräsentation des Mannes über die von ihm bekleideten Ämter und Ehrenstellungen wie auch der Frau als mustergültige Gattin und Mutter scheiden für Kinder aus Altersgründen aus. Das Gedächtnis an sie kann nicht retrospektiv von konkret für die Gemeinschaft erbrachten Leistungen ausgehen, sondern bleibt prospektiv auf ihre außerordentlichen Anlagen und Fähigkeiten sowie ihren familiären Hintergrund angewiesen, die eine entsprechende Stellung im Erwachsenenleben garantiert hätten. Dabei spielt die Angleichung gerade an Merkur vor allem auf den materiellen Wohlstand und auf die Karrierechancen an, die dem toten Jungen offenstanden und nur durch seinen frühen Tod nicht verwirklicht worden sind[339].

Diese Verwendung des Mythos als *exemplum* liefert den Schlüssel zu einem neuen Verständnis des Bildprogramms. Eric M. Moormann und Willem J. T. Peters haben vorgeschlagen, auch die Mittelbilder attributiv auf die Porträtbüsten zu beziehen. Das Perobild lobe dann die Schamhaftigkeit, Opferbereitschaft und Pflichterfüllung der verstorbenen Tochter, die Narzissdarstellung beklage den vorzeitigen Tod des Sohnes[340]. Allerdings bleibt die Aussage des Narzissbildes bei dieser Lesart deutlich unterbestimmt. Der frühe Tod des Jungen wird ja bereits durch die Altersstufe seines Porträts ausgedrückt, gleichzeitig fehlt ein wirkliches Gegengewicht zur positiven Charakterisierung des Mädchens durch ihren Vergleich mit Pero. Ein solches Gegengewicht steht in der Schönheit des Narziss zur Verfügung, die im Bild besonders hervorgehoben wird[341]. Unter diesem Leitaspekt wird der Narzissmythos in vergleichbarem Kontext, den römischen Grabinschriften rezipiert, in denen verstorbenen Jungen durch ihre Gleichsetzung mit

---

[337] Suet. Cal. 7; vgl. eine Knabenstatue vom Palatin, die eine iulisch-claudische Frisur mit Attributen des Bacchus kombiniert: H. Döhl in: Die Skulpturen der Sammlung Wallmoden, Ausst.-Kat. Göttingen (1979) 46-48 Kat. 13; R. Neudecker, Die Skulpturenausstattung römischer Villen in Italien (1988) 56 Anm. 551. Zur Verwendung von Bildnissen Verstorbener im häuslichen Bereich s. außerdem Plin. epist. 2, 2, 7.

[338] Zu dieser Ersatzfunktion des theomorphen Porträts s. Wrede a.O. 52. 108; C. Maderna, Iuppiter Diomedes und Merkur als Vorbilder für römische Bildnisstatuen (1998) 108; M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher (1998) 39; A. Wypustek in: B. Alroth – C. Scheffer (Hrsg.), Attitudes towards the Past in Antiquity. Creating Identities, Proceedings of an International Conference held at Stockholm University 15.-17.05.2009 (2014) 277-284, bes. 280 f.; vgl. auch R. Amedick in: G. Koch (Hrsg.), Grabeskunst der römischen Kaiserzeit, Kongress Marburg 1990 (1993) 143-153.

[339] Zu den Eigenschaften des Verstorbenen, die durch seinen Vergleich mit Merkur hervorgehoben werden sollen, s. Wrede a.O. 67 ff. 98 f.; Maderna a.O. 105-109; Moormann – Peters in: Peters 338. Unklar bleibt, warum Zanker a.O. 46 außerdem eine Angleichung des Mädchenbildnisses an Diana annimmt.

[340] Moormann – Peters in: Peters 339.

[341] Diese Möglichkeit schließt auch Strocka nicht mehr aus: Kongress Bologna 165, Nachtrag; s. außerdem Romizzi 94; Robert a.O. 309. Dagegen versteht Sauron a.O. 154 den Vergleich mit Narziss als Lob der Keuschheit

Narziss außergewöhnliche Schönheit zugeschrieben wird[342]. Und auch in der pompejanischen Wandmalerei lässt sich eine Entsprechung anführen. Denn mit einem weiteren Schönheitsidol aus dem Mythos, diesmal Adonis, wird der früh verschiedene Successus parallelisiert[343]. Nicht anders als bei der Identifikation mit Pero wird im Fronto-Haus der Narzissmythos demnach als ein positives *exemplum* aufgefasst, so dass sich für die bereits im Kindesalter gestorbenen Geschwister folgende Aussage ergibt: „Sie kam an *pietas* Pero gleich, er war so schön wie Narziss".

Die negative Bewertung des Narziss, die der zuerst referierte Deutungsansatz vertritt, ist damit nicht nur aus ikonographischen Gründen, sondern auch aufgrund des Verwendungszusammenhangs abzulehnen, in dem das Narzissbild steht. Denn die Selbstliebe des Narziss, seine Hartherzigkeit gegenüber Echo und die Auffassung seines Todes als gerechter Strafe sind unvereinbar mit der Forderung nach einer positiven Charakterisierung des Verstorbenen. Auch hier gilt: *de mortuis nil nisi bene*. Als Lob der Schönheit des toten Jungen fügt sich der Vergleich mit Narziss dagegen nahtlos in die Topik der Klage und des Erinnerns ein; in die Trauer über das harte und ungerechte Los, den viel zu frühen Tod des legitimen Erben und Hoffnungsträgers der Familie, der als ein zweiter Merkur gefeiert wird. Damit sieht die Akzentuierung des Narzissmythos bewusst von zentralen Bestandteilen der Erzählung, der Vorgeschichte und dem

---

des Sohns. Damit würde allerdings eine Eigenschaft betont, die bei einem freigeborenen römischen Jungen nicht eigens erwähnenswert, sondern als selbstverständlich vorauszusetzen ist.

[342] So z.B. in dem Grabepigramm des L. Malius Epagathus, CIL VI 35769: F. Buecheler – E. Lommatzsch, Carmina latina epigraphica III (1926) Nr. 1994; V. von Gonzenbach, ZSchwA 32, 1975, 126 mit Anm. 48 f.; Wrede a.O. 107 mit Anm. 404 (Lit.); s. auch die Grabstele eines Schauspielers (?) namens Narkissos, dessen Schönheit (πάντα καλός) hervorgehoben wird: E. Pfuhl – H. Möbius, Die ostgriechischen Grabreliefs II (1979) 510 Nr. 2113 Taf. 304; R. Merkelbach – J. Stauber (Hrsg.), Steinepigramme aus dem griechischen Osten, Die Nordküste Kleinasiens (Marmarameer und Pontos) II (2001) 335 Nr. 10/06/09 (mit weiterer Lit.); D. F. French (Hrsg.), The Inscriptions of Sinope I. Inscriptions (2004) Nr. 170; Wypustek a.O. 280 Anm. 25.

[343] Für die beabsichtigte Adonisangleichung in Pompeji I 9, 3 (5) ist es dabei von untergeordneter Bedeutung, ob es sich bei der Darstellung eines pausbäckigen Jungen (Antiquarium von Pompeji 41661) um ein Porträt des Successus handelt, das attributiv durch die Bildkombination des verwundeten Adonis erläutert wird, oder – wie G. Stefani vorgeschlagen hat – um eine Wiedergabe von Adonis als Kind, die erst nachträglich durch die eingeritzten Beischriften *Successus* und *puer Successus* auf den Sohn des Hausherrn bezogen worden ist: G. Stefani, Ostraka 5, 1996, 149-154 Abb. 1, mit ausführlichen Literaturangaben in Anm. 2; dies. in: Picta fragmenta 124 f. Kat. 76 mit Farbabb.; s. außerdem L. Confalonieri, Pompei e la sua tragedia (1958) 79. 82 Abb. 46; Thompson 125 Anm. 4 Abb. 236; J. Kepartova, Klio 66, 1984, 197; E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (1988) 151 Kat. 160; Neudecker a.O. 56; G. Quattrocchi, Archeo 13, 1997, H. 11 (153), Farbabb. S. 19; A. Tammisto, Birds in Mosaics (1997) 35 f. Kat. MF 3 Farbtaf. 9; Romizzi 325 Nr. 81; C. Kunze in: Junker – Stähli a.O. (s.o. Anm. 13) 87. 103 Taf. 18, 10; Anguissola a.O. 372. Von Kunze wird das Wandgemälde als Bildnis eines im Hause lebenden *puer delicatus* namens Successus gedeutet, das „als heiterer Akzent eine unbeschwert spielende Kinderschar evozieren sollte" (103).
Die Bildkombination des verwundeten Adonis ist heute zerstört, aber durch ein Grabungsfoto dokumentiert (Thompson 125 Anm. 4 Abb. 237; PPM I 951 Abb. 13; G. Stefani, Ostraka 5, 1996, 154 Abb. 4; Romizzi 325 f. Nr. 82; Hodske Nr. 54 Taf. 130, 1; ders, BABesch 85, 2010, 187 Abb. 5), eine zweite war schon bei der Auffindung unkenntlich. – Zur Schönheit des Adonis als Vergleichspunkt in der römischen Sepulkralkunst s. Wrede a.O. 52 f. 107.

weiteren Verlauf der Handlung ab. Die Darstellung konzentriert sich stattdessen auf eine Qualität des Narziss, die für den Fortgang der Geschichte eher nebensächlich ist.

Diese ausschnitthafte Rezeption der Handlung hat der Forschung zwar beim Narzissbild, nicht aber bei der Darstellung von Mikon und Pero Schwierigkeiten bereitet. Dabei ist der Vergleich des Mädchens mit Pero auch hier nur durch Ausblendungen und Unstimmigkeiten gegenüber der Erzählung möglich. Denn weder wollte der reale Vater in irgendeiner Weise mit dem fiktiven Vater Mikon in Zusammenhang gebracht werden, der aufgrund eines Kapitalverbrechens im Kerker sitzt[344]; noch wurde es als ein Widerspruch empfunden, dass ein Kleinkind mit einer erwachsenen Frau und Mutter gleichgesetzt wird. In beiden Fällen schließt der Vergleich mit Narziss und Pero nicht den gesamten Verlauf der Geschichte, sondern lediglich Teile daraus ein. Die Handlung der Erzählung wird verkürzt, um als vorbildlich geltende Verhaltensweisen und Eigenschaften der Protagonisten herauszuarbeiten. Was am Stoff der Sage interessiert, das sind solche Aspekte, die als *exempla* für die römische Gesellschaft verwertbar sind.

Die Pero des Fronto-Hauses steht für zwei allgemeine römische Grundwerte. Gemeint ist nicht nur *pietas*, die die vorbildliche Pflichterfüllung der Tochter gegenüber ihren Eltern anzeigt. Nach Aussage des Epigramms verweist die mythische Figur ebenso auf *pudor*, die Scham- und Ehrenhaftigkeit des verstorbenen Mädchens. Gerade mit diesem zusätzlichen Akzent hat der Hausherr mittels der beigefügten Inschrift einen Hinweis gesetzt, wie er die mythologische Szene verstanden wissen wollte: Das unerhörte und für eine Totenehrung unpassende Szenario einer die Brust enthüllenden Tochter, die zudem ihren eigenen Vater säugt, sollte von jeder erotischen Konnotation befreit und auf eine allgemeinere Lesart festgelegt werden. In den Vordergrund hat er zwei zentrale römische Tugenden gestellt, und eben nicht vom Normensystem abweichende Verhaltensweisen. „*Pudor* nimmt im Kanon der römischen Wertbegriffe eine wichtige Rolle ein.“[345] Es handelt sich um „ein Wertkonzept, das ganz auf Regelkonformität,

[344] Val. Max. 5, 4 ext. 1 stellt dem auswärtigem *exemplum* von Mikon und Pero die römische Version der Geschichte voran, in der eine Mutter wegen eines Kapitalverbrechens zum Tod verurteilt worden ist (5, 4, 7). In den antiken Texten gibt es keinen Hinweis darauf, dass Mikon, wie P. Ciancio Rossetto in: LTUR IV (1999) 86 s.v. Pietas, aedes in Foro Holitorio/in Circo Flaminio und Milnor a.O. 100 behaupten, zu Unrecht eingesperrt worden ist. Zur Todesstrafe im römischen Strafrecht s. F. Münzer, Hermes 47, 1912, 161-182, bes. 179 zu Mikon und Pero und der römischen Parallelbildung; RE Suppl. VII (1940) 1610-1619 s.v. Todesstrafe (K. Latte); RAC IX (1976) 318-345 s.v. Gefangenschaft (S. Arbandt – W. Macheiner).

[345] E. Stein-Hölkeskamp, Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte (2005) 32.

Angemessenheit im Umgang mit den Mitmenschen und Einordnung in die Gemeinschaft abzielt."[346] Dabei sollte Pero als Sinnbild für *pudor* und *pietas* nicht nur die Vorbildhaftigkeit des Verhaltens der kleinen Tochter zu Lebzeiten repräsentieren. Vielmehr symbolisiert sie ebenso die künftige Perspektive einer mustergültigen Pflichterfüllung, mit der die Tochter des Hauses ihre Pflichten als Ehefrau und Mutter wahrgenommen hätte, sofern sie nicht der vorzeitige Tod ereilt hätte.

Auch für die Deutung des Narzissbildes hat der Hausherr einen analogen Hinweis auf die von ihm autorisierte Lesart gegeben. Frevel und Bestrafung des Narziss fehlen ganz im Bild. Stattdessen verweist der Vergleich seines Stammhalters mit Narziss auf dessen Jugendlichkeit und legendäre Schönheit. Um auch hier eine erotische Konnotation zu vermeiden, die üblicherweise mit schönen Knaben vor der Pubertät in Verbindung gebracht wurde, kontrastierte er Narziss' lange Locken als Zeichen des jungen Alters des Verstorbenen mit der Kurzhaarfrisur, die der Junge im ‚Porträtmedallion' trägt. Durch diese Haartracht charakterisiert, die sonst Männern nach dem Anlegen der *toga virilis* vorbehalten war, sollte folgende Aussage über den verstorbenen Sohn vermittelt und eine Assoziation mit der Päderastie unterbunden werden: „Obgleich der Junge noch so jung und schön war, verhielt er sich doch wie ein erwachsener freier Mann" - so die Botschaft. Diese Anspielung auf die Erfüllung seiner künftigen männlichen Rolle in der Gesellschaft steht für die *pudor* des Verstorbenen, die auch dem Vater in einer Wahlempfehlung attestiert worden war[347]. „*Pudor* ist", so Elke Stein-Hölkeskamp, „Bestandteil der *ornamenta*, das heißt der wünschenswerten und ehrenvollen Eigenschaften, die einen Kandidaten für das Consulat auszeichnen sollen. Allerdings ist *pudor* ein Begriff, der auf die Vermeidung von Handlungen abzielt. *Pudor* soll einen Römer hindern, sich in einer Weise zu verhalten, die ihn (öffentlich) Peinlichkeit und Scham aussetzen könnte, weil er anerkannte Regeln bricht. [...] Dabei geht es zugleich immer auch darum, daß der einzelne gegebenenfalls seine Handlungsspielräume nicht voll ausnutzt"[348]. Die Zusammenstellung von Jungenbildnis und mythologischer Narzissdarstellung beschreibt geschickt die Möglichkeitsspielräume eines schönen Knaben, der diese um seiner künftigen politischen und gesellschaftlichen Rolle willen nicht ausschöpft und so seine Tugendhaftigkeit demonstriert. Die Tatsache, dass hier ein bewusster Ak-

[346] Ebenda 33.
[347] CIL IV 6626; Buecheler - Lommatzsch a.O. Nr. 2052: *Si pudor in vita quicquam prodesse putatur / Lucretius hic Fronto dignus honore bono est.*
[348] Stein-Hölkeskamp a.O. 32 f.

zent gegen die erotische Lesart des Narziss und seine Assoziation mit der Institution der Päderastie gesetzt ist, bildet kein Argument gegen die in dieser Arbeit vorgelegte Interpretation, im Gegenteil: Wäre eine erotisierende Deutung der Narzissdarstellungen nicht möglich und gängig gewesen, hätte es der besonderen Distanzierung des Hausherren von ihr nicht bedurft.

Mit den ihnen zugeschriebenen Tugenden des *pudor* und der *pietas*, der Schönheit und des sozialen Wohlverhaltens werden die beiden verstorbenen Geschwister angemessen geehrt. Es wäre jedoch zu kurz gegriffen, das Bildprogramm vorrangig als ein Stück Trauerarbeit zu verstehen. Denn in ihrer Zuspitzung auf allgemeinverbindliche Werte zielt die Art des Gedenkens eher auf das Urteil der öffentlichen Meinung ab als auf das persönliche Gedächtnis der Eltern an ihre verstorbenen Kinder. Wenn dagegen gerade dieser Raumdekoration eine sehr persönliche, ja geradezu intime Note zugesprochen worden ist[349], dann liegt das nicht nur an dem beklemmenden Thema des vorzeitigen Todes, sondern auch an der Vorstellung eines privaten Refugiums, die wir mit der angenommenen Raumfunktion eines Schlaf- oder sogar Kinderzimmers assoziieren. Allerdings war ein römisches *cubiculum* kein abgesonderter Bereich, in den sich die Familienangehörigen aus der Öffentlichkeit hätten zurückziehen können oder wollen. Anders als in unserem Schlafzimmer fanden hier auch der Empfang und die Bewirtung von Freunden, Klienten oder Geschäftspartnern statt[350]. Hinzu kommt, dass sich das *cubiculum* 6 nicht, wie dann zu erwarten wäre, im rückwärtigen, nur geladenen Gästen offenstehenden Trakt befand, sondern sich auf den vorderen, allgemein zugänglichen Teil des Hauses hin öffnete[351]. Bei dem betreffenden Raum handelte es sich also – und das ist für die Interpretation der Bilder entscheidend – nicht um einen Ort des stillen Gedenkens, sondern der repräsentativen Öffentlichkeit[352].

Damit ist dann aber eine Aussage der Dekoration vorauszusetzen, die nicht nur innerhalb des engsten Familienkreises, sondern auch bei einem breiten Publikum Zustimmung finden sollte. Das gilt umso mehr, da sich das Haus im Besitz einer Person des öffentlichen Lebens, des

---

[349] R. E. L. B de Kind, KölnJb 24, 1991, 169 („not portraits for display in public, but images that were intended for intimate, personal surroundings“); Peters – Moormann in: Peters 338 f.; Moormann in: Peters 405 („memoria privata“).

[350] Wallace-Hadrill a.O. (s.o. Anm. 330) 58 f. mit Anm. 44; E. W. Leach in: S. E. Bon – R. Jones (Hrsg.), Sequence and Space in Pompeii (1997) 50-72, bes. 68 f.; Nevett a.O. (s.o. Anm. 330) 290 f.; A. M. Riggsby, JRA 10, 1997, 36-56; Dickmann a.O. (s.o. Anm. 330) 26 ff. 269 f. sowie für das *cubiculum* des Frontohauses Santucci a.O. 135.

[351] So bereits Milnor a.O. 99 Anm. 10 sowie allgemein Wallace-Hadrill a.O. 50 ff., bes. 54.

[352] Die Zugänglichkeit des Zimmers für einen breiten Personenkreis setzt auch die Interpretation der in Anm. 349 genannten Autoren voraus.

Ratsherrn und Magistraten M. Lucretius Fronto, befand[353]. Welche positiven Angaben werden über den sozialen Status, die Eigenschaften oder Verhaltensweisen des Hausherrn und seiner Familie gemacht? Eine solche auf öffentliche Wirkung und Selbstdarstellung ausgerichtete Funktion ist dann gegeben, wenn man das Zeugnis der Wandgemälde von den vorbildlichen Kindern auf ihre vorbildlichen Eltern, vom Thema der Trauer und des Todes auf das Thema der Ehe und der Familie ausdehnt[354]; auf den Beitrag zum Fortbestand von Familie[355] und Gesellschaft, der durch die Schließung einer rechtskräftigen Ehe und die Zeugung legitimer Nachkommen geleistet worden ist; auf die elterliche Fürsorge, die an der Erziehung der Kinder zu mustergültigen Mitgliedern der Gemeinschaft abzulesen war; die über den Tod hinaus fortbestand und so ein Weiterleben im Gedächtnis durch eine angemessene Form der Bestattung sowie durch die Malereien des *cubiculums* garantierte. Es ist gerade diese Fürsorge für die Schutzbefohlenen, die den Hausherrn jetzt und in Zukunft seinen Klienten als großzügigen Patron, Geschäftsleuten als zuverlässigen Partner sowie potentiellen Wählern als auf das Gemeinwohl bedachten Magistraten empfiehlt[356]. Über die Erinnerung an die verstorbenen Kinder hinaus diente der Raum so auch und vor allem als ein Monument der elterlichen *pietas*[357].

---

[353] Zur Zuweisung des Hauses an das Mitglied des *ordo decurionum*, den *aedilis*, *duumvir* und Kandidaten für das angesehene Amt des *quinquennalis* M. Lucretius Fronto s. Peters – Moormann in: Peters 411 f.; M. de Vos in: PPM III 967; Tontini a.O. 141; J. L. Franklin jr., *Pompeis Difficile Est*. Studies in the political life of imperial Pompeii (2001) 145 f.; H. Mouritsen in: A. B. Kuhn (Hrsg.), Social Status and Prestige in the Graeco-Roman World, Kongress München 2012 (2015) 91 mit Anm. 10; ablehnend P. M. Allison, Pompeian Households: An Online Companion, zuletzt aktualisiert am 18.02.2015, <http://www.stoa.org/projects/ph/house?id=17> (18.02. 2015). Für diese Identifizierung des Hausherrn spricht die auffällige Konzentration von Wahlaufrufen für Fronto in der unmittelbaren Umgebung seiner Wohnung (CIL IV 6613. 6614. 6625. 6626. 6637. 6765; außerdem 3740. 3744. 3754. 3758 an der Fassade der Casa del Centenario in Pompeji IX 8, 3), zu denen auch eine sehr aussagekräftige Empfehlung der Nachbarschaft gehört (CIL IV 6625: [*M. Lu*]*cretium Frontonem / aed. vicini rogamus*). An der Außenwand der *domus* weist eine Wahlinschrift diesmal nicht für, sondern im Auftrag Frontos auf ihn als den Eigentümer hin (CIL IV 6633). Schließlich wird sein Name in zwei Graffiti innerhalb des Gebäudes erwähnt (CIL IV 6795. 6796). Diese Kombination aus Graffiti und Dipinti macht die Bestimmung des Hausbesitzers sehr wahrscheinlich.

[354] So bereits, aber mit ganz anderer Gewichtung Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 259; Milnor a.O. 102.

[355] Vgl. Milnor a.O. 101 f. zur Darstellung Peros in ihrer doppelten Rolle als Tochter und Mutter.

[356] Einen Zusammenhang zwischen dem Perobild und den Wahlkampagnen Frontos stellen auch Tontini a.O. 158-160, Sauron a.O. 153, Robert a.O. 305 und Prioux a.O. 217-235 her. Sie berufen sich sich dafür auf die bereits erwähnte Wahlempfehlung (CIL IV 6626; s.o. Anm. 347; mit falscher Numerierung bei Sauron und Robert), die Fronto – in Übereinstimmung mit dem Epigramm – die Tugend des *pudor* bescheinigt. Der Zusammenhang mit den übrigen Bildern des Zimmers, mit Narziss und den Porträttondi, kommt bei Sauron und Robert (Tontini geht darauf nicht ein) erst nachträglich als Erziehungsprogramm für die Kinder des Hausherrn in den Blick. Sie gehen damit von deren Darstellung bereits zu Lebzeiten aus, die mit der Merkurangleichung des Jungen unvereinbar ist.

[357] Darüber hinaus versteht Gilles Sauron die Wahl des Mikon-und-Pero-Themas als politisches Bekenntnis Frontos zur flavischen Dynastie. Als positives Gegenbeispiel spiele das Verhalten Peros, die ihren Vater vor dem Hungertod rettet, auf den Muttermord Neros an. Nach den Verbrechen der Vorgänger – der Vorwurf des Muttermords wurde auch gegen Vitellius erhoben – und den Gewalttaten des Bürgerkriegs sei unter dem neuen Herrscherhaus im Römischen Reich wieder die staatstragende Tugend der *pietas* eingekehrt (Sauron a.O. 150-156; zustimmend Robert a.O. 305). Eine Verwendung des Peromotivs in der offiziellen kaiserlichen Propaganda ist bisher allerdings nicht bekannt. – Renaud Robert hat Saurons Vorschlag, das Thema der *pietas* in der Wandmalerei auf die politische

Situation des Dynastiewechsels zu beziehen, aufgegriffen und auf ein weiteres Bild des Frontohauses, die Darstellung des Neoptolemos in *triclinium* 4, ausgedehnt (Robert a.O. 305-310). (Allerdings war das betreffende Wandgemälde mit Mars und Venus, der mythischen Ahnherrin des iulisch-claudischen Kaiserhauses, kombiniert).

5 Zusammenfassung und Ergebnisse

„Sehen *oder* Gesehenwerden?“ - so lautet das Motto dieser Arbeit. Mit ihm sind zwei sehr unterschiedliche Zugänge zur Interpretation des mythologischen Bildmaterials in der pompejanischen Wandmalerei angezeigt. Der *psychologisch-philologische* Ansatz betrachtet die mythologischen Darstellungen als Vehikel der mythologischen Literatur, deren Inhalte sie zu visualisieren haben. Damit beschränkt sich die Aufgabe der figürlichen Mittelbilder auf eine reine Textillustration. Ihre Funktion besteht darin, als Bildungszitate die literarische Kultiviertheit des jeweiligen Hausherrn zu demonstrieren. Die Norm, der sie gehorchen, ist die einer möglichst pointierten Wiedergabe des zentralen Handlungsmoments im Mythos. Dieser Auffassung entsprechend glaubt ein Großteil der modernen Interpreten, das in den pompejanischen Narzissbildern wiederzufinden, was sie aufgrund ihrer Ovid-Lektüre erwarten: den Blickkontakt des Protagonisten mit seinem Spiegelbild. Dieser ‚Moment des Sehens‘ gibt ihnen Anlass zu einer psychologischen Deutung, die in der kunstwissenschaftlichen Kontroverse um den ‚bewussten‘ oder ‚unbewussten‘ Narziss ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden hat.

Gegen die unterstellte Dienstbarkeit der Bildwerke gegenüber der Literatur hat sich in der Forschung der letzten Jahre allerdings Widerstand geregt[358]. Dass „die Bilder von vornherein nur als Kurz-Verweise auf Texte verstanden werden, oder aber, daß man die Bilder darauf reduziert, *was* sie darstellen und unberücksichtigt läßt, *wie* sie es darstellen“[359], muss als grobe Vernachlässigung des Befunds gelesen werden. Denn in den Bildwerken haben die Maler und ihre Auftraggeber ganz eigene Schwerpunkte gesetzt, die zum Teil in deutlichem Widerspruch zur Erzählung des zugrunde liegenden Mythos stehen. Dieses Urteil des *kultursoziologischen* Ansatzes hat sich auch in der vorliegenden Untersuchung bestätigt. Statt den für den Mythos zentralen

[358] Grundlegend sind hier vor allem die Arbeiten von Tonio Hölscher zu den römischen Historienbildern, s. bes. JdI 95, 1980, 265-321. Zur Übertragung auf Bereiche auch außerhalb der Staatskunst: ders., Römische Bildsprache als semantisches System, AbhHeidelberg 2, 1987, dazu die Rezension von B. Fehr, Gnomon 62, 1990, 722-729. S. außerdem B. Fehr in: P. Hellström - B. Abroth (Hrsg.), Religion and Power in the Ancient Greek World, Symposium Uppsala 1993 (1996) 189-204; S. Muth, Erleben von Raum – Leben im Raum. Zur Funktion mythologischer Mosaikbilder in der römisch-kaiserzeitlichen Wohnarchitektur, Archäologie und Geschichte 10 (1998); dies. in: F. de Angelis – dies. (Hrsg.), Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt – Lo specchio del mito. Immagionario e realtà, Symposion Rom 1998, Palilia 6 (1999); P. Zanker ebenda 131-142; ders. in: K.-J. Hölkeskamp u. a. (Hrsg.), Sinn (in) der Antike, Kongress Essen 2001/2002 (2003) 334-355; Lorenz 10. 27-29.
[359] Lorenz 27.

Moment des ‚Sehens' - den Blick ins Wasser - festzuhalten, haben die römischen Maler Narziss als schönen Anblick zum Zweck des ‚Gesehenwerdens' inszeniert. Mit so unterschiedlichen ikonographischen Mitteln wie dem Aufrichten des Oberkörpers, der Wahl des Entblößungsmotivs und der Präsentation nackter weißer Haut vor der Folie des dunklen Gewandes oder der veränderten Blickrichtung aus dem Bild heraus wurde die Figur vor dem und für den Betrachter vor dem Bild präsentiert. Doch welche Absichten standen hinter dieser eigenwilligen Akzentuierung des Mythos?

Die typologische Analyse hat ergeben, dass sich die Variation der Vorlagen vorwiegend an der Ikonographie für Frauendarstellungen orientierte. Als Chiffren weiblicher Schönheit dienten etwa Hellhäutigkeit, eine enge Beinstellung, herabgesunkene Schultern und eine weiche Körpermodellierung oder feminine Attribute wie zeitgenössische weibliche Modefrisuren, Schmuck sowie Schale und Hydria als weibliches Toilettenrequisit. Betont wurde dieser Aspekt zusätzlich durch die besondere Art der Bildkombinationen. So ist Narziss beispielsweise in der Casa dei Postumii nicht nur wie so oft mit einem weiblichen Akt, in diesem Fall einem liegenden Rückenakt zusammengestellt; das Ensemble wird hier noch durch einen Hermaphroditen ergänzt, an dessen Körperformen Narziss auch in anderen Bildkombinationen angeglichen ist. All diese prinzipiell gegeneinander austauschbaren, funktional äquivalenten Variationen waren gerade nicht dazu geeignet, Narziss als den mythologischen Jäger identifizierbar zu machen. Vielmehr verfolgten sie den Zweck, ihn durch seine äußere Erscheinung an die weibliche und damit passive, untergeordnete Geschlechterrolle anzugleichen und ihn so als einen schönen Knaben zu charakterisieren. Dieser Bezug zur römischen Lebenswelt, der sozialen Institution der Päderastie und den antiken Rollenzuschreibungen, hat sich auch in der zeitgenössischen Literatur niedergeschlagen, wo Narziss unter anderem als Namensgeber für *pueri delicati* auftritt.

Die pompejanischen Maler haben die weibliche Schönheit des Narziss in immer neuen Variationen, Zitaten und Anspielungen auf Kosten des Höhepunkts der Sage versinnbildlicht. Ein solches Ergebnis widerstreitet nicht nur den Interpretationen des psychologisch-philologischen Ansatzes, sondern ist auch mit den Prämissen der Kopienkritik unverträglich. Die rege Variationstätigkeit der römischen Maler sowie die funktionale Äquivalenz der von ihnen eingesetzten verschiedenartigen Mittel zeigt, dass sie von Fall zu Fall und je nach Kontext entscheiden konnten und mussten, welche Strategie für den vorgesehenen Zweck am geeignetsten ist. Das heißt,

sie hatten von Raum zu Raum jeweils neu „sowohl die Mittel gegen die Zwecke, wie die Zwecke gegen die Nebenfolgen, wie endlich auch die verschiedenen möglichen Zwecke gegeneinander rational“[360] abzuwägen. Für ein rationales Verhalten dieser Art hat Max Weber den Begriff des *zweckrationalen* Handelns geprägt.

Dagegen setzt die kopienkritische Forschung eine *wertrationale* Handlungsorientierung des Kopisten als Regelfall voraus. Wertrationales Handeln ist nach Weber dadurch gekennzeichnet, dass der „Wert, an dem das Handeln orientiert wird, zum absoluten Wert“[361] gesteigert wird. Einen solchen „absoluten Wert“ - so die Prämisse der kopienkritischen Methode - bildet für den Kopisten das Vorbild, dessen Originalität und Einmaligkeit um jeden Preis zu bewahren und zu schützen ist. Der Kopist erkennt das Original als vollendet an; vollendet in dem doppelten Wortsinn von vollkommen, meisterhaft, unübertrefflich und deshalb abgeschlossen, fertig und endgültig. Durch diese Wertsetzung ist der Kopist auf eine Handlungsorientierung festgelegt, die ihn zu unbedingtem Gehorsam gegenüber der Autorität des Originals verpflichtet. Den Beweis seiner Loyalität erbringt er durch die Treue seiner Wiedergabe, durch seine Selbstbeherrschung und strenge Disziplin zum Zweck der Vermeidung selbst kleinster Flüchtigkeitsfehler sowie durch Selbstverleugnung und Unterdrückung jedes eigenen kreativen Impulses. Die für die Reproduktion geltende Handlungsnorm ist idealerweise dann erfüllt, wenn es gelingt, alle Spuren des Kopisten zu vermeiden. Analog zur technischen Vervielfältigung ist die Kopie danach nicht der Gegenstand, sondern lediglich ein Mittel der Betrachtung, nämlich der des Originals.

Die kopienkritische Forschung geht von einer Normalitätserwartung aus, die in einem fundamentalen Gegensatz zu den Handlungsbedingungen der römischen Wandmaler steht. Für deren Praxis stellte die Veränderbarkeit des Originals keinen Tabubruch, sondern eine kulturelle Selbstverständlichkeit dar. Fehler wurden nicht allein auf Seiten der Vervielfältigung verortet. Vielmehr besaß die verwendete Vorlage selbst den Status eines unvollkommenen und für den vorgesehenen Kontext unzureichenden Musters, das für Verbesserungen offen stand: *Nihil est enim simul et inventum et perfectum* („Nichts ist zugleich neu und bereits vollkommen“), wie Cicero treffend formulierte[362]. Die Werke der römischen Maler waren das Produkt eines Arbeitsprozesses, bei dem Veränderungen der Vorlage nicht gegen den Willen der Beteiligten

[360] M. Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie (1922; hier zitiert nach der von J. Winckelmann herausgegebenen rev. 5. Auflage von 1972; Nachdr. 2002) 13.
[361] Weber a.O. 12.
[362] Cic. Brut. 71.

durch die Eigendynamik der manuellen Vervielfältigung entstehen, sondern als *bewusste*, vorsätzlich und mit Bedacht vorgenommene Korrekturen. Damit war eine Handlungsorientierung gegeben, die nicht das unmündige Verhalten eines Kopisten, sondern Sachverstand und die Kompetenz zu eigenständigen Entscheidungen verlangte. Nicht die Konservierung des Originals, sondern seine Integration in den vorgesehenen Verwendungszusammenhang bildete die oberste Handlungsmaxime. Allein auf diese Weise konnte das ‚Vorbild' einer musealen Überlieferung entrissen und in die römische Lebenswelt überführt werden.

Für einen solchen Handlungshorizont jenseits der Dichotomie von Original und Kopie ist die kopienkritische Forschung methodisch und konzeptuell nur ungenügend gerüstet. Als Alternative wurde in der vorliegenden Arbeit daher der Äquivalenzfunktionalismus für eine Analyse der Narzissdarstellungen fruchtbar gemacht. Durch die Frage nach der gemeinsamen Funktion der verwendeten Vorlagen und Körperdarstellungen ist es möglich geworden, auch solche Bilder als vergleichsfähig anzusehen, zwischen denen keine formale Ähnlichkeitsbeziehung besteht. Sind die sehr unterschiedlichen Variationen auf diese Weise erst einmal als funktional äquivalente Leistungen erkannt und anerkannt und damit der Fokus auf den Handlungsspielraum der römischen Maler gelegt, ist es auch möglich, sich der entscheidenden Frage zu stellen: der Frage nach den Intentionen und den sozio-kulturellen Hintergründen, die die Entscheidungen der römischen Maler und ihrer Auftraggeber beeinflusst haben. Zu ihrer Beantwortung sollte hier ein Beitrag geleistet werden.

6 Katalog der Narzissdarstellungen und ihrer Bildkombinationen

Der Katalog ist schematisch aufgebaut. Auf die Nennung des Fund- und des gegebenenfalls abweichenden Aufbewahrungsorts folgen Angaben zu den Maßen des Bildfeldes und zum Erhaltungszustand. Bei inzwischen zerstörten Narzissbildern wird die Grundlage der Interpretation - Fotografien, Zeichnungen, Stiche oder Fundberichte - angeführt. Daran schließt sich ein Verweis auf die eigenen Tafeln der Narzissdarstellungen an. Nach einer kurzen Beschreibung und der Datierung beendet eine Literaturliste den jeweiligen Katalogtext. Probleme der Identifizierung und Lokalisierung werden im Anschluss an die betreffenden Katalognummern diskutiert.

Kat. A

Narziss sitzend nach links: Kat. 1 - 16

Kat. A 1

Narziss

Pompeji I 7, 11 (Casa dell'Efebo).

N-Wand von *cubiculum* 12. B. 0, 48 m; H. 0, 48 m.

Guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 1**.

In der linken Bildhälfte sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen, sein linkes Bein ist vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper hat Narziss auf seinen schräg gestellten linken Arm gestützt, während der rechte Arm auf dem Oberschenkel aufliegt und einen gegen die Schulter gelehnten Speer hält. Den Kopf hat der Jäger nach rechts gedreht und gesenkt, doch blickt er nicht zum Spiegelbild. Narziss ist nackt bis auf eine schmale Tuchbahn seines roten Mantels, der dem Sitzenden als Unterlage dient, über den linken Oberschenkel geschlagen ist und dann senkrecht herabfällt. Aus dem langen, lockigen Haar fallen einzelne Strähnen bis

auf die Schultern herab. Rechts von Narziss steht Echo mit dem linken Arm auf eine freistehende, pfeilerartige Felsformation gestützt. Über dem durchsichtigen, hochgegürteten gelben Untergewand trägt sie einen grünen Mantel, der auf der linken Schulter aufliegt und bis in Hüfthöhe herabgerutscht ist. Im Wasser der Quelle, das den Hohlraum im Sitzfelsen ausfüllt, ist das Spiegelbild in Frontalansicht wiedergegeben. Links und rechts ragen im Hintergrund Felsen auf.

4. Stil

A. Maiuri, NSc 1927, 43 Abb. 18; ders., Le pitture delle Case di „M. Fabius Amandio“ del „Sacerdos Amandus“ e di „P. Cornelius Teges“, MonPitt III, Pompei 2 (1938) 16 Nr. 9 Abb. 12; Dreger 20 f. Nr. 45; Levi I 61; F. Matz, WarbWPr 1947, 12; Schefold, WP 33 (h); Thompson 162 Abb. 363; Schefold, VP 194; PPP I 65; Balensiefen 231 K 32, 3; A. Koloski Ostrow, The Sarno Bath Complex (1990) 74. 120 Abb. 114; PPM I 659 Abb. 73 (Wand); S. 661 Abb. 75 (Wand); S. 663 Abb. 79; Rafn 707 Nr. 50; Cerulli Irelli I Farbtaf. 17. II 33 Abb. 32 a. 33; Prehn, Kontext 174 f. 176 f.; A. Wallace-Hadrill, Houses and Society in Pompeii and Herculaneum (1994) Farbtaf. 4 o.; I. Bragantini, AnnOrNap N. S. 2, 1995, 195 Abb. 17; R. Merkelbach, Isis regina - Zeus Sarapis (1995) 237 Abb. 84; ders. in: Ägypten-Bilder, Symposion Augst 1993, Orbis Biblicus et Orientalis 150 (1997) 91 Taf. 25, 1; P. Zanker in: Proceedings of the XVth International Congress on Classical Archaeology, Amsterdam 1998 (1999) 45 Taf. 2 a; Richardson, Catalog 96. 101; Colpo 62. 84 N.3; Romizzi 320 Kat. 60; Hodske Nr. 38 Taf. 48, 1; F. Minotti in: Discutendo Narciso 89 Abb. 7; K. Lorenz, Art History 30, 2007, 679 Abb. 8; Lorenz 306 f. K5bN Farbabb. 8; A. Anguissola, Intimità a Pompei, Image & Context 9 (2010) 328; D’Angelo 226. 231 Abb. 7 (Raum).

Apollo und Daphne

S-Wand von *cubiculum* 12. B. 0, 48 m; H. 0, 48 m.

Guter Erhaltungszustand.

Am linken Bildrand sitzt mit zurückgelehntem Oberkörper und überkreuzten Beinen Apoll, der an seinem umgehängten Köcher zu erkennen ist. Sein herabgerutschter roter Mantel lässt den Körper entblößt. Dem Gott gegenüber steht Daphne, aus deren linker Schulter ein Zweig entspringt, den Apollo mit seiner linken Hand umfasst. Die als Rückenakt wiedergegebene Nymphe hält mit beiden Armen ihren Mantel, der ihren Körper vor Apoll verbergen soll, gleichzeitig aber als Folie für den nackten Oberkörper dient, der dem Betrachter zugewandt ist. Die Beine werden von einem durchsichtigen gelben Untergewand bedeckt.

A. Maiuri, NSc 1927, Abb. 12; ders., Le pitture delle Case di „M. Fabius Amandio“ del „Sacerdos Amandus“ e di „P. Cornelius Teges“, MonPitt III, Pompei 2 (1938) 16 Nr. 8 Abb. 11; Schefold, WP 33 (h); Thompson 169 Abb. 362; E. Schwinzer, Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei (1979) 72; PPP I 65; LIMC III (1986) 346 f. Nr. 32 s.v. Daphne (O. Palagia); PPM I 658 Abb. 72 (Wand); S. 662 Abb. 77; Prehn, Kontext 176; Cerulli Irelli I Farbtaf. 16. II 33 Abb. 32 c; Wallace-Hadrill a.O. Farbtaf. 4 u.; Zanker a.O. 45 Taf. 1 d; Richardson, Catalog 96. 101; Romizzi 320 Kat. 58; Hodske Nr. 39 Taf. 71, 3; Lorenz 205. 306 f. 531 K5bS Abb. 85; Anguissola a.O. 328; D’Angelo 231 Abb. 8.

Angelnde Venus

W-Wand von *cubiculum* 12. B. 0, 54 m; H. 0, 43 m.

Kopf und rechte Schulter der Venus zerstört; insgesamt guter Erhaltungszustand.

Am rechten Bildrand sitzt Venus auf einem Felsen, den Oberkörper vorgebeugt. Ihren eng am Körper anliegenden linken Arm hat sie dicht am Körper aufgesetzt, während sie mit dem ausgestreckten rechten Arm eine Angel hält. Ihre Beine sind angewinkelt, die Füße überkreuzt. Ihr Oberkörper ist nackt, die Beine werden vom herabgerutschten gelben und violetten Mantel bedeckt, an den Füßen trägt sie Sandalen, am linken Oberarm einen Reif. Hinter Venus, von ihren Beinen nahezu verdeckt, sind der Kopf und Oberkörper eines Amors zu erkennen, der in seiner Rechten eine Angel hält. Venus gegenüber steht am linken Bildrand ein weiterer Amor, der mit dem ausgestreckten rechten Arm ebenfalls eine Angelrute hält, mit dem linken einen Korb; im Wasser haben Fische angebissen.

A. Maiuri, NSc 1927, 42; ders., Le pitture delle Case di „M. Fabius Amandio“ del „Sacerdos Amandus“ e di „P. Cornelius Teges“, MonPitt III, Pompei 2 (1938) 17 Nr. 10; Schefold, WP 33 (h), Thompson 162; PPP I 65; PPM I 659 f. Abb. 73 f. (Wand); S. 663 Abb. 78; Cerulli Irelli II 38 Abb. 32 b; Richardson, Catalog 96. 101; Allison - Sear 73 Nr. 1; Romizzi 320 Kat. 59; Hodske Nr. 37 Taf. 12, 2; Lorenz 307 K5bW; Anguissola a.O. 328; Farbaufnahme: zuletzt aktualisiert am 26.01.2017, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_dell%27Efebo_0017.jpg> (12.05. 2017).

Kat. A 2

Narziss

Pompeji I 17, 4 (Casa degli Archi).

S-Wand von *cubiculum* 7. B. 0, 42 m; H. 0, 47 m (mit dem gemalten Rahmen).

Sehr schlechter Erhaltungszustand. Von der Figur des Narziss sind erhalten: der Kopf, der Oberkörper mit der linken Schulter und dem linken Oberarm, die rechte Hand (?), der linke Unterschenkel und der Schaft des Speers in Höhe des rechten Unterarms und über dem Kopf. Echo ist nahezu vollständig verblasst.

S. hier **Taf. 2**.

Das Haltungsmotiv des Narziss lässt sich demnach wie folgt rekonstruieren[363]:

Narziss sitzt nach links, den Oberkörper auf den schräg gestellten linken Arm gestützt. Mit dem rechten Arm, der auf dem rechten Oberschenkel aufliegt, hält er einen Speer, der gegen die rechte Schulter gelehnt ist. Das linke Bein ist vorgesetzt, das rechte wohl wie üblich angewinkelt. Den Kopf wendet Narziss nach rechts. Rechts oben, in der Art einer Zuschauerfigur, ragt der Oberkörper Echos über einem Felsen hervor.

4. Stil

PPP I 205; PPM II 1056 f. Abb. 28 (Wand). 29; Colpo 62. 84 N.11; Romizzi 337 Kat. 135; Hodske Nr. 90.

[363] Grundlage für die Rekonstruktion bildet die Fotografie PPM II 1057 Abb. 29. Der erläuternde Text von B. Amadio ebenda 1056 lautet: „[...] quadro raffigurante il cacciatore Narciso seduto, caratterizzato della lancia disposta in senso diagonale conforme alla posizione della figura, intenta a mirare la propria immagine riflessa della fonte. Il bel Narciso sarà punito degli dèi, che lo trasformeranno in fiore per aver respinto la ninfa Eco; la ninfa compare in alto a destra.“ Unklar bleibt, warum Colpo das Bild unter den Narzissdarstellungen anführt, deren Spiegelbild gesichert ist. Die Erwähnung der Spiegelung bei Amadio gehört zu ihrer Paraphrase des Mythos, nicht zur Beschreibung des Bildes.

Angelnde Venus

W-Wand von *cubiculum* 7. B. 0, 40 m; H. 0, 47 m.

Schlechter Erhaltungszustand; Farben stark verblasst. Das untere Drittel des Bildes ist zerstört.

Rechts im Bild sitzt Venus mit angewinkelten Beinen auf einem Felsen. Ihr Oberkörper ist nahezu frontal wiedergegeben, der Kopf mit dem im Nacken zu einem Knoten zusammengebundenen Haar ins Profil gedreht. Ihren linken Arm hat sie senkrecht aufgesetzt, während sie mit dem ausgestreckten rechten Arm eine Angel hält. Das Gewand ist auf die Hüften herabgerutscht und entblößt ihren Oberkörper. Der Amor am linken Bildrand, der Fischenden gegenüber, ist bis auf einen Flügel, den Kopf und einen Teil des Oberkörpers zerstört. In Kinnhöhe der Göttin ist der Meeresspiegel dargestellt.

PPP I 205; PPM II 1058 f. Abb. 30 (Wand). 31; Romizzi 337 Kat. 136; Hodske Nr. 91 Taf. 12, 1.

Kat. A 3

Narziss

Pompeji II 2, 2 (Casa di D. Octavius Quartio).

W-Wand von *ala* b (*cubiculum*?). H. der Vignette 0, 33 m.

Der Unterkörper des Narziss ist verblasst, die Beine sind nur noch im Umriss zu erkennen; das Spiegelbild ist unkenntlich.

S. hier **Taf. 3**.

Narziss sitzt schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper auf den senkrecht aufgesetzten linken Arm gestützt, hält er mit dem rechten, auf dem Oberschenkel aufliegenden Arm einen Speer, der gegen die Schulter gelehnt ist. Der bis auf den herabgerutschten Mantel nackte Jäger blickt nach links in die Ferne. Im Haar trägt er einen Kranz. Im Wasser, das den Hohlraum im Sitzfelsen ausfüllt, ist das Spiegelbild nicht mehr zu erkennen.

4. Stil

V. Spinazzola, Pompei alle luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I (1953) 378 Abb. 427 (Wand)[364]; Schefold, WP 50 f.; Thompson 162; Schefold, VP 194; PPP I 214; Balensiefen 231 K 32, 4; Rafn 704 Nr. 2; PPM III 49 Abb. 9. 10 (Wand); S. 55 Abb. 21; Richardson, Catalog 140; Colpo 62. 84 N.8; Lorenz 389. 539 K12aW.

Angelnde Venus

N-Wand von *ala* b. H. der Vignette 0, 36 m.

Seit der Freilegung ist das Bild stark verblasst, die Farbe ist z. T. abgeblättert. Einzelheiten sind nur undeutlich zu erkennen. Mehrere Risse im Putz.

Venus sitzt nach links gewendet mit angewinkelten Beinen auf einem Felsen. Den linken Arm senkrecht aufgestützt, hält sie mit dem ausgestreckten rechten Arm eine Angelrute. Durch das herabgerutschte Gewand ist ihr Oberkörper entblößt. Links von ihr ist eine pfützenartige Wasserfläche wiedergegeben.

Spinazzola a.O. 378; Schefold, WP 51; Thompson 162; PPP I 213; PPM III 49 Abb. 10 (Wand); S. 51 Abb. 3; LIMC VIII (1997) 213 Nr. 224 Taf. 148 s.v. Venus (E. Schmidt); Richardson, Catalog140; Allison - Sear 73 Nr. Nr. 2; Lorenz 389. 539 K12aN.

[364] In der Bildunterschrift wird die Darstellung fälschlich als fischende Venus bezeichnet; so auch Schefold, WP 50 f.

Kat. A 4

Narziss

Pompeji III 8, 3-5[365].

W-Wand des Raums östlich der *fauces* von Eingang 4. B. 0, 36 m; H. 0, 43 m.

Zerstört; dokumentiert durch eine Zeichnung von G. Abbate.

S. hier **Taf. 4**.

In der Bilddiagonale sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, während er mit dem rechten, auf dem Oberschenkel aufliegenden Arm einen Speer hält, der gegen die rechte Schulter gelehnt ist. Den Kopf hat Narziss nach rechts gewendet, aber nicht zum Spiegelbild, das im Wasser der Felshöhlung wiedergegeben ist. Narziss ist nackt bis auf einen Mantel, der im Rücken herabfällt und den rechten Oberschenkel bedeckt. Im schulterlangen Haar trägt er einen Blattkranz. Im Hintergrund rechts eine Felswand, links ein Baum.

4. Stil

F. M. Avellino, BANap 2, 1844, 11; Helbig 1343; Trendelenburg 4 Anm. 5 f; Dreger 3 Nr. 9; Thompson 158; Schefold, VP 193; Balensiefen 231 K 32, 6; Disegnatori 295 Abb. 91; Colpo 62. 84 N.5; F. Minotti in: Discutendo Narciso 83 Abb. 5; Hodske Nr. 109 Taf. 41, 4.

[365] Das nach seiner Freilegung wieder verschüttete Haus wird von Schefold, WP 55 und seitdem von der Forschung „Regio III, N-Seite“ lokalisiert. Die Bestimmung des genauen Fundorts ist aufgrund des ausführlichen Grabungsberichts von Avellino und Grundrissen der wieder zugeschütteten Häuser möglich: Avellino a.O. 9-11 (11 zur Verteilung der Bilder im Raum) sowie Helbig S. 481 (B); vgl. CTP II 240 und 334 (hier bereits die richtige Identifizierung). III A 66 f. (Grundriss, Eingang C). Die Nummerierung des auch Casa di Perseo bambino genannten Hauses folgt hier Eschebach 111 (ebenda 6 zu den wechselnden Zählungen der Insula; in den Bänden der Reihe PPM wird die Insula als Nr. 9 gezählt). Die von Schefold als vierte Bildkombination aufgelistete Darstellung Amors als Dornauszieher (MNN 6171) stammt aus dem nördlichen Seitenfeld der Westwand (dazu Avellino a.O. 11; Thompson 158; A. Gallo in: Neapolis 152 f.). Diese Figur wird irrtümlich von V. Sampaolo in: Disegnatori 304 zu Abb. 103 aus diesem Raumkontext herausgelöst und einem Haus in Pompeji III 11, f zugewiesen. - Die von Eschebach 111 erwogene Raumfunktion als Küche berücksichtigt nicht die reiche Wanddekoration. Nach den Bildthemen und der Lage könnte das Zimmer als *cubiculum* gedient haben.

Satyr, Bacchantin entblößend

N-Wand[366] des Raums östlich der *fauces* von Eingang 4.

Zerstört; durch Zeichnung von G. Abbate dokumentiert.

Auf dem felsigen Boden liegt eine schlafende Bacchantin in Rückansicht, die Beine nach links ausgestreckt. Ihr rechtes Bein hat sie angewinkelt, so dass die Fußsohle unterhalb ihres linken Knies sichtbar ist. Die Schlafende trägt ein Brustband und liegt auf dem Gewand, das ein hinter ihr stehender Satyr von ihrem Körper zieht und sie so bis zu den Oberschenkeln entblößt. Der nach rechts gewendete, über die Bacchantin gebeugte Satyr hat seinen linken Arm zu einem Staunensgestus erhoben. Im Haar trägt er einen Blattkranz.

Avellino a.O. 11; Helbig 543; Trendelenburg 4 Anm. 5 f; Schefold, WP 55; Thompson 158; Schefold, VP 193; Disegnatori 296 Abb. 93.

Angelnde Venus

O-Wand des Raums östlich der *fauces* von Eingang 4. B. 0, 35 m; H. 0, 40 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung „in den Einzelheiten unkenntlich“[367].

Helbig gibt ohne weitere Beschreibung lediglich das Thema an. Durch seinen Vergleich mit einer anderen Darstellung dieses Themas (Helbig 346) ergeben sich folgende Anhaltspunkte: Venus war nach links sitzend wiedergegeben. Mit dem rechten Arm hielt sie die Angel, während der linke Arm senkrecht aufgestützt war.

Avellino a.O. 11; Helbig 347; Trendelenburg 4 Anm. 5 f; Schefold, WP 55; Thompson 158; Hodske Nr. 110.

---

[366] Nach Avellino a.O. 11 handelte es sich um ein Mittelbild („quadretto“), während Abbate die Szene als Vignette wiedergibt. Nach dem Maßstab auf seiner Reproduktion beträgt die Breite mehr als 0, 50 m und liegt damit deutlich über den Werten der beiden Bildkombinationen.

[367] Helbig 347. Die Identifizierung des Themas geht auf Helbig zurück. Nach Avellino a.O. 11 war die Darstellung bereits bei der Freilegung des Hauses unkenntlich: „non più si ravvisano“.

Kat. A 5

Narziss

Pompeji V 2, 15.

S-Wand von *triclinium* l. Die Maße sind unbekannt.

Zerstört, aber durch eine Zeichnung F. (?) Winter dokumentiert.

S. hier **Taf. 5**.

In der Bilddiagonale sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, während er mit dem rechten, auf dem Oberschenkel aufliegenden Arm einen an die rechte Schulter gelehnten Speer hält. Beide Beine werden von dem von den Schultern herabgerutschten, violett und rot schimmernden Mantel bedeckt. Narziss blickt schräg nach unten, aber nicht zum Spiegelbild. Im schulterlangen blonden Haar trägt er einen Kranz, an den Füßen Sandalen. Aus dem Hohlraum im Felssitz sprudelt eine Quelle hervor, deren Wasser Narziss' Kopf reflektiert. Rechts im Bild steht mit weiter Schrittstellung ein kleiner Amor, der, über die Quelle gebeugt, beide Arme zu einem Staunensgestus erhoben hat[368]. Im Hintergrund erhebt sich ein breiter Rundbau, der von Felsen und Büschen eingerahmt wird.

4. Stil

A. Mau, RM 5, 1890, 272 Nr. 12 mit Abb.; Reinach, RP 196, 3; Dreger 16 Nr. 30 (Lit. unter Nr. 29 angegeben); HBr Text II 48; Levi I 61; Schefold, WP 73; Schefold, VP 194; PPP II 67; Rafn 705 Nr. 27 mit Textabb.; Prehn, Kontext 175; Colpo 62. 84 N.6; Romizzi 355 Kat. 227; Hodske Nr. 155 Taf. 47, 1.

[368] Anders Hodske 169 Nr. 155: „[...] beugt sich ein Eros über das Wasser und winkt dem Spiegelbild zu".

Parisurteil

W-Wand von *triclinium* l; MNN 119691. B. 0, 41 m; H. 0, 42 m.

Guter Erhaltungszustand.

Am rechten Bildrand sitzt in orientalischer Tracht Paris, der durch die an den Fels gelehnte Syrinx als Hirte gekennzeichnet ist. Hinter ihm steht mit Flügelhut und Heroldstab Mercur. In der linken Bildhälfte stehen die drei Göttinnen, deren Schönheit Paris bewerten soll. In der Mitte der Gruppe ist Venus wiedergegeben, die dem Betrachter frontal zugewendet ist. Mit dem erhobenen linken Arm zieht sie ihren Mantel vom Körper, der als Folie für ihren entblößten Körper dient. Rechts, Paris am nächsten, schließt sich Minerva mit Helm, Schild und Speer an. Links im Bild vervollständigt Iuno, die ein Zepter hält, die Gruppe. Die Blicke der Göttinnen und auch von Mercur sind nicht auf Paris gerichtet, sondern gehen nach rechts aus dem Bild heraus.

Mau a.O. 272-274 Nr. 13 mit Abb.; Guida Ruesch 1263; Reinach, RP 164, 2; Elia 13; C. Clairmont, Das Parisurteil in der antiken Kunst (1951) 84 K 267; R. Schilling, La religion romaine de Vénus depuis les origines jusqu'au temps d'Auguste, BEFAR 178 (1954) Taf. 21; Schefold, WP 73; Schefold, VP 167 f. 194 Taf. 172, 2; G. Fleischhauer, Etrurien und Rom, Musikgeschichte in Bildern II 5 (1965) 117 Abb. 64; Dexter 141. 157, bes. 160 Abb. 61; PPM III 859 Abb. 9; Collezioni 152 f. Nr. 202 mit Abb.; LIMC VII (1994) 183 Nr. 75 Taf. 122 s.v. Paridis iudicium (A. Kossatz-Deissmann); B. Bergmann, ArtB 76, 1994, 237 Abb. 25; A. Dierichs, AW 29, 1998, H. 4, 289 Abb. 13; Richardson, Catalog 157; Romizzi 356 Kat. 228; Hodske Nr. 154 Taf.76, 3; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 102 mit Farbabb.; Lorenz 206. 544 K16bN Abb. 88 (mit falscher Herkunftsangabe).

Kat. A 6

Narziss

Pompeji V 4, a (Casa di M. Lucretius Fronto).

N-Wand von *cubiculum* 6. B. 0, 48 m; H. 0, 51 m.

Guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 6**.

In der Bilddiagonale sitzt Narziss mit überkreuzten Beinen schräg nach links auf einem Felsen, den Oberkörper auf den senkrecht gestellten und dadurch verzeichneten linken Arm gestützt. Mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden rechten Arm hält er einen Speer, der gegen seine rechte Schulter gelehnt ist. Den leicht geneigten Kopf wendet Narziss nach rechts. Der Jäger ist nackt bis auf einen durchsichtigen, in Rot- und Grüntönen changierenden Mantel, der beide Beine mehr enthüllt als verdeckt. Der schlanke Körper[369] mit Bauchfalten und den Ansätzen von Brüsten ist sehr weiblich gebildet. Im schulterlangen, lockigen blonden Haar, aus dem Locken auf die Stirn herabfallen, trägt Narziss einen Blattkranz und eine Binde. Unterhalb des geschlossenen Felsblocks, auf dem Narziss sitzt, hat sich eine kleine Wasserfläche gebildet, die als Spiegel dient. Ritzungen sollen die Bewegung der Oberfläche wiedergeben. Die Szene ist in einer Felslandschaft angesiedelt, deren dunkelgrüne Farbgebung die Hellhäutigkeit des Narziss besonders hervorhebt.

4. Stil

A. Sogliano, NSc 1901, 160 Abb. 14; A. Mau, RM 16, 1901, 350 Nr. 10; F. Kuntze, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 13, 1904, 297; Rodenwaldt 192; R. Cagnat – V. Chapot, Manuel d'archéologie romaine II (1920) 97 Abb. 396; Reinach, RP 196, 1; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen II (1923) 292 Abb. 674; H. Diepolder, RM 41, 1926, 49 Anm. 1; H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands, Ergbd. (1928) Abb. S. 210; Rizzo Taf. 126 r.; P. Marconi, La pittura dei Romani (1929) Abb. 91; Dreger 11 f. Nr. 1; Levi I 61; Richardson, Dioscuri 152 Anm. 151; Schefold, WP 86 (V 4, 11 [i]); Thompson 154 Abb. 335; Schefold, VP 192; W. Peters, Landscape in Romano-Campanian Painting (1963) 145 Abb. 137; O. Schönberger, Philostratos (1968) Abb. S. 505; Kraus – Matt 191 Abb. 258; F. L. Bastet in: NFP 195; E. La Rocca – M. u. A. de Vos, Guida archeologica di Pompei (1976) 318; H. Eschebach, Pompeji (1978) Farbtaf. 129; Dexter 144. 147. 148 Anm. 2; Mostra Documentazione 173 Nr. 36a (Wand); Zaberns Archäologischer Kalender 1984 (sehr gute Farbabb. für den 29.10.-11.11.); PPP II 86; Balensiefen 231 K 32, 10 Taf. 30, 2; Guillaud 193 Farbabb. 302; J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C – A.D. 250 (1991) 159 Abb. 79; W. J. T. Peters, KölnJb 24, 1991, 136 f. Abb. 3 (Umzeichnung der Wand); PPM III 1002 f. Abb. 72a. b (Wand); S. 1005 Abb. 74; Rafn 704 Nr. 1 Taf. 415; Prehn, Kontext 174; Cerulli Irelli I Farbtaf. 45. II 96 f. Abb. 159 b; Peters 332-334 Farbtaf. 12 (Wand). 15; G. Hafner, RdA 18, 1994, 51 Abb. 9; Prehn, Spiegel 107 f. Abb. 2; A. Santucci in: R. Raffaelli u. a. (Hrsg.); Pietas e allattamento filiale. La vicenda, l'exemplum, l'iconografia, Kolloquium Urbino 1996 (1997) 133. 135; S. Nappo, Pompeii (1998) Farbabb. S. 126; Richardson, Catalog 129. 142; Dickmann, Männermythen 285 Abb. S. 287 o. (mit falscher Herkunftsangabe); H. Lavagne u. a., Jeunesse de la beauté ²(2001) Farbtaf. 22. 45 (Detail); F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (2002) Farbabb. S. 274; Bettini – Pellizer 95 Farbtaf. 5; J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 257 Abb. 150; Colpo 70. 85 N.27 (der Verweis auf Helbig ist zu streichen) Abb. 11; F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 323. 327 Abb. 3; Romizzi 94. 358 Kat. 241; G. Sauron in: A. Vigourt u. a. (Hrsg.), Pouvoir et religion dans le monde romain (en hommage à J.-P. Martin), (2006) 153; Elsner 133. 155 Abb. 6.1; G. L. Grassigli in: Discutendo Narciso 104 Abb. 10; Hodske Nr. 166 Taf. 41, 1. Farbtaf. 3, 1; E. Simon, Thetis 13/14, 2007, 152 Abb. 5; K. Schade, JdI 122, 2007, 191 Farbtaf. 11; M. Gindhart in: L. Käppel – D. Klein (Hrsg.), Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikenrezeption (2008) 34 Abb. 1; Lorenz 189. 547 K19bN Abb. 65; R. Robert in: Kongress Neapel 309; A.

[369] A. Sogliano, NSc 1901, 160 spricht von „forme delicate e assai slanciate".

Anguissola, Intimità a Pompei, Image & Context 9 (2010) 315 Abb. 165; Fischer 89. 96 Abb. 1; Valladares 386-390 Farbabb. 10 (Wand). 12; É. Prioux, Pallas 93, 2013, 217-235 Abb. 5; P. E. Knox in: J. F. Miller - C. E. Newlands (Hrsg.), A Handbook to the Reception of Ovid (2014) 45.

Mikon und Pero

S-Wand von *cubiculum* 6. B. 0, 47 m; H. 0, 55 m.

Das Bild, vor allem die Figur Mikons, schon bei der Auffindung stark verblasst, Teile des Epigramms zerstört.

In einem Kerker, durch dessen vergittertes Fenster Licht in die dunkle Zelle fällt, befinden sich Mikon und Pero, die beide durch lateinische Namensbeischriften gekennzeichnet sind. In der Bildmitte, frontal wiedergeben, mit einem violettem Untergewand bekleidet, kniet Pero mit ihrem linken Bein auf dem Boden, den rechten Unterschenkel senkrecht aufgestellt. Mit ihrer Rechten bietet sie ihrem Vater die entblößte linke Brust, während sie mit dem ausgestreckten linken Arm einen Zipfel seines herabgesunkenen Mantels in die Höhe zieht[370]; den Kopf hat sie in Richtung Mikons gesenkt. Vor ihr in Profilansicht Mikon, der nach links auf dem Boden sitzt, sein linkes Bein ausgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper aufgerichtet, saugt er die ihm dargebotene Milch und greift mit der Linken an Peros rechte Brust, während sein rechter Arm auf ihrem rechten Oberschenkel ruht. Die Einzelheiten des wohl ursprünglich ausgemergelten Körpers sind unkenntlich. In der linken oberen Bildecke das erläuternde Epigramm.

A. Sogliano, NSc 1900, 199 f. Abb. 1; Mau a.O. 350 f. Nr. 11; HBr Text I 223 Taf. 160 r.; Lippold 148 Nr. 3; W. Deonna, Deux études de symbolisme religieux, Collection Latomus18 (1955) 11 Taf. 3, 4; Richardson, Dioscuri 152 Anm. 151; Schefold, WP 86; E. R. Knauer, JbBerlMus 6, 1964, 16 Abb. 5; Thompson 154 mit Anm. 54 Abb. 336; La Rocca – de Vos a.O. 318; Dexter 144. 147; PPP II 87; M. de Vos in: S. Settis (Hrsg.), Memoria dell'antico nell'arte italiana II (1985) 360 Abb. 288; W. J. T. Peters, KölnJb 24, 1991, 137; PPM III 1007 Abb. 78a. b (Wand); S. 1008 Abb. Abb. 81; J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C. – A.D. 250 (1991) 159 Abb. 80; Cerulli Irelli II 96 Abb. 159a; Peters 334-336 Abb. 217 (Wand). 246; LIMC VII (1994) 328 Nr. 5 Taf. 270 s.v. Pero II (G. Berger-Doer); A. Santucci in: Raffaelli a.O.125-127. 133-135 Taf. 3; A. Tontini, ebd. 142 Abb. 1 (Epigramm); Richardson, Catalog 129. 142; Coarelli a.O. 275 (die Farbabb. gibt nicht das Bild aus dem Frontohaus, sondern aus Pompeji IX 2, 5 [c] wieder); J. R. Clarke, Art in the Lives of Ordinary Romans (2003) 257 Abb. 151; K. Milnor, Gender, Domesticity, and the Age of Augustus (2005) 98-102 Abb. 2; Romizzi 94. 358 Kat. 242; Sauron a.O. 152-156 Farbtaf. 5, 3; Elsner 155 Abb. 6.3; Hodske Nr. 165 Taf.

[370] Vgl. Santucci a.O. 125: „per sottrarre la scena ad occhi estranei, in un gesto di pudore e timore".

167, 4; Lorenz 428. 548 K19bS Abb. 232; L. Piazzi in: F. de Angelis (Hrsg.), Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker (2007) 183 f. Abb. 95; Robert a.O. 304 f. 309 Abb. 1; Anguissola a.O. 315 Abb. 166; Valladares 386-390 Farbabb. 13; Prioux a.O. 217-235 Abb. 1. 7 (Wand); Knox a.O. 44 f. Abb. 3, 3.

Kat. A 7

Narziss

Pompeji VI 15, 5 (Casa di M. Pupius Rufus).

W-Wand von *cubiculum* 1. B. 0, 32m; H. 0, 36 m.

Stark verblasst; Kopf, rechter Arm und rechte Schulter des Narziss sowie das Spiegelbild sind zerstört, der Rest ist nur im Umriss zu erkennen.

S. hier **Taf. 7**.

Nachahmung eine Klapptafelbildes mit gemaltem Holzrahmen und geöffneten Flügeln[371]: Narziss sitzt mit den Beinen nach links auf einem Felsen. Den Oberkörper hat er auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, sein rechter Arm ruht auf dem rechten Oberschenkel. Sein linkes Bein ist ausgestreckt, das rechte angewinkelt. Von seinem Mantel ist ein schmaler Gewandstreifen zu erkennen, der senkrecht herabfällt. Nach der Beschreibung von A. Mau lassen sich folgende Angaben ergänzen: Mit seiner rechten Hand hielt Narziss zwei Speere, die gegen die rechte Schulter gelehnt waren. Der Jäger war bekränzt, sein roter Mantel bedeckte den rechten Oberschenkel. Unterhalb von Narziss befand sich das Spiegelbild, den Hintergrund bildeten Bäume.

4. Stil[372]

A. Sogliano, NSc 1897, 29; A. Mau, RM 13, 1898, 21 Nr. 1; W. Klein, ÖJh 13, 1910, 125 Anm. 2; Schefold, WP 150; A. Gasser, Die Klapptafelbilder in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (maschinenschr. Diss. Wien 1982) 96 ff. Kat. B 5; PPP II 329 f.; Balensiefen 232 K 32, 16; PPM V 620 f. Abb. 74 (Wand). 75; Romizzi 402 Kat. 497; Hodske Nr. 364.

[371] Vgl. Kat. A 20.
[372] Nach A. Mau, RM 13, 1898, 12. 21 sind die Wanddekorationen des Hauses vor dem Erdbeben von 62 n. Chr. entstanden. Die wieder aufgebauten Mauern blieben ohne Stuck.

Kat. A 8

Narziss

Pompeji VII 15, 2 (Casa del Marinaio)[373].

O- oder W-Wand von *tablinum* t; Pompeji, Antiquarium 20877. B. des Fragments 0, 51 m; H. 0, 59 m.

Der gemalte Rahmen des aus zahlreichen Bruchstücken zusammengesetzten Bildes ist nur im unteren Teil erhalten; zahlreiche Risse, die besonders das Gesicht von Narziss beinträchtigen. Sein linker Fuß und Unterschenkel sind nicht erhalten, ebenso der obere Teil des Speers. Weitere Beschädigungen durch die Bombardierung des „Museo Pompeiano“ 1943; Zustand der Restaurierung: breiter Riss durch das Spiegelbild, Großteil des Gesichts von Narziss zerstört; original ist nur noch die Stirnpartie mit dem linken Auge, der Rest ist ergänzt; die Restaurierung hat das Gesicht entstellt.

S. hier **Taf. 8**.

Narziss sitzt schräg nach links auf einem Felsen, den Oberkörper auf den schräg gestellten linken Arm gestützt. Mit dem rechten Arm umfasst er einen Amor, der auf seinem rechten Oberschenkel hockt und den Speer des Narziss übernommen hat. Das teilweise zerstörte linke Bein ist vorgesetzt, das rechte angewinkelt. Narziss ist nackt bis auf einen dunkelroten Mantel, der auf den Fels herabgerutscht als Unterlage dient und das rechte Bein bedeckt. Den leicht gesenkten Kopf nach rechts gedreht, blickt Narziss nach rechts aus dem Bild heraus. Im schulterlangen Haar mit Korkenzieherlocken über der Stirn trägt er einen Blattkranz. Mit breitem Becken, schmaler Taille, schmalen Schultern, Bauchfalten und den Ansätzen von Brüsten ist Narziss sehr weiblich wiedergegeben. Im Wasser der Quelle, die aus dem Hohlraum des Sitzfelsens austritt, ist das Spiegelbild sehr sorgfältig gezeichnet. Ritzungen sollen die Bewegung der Wasseroberfläche nachahmen. Der dunkelgrüne Hintergrund kontrastiert auch hier mit der Hellhäutigkeit des schönen Knaben.

4. Stil

G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 142 Nr. 377; Fiorelli, Descrizione 306; ders., Guida di Pompei (1877) 108 Nr. 2; Sogliano 590; Reinach, RP 197, 7; Dreger 4 Nr. 27; S. 5 Nr. 36; S. 15 Nr. 28; Schefold, WP 206; PPP III 226; Balensiefen 233 K. 32, 26 Taf. 29; Prehn, Kontext 177 Anm. 1; PPM VII 736 Farbabb. 64; Picta fragmenta 124 Kat. 75 mit Farbabb. (restaurierter Zustand); Richardson, Catalog 146; L. García y García, Danni di guerra a

[373] Reinach, Dreger und Schefold haben die Übereinstimmung zwischen der Beschreibung von Sogliano und der bei Reinach publizierten Umzeichnung eines Fotos von Giorgio Sommer nicht erkannt. Das Narzissbild fehlt in der Publikation des Hauses durch J. L. Franklin jr., Pompeii. The „Casa del Marinaio“ and its History, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Monografie 3 (1997).

Pompei, Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 15 (2006) 185 Farbabb. 429; Romizzi 447 Kat. 704; Hodske Nr. 547 Taf. 45, 1; Lorenz 592 K57b.

Kat. A 9

Narziss

Pompeji VIII 5, 37 (Casa delle Pareti rosse).

W-Wand von Raum c. B. 0, 37 m; H. 0, 38 m.

Die Farben verblasst, das Gesicht des Narziss weitgehend zerstört, Spiegelbild und Amor nur noch im Umriss zu erkennen. Große Fehlstelle in der oberen linken Bildhälfte. Zeichnung von G. Discanno.

S. hier **Taf. 9**.

Narziss sitzt schräg nach links auf einem (bearbeiteten?) Felsen, sein linkes Bein ist vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den aufgerichteten Oberkörper hat er auf den senkrecht aufgesetzten linken Arm gestützt, während er mit dem rechten, auf dem Oberschenkel aufliegenden Arm einen Speer hält. Den Kopf gerade aufgerichtet, blickt Narziss aus dem Bild heraus. Er ist nackt bis auf einen roten Mantel, der von den Schultern herabfällt, als Unterlage dient und das rechte Bein bedeckt. Im schulterlangen, lockigen Haar trägt Narziss einen Blattkranz mit Beeren. Unterhalb des Felsens spiegelt sich sein Kopf auf einer pfützenartigen Wasseroberfläche. Rechts unten im Bild kauert Amor, den Blick auf Narziss gerichtet. Mit dem rechten Arm hält er eine Fackel über das Wasser. In der Bildmitte ragt ein über Eck gesehenes Pfeilermonument in die Höhe[374]. Im Hintergrund links ein Baum, rechts wohl Buschwerk.

4. Stil

A. Sogliano, NSc 1882, 438; A. Mau, BdI 1884, 106 f. Nr. 16; Schefold, WP 228; Thompson 88 Abb. 95; Schefold, VP 196; PPP III 358; P. W. Rawson, The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts, BAR 347 (1987) 165 Kat. II b Abb. 21 (fälschlich als Marsyas und Olympos gedeutet); Balensiefen 232 K 32, 29; PPM VIII 644 Abb. 49 (Wand); S. 645 Abb. 51; Colpo 62. 84 N.9; Romizzi 465 f. Kat. 802; Hodske Nr. 625 Taf. 41, 3; Lorenz 602 K64bW; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 116 Abb. 78.

[374] Im Gegensatz zur Zeichnung von G. Discanno sind die beiden Seiten des Pfeilers in etwa gleich breit.

Apollo citharoedus

N-Wand von Raum c. B. 0, 37 m; H. 0, 36 m.

Insgesamt guter Erhaltungszustand, die Frau verblasst; Foto Sommer 9219.

Apollo sitzt auf einer Steinbank mit Löwenfüßen und hält mit dem linken Arm eine Leier, während die Rechte über dem Kopf erhoben ist. Rechts sind auf einem Tisch eine Henkelkanne, ein Lorbeerzweig und ein Tuch dargestellt, bei dem es sich vielleicht um das Futteral für die Leier handelt. Im Hintergrund ist der Oberkörper eines bekränzten Mädchens, vielleicht einer Muse, zu sehen.

Sogliano a.O. 438 f.; Mau a.O. 106 Nr. 15; AvP VII 1, 129 Abb. 111 b (Detail); HBr Text I Taf. 183; Schefold, WP 228; Thompson 88 Abb. 94; LIMC II (1984) 406 Nr. 298 s.v. Apollon/Apollo (G. Bauchhenss); PPP III 357; Rawson a.O. 165 Kat. II c; A. E. Riz, Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (1990) 62 Kat. 55 Taf. 24, 3; Cerulli Irelli II 169 Abb. 300 a (Wand); PPM VIII 638 f. Abb. 36. 38 (Wand); S. 640 Abb. 39; Richardson, Catalog 127; A. Gallo, RStPomp 11, 2000, 93; Romizzi 465 Kat. 800; Hodske Nr. 627 Taf. 75, 2; Lorenz 297 f. 601 K64bW Abb. 139 a.

Bestrafung des Marsyas

S-Wand von Raum c. B. 0, 41 m; H. 0, 39 m.

Teil des Oberkörpers und des Kopfes von Marsyas sowie der Kopf des Skythen zerstört; Zeichnung v. G. Discanno.

In der Bildmitte steht der an einen Baum gebundene Marsyas, dessen dunkler Körper frontal wiedergegeben ist. Auf die Beine fallen starke Glanzlichter. Links von ihm hockt nach links, in orientalischer Tracht gekleidet, der messerwetzende Skythe. Den Kopf wendet er in Richtung seines Opfers zurück. Rechts unten sind die Flöten des Marsyas gegen einen Fels gelehnt.

Sogliano a.O. 439; Mau a.O. 106 Nr. 14; HBr Text I 250 f. Abb. 75 (Zeichnung von Discanno); Schefold, WP 228; Thompson 88 Abb. 96; Schefold, VP Taf. 119, 2; H. A. Weis, The Hanging Marsyas. The origin and history of a statue (Diss. Bryn Mawr College 1977; Ann Arbor Microfilms 1980) Kat. 158; PPP III 357; Rawson a.O. 165 Kat. II a Abb. 30; Cerulli Irelli II 170 Abb.

301; PPM VIII 642 f. Abb. 44 (Wand). 46; Richardson, Catalog 127; Gallo a.O. 93; Romizzi 465 Kat. 801; Hodske Nr. 626 Taf. 143, 3; Lorenz 297 f. 601 K 64bS Abb. 139 b.

Kat. A 10

Narziss

Pompeji IX 2, 27 (Casa del Granduca di Toscana)[375].

W-Wand von *triclinium* k. B. 0, 37 m; H. 0, 37 m.

Zerstört; dokumentiert durch eine Zeichnung von G. Mariani sowie Reproduktionen der Wand.

S. hier **Taf. 10**.

In der rechten Bildhälfte sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper auf den senkrecht aufgesetzten linken Arm gestützt, hält er mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden rechten Arm einen Speer, der hier in einigem Abstand vom Körper aufgerichtet ist. Der rote Mantel ist auf den Felssitz herabgerutscht und bedeckt das rechte Bein. Den Kopf hat Narziss nach rechts gedreht und leicht zur Seite geneigt, ohne zum Spiegelbild zu blicken. Das Haar, aus dem einzelne Locken auf die Schultern herabfallen, wird im Nacken zusammengehalten. Unterhalb von Narziss spiegelt sich sein Kopf in einer pfützenartigen Wasserfläche. Links nähert sich hinter Narziss ein Amor, der mit dem ausgestreckten rechten Arm eine Fackel hält. In der Bildmitte ist ein über Eck wiedergegebenes Architekturmonument zu sehen. Im Hintergrund Felsen und Gebüsch.

4. Stil

C. Bartone, GdS N. S. 2, 1870, 11 f.; A. Trendelenburg, BdI 1871, 178; G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 142 Nr. 376; Fiorelli, Descrizione 390; Sogliano 588; Dreger 5 Nr. 35; Schefold, WP 245; Schefold, VP Taf. 175, 4; PPP III 428; E. De Carolis in: Ital. Reise 226 f. Nr. 69 Farbabb. 308 (Wand); Balensiefen 232 K 32, 31 Taf. 32, 1; Rafn 705 Nr. 29 mit Textabb.; Orlowsky 441 Nr. 178; Prehn, Kontext 175; PPM IX 126 f. Abb. 16. Farbabb. 17 a (Wand); Colpo 62. 81. 84 N.7; Romizzi 476 Kat. 849; Hodske 169 Nr. 672 Taf. 45, 3. 4.

[375] Das von Sogliano 588 beschriebene Narzissbild dieses Hauses wird von Schefold, WP 243 und Balensiefen 232 K 32, 30 als Doublette auch unter Pompeji IX 2, 17 (i) geführt.

Kat. A 11

Narziss

Pompeji IX 5, 14.

N-Wand von *cubiculum* l. Erhaltene H. 0, 33 m; B. 0, 46 m[376].

Bereits bei der Auffindung war etwa ein Viertel der rechten Seite mit dem linken Arm, der linken Schulter und einem Großteil des Kopfes zerstört. Heute ist die Oberfläche des Fragments besonders in der oberen Hälfte stark verwittert. Der obere Bildrand, der ganze Kopf, der linke Fuß, die Speere und Sandalen des Narziss sowie das Spiegelbild sind unkenntlich.

S. hier **Taf. 11.**

In der Diagonale des ursprünglich fast quadratischen Bildes sitzt Narziss mit den Beinen nach links. Sein linkes Bein hat er ausgestreckt, das rechte angewinkelt. Sein linker Arm liegt auf dem linken Oberschenkel auf. Narziss ist nackt bis auf einen roten Mantel, dessen unteres Ende über die Beine geschlagen ist, der das rechte Bein ganz bedeckt und über den linken Oberschenkel als schmaler Gewandstreifen herabfällt.

Weitere Einzelheiten sind durch die Beschreibungen von A. Mau und A. Sogliano gesichert: zwei Speere im rechten Arm, der Mantel auf der Schultern aufliegend, an den Füßen Sandalen und unterhalb von Narziss die Quelle mit dem Spiegelbild.

Aufgrund der Schräglage des Oberkörpers und nach Ausweis der typologischen Entsprechungen lässt sich der linke Arm ergänzen, der in einigem Abstand vom Körper seitlich aufgesetzt war. Die Speere waren gegen die rechte Schulter gelehnt.

4. Stil

G. Fiorelli, NSc 1878, 184; A. Mau, BdI 1879, 265 Nr. 34; Sogliano 587; Dreger 3 Nr. 17; Schefold, WP 262 (s); Thompson 156; Schefold, VP 194; PPP III 484; Balensiefen 233 K 32, 33; PPM IX 649 Abb. 80 (Wand). 81; Colpo 86 Nr. 12; Romizzi 485 Kat 922; Hodske Nr. 733 Taf. 41, 2; Lorenz 616 K74eN.

[376] Das Bildfeld dürfte in etwa so groß wie das erhaltene Mittelbild der Ostwand gewesen sein, dessen Breite 0, 41 m beträgt. Diese Annahme wird durch die graphische Rekonstruktion der Narzissdarstellung bestätigt. Die äußersten Punkte der Figur, der linke Fuß und auf der anderen Seite die linke Hand, sind dann bis dicht an den Bildrand gerückt. Aufgrund des Erhaltungszustands ist nicht auszuschließen, dass ursprünglich eine weitere Figur eingefügt war.

Satyr, Bacchantin entblößend

O-Wand von *cubiculum* l. B. 0, 41; erhaltene H. 0, 21 m.

Obere Bildhälfte zerstört; die Beinstellung der männlichen Figur lässt sich nicht mehr mit Sicherheit erschließen.

Im Vordergrund liegt eine schlafende Bacchantin in Rückansicht auf einem Polster mit einem weißen Kissen. Ihr Kopf ruht auf dem angewinkelten rechten Unterarm, während der linke Arm eng am Körper anliegt. Sie hat die Beine nach links ausgestreckt, ihr linker Unterschenkel ist angewinkelt. Die Schlafende ist nackt bis auf ein grünes Gewand, das die Beine bedeckt, und bis auf ein Brustband und Armreife. Hinter ihr sind nur noch undeutlich die Beine einer männlichen Figur zu erkennen, die A. Mau wie folgt beschreibt: „Le si avvicina dallo sfondo un uomo, riconoscibile dalla muscolatura come Satiro, di cui son conservate soltanto le gambe: quella sin. sta col ginocchio per terra, l'altra col piede, mentre il ginocchio è piegato in un angolo di c. 100 gradi; sulla coscia giace un lembo della clamide rossa".

Fiorelli a.O. 184; Mau a.O 265 Nr. 35; Sogliano 841; Schefold, WP 261 (s); Thompson 156; Schefold, VP 194; PPP III 484; PPM IX 650 f. Abb. 82 (Wand). 83; Romizzi 485 Kat. 923; Lorenz 616 K74eO.

Kat. A 12

Narziss

Pompeji IX 9, d.

S-Wand von *tablinum* f. B. 0, 45 m; H. 0, 50 m.

Zerstört; durch eine Zeichnung dokumentiert.

S. hier **Taf. 12**.

In der Bilddiagonale sitzt Narziss nach links auf einem Felsen, den Oberkörper auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, während er mit dem rechten Arm einen Speer hält. Das linke Bein hat er ausgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Kopf nach rechts gewendet, blickt er aus dem Bild heraus. Sein roter Mantel ist auf die Oberschenkel herabgerutscht. Das lange, lockige

Haar, aus dem einzelne Strähnen auf die Schultern herabfallen, ist über der Stirn in Korkenzieherlocken angeordnet; im Haar trägt der Jäger einen Kranz. Ursprünglich war der Körper wohl weicher gebildet als in der Reproduktionszeichnung; darauf deuten die Wiedergabe des tiefliegenden Bauchnabels und der Quetschfalten darüber hin. Rechts steht hinter Narziss ein Amor, der mit beiden Händen eine erhobene Fackel hält. Rechts unten ist das Spiegelbild des Narziss frontal im Wasser der Quelle wiedergegeben, die aus seinem Felssitz entspringt. Links wächst im Hintergrund ein Baum.

4. Stil

A. Mau, RM 4, 1889, 118; A. Sogliano, NSc 1889, 131; Schefold, WP 283 f. (IX 9, 17 [14] [f]); Thompson 162 Abb. 358; Schefold, VP 195 Taf. 178, 3; PPP III 547; Balensiefen 233 K 32, 34 Taf. 32, 2; Rafn 706 Nr. 31 mit Textabb.; Prehn, Kontext 174. 176; A.-B. Renger (Hrsg.), Mythos Narziß (1999) Abb. S. 68; PPM X 77 Abb. 20; Colpo 62. 84 N.1 Abb. 1; Romizzi 495 Kat. 992; F. Ghedini, Eidola 4, 2007, 53 Abb. 1 a; Hodske Nr. 786 Taf. 45, 2; Lorenz 626 K80aS.

Angelnde Venus

O-Wand von *tablinum* f. B. 0, 47 m; H. 0, 50 m.

Zerstört; durch Zeichnung dokumentiert.

Rechts im Bild sitzt Venus auf einem Felsen, die Beine angewinkelt, ihre Füße überkreuzt. Den linken Arm hat sie auf den Fels gestützt, während sie mit ihrem ausgestreckten rechten Arm eine Angel hält. Die Göttin, deren Haar im Nacken zu einem Knoten zusammengebunden ist, ist nackt bis auf einen gelben Mantel, der ihren Unterkörper bedeckt. An den Unter- und Oberarmen trägt sie Armreife, um den Hals eine Kette, zudem am Oberkörper ein Kreuzband. Ihr gegenüber steht am linken Bildrand Amor, der mit dem linken Arm einen Korb und mit dem rechten ebenfalls eine Angel hält. Zu Füßen der beiden Figuren sind im Wasser Fische wiedergegeben, im Hintergrund ragen Felsen auf.

Mau a.O. 118; Sogliano a.O. 131; Schefold, WP 283; Thompson 162 Abb. 357; Schefold, VP 195 Taf. 178, 5; PPP III 547; Allison - Sear 73 Nr. 20; PPM X 75 Abb. 18; Romizzi 495 Kat. 991; Hodske Nr. 785; Lorenz 625 K80aO.

Kat. A 13

Narziss

Pompeji, VI 17 oder VII 16; Pompeji, Antiquarium 17739.

B. 0, 73 m; H. 0, 76 m (einschließlich des gemalten Rahmens).

Das aus zahlreichen Fragmenten zusammengesetzte Bild wurde gereinigt und restauriert.

S. hier **Taf. 13**.

In der Bilddiagonale sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den senkrecht aufgesetzten linken Arm gestützt, während der rechte Arm auf dem Oberschenkel aufliegt und zwei Speere hält. Narziss ist nackt bis auf einen (durchsichtigen?) violetten Mantel, der von den Schultern im Rücken herabfällt und unter dem linken Arm eingeklemmt ist. Er dient als Unterlage und bedeckt das rechte Bein. Den Kopf, der von einem bläulichen Nimbus umgeben ist, nach rechts gewendet, blickt Narziss nach rechts unten, aber nicht zu seinem Spiegelbild, das frontal im Wasser unterhalb des Sitzfelsens wiedergegeben ist. Sein braunes Haar mit Schulterlocken wird im Nacken zusammengehalten. Links hinter Narziss steht Amor, der mit dem ausgestreckten rechten Arm eine Fackel in Richtung der Wasserfläche hält. Die Finger der linken Hand sind zu einem Staunensgestus gespreizt. In der Bildmitte befindet sich eine Säule, links hinter Amor eine Balustrade, dahinter Gebüsch.

4. Stil

Riscoprire Pompei, Ausst.-Kat. Rom (1993) Kat. 226 mit Farbabb.; Pompeji wiederentdeckt, Ausst.-Kat Basel (1994) 294. 296 Kat. 226 mit Farbabb.; S. de Simone - S. C. Nappo in: Neapolis 122; Picta fragmenta 122 Kat. 74 mit Farbabb.

Kat. A 14

Narziss

Pompeji; genaue Herkunft unbekannt[377].

B. ca. 0, 46 m; H. ca. 0, 50 m[378].

Zerstört; durch einen Reproduktionsstich dokumentiert[379].

S. hier **Taf. 14**.

In der Bildmitte sitzt Narziss mit aufgerichtetem Oberkörper schräg nach links, sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den nahezu senkrecht aufgesetzten Arm gestützt, während er mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden rechten Arm zwei Speere hält. Die Speerschäfte sind gegen die rechte Schulter gelehnt. Der rote Mantel ist auf den Unterkörper herabgerutscht und über die Oberschenkel gebreitet. Anders als sonst dient er hier nicht als Unterlage für den Sitzenden. An den Füßen trägt Narziss Jagdstiefel. Den aufgerichteten Kopf hat er nach rechts gedreht und blickt aus dem Bild heraus. Das schulterlange Haar ist vorne zu einer Welle eingedreht und nach hinten geführt. Im Haar trägt Narziss einen Blattkranz und eine Binde. Unterhalb des Felsblocks spiegeln sich im Wasser der Kopf des Narziss sowie seine Schultern und ein Teil des Oberkörpers[380]. Auf der rechten Seite wächst auf einem Fels ein Baum, der Narziss und die Quelle beschattet. Ein weiterer Fels ist am linken Bildrand wiedergegeben. In der pompejanischen Wandmalerei bleibt die Tiefenräumlichkeit der Landschaft im Hintergrund ohne Parallele. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Modernisierung durch V. Campana.

PdE V 135 Taf. 30; Roux- Barré II 71 f. Taf. 40; Helbig 1340; Overbeck - Mau 609; Reinach, RP 197, 5; Dreger 3 Nr. 7; Levi I 62; Schefold, WP 316; Balensiefen 233 K 32, 43; Hodske Nr. 817 Taf. 43, 4.

---

[377] M. P. Rossignani, CIstAMilano 1, 1967, Tabelle S. 127 (unpaginiert, eigene Zählung) hat dieses Bild mit einer Darstellung gleichgesetzt, die den Grabungstagebüchern für den 11. Juli 1782 erwähnt wird: „una figura sedente come un Narciso“ (Fiorelli, PAH I 2, 12). Diese Identifizierung ist allerdings abzulehnen, weil der betroffene Raum erst am 18. Januar 1781 entdeckt wurde, während die Narzissdarstellung bereits 1779 in den Pitture antiche d’Ercolano veröffentlicht worden ist.

[378] Umrechnung nach dem Maßstab auf dem Reproduktionsstich PdE V Taf. 30.

[379] Stich von Nicola Fiorillo nach einer Zeichnung des Hofmalers Vincenzo Campana.

[380] Hier könnte es sich allerdings, wie auch sonst in den Reproduktionszeichnungen zu beobachten ist, um eine Beschönigung der Spiegelung durch den Zeichner handeln.

Kat. A 15

Narziss

Pompeji, Villa di Diomede.

N-Wand (?) von *diaeta* 25[381]; MNN 9383. B. 0, 31 m; H. 0, 34 m.

Riss in der unteren Bildhälfte, der kurz unterhalb des linken Knies waagerecht verläuft; der Riss wurde verschmiert. Insgesamt guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 15**.

In der Bilddiagonale sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen, sein linkes Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Die Füße ruhen auf zwei Steinen. Den Oberkörper hat er auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, während er mit dem eng am Körper anliegenden rechten Arm einen gegen die Schulter gelehnten Speer hält. Den Kopf hat Narziss leicht geneigt und nach rechts gedreht, ohne zum Spiegelbild zu blicken. Der Jäger ist nackt bis auf einen schmalen roten Gewandstreifen, der über den linken Oberschenkel geschlagen ist. Aus seinem im Nacken zusammengehaltenen Haar haben sich einzelne Locken gelöst, die auf die Schultern herabfallen. Stirn und Schläfen werden von Löckchen gerahmt. Im Haar trägt Narziss einen Blüten- und Blätterkranz sowie zusätzlich eine Binde. Im Wasser der Quelle, das den Hohlraum des Sitzfelsens füllt, ist das Spiegelbild wiedergegeben. Links steht erhöht auf einem Felsen Amor, der mit beiden Armen eine gesenkte Fackel hält. Hinter ihm erhebt sich eine Felswand. Obwohl der Hintergrund in dunklen Grüntönen sich bestens für eine Kontrastierung der Hautfarbe eignet, ist der Körper des Narziss hier ungewöhnlich dunkel dargestellt, was auch in auffälligem Gegensatz zu den Bildkombinationen steht.

4. Stil[382]

PdE V 127 Taf. 28; MB X Taf. 36 (Text von G. Finati fälschlich zu Taf. 35); Roux-Barré II 70 f. Taf. 38; Ternite 3. Abth. 4. Heft Farbtaf. 25; Wieseler, Narkissos 13 f. mit Anm. 28; S. 18. 73 Taf. 1, 1; Fiorelli, PAH I 1, 252 (9. März 1771; vgl. auch I 2, 120: 28. Februar 1771; 156: 9. März 1771); Helbig 1351; Trendelenburg 4 Anm. 5 n; S. 7; Overbeck - Mau 371; A. Baumeister (Hrsg.), Denkmäler des klassischen Altertums II (1887) 1006 Abb. 1213 s.v. Narkissos (Baumeister); Greve 19 Abb. 2; Guida Ruesch 1420; Reinach, RP 196, 7; Rizzo Taf. 128 l.; Elia 160; Dreger 15 Nr. 26; Levi I 61; Richardson, Dioscuri 151 f.; Schefold, WP 316. 345; Thompson 155 Abb. 339; M. P. Rossignani, CIstAMilano 1, 1967, Tabelle S. 123; Dexter 144 Abb. 55; Balensiefen 233 K 32, 35 Taf. 33, 1. 2; Rafn 705 Nr. 28 Taf. 418; Orlowsky 441 Nr. 173;

[381] Die Raumzählung folgt der gängigen Nummerierung nach Overbeck - Mau 370 Abb. 181 (Grundriss). Eine sorgfältige Bauaufnahme des Zimmers hat Thomas Fontaine vorgenommen, der den Raum unter der Nummer 4, 1 führt: T. H. M. Fontaine, Die Villa di Diomede in Pompeji. Baugeschichtliche, typologische und stilistische Untersuchungen (Diss. Universität Trier 1991; 2006) 46 f. 166, erstellt am 03.07.2013 <http://ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/ 2006/367/> (26.03.2015).

[382] Die Räume der Villa wurden, so ein Ergebnis der Arbeit von Fontaine, vor dem Erdbeben von 62 ausgemalt.

Prehn, Kontext 176 mit Anm. 15; F. Tron in: Neapolis 143-145; Richardson, Catalog 129. 141; T. H. M. Fontaine, Die Villa di Diomede in Pompeji. Baugeschichtliche, typologische und stilistische Untersuchungen (Diss. Universität Trier 1991; 2006) 46 f. 166 Abb. 107, zuletzt aktualisiert am 03.07.2013, <ubt.opus.hbz-nrw.de/volltexte/2006/367/> (20.03.2015); Colpo 62. 84 N.2; Taylor 62 Abb. 33.

Ariadne verlassen

S-Wand (?) von *diaeta* 25; MNN 9046 (Magazin). B. 0, 32 m; H. 0, 36 m.

Zahlreiche kleine Beschädigungen der Oberfläche; die Figur Amors bereits bei der Auffindung stark beschädigt.

Im Vordergrund sitzt Ariadne mit den Beinen nach rechts auf dem Boden, den Oberkörper aufgerichtet und auf ihren rechten Arm gestützt. Mit dem erhobenen linken Arm fasst sie einen Zipfel ihres roten, weiß geränderten Gewandes, das ihren Unterkörper bedeckt. Im offenen Haar trägt sie eine weiße Binde. Sie blickt nach rechts oben zum davonsegelnden Schiff des Theseus. Hinter Ariadne steht Amor, der einen Köcher umgehängt hat und mit dem gesenkten linken Arm einen Bogen hält, während er sich mit der rechten Hand Tränen aus seinen Augen wischt. Am linken Bildrand erhebt sich eine Felswand.

PdE V 117 Taf. 26; Roux - Barré II 68 Taf. 35; O. Jahn, Archäologische Beiträge (1847) 284; Fiorelli, PAH I 1, 252; Helbig 1222 b. 1223; Trendelenburg 4 Anm. 5 n; S. 7; Overbeck - Mau 371; Guida Ruesch 1442; Reinach, RP 112, 2; Elia 174; Schefold, WP 315. 335; Thompson 155; Rossignani a.O. 123; Scherf 115 Anm. 207; Dexter 145; LIMC III (1986) 1060 Nr. 89 Taf. 731 s.v. Ariadne (W. A. Daszewski); A. Gallo, RStPomp 2, 1988, 65 Nr. 10 Abb. 9. Farbabb. 10; S. 71 Nr. 17; F. Parise Badoni, DialA Ser. 3, 8, 1990, 83 Abb. 19; V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 129 Nr. 10; Prehn, Kontext 176 mit Anm. 15; Richardson, Catalog 144; Fontaine a.O. 46 f. 166 Abb. 106; J. Elsner in: S. Bartsch - ders. (Hrsg.), Ekphrasis, ClPhil 102, 2007, 29. 35 Abb. 2.

Pan, Bacchantin entblößend

O- Wand (?) von *diaeta* 25; MNN 27703 (Gabinetto segreto). B. 0, 31 m; H. 0, 32 m.

Vor allem links vor der Figur Pans mehrere Putzbrocken abgeplatzt. Das Gesicht und die rechte Hand Pans zerstört, sein rechter Arm nur im Umriss zu erkennen; das Gesicht der Bacchantin unkenntlich.

Im Vordergrund ist eine schlafende Bacchantin in Rückansicht dargestellt. Auf dem Boden liegend, hat sie die Beine nach rechts ausgestreckt und den Kopf auf den angewinkelten linken Unterarm gestützt. Hinter ihr steht in der Bildmitte ein ithyphallischer Pan, der mit dem ausgestreckten rechten Arm ihr rotes Gewand mit dem weißen Rand von ihrem Körper zieht und die Schlafende so bis zu den Oberschenkeln entblößt. Sein rechter Arm ist zu einem Stauensgestus erhoben. Links unten liegt ein rotes Tamburin.

PdE V 151 Taf. 34; E. Gerhard - T. Panofka, Neapels antike Bildwerke I (1928) 465 Nr. 29; H. Roux - L. Barré, Herculanum et Pompéi VIII. Musée secret (1840) Taf. 7; Fiorelli, PAH I 1, 252; Helbig 546 b. 560; Trendelenburg 4 Anm. 5 n; S. 7; Overbeck - Mau 371; Reinach, RP 101, 3; Schefold, WP 306. 354; Thompson 155; Rossignani a.O. 123; J. Marcadé, Roma amor (1968) Farbabb. S. 43; G. L. Marini, Il Gabinetto segreto del Museo Nazionale di Napoli (1971) Farbabb. S. 63; Prehn, Kontext 178 Anm. 15; Fontaine a.O. 47. 166 Abb. 103.

Begründung der Zuweisung:

Grundlage für die Identifizierung der Bildkombinationen bildet eine kurze Notiz in den Tagebüchern der bourbonischen Ausgrabungen. Demnach wurden am 9. März 1771 in der Villa di Diomede vierundzwanzig figürliche Darstellungen, darunter drei gleichgroße mythologische Bilder, aus den Wänden geschnitten und ins Museo Ercolanese nach Portici gebracht. Folgende Angaben werden zu den Themen und Maßen gemacht[383]: „N. 3 di on. 19 per 16, una con donna coricata, che vienne scoverta da un Satiro di un panno che la ricopre in parte; altra con donna sedente su la sponda del mare, rimirando una barca a vela che resta in qualche distanza, forse è Arianna; altra con giovine assiso su di uno scoglio in atto di rimirarsi nell'acqua, dove si vedo il riflesso del suo volto, e vicino gli resta un Genio, forse è Narciso."

Unter den Darstellungen dieses Themas, die 1779 im fünften Band der ‚Pitture d'Ercolano' publiziert wurden, hat bereits W. Helbig das Narzissbild identifiziert und das entsprechende Wandgemälde der Ariadne vorgeschlagen. Als mögliche dritte Bildkombinationen gibt er zwei

[383] Fiorelli, PAH I 1, 252. Ein *palmo napoletano*, der aus zwölf *once* besteht, entspricht einer Länge von 0,26455 m, eine *oncia* dementsprechend 0,02204 m; s. dazu CTP V 504.

der drei in dieser Reihe abgedruckten Wiederholungen von Pan an, der eine schlafende Bacchantin entblößt[384]. M. P. Rossignani hat Helbigs Zuweisung des Narziss- und des Ariadnebildes übernommen und sich auch für das Gegenstück auf eine der beiden Alternativen festgelegt; sie führt mit Verweis auf Tafel 33 der ‚Pitture' allerdings das falsche Bild an[385]. Von diesen Vorschlägen, die weder von Helbig noch von Rossignani begründet wurden, hat sich in der Forschung lediglich die Zuweisung des Narzissbildes durchgesetzt. Bei einem erneuten Versuch, die Bildkombinationen zu identifizieren, sind Thomas H. M. Fontaine und der Verfasser zu denselben Ergebnissen gelangt[386].

Für die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der hier vorgeschlagenen Wandausschnitte im Nationalmuseum von Neapel lassen sich eine Reihe ganz unterschiedlicher Indizien anführen: der Zeitpunkt der Erstpublikation, ihre annähernd gleiche Größe, die den Maßangaben in den Grabungstagebüchern entspricht[387], weiter die einheitliche Farbgebung des Bildgrundes in dunklen Grüntönen. Die Darstellungen des Narziss und der Ariadne wurden von L. Richardson jr. demselben Maler zugeschrieben, ohne den ursprünglichen Kontext der Bilder zu kennen[388]. Dass es sich bei diesen beiden Wandgemälden um Gegenstücke handelte, lässt sich auch durch ikonographische Argumente stützen. Bei Narziss wurde die einfigurige Vorlage um Armor erweitert[389], damit eine zweifigurige Komposition entsteht, umgekehrt das dreifigurige Vorbild der verlassenen Ariadne auf die Hauptfigur und Amor verkürzt. Die Geflügelte, die zum Figurenbestand dieses Bildthemas gehörte[390], wurde weggelassen, um die Bildkombinationen einander anzugleichen.

Reste eines gelben Wandfeldes am Rand der Wandausschnitte[391] bekräftigen nicht nur ihre Zusammengehörigkeit, sondern ermöglichen darüber hinaus eine Lokalisierung des Zimmers, aus dem sie stammen. Denn von den beiden Räumen, die A. Ribau in seiner ‚Epitome diurnorum'

---

[384] Narziss: Helbig 1351; Ariadne verlassen: Helbig 1222 b = 1223 (?); Pan/Bacchantin: 546 b = 559-564, vielleicht 560 oder 561. Helbig 560 beschreibt den Wandausschnitt mit der heutigen Inventarnummer 27703 (vgl. seine Angaben zu den Farben von Ariadnes Gewand und besonders zu den Beschädigungen der Figur Pans). Statt Taf. 34 der ‚Pitture' gibt er allerdings irrtümlich Taf. 33 an. Der richtige Kupferstich wird von ihm mit der zerstörten Wiederholung 561 gleichgesetzt. Helbigs Angaben wurden von den folgenden Bearbeitern übernommen; die hier im Katalogteil angeführte Literatur weicht deshalb von den Querverweisen anderer Autoren ab.

[385] Rossignani a.O. Tabelle S. 123 (meine Zählung) geht dabei wohl von der plausiblen Annahme aus, dass sich auch der dritte Wandausschnitt im Neapler Museum befindet (anders Overbeck - Mau 371). Da sie allerdings Helbigs Angaben ungeprüft übernimmt, entscheidet sie sich in Wirklichkeit für die zerstörte Wiederholung Helbig 561 (s. die vorherige Anmerkung). Außerdem berücksichtigt sie nicht den Maßstab, der den Kupferstichen der ‚Pitture' beigefügt ist. Das von ihr vorgeschlagene Bild fällt danach deutlich kleiner aus als die angenommen Kombinationen. Schon aufgrund der Maße scheidet auch die von Richardson, Catalog 141 vorgeschlagene Gleichsetzung des Ariadnegemäldes mit dem Wandausschnitt MNN 9047 aus.

[386] Fontaine 46 f. 166; Prehn, Kontext 176 mit Anm. 15.

[387] Die Abmessungen der Bildfelder liegen zwischen 0, 31 und 0, 32 m in der Breite bzw. 0, 32 bis 0, 36 m in der Höhe (nach den Messungen Helbigs). Die für jedes der drei Bilder identischen Maße bei Rossignani a.O. 123 (32 x 38 cm) beziehen sich dagegen auf die Größe der Wandausschnitte. Ihre abweichenden Werte kommen durch einen unterschiedlichen Umrechnungsfaktor für die 16 zu 19 once zustande, die in den Grabungstagebüchern genannt werden.

[388] Richardson, Dioscuri 151 f. (Narziss); Richardson, Catalog 129. 141 (Narziss und Ariadne), der irrtümlich den Wandausschnitt MNN 9047 als das Ariadnebild der Diomedesvilla identifizert. Allerdings wird von ihm auch die Wiederholung MNN 9046 demselben Maler zugewiesen (Richardson, Catalog 144). Richardsons Attributionen an den Ipigenia-Maler werden zustimmend von Dexter 144 (Narziss). 145 (Ariade) referiert.

[389] Bei der Beschreibung des Ariadnebildes in den Grabungstagebüchern wird die stark zerstörte Figur nicht erwähnt.

[390] Gallo a.O. 74-77; Strocka a.O. 129.

[391] Lediglich beim Ariadnebild wird der entsprechende Bereich ganz durch den modernen Holzrahmen verdeckt. Ein gelber äußerer Putzstreifen ist aber auch hier durch Beschreibungen gesichert: PdE V 117; Roux - Barré II 68.

als Herkunft für diese und weitere Fresken angibt[392], war nur einer, Raum 25, mit einer gelbgrundigen Wanddekoration ausgemalt: „Questa stanza è ornata di varie figure, intonico giallo“, vermerkt das ‚Giornale degli scavi‘ von F. La Vega für den 28. Februar 1771[393].

Keine Angaben liegen über die ursprüngliche Verteilung der Gegenstücke im Raum vor. Die Darstellungen des Narziss und der Ariadne schließen sich durch die Bildangleichung sowie durch die Übereinstimmung des landschaftlichen Hintergrundes - beide Szenen spielen am Wasser - eng zusammen[394], so dass es sich hier wahrscheinlich um Pendants der gegenüberliegenden Nord- und Südwand handelt. Für eine Anordnung des dritten Bildes an der verbleibenden Ostwand des Zimmers spricht auch dessen Komposition[395]. Denn entsprechend den Standards für Bilder der Rückwand, also im optischen und geometrischen Zentrum des Dekorationssystems, wird die Bildmitte hier durch die Figur des stehenden Pan betont[396].

---

[392] Ribau in: Fiorelli, PAH I 2, 156 (9. März 1771). Die beiden Zimmer, Nr. 3 und 4 auf dem Grundriss der Villa di Diomede von La Vega (= Fiorelli, PAH I 3 Taf. 4), entsprechen nach der Zählung von Overbeck -Mau 370 Abb. 181 (Grundriss) dem Tablinum 8 sowie Raum 25. Beide Zimmer hat auch Helbig S. 483 als möglichen Fundort vorgeschlagen, Overbeck - Mau 371 und Rossignani a.O. 123 sind ihm darin gefolgt. Das Tablinum 8, schon wegen der Dreizahl der Bilder wenig wahrscheinlich, scheidet aufgrund seiner rotgrundigen Wanddekoration als Herkunft aus; s. dazu La Vega in: Fiorelli, PAH I 2, 120 Nr. 3 (20. Februar 1771). Zur Gleichsetzung des Fundortes mit Raum 25 s. bereits Prehn, Kontext 176 mit Anm. 15; Tron a.O. 144; Fontaine 45. 46 f. 166 (nach seiner Zählung Raum 4, 1).

[393] Fiorelli, PAH I 2, 120 Nr. 4. - Fontaine a.O. 47 f. mit Anm. 162 (Lit.); S. 166 Abb. 105 ist es auch gelungen, die schwebenden Erotenpaare der Seitenfelder mit gelbgrundigen Wandausschnitten im Neapler Museum (MNN 9203) zu identifizieren: PdE V 35 Taf. 7; Roux - Barré III 103 f. Taf. 117; Fiorelli, PAH I 1, 252 (9. März 1771). I 2, 156 (9. März 1771) (jeweils im Anschluss an die drei Mittelbilder genannt); Helbig 741-743. 745. 747. 748; Reinach, RP 71, 1-6; Schefold, WP 309. 339; Rossignani a.O. 123; Richardson, Catalog 144 (ebenfalls Zuweisung an den Iphigenia-Maler).

[394] Zur Abstimmung des landschaftlichen Hintergrundes zwischen Gegenstücken s. Trendelenburg 3; vgl. 6. 79.

[395] Die Westwand scheidet wegen der breiten Fensteröffnung für die Anbringung eines Mittelbildes aus.

[396] Eine andere Verteilung der Bilder im Raum schlägt Fontaine a.O. 166 vor: „Dabei könnte die dem Schiff des Theseus nachblickende, in treuem Liebeskummer versunkene Ariadne die dem Fenster mit dem realen Ausblick auf das Meer gegenüber liegende Ostwand geziert haben, während auf der Nord- und der Südwand in den Bildern des in sein eigenes Spiegelbild verliebten Narkissos und der voyeuristischen Szene mit dem eine schlafende Mänade entblößenden Pan Themen der pervertierten und in eine Sackgasse führenden Liebe einander zugeordnet waren“. Eine Bezugnahme der malerischen Ausstattung auf ihren architektonischen Kontext wäre eher gegeben, wenn sich das Ariadnebild ursprünglich an der Südwand befand. Die Blickrichtung Ariadnes auf das Meer mit dem davonsegelnden Schiff des Theseus wäre dann auf den realen Ausblick abgestimmt gewesen, den das Fenster der Westwand auf den Golf von Neapel bot. Gleichzeitig ließe sich dann auch die seitenverkehrte Wiedergabe der Vorlage erklären. - Die Herkunft des Narzissbildes von der Nordwand des Zimmers hat aufgrund des Erhaltungszustands auch Tron a.O. 144 vorgeschlagen.

Kat. A 16

Narziss

Herculaneum V 6-7 (Casa di Nettuno ed Anfitrite)[397].

N-Wand von *tablinum* 3. Breite des Fragments ca. 0, 50 m; größte erhaltene H. etwa 0, 20 m.

Fragment; in situ ein etwa doppelt so breiter wie hoher Putzstreifen einschließlich des rechten Bildrands. Nach den Abmessungen des umgebenden Wandfeldes ist das Mittelbild fast in seiner ganzen Breite erhalten; der untere Teil der weiblichen Figur durch ein abgeplatztes Putzstück zerstört. Die Farbe ist an vielen Stellen, besonders im Bereich der Wasserfläche, abgeblättert. Zahlreiche Risse sowie kleinere Fehlstellen.

S. hier **Taf. 16**.

In der linken Bildhälfte sitzt Narziss auf einem Felsen nach links, den Oberkörper auf den senkrecht aufgesetzten linken Arm gestützt. Sein linkes Bein hat er vorgesetzt, das rechte angewinkelt. Der Köper ist nackt bis auf einen violetten Mantel, der im Rücken herabfällt und als Unterlage über die Sitzfläche gebreitet ist. Dabei ist ein Teil des Mantels so über die beiden Oberschenkel geschlagen, dass sich auf dem linken Oberschenkel ein Gewandbausch bildet, während das Mantelende den rechten Oberschenkel bedeckt. Zerstört sind der Kopf, beide Schultern, der rechte Arm, ein Großteil des rechten Oberschenkels sowie die Füße und ein Teil der linken Hand des Narziss. Oberhalb von Narziss ist am rechten Bildrand der unbekleidete Oberkörper Echos erhalten, die ihren vorgestreckten rechten Arm auf eine umgestürzte Hydria stützt, aus der die Quelle entspringt. Eine hellblaue Wasserfläche zeichnet sich zwischen Narziss und der Quellnymphe ab. Ihr linker Arm ist teilweise erhalten, während ihr Kopf und der Unterkörper zerstört sind. Wahrscheinlich handelte es sich ursprünglich um eine Halbfigur, deren Oberkörper über dem Felsen emporragte. Im Hintergrund sind Felsen zu erkennen.

Obwohl das Spiegelbild durch die Zerstörung des unteren Bildteils nicht erhalten ist, lässt sich die Identifizierung des Themas durch die Zuordnung der männlichen Figur zum Typus A sowie durch die Verbindung mit einer Quellnymphe (Kat. A 18. B 2. c 1; vgl. auch e 3) und einer Wasserfläche sichern.

4. Stil

[397] Die Malereien des Hauses sind bis auf kurze Beschreibungen von Maiuri a.O. 393-403 Kat. 23 und Clarke a.O. 250 ff. unpubliziert. Für Fotografien des Narzissbildes danke ich Ulf Kenzler und Carsten Westphal. - Zu beiden Seiten des Narzissbildes sind Dekorationsreste mit Figuren erhalten, die eine Treppe herabsteigen. Ein Fragment mit diesem Motiv, das von den bourbonischen Ausgräbern aus der heute zerstörten Malerei der Südwand herausgeschnitten wurde, hat Tran Tam Tinh im Louvre identifiziert: dies., Catalogue des peintures romaines (Latium et Campanie) du Musée du Louvre (1974) 57 f. Kat. 33 Abb. 39 f.; zustimmend A. Allroggen-Bedel, Gnomon 50, 1978, 429; s. aber A. Barbet, RA 1977, 114. - Zuweisung von Wandausschnitten aus *triclinium* 7 des Hauses: A. Allroggen-Bedel in: Kongress Köln 33 Anm. 28.

Unveröffentlicht; erwähnt bei A. Maiuri, Ercolano. I nuovi scavi (1927-1958) I (1958) 397; J. R. Clarke, The Houses of Roman Italy, 100 B.C. - A.D. 250 (1991) 254.

Narziss sitzend nach rechts: Kat. 17 - 24

Kat. A 17

Narziss

Pompeji II 2, 2 (Casa di D. Octavius Quartio).

Nördlicher Abschnitt der O-Wand von *biclinium* k. B. 0, 90 m; H. 1, 32 m.

Guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 17**.

In der Bildmitte sitzt Narziss mit senkrecht aufgerichtetem Oberkörper auf einem Felsen, sein linkes Bein vorgesetzt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper auf den senkrecht aufgesetzten rechten Arm gestützt, hält er mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden linken Arm einen Speer, der gegen die linke Schulter gelehnt ist. Den gerade aufgerichteten Kopf hat Narziss leicht nach links gedreht und blickt aus dem Bild heraus. Narziss ist nackt bis auf einen violetten Mantel, der von den Schultern herabgerutscht und zwischen Oberkörper und dem rechten Oberarm eingeklemmt ist. Der Mantel bedeckt das linke Bein, während über den linken Oberschenkel eine schmale Tuchbahn geschlagen ist. Narziss trägt eine Melonenfrisur, aus der einzelne Strähnen auf die Schultern herabfallen; kreisförmige Locken rahmen Stirn und Schläfen. Die Augenbrauen sind gezupft. In der Art eines Hermaphroditen ist Narziss hier mit weiblichen Brüsten dargestellt. Unterhalb des Sitzfelsens wird in einer pfützenartigen Wasserfläche der Kopf des Narziss gespiegelt. Hinter dem Jäger ist ein schwer bestimmbares Architekturmonument, eine Verbindung von hochrechteckiger Basis und einer seitlich aufragenden Säule, in das Bild eingefügt. Felsen und Buschwerk schließen die Szene nach hinten ab. Der dunkle Hintergrund in Grüntönen hebt auch hier die Hellhäutigkeit des Narziss hervor.

4. Stil

Dreger 12 Nr. 2; A. Maiuri - R. Pane, La Casa di Loreio Tiburtino e la Villa di Diomede in Pompei, Monumenti Italiani II 1 (1947) Taf. 2 o.; H. Jucker, Das Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen (1950) 30 f.; Schefold, PM 151; V. Spinazzola, Pompei alle luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I (1953) 404 Abb. 458 f.; Schefold, WP 53; M. Brion - E. Smith, Pompeii and Herculaneum (1960) Abb. 110; Thompson 154 Abb. 333; EAA IV (1961) 723 Abb. 876 (Wand) s.v. Lucius 1 (R. Pincelli); Schefold, VP 146. 194; Guerrini 351 Abb. 473; A. de Franciscis, The Buried Cities Pompeii and Herculaneum (1978) Farbabb. 71; P. Connolly, Pompeji (1979) Farbabb. S. 31 (Wand); P. Zanker, JdI 94, 1979, 473 Abb. 5; E. Salza Prina Ricotti, CronPomp 5, 1979, 120 Abb. 12; PPP I 218; D. Rea, Pompei e la sua pittura (1981) Farbabb. S. 49; F. Gury, MEFRA 98, 1986, 451 Anm. 78; Balensiefen 231 K 32, 5 Taf. 28; Rafn 704 Nr. 3 Taf. 415; PPM III 103 f. Abb. 92 (Wand). 93; P. Grimal - E. Kossakowski, Pompeji. Ort der Mysterien (1993) Farbabb. S. 13; Prehn, Kontext 175; P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack, Kulturgeschichte der Antiken Welt 61 (1995) 158 Farbtaf. 10, 1; B. Andreae, „Am Birnbaum" (1996) 43 Farbtaf. 10, 2 (Wand); R. Merkelbach, Isis regina - Zeus Sarapis (1995) 236 Abb. 50 (Wand); ders., in: Ägypten-Bilder, Symposion Augst, Orbis Biblicus et Orientalis 150 (1997) 81 f. 91 Taf. 5 (Wand); Prehn, Spiegel 107 f. Abb. 1; Mattern 167 Taf. 39, 2; S. Nappo, Pompei (1998) Farbabb. S. 51 (Wand); C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II (2000) 64 Beilage 29 c; Richardson, Catalog 147 f. 151; H. Mielsch, Römische Wandmalerei (2001) 206 f. Farbabb. 247; D. Scagliarini Corlàita in: A. Barbet (Hrsg.), La peinture funéraire antique, Actes du VIIème Colloque AIPMA Saint-Romain-en-Gal - Vienne 1998 (2001) 323-325 Abb. 2 (Wand). Farbtaf. 64, 1; V. Platt, Art History 25, 2002, 88. 91-94 Abb. 27 (Wand). 29; S. R. Stehmeier, AW 37, 2006, H. 3, 43 Farbabb. 3 (Wand); S. Bartsch, The Mirror of the Self (2006) 31 Abb. 1; Colpo 65. 84 N.18 Abb. 4; Romizzi 339 Kat. 146; S. 539 Abb. 11 (Wand); G. L. Grassigli in: Discutendo Narciso 104 Abb. 9; Hodske Nr. 97 Taf. 44, 2; M. Gindhard in: L. Häppel - D. Klein (Hrsg.), Das diskursive Erbe Europas (2008) 35 Abb. 2; Lorenz 189. 394 396 K12dNO Farbabb. 1 (Wand); Taylor 69. 72 Abb. 37; Valladares 381 f. 383 Farbabb. 1. 4 (Wand); E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban Design and Aesthetics in the Roman Empire, 100 BCE-250 CE (2012) 203-207 Abb. 22 B; P. E. Knox, IllinClSt 40, 2015, 179 f. Abb. 3 (Wand): D'Angelo 226. 227. 228 Abb. 2.

Pyramus und Thisbe

Südlicher Abschnitt der O-Wand von *biclinium* k. B. 1, 10 m; H. 1, 23 m.

Schmaler vertikaler Streifen am oberen rechten Bildrand zerstört; darunter vertikaler Riss; insgesamt guter Erhaltungszustand.

Im Vordergrund liegt der tote Pyramus, die Beine nach rechts ausgestreckt, den Kopf gegen einen Felsen gelehnt. Anstelle der sonst üblichen Dolchverletzung ist sein muskulöser Körper hier von blutigen Wunden übersät. Pyramus ist damit als Opfer der Löwin ins Bild gesetzt, die im Hintergrund zu erkennen ist. Neben ihm liegt am Boden ein Speer, der ihn als Jäger kennzeichnet. Pyramus trägt kurzes, struppiges Haar. Neben ihm kniet Thisbe, die ihren Geliebten

tot aufgefunden hat und sich daraufhin selbst erdolcht. Über ihr hängt an einem Baum das verhängnisvolle Kleidungsstück, das Pyramus nach der gängigen Mythenversion an ihren Tod glauben ließ. Die Szene spielt in einer Felslandschaft. Die Uminterpretation der unglücklichen Liebesgeschichte von Pyramus und Thisbe in einen Jagdunfall ist durch die Verbindung mit der anschließenden Paradeisosdarstellung bedingt.

Maiuri - Pane a.O. Taf. 2 o.; Jucker a.O. 30 f.; Schefold, PM 151; Spinazzola a.O. I 404 Abb. 458 f.; Schefold, WP 53; Thompson 154 Abb. 334; W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural-Painting (1963) Taf. 31, 133; F. Schmitt-von Mühenfels, Pyramus und Thisbe (1972) 24 Taf. 1; EAA Suppl. (1973) 623 Abb. 624 s.v. Piramo e Tisbe (E. Paribeni); Kraus - Matt 191 Abb. 258; Franciscis a.O. Abb. 71; Connolly a.O. Farbabb. S. 39 (Wand); P. Zanker, JdI 94, 1979, 473 Abb. 5; I. Baldassare in: L'art décoratif à Rome, Kongress Rom 1979, Collection de l'École Française de Rome 55 (1981) 342 Abb. 4; PPP I 218; PPM III 105 Abb. 94; Grimal - Kossakowski a.O. Farbabb. 51; LIMC VII (1994) 606 Nr. 22 Taf. 489 s.v. Pyramus et Thisbe (P. Linant de Bellefonds); P. Zanker, Pompeji (1995) 158 Farbtaf. 10, 2; R. Merkelbach, Isis regina - Zeus Sarapis (1995) 236 f.; ders. in: Ägypten-Bilder, Symposion Augst, Orbis Biblicus et Orientalis 150 (1997) 91 f.; Richardson, Catalog 147 f. 151; Mielsch a.O. 206 f. Farbabb. 248; Scagliarini Corlàita a.O. 323-325 Farbtaf. 64, 2-5; Platt a.O. 94-96 Abb. 31; Romizzi 339 Kat. 147; Hodske Nr. 98 Taf. 160, 5. Farbtaf. 8, 1; E. Simon, Thetis 13/14, 2007, 153 f. Abb. 8; Lorenz 394. 396. 540 K12dS0 Abb. 203; Valladares 381 f. Farbabb. 5; Mayer a.O. 203-207 Abb. 24 B; Knox a.O. 179 f.

Kat. A 18

Narziss

Pompeji VI 7, 20 (Casa dell'Argenteria).

N-Wand (?) von *tablinum* 7; MNN 9388. B. 0, 62 m; H. 0, 79 m.

Schmaler Riss von der Mitte des unteren Bildrandes bis zur Mitte der linken Rahmung, davon abzweigender Riss zur linken unteren Ecke; mehrere kleinere Sprünge im Putz. Insgesamt guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 18**.

Mit aufgerichtetem Oberkörper sitzt Narziss schräg nach rechts auf einem Felsen, sein rechtes Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den rechten Arm gestützt, während er mit dem eng am Körper anliegenden linken Arm einen gegen die Schulter gelehnten Speer hält. Sein Kopf ist gerade aufgerichtet, Narziss blickt nach links aus dem Bild heraus.

Einzelne Haarsträhnen haben sich aus seiner Frisur gelöst und fallen auf die Schultern herab. Stirn und Schläfen werden von Korkenzieherlocken umrahmt. Im Haar trägt Narziss einen Kranz und eine Binde. Sein roter Mantel ist von den Schultern herabgerutscht und als schmaler Streifen über den rechten Oberschenkel geschlagen. Der Körper mit den Quetschfalten am Bauch macht insgesamt einen eher weiblichen Eindruck[398]. Unterhalb des Hohlraums im Sitzfelsen ist das Wasser mit dem Spiegelbild wiedergegeben. Rechts von Narziss ist die Halbfigur einer schilfbekränzten Quellnymphe eingefügt, aus deren umgekehrter Urne die Quelle entspringt. Der Kopf des Narziss wird von Amor überragt, der mit seiner erhobenen rechten Hand eine Locke des Jägers emporhält. Hinter Amor ragt ein Pfeiler empor, auf dem ein zweiter von einer bläulichen Binde umwickelter Pfeiler steht. Im Hintergrund Gebüsch. Der Bildhintergrund ist in dunklen Grüntönen gehalten.

4. Stil

G. Bechi, RdS MB XI 7; H. W. Schulz, BdI 1835, 41; W. Zahn, Archäologisches Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung 3, 1835, 8; Helbig 1363. 1365, Atlas Taf. 17 r.; C. Dilthey, AdI 1869, 27 Anm. 3; ders., BdI 1869, 157; F. Wieseler, Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität 1869, 352-356; Fiorelli, Descrizione 114; Trendelenburg 4 Anm. 5 r; S. 8 Anm. 11; Greve 20; Guida Ruesch 1371; HBr Text II 50 Taf. 232; Reinach, RP 196, 4; Elia 131; Dreger 5 Nr. 48. 49; Levi I 62; A. Rumpf, JdI 63/64, 1948/49, 87; Lippold 138 Taf. 21, 115; Schefold, WP 102 (e). 316. 344. 345; Thompson 152; Schefold, VP 193; Dexter 145. 148 Anm. 2; PPP II 155; M.-H. Rutschowscaya, RLouvre 38, 1984, 323 Abb. 15; R. Hadorn, Narziß (1984) Abb. S. 88; Simon 255 mit Anm. 28; Bažant - Simon 682 Nr. 9 Taf. 534; Collezioni 150 f. Nr. 191 mit Abb.; Balensiefen 231 K 32, 12; S. 233 K 32, 42 Taf. 34, 2; Rafn 707. 710 Nr. 47; Orlowsky 441 Nr. 176 Abb. S. 79 u. (falsche Herkunftsangabe); PPM IV 455 Abb. 11; Prehn, Kontext 176 mit Anm. 18; Prehn, Spiegel 108; C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae (2000) 66 Anm. 25; Richardson, Catalog 145; Colpo 64 f. 84 N.16; Romizzi 371 Kat. 308; Hodske Nr. 216 Taf. 48, 3; Lorenz 382; Taylor 72 Abb. 39.

Endymion und Selene

S-Wand (?) von *tablinum* 7; MNN 9241. B. 0, 65 m; H. 0, 76 m.

Zahlreiche kleine Risse; Farben im Bereich von Endymion sowie der Amor-Hund-Gruppe z. T. verblasst.

[398] H. W. Schulz, BdI 1835, 41 deutete die Figur dementsprechend irrtümlich als „figura femminina“.

Halb sitzend, halb liegend ist im Vordergrund der schlafende Endymion dargestellt. Die überkreuzten Beine nach links ausgestreckt, ist der linke Unterarm, der zwei Speere hält, erhöht aufgestützt, während der erhobene rechte Arm auf dem Kopf liegt. Der Jäger ist nackt bis auf einen violetten Mantel, der von den Schultern herabfällt und dem Schlafenden als Unterlage dient. An den Füßen trägt Endymion Jagdstiefel. Stirn und Schläfen werden von Korkenzieherlocken gerahmt. Weitere Einzelheiten der Haare sind unkenntlich. Links oberhalb von Endymion schwebt Selene herab. Mit den erhobenen Armen fasst sie ihr grün und gelb schimmerndes durchsichtiges Untergewand, das sich hinter ihrem nackten Oberkörper wie ein Segel bauscht. Im langen, lockigen Haar, das im Nacken zu einem Knoten zusammengebunden ist, trägt sie eine Binde, über der Stirn eine Mondsichel. Rechts unten steht Amor gegen den Hund des Endymion gelehnt, den er an die Leine gelegt hat.

Bechi a.O. 7; Schulz a.O. 40 f.; Zahn a.O. 8; Helbig 953. 958; Fiorelli, Descrizione 114; Trendelenburg 4 Anm. 4 r; S. 8 Anm. 11; Guida Ruesch 1402; Elia 195; HBr Text I 184 f. Taf. 135; Schefold, WP 102 (e). 311. 341; Thompson 152; Dexter 145; H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 541 Taf. 22, 1; PPP II 156; LIMC III (1986) 730 Nr. 18. 23 s.v. Endymion (H. Gabelmann); Stemmer 52 Nr. A 4; S. 53 Nr. B 2; PPM IV 456 Abb. 13; Prehn, Kontext 176 mit Anm. 18; Richardson, Catalog 145; Romizzi 371 Kat. 309; I. Colpo in: Kongress Saragossa 81 Anm. 2; Hodske Nr. 217. 805 Taf. 105, 1; Lorenz 382.

Begründung der Zuweisung:

Die aus den Wänden des Tablinums der Casa dell'Argenteria geschnittenen Mittelbilder sind nur durch kurze Beschreibungen bekannt, von denen die ausführlichste von G. Bechi stammt[399]: „In una [pittura] Narciso si specchia al fonte, nell'atto che un amorino lo spinge a tanto, e Najade ad una rupe affacciata in attitudine di amorosa estasi lo vagheggia; nell'altra Endimione siede sopra di un sasso, un amorino con un guinzaglio lega i cani, e Diana scende dal Cielo discoprendosi di un tunico-pallio."

Ohne Schwierigkeiten lässt sich das Endymion-und-Selene-Bild anhand dieser Angaben identifizieren. Denn das Motiv Amors, der einen Hund an der Leine hält, bleibt innerhalb der Wandgemälde dieses Themas singulär (MNN 9241)[400]. Dagegen enthält der Text von Bechi für die

[399] Relazione degli Scavi di Pompei da Marzo 1834 ad Aprile 1835, 7, in: MB XI; vgl. Schulz a.O. 41; Zahn a.O. 8. Als zerstört gelten die beiden Wandgemälde bei Schefold, WP 102 (e); Gabelmann a.O. 730 Nr. 18; Balensiefen 231 K 32, 12 (mit Fragezeichen). Bei den meisten Autoren werden die beiden Bilder dieses Hauses und die entsprechenden Wandausschnitte im Museum doppelt angeführt. Zur Identifizierung der beiden Bildkombinationen s. bereits unabhängig voneinander I. Bragantini in: PPM IV 454 zu Abb. 11; S. 456 zu Abb. 13 sowie Prehn, Kontext 176 mit Anm. 18. Eine Begründung dieser Zuweisung steht bislang aus. Außerdem hat K. Schefold einen alternativen Vorschlag für die Narzissdarstellung gemacht und Hodske Nr. 217 mit Anm. 54. 55 streitet die Zuweisung des Endymion-und-Selene-Bildes ab (seine Katalognummern 217 und 805 bilden Doubletten).

[400] Helbig, dessen Identifizierungsversuch erfolglos blieb, hat den stark verblassten Amor bei seiner Beschreibung des Wandausschnittes übersehen (953). Dass Bechi den Plural „i cani" verwendet, ist wohl ebenfalls auf den schlechten Erhaltungszustand der Gruppe zurückzuführen. - Mit der Zuweisung des Malereifragments MNN 9241

Narzissdarstellung keine markante Einzelheit. Der Figurenbestand (Narziss, Amor und weibliche Figur) grenzt die Suche auf vier Wandausschnitte im Nationalmuseum von Neapel ein[401]. Zwei davon scheiden aufgrund ihrer gesicherten Herkunft aus[402]. Von den beiden übrigen stimmt lediglich eine Darstellung mit Bechis Erwähnung einer Quellnymphe überein (MNN 8388)[403]. Dass es sich bei diesem Wandausschnitt und dem Endymionbild tatsächlich um Gegenstücke handelte, wird durch ihr einheitliches Format bestätigt[404]. Beide Gemälde können schließlich - ein zusätzliches Argument für ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit - demselben Maler zugeschrieben werden[405].

---

unvereinbar ist die Beschreibung des Argenteria-Bildes von Stemmer 53 (zu Nr. B1. B2). Stemmer setzt eine Annahme Helbigs als gesichert voraus, das ausgeschnittene Bild sei der Darstellung von Endymion und Selene in Pompeji VII 1, 25 (34) (Casa di P. Vedius Siricus) ähnlich gewesen (Helbig 958; so auch Gabelmann a.O. 730 Nr. 18). Die motivische Ähnlichkeit beider Bilder durch die Zusammenstellung von Jagdhund und Amor reicht allerdings nicht aus, um auch eine typologische Entsprechung der übrigen Figuren anzunehmen. Nach den Grabungsberichten der Casa dell'Argenteria überwiegen vielmehr die Unterschiede: In der Casa di Sirico kniet Amor auf dem Rücken des liegenden Hundes und Selene wird von einem zweiten Amor begleitet, der im Argenteria-Bild fehlt. Im Gegensatz zu Stemmers Angabe, Endymion sei in den beiden Bildern wach wiedergegeben, wird für das Gemälde der Casa dell'Argenteria ein schlafender Endymion erwähnt (Schulz a.O 41; Zahn a.O. 8). Zur Endymion-Darstellung der Casa di Sirico s. Helbig 957; Schefold, WP 166; Thompson 131. 182 Abb. 266; PPP III 40; Gabelmann a.O. 730 Nr. 17 mit Textabb.; Stemmer a.O. 53 Nr. B 1; PPM VI Farbabb. 226; Disegnatori 394 Farbabb. 215; S. 629 Abb. 68.

[401] MNN 9380. 9385. 9386. 9388.

[402] MNN 9385 (aus der Villa des C. Siculius in Torre Annunziata = Kat. e 3) und 9386 (aus Pompeji IX 2, 20 [d] = Kat. A 23). Für die beiden Malereifragmente MNN 9380 und 9388 gibt Helbig 1361. 1363 als Herkunftsort „Pompeji" an.

[403] Schefold, WP 316. 344 hat stattdessen vorgeschlagen, den Wandausschnitt MNN 9380 (Kat. D 7) mit dem Narzissbild der Casa dell'Argenteria gleichzusetzten; auch erwogen von Balensiefen 231 K 32, 12; Landwehr a.O. 66 Anm. 25; als gesicherte Herkunft angegeben von A. De Simone - S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1 Nr. 568; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 135. Gegen den Vorschlag von Schefold lassen sich folgende Einwände anführen: 1. Während die weibliche Figur von MNN 8388 durch Schilfkranz und Quellgefäß eindeutig als Quellnymphe gekennzeichnet ist, fehlen ihr in MNN 9380 entsprechende Attribute. 2. Über der gemalten Rahmung des Bildfeldes sind bei MNN 9380 Reste einer blaugrundigen Dekoration erhalten (Michel 597 Farbabb. 22; s. hier Taf. 39). Die Mittelbilder der Casa dell'Argenteria saßen dagegen in einem roten Wandfeld (PPP II 155). 3. Da der Grabungsbericht keine Größenangaben enthält und Schefold sich auf die Bestimmung des Narzissbildes beschränkt, konnte er die Maße des Wandausschnitts nicht auswerten. Mit 0, 42 x 0, 43 m gegenüber 0, 65 x 0, 79 m des Endymionbildes scheidet MNN 9380 als Pendant aus.

[404] Die Differenz von 3 cm in der Breite und Höhe entspricht dem üblichen Spielraum bei Gegenstücken.

[405] Charakteristische Merkmale sind die harte Konturierung der verschatteten Körperpartien durch einen dunklen Streifen sowie die Bildung der abgespreizten Finger, die an Krallen erinnern (rechter Zeigefinger des Narziss, linker Zeigefinger Selenes). Beide Bilder verbinden darüber hinaus Details der Haarbildung, so z. B. hakenförmige Locken mit einem Punkt in der Mitte (Nackenhaar von Selene und Echo). Ohne die ursprüngliche Zusammengehörigkeit der beiden Bilder im Nationalmuseum zu kennen, haben Richardson, Catalog 145 und Dexter 145 sie demselben Maler zugeschrieben. Zur ‚Handschrift' des Iphigenia-Malers s. Richardson, Dioscuri 145 ff.; Dexter 140 ff.; Richardson, Catalog 132 ff.- Aus den Fundberichten geht nicht hervor, an welcher Wand sich die beiden Pendants befanden. Nach I. Bragantini in: PPM IV 454. 456 stammt das Narzissbild von der Nordwand, sein Pendant von der Südwand des Tablinums.

Kat. A 19

Narziss

Pompeji VI 9, 2 (Casa di Meleagro).

N-Wand von Peristyl 16 (3. Bild von O nach W)[406]. B. 0, 46 m, H. 0, 49 m.

Bis auf geringe Reste zerstört: Fragmente des Wandfeldes nach dem Bombardement Pompejis von 1943 wieder zusammengesetzt; rechte obere Ecke und Teile des unteren Bildrandes zerstört. Nur noch ein Teil des Oberkörpers von Narziss ist schwach im Umriss zu erkennen. Dokumentiert durch ein Foto von Tatjana Warscher vor den Luftangriffen[407].

S. hier **Taf. 19**.

Narziss, der schräg nach links auf einem Felsen sitzt, hat den Oberkörper auf den seitlich aufgesetzten rechten Arm gestützt. Mit dem linken Arm, der auf seinem linken Oberschenkel aufliegt, hält er einen gegen die Schulter gelehnten Speer (Spitze nach unten). Sein rechtes Bein hat er vorgesetzt, während das linke Bein angewinkelt ist. Den Kopf hat Narziss aufgerichtet, das von schulterlangen Locken eingefasste Gesicht ist zerstört. Der Jäger ist nackt bis auf einen hellviolett und blau schillernden Mantel, der von den Schultern herabfällt, als Unterlage über den Felssitz gebreitet und über den rechten Oberschenkel geschlagen ist, dann das linke Bein vom Oberschenkel abwärts bedeckt. Die Genitalien bleiben entblößt. Unterhalb von Narziss entspringt aus einem Hohlraum im Fels, auf dem Narziss sitzt, die Quelle mit dem frontal wiedergegebenen Spiegelbild. Hinter Narziss ragt eine Säule empor.

4. Stil

C. Bonucci, BdI 1831, 23; G. Bechi, RdS MB VII 11; Fiorelli, PAH II 240 (September 1830); Helbig 1344; E. Breton, Pompeia décrite et dessinée. Suivie d'une notice sur Herculanum

[406] Über die ungewöhnlich reiche Ausstattung des Peristyls mit figürlichen Mittelbildern liegen bisher nur ungenaue Angaben vor. Das betrifft sowohl die Gesamtzahl als auch die Menge der bei Auffindung noch erhaltenen Wandgemälde, deren Themen und die Identifizierung der Wandausschnitte im Neapler Nationalmuseum. Ihre einstige Verteilung auf die Wände ist bis heute unbekannt. Selbst über die in situ verbliebenen, teilweise unpublizierten und inzwischen zerstörten Bilder weichen die Berichte voneinander ab. Wie sich zeigen lässt, verteilten sich ursprünglich 19 Mittelbilder auf drei Wände des Peristyls. Die Bilderabfolge lässt sich rekonstruieren und auch die Wandausschnitte im Museum lassen sich –mit einer Ausnahme - identifizieren. Allerdings ist dafür eine eigene Untersuchung erforderlich, die sich nicht in die vorliegende Arbeit integrieren lässt.

[407] D-DAI-Rom-WAR-00577. T. Warscher, Codex Topographicus Pompeianus. Regio VI, Ins. 9. Pars prima (maschinenschr. MS DAI Rom 1938) Nr. 182 mit Abb sowie dies., Topographische Aufnahmen Pompejis (handschriftliches Inventarbuch DAI Rom 1955-1959; hier 24.09.1958) 47 Nr. W.577. Das Foto von Warscher war eingestellt bei Arachne, der zentralen Objektdatenbank des Deutschen Archäologischen Instituts und des Archäologischen Instituts der Universität Köln: Unstrukturierte Fotobestände Seriennummer 230845 (dort als W.558 nachgewiesen); zurzeit ist es dort nicht auffindbar. Warschers Aufnahme ist weiter zugänglich über: VI.9.2 Pompeii. Casa del Meleagro or House of Meleager. Part 19, zuletzt aktualisiert am 17.09.2016, <http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2009%2002%20part%2019.htm> (15.10.2016), dort ebenfalls als W.558 verzeichnet.

³(1870) 342; Fiorelli, Descrizione 131; Overbeck - Mau 311; Dreger 3 Nr. 10; Schefold, WP 112; Thompson 122'. 155; PPP II 188; Balensiefen 231 K 32, 13; Colpo 64. 84 N.19; Romizzi 380 Kat. 363; Hodske Nr. 256; Lorenz 345. 560 K29g.

Kat. A 20

Narziss

Pompeji VI 16, 15 (Casa dell'Ara Massima).

W-Wand von Pseudotablinum D[408]. B. 0, 38 m; H. 0, 43 m.

Insgesamt guter Erhaltungszustand; Farbe im unteren Viertel mit dem Spiegelbild an zahlreichen Stellen abgeblättert.

S. hier **Taf. 20**.

Nachahmung eines Klapptafelbildes mit gemaltem Holzrahmen und geöffneten Türflügeln: Narziss sitzt schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Der Oberkörper ist auf den senkrecht aufgesetzten rechten Arm gestützt, während er mit dem linken, auf dem Oberschenkel aufliegenden Arm einen Speer hält. Den Kopf hat Narziss nach links gedreht und blickt aus dem Bild heraus. Der Jäger ist nackt bis auf einen dunkelgrünen Mantel, der von den Schultern herabfällt, um den linken Unterarm geschlungen ist und das linke Bein bedeckt, während eine schmale Tuchbahn über den rechten Oberschenkel geschlagen ist. Die Körperbildung mit schmalen Schulter, breitem Becken und den Ansätzen von Brüsten ist auffällig weiblich. Im schulterlangen braunen Haar trägt Narziss einen Kranz. Am unteren Bildrand ist ein schmaler dunkelblauer Wasserstreifen mit dem Spiegelbild des Narziss wiedergegeben. Hinter ihm ragt ein breiter olivgrüner Rundbau auf, der oben in einer Reihe von länglichen Öffnungen und einem Gesims ausläuft. Darauf steht ein über Eck gesehener Quader. Im Hintergrund Buschwerk, darüber ein Himmelsstreifen. Die Mantelfolie und insbesondere der dunkle Bildhintergrund betonen die Hellhäutigkeit des Narziss.

4. Stil

[408] Vor dem Narzissbild war ein Wasserbecken aufgestellt. Insgesamt spielt die Verbindung von Narziss mit dem Wasser für die Auswahl des Themas nur eine untergeordnete Rolle. Dieser Bezug ist nur noch ein weiteres Mahl, im Haus des Octavius Quartius gegeben, in dem Narziss an einem *euripus*, einem kanalartigen Wasserlauf, angebracht war (Kat. A 17). Möglicherweise war ein solcher Zusammenhang auch bei dem Narzissgemälde in der Casa di Nettuno ed Anfitrite (Kat. A 16) beabsichtigt, da durch das Fenster der Rückwand ein Blickkontakt zum namengebenden Wandmosaik bestand. Das Stuckrelief mit einer Darstellung des Narziss aus der Villa von Petraro (s.o. Anm. 73) stammt aus dem *frigidarium*, so dass auch hier ein Bezug zum Element Wasser vorhanden war; vgl. Stat. silv. 1, 5, 55 zum Bad des Claudius Etruscus und Narziss.

A. Sogliano, NSc 1908, 71 Abb. 2; Rodenwaldt 245 f.; W. Klein, ÖJh 15, 1912, 144 Anm. 2; ders., ÖJh 23, 1926, 71 ff.; H. Licht, Sittengeschichte Griechenlands. Ergänzungsband (1928) Abb. S. 24 (‚Dionysos'); L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929; Nachdr. 1960) 51 f. Abb. 30. 31 (Wand); Rizzo Taf. 127; A. W. van Buren, MemAmAc 15, 1938, 72 ff. Taf. 7, 1; Dreger 13 Nr. 5; Levi I 60. 61; Schefold, PM 190; A. Rumpf, Malerei und Zeichnung der Griechen, HdArch VI 4, 1 (1953) 174; V. Spinazzola, Pompei alle luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza I (1953) 527 f. Abb. 585; W. Ehlich, Bild und Rahmen im Altertum (1954) 169 Kat. 21; J. White, Perspective in Ancient Drawing Painting, 7. Suppl. JHS (1956) Taf. 12 (Wand); Schefold, WP 157 (b); M. Borda, La pittura romana (1958) 204; Schefold, VP 127. 138 Farbtaf. 16, 1. Taf. 102 (Wand); W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural-Painting (1963) 143 Anm. 550 Taf. 43, 168 (Wand); EAA VI (1965) 343 Abb. 367 (Wand) s.v. Pompei (A. Maiuri); Kraus - Matt Farbabb. 76 (Wand); A. Gasser, Die Klapptürbilder in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (maschinenschr. Diss. Wien 1982) 96 ff. Kat. B 4; PPP II 358; K. Stemmer, AA 1986, 498 f. Abb. 34; Balensiefen 232 K 32, 18 Taf. 31, 2; Rafn 704 Nr. 4; Stemmer 31 (Lit.). 32. 47. 51. 56 mit Anm. 498 Farbtaf. 78. 192. 197 (Wand). 200; Prehn, Kontext 175; Cerulli Irelli I 259 Farbabb. 78 (Wand). 79. II 132 f. Abb. 232 b; PPM V 880 f. Farbabb. 44. 45; B. Bergmann in: Greece in Rome, Kongress Harvard 1994, HarvStClPhil 97 (1995) 101 Abb. 9 u.; D. Fredrick, ClAnt 14, 1995, 284 Abb. 20; R. Merkelbach, Isis regina - Zeus Sarapis (1995) 237 Abb. 85; Richardson, Catalog 162; Colpo 64 f. 66. 84 N.13 Abb. 3; F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 327 f.; Romizzi 406 Kat. 517; F. Ghedini, Eidola 4, 2007, 53 Abb. 1 b; Hodske Nr. 382 Taf. 42, 4; Lorenz 189. 411 f. 574 f. K40a Abb. 67. Farbabb. 2 (Wand); M. Squire, Image and Text in Graeco-Roman Antiquity (2009) 271 Abb. 4, 18 Farbtaf. 14 (Wand); J. Hodske, BABesch, 85, 2010, 186 Farbabb. 4; E. Mayer, The Ancient Middle Classes. Urban life and aesthetics in the Roman empire, 100 BCE-250 CE (2012) 175 f. Abb. 22 A.

Kat. A 21

Narziss

Pompeji VII 3, 22-23[409].

W-Wand von Raum h. B. 0, 50 m; H. 0, 54 m.

Zerstört; dokumentiert durch Zeichnung von G. Abbate.

S. hier **Taf. 21**.

[409] Eine genaue Lokalisierung ermöglichen die Angaben von F. M. Avellino, BANap 2, 1843, 4 f. („8. bottega") sowie Helbig S. 477 („Strada Stabiana N. 14. 16. Zimmer ganz hinten r.") in Verbindung mit CTP V 509; vgl. G. K. Boyce, Corpus of the Lararia of Pompei, MemAmAc 14 (1937) 64 f. Nr. 269 für das Lararium im Nachbarzimmer i. Dagegen führt Schefold, WP 177 das Narzissbild unter Pompeji „VII 3, 17-19?" an. Als gesichert wird sein Vorschlag übernommen von Balensiefen 232 K 32, 21; V. Sampaolo in: Disegnatori 303 zu Abb. 102; Colpo 84 N.15 und Hodske Nr. 446.

In der Bildmitte sitzt Narziss schräg nach rechts auf einem Felsen, sein rechtes Bein vorgestreckt, das linke angewinkelt. Den aufgerichteten Oberkörper hat er auf den senkrecht aufgesetzten rechten Arm gestützt. Mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden linken Arm hält er einen gegen die Schulter gelehnten Speer. Den leicht geneigten Kopf hat Narziss nach links gedreht; erneut blickt er aus dem Bild heraus. Er ist nackt bis auf einen Mantel, der zwischen dem rechten Arm und dem Oberkörper eingeklemmt ist, als Unterlage dient und über beide Oberschenkel geschlagen ist. Details der Frisur bleiben unklar. In der Wasserfläche unterhalb des Felsblocks, auf dem der Jäger sitzt, werden, zumindest in der Reproduktionszeichnung, auch die Schultern gespiegelt. Hinter dem Oberkörper ragt in der Bildmitte eine schmale Stele auf, dahinter ein Baum.

4. Stil

F. M. Avellino, BANap 2, 1843, 4; Helbig 1346; Schefold, WP 177; Dreger 3 Nr. 12; Balensiefen 232 K 32, 21; Disegnatori 303 Abb. 102; Colpo 64. 84 N.15; Hodske Nr. 446 Taf. 44, 3.

Kat. A 22

Narziss

Pompeji VII 4, 62 (Casa delle Forme di creta).

N-Wand von *cubiculum* 5. B. 0, 37 m; H. 0, 33 m.

Bild stark verblichen, die Figur des Narziss ist noch schwach zu erkennen (Füße und Unterschenkel zerstört), außerdem der untere Teil des Speers, der Sitzfelsen und das Spiegelbild erhalten; Aquarell der Wand von J. W. Wild.

S. hier **Taf. 22**.

Narziss sitzt schräg nach rechts auf einem Felsen, das rechte Bein vorgestreckt, das linke angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den senkrecht aufgesetzten rechten Arm gestützt, während er mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden linken Arm einen gegen die Schulter gelehnten Speer hält. Narziss ist nackt bis auf einen roten Mantel, der als Unterlage dient und über den rechten (?) Oberschenkel geschlagen ist. Im lockigen Haar trug Narziss einen Kranz. Der Kopf ist nach links unten gewendet, aber nicht zum Spiegelbild, das im Hohlraum des Sitzfelsens wiedergegeben ist. Im Hintergrund Baum und Fels.

4. Stil

Helbig 1345; Fiorelli, Descrizione 229; Trendelenburg 4 Anm. 5 c; Dreger 3 Nr. 11; Schefold, WP 188 (a); Thompson 162; Schefold, VP 195; PPP III 149; Balensiefen 232 K 32, 22; PPM VII 149 Farbabb. 15; M. Staub Gierow, Casa della Parete nera (VII 4, 58-60) und Casa delle Forme di creta (VII 4, 61-63), Häuser in Pompeji 10 (2000) 98. 109 Farbabb. 343. 344 (auf dem Kopf stehend); Colpo 64. 84 N.17; Romizzi 432 Kat. 631; Hodske Nr. 492 Taf. 44, 4.

Angelnde Venus

S- oder W-Wand von *cubiculum* 5. B. 0, 35 m; H. 0, 35 m.

Zerstört.

Helbig beschränkt sich auf folgende Angaben:

„Sicher ist, dass das Mädchen sitzt, der Eros steht. Einzelheiten undeutlich."

Helbig 350; Fiorelli, Descrizione 229; Trendelenburg 4 Anm. 5 c; Schefold, WP 188 (a); Thompson 165; Schefold, VP 195; PPM VII 151 zu Abb. 16; Staub Gierow a.O. 98. 109; Allison - Sear 73 Nr. 11; Romizzi 432 Kat. 632; Hodske Nr. 494.

Europa

S- oder W-Wand von *cubiculum* 5. B. 0, 34 m; H. 0, 36.

Zerstört.

Helbig vergleicht das Bild mit seiner Nr. 124[410], so dass sich folgende Bildelemente erschließen lassen: Europa an den Stier geschmiegt, der das Meer nach links durchschwimmt. Den linken

[410] Helbig 126: „Aehnlich; doch ohne Eros und Seedrache."

Arm hat sie zum Kopf des Stiers geführt, während sie mit dem rechten Arm einen Zipfel des hinter ihr flatternden Gewands hält. Im Wasser Delfin.

Helbig 126; Fiorelli, Descrizione 119; Trendelenburg 4 Anm. 5 c; Schefold, WP 188 (a); Thompson 165; Schefold, VP 195; W. Bühler, Europa (1968) 61 Anm. 53, 3; E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 170 Kat. 190; LIMC IV (1988) 83 Nr. 132 c s.v. Europe I (M. Robertson); V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 130 Nr. 8; PPM VII 151 zu Abb. 16; Staub Gierow a.O. 98. 109; Romizzi 432 Kat. 633; Hodske Nr. 493.

Kat. A 23

Narziss

Pompeji IX 2, 10.

O-Wand von *triclinium* d[411]; MNN 9386. B. 0, 51 m; H. 0, 52 m.

Bereits bei der Auffindung schlechter Erhaltungszustand. Der Wandputz an vielen Stellen gesprungen, ein breiter Riss in der Bildmitte wieder verschmiert; das Gesicht des Narziss und der rechte Unterschenkel von Amor zerstört, das Spiegelbild fast unkenntlich. Durchzeichnung des Wandbildes von G. Abbate.

S. hier **Taf. 23**.

In der Bildmitte sitzt auf einem Fels Narziss mit den Beinen nach rechts. Den Oberkörper hat er auf den senkrecht aufgesetzten rechten Arm gestützt, während der linke Arm auf dem Oberschenkel aufliegt und einen schräg gestellten Speer hält; die Spitze weist nach unten. Das rechte Bein hat Narziss vorgesetzt, das linke angewinkelt. Er ist nackt bis auf einen roten Mantel, der von den Schultern herabfällt und das linke Bein bedeckt. Anders als in der Durchzeichnung trägt der Jäger eine Mittelscheitelfrisur mit lockigen, im Nacken zusammengehaltenen Haaren. Auch hat er den Kopf nicht wie in der Zeichnung zum Blick in den Spiegel gesenkt, sondern gerade aufgerichtet. Links unten hockt Amor, der die brennende Fackel über das Wasser hält. Rechts oben im Bild sitzt mit angewinkelten Beinen Echo, die Narziss mit beiden Händen einen

[411] Die Grabungstagebücher erwähnen an Funden für diesen Raum unter anderem: „*Bronzo*. Tre frammenti di lettisternio [...]“ (Fiorelli, PAH II 502 für den 14. Mai 1851). Die Klinenreste stützen die vorgeschlagene Raumfunktion als *cubiculum* (Minervini a.O. 33; V. Sampaolo in: Disegnatori 408 zu Abb. 232) oder als *triclinium* (Sogliano 388. 389. 834; Schefold, WP 240; so auch V. Sampaolo in: PPM VIII 1096 ff.). Lage und Größe des Raumes machen eher einen Speiseraum wahrscheinlich. Zur Lokalisierung der Bilder s. die Begründung im Anschluss an die Katalogtexte.

Blumenkranz als Liebesgeschenk anbietet. Sie ist nackt bis auf ein gelb und blau schillerndes, durchsichtiges Gewand, das ihren Unterkörper bedeckt. Im Bildzentrum Säulenmonument.

4. Stil

G. Minervini, BANap N. S. 1, 1852, 35 f.; Wieseler, Echo 47 f.; Fiorelli, PAH II 500 (22. April 1851); Helbig 1360; C. Dilthey, BdI 1869, 147; Trendelenburg 4 Anm. 5 q; RE V (1905) 1929 s.v. Echo (O. Waser); Guida Ruesch 1430; Elia 153; Dreger 5 Nr. 46; Schefold, WP 241. 345; Thompson 153 Abb. 327; Schefold, VP 193; Dexter 162 f.; Balensiefen 153 K 32, 36; Orlowsky 441 Nr. 175; Disegnatori 408 Abb. 232; PPM VIII 1098 Abb. 9; Colpo 64. 84 N.14; Romizzi 472 Kat. 828; Hodske Nr. 653 Taf. 48, 4. 5.

Endymion und Selene

W-Wand von *triclinium* d; MNN 9246. B. 0, 52 m; H. 0, 54 m.

Insgesamt guter Erhaltungszustand; Kopf des Endymion zerstört, außerdem schmaler Streifen am linken Bildrand abgeplatzt, der sich nach links unten verbreitert. Zeichnung von G. Abbate.

Am linken Bildrand sitzt Endymion schräg nach rechts auf einem Felsen, das rechte Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den rechten Unterarm auf den Fels gestützt, hält er zwei Speere, während der linke Arm auf dem Oberschenkel ruht. Der Jäger ist nackt bis auf einen roten Mantel, der auf der Schulter aufliegt, als Unterlage dient und das linke Bein bedeckt. Endymion trägt Jagdstiefel an den Füßen. Links unten bellt ein weißer Hund Selene an, die rechts herabschwebt. Durch Mondsichel und Stern am Scheitel gekennzeichnet, hält sie mit ihrem linken Arm ein Zepter und einen Zipfel des gelb und blau schillernden Mantels. Mit ihrem rechten Arm zieht sie das Kleidungsstück über dem Kopf empor, so dass es sich wie ein Segel bläht. Sie trägt darunter ein gegürtetes weißes Untergewand, das ihre linke Schulter frei lässt, sowie Spangen an Armen und Füßen. Ihr im Nacken zusammengehaltenes Haar flattert im Wind. Hinter Narziss erhebt sich ein Säulenmonument mit einem über Eck gesehenen Aufsatz.

Fiorelli, PAH II 499; Minervini a.O. 34 f.; Helbig 959; Trendelenburg 4 Anm. 5 q; Guida Ruesch 1357; Elia 116; Schefold, WP 241. 341; Thompson 153; Schefold, VP 193; Dexter 162 f.; LIMC III (1986) 731 Nr. 27 s.v. Endymion (H. Gabelmann); Stemmer 53 Nr. C 4; Disegnatori 406 Abb. 229; S. 412 Farbabb. 239; PPM VIII 1096 Abb. 7; I. Colpo in: Kongress Saragossa 80 Taf. 5, 13; Romizzi 471 Kat. 826; Hodske Nr. 651 Taf. 108, 1. 2.

Apollo und Daphne

N-Wand von *triclinium* d; MNN 9532. B. 0, 51 m; H. 0, 51 m.

Oberfläche stark abgerieben, zahlreiche Risse. Die Kithara ist nur undeutlich zu erkennen. Der linke Fuß des Apoll sowie die Füße der weiblichen Figur sind zerstört.

Rechts im Bild sitzt Apollo schräg nach links auf einem Felsen, an den seine Kithara gelehnt ist. Sein linkes Bein ist vorgesetzt, das rechte angewinkelt. Den linken Arm hat er senkrecht aufgestützt, während er mit seiner rechten Hand das Handgelenk Daphnes umfasst, die sich nach links abwendet. Durch ihre heftige Bewegung ist das Gewand herabgerutscht und bläht sich in Höhe des Unterkörpers. Sie trägt Armspangen und im flatternden Haar einen Kranz. Im Hintergrund ist wohl ein Rundmonument mit einem über Eck gesehenen Pfeileraufsatz wiedergegeben.

Fiorelli, PAH II 500; Minervini a.O. 33 f.; Helbig 216, Atlas Taf. 6 u.; Trendelenburg 4 Anm. 5 q; Guida Ruesch 1432; Reinach, RP 27, 1; P. Marconi, La pittura dei Romani (1929) 30 Abb. 22; Elia 155; Schefold, WP 241; Thompson 153 Abb. 326; Schefold, VP 193; Dexter 162 f.; E. Schwinzer, Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei (1979) 72 f.; Disegnatori 407 Abb. 230. 231; PPM VIII 1097 Farbabb. 8 (unscharf); Romizzi 471 Kat. 827; Hodske Nr. 652 Taf. 72, 1-3.

Lokalisierung der Bilder:

Bei den Grabungen entlang der Strada Stabiana wurden zunächst nur die vorderen Räume der im Osten angrenzenden Gebäude freigelegt. Am 22. April 1851 stießen die Ausgräber im Haus IX 2, 10 auf ein Zimmer mit den hier behandelten Mittelbildern[412]. Unter Berufung auf Helbig, demzufolge der Fundort sich hinter dem Prothyron befand[413], hat Schefold eine Gleichsetzung mit Raum f vorgeschlagen, der sich auf der rechten Seite anschließt[414]. Unberücksichtigt bleiben bei ihm allerdings die topographischen Angaben in den Grabungstagebüchern, in denen es heißt: „ [...] un passaggio, e nella *sinistra* vi è un vano che dà l'ingresso ad un gran stanza"[415].

[412] Fiorelli, PAH II 499 f.; vgl. außerdem den ergänzenden Grabungsbericht von Minervini a.O. 33-36.
[413] Helbig S. 482. Es bleibt allerdings unklar, welche Zimmer Helbig mit eigenen Augen sah, da der betreffende Bereich des Hauses nach seiner Aussage bereits teilweise wieder verschüttet war. Jedenfalls werden die schwebenden Figuren der Seitenwände von Helbig nicht erwähnt. Sie wurden erst von Sogliano nach der zweiten, jetzt vollständigen Freilegung des Hauses nachgetragen.
[414] Schefold, WP 241.
[415] Fiorelli, PAH II 499 (Hervorhebung von mir).

Die drei Wandausschnitte stammen demnach nicht aus Raum f, sondern aus dem gegenüberliegenden Raum d, der links vom Prothyron liegt und durch einen Vorraum (e) zu erreichen ist[416].

In Raum d konnte Sogliano auf einem gelbgrundigen Wandputz noch drei schwebende Figuren erkennen[417]. Schefold wiederum ist es gelungen, anhand der bereits stark verblassten Malereireste ein Aquarell zu identifizieren, das einen Ausschnitt der heute zerstörten Wanddekoration wiedergibt[418]. Die Übereinstimmungen mit den Beschreibungen der Wandmalerei in den Grabungstagebüchern und vor allem von Minervini sind so weitreichend, dass die Herkunft der Wandausschnitte aus diesem Zimmer als gesichert gelten kann[419]. Da auch die ursprüngliche Anordnung der figürlichen Mittelbilder feststeht[420], lässt sich der Dekorationskomplex von Raum d in großen Teilen rekonstruieren.

Kat. A 24

Narziss

Pompeji; genaue Herkunft unbekannt; MNN 9384.

Erhaltene B. 0, 40 m; erhaltene H. 0, 32 m.

Fragment. Nur der rechte Bildrand ist gesichert, der linke Bildrand dürfte sich aber schon bald angeschlossen haben, da hier eine aufragende Felswand beginnt. Der untere Teil des Bildes mit dem rechten Unterschenkel, linkem Fuß und dem Spiegelbild ist zerstört und wurde beim Ausschneiden begradigt; rechts im Bild ist der rechte Henkel des Gefäßes, das auf einer Basis steht, zerstört; mehrere schmale Risse. Der Wandausschnitt wurde aus einer gelbgrundigen Dekoration herausgelöst.

---

[416] Diese Herkunft hält auch V. Sampaolo in: Disegnatori 407 zu Abb. 231 für wahrscheinlich, in: PPM VIII 1995 ff. für gesichert. Hodske hat für Nr. 651-653 diese Angabe übernommen.

[417] Sogliano 388. 389. 834 („Fondo giallo“). Reste eines gelben Wandfeldes sind auch bei dem aus der Wand herausgelösten Narzissbild zu erkennen (s. hier Taf. 23).

[418] Schefold, WP 240 („Schwache Reste“); das Aquarell (= D-DAI-Rom-83.222) ist inzwischen publiziert: E. De Carolis in: Ital. Reise 229 f. Nr. 72 Farbabb. S. 309; V. Sampaolo in: PPM VIII 1095 Farbabb. 6. Anhand der Übereinstimmung zwischen der Beschreibung der Grabungstagebücher (Fiorelli, PAH II 500; vgl. außerdem Minervini a.O. 35; Sogliano 389) und der schwebenden Figur des Aquarells hat bereits Sampaolo den wiedergegebenen Wandausschnitt als Teil der Dekoration mit dem Narzissbild identifiziert. Mit Hilfe der Angaben von Minervini, die Sampaolo nicht berücksichtigt, lässt sich der betreffende Wandabschnitt genau bestimmen.

[419] Rotgrundiger Sockel: Minervini a.O. 33 (mit weiteren Details). - Mittelzone mit gelben Wandfeldern, durch weiße Lisenen mit Rankenkandelabern über sakralidyllischen Landschaften getrennt: Fiorelli, PAH II 499; Minervini a.O. 33; drei der Landschaftsdarstellungen sind durch Bleistiftzeichnungen von G. Abbate dokumentiert: Disegnatori 409-411 Abb. 233-238, V. Sampaolo in PPM VIII 1096 zu Abb. 6. - Für die Seitenfelder führt Minervini vier bei Auffindung noch erhaltene schwebende Figuren an, von denen jeweils nur drei in den Grabungstagebüchern sowie von Sogliano beschrieben werden. Beide unterscheiden sich jedoch in jeweils einem Exemplar, so dass die Zahl von vier schwebenden Figuren bestätigt wird.

[420] Minervini a.O. 33-36; seine Angaben werden durch die Reihenfolge bestätigt, in der die Bilder in den Grabungstagebüchern beschrieben werden. Das Aquarell gibt demzufolge einen Ausschnitt der Ostwand wieder, und zwar deren nördlichen Abschnitt; zum zugehörigen Landschaftsbild s. auch Disegnatori 409 Abb. 233. 234.

S. hier **Taf. 24**.

Narziss sitzt mit den Beinen nach links auf einem Felsen. Den Oberkörper auf den seitlich aufgesetzten rechten Arm gestützt, hält er mit dem linken Arm einen Speer, der wohl ursprünglich auf dem Boden aufgestellt war[421]; der überlange rechte Arm ist verzeichnet. Sein rechtes Bein hat der Jäger vorgestreckt, das linke Bein ist, abweichend vom Typus, erhöht aufgesetzt. Narziss ist völlig unbekleidet wiedergegeben, sein roter Mantel liegt auf dem Felsen und dient ihm als Unterlage. Mit aufgerichtetem, in Frontalansicht gedrehtem Kopf blickt Narziss aus dem Bild heraus. Aus dem wellenförmig nach hinten geführten, im Nacken zusammengehaltenen Haar haben sich Strähnen gelöst und fallen auf die Schultern herab. Die Stirnlocken laufen in kleinen Spiralen aus. Im Haar trägt Narziss einen Kranz. Den rechten Bildrand schließt ein hoher Pfeiler ab, auf dem ein rötliches, wohl kupfernes Gefäß mit einwärts gebogenen Henkeln steht. Dahinter sowie am linken Bildrand ragen Felsen auf. In der Mitte wächst ein nach links geneigter Baum.

Bei Annahme einer ursprünglich ein- oder zweistufigen Basis des Pfeilers lassen sich die Fußstellung des Narziss und der auf dem Boden aufgesetzte Speer am besten erklären.

4. Stil

PdE V 123 Taf. 27 u.; Roux - Barré II 170 Taf. 137; Helbig 1347; Guida Ruesch 1418; Reinach, RP 196, 5; Elia 158; Dreger 3 Nr. 13; Levi I 62; Schefold, WP 345; Balensiefen 233 K 32, 41; Hodske Nr. 810 Taf. 43, 1.

[421] Dafür spricht das ungewöhnlich kurze Schaftende des Speers über dem Kopf des Narziss.

Kat. B

Kat. B 1

Narziss

Pompeji V 3, 6.

W-Wand von Raum d. B. 0, 53 m; H. 0, 55 m.

Guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 25**.

Auf einer Steinbank sitzt Narziss schräg nach links, sein rechtes Bein ausgestreckt, das linke angewinkelt. Der rechte Fuß ist erhöht auf einem Stein aufgesetzt. Den angewinkelten Unterarm hat er auf die Lehne der Bank gestützt, während er mit dem erhobenem linken Arm zwei senkrecht aufgestellte Speere hält. Den Kopf hat Narziss gerade aufgerichtet und leicht nach links gedreht. Sein rot und blau schillernder Mantel ist von den Schultern herabgeglitten, dient als Unterlage und bedeckt das linke Bein. Das Mantelende hat Narziss um seinen rechten Unterarm gewickelt. Im lockigen Haar, das im Nacken zusammengehalten wird, trägt Narziss einen Kranz. Einzelne kleine Locken fallen in Stirn und Schläfen herab. Das ungewöhnlich breite Becken erinnert an weibliche Figuren. Links unten hockt ein Amor, der mit beiden Händen eine Fackel umfasst, die er mit der Flamme nach unten über die pfützenartige Wasserfläche hält, in der sich der Kopf des Narziss spiegelt. Hinter Narziss ragt eine Säule empor, die von den Ästen eines Baumes eingefasst wird. Im Hintergrund Felsen und Buschwerk.

4. Stil

F. Paribeni, NSc 1902, 566; T. Warscher, Pompeji. Ein Führer durch die Ruinen (1925) 118; Schefold, WP 81 (c); Thompson 154; Schefold, VP 194; PPP II 74; Balensiefen 231 K 32, 8; PPM III 904 f. Abb. 6-8 (Wand); S. 909 Abb. 15; Cerulli Irelli II 94 Abb. 155; Richardson, Catalog 105; Colpo 67. 84 N.20 Abb. 7; Romizzi 356 Kat. 233; Hodske Nr. 158 Taf. 47, 2; G. L. Grassigli in: Discutendo Narciso 105 Abb. 11.

Apollo und Daphne (?)

O-Wand von Raum d.

Das Bild war schon bei der Auffindung stark zerstört.

R. Paribeni hat das Bild wie folgt beschrieben:

„Del quadretto centrale non resta che la parte inferiore; vi si vedono le gambe di un personaggio vestito di himation violaceo, seduto su nobile cattedra di marmo, i cui piede raffigurano grifi alati. In terra, appoggiata alla cattedra, è una figura femminile eretta, con chitone bianco, della quale pure avanzano sole le gambe.“

Paribeni a.O. 566; Warscher a.O. 118; Schefold 81 (c); Thompson 154; Schefold, VP 194; LIMC III (1986) 346 Nr. 31 s.v. Daphne (O. Palagia); Romizzi 356 Kat. 234; Hodske Nr. 159.

Kat. B 2

Narziss

Pompeji VI 9, 6 (Casa dei Dioscuri).

W-Wand von *triclinium* 38. B. 0, 54 m; H. 0, 70 m.

Zerstört; dokumentiert durch ein Aquarell von G. Marsigli.

S. hier **Taf. 26**.

In der Bildmitte sitzt mit aufgerichtetem Oberkörper Narziss schräg nach rechts auf einem abgestuften Felsen, sein rechtes Bein ausgestreckt, das linke angewinkelt. Mit dem rechten Arm, der auf die obere Kante des Felsens gestützt ist, umfasst er einen kleinen Amor, der sich an seine Schulter schmiegt. Mit dem erhobenen linken Arm hält er zwei senkrecht aufgesetzte Speere. Den Kopf hat er Amor zugewendet. Das lockige Haar wird im Nacken zusammengefasst. Sein roter Mantel liegt auf der linken Schulter auf, fällt im Rücken herab und bedeckt das linke Bein. Unterhalb des Felsens wird der Kopf des Narziss vom Wasser reflektiert. Rechts von Narziss ist eine Zweifigurengruppe eingefügt. Die in Rückansicht wiedergegebene schilfbekränzte Nymphe Echo hat ihren rechten Unterarm auf eine Quellurne gestützt. Ein zweiter

Amor hat ihre linke Schulter umfasst und weist mit seinem ausgestreckten rechten Arm in Richtung von Narziss. Zu Füßen des Jägers liegt ein Hund. Felsen und Bäume schließen die Szene im Hintergrund ab.

4. Stil

MB I Taf. 4; G. Bechi, RdS MB V 10; E. de Laglandière, BdI 1829, 24; W. Gell, Pompeiana II (1835) 32; G. Minervini, BANap N. S. 1, 1952, 36; Wieseler, Echo 41-44 Taf. 1,3; Niccolini II Taf. 26; Helbig 1364; Fiorelli, Descrizione 136; Trendelenburg 4 Anm. 5 p; S. 7 f.; Darembert - Saglio II 1 451 Abb. 2596; Greve 20; Reinach, RP 196, 8; W. Klein, ÖJh 23, 1926, 74 f. 86 Abb 26; Dreger 19 Nr. 42; Levi I 62; Lippold 138; Richardson, Dioscuri 21; Schefold, WP 117; Thompson 152 Abb. 323; Schefold, VP 191; Zanker 156 Abb. 2; PPP II 211; F. G. Andersen, AnalRom 14, 1985, 125; Simon 255 mit Anm. 28; Bažant - Simon 682 Nr. 10 Abb. S. 681; Balensiefen 231 K 32, 14 Taf. 31, 1; Rafn 707 Nr. 45; PPM IV 896 Abb. 68; Disegnatori 166 Farbabb. 30; M Koortbojian, Myth, Meaning, and Memory on Roman Sarcophagi (1995) 91 f. Abb. 52; A.-B. Renger (Hrsg.), Mythos Narziß (1999) Abb. S. 43; F. Parise Badoni, MEFRA 113, 2001, 788 Abb. 8; Colpo 69. 84 f. N.21; Romizzi 384 Kat. 391; Hodske Nr. 283 Taf. 49, 1. 2; Lorenz 284. 563 K31aW; R. Berg in: Kongress Neapel 297; D'Angelo 225 Abb. 1.

Endymion und Selene

N-Wand von *triclinium* 7; MNN 9240. B. 0, 60 m; H. 0, 69 m.

Rechte obere Ecke mit einem Teil des Hinterkopfes und der rechten Hand der Selene zerstört.

Am linken Bildrand sitzt der wache Endymion mit angewinkelten Beinen auf einem Felsen, auf den er seinen rechten Unterarm aufstützt, während er mit dem auf dem Oberschenkel aufliegenden linken Arm zwei Speere hält. Den Kopf leicht zurückgelehnt, blickt er zu Selene, die von rechts oben herabschwebt und mit beiden Armen ihren Mantel hält, der sich in ihrem Rücken zu einem Segel bauscht. Rechts unten blickt der Hund des Jägers zu Selene. Im Hintergrund, halten sich zwei schilfbekränzte Nymphen umschlungen, die mit ihrer entgegengesetzten Blickrichtung eine zusätzliche Verbindung zwischen Endymion und der Göttin herstellen.

Bechi a.O. 10; Laglandière a.O. 24; Gell a.O. II 33; O. Jahn, Archäologische Beiträge (1847) 72 f.; Zahn II 78; Helbig 960; Niccolini III Farbtaf. 18 (Montage aus dem Endymionbild und der Südwand von tablinum 42); Guida Ruesch 1365; Rodenwaldt 191; HBr Text I 184 Taf. 134; Reinach, RP 54, 4; E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen (1923) II 836 § 915 Abb.

675; Klein a.O. 73; Rizzo 63 Taf. 126 l.; ders., Bollettino dell'Associazione Internationale degli Studi Mediterranei 1, 1930, H. 5, 10 Taf. 2, 3; Elia 124; H. G. Beyen, Mnemosyne 4, Ser. 4, 1951, 242. 245; ders. in: Studia van Hoorn (1951) 50. 53; Lippold 138 Taf. 21, 114; Schefold, PM 130; Richardson, Dioscuri 21. 139 ff. Taf. 39; Schefold, WP 117; H. G. Beyen, Gnomon 31, 1959, 533; Thompson 59 f. Anm. 36; S. 152 f. Abb. 324; C. L. Ragghianti, Pittori di Pompei (1963) Farbtaf. S. 129 (Detail); Schefold, Göttersage 296 Abb. 430; Andersen a.O. 125 f.; LIMC III (1986) 729 Nr. 14 Taf. 552 s.v. Endymion (H. Gabelmann); S. Schöne in: Ital. Reise 374 Nr. 145 Farbabb. S 412; Stemmer 53 Nr. C 3; PPM IV 984 Abb. 65; Disegnatori 172 Farbabb. 38. Abb. 39; Koortbojian a.O. 91 f. Abb. 51; Richardson, Catalog 162; I. Colpo in: Kongress Saragossa 78 f. Abb. 3 (irrtümlich der Casa dei Postumii zugewiesen); Romizzi 383 f. Kat. 390; Hodske Nr. 284 Taf. 110, 1. 2; Lorenz K31aN Abb. 97; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 80 Abb. 48 (falsche Hausangabe).

Kat. B 3

Narziss

Pompeji VI 9, 6 (Casa dei Dioscuri).

S-Wand von *triclinium* 49, B. 0, 46 m; H. 0. 50 m.

Zerstört; dokumentiert durch ein Aquarell von G. Marsigli und eine Zeichnung von G. Maldarelli[422].

S. hier **Taf. 27**.

In der Bildmitte sitzt Narziss mit aufgerichtetem Oberkörper, sein rechtes Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den rechten Unterarm hat er auf die Lehne einer Steinbank gestützt, während er mit dem erhobenen linken Arm einen senkrecht aufgestellten Speer hält. Der dunkelblaue Mantel ist von den Schultern herabgerutscht und bedeckt das linke Bein. Im schulterlangen Haar, das im Nacken zusammengehalten wird, trägt Narziss einen Kranz und eine Binde. Den Kopf hat er nach links in Richtung Amors gewendet, der aus einer silbernen Hydria, die auf dem Oberschenkel seines erhöht aufgesetzten Beines aufliegt, Wasser in eine ebenfalls silberne Schale gießt. Rechts steht Echo mit dem linken Unterarm auf einen Pfeiler gestützt. Sie trägt ein durchsichtiges Untergewand und darüber einen Mantel, der bis auf die Hüften herabgerutscht ist. Links oben im Bild ist die Halbfigur einer Zuschauerin wiedergegeben, die ihren rechten Zeigefinger an die Wange legt.

[422] Unklar bleibt, ob es sich bei einem heute verschollenen Malereifragment aus der Palmschen Antikensammlung tatsächlich um einen Teil dieses Bildes oder um eine ähnliche Narzissdarstellung handelte. Die Beschreibung von Baron Palm und die Bestandsaufnahme von Helbig vor Ort weichen jedenfalls teilweise voneinander ab: Katalogus der Palm'schen Antiken-Sammlung, verfasst vom Eigenthümer (1843) 22 E Nr. 1; Helbig 1357.

4. Stil[423]

Bechi, RdS MB V 18; E. de Laglandière, BdI 1829, 24; MB VII Taf. 4; W. Gell, Pompeiana II (1835) 44 f.; Roux - Barré 118 Taf. 79; T. Panofka, Terracotten des Königlichen Museums zu Berlin (1942) 82 f. Anm. 49; G. Minervini, BANap N. S. 1, 1852, 36; Wieseler, Echo 24. 37-41 Taf. 1, 2; Helbig 1366 (s. auch 1367); ders., RhM 24, 1869, 267; ders., Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873) 223; Fiorelli, Descrizione 137; Trendelenburg 89 Anm. 13; C. Sittl, Die Gebärden der Griechen und Römer (1890) 272 Anm. 7; Greve 20; RE V (1905) 1928 s.v. Echo (O. Waser); Reinach, RP 197, 2; Dreger 5. 17. 19 Nr. 43; Levi I 62. 65; Richardson, Dioscuri 47; Schefold, WP 119. 316; Thompson 153. 178 f. Abb. 329; Schefold, VP 193; Zanker 157 Abb. 3; Scherf 160; PPP II 220; Simon 255 mit Anm. 28; Bažant - Simon 682 Nr. 11 mit Textabb.; Balensiefen 143; Rafn 707 Nr. 46; PPM IV 952 Abb. 179; Disegnatori 167 Farbabb. 31; Prehn, Spiegel 109; Mattern 168 Abb. 39, 3; F. Parise Badoni, MEFRA 113, 2001, 788 Abb. 7; Colpo 68 f. 77. 81. 83. 85 N. 22 Abb. 8; F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 343 Anm. 108; Romizzi 385 Kat. 404; F. Ghedini, Eidola 4, 2007, 53 Abb. 2 b; Hodske Nr. 296 Taf. 49, 34; Lorenz 189. 564 K31e5 Abb. 69. F. Minotti in: Discutendo Narciso 97 Abb. 8.

Apollo und Geliebter

O-Wand von *triclinium* 49. B. 0, 58 m; H. 0, 66 m.

Zerstört; durch Zeichnung von N. La Volpe dokumentiert.

Links im Bild steht Apollo, seine Kithara auf einen Pfeiler gestützt, in der Rechten das Plektron, den Mund zum Gesang geöffnet. Er wirbt mit seinem Spiel und Gesang um einen Hirten mit phrygischer Mütze und einem Pedum in der herabhängenden Rechten, während er den angewinkelten linken Arm zum Kopf geführt hat. Sein Körper war, folgt man Helbig, „fleischig und weibisch"[424] gebildet. Hinter dem nach links sitzenden Hirten ragen der Kopf und das Vorderteil eines Rindes hervor. Im Hintergrund eine von einem Baum umwachsene Säule und links und rechts aufragende Felswände.

[423] Richardson, Dioscuri 48 hat die Wanddekoration dem dritten Stil zugewiesen. Nach A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerein in Pompeji (1882) 421 trifft diese Datierung aber nur auf die Oberzone zu, während die Ausmalung der Mittel- und Sockelzone zur Zeit des vierten Stils „wahrscheinlich ziemlich genau so, wie sie gewesen war, erneuert" worden sei. Folgt man Mau, handelt es sich also um eine Nachahmung dritten Stils, so dass die Mittelbilder erst im vierten Stil entstanden sind. Für eine zeitgleiche Ausführung der malerischen Ausstattung am Übergang vom dritten zum vierten Stil spricht sich W. Ehrhardt, Dekorations- und Raumkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstätten, Palilia 26 (2012) 139. 141. 169. 206. 218. 221 aus.

[424] Helbig 220 mit Anm. 1.

Bechi a.O. 17 f.; MB XI Taf. 23; Helbig 220; Fiorelli, Descrizione 137; Niccolini III Taf. 26, 1; Reinach, RP 28, 8; HBr Text I 251 mit Anm. 1-3; Richardson, Dioscuri 47; Schefold, WP 119; Thompson 153 Abb. 328; PPP II 219; LIMC II (1984) 404 Nr. 278 s.v. Apollon/Apollo (E. Simon); LIMC III (1986) 155 Nr. 2 s.v. Branchos (S. Simon); PPM IV 951 Abb. 177; Allison - Sear 78 Nr. 2; Romizzi 385 Kat. 403; Hodske Nr. 297 Taf. 73, 2; Lorenz 564 K31eO.

Kat. B 4

Narziss

Pompeji VI 17, 19-26 (Casa di Polibio) (?).

Erdgeschoss, aus einem Raum am Peristyl; MNN 9382. B. 0, 40 m; H. 46 m.

Guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 28**.

Auf einer Felsbank sitzt Narziss schräg nach rechts, das rechte Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den rechten Unterarm hat er auf die Lehne der Bank gestützt, während er mit dem erhobenen linken Arm einen senkrecht aufgesetzten Speer umfasst. Den Kopf nach rechts gewendet, blickt Narziss aus dem Bild heraus. Er ist nackt bis auf einen von den Schultern herabgerutschten roten Mantel, der als Unterlage dient und das rechte Bein bedeckt. Das wellenförmig nach hinten geführte Haar wird im Nacken zusammengehalten; im Haar trägt er einen Kranz. Narziss ist mit sehr weichen, fast kindlichen Körperformen und Gesichtszügen wiedergegeben[425]. Im Gegensatz dazu steht seine Charakterisierung als Jäger, die zusätzlich durch seine Jagdstiefel, das gegen den Sitz gelehnte Pedum und das Schwert erfolgt, auf dem sein rechter Unterarm ruht. Auf einem Absatz der Bank sitzt ein Amor, der sich über eine zweihenklige silberne Schale beugt, die das Wasser der Quelle ersetzt. Rechts steht auf einer Basis ein Pfeiler, der mit einer gekreuzten gelben Binde geschmückt ist. Dahinter wächst ein Baum.

4. Stil

Ornati Taf. 55; E. Gerhard - T. Panofka, Neapels antike Bildwerke (1828) 429 Nr. 15; MB X Taf. 35 (der Text von G. Finati ist fälschlich bei Taf. 36 abgedruckt); Wieseler, Narkissos 14 f. Taf. 1, 4; Fiorelli, PAH I 3, 4 (1.-18. Mai 1808); vgl. auch 11 f. (3. Dezember 1808). 34 (3. März 1810); Helbig 1357 sowie der Nachtrag S. 463; Guida Ruesch 1422; Reinach, RP 197, 6;

[425] In der Umrisszeichnung MB X Taf. 35 ist Narziss dagegen viel muskulöser wiedergegeben.

Elia 162; Dreger 4. 17 f. Nr. 31; Levi I 62; Richardson, Dioscuri 123 Anm. 42; Schefold, WP 344; Thompson 153 Anm. 51 Abb. 330; Balensiefen 144; Rafn 706 Nr. 32 Taf. 418; Orlowsky 441 Nr. 172 Abb. S. 322; Disegnatori 97 Farbabb. 35 (Wand); Colpo 67. 85 N.23; Hodske Nr. 809 Taf. 47, 4.

Liebespaar (?)

Erdgeschoss, Raum am Peristyl. B. 0, 46 m; H. 0, 46 m.

In situ wieder verschüttet.

Das Bild ist lediglich durch eine kurz Erwähnung in den Grabungstagebüchern bekannt: „due figure sedenti una di uomo e l'altra di donna con puttino".

Fiorelli, PAH I 3, 4 (1.-18. Mai 1808).

Begründung der Zuweisung:

Für die Lokalisierung des Wandausschnitts hat Irene Bragantini eine Reproduktionszeichnung ausgewertet, die das Narzissbild noch in situ wiedergibt[426]. Die Signatur „Franc. Morelli dis. 1808" liefert den entscheidenden Anhaltspunkt, um die Herkunftsangabe „Pompei" genauer zu bestimmen[427]. Denn aus den Grabungstagebüchern geht hervor, dass Morelli vom 25.-30. November 1808 mit der Dokumentation von Malereien beauftragt war, die am 15. Mai des Jahres in der Casa di Polibio ausgegraben worden waren[428]. An diesem Tag wurde in Anwesenheit von Joseph Bonaparte ein Zimmer mit zwei figürlichen Mittelbildern freigelegt: „uno con figura di uomo sedente con puttino, l'altro con due figure sedente una di uomo e l'altra di donna

[426] I. Bragantini in: Disegnatori 96 zu Abb. 35.
[427] Disegnatori 97 Farbabb. 35; die Herkunftangabe auf dem Blatt lautet vollständig: „Parete per corto di stanza d'una Casa posta nella Città di Pompei." - Zu Francesco Morelli s. Thieme - Becker XXV (1931) 133 s.v. Morel, François; L. Martorilli in: Mostra Documentazione 44 f.; I. Bragantini - V. Sampaolo in: Disegnatori 19 f. 73; M. Pagano, I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810) (1997) 190.
[428] Fiorelli, PAH I 3, 11 (9. Dezember 1808); zur Casa di Polibio (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Haus in Pompeji IX 13, 3) s. Overbeck - Mau 366-369 Abb. 180; Schefold, WP 160; CTP II 168. V 115; Eschebach 236 f.

con puttino. Detti quadri sono di palmo 1 3/4 in quadro.“[429] Der Figurenbestand der zuerst genannten Darstellung sowie die Maße stimmen mit dem Narzissbild überein[430]. Zugunsten der Argumentation von Bragantini lässt sich eine weitere Notiz in den Grabungsberichten ergänzen. Demzufolge wurden am 3. März 1810 von Raffaele Atticciati fünf Mittelbilder in Pompeji aus den Wänden geschnitten, darunter eines „che si scoprì a’15 maggio 1808 nella casa detta di Polibio“.[431] Dieses Wandfragment wäre dann mit dem Narzissbild im Museum von Neapel identisch.

Allerdings lässt sich die angenommene Herkunft nicht vor Ort überprüfen, da das Haus wieder verschüttet ist. Hinzu kommt eine weitere Schwierigkeit: Denn die betreffende Wand ist in den ‚Ornati‘ abgedruckt und wäre demnach bereits vor 1796 bekannt gewesen. Bragantini hat jedoch entgegengehalten, dass die Datumsangabe der Faszikel der ‚Ornati‘ oftmals nicht dem tatsächlichen Zeitpunkt ihrer Publikation entspricht[432]. Einen möglichen weiteren Einwand bildet die Herkunftsangabe in den ‚Ornati‘ „a destra della strada delle porte di Pompei“, damit östlich, nicht westlich dieser Straße.

[429] Fiorelli, PAH I 3, 4 (1.-18. Mai 1808).
[430] Die Maße betragen 0, 46 x 0, 46 m für die beiden Darstellungen in der Casa di Polibio gegenüber 0, 40 x 0, 46 m für den Wandausschnitt mit Narziss.
[431] Fiorelli, PAH I 3, 34 (3. März 1810). Zu Raffaele Atticciati s. A. Milanese, RIA Ser. 3, 19/20, 1996/97, 355. 405 Abb. 5.
[432] Disegnatori 96 zu Abb. 35 sowie 102 zu Abb. 42; ebenso V. Sampaolo ebenda 136 zu Abb. 25.

Gruppe c

Kat. c 1

Narziss

Pompeji V 2, 1 (Casa della Regina Margherita).

O-Wand von *triclinium* r. B. 0, 82 m; H. 0, 85 m.

Verblasst; Farbe an zahlreichen Stellen, besonders am unteren Bildrand, abgeblättert; Kopf der hinteren Figur der Nymphengruppe stark beschädigt; das Spiegelbild ist fast unkenntlich.

S. hier **Taf. 29**.

Links im Bild sitzt Narziss schräg nach rechts auf einer Steinbank, sein rechtes Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den rechten Unterarm hat er auf die Lehne der Steinbank gestützt, in der Hand hält er einen schräg gestellten Speer. An den linken Arm, der auf dem rechten Unterschenkel aufliegt, schmiegt sich ein Amor. Den Kopf leicht gesenkt, schaut Narziss aus dem Bild heraus, nicht zum heute weitgehend zerstörten Spiegelbild zu seinen Füßen, das frontal im Wasser wiedergeben ist. Sein roter Mantel ist von den Schultern herabgerutscht, dient als Unterlage für seinen rechten Arm und bedeckt beide Beine, die durch den dünnen Stoff hindurchscheinen. Sein blondes Haar ist wellenförmig nach hinten geführt und wird im Nacken zusammengehalten. Im Haar trägt er ein goldenes Diadem mit einem grünen Schmuckstein in der Mitte. Ein zweiter Amor sitzt auf dem Rücken eines Hundes zu Füßen des Narziss. Rechts unten, auf der anderen Seite der Wasserfläche, liegt eine schilfbekränzte Nymphe, wohl Echo, die ihren linken Arm in Richtung von Narziss ausstreckt. Darüber schließt sich, auf einem Fels sitzend, eine Nymphengruppe an. Die vordere umfasst mit ihrem linken Arm eine umgestürzte Quellurne. Den Rücken der rechten Hand hat sie an ihre Stirn geführt. Beide Figuren schauen wie Narziss aus dem Bild heraus.

4. Stil

A. Sogliano, NSc 1883, 286; A. Mau, BdI 1885, 164 f. Nr. 12; P. d'Amelio, Dipinti murali di Pompei (1888) 16 Farbtaf. 16 (Wand); Rodenwaldt 160 f.; Reinach, RP 62, 3; HBr Text II 50 f. Taf. 233; Dreger 18 f. Nr. 41; Lippold 155 Taf. 24, 130; Schefold, WP 70; Thompson 155 Abb. 337; Schefold, VP 124. 196 Taf. 108 (Wand); EAA VI (1965) 363 Abb. 391 (l. Wandhälfte) s.v. Pompei (A. Maiuri); W. J. T. Peters in: La regione sotterrata dal Vesuvio, Kongress Neapel 1979 (1982) 642 Abb. 15 (Wand nach d'Amelio); PPP II 57; H. Blanck in: Ital. Reise 333 f. Nr. 107 Abb. S. 343; Balensiefen 231 K 32, 7 Taf. 30, 1; Rafn 708 Nr. 61 Taf. 420; PPM III 789 Abb. 24-26 (Wand); S. 792 f. Abb. 30. 31; Orlowsky 437 Nr. 143; Cerulli Irelli II 93 Abb. 152 b; V. M. Strocka in: ders. (Hrsg.), Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41-54 n.

Chr.). Umbruch oder Episode?, Kongress Freiburg 1991 (1994) 191 f. Farbabb. 3 (Wand); F. Parise Badoni, DialA Ser. 3, 8, 1990, 88 (Appendix 2); R. Ling in: O. Murray – M. Tecuşan (Hrsg.), In vino veritas, Kongress Rom 1991 (1995) 243 Abb. 6 (Wand); Prehn, Spiegel 107 f. Abb. 3; Richardson, Catalog 145; Colpo 69. 82 Anm. 106; S. 85 N.25 Abb. 10; F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 343 Anm. 107; Romizzi 351 Kat. 208; Hodske Nr. 140 Taf. 49, 5. 6; Lorenz 189. 304. 546 K17cO Abb. 68.

Auffindung Ariadnes

S-Wand von *triclinium* r. H. 0, 82 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung nur schmaler Streifen am rechten Bildrand erhalten. Zeichnung von G. Discanno.

Von der schlafenden Ariadne waren nur der Kopf und der angewinkelte linke Unterarm erhalten, auf dem ihr Kopf ruhte. Mit der Hand fasste sie einen Zipfel des Gewands, das um ihren Arm geschlungen war. Sie hatte blondes Haar. Nach Aussage des Bildfragments war Ariadne in Vorderansicht mit nach links ausgestreckten Beinen dargestellt. In der oberen rechten Ecke hatte sich außerdem eine Gruppe von zwei schilfbekränzten Figuren erhalten. Rechts war ein blonder bärtiger Flussgott wiedergegeben, der seinen linken Arm auf eine umgekippte Quellurne stützte. Die linke Schulter war von einem grünen Gewand bedeckt. Daneben war der Kopf einer Quellnymphe zu erkennen. Beide Figuren blickten aus dem Bild heraus und waren dem Betrachter zugewandt.

Sogliano a.O. 286 f.; Mau a.O. 165 Nr 13; Schefold, WP 70; Thompson 155 Abb. 338; Schefold, VP 196; PPP II 57; LIMC III (1986) 1059 Nr. 77 s.v. Ariadne (M.-L. Bernhard); PPM III 796 Abb. 37; Parise Badoni a.O. 88; Ling a.O. 245; Romizzi 351 Kat. 209; Hodske Nr. 141 Taf. 34, 3; Lorenz 304. 546 K17cS Abb. 143.

Rasender Lykurg

W-Wand von *triclinium* r. B. 0, 80 m; H. 0, 85 m (mit Rahmen).

Zerstört; schon bei der Auffindung nur zwei unzusammenhängende Putzstreifen am oberen und unteren Bildrand erhalten; durch Zeichnung von G. Discanno dokumentiert[433].

Links oben waren Kopf und Arme des bärtigen Lykurg dargestellt, der mit einer Doppelaxt zum Schlag gegen eine weibliche Figur zu seinen Füßen ausholte. Von der nach rechts gewendeten Frau[434] waren nur die beiden auf dem Boden knienden Beine und der rechte Fuß (oder der rechte Fuß von Lykurg?), ein kleiner Teil des Oberkörpers von der Hüfte abwärts sowie die linke Hand erhalten, mit der sie ein Kleinkind stützte, das sich ihr mit dem erhobenen linken Arm zuwendete (Unterarm und Kopf des Kindes zerstört). Ihr grünes Untergewand war bis auf die Hüften herabgerutscht und über den linken Unterarm geschlagen. Rechts im Bild stand Bacchus[435], von dem im unteren Bildteil nur das linke Bein und die gesenkte linke Hand sichtbar waren, mit der er einen grünen (Thyrsus-?) Stab hielt. Durch die Bewegung des Bacchus nach rechts bauschte sich das gelb und violett schimmernde Gewand um seinen Oberschenkel, von dem eine schmale Faltenbahn seines grünen Mantels herabfiel. Am Fuß trug der Gott einen grünen Fellstiefel. Zwischen den Beinen sprang ein Gepard nach links. Rechts oben, neben der zerstörten Bildecke, waren der Kopf und der erhobene Arm einer Zuschauerin zu erkennen, die ihre Hand mit den gespreizten Fingern gegen ihre Stirn lehnte.

Anhand der erhaltenen Reste sowie der ikonographischen Parallelen lässt sich die Fehlstelle in der Bildmitte teilweise ergänzen. Demzufolge war Lykurg in Ausfallstellung nach rechts wiedergegeben, in Gegenrichtung zum Schlag gegen die in die Knie gebrochene Frau ausholend. Ihr zerstörter rechter Arm war in Richtung des Lykurg ausgestreckt[436]. Wahrscheinlich war

---

[433] DAI Rom, Archiv, VII-32-038. Bereits Mau a.O. 165 Nr. 14 verweist bei seiner Beschreibung des Bildes auf eine Zeichnung im DAI Rom. Die betreffende Reproduktion wurde bisher nicht berücksichtigt (Schefold, WP 70; Thompson 155; F. Parise Badoni in: PPP II 57 sowie auch nicht von V. Sampaolo in: PPM III 796; sie fehlt dementsprechend bei Romizzi, Hodske und Lorenz) oder irrtümlich auf eine andere Darstellung dieses Themas in Pompeji VII 2, 16 (u) bezogen (Schefold, WP 170; Thompson 98 Anm. 17; S. 223; Sampaolo a.O. 66). Zu dem zuletzt genannten Bild aus der Casa di M. Gavius Rufus s. F. Matz, BdI 1868, 197 f.; ders., AZ 27, 1869, 53 f. Taf. 21,2; Trendelenburg 89; Sogliano 614; Reinach, RP 194, 5; Schefold, WP 170; Thompson 98. 223; dies., Marsyas 2, 1960/61, 67 Abb. 7 A; LIMC VI (1992) 313 Nr. 31 mit Textabb. s.v. Lykourgos I (A. Farnoux); PPM VI 576 Abb. 76; Hodske Nr. 432 Taf. 193, 4; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 152 Abb. 100 (Neptun und Amymone?); vgl. auch ein Mosaik aus Herculaneum; MNN 9988: Matz, a.O. Taf. 21, 3; Reinach, RP 194, 3; LIMC III (1986) 557 Nr. 230 Taf. 451 s.v. Dionysos/Bacchus (G. Gaspari); Collezioni 120 Nr. 43 mit Abb.; Farnoux a.O. 314 Nr. 34 (Lit.); Verschüttet vom Vesuv. Die letzten Stunden von Herculaneum, Ausst.-Kat. Haltern u. a. (2005) 300 Kat. 8. 10 mit Farbabb.

[434] Die von Lykurg attackierte Frau wird in den übrigen Darstellungen diese Themas meist als Ambrosia, eine der Ammen des Bacchus, gedeutet, die sich in einen Weinstock verwandelt und Lykurg mit ihren Ranken umschlingt: E. Coche de la Ferté, MonPiot 48, 1954, 131-162; P. Bruneau – C. Vatin, BCH 90, 1966, 391-427; F. Matz, Die Dionysischen Sarkophage, ASR IV 3 (1969) 416 ff.; Thompson 98 Anm. 17; S. 155; Farnoux a.O. 317 f.; vgl. auch Ling a.O. 145. Da jedoch das zentrale Motiv des Rebstocks fehlt, halte ich eine Darstellung des rasenden Lykurg, der seine Frau und die eigenen Kinder erschlägt, für wahrscheinlicher. In den beiden Wandbildern dieses Mythos aus Pompeji sowie dem Mosaik aus Herculaneum wird strikt zwischen diesen beiden Sagenversionen unterschieden: Entweder ist die Frau zusammen mit Weinranken oder mit Kindern zusammengestellt. Zur Deutung als Gattin des Lykurg s. bereits G. Koch – H. Sichtermann, Römische Sarkophage, HdArch (1982) 193; U. Mandel, Kleinasiatische Reliefkeramik der mittleren Kaiserzeit, PF 5 (1988) 58 ff.; LIMC VI (1992) 326 Nr. 15 s.v. Lyssa (A. Kossatz-Deissmann).

[435] Mau a.O. 165 Nr. 14 deutete diese Figur als Lyssa, als Personifikation der Raserei.

[436] Vgl. die enge ikonographische Parallele bei Mandel a.O. 58 ff. 217 Kat. P6 Taf. 7; Farnoux a.O. 315 Nr. 52; Kossatz-Deissmann a.O. 326 Nr. 15.

mindestens ein weiteres Kleinkind dargestellt. In der linken oberen Ecke ist aufgrund der Bildkombinationen eine weitere Zuschauerin anzunehmen.

Sogliano a.O. 287; Mau a.O. 165 f. Nr. 14; Schefold, WP 70; Thompson 98 Anm. 17; S. 155. 223 Abb. 134 (falsche Lokalisierung); PPP II 57; PPM III 796 Abb. 38 (heutiger Zustand); Parise Badoni a.O. 88; Ling a.O. 245; Romizzi 351 Kat. 210; Hodske Nr. 142; Lorenz 304. 546 K17cW.

Kat. c 2

Narziss

Pompeji VII 9, 63 (Casa della Pescatrice).

Das Bild befand sich links vom Eingang, der Raum konnte bisher nicht identifiziert werden[437]. B. 0, 36 m; H. 0, 42 m.

Zerstört; durch Zeichnungen dokumentiert.

S. hier **Taf. 30**.

In der Bildmitte sitzt, dem Betrachter frontal zugewendet, mit gespreizten Beinen Narziss. Den Oberkörper hat er auf den seitlich aufgesetzten linken Arm gestützt, während der auf dem Oberschenkel aufliegende rechte Arm einen gegen die Schulter gelehnten Speer hält. Der rote Mantel ist von den Schultern herabgeglitten und bedeckt das rechte Bein. Im wellenförmig nach hinten geführten, schulterlangen Haar trägt Narziss einen Kranz und eine Binde. Rechts unterhalb von Narziss ist das Spiegelbild wiedergegeben. Am rechten Bildrand erhebt sich ein Pfeiler mit einem Gefäß mit einwärts gebogenen Henkeln. Links im Hintergrund wächst ein Baum.

4. Stil

MB II Taf. 18 u.; Zahn I Taf. 68 r.; P. Fumagalli, Pompeia. Trattato pittorico, storico, e geometrico (o. J.) Taf. 3, 1 u.; Ternite 3. Abth. 4. Heft Taf. 27; Roux - Barré 147 Taf. 111; Wieseler, Narkissos 18. 73 Taf. 1, 3; Fiorelli, PAH II 77 (4. Juli 1823); Helbig 1339; Fiorelli,

[437] Zur Verteilung der Bilder im Raum s. Fiorelli, PAH II 77. A. Anguissola, Intimità a Pompei, Image & Context 9 (2010) 409 Anm. 539 hat eine Herkunft aus Raum 18 vorgeschlagen, da hier eine gelbgrundige Dekoration gesichert ist.

Descrizione 272; Trendelenburg 4 Anm. 5 d; Reinach, RP 196, 6; Dreger 3. 12 Nr. 3; Levi I 62; Schefold, WP 198; Thompson 162 Abb. 360; Scherf 109 Anm. 197; Balensiefen 232 K 32, 23; Rafn 704 Nr. 5; PPM VII 383 Abb. 5; Colpo 72. 85 N.30; Romizzi 429 Kat. 664; Hodske Nr. 517 Taf. 43, 3; Lorenz 288; A. Anguissola, Intimità a Pompei, Image & Context 9 (2010) 409 Anm. 539.

Angelnde Venus

Wand rechts vom Eingang. B. 0, 36 m; H. 0, 42 m.

Zerstört; durch Zeichnungen überliefert.

Rechts sitzt mit angewinkelten Beinen Venus auf einem Felsen, den Oberkörper auf den senkrecht aufgesetzten linken Arm gestützt, während sie mit ihrem auf dem Oberschenkel aufliegenden rechten Arm eine Angel hält. Ihr Oberkörper ist nackt, da der gelbe Mantel auf die Hüften herabgerutscht ist. Außer einem Kreuzband trägt die Göttin reichen Goldschmuck, um Ober- und Unterarme Armreife, um den Hals eine Kette, im Haar ein Diadem. Ihre Füße stecken in Sandalen. Ihr gegenüber sitzt auf einem Fels Amor, der mit der Linken einen Korb hält und den rechten Arm vorstreckt, wohl um ebenfalls zu angeln.

MB II Taf. 18 o.; Zahn I Taf. 60. II Farbtaf. 94 (Wand); Fumagalli a.O. Taf. 3, 1 o.; Ternite Schlussheft Taf. 4; Roux - Barré II 146 Taf. 110; Fiorelli, PAH 77; Helbig 361; Fiorelli, Descrizione 272; Trendelenburg 4 Anm. 5 d; Reinach, RP 61, 5; Schefold, WP 198; Thompson 162 Abb. 359; L. Pirzio Biroli Stefanelli, L'Oro dei Romani (1992) 68 Abb. 45; Disegnatori 687 Abb. 140; PPM VII Farbabb. 2 (Wand). Abb. 3; Allison - Sear 73 Nr. 12; Romizzi 439 Kat. 662; Hodske Nr. 518 Taf. 12, 4.

Europa

Bild der Rückwand. B. 0, 36 m; H. 0, 41 m.

Zerstört; durch Zeichnungen dokumentiert.

Europa ist nicht auf dem Rücken des Stieres wiedergegeben, sondern mit ausgestreckten Beinen neben dem Tier schwimmend, an dessen Zügel sie sich festhält. Mit dem ausgestreckten linken Arm fasst sie einen schmalen hellvioletten Gewandstreifen, der um ihren linken Oberschenkel weht. Ansonsten ist sie völlig nackt. Ihr wellenförmig nach hinten geführtes Haar wird im Nacken zusammengehalten. Bei der Auffindung waren keine Spuren des Meeresspiegels erhalten, der nach den übrigen Darstellungen dieses Themas zu erwarten ist[438].

MB III Taf. 19 o.; Zahn I Taf. 38 u.; Ternite 3. Abth. 4. Heft Taf. 28; Fiorelli, PAH II 77; Helbig 127; Fiorelli, Descrizione 272; Trendelenbug 4 Anm. 5 d; Reinach, RP 14, 6; Schefold, WP 198; Thompson 162 Abb. 361; W. Bühler, Europa (1968) 60; E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 90 Kat. 291; LIMC IV (1988) 83 Nr. 132 s.v. Europe I (M. Robertson); V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 130 Nr. 9; PPM VII 382 Abb. 4; Romizzi 439 Kat 663; Hodske Nr. 516 Taf. 94, 2.

Kat. c 3

Narziss

Pompeji VII 16, 22 (Casa di M. Fabius Rufus).

S-Wand von Raum 58. B. 0, 42 m; H. 0, 47 m (mit Rahmen).

Guter Erhaltungszustand; lediglich kleinere Beschädigungen.

S. hier **Taf. 31**.

Narziss sitzt schräg nach rechts auf einer Steinbank, das rechte Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt. Den rechten Unterarm, mit dem er zwei Speere hält, hat er auf die Lehne der Bank gestützt, während der erhobene linke Arm auf dem Kopf liegt. Der aufgerichtete Kopf ist nach

[438] Zusammenstellung der Wiederholungen bei Zahn a.O. 90 (Kat. 173. 280. 283. 284. 290. 292. 293). In der Reproduktion des Museo Borbonico wird das Mittelbild auf die Figurengruppe reduziert, die so den Charakter einer Vignette erhält.

links gewendet, Narziss blickt aus dem Bild heraus. Im langen, lockigen Haar trägt er einen Kranz. Narziss ist nackt bis auf einen violett und blau schillernden Mantel, der über die Lehne und Sitzfläche gebreitet ist und das linke Bein bedeckt. Links unten steht Amor, der aus einer goldenen Hydria Wasser in eine silberne Schale gießt. Hinter Narziss ragt ein hoher Pfeiler oder eine Säule auf, rechts steht eine niedrige Basis (oder ein Holzgestell?), die mit Binden geschmückt ist und gegen die ein Pedum gelehnt ist.

4. Stil

PPP III 272; Stemmer 51; Prehn, Spiegel 109 Abb. 5; PPM VII 1070 Abb. 58 (Wand); S. 1072 Abb. 249; A. Coralini, Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a.C. – 79 d.C), Studi della Soprintendenza archeologica di Pompei 4 (2001) 207 Kat. P.091 Abb. C; Colpo 67. 68 f. 85 N.24; M. Aoyagi – U. Pappalardo, Pompei (Regiones VI – VII) Insula Occidentalis I (2006) 367 Farbabb. S. 373 (Wand). 374 o.; Romizzi 450 f. Kat. 719; Hodske Nr. 560 Taf. 47, 3. Farbtaf. 3, 2; M. Gindhart in: L. Käppel – D. Klein (Hrsg.), Das diskursive Erbe Europas. Antike und Antikenrezeption (2008) 35 Abb. 3; Lorenz 362 f. 595 K60aS Abb. 180c.

Hercules und Hebe[439]

O-Wand von Raum 58. B. 0, 41 m; H. 0, 465 m (mit Rahmen).

Mehrere Risse, viele kleinere Beschädigungen der Oberfläche, aber insgesamt guter Erhaltungszustand.

Am rechten Bildrand sitzt Hercules mit den Beinen nach links auf einem Felsblock. Sein linkes Bein hat er vorgesetzt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper nach vorn gebeugt, stützt er die

[439] Antonella Coralini hatte die Siegespalme nicht auf Hercules, sondern die weibliche Figur bezogen und diese als Iole gedeutet, der Hercules in Liebesknechtschaft verfallen war (in: Guzzo a.O. 257 mit Verweis auf Ov. epist. 9, 3-6; ähnlich Lorenz 363: Geliebte des Herakles). Später hat sie diesen Vorschlag zurückgenommen und lässt die Benennung offen. Dargestellt sei keine Person des Mythos, sondern eher eine allegorische Figur. Thema des Wandbildes sei allgemein die Sieghaftigkeit des Hercules (vgl. I. Bragantini in: PPM VII 1067 zu Abb. 240) oder der Triumph Amors über den unbesiegbaren Helden (Hercules domesticus 103. 207 Kat. P.091); ähnlich Colpo a.O. 65 f. (Herakles und Victoria?). - Nicht weiter ausgeführt wird von Coralini die Deutung als Hebe/Iuventus, die für die Frau der Wiederholung in Pompeji IX 5, 6 (h) mehrfach vorgeschlagen oder zumindest erwogen worden ist (so auch für das hier behandelte Bild: Hodske Nr. 561): Schefold, WP 253 (d); PPP III 458 (M. de Vos); LIMC IV (1988) 82 Nr. 1539 s.v. Herakles (J. Boardman); PPM IX 433 zu Abb. 55 (V. Sampaolo); Romizzi 482; Hodske Nr. 714 Taf. 61, 5. Zu diesem heute zerstörten, durch eine Zeichnung von G. Discanno (DAI Rom, Archiv, A-VII-33-025) dokumentierten Bild s. außerdem G. Fiorelli, NSc 1877, 161; P. Knapp, BdI 1879, 105 Nr. 11 mit den Korrekturen von A. Mau in Anm. 3; Sogliano 497; Thompson 118 Abb. 203; Coralini, Hercules domesticus 224 Kat. P.124.

beiden vorgestreckten Arme auf seine senkrecht aufgesetzte Keule. Den Kopf wendet Hercules nach links, sein Blick ruht auf Hebe. Hercules ist bärtig und mit kurzem Haar dargestellt, in dem er eine Binde trägt. Sein muskulöser, braun gebrannter Körper ist nackt bis auf das Löwenfell, das über den Sitz und sein rechtes Bein gebreitet ist. Den abgelegten Köcher hat er gegen den Felsblock gelehnt. Links sitzt auf einem Säulenschaft oder auf einer Palästrawalze[440] die nach rechts gewandte Hebe. Obwohl sie mit dem Rücken zum Betrachter sitzt, hat sie ihm den Kopf mit dem kindlichen Gesicht zugewendet und blickt ihn an. Den Oberkörper leicht vorgebeugt, den rechten Ellbogen auf den rechten Oberschenkel gestützt, hält sie mit der über dem Kopf erhobenen linken Hand einen Palmzweig empor. Sie trägt ein dünnes hellblaues Gewand, das ihre rechte Schulter frei lässt. Die Bildmitte ist durch die Kante einer über Eck gesehenen breiten Architektur betont.

I. Cerulli Irelli in: Mostra Documentazione 28 Abb. 11 (Wand); Barbet 242 Abb. 180 (Wand); PPP III 271; Cerulli Irelli II 157 Abb. 275 a (Raum); PPM VII 1066 f. Abb. 238 (Wand). 240; A. Coralini in: P. G. Guzzo (Hrsg.), Pompei. Scienza e società, Kongress Neapel 1998 (2001) 257; dies. in: La peinture funéraire antique, Kongress Saint-Romain-en-Gal – Vienne 1998 (2001) 257 Farbtaf. 54, 4 a; dies. Hercules domesticus 103. 207 Kat. P.091 Abb. B. Farbabb. S. 54; Aoyagi – Pappalardo a.O. 366. Farbabb. S. 370 (Wand). 371 o.; Romizzi 450 Kat. 718; Hodske Nr. 561 Taf. 61, 4. Farbtaf. 3, 3; Lorenz 363 f. 595 K60aO Abb. 123 (Detail). 180b; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 65 f. Abb. 39.

Bacchantin reicht dem Bacchuskind eine Weintraube

N-Wand von Raum 58. B. 0, 42 m; H. 0, 465 m (mit Rahmen).

Risse, Farbe an einigen Stellen abgeblättert, aber insgesamt guter Erhaltungszustand.

Links steht, mit dem Rücken zum Betrachter, eine jugendliche Bacchantin[441]. Ihr linkes Bein hat sie vorgesetzt und auf einen Stein gestellt, den Oberkörper leicht nach links geneigt und auf den linken Arm gestützt, der mit dem Ellbogen auf einem Pfeiler ruht. In der linken Hand hält

[440] S. zu diesem Motiv in der campanischen Wandmalerei B. Maiuri in: Pompeiana (1950) 201-205; R. Ling, AntJ 51, 1971, 267-280; Colpo a.O 190 f.; vgl. Lorenz 595 (anders 363: umgestürzte Säulentrommel).

[441] Als Satyr deuten diese Figur dagegen I. Bragantini in: PPP III 271 sowie PPM VII 1065 zu Abb. 236; Romizzi 449 Kat 717; Hodske Nr. 562; Lorenz 363, während sie 595 K60aN auch Hermaphrodit erwägt. Von einer männlichen Figur, allerdings Dionysos, geht auch Coralini a.O. 207 Kat. P.091 aus. Das Motiv der Figur in Rückansicht, bei der der Mantel das Gesäß freilässt, sowie dessen füllige Formen entsprechen dagegen Darstellungskonventionen für weibliche Figuren; so bereits Ling a.O. 69 sowie M. Grimaldi in: Pappalardo – Aoyagi a.O. 366. S. außer den bereits von Ling a.O. 68 angeführten ikonographischen Parallelen ein ebenfalls mit Hercules und Hebe kombiniertes, heute zerstörtes Bild in Pompeji IX 5, 6 (h). Die nach den Beschreibungen weitgehend identische Figur, die eine Weintraube hier allerdings einem Silen überreichte, wurde einhellig als Bacchantin gedeutet: G. Fiorelli, NSC 1877, 161: P. Knapp, BdI 1879, 106 Nr. 10; Sogliano 180; Schefold, WP 253 (d); Thompson 118; PPP III 458; PPM IX 432 zu Taf. 52.

sie einen schräg gestellten Thyrsusstab, mit dem vorgestreckten rechten Arm eine Weintraube. Den Kopf hat sie ins Profil gedreht, den Blick nach unten gerichtet. Im nackenlangen, lockigen Haar trägt sie einen Efeukranz. Sie ist nackt bis auf einen rot und blau schillernden Mantel, der über den linken Arm geschlagen ist, die Beine bedeckt und vom rechten Ellbogen am Körper gehalten wird. An den Füßen trägt sie Sandalen. In der Bildmitte, ebenfalls in Rückansicht, das Bacchuskind[442], das sich auf die Zehenspitzen stellt und beide Arme zur Traube emporstreckt. Das Kind trägt ein Unter- und ein Übergewand und ist bekränzt. Rechts im Bild ragt ein über Eck gesehenes Pfeilermonument auf, darauf eine von Binden umwundene Säule sowie ein liegendes Pedum und eine Syrinx. Rechts unten liegt ein umgestürzter silberner Kantharus. Im Hintergrund links ein Felsen, rechts hinter der Architektur ein Baum bzw. Gebüsch.

I. Cerulli Irelli in: Mostra Documentazione 29 Abb. 12 (Wand); PPP III 271; Cerulli Irelli II 157 Abb. 275 b; PPM VII 1063 Abb. 233 (Wand); S. 1065 Abb. 236; Coralini, Hercules domesticus 207 Kat. P.091 Abb. A; R. u. L. Ling, The Insula of the Menander at Pompeii II (2005) 69; Aoyagi – Pappalardo a.O. 366 Farbabb. S. 368 (Wand). 369 Mitte; Romizzi 449 Kat. 717; Hodske Nr. 562 Taf. 39, 1; Lorenz 363. 595 K60aN Abb. 180a.

Kat. c 4

Narziss

Pompeji VII 16, 22 (Casa di M. Fabius Rufus).

O-Wand von Raum 64; Maße nicht bekannt.

Putz in der linken oberen Ecke zerstört. Größere Farbpartien, besonders im Bereich des Steinsitzes, abgeblättert.

S. hier Taf. **32**.

Auf einer Steinbank oder einem abgestuften Felsen sitzt in der Bilddiagonale Narziss[443] schräg nach links. Sein linkes Bein hat er ausgestreckt, das rechte angewinkelt und erhöht aufgesetzt. Den stark nach rechts geneigten Oberkörper hat er auf seinen linken Unterarm gestützt. In der

[442] Die Benennung als Amor durch Coralini a.O. 207 Kat. P.091 und Lorenz 363 (abweichend 595) ist schon aufgrund der fehlenden Flügel nicht haltbar. Ling a.O. 69 wendet gegen die Deutung als Bacchuskind ein, dieses sei in der Regel nackt dargestellt.

[443] Die bereits von I. Bragantini in: PPP III 276 vertretene Narzissdeutung ist nicht durch das Spiegelbild gesichert. Für eine solche Identifizierung spricht vor allem die typologische Übereinstimmung mit dem Narzissbild von Raum 58 desselben Hauses (Kat. c 3), der einzigen Darstellung dieses Themas, in der wie hier der Arm auf dem Kopf aufliegt. Außerdem scheint rechts unten im Bild Wasser wiedergegeben zu sein.

linken Hand hält er zwei schräg gestellte Speere. Den Kopf nach rechts gedreht, blickt Narziss aus dem Bild heraus. Narziss ist nackt wiedergegeben, sein roter Mantel dient über den Sitz gebreitet als Unterlage. Das lockige Haar fällt auf die Schultern herab. Rechts im Hintergrund ist ein über Eck gesehener breiter Pfeiler auszumachen, davor am rechten Bildrand ein weiterer schmaler Pfeiler. Rechts unten im Bild ist Wasser angegeben, ohne dass ein Spiegelbild zu erkennen ist.

4. Stil

PPP III 276; PPM VII 1101 f. Abb. 304 (Wand). 306; Colpo 86 Nr. 7; M. Aoyagi – U. Pappalardo, Pompei (Regiones VI-VII) Insula Occidentalis (2006) 394 Farbabb. 397 o. (Wand). 398 o.; Romizzi 451 Kat. 724; Hodske Nr. 566 Taf. 42, 3; Lorenz 364. 596 K60cO Abb. 182 b.

Nymphe, von Silen beim Bad belauscht

N-Wand von Raum 64; Maße nicht bekannt.

Guter Erhaltungszustand; kleinere Risse, Oberfläche im Bereich der rechten Hüfte der Nymphe beschädigt.

Vor einer Grotte kauert eine Nymphe[444] in einem flachen Gewässer, das ihre Beine durchscheinen lässt. Mit ihrer erhobenen Rechten greift sie in ihr offenes Haar, während sie mit der linken Hand ihre Pubes bedeckt. Den Oberkörper nach rechts vorgebeugt, wendet sie ihren Kopf nach

[444] Aufgrund der vergleichbaren Figurentypen und –zusammenstellung hat Leach, RM 88, 1981, 314. 326 sowie in: Kongress Bologna 83 (zustimmend Schlamm a.O. 101; P. M. Allison in: Allison – Sear 79 Nr. 11) eine Deutung als Diana und Actaeon vorgeschlagen, dessen Lüsternheit durch die satyrhaften Gesichtszüge karikiert werde. Allerdings fehlen die für dieses Thema charakteristischen Attribute. Hodske Nr. 567 bezeichnet die Figuren als Artemis oder Nymphe und Silen, M. Grimaldi in: Aoyagi – Pappalardo a.O. 393 als Aphrodite. - Eine vergleichbare Darstellung mit einer halbnackten schlafenden Bacchantin und Silen (auch als Antiope und Phokos gedeutet) stammt aus Pompeji I 4, 5 (19) (Casa del Citarista); MNN 112283: Schefold, WP 14 f.; außerdem A. Maiuri, Le pitture di Pompei, Ercolano e Stabia nel Museo Nazionale di Napoli (1959) Farbtaf. 8; E. Simon in: Mélanges Mansel I (1974) 33-36 III Taf. 19; Collezioni 132 Nr. 61 mit Abb.; PPM I 146 ff. Abb. 51. 52; Guillaud Farbabb. S. 246; Romizzi 311 Kat. 17 Abb. 1; Hodske Nr. 14; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 123 mit Farbabb.; Lorenz 375. 527 K3aS Abb. 189; V. Sampaolo – A. Hoffmann, Pompeji. Götter, Mythen, Menschen, Ausst.-Kat. Hamburg (2014) 134 f. Kat. 33 mit Farbabb.; s. auch eine badende Nymphe (?) aus Pompeji Ins. Occ.; Pompeji, Antiquarium 17726: Picta fragmenta 122 Kat. 73 mit Farbabb. (Venus); R. Berg in: Kongress Neapel 295 f. Farbtaf. 25, 2 (Diana); kauernde Bacchantin, von einem Satyr bedrängt (ebenfalls in oder vor einer Grotte), in Pompeji IX 12, 9 (*posticum*): A. Varone, Erotica Pompeiana (1994; ²1995) Farbabb. 8; ders., ApolloLond 138, 1993, H. 377, 11 Abb. 8; E. Cantarella, Pompeji. Liebe und Erotik in einer römischen Stadt (1999; ital. Erstveröffentlichung 1998) Farbabb. S. 132; F. Coarelli (Hrsg.), Pompeji (2002) Farbabb. S. 344; A. Varone in: E. La Rocca – P. Leòn – C. Parisi Presicce (Hrsg.), Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich, 18. Suppl. BCom (2008) 438 Farbabb. 5.

links oben zurück und entdeckt einen Silen, dessen Kopf und aufgestützte Arme über der Felswand emporragen. Links unten liegen auf einem Felsblock das abgelegte dunkelrote Gewand und der blattförmige Fächer der Nymphe, die bis auf ihren Schmuck (Halskette, Armreife sowie einen Ohrring) unbekleidet ist. Über der Felswand schmaler Himmelsstreifen.

E. W. Leach, RM 88, 1981, 313 Anm. 26 Nr. 19; S. 314. 326 Taf. 134, 2; C. C. Schlamm, ClAnt 3, 1984, 99 Anm. 74 Nr. 15; S. 100 Anm. 82; S. 101; PPP III 275; Cerulli Irelli II 158 f. Abb. 278 (Wand); I. Bragantini, AIONArch N.S. 2, 1995, 194; E. W. Leach in: Kongress Bologna 83 Farbabb. 3; PPM VII 1100 Abb. 302 (Wand). 303; M. Nardelli, Antenor 2, 2000, 84 Nr. 24; Allison – Sear 79 Nr. 11; Aoyagi – Pappalardo a.O. 393 Farbabb. S. 395 (Wand). 396 u.; Romizzi 451 Kat. 723; Hodske Nr. 567 Taf. 83, 4; Lorenz 364. 596 K60cN Abb. 182 c.

Kat. c 5

Narziss

Pompeji VIII 7, 28 (Tempio di Iside).

O-Wand (?) von *cubiculum* 7; MNN 9379. B. 0, 34 m; H. 0, 35 m.

Kleinere Risse, tiefer Kratzer in der linken unterer Ecke; Oberfläche in der linken oberen Ecke beschädigt; Augen und Nase des Narziss unkenntlich.

S. hier **Taf. 33**.

Narziss sitzt schräg nach rechts auf einem abgestuften Felsen, gegen den eine Keule gelehnt ist. Das rechte Bein vorgesetzt, das linke angewinkelt, sind die Füße auf zwei Steine gesetzt. Den rechten Unterarm, mit dem er zwei Speere hält, hat er erhöht auf dem Felsen aufgesetzt, während sein linker Arm auf dem Oberschenkel liegt. Den Kopf hat Narziss in der Bildmitte gerade aufgerichtet und nach links gewendet, er blickt also auch hier nicht zum Spiegelbild. Er ist nackt bis auf einen roten Mantel, der als Unterlage dient und das rechte Bein bedeckt. Sein langes, lockiges Haar wird im Nacken zusammengehalten. Entsprechend den Darstellungskonventionen für weibliche Figuren ist Narziss mit schmalen Schultern, schmaler Taille sowie einem breiten Becken dargestellt. Im Wasser am unteren Bildrand spiegelt sich der Kopf von Narziss. Hinter seinem Oberkörper ragt eine Felsformation auf, die an ein über Eck gesehenes Architekturmonument erinnert; darüber blauer Himmel.

4. Stil

PdE V 131 Taf. 29; MB XII Taf. 7; Roux - Barré II 68 f. Taf. 36; Fiorelli, PAH I 1, 191 (19. Juli 1766); Helbig 962 (Endymion). 1338 (Narziss); Reinach, RP 196, 7; Dreger 3. 13 Nr. 6; O. Elia, Le pitture del Tempio di Iside, MonPitt III, Pompei 3/4 (1941) 38 (Endymion); Levi I 62; Schefold, WP 234 (Endymion). 344 (Narziss); Thompson 87. 131 (Endymion); Pompeji in Leben und Kunst in den Vesuvstädten, Ausst.-Kat. Villa Hügel Essen (1973) 157 Nr. 210 mit Abb. (G. Cerulli Irelli); H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539 Anm. 13; LIMC III (1986) 718 Nr. 2 s.v. Endymion (H. Gabelmann); PPP III 381; Balensiefen 233 K 32, 39; Rafn 704 Nr. 6 Taf. 416; Stemmer 52 Nr. A 8 (Endymion); Alla ricerca di Iside, Mus.-Kat. Neapel (1992) 35. 62 Nr. 1.83 mit Abb. (V. Sampaolo); P. Hoffmann, Der Isis-Tempel in Pompeji (1993) 217 mit Anm. 576 (Endymion); R. Merkelbach, Isis regina - Zeus Sarapis (1995) 236 f. Abb. 28; ders. in: Ägypten-Bilder, Symposion Augst 1993, Orbis Biblicus et Orientalis 150 (1997) 82. 91 Taf. 24, 2; M. Pagano, I Diari di scavo di Pompei, Ercolano e Stabia di Francesco e Pietro La Vega (1764-1810) (1997) 35 Nr. 7 (23. August 1766); PPM VIII 847 Abb. 222; Richardson, Catalog 112; H. Eristov, RA 2000, 306-309; Colpo 71. 85 N. 28 Abb. 13; Romizzi 466 Kat. 805; I. Colpo, Eidola 4, 2007, 63 Abb. 11; Hodske Nr. 630 Taf. 43, 2.

Achill und Chiron[445]

S-Wand von *cubiculum* 7, MNN s.n. B. 0, 36 m; H. 0, 36 m.

Der Wandausschnitt im Museum ist unpubliziert; Reproduktionszeichnung der Wand von G. Morghen (1766).

Links im Bild ist Chiron dargestellt, der mit aufgerichtetem Oberkörper auf den Hinterbeinen seines Pferdekörpers sitzt. Den rechten Arm mit dem Plektron hat der Kentaur vorgestreckt, um Achill im Spiel der Lyra zu unterrichten. Rechts steht der unbekleidete Achill frontal zum Betrachter, den Kopf seinem Lehrer zugewandt. Der rechte Arm ist gesenkt, während er mit dem ausgestreckten linken Arm das Musikinstrument hält. Im Hintergrund Felsen. Im Bild wird der Kontrast zwischen dem mächtigen Kentaurenkörper und dem zarten Knaben herausgearbeitet.

Ornati I (1796?) Taf. 48 (Wand); Fiorelli, PAH I 1, 191; Helbig 1293 sowie der Nachtrag S. 460; Elia a.O. 38; Schefold, WP 234; Thompson 87. 131 mit Anm.16; LIMC I (1981) 49 Nr. 53 c s.v. Achilleus (A. Kossatz-Deissmann); PPP III 381; Sampaolo a.O. 35 mit Anm. 10; Pagano a.O. 35 Nr. 4; Eristov a.O. 306-309 Abb. 41 (Wand); Romizzi 466 Kat. 806; Hodske Nr. 631.

[445] Zur Zuweisung des betreffenden Wandausschnitts s. die nachfolgende Begründung.

Begründung der Zuweisung:

Kurz vor dem 19. Juli 1766 wurden auf dem Gelände des Isis-Tempels zwei angrenzende Räume, einer davon mit zwei figürlichen Mittelbildern, freigelegt. Ihre Themen gibt Francesco La Vega als Achill und Chiron sowie Endymion an[446]. Zusammen mit sieben weiteren Wandausschnitten wurden die beiden mythologischen Darstellungen zwischen dem 17. und 23. August aus ihren Wänden herausgelöst und ins Museum nach Portici gebracht[447]. Eine Woche vor dem geplanten Abtransport war der Zeichner Giovanni Morghen beauftragt worden, die Malereien der beiden Zimmer noch in ihrem ursprünglichen Kontext zu dokumentieren[448]. Anhand einer dieser Reproduktionen, die durch einen Stich der ‚Ornati' überliefert ist[449], konnte Hélène Eristov die Dekoration mit Achill und Chiron jetzt der Südwand von *cubiculum* 7 zuweisen[450].

Versuche, das zweite Mittelbild dieses Zimmers unter den ausgeschnittenen Endymiondarstellungen zu identifizieren, sind erfolglos geblieben. Ein Teil der Forschung hält das verschollene Gemälde daher für in situ zerstört[451]. Dagegen hat bereits Wolfgang Helbig erwogen, den angeblichen Endymion mit einem Narzissbild im Neapler Museum (MNN 9379) gleichzusetzen, das den Angaben La Vegas „in auffälliger Weise"[452] entspricht. Berufen kann sich dieser Vorschlag insbesondere auf ein Detail: die gegen den Fels gelehnte Keule, die innerhalb der Endymion- und Narzissikonographie sonst keine Parallele findet[453]. Allerdings weicht der Wandausschnitt in einem Punkt von der Beschreibung ab, da „Narkissos die L[inke] nicht auf dem Haupte, sondern auf dem Schenkel ruhen lässt"[454]. Helbig listete das im Fundbericht erwähnte Bild und das im Museum deshalb unter zwei verschiedenen Katalognummern auf[455], während

---

[446] Fiorelli, PAH I 1, 190 f. (wieder abgedruckt, allerdings unvollständig zitiert, bei Eristov a.O. 307 f.); vgl. I 2, 151. Das dritte Mittelbild war schon bei der Freilegung des Raumes zerstört. Von einem Fundort außerhalb des Isis-Heiligtums geht Hoffmann a.O. 217 aus. Diese Annahme ist durch die Lokalisierung von Eristov widerlegt.

[447] S. dazu den erst vor wenigen Jahren veröffentlichten Berich La Vegas über das Ausschneiden der Wandfragmente (Pagano a.O. 34 f. Nr. 1-9), aus dem sich erhebliche Ergänzungen gegenüber dem bisherigen Forschungsstand ergeben. Denn in der grundlegenden Publikation zur Ausstattung des Isis-Tempels ging V. Sampaolo von lediglich vier ausgeschnittenen Malereien aus (Alla ricerca di Iside 35. 38 Anm. 10): Endymion sowie drei Medaillons aus dem Nachbarzimmer; das zweite Mittelbild sei vor Ort belassen worden (anders Eristov a.O. 307 mit Anm. 237). Aus dem Bericht von La Vega geht jedoch hervor, dass nicht nur einzelne Motive, sondern ein Großteil der Wanddekoration mit dem Achill-und-Chiron Bild ausgeschnitten worden ist (Pagano a.O. 35 Nr. 4: B. 1, 98 m; H. 3, 23 m, also in voller Höhe der Wand). Vier weitere Wandausschnitte aus demselben Zimmer sind bislang nicht identifiziert (Pagano a.O. 35 Nr. 5. 6. 8. 9).

[448] Pagano a.O. 34 (16. August 1766); vgl. ebenda 35 (20. September 1766). Zum Zeichner und Stecher Giovanni Elia Morghen s. V. Sampaolo in: Disegnatori 64 f.

[449] Gli Ornati delle Pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame I (1796?) Taf. 48 (unpaginert, hier zitiert nach der im Internet zugänglichen Neuauflage von 1828 in Heidelberg), wieder abgedruckt bei Eristov a.O. 305 Abb. 41. Auf diesen Stich hatte bereits Helbig S. 460 (Nachtrag) hingewiesen. Er ließ allerdings offen, ob darauf das Achill-und-Chiron-Bild aus dem Isis-Tempel oder eine zwei Jahre zuvor auf dem Gelände des „Podere di Irace" gefundene Darstellung dieses Themas (dazu Fiorelli, PAH I 1, 161: 15. September 1764; vgl. I 2, 149) wiedergegeben ist; für die zweite Möglichkeit hatte sich A. Ribau entschieden (Fiorelli, PAH I 2, 149).

[450] Eristov a.O. 306-309. - Damit wird die Annahme von V. Sampaolo hinfällig, der Verfasser des Fundberichts hätte versehentlich die Ausstattung der beiden Räume miteinander vertauscht (in: Alla ricerca di Iside 35. 61. f. Nr. 1.80-83 sowie in: PPM VIII 842 ff.). Sampaolos Angaben zu *triclinium* 8 werden im Folgenden ohne ausdrücklichen Hinweis auf *cubiculum* 7 bezogen und umgekehrt.

[451] Elia a.O. 38; Schefold, WP 234; Gabelmann a.O. 728 Nr. 2.

[452] Helbig 962.

[453] An weiteren Übereinstimmungen sind die Körperhaltung des Jungen, das Gewandmotiv und die Gewandfarbe sowie schließlich die Zweizahl der Speere zu nennen.

[454] Helbig 962.

[455] Helbig 962 (Endymion). 1338 (Narziss).

Valeria Sampaolo von ein und derselben Darstellung ausgeht: „il soggetto sembra corrispondere esattamente alla descrizione della PAH“[456].

Bestätigt wird diese Gleichsetzung nicht nur durch den Zeitpunkt der Erstpublikation[457] und die Maßentsprechung mit dem zweiten figürlichen Mittelbild, der Darstellung von Achill und Chiron[458], sondern vor allem durch die von Sampaolo für das Narzissbild ermittelte Numero Romano 1416[459]. Denn ein Großteil der Wandausschnitte mit vorangehenden und folgenden Numeri Romani stammen aus dem Bezirk des Isis-Tempels[460], die Malereien mit den unmittelbar anschließenden Inventarnummern 1417-1419 aus dem Nachbarzimmer, *triclinium* 8[461]. Numero Romano 1421, die bei Sampaolo fehlt, entspricht wiederum einem Wandfragment aus dem Raum mit den beiden Mittelbildern, *cubiculum* 7[462].

Aus den Grabungsberichten geht nicht hervor, ob sich das Narzissgemälde ursprünglich an der Ost- oder der Westwand befand. Aufgrund der Ausleuchtung des Bildes von schräg links, die in der Regel Bezug auf die reale Lichtquelle des Zimmers, hier also den Eingang der Nordwand, nimmt, ist die Herkunft von der Ostwand wahrscheinlich[463].

Abschließend ist das Thema des Wandausschnitts MNN 9379 zu diskutieren. Denn sowohl Sampaolo als auch Eristov sind jetzt wieder zu La Vegas Endymiondeutung zurückgekehrt; beide schließen jedoch die Möglichkeit einer Narzissdarstellung nicht aus[464]. Die Alternative zwischen Narziss und Endymion wird m. E. durch das Vorhandensein eines Spiegelbildes entschieden, das auf gleicher Höhe wie der Kopf des Narziss im Wasser wiedergegeben ist. Auch wenn die Gesichtszüge nicht herausgearbeitet sind, so zeichnet sich der Kopf mit dem umgebenden Haarkranz doch deutlich in dem Gewässer ab. Da die Identifizierung als Spiegelbild jedoch nicht allgemein anerkannt wird[465], ist die Gegenprobe auf Endymion notwendig. Um

---

[456] Sampaolo in: Alla ricerca di Iside 35 (ohne Hinweis auf die abweichende Armhaltung).

[457] Das Narzissbild sowie zwei Medaillons aus dem angrenzenden Raum wurden erstmals 1770 in Band V der PdE publiziert (131 Taf. 29; 27 Taf. 5); der vorausgehende vierte Band war bereits 1765, also ein Jahr vor dem Funddatum, erschienen. Die Vorlagen für die beiden Reproduktionsstiche stammen ebenfalls von G. Morghen).

[458] Von den Wandausschnitten dieses Themas im Neapler Museum entsprechen zwei (Helbig 1292. 1293; beide unpubliziert) in etwa den „circa 1 pal[mo] e ½“ (= 0, 396 m), die der Fundbericht für Breite und Höhe nennt (Fiorelli, PAH I 1, 191). Helbig gibt die Maße (ohne den gemalten Rahmen) mit B. 0, 38 m; H. 0, 39 m für seine Katalognummer 1292 bzw. gemeinsame Breite und Höhe von 0, 36 m für Nr. 1293 an. Allerdings war sich Helbig nicht sicher, welcher der beiden Wandausschnitte aus dem Iseum und welcher vom „Podere di Irace“ stammt. Der bereits bei der Auffindung schlechte Erhaltungszustand des Gemäldes vom zuletzt genannten Fundort (Fiorelli, PAH I 1, 161: „molto patita“) stimmt mit Helbigs Angaben zu seiner Nr. 1292 überein. Die Größe des verbleibenden Wandausschnitts 1293 passt gut zu den Maßen des Narzissbildes von B. 0, 34 m; H. 0, 35 m (Helbig) bzw. B. 0, 357 m; H. 0, 375 m (Sampaolo a.O. 62 Nr. 1. 83). Zu demselben Ergebnis sind (allerdings ohne Begründung) Eristov a.O. 307 Anm. 237 und I. Bragantini, MEFRA 113, 2001, 811 Anm. 37 gelangt.

[459] Sampaolo 62 Nr. 1.83. Die Numeri Romani wurden den Wandausschnitten im Museo Ercolanese in der Reihenfolge ihres Eingangs fortlaufend als Inventarnummern zugeordnet. Sie stellen so ein wichtiges Hilfsmittel zur Identifizierung ursprünglich zusammengehöriger Wandfragmente dar; s. dazu A. Allroggen-Bedel in: NFP 116 f. sowie Sampaolo a.O. 38 Anm. 9 (mit weiterer Lit.). - Leider sind in Band V der Pitture d'Ercolano, der Narzissdarstellungen aus den frühen Ausgrabungen enthält, die Numeri Romani nicht mehr angegeben.

[460] Und zwar die Numeri Romani 1401-1404. 1407. 1409-1414. 1417-1419. 1423-1430 (Sampaolo a.O. 40 ff.).

[461] Sampaolo a.O. 61 f. Nr. 1.80-82; dies in: PPM VIII 843 ff. Abb. 217. Farbabb. 219. 219.

[462] Kentaur in weißgrundiger Architektur aus der Oberzone über dem Narzissbild; MNN 9721 (unpubliziert): Fiorelli, PAH I 1, 191; Schefold, WP 352; S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1 Nr. 723; Pagano a.O. 35 Nr. 8.

[463] Eristov a.O. 309 Anm. 245 spricht sich dagegen für eine Anbringung an der Westwand aus.

[464] Sampaolo in: Alla ricerca di Iside 35. 62 Nr. 1.83 sowie in: PPM VIII 847 zu Abb. 222; Eristov a.O. 306-309, bes. 309. - Aufgrund der Keule hatten Roux - Barré die Darstellung als Theseus gedeutet, allerdings mit dem Zugeständnis, dass diese Waffe auch Narziss als Jäger und Hirten zukomme; dasselbe gilt dann natürlich auch für Endymion.

[465] Nicht festlegen wollten sich Helbig 1338, Balensiefen 233 K 32, 39 und Rafn 704 Nr. 6, die trotzdem eine Narzissdeutung vertreten. Sampaolo a.O. 62 Nr. 1.83 sowie in: PPM VIII zu Abb. 222 erkennt zwar den „specchio d'acqua“, nicht aber das Spiegelbild.

das Ergebnis vorwegzunehmen: Das Wandfragment enthält keinerlei ikonographische Anhaltspunkte, die eine solche Deutung nahelegen. Es fehlt Selene, es fehlt der für das Thema typische Hund, es fehlt der auf dem Kopf aufliegende Arm Endymions[466]. In den beiden Wiederholungen, in denen dieser Ruhegestus nicht dargestellt ist, wird der Schlaf durch den auf die Schulter gesunkenen Kopf und die auf den Boden aufgesetzten Speere ausgedrückt[467]. Hier ist der Kopf dagegen gerade aufgerichtet, die Speere werden über dem Erdboden gehalten. Bei den wenigen Wandbildern des wachen Endymions schließlich war das Thema klar anhand der übrigen Figuren zu erkennen[468].

Kat. c 6

Narziss

Pompeji IX 5, 11.

W-Wand von Raum f. B. 0, 37 m; H. 0, 40 m.

Zerstört; dokumentiert durch Zeichnungen von G. Discanno.

S. hier **Taf. 34**.

In der rechten Bildhälfte sitzt Narziss schräg nach links auf einem Felsen. Sein linkes Bein ist vorgestreckt, das rechte angewinkelt. Mit dem aufgestützten linken Arm hält Narziss zwei Speere. Den rechten Arm hat er ausgestreckt und fasst das Ende einer Girlande, die ihm ein hinter ihm stehender, ungewöhnlich großer Amor überreicht. Den Kopf hat Narziss nach rechts gewendet und schaut aus dem Bild heraus. Sein durchsichtiger roter Mantel ist auf den linken Arm herabgerutscht, als Unterlage über den Fels gebreitet und bedeckt beide Beine, hier einschließlich der Genitalien. Im schulterlangen, lockigen Haar trägt Narziss einen Blattkranz und eine Binde. Vor Narziss breitet sich eine Wasserfläche aus, ohne dass ein Spiegelbild gesichert ist.

---

[466] Zu den Darstellungen Endymions in der Wandmalerei s. LIMC III (1986) 733 f. Nr. 2-4. 14-27. 42 s.v. Endymion (H. Gabelmann); Stemmer 52 f.; I. Colpo in: Kongress Saragossa 77-82; Hodske 210-212.

[467] Endymion und Selene aus Pompeji IX 2, 10 (d); MNN 9386: s. hier Kombination zu Kat. A 23. – Herculaneum; MNN 9246 (in der jüngeren Literatur irrtümlich als MNN 9245 verzeichnet): Stemmer 53 Nr. C 5; s. außerdem R. Stuveras, Le putto dans l'art romain, Collection Latomus 99 (1969) Abb. 78; H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539 Anm. 13; S. McNally, ClAnt 4, 1985, 169 Taf. 26, 29; I. Colpo, Eidola 2, 2005, 70 Abb. 2; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 130 mit Farbabb. (falsche Lokalisierung).

[468] S. hier die Kombination zu Kat. B 2 und deren Wiederholung in Pompeji VI 16, 15 (G). - Für die Wiedergabe Endymions am Wasser lässt sich lediglich eine mögliche Parallele, ein Fragment in Pompeji I 4, 5 (37) anführen: Schefold, WP 16; Thompson 127 f. Abb. 251; F. L. Bastet, BABesch 52/53, 1977/78, 225 Abb. 13; PPP I 12; Gabelmann a.O. 730 Nr. 21 mit Textabb.; PPM I 128 Abb. 19; Stemmer 52 Nr. A 6.

4. Stil

G. Fiorelli, NSc 1877, 249 (Deutung als Adonis); A. Mau, BdI 1879, 203 f. Nr. 64; Sogliano 625 („figura muliebre“); E. Presuhn, Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874-1881 ²(1882) Abth. 8, S. 8; Schefold, WP 258 (g); Thompson 156 Abb. 341; Schefold, VP 194 Taf. 176, 4; PPP III 474; Balensiefen 233 K 32, 32; Rafn 706 Nr. 30 mit Textabb.; Orlowsky 441 Nr. 179; Disegnatori 847 Abb. 12; PPM IX 554 f. Abb. 50 (Wand). 51. 52; I. Colpo, Eidola 2, 2005, 83; Colpo 86 Nr. 11; Romizzi 483 Kat. 908; Hodske Nr. 720 Taf. 46, 3; Lorenz 614 K73aW.

Schlafender Ganymed

S-Wand von Raum f. B. 0, 37 m; H. 0, 39 m.

Stark verblichen, aber noch im Umriss zu erkennen; Zeichnung von G. Discanno.

Auf einem Fels halb liegend, halb sitzend mit den überkreuzten Beinen nach links, ist der schlafende Ganymed dargestellt. Mit dem angewinkelten Unterarm hält er einen Speer, dessen Spitze den Boden berührt. Der erhobene rechte Arm liegt in einem Schlaf- oder Ruhegestus auf dem Kopf. Der Jäger ist nackt bis auf einen violetten Mantelstreifen, der um den linken Unterarm geschlungen ist und über den linken Oberschenkel herabfällt. Über dem schulterlangen, lockigen Haar trägt Ganymed eine phrygische Mütze, an den Füßen Jagdstiefel. In der linken oberen Bildecke hockt auf einem Baum ein Vogel, der nur anhand seines Schnabels als Adler zu erkennen ist[469]. Links unten Felsen.

Fiorelli a.O. 249; Mau a.O. 303 Nr. 63; Sogliano 86; Schefold, WP 258 (g); Thompson 156 Abb. 340; H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539. 547 Taf. 19, 1; PPP III 473; LIMC IV (1988) 159 Nr. 98 s.v. Ganymedes (H. Sichtermann); PPM IX 551 ff. Abb. 45 (Wand). 48. 49; Romizzi 483 Kat. 907; Hodske Nr. 719 Taf. 139, 4; Lorenz 614 K73aS.

[469] H. Sichtermann, Gymnasium 83, 1976, 539: „der kümmerliche Vogel gleicht dort mehr einem Perlhuhn als dem stolzen König der Lüfte und Boten des Zeus - oder gar dem verwandelten Gott selbst - und hätte er nicht den gebogenen Schnabel, würde man ihn kaum als solchen erkennen.“

Satyr, Bacchantin entblößend

N-Wand von Raum f. B. 0, 37 m; H. 0, 38 m.

Bis auf geringe Reste (ausgestreckter linker Arm des Satyrs, hochgezogener Gewandzipfel) zerstört; Zeichnung von G. Discanno.

Im Vordergrund schlafende Bacchantin in Rückansicht, die Beine nach rechts ausgestreckt. Ihr linker Arm ist angewinkelt, der Kopf auf den Handrücken gestützt, ihr rechter Arm liegt hinter dem Rücken eng am Körper an. Sie hat ihr rechtes Bein vorgestreckt, das linke angewinkelt, so dass der Fuß unter dem Knie zu sehen ist. Die Schlafende ist nackt bis zu den Oberschenkeln und trägt ein Brustband. In der Bildmitte steht hinter ihr ein Satyr, der mit seinem ausgestreckten linken Arm das Gewand von ihrem Körper zieht, auf dessen Anblick er mit einem Staunensgestus reagiert. Auf dem Boden liegt in der linken unteren Bildecke ein Tamburin. Im Hintergrund Felsen und Gebüsch.

Fiorelli a.O. 249; Mau a.O. 204 Nr. 65; Sogliano 239; Schefold, WP 258 (g); Thompson 156 Abb. 342; PPP III 473; PPM IX 549 Abb. 41; Colpo a.O. 83; Romizzi 483 Kat. 906; Lorenz 614 K73aN.

Typus D

Kat. D 1

Narziss[470]

Pompeji I 14, 5 (?)[471]; Pompeji, Antiquarium 20547.

B. 0, 72 m; H. 0, 57 m (einschließlich des Rahmens).

Insgesamt guter Erhaltungszustand, aber in einigen Einzelheiten undeutlich, da das Mittelbild nicht separat eingeputzt, sondern auf die rote Wandfläche gemalt worden ist. Die Farbe der oberen Malschicht ist dadurch teilweise abgeblättert. Das Bild wurde gereinigt und restauriert, wodurch es zu Veränderungen gekommen ist.

S. hier **Taf. 35**.

Narziss liegt auf dem Boden, die Beine nach links ausgestreckt. Den hoch aufgerichteten Oberkörper hat er auf den seitlich aufgestellten linken Arm gestützt. Mit dem rechten, über dem Kopf erhobenen Arm fasst er einen Zipfel des rot und gelb schillernden Mantels, der eine Folie für den nackten Körper bildet. Narziss blickt nach rechts aus dem Bild heraus und nicht zum Wasser, in dem sich sein Oberkörper spiegelt. Mit den fülligen Oberschenkeln, dem ausladenden Becken, der schmalen Taille und den schmalen Schultern ist der Körper des Narziss auffällig weiblich wiedergegeben. Hinzu kommen hier weibliche Brüste, so dass er in der Art eines Hermaphroditen dargestellt ist. Narziss trägt schulterlanges, lockiges Haar, von dem eine dichte Reihe von kurzen Ringellocken auf Stirn und Schläfen herabfällt. Rechts unten im Bild steht

---

[470] In der Erstpublikation des Wandausschnitts hat A. de Vos, PPM II 937, Text zu Abb. 3 die Verdoppelung der Figur durch ihr Spiegelbild nicht bemerkt. Er schlägt eine Deutung als Endymion und Selene vor, räumt aber ein, „l'interpretazione è dubbia". Zwei Figuren glaubt auch Hodske 89 mit Anm. 22 zu erkennen, u. z. Pyramus und Thisbe (zustimmend E. Simon, Thetis 13/14, 2007, 153). Dagegen hat L. Fergola in: Picta fragmenta 121 Nr. 72 die Spiegelung erkannt. Aufgrund der weiblichen Körperformen denkt sie an eine Darstellung der Venus. Allerdings bleibt das Bild innerhalb der Venusikonographie ohne Parallele. Das gilt auch für den Amor mit der gesenkten Fackel. Auf die Nähe zu Narzissdarstellungen hat Fergola bereits hingewiesen; Cadario a.O. 243 schlägt eine Interpretation als Hermaphrodit in Anlehnung an Narzissdarstellungen vor. Zur Deutung als Narziss s. bereits Prehn, Spiegel 110.

[471] Das Bild soll aus demselben Haus, nach de Vos a.O. vielleicht sogar aus demselben Raum wie der Wandausschnitt einer stehenden Venus mit Amor stammen. Allerdings wird das betreffende Gebäude unterschiedlich lokalisiert. M. de Vos in: PPP I 192, de Vos a.O. sowie Romizzi 335 Nr. 131 geben als Herkunft Pompeji I 14, 5, Fergola a.O. 121 Kat. 71. 72 sowie A. de Simone - S. C. Nappo in: Neapolis 123 dagegen Pompeji I 12, 5 an. Zuminest für das Venusbild lässt sich der Fundort in Pompeji I 14, 5, Ostwand von Raum 2, anhand von Grabungsfotos sichern, die L. Confalonieri, Pompei e la sua tragedia (1958) 89 f. Abb. 56. 57 abgedruckt hat (vgl. dazu den Hausgrundriss CTP III A 26; die übrigen Pläne des Komplexes sind ungenau). Eine Herkunft auch der Narzissdarstellung aus demselben Raum ist allerdings aufgrund erheblicher Unterschiede in Größe, Format, Rahmung und Hintergrundgestaltung der beiden Mittelbilder unwahrscheinlich (anders Colpo 85 N.35, da sie annimmt, das Bild befände sich in situ; Cadario a.O. 243). - Zur Darstellung der Venus und Amor, Antiquarium von Pompeji 20546 s. Confalonieri a.O. 89 f. Abb. 56. 57; PPP I 192; PPM II 936 Abb. 1; De Simone - Nappo a.O. 123; Fergola a.O. 121 Kat 71 mit Farbabb.; Romizzi 335 Nr. 130.

Amor, der mit seinem vorgestreckten rechten Arm eine Fackel in Richtung des Spiegelbildes hält. Die Finger seiner linken Hand sind zu einem Staunensgestus gespreizt. Auch er blickt wie Narziss nach rechts aus dem Bild heraus. Im Hintergrund Bäume, rechts unten ein kleiner Pfeiler, Einzelheiten sind undeutlich. Zusätzlich zum Mantel hebt auch der in dunklen Blau- und Grüntönen gehaltene Hintergrund die Helligkeit von Narziss' Körper hervor.

4. Stil

PPM II 937 Abb. 3 (Foto vor der Restaurierung); Prehn, Spiegel 108 Abb. 4; Picta fragmenta 121 Kat. 72 mit Farbabb. (restaurierter Zustand); Colpo 72 f. 85 N.35; Romizzi 335 f. Nr. 131; I. Colpo in: Discutendo Narciso 76 Abb. 2; Hodske Nr. 89 Taf. 160, 3; Taylor 73 f. Abb. 40; M. Cadario in: I. Colpo – F. Ghedini (Hrsg.), Il gran poema delle passioni e delle meraviglie, Kongress Padua 2011, Antenor Quaderni 28 (2012) 243 Abb. 8.

Kat. D 2

Narziss

Pompeji VI 1, 7 (Casa delle Vestali)[472].

Aus einem Zimmer in der Nähe des Prothyrons; MNN 9701. Teil einer ausgeschnittenen Wand. B. des Mittelbildes 0, 46 m; H. 0, 51 m.

Guter Erhaltungszustand.

S. hier **Taf. 36**.

Halb liegend, halb sitzend ist der Oberkörper von Narziss in der Bildmitte hoch aufgerichtet. Der linke Oberschenkel liegt auf dem Sitzfelsen auf, der Unterschenkel schwebt in der Luft. Dagegen ist das ausgestreckte rechte Bein auf dem Boden aufgesetzt. Den Oberkörper hat Narziss auf den senkrecht aufgesetzten rechten Arm gestützt, während er mit dem zur Seite ausgestreckten linken Arm den roten Mantel vom Körper zieht, der über den Sitz gebreitet ist und den linken Unterschenkel verhüllt. Den Kopf hat Narziss aufgerichtet und nach rechts gewendet. Im langen Haar, das im Nacken zusammengehalten wird, trägt er einen Kranz aus Blättern

[472] Zur Lokalisierung des Wandfragments s. Fiorelli, PAH I 1, 246 (dort als Dionysos gedeutet); danach Helbig S. 466 („gefunden in einem in der Nähe des Prothyron befindlichen Zimmer"); Schefold, WP 92; I. Bragantini in: PPM IV 46 zu Abb. 83 (Raum 5 A?). Dagegen gibt V. Sampaolo in: Collezioni 142 Nr. 140 als Herkunft *cubiculum* 23 an. Nach den erhaltenen Resten der Wanddekoration ist dieser Vorschlag allerdings nicht haltbar.

und Blüten. Die Körperbildung mit fülligen Schenkeln, ausladendem Becken, schmaler Taille und schmalen Schultern sowie den Quetschfalten am Bauch ist auch hier auffällig weiblich gebildet. Die Spiegelung ist auf das Kopfbild in der Wasserpfütze verkürzt. Rechts unten steht mit umgekehrter Fackel ein ungewöhnlich großer Amor. Im Hintergrund des in dunklen Grüntönen gehaltenen Hintergrunds sind Felsen wiedergegeben.

4. Stil

PdE V 139 Taf. 31; Ornati II Taf. 25; Roux - Barré II 72 Taf. 41; Wieseler, Narkissos 13 f. Anm. 28; S. 16 Nr. 2 Taf. 1, 2; Fiorelli, PAH I 1, 246 (15. Dezember 1770; s. auch I 2, 169: ausgeschnitten am 29. Oktober 1789); Helbig 1355 mit dem Nachtrag S. 463; E. Presuhn, Le piu belle pareti di Pompei Fasc. II (1877) Farbtaf. 3; Reinach, RP 197, 4; Dreger 15 Nr. 27; Levi I 64; Schefold, WP 92 (VI 1, 6 [g]). 357; Schefold, VP 123 Taf. 109; Zanker 157 f. Abb. 4; Dexter 148 f.; C. Vermeule, Roman Art. Early republic to late empire ²(1979) 292 Abb. 74; Schefold, Göttersage 210 Abb. 287; Collezioni 142 Nr. 140; Balensiefen 231 K 32, 1 Taf. 26, 1. 2; Guillaud 193 Farbabb. 299 (Wand). 300; V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums, Mus.-Kat. (1991) 57 Abb. 30 (Wand); Rafn 706 Nr. 33; Orlowsky 441 Nr. 177; PPM IV 47 Abb. 83; Disegnatori 917 f. Abb. 46. Farbabb. 47 (Wand); Prehn, Spiegel 108; Mattern 168 Taf. 39, 4; Richardson, Catalog 99. 102; M. Staub Gierow in: Otium. Festschr. für V. M. Strocka (2005) 364; Colpo 72 f. 81. 85 N.37 Abb. 18; Romizzi 362 Kat. 257; I. Colpo in: Discutendo Narciso 76 Abb. 4; Elsner 170 Abb. 65; Hodske Nr. 179 Taf. 46, 1. 2; Lorenz 549 K21; Taylor 65 f. Abb. 36; D'Angelo 227. 228. 229 Abb. 4.

Kat. D 3

Narziss

Pompeji VI 2, 24.

W-Wand von Raum 11. B. 0, 49 m; H. 0, 50 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung stark verblasst.

Helbig beschreibt das Bild wie folgt:

„Narkissos liegt da und blickt in ein Gewässer, in welchem sich sein Haupt spiegelt, indem er mit der R. sein hellviolett und blau schillerndes Gewand über dem Haupte emporzieht. Die Einzelheiten sind undeutlich."

3. Stil[473]

Helbig 1348; Dreger 3 Nr. 14; Schefold, WP 96; Zanker 158 Anm. 15; PPP II 140; Balensiefen 231 K 32, 11; PPM IV 267 Abb. 10 (heutiger Zustand); Romizzi 366 Kat. 279; Hodske Nr. 195.

Kat. D 4

Narziss

Pompeji VII 2, 45 (Casa dell'Orso).

N-Wand von *triclinium* c. B. 0, 43 m; H. 0, 44 m.

Schlechter Erhaltungszustand besonders im unteren Teil des Bildes. Der rechte Fuß von Narziss ist nur noch im Umriss zu erkennen, der Speerschaft ist weitgehend zerstört. Das Spiegelbild und der Hintergrund sind stark verblasst. Zeichnungen von N. La Volpe, A. Ala und G. Mariani.

S. hier **Taf. 37**.

Auf einem felsigen Untergrund liegt mit nach links ausgestreckten Beinen Narziss, den aufgerichteten Oberkörper auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, während er mit dem über dem Kopf erhobenen rechten Arm den violett und blau schillernden Mantel vom Körper zieht. Das Kleidungsstück fällt hinter dem Rücken herab und umhüllt beide Beine, die sich deutlich unter dem durchsichtigen Stoff abzeichnen. Mit breitem Becken, schmaler Taille und schmalen Schultern orientiert sich Narziss auch hier an einem weiblichen Körperideal. Aus dem langen und lockigen Haar mit einem Blattkranz fallen kleine Korkenzieherlocken auf Stirn und Schläfen herab. Zwischen dem aufgestützten Arm und dem Oberkörper liegt auf dem Boden ein Speer. Im Wasser, das wie bei den Darstellungen des sitzenden Narziss in einer Felshöhlung

[473] A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (1882) 418 hat die heute bis auf wenige Reste (PPM IV 226 f. Abb. 7-10) zerstörte Wanddekoration in die Zeit des dritten Stils datiert. Allerdings hat er erwogen, ob es sich möglicherweise um „unechten dritten Stil" handelt, d. h. den „Versuch, zur Zeit des letzten Stils in der Art des dritten zu decorieren" (Mau a.O. 406). Schefold hat solche Dekorationen als Nachahmungen dritten Stils in vespasianische Zeit datiert, während W. Ehrhardt darin eine Übergangsphase zum vierten Stil sieht. Das Narzissthema unterstützt jedenfalls einen zeitlichen Ansatz nicht vor der Spätphase des dritten Stils. Zum Problem des ‚unechten' dritten Stils s. zusammenfassend D. Michel, Casa dei Cei (I 6, 15), Häuser in Pompeji 3 (1990) 74.

wiedergegeben ist, spiegeln sich der Kopf und die Schultern des Narziss. Im Hintergrund links ein Felsen und ein Baum.

4. Stil[474]

G. Fiorelli, GdS 1865, 8 f.; W. Helbig, BdI 1865, 232; Helbig 1349; G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 142 Nr. 375; Fiorelli, Descrizione 197; Trendelenburg 4 Anm. 5 o; S. 8; Dreger 3 Nr. 15; Schefold, WP 174; Thompson 169 Abb. 395; Schefold, VP 195; PPP III 88; W. Ehrhardt, Casa dell'Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji 2 (1988) 29. 72 f. Abb. 95. 99. 123 Farbabb. 100. 117. 119; Balensiefen 232 K 32, 20; Disegnatori 570 Farbabb. 111; S. 721 Abb. 185; PPM VI 958 ff. Abb. 25 Farbabb. 26-28; Colpo 72 f. 85 N.34 Abb. 17; Elsner 168 Anm. 90; Romizzi 420 Kat. 576; I. Colpo in: Discutendo Narciso 76 Abb. 1; Hodske Nr. 440 Taf. 42, 1. 2; F. Ghedini, Eidola 5, 2008, 53 Abb. 6; Lorenz 580 K44c.

Danae

S-Wand von *triclinium* c. B. 0, 44 m; H. 0, 43 m.

Heute ist nur noch der Oberkörper Danaes zu erkennen; dokumentiert durch Zeichnungen von La Volpe, Ala und Mariani.

In der linken Bildhälfte sitzt Danae nach rechts gewandt auf einem Felsen. In ihren Armen hält sie den kleinen Perseus, der als Wickelkind wiedergegeben ist. Untergewand und Mantel sind von der rechten Schulter herabgerutscht. Wahrscheinlich war die rechte Brust, um das Kind zu säugen, entblößt. Danaes langes Haar ist gelöst. Neben ihr steht die geöffnete Truhe.

Fiorelli a.O. 232 f.; Helbig 121; ders., Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873) 145 f. 335; Fiorelli, Descrizione 197; Trendelenburg 4 Anm. 5 o; S. 8; Schefold, WP 174; K. Schauenburg, Perseus in der Kunst des Altertums (1960) 10; Thompson 169 Abb. 394; LIMC III (1986) 333 Nr. 60 s.v. Danae (J.-J. Maffre); PPP III 88; Ehrhardt a.O. 29. 72 f. Abb. 97. 105. 124. Farbabb. 108. 118. 120; LIMC VII (1994) 338 Nr. 86 mit Abb. s.v. Perseus (L. Jones Roccos); Disegnatori 571 Farbabb. 112; S. 722 Abb. 186; PPM VI 761 f. Abb. 30. Farbabb. 31. 32; Romizzi 420 Kat. 577; Hodske Nr. 441 Taf. 126, 4-6; Lorenz 581 K44c.

[474] Nach W. Ehrhardt Casa dell'Orso (VII 2, 44-46), Häuser in Pompeji 2 (1988) 59. 60. 63. 67. 68, der den Baubefund und die verschiedenen Wandputze ausgewertet hat, handelt es sich um eine Dekoration des vierten Stils vor dem Erdbeben von 62 n. Chr.

Kat. D 5

Narziss

Pompeji VIII 4, 4 (Casa dei Postumii).

S-Wand von Exedra 31. B. 1, 00 m; H. 1, 23 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung stark fragmentiert und verblasst, der Oberkörper des Narziss nicht erhalten; durch eine Zeichnung von A. Aureli dokumentiert. Aufgrund der dort wiedergegebenen Körperspiegelung, die bis zu den Oberschenkel reicht, lässt sich die Körperhaltung weitgehend rekonstruieren.

S. hier **Taf. 38**.

Narziss lag auf dem Boden, die Beine nach links ausgestreckt. Den hoch aufgerichteten Oberkörper hatte er auf den seitlich aufgestellten linken Arm gestützt. Die Handfläche war auf zwei am Boden liegende Speere gesetzt[475]. Mit dem rechten, über der linken Schulter erhobenen Arm fasste er einen Zipfel des violetten Mantels, den er vom Körper zog. Die Stoffbahn fiel hinter dem Rücken herab und bedeckte zumindest den rechten Unterschenkel. Nach der Spiegelung im Wasser war Narziss mit weiblichen Körperproportionen dargestellt. Übersehen wurde bisher eine weitere Figur in der linken oberen Bildecke, von der nur ein schräg gestellter stabartiger Gegenstand sowie Reste der rechten Hand und des Kopfes erhalten waren; die engste Parallele bildet Echo, die mit beiden Händen eine Flöte hält, im Narzissbild aus der Villa des C. Siculius bei Torre Annunziata (Kat. e 3)[476]:

[475] Die beiden sich überschneidenden Speere sind auch im Spiegelbild in Form eines V zu erkennen.

[476] S. dazu O. Jahn, Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Classe 3, 1851, 170: „Den tiefen, weichen Klang dieser Flöte hielt man besonders geeignet Liebesgefühle auszudrücken […]“. Durch das Spiel der Querflöte wurden das Liebesverlangen der Nymphe Echo und ihr Liebeswerben um Narziss ausgedrückt. Gleichzeitig stellte das Instrument eine Verbindung zu den musizierenden Begleitern des Hermaphroditen an der Ostwand her, von denen Amor eine Doppelflöte bläst. Im Bild der Westwand wird der Thiasos bei der Auffindung Ariadnes ebenfalls von einem die Doppelflöte spielenden Satyr angeführt.

Kat. D 5 (DAI Rom, Archiv, A-VII-32-179)

Kat. e 3 (MNN; su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli)

Im Vordergrund hockte Amor, der mit beiden Armen eine Fackel in Richtung des Wasserspiegels hielt. Hinter ihm stand ein rechteckiger Körper, wahrscheinlich ein (Toiletten-) Kästchen. Im Hintergrund war rechts ein mit gelben Girlanden geschmücktes rotes Rundmonument wiedergegeben, das als Basis für eine Statue des bärtigen Bacchus diente. Dieser fasste mit der Rechten einen Kantharos, mit der Linken einen Thyrsusstab. Nach Helbig war die Statue bronzefarben, nach Minervini trug sie dagegen ein gelbes Gewand. Gegen die Basis war eine Priapusherme gelehnt, die von einer Weintraube und weiteren Früchten umgeben war. Letztere sowie die Girlanden sind in der Zeichnung von Aureli nicht wiedergegeben.

4. Stil

G. Fiorelli, GdS 1861, 84; G. Minervini, BAIt 1, 1861, 96; C. Lugebil, BdI 1861, 234; H. Brunn, BdI 1863, 104; Helbig 1356 sowie S. LXXXIX f. (O. Donner); ders., RhM 24, 1869, 267 mit Anm. 50; C. Dilthey, BdI 1869, 157; G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 142 Nr. 378; Fiorelli, Descrizione 335 f.; Trendelenburg 5 Anm. 7 f; Overbeck - Mau 296; H. Herter, De Priapo (1932) 159 Nr. 194; Dreger 4. 16 f. Nr. 30; Levi I 63; Schefold, WP 224 (28); M. L. Thompson, Marsyas 9, 1960/61, 76 mit Anm. 176; Thompson 156 Abb. 344; Zanker 158 Abb. 5; PPP III 341; E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (1988) 207 Kat. 270; Balensiefen 232 K 32, 28; Rafn 706 Nr. 34; PPM VIII 503 Abb. 94; Dickmann, Männermythen 285; Colpo 72. 85 N.36; dies. in: Discutendo Narciso 76 Abb. 3; Romizzi 460 Kat. 772; Hodske Nr. 601 Taf. 46, 4; Lorenz 289. 368 f. 598 K61dS; Taylor 69 f. Abb. 38; D'Angelo 227 Anm. 50.

Hermaphrodit

O-Wand von Exedra 31. B. 1, 00 m; H. 1, 25 m.

Stark verblichen; durch eine Fotografie kurz vor dem Jahr 1870 dokumentiert.

In der Bildmitte steht Hermaphrodit, den Rücken gegen eine Säule gelehnt, den linken Arm auf die Schulter eines Papposilen gestützt. Mit dem vorgestreckten rechten Arm hält Hermaphrodit eine Fackel. Sein linkes Spielbein leicht vorgesetzt, wendet er den Kopf nach links. Er ist nackt bis auf einen gelben Gewandstreifen, der um den linken Unterarm geschlungen ist und über den linken Oberschenkel herabfällt. An den Füßen trägt er Sandalen, um den Hals eine kostspielige Halskette mit Smaragden und Hyazinthen[477], am Finger einen Ring (?), im langen, lockigen Haar eine Binde. Silen, der in Dreiviertelansicht wiedergegeben ist, hält eine Kithara, eine Bacchantin ihm gegenüber ein Tamburin. Zwischen Hermaphrodit und Silen bläst ein kleiner Amor eine Doppelflöte. Links unten entfernt sich Pan, die Hände staunend erhoben, da er wohl erst gerade erkannt hat, dass er durch das weibliche Erscheinungsbild des Hermaphroditen getäuscht worden ist.

Fiorelli a.O. 86 f. Taf. 8; Minervini a.O. 96. 137; Lugebil a.O. 235 f.; Helbig 1372 sowie S. LXXXIX f. (O. Donner); Fiorelli, Descrizione 335; Trendelenburg 5 Anm. 7 f; Reinach, RP 98, 4; G. E. Rizzo, MonPitt Programma (1935) Taf. 2; ders., Le pitture della Casa del Poeta Tragico, MonPitt III Pompei, Specimen (1935) Taf. 2; Schefold, WP 224 (28); Thompson 122 Anm. 57; S. 156 f. Abb. 343; Schefold, VP 171 f. Taf. 171, 3; R. Stuveras, Le putto dans l'art romain, Coll. Latomus 99 (1969) Abb. 162; PPP III 341; V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums (1991) 62 Anm. 19 Nr. 9; Cerulli Irelli II 168 Abb. 296; PPM 499 Abb. 89; D. Montserrat in: J. Huskinson (Hrsg.), Experiencing Rome (2000) 158 Abb. 6, 1; Dickmann, Männermythen 285 f. Abb. S. 287; S. Oehmke, Das Weib im Manne (2004) 97 f. Kat. 41 Abb. S. 37; Romizzi 460 Kat. 771; Hodske Nr. 602 Taf. 158, 3; Lorenz 289. 368 f. 598 K61dO Abb. 185.

[477] Fiorelli a.O. 86.

Auffindung Ariadnes

W-Wand von Exedra 31. B. 0, 99 m; H. 1, 22 m.

Stark beschädigt; Foto kurz vor 1870.

Im Vordergrund ist der Rückenakt der schlafenden Ariadne wiedergegeben. Den Kopf auf den angewinkelten rechten Arm gestützt, hat sie die Beine nach links ausgestreckt. Hinter ihr steht ein braun gebrannter Satyr, der mit dem rechten Arm das Gewand von ihrem Körper zieht. Mit dem erhobenen linken Arm reagiert er staunend auf den Anblick, der sich ihm bietet. Links im Bild hält der stehende Bacchus mit dem rechten Arm einen Thyrsusstab. Rechts steht ihm eine geflügelte Gestalt gegenüber. Im Hintergrund nähern sich in einer langen Schlange, von Flötenmusik begleitet, die Mitglieder des Thiasos.

Fiorelli a.O. 87 Taf. 7; Minervini a.O. 95 f. Taf. 12, 1; Lugebil a.O. 234; Helbig 1240 sowie S. LXXXIX f. (O. Donner); Fiorelli, Descrizione 335; Trendelenburg 5 Anm. 7 f; Reinach, RP 112, 6; W. Klein, ÖJh 23, 1926, 94 f.; L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929; Nachdr. 1960) 311 Abb. 179; G. E. Rizzo, MonPitt Programma (1935) Taf. 3; O. Elia, Le pitture della „Casa del Citarista“, MonPitt III Pompei I (1937) 21 f.; G. Pesce, BArchAlex 34, 1941, 47 mit Anm. 3 Abb. 3; Levi I 43; Lippold 50 Anm. 2 (A); Schefold, WP 224 (28); Thompson 156 f. Abb. 345; Lauter-Bufe 9 mit Anm. 3; S. 14 ff.; Scherf 10 mit Anm. 16; S. 16. 67. 71 ff. Nr. B; S. 87. 130 f.; F. Matz, Die dionysischen Sarkophage, ASR IV 3 (1969) 362 Nr. 6; J. Engemann, Untersuchungen zur Sepulkralsymbolik der späteren römischen Kaiserzeit, 2. Ergb. JbAC (1973) 14 Anm. 24 Taf. 3 c; H. von Hesberg in: ANRW II 17. 2 (1981) 1179 Nr. 53 mit Abb.; S. McNally, ClAnt 4, 1985, 181 Taf. 21, 24; PPP III 341; E. Pochmarski, Dionysische Gruppen (1990) 79 f. mit Anm. 7 (Lit.); LIMC V (1990) 602 Nr. 113 Taf. 414 s.v. Hypnos/Somnus (C. Lochin); H. Wrede, RM 98, 1991, 183 Taf. 48, 4; Stemmer 52 Nr. A 3; Disegnatori 420 Abb. 247; PPM 505 Abb. 96; J.-A. Dickmann - F. Pirson, RM 105, 1998, 414 Abb. 32 a. b; Dickmann, Männermythen 286; Romizzi 460 Kat 773; Hodske Nr. 600 Taf. 30, 2. 4; Lorenz 289. 368 f. 598 K61dW Abb. 184; D’Angelo 229 Abb. 5.

Kat. D 6

Narziss[478]

Pompeji IX 2, 16 (Casa di T. Dentatius Panthera).

S-Wand von *cubiculum* b. B. 0, 60 m; H. 0, 84.

Zerstört.

Sogliano beschreibt das Bild ausführlich:

„A dr. Narcisso seduto e coperto da una veste che lascia vedere la parte anteriore del corpo, è in atto di tirarne in su sopra la testa un lembo con la dr. e di specchiarsi nel fonte. La parte, dove si dovrebbe veder l'mmagine nell'acqua, è molto logora, ma la posa del giovane che s'inchina verso lo spettatore ripiegando fortemente la gamba sin., mentre la dr. è distesa, e la veste che si vede chiaramente fra il ginocchio dr. el il gomito dr., fra il braccio dr. e la testa e sotto la mano dr., non può lasciar dubbio sull'interpretazione del dipinto. A sin. si distinguono le tracce di una figura femminile seduta sopra una roccia che reclinando la testa sulla mano sin. si appoggia sul braccio dr. teso."

später 3. Stil[479]

R. Kekulé, BdI 1867, 165; Helbig Nachtrag S. 457; G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 129 Nr. 268; Fiorelli, Descrizione 382; A. Mau, BdI 1875, 239; Trendelenburg 4 Anm. 5 s; C. Robert, AZ 35, 1878, 8; Sogliano 592; C. M. Dawson, Romano-Campanian

[478] R. Kekulé, BdI 1987, 165 hat das bereits bei der Auffindung verblasste Bild als Endymion und Selene gedeutet, da er den über dem Kopf erhobenen Arm dieses Narzisstypus für einen Ruhegestus hielt; zustimmend Helbig und Fiorelli. Diese Identifizierung wurde von Mau, dem sich Trendelenburg, Robert und Sogliano angeschlossen haben, richtig gestellt. In der jüngeren Forschung hat sich - mit Ausnahme von Thompson - wieder die Endymiondeutung durchgesetzt. Dementsprechend fehlt das Bild in den Listen der Narzissdarstellungen von Balensiefen und Rafn. In der Regel werden, ohne sich festzulegen, beide Benennungsvorschläge referiert.

[479] A. Mau, BdI 1975, 239 sowie ders., Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (1882) 440 f. hat die heute weitgehend zerstörte Wanddekoration dem dritten Stil zugeschrieben, räumt aber ein, dass die „kleinen Architecturen des oberen Wandtheils [...] viel reicher und bunter" sind, „als es sonst auf Wänden dritten Stils der Fall zu sein pflegt" (441). Alle weiteren Datierungsvorschläge gehen allein von der Nordwand mit dem Actaeonbild aus, das zumindest durch eine Reproduktionszeichnung überliefert ist. C. M. Dawson, Romano-Campanian Mythological Landscape Painting (1944; Nachdr. 1965) 117 setzt diese Darstellung im frühen dritten Stil an, Schefold, WP 242 datiert sie um 40 v. Chr. und W. G. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 105 f. spricht sich, wenn auch unter Vorbehalten, für eine Datierung im späten dritten Stil aus. Entscheidend für eine Datierung in den dritten Stil ist das Motiv der zentralen Ädikula, das durch den giebelförmigen oberen Abschluss des großformatigen Mittelbildes aufgenommen wird. Peters hat aber bereits auf entwicklungsgeschichtlich jüngere Merkmale hingewiesen, die das Actaeonbild mit dem vierten Stil verbinden: „The figures are fairly large and the landscape does not contain, apart from them, any elements which draw attention, both phenomena point to the Fourth Style" (105). Auf eine Ädikula zentrierte Wandsysteme sind nicht auf den dritten Stil beschränkt: W. Ehrhardt, MededRom 54, 1995, 152 Anm. 8.

Mythological Landscape Painting (1944; Nachdr. 1965) 81 Nr. 3; Schefold, PM 187 f.; Schefold, WP 242; Thompson 179 f. mit Anm. 18; PPP III 414; PPM IX 2. 9 zu Abb. 14; F. Parise Badoni, DialA Ser. 3, 8, 1990, 88 (Appendix 1, Anm. 2); M. Nardelli, Antenor 2, 2000, 72. 75; Colpo 86 Nr. 10; Romizzi 472 f. Kat. 831; Hodske Nr. 656; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 194; H. Eristov in: Kongress Neapel 165.

Diana und Actaeon

N-Wand von *cubiculum* b. B. 0, 60 m; H. 0, 72 m.

Stark verblasst, heute fast unkenntlich; durch eine Zeichnung dokumentiert.

Rechts ist in ausschreitender Bewegung nach links Actaeon mit dem Hirschgeweih über der Stirn wiedergegeben, der seinen Mantel schützend um den vorgestreckten Arm gewickelt hat und mit dem Pedum zum Schlag ausholt, um die angreifende Hundemeute abzuwehren. Links tritt hinter einem Felsen, von einem weiteren Hund begleitet, Diana hervor, die mit dem linken Arm einen Bogen hält und mit dem rechten Arm nach ihrem aufgehängten Köcher greift.

Kekulé a.O. 165 f.; Helbig 249, Atlas Taf. 7; C. Dilthey, BdI 1869, 150 f.; F. Matz, ebenda 238; Fiorelli a.O. 113 Nr. 78; Fiorelli, Descrizione 382; Mau a.O. 238; Trendelenburg 4 Anm. 5 s; S. 87; Robert a.O. 8; W. Klein, ÖJh 19/20, 1919, 279; Reinach, RP 52, 7; Dawson a.O. 81 Nr. 3 Taf. 1 l.; Schefold, PM 187 f.; Schefold, WP 242; Thompson 179 Abb. 424; W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 105 f. 117 Taf. 23, 91; H. P. von Blanckenhagen, RM 75, 1968, 136; E. W. Leach, RM 88, 1981, 313 Nr. 15 Taf. 131, 2; LIMC I (1981) 463 Nr. 90 s.v. Aktaion (L. Guimond); C. C. Schlamm, ClAnt 3, 1984, 99 Anm. 74 Nr. 15; PPP III 413; Parise Badoni a.O. 88 (Appendix 1, Anm. 2); E. Kotera-Feyer in: Begegnungen. Frankfurt und die Antike, Festschr. für H. von Steuben (1994) 557 Abb. 139; PPM IX 5 ff. Abb. 6-9; M. Nardelli, Antenor 2, 2000, 73. 74 f. 80 Nr. 2; Allison - Sear 79 Nr. 13; Romizzi 472 Kat. 830; Hodske Nr. 655 Taf. 85, 2. 5; Lorenz 604 K67aN; Eristov a.O. 165; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 92. 194 Abb. 56; dies. in: Tra protostoria e storia. Studi in onore di Lauredana Capuis, Antenor Quaderni 20 (2011) 481 f. Abb. 5.

Theseus verlässt Ariadne

O-Wand von *cubiculum* b. B. 0, 71 m; H. 0,80 m.

Zerstört; schon bei Auffindung stark verblasst.

A. Mau gibt folgende Beschreibung:

„[...] E vide ancora in alto una punta di lancia. Ma quell'uomo nella parte sin. del quadro è Teseo che abbandona Arianna, col piede d. sul ponte, mentre il sin. sta ancora in terra, colla man [sic] d. stesa avanti, la sin. indietro. La poppa gli sta dietro, fra lui ed Arianna. La punta di lancia non può appartenere che a Minerva, la quale stava dietro Teseo, e vicino a lui [...] A d. sta sdraiata Arianna, ma nulla di più particolare si può dire sulla di lei posizione."

Kekulé a.O. 165; Mau a.O. 239 f. Fiorelli, Descrizione 382; Robert a.O. 8; Sogliano 533; Schefold, PM 188; Schefold, WP 242; Thompson 179; LIMC III (1986) 1057 Nr. 58 s.v. Ariadne (W. A. Daszewski) ; PPP III 414; Parise Badoni a.O. 88 (Appendix 1, Anm. 2); PPM IX 8 zu Abb. 12; Romizzi 473 Kat. 833; Hodske Nr. 658; Lorenz 604 K67aO; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 194; Eristov a.O. 165.

Jagender Meleager

W-Wand von *cubiculum* b. B. 0, 72 m; H. 0, 83.

Zerstört; schon bei der Auffindung stark verblasst.

Die folgen Angaben nach R. Kekulé:

„[...] un giovane che ferisce con la lancia un cinghiale (probabilmente è Meleagro)."[480]

[480] Schefold, PM 188 und WP 242 nimmt - wohl aufgrund der Bildkombinationen - an, dass ursprünglich auch Atalante dargestellt war; zustimmend Thompson 180 Anm. 19; V. Sampaolo in: PPP III 414; Nardelli a.O. 72; Hodske Nr. 657.

Kekulé a.O. 165; Helbig Nachtrag S. 459; Fiorelli a.O. 137 Nr. 340; Fiorelli, Descrizione 382; Mau a.O. 238 f.; Robert a.O. 8; Sogliano 509; Schefold, PM 188; Schefold, WP 242; Thompson 180 mit Anm. 19; PPP III 414; Parise Badoni a.O. 88 (Appendix 1, Anm. 2); PPM IX 11 zu Abb. 17; Romizzi 473 Kat. 832; Lorenz 604 K67oW; I. Colpo, *Ruinae... et putres robore trunci*, Antenor Quaderni 17 (2010) 194; Eristov a.O 165.

Kat. D 7

Narziss

Pompeji; genaue Herkunft unbekannt[481]; MNN 9380.

B. 0, 42 m; H. 0, 43 m.

Fehlstellen hinter dem Kopf der weiblichen Figur, rechts unten sowie vor allem am linken unteren Bildrand; dadurch sind die Füße Amors zerstört; mehrere wieder verschmierte Risse; insgesamt aber guter Erhaltungszustand, da die Figuren davon kaum beeinträchtigt werden. Das Bild wurde aus einer blaugrundigen Wanddekoration ausgeschnitten.

S. hier **Taf. 39**.

Narziss sitzt schräg nach links auf einem Felsen, das linke Bein ausgestreckt, das rechte angewinkelt. Den Oberkörper hat er auf den schräg gestellten linken Arm gestützt, dessen Handfläche auf zwei am Boden liegende Speere gesetzt ist. Mit dem über dem Kopf erhobenen rechten Arm zieht Narziss den Mantel über der linken Schulter in die Höhe. Der in verschiedenen Rot- und Grüntönen schillernde Mantel fällt hinter dem Rücken herab und bedeckt beide Beine, die sich deutlich unter dem durchsichtigen Stoff abzeichnen. Mit der eher schmächtigen Statur, breitem Becken, schmaler Taille und den Ansätzen von Brüsten ist Narziss weiblich dargestellt. Hinzu kommt seine Melonenfrisur, aus der einzelne spiralförmige Locken auf Stirn und Schläfen herabfallen. Narziss hat den Kopf leicht gesenkt und gedreht, doch blickt er nicht zum Spiegelbild, das den Kopf mit dem erhobenen Arm, die Schultern sowie einen Teil des Oberkörpers abbildet. An der Wasserfläche kniet Amor, der mit beiden Armen eine gesenkte Fackel hält. Links sitzt auf gleicher Höhe wie Narziss eine weibliche Figur mit nacktem Oberkörper, wohl Echo, die mit der rechten Hand Narziss eine Girlande als Liebesgeschenk anbietet. Hinter Narziss ragt ein über Eck gesehenes Architekturmonument auf, das ein Gesims abschließt. Rechts neben Narziss wächst ein Baum.

[481] Schefold, WP 316. 344 hat als Provenienz des Wandausschnitts die Casa dell'Argenteria erwogen. Sein Vorschlag wird von Balensiefen 231 K 32, 12 und C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II (2000) 66 Anm. 25 als Möglichkeit referiert. Dagegen geben A. De Simon - S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1 Nr. 586 und F. Miele in: Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 135 diese Herkunft als gesichert an. Zur abweichenden Identifizierung des Narzissbildes der Casa dell'Argenteria s. hier Kat. A 18. Bei Orlowsky 440 Nr. 170 wird die Darstellung irrtümlich der Casa dell'Orso (Kat. D 4) zugewiesen.

4. Stil

Helbig 1361; RE V (1905) 1928 s.v. Echo (O. Waser); Guida Ruesch 1387; Elia 147; HBr Text II 48 Anm. 24 Abb. 15; Dreger 5 Nr. 47; Schefold, WP 316. 344; Zanker 158 Anm. 15; Michel 569 Farbabb. 22; Collezioni 150 Nr. 190 mit Abb.; Balensiefen 150 Anm. 708; S. 233 K 32, 40 Taf. 34, 1; Rafn 707 Nr. 48 Taf. 419; Orlowsky 440 Nr. 170 Abb. S. 79 o.; Richardson, Catalog 113; Bettini – Pellizer Farbtaf. 2; Colpo 70. 85 N.26; F. Gury in: L. Bodiou – D. Frère – V. Mehl (Hrsg.), L'expression des corps – Gestes, attitudes, regards dans l'iconographie antique, Kolloquium Nantes 2004 (2006) 270 Anm. 10; S. 272 Anm. 21; Elsner 170 f. 175 Abb. 6.15; Hodske Nr. 808 Taf. 48, 2; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 135 mit Farbabb.; Fischer 81. 95. 99 Abb. 3.

Gruppe e

Kat. e 1

Narziss

Pompeji VII 13, 4 (Casa di Ganimede).

N-Wand (?)[482] von *cubiculum* i. H. der Vignette 0, 35 m.

Zerstört; durch Zeichnungen von W. Zahn, G. Abbate und N. La Volpe dokumentiert.

S. hier **Taf. 40**.

Der stehende, frontal wiedergegebene Narziss hat seinen Oberkörper leicht nach rechts zur Spielbeinseite geneigt. Den rechten Arm hat er erhoben, so dass der Unterarm auf dem Kopf liegt. Mit dem angewinkelten linken Arm hält er zwei Speere, die auf dem Boden aufgestellt sind. Diese Armhaltung reicht nicht aus, um die Körperneigung zu kompensieren, so dass das Haltungsmotiv labil wirkt. Narziss ist nackt bis auf einen violetten Mantel, der von der linken Schulter in die Armbeuge herabgerutscht ist. Das lange, lockige Haar wird im Nacken zusammengehalten. Rechts steht oberhalb des Spiegelbildes Amor, der mit dem linken Arm einen Bogen hält.

4. Stil

Zahn III Taf. 63 l. (Kommentar von O. Jahn); Helbig 1350; F. Wieseler, Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität 1869, 351 f.; Fiorelli, Descrizione 296; Trendelenburg 4 Anm. 5 h; Reinach, RP 197, 3; HBr Text II 48; Dreger 4. 14 Nr. 25; Levi I 62; Schefold, WP 203 (a); Thompson 162 f. Abb. 354; M. de Vos, RM 89, 1982, 318 mit Anm. 3; PPP III 211; Balensiefen 232 K 32, 25; Rafn 706 Nr. 35 mit Textabb.; Disegnatori 254 Abb. 30; PPM VII 633 Abb. 31; I. Colpo, Eidola 2, 1995, 84 Anm. 75; Colpo 74. 85 N.39; F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 336; Romizzi 445 Kat. 692; Hodske Nr. 537 Taf. 50, 4.

[482] Von den drei Vignetten der Mittelfelder der Nord-, Ost- und Südwand ist lediglich die angelnde Venus für die Ostwand gesichert (Trendelenburg 4 Anm. 5 h). Wahrscheinlich waren die Bilder der Seitenwände jeweils auf die zentrale Darstellung ausgerichtet, woraus sich folgende Verteilung ergibt: Narziss war dann an der Nord-, der zweite Jäger an der Südwand angebracht.

Stehender Jäger[483]

S-Wand (?) von *cubiculum* i. H. der Vignette 0, 32 m.

Zerstört; Zeichnungen von W. Zahn, G. Abbate und N. La Volpe.

Der in Vorderansicht dargestellte Jäger steht mit überkreuzten Beinen auf einen Speer gestützt, den er mit seinem gesenkten linken Arm hält. Seinen rechten Arm hat er im Rücken über der Standbeinhüfte eingestützt. Er ist nackt bis auf einen grünen Mantel, der im Rücken herabfällt. An den Füßen trägt er blaue Jagdstiefel. Sein langes, lockiges Haar wird wohl im Nacken zusammengehalten. Hinter der rechten Schulter ragt der Oberkörper Amors auf, der zum Jäger blickt und den rechten Arm in Richtung des Kinns oder des Haars vorstreckt.

Zahn III Taf. 63 r.; Helbig 1395; Fiorelli, Descrizione 295 f.; Trendelenburg 4 Anm. 5 h; Reinach, RP 78, 4; Schefold, 203 (a); Thompson 162 Abb. 356; de Vos a.O. 318 mit Anm. 3 Taf. 112, 1. 2 (Wand?); PPP III 211; Disegnatori 254 Abb. 31; S. 688 Abb. 141; PPM VII 634 Abb. 32; Romizzi 445 Kat. 693; Hodske Nr. 538 Taf. 196, 3. 4.

Angelnde Venus

O-Wand von *cubiculum* i. H. der Vignette 0, 30 m.

Zerstört; Zeichnungen von W. Zahn, G. Abbate und N. La Volpe.

Rechts sitzt Venus mit angewinkelten Beinen auf einem Felsen. Den linken Arm senkrecht aufgestützt, hält sie mit ihrem erhobenen rechten Arm eine Angel, an der ein Fisch angebissen hat. Ihr bunt schillerndes Gewand ist bis auf die Oberschenkel herabgerutscht. Im Haar, das im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst ist, trägt sie einen Kranz. Auf der linken Seite des Bildes, ihr gegenüber, kniet ein Amor. Sein rechter Arm ist über dem Kopf erhoben, der linke gesenkt.

Zahn III Taf. 55; Helbig 352; Fiorelli, Descrizione 295; Trendelenburg 4 Anm. 5 h; Schefold, WP 203 (a); Thompson 161 f. Abb. 355; de Vos a.O. 318 mit Anm. 3; PPP III 211; Disegnatori

[483] Da charakteristische Attribute fehlen, lässt sich die Figur nicht sicher benennen.

254 Abb. 29; S. 687 Abb. 140; PPM VII 633 Abb. 30; Allison - Sear 73 Nr. 13; Romizzi 444 Kat. 691; Hodske Nr. 536 Taf. 11, 4.

Kat. e 2

Narziss

Pompeji IX 3, 5 (Casa di M. Lucretius).

W-Wand von *cubiculum* 6; MNN 9381. B. 0, 36 m; H. 0, 40 m.

Riss in der rechten unteren Ecke, in kleinen Partien Putz abgeplatzt. Die Farben sind z. T. verblasst.

S. hier **Taf. 41**.

Links im Bild steht Narziss, der als Dreiviertelfigur in Rückansicht wiedergegeben ist. Sein linkes Spielbein hat er leicht zurückgesetzt, den Oberkörper etwas zur Standbeinseite geneigt. Mit dem linken Arm hält er zwei diagonal angeordnete Speere, während der rechte Arm im Rücken auf der Standbeinhüfte aufliegt. Der Jäger ist nackt bis auf einen hellblauen Mantel, der auf der linken Schulter aufliegt. Sein langes, lockiges Haar ist im Nacken zusammengefasst. Auffällig sind die weiblichen Körperformen mit ausladender Hüfte, fülligem Gesäß und fülligen Schenkeln, so dass Helbig ihn als „eine üppige, fast weibisch gebildete Gestalt“[484] bezeichnet. Rechts im Bild, dem Stehenden gegenüber, kniet Amor, der eine brennende Fackel über das Spiegelbild im Wasser hält. Den linken Arm hat er in einem Staunensgestus erhoben. Im Hintergrund Bäume und Felsen.

4. Stil

T. Panofka, BdI 1847, 131; ders., AZ 5, 1847, 142; F. M. Avellino, BANap 6, 1847/48, 41; G. Bechi, RdS MB XIV 5; Helbig 1354; ders., Untersuchungen über die campanische Wandmalerei (1873) 261 Anm. 5; Fiorelli, Descrizione 391; Trendelenburg 4 Anm. 5 g; Overbeck - Mau 316; Guida Ruesch 1437; Reinach, RP 197, 1; Elia 169; Dreger 15 f. Nr. 19 (S. 14 fälschlich bei Nr. 28 und 33); HBr Text II 48 Taf. 230 r.; Levi I 63; Schefold, WP 246; Thompson 158 Abb. 351; Schefold, VP 194; W. J. T. Peters, Landscape in Romano-Campanian Mural Painting (1963) 145; PPP III 435; H. Blanck in: Ital. Reise 333 Nr. 105 Abb. S. 342; Balensiefen 231 K 32, 2 Taf. 27, 1. 2; Rafn 706 Nr. 36; Orlowsky 438 Nr. 144; S. 441 Nr. 171 (Doublette); G.

[484] Helbig 1354.

Hafner, RdA 18, 1994, 51 Abb. 10; Disegnatori 364 Abb. 179; S. 461 Farbabb. 42; S. 823 Farbabb. 2; Prehn, Spiegel 108; Mattern 167 Taf. 39, 1; PPM IX 204 f. Abb. 93. Farbabb. 94; Richardson, Catalog 154; Colpo 74 f. 85f. N.40; Romizzi 477 Kat. 862; Hodske Nr. 682 Taf. 50, 1-3; Lorenz 288. 302. 388. 608 K69cW Abb. 141; Taylor 64 f. 66 Abb. 35; D'Angelo 226. 229 Abb. 6.

Pan, Bacchantin entblößend

N-Wand von *cubiculum* 6.

B. 0, 36 m; H. 0, 40 m.

Putz mit einem Teil des Kopfes und der rechten Schulter Pans am oberen Bildrand abgeplatzt; zwei große Risse; Farbe an zahlreichen Stellen, besonders im Rücken der Bacchantin abgeplatzt; die Figuren sind aber noch deutlich zu erkennen.

Auf einem abgestuften Fels schläft eine Bacchantin, die ihren Kopf auf den linken Handrücken stützt. Die Beine der in Rückansicht wiedergegebenen Figur sind nach rechts ausgestreckt, das linke ist angewinkelt. Hinter ihr steht ein großer, ithyphallischer Pan, der mit seinem linken Arm das blaue Gewand von ihrem Körper zieht, so dass nur noch die Beine bedeckt sind. Den rechten Arm hat Pan zu einem Staunensgestus erhoben. Links unten liegt ein Tamburin auf dem Boden.

T. Panofka, BdI 1847, 131; ders., AZ 5, 1947, 142; Avellino a.O. 41; Becki a.O 5; Helbig 562; Fiorelli, Descrizione 391; Trendelenburg 4 Anm. 5 g; Overbeck - Mau 316; Schefold, WP 246; Thompson 158 Abb. 350; PPP III 434; Cerulli Irelli II 174 Abb. 309 (Wand); PPM IX 187 Abb. 69 (Wand); S. 189 f. Abb. 72. 73; Richardson, Catalog 158; Romizzi 477 Kat, 860; Lorenz 608 K69cN.

Angelnde Venus (?)[485]

O-Wand von *cubiculum* 6. B. 0, 35 m; H. 0, 40 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung schlechter Erhaltungszustand; dokumentiert durch Zeichnungen von G. Abbate, M. Mastracchio und N. La Volpe.

Rechts im Bild steht Venus, die in Vorderansicht, den Kopf ins Profil gedreht, wiedergegeben ist. Den linken Unterarm hat sie auf einen hohen Pfeiler gestützt, so dass ihr linkes Bein entlastet ist. Ihre Knie hat sie gegeneinander gebeugt, der linke Fuß ist leicht nach außen gedreht und auf Höhe des Standbeins aufgesetzt. Ihr rechter Arm ist gesenkt und liegt am Körper an, der Unterarm ist angewinkelt, die Hand ausgestreckt. Die Göttin ist nackt bis auf einen hellblau und gelb schillernden Mantel, der von den Schultern herabgerutscht ist und ihren Unterkörper bedeckt. Ihr Haar ist im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst. Ihr gegenüber hält ein kniender Amor mit den ausgestreckten Händen einen länglichen undeutlichen Gegenstand. Aus dem Gewässer zu ihren Füßen taucht der Oberkörper eines weiteren Amors auf.

T. Panofka, BdI 1847, 131; ders, AZ 5, 1847, 142; Avellino a.O. 42; Bechi a.O. 5; Helbig 820 b; C. Dilthey, BdI 1869, 152; Fiorelli, Descrizione 391; Trendelenburg 4 Anm. 5 g; Overbeck - Mau 316; Schefold, WP 246; Thompson 158; PPP III 434; Disegnatori 342 Abb. 153; S. 462 f. Farbabb. 43. 44; S. 594 Abb. 28; PPM IX 197 Farbabb. 85; Romizzi 477 Kat. 861; Hodske Nr. 683 Taf. 14, 1-4; Lorenz 288. 302. 608 K69cO Abb. 142.

---

[485] Für die Darstellung von Venus am Wasser, meist in Gesellschaft von Amoretten, einer davon ihr gegenüber, bilden Wandbilder der angelnden Venus die engste ikonographische Parallele. In ihrer ausgestreckten Hand hätte die Göttin dann eine Angel gehalten, die auch sonst oft nicht erhalten ist, während Amor dann wohl einen Fischkorb fasste (vgl. den flachen, länglichen Korb Amors in einem Bild der Anglerin in Pompeji VII 9, 63: s. hier Kombination zu Kat. c 2). Für den Amor im Wasser lässt sich zumindest eine Entsprechung anführen (Pompeji IX 8, 3 [42]: Schefold, WP 280; Thompson 167 Abb. 378; PPP III 532; Ital. Reise 334 Nr. 108 Abb. S. 344; PPM IX 1061 Abb. 299; auf diese ikonographische Entsprechung hat bereits Thompson 158 Anm. 58 hingewiesen). Die Wahl einer stehenden Figur fällt allerdings aus der Reihe der sitzenden Anglerinnen heraus. Bedingt ist diese Variation durch das Bild der gegenüberliegenden Wand, das einen stehenden Narziss wiedergibt. Die Angleichung beschränkt sich nicht auf die beiden Hauptfiguren. Der Amor am Ufer entspricht kompositorisch dem Amor des Narzissgemäldes, der Amor im Wasser dem Spiegelbild. Die vorgeschlagene Deutung ermöglicht, Parallelen innerhalb der Wandmalerei aufzuzeigen und Abweichungen als Folge der Bildangleichung zu erklären. Ein willkommener Nebeneffekt war sicherlich die Abwechselung, die diese Variation gegenüber der sitzenden Fischerin des Nachbarzimmers, *cubiculum* 7, bot: Schefold, WP 247; Thompson 165 Abb. 367; PPP III 435; Disegnatori 343 Abb. 154; S. 517 Abb. 34 (Wand); S. 592 f. Abb. 25. 26. - Als angelnde Venus wurde das Bild bereits von Fiorelli, Descrizione 391 und A. Dierichs, AW 29, 1998, H. 5, 391 gedeutet, während das Thema sonst als Venus und schwimmende Amoretten bzw. als „Erotenbad“ (Helbig 820 b) angegeben wird.

Kat. e 3

Narziss

Torre Annunziata, Villa di C. Siculius[486].

W-Wand (?) von Raum A; MNN 9385. B. 0, 58 m; H. 0, 69 m.

Schmaler Streifen am rechten Bildrand zerstört, der sich nach oben verbreitert; der rechte Bildrand scheint beschnitten; durch eine Fehlstelle am linken oberen Bildrand sind die rechte Hand Echos und ein Teil ihrer Flöte zerstört.

S. hier **Taf. 42**.

Rechts im Bild steht Narziss, mit dem erhobenen rechten Arm gegen ein Säulenmonument gelehnt. Den abgewinkelten linken Arm hat er auf einen Speer gestützt. Sein Spielbein ist vor dem Standbein aufgesetzt. Der frontal wiedergegebene Jäger ist nackt bis auf einen violett und blau schillernden Mantel, der im Rücken herabfällt. Das Gesicht wird von einem lockigen Haarkranz eingerahmt. Mit weiblichen Brüsten ist Narziss in der Art eines Hermaphroditen dargestellt. Links unten im Bild kauert Amor, der eine gesenkte Fackel über das Wasser hält. Ein Spiegelbild ist nicht zu erkennen. Links oben ragt über einem Felsen der Oberkörper Echos empor, die mit beiden Händen eine Querflöte hält. Das Säulenmonument ruht auf einer Rechteckbasis, der Schaft ist mit einer roten Binde geschmückt; auf der Säule steht ein Gefäß[487]. Rechts unten liegt auf einem Spiegelquader eine umgekippte Hydria, aus der die Quelle entspringt[488].

4. Stil

F. M. Avellino, BANap 3, 1845, 33-35; O. Jahn, Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig, Phil.-hist. Classe 3, 1851, 170 f.;

---

[486] In der Forschung wird als Fundort Torre Annunziata angeben. Doch lässt sich die Herkunft präzisieren. Der Wandausschnitt stammt aus der Villa des C. Siculius, die 1841/42 bei Gleisbauarbeiten angeschnitten worden ist. Zur Lage der Villa s. C. Malandrino, Oplontis (1977; ²1978) 51 f. Abb. 9 Nr. 3; A. Casale - A. Bianco in: Pompei 79, Suppl. zu Antiqua 4, 1977, H. 15, 47 Nr. 119; CTP V 22 Nr. 54; A. u. M. de Vos, Pompei, Ercolano, Stabia, Guide archeologique Laterza 11 (1982) 239 Nr. 119; CTP II 212 Nr. 54; V. Kockel, AA 1985, 534 Abb. 23 Nr. 54; M. Pagano, RStPomp 5, 1991/92, 220. Der letzte Besitzer könnte ein C. Siculius C. f. gewesen sein, dessen Siegel 1859 im Gebiet der Villa gefunden wurde: CIL X 8058 Nr. 80; M. della Corte, Case ed abitanti di Pompei ³(1965) Nr. 1011; P. Castren, Ordo populusque Pompeianus, ActaInstRomFin 8 (1975) Nr. 378; A. Łos, MEFRA 104, 1992, 722 f. 726. - Einen Grundriss des angeschnitteten Villenteils von G. Cerillo aus dem Jahr 1842 hat Pagano a.O. 220 Abb. 26 publiziert. Das Narzissbild stammt aus Raum A neben dem Peristyl, u. z. wahrscheinlich von der Westwand, da der rechte Rand des Wandausschnitts beschädigt ist.

[487] Nach A. E. Riz, Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (1990) 102 Nr. 217 handelt es sich bei dem nur undeutlich zu erkennenden Gefäß um einen Topf (*aula/olla*), dessen Funktion sie als Aschenurne angibt. Der funktional erforderliche Deckel ist nicht dargestellt, die schnabelartig nach innen gebogenen Henkel finden keine Berücksichtigung.

[488] Nach Zahn III Taf. 65 mit dem Kommentar von O. Jahn handelt es sich hier dagegen um eine Melone, nach Riz a.O 102 um den Helm des Narziss.

G. Minervini, BANap N. S. 1 1852, 35; Zahn III Taf. 65 (mit Kommentar von O. Jahn); Wieseler, Echo 45 f.; Helbig 1358 mit dem Nachtrag S. 463; F. Wieseler, Nachrichten von der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften und der Georg-Augusts-Universität 1869, 356-358; RE V (1905) 1928 s.v. Echo (O. Waser); Guida Ruesch 1373; Rizzo 63 Taf. 128 r.; Elia 133; HBr Text II 49 f. Taf. 231; Dreger 5. 19 f. Nr. 44; Levi I 63; Richardson, Dioscuri 123; Schefold, WP 345; H. G. Beyen, Gnomon 31, 1959, 532; C. L. Ragghianti, Pittori di Pompei (1963) 82 Farbabb. S. 147; Zanker 166 Abb. 14; Schefold, Göttersage 210 f.; Bažant – Simon 682 Nr. 12; LIMC III (1986) 976 Nr. 164 Taf. 689 s.v. Eros/Amor, Cupido (N. Blanc - F. Gury); E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (1988) 129 Kat. 77; Balensiefen 144; A. E. Riz, Bronzegefäße in der römisch-pompejanischen Wandmalerei (1990) 102 Kat. 77; S. 115 Taf. 59, 2; Rafn 707 Nr. 49; Orlowsky 441 Nr. 174; Prehn, Spiegel 108; C. Landwehr, Die römischen Skulpturen von Caesarea Mauretaniae II (2000) 63 f. 65 Beilage 29 b; Richardson, Catalog 169 f. 171; Colpo 74 f. 86 N.41; F. Gury in: M. Molin (Hrsg.), Les régulations sociales dans l'antiquité, Kolloquium Angers 2003 (2006) 327-330 Abb. 5; Taylor 217 Anm. 80.

Gruppe f

Kat. f 1

Narziss

Pompeji V 1, 26 (Casa di L. Caecilius Iucundus).

O-Wand von Raum t. B. 0, 40 m; H. 0, 43 m.

Zerstört.

A. Mau beschreibt das Bild wie folgt:

„Narcisso, coronato e le gambe avvolte di veste rossa, sta seduto accanto al ruscello coi piedi a sin. ed appoggiandosi sulla mano sin. mentre la d. regge un giavellotto che sta parallelo alla direzione del corpo. Nel primo piano a d. sta Amore che smorza la face; dietro Narcisso sorge un'alta base quadrangolare, più indietro cespugli; disopra si vede il cielo.“[489]

4. Stil

A. Sogliano, GdS N. S. 3, 1875, 152; A. Mau, BdI 1876, 230 Nr. 34; Sogliano 589; Dreger 5 Nr. 37; Schefold, WP 68; Thompson 157; Schefold, VP 193; Dexter 158; Colpo 86 Nr. 1; Romizzi 348 Kat.194; Lorenz 544 K16cO; A. Karivieri in: B. Alroth – C. Scheffer (Hrsg.), Attitudes towards the Past in Antiquity. Creating Identities, Proceedings of an International Conference held at Stockholm University 15.-17.05.2009 (2014) 99. 101. 104. 106-108.

[489] Sehr wahrscheinlich entspricht das Haltungsschema dem Typus A. Entscheidend sind hier vor allem die aufgestützte Hand und die Parallelführung des Speers, den Narziss mit dem anderen Arm hält. Die Beinstellung wird in der Beschreibung nicht genannt.

Mars und Venus

S-Wand von Raum t; MNN 111214. B. 0, 42 m; H. 0, 43 m.

Farbe an zahlreichen Stellen abgeplatzt; in den Einzelheiten undeutlich.

In der Bildmitte Mars und Venus sitzend nach links. Die Göttin fasst mit ihrem über dem Kopf erhobenen rechten Arm eine Binde oder ein Haarband. Ihr Oberkörper ist entblößt, die Beine werden von einem durchsichtigen, gelb-blau changierenden Gewand bedeckt. Sie trägt eine goldene Kette, ein goldenes Haarband, an den Füßen Sandalen. Mit ihrer linken Schulter lehnt sie sich gegen Mars, der ihren linken Ellbogen mit seiner Linken stützt, während er ihr mit seinem rechten Arm den dunklen Mantel von den Schultern gezogen hat. Die Folienbildung betont ihre Nacktheit. Der Kriegsgott ist mit Helm und rotem Mantel bekleidet. Rechts oben im Bild steht ein Amor mit Speer und Schild des Mars, der Venus als Spiegel dient. Ein zweiter stehender Amor links unten im Bild hält für Venus ein geöffnetes Kästchen bereit, das die Toilettenszene vervollständigt. Hinter dem Götterpaar ist ein breites, über Eck gesehenes Pfeilermonument eingefügt.

Sogliano a.O. 152; Mau a.O. 230 Nr. 35; Sogliano 138; Guida Ruesch 1406; Elia 198; Schefold, WP 68; Thompson 157; Schefold, VP 193; Dexter 158 f. 294 Abb. 59; PPP II 29; PPM III 618 Abb. 91; Richardson, Catalog 157; Romizzi 348 f. Kat. 195; Hodske Nr. 128 Taf. 1, 3; Lorenz 544 K16cS; V. Provenzale in: Kongress Neapel 132 Abb. 5; Karavieri a.O. 99. 101. 104. 107 f. Farbabb. 20.

Hermaphrodit, an Silen gelehnt

N-Wand von Raum t; MNN 111213. B. 0, 38 m; H. 0, 44 m.

In der Bildmitte stehender Hermaphrodit in Vorderansicht, mit dem linken Arm gegen einen Silen gelehnt. Mit dem rechten Arm hält der Hermaphrodit eine seinen Körper überragende, auf dem Boden aufgesetzte Fackel. Er ist nackt bis auf einen gelb und grün schillernden Mantel, der von den Schultern herabgerutscht ist und als dunkle Folie den hellen Körper rahmt. Rechts steht ein dickleibiger Silen, der mit dem linken Arm ein Tamburin hält, das er mit der rechten Hand schlägt. Im Hintergrund Architektur (Scherwand und Säule?).

Sogliano a.O. 152; Mau a.O. 229 f. Nr. 33; Sogliano 594; Guida Ruesch 1404; Elia 196; Schefold, WP 68; Thompson 157 Abb. 348; Schefold, VP 172 Taf. 180, 6; Dexter 158 ff. 295 Abb. 60; PPP II 28 f.; V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums (1991) 62 Anm. 19 (Nr. 2); PPM III 618 Abb. 89. 90; Richardson, Catalog 157; Romizzi 348 Kat. 193; Rosso pompeiano, Ausst.-Kat. Rom (2007) 126 mit Farbabb.; Lorenz 544 K16cN; Karavieri a.O. 99. 101. 104. 106-108 Abb. 19.

Kat. f 2

Narziss

Pompeji V 4, 3.

O-Wand von *triclinium* d, B. 0, 69 m; H. 0, 65 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung undeutlich.

A. Mau gibt die folgende Beschreibung:

„Narcissus sich in der Quelle spiegelnd. Er sitzt rechts, en face, die Beine r., gestützt auf den r. Arm, im l. den Thyrsus (?), über den Schenkeln ein rotes Gewand. L. steht eine kleine Figur, wohl Eros, en face. Im Hintergrund etwas wie Berge.“[490]

4. Stil[491]

A. Sogliano, NSc 1899, 341; A. Mau, RM 16, 1901, 321 Nr. 3; Schefold, WP 83 (c); Thompson 155; Schefold, VP 193; PPP II 96; Balensiefen 231 K 32, 9; Romizzi 360 Kat. 254; Hodske Nr. 177; Lorenz 549 K20aO.

[490] Abweichend deutet Sogliano Maus Amor als weibliche Figur: „[...] a sinistra, sopra una rupe sta una figura femminile di più piccole proporzione“.
[491] A. Mau, RM 16, 1901, 320 f. datiert die Wanddekoration in die Zeit vor dem Erdbeben von 62 n. Chr.

Europa

N-Wand von *triclinium* d. B. 0, 65 m; H. 0, 65 m.

Zerstört; schon bei der Auffindung stark verblichen.

Beschreibung nach Mau:

„Europa auf dem nach l. durch das Meer rennenden Stier. Sie hängt an seiner l. Seite und hat die L. über seinen Nacken gelegt, wohl um sich am Horn zu halten. Die r. Hand ist nicht deutlich. Es scheint, dass über ihrem Kopfe ein gelbes, rotgefüttertes Gewand aufgebauscht ist.“[492]

Sogliano a.O. 341; Mau a.O. 321 Nr. 2; Schefold, WP 83 f. (c); Thompson 155; Schefold, VP 193; W. Bühler, Europa (1986) 61 Anm. 53 (Nr. 1); PPP II 96; E. Zahn, Europa und der Stier (1983) 168 Kat. 277 (Datierung in den dritten Stil); LIMC IV (1988) 83 Nr. 132 a s.v. Europe I (M. Robertson); V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 130 Nr. 3; Romizzi 360 Kat. 253; Hodske Nr. 176; Lorenz 549 K20aN.

Auffindung Ariadnes

S-Wand von *triclinium* d. B. 0, 64 m; H. 0, 65 m.

Erhalten sind nur noch die Köpfe von Bacchus und Ariadne.

Unten im Vordergrund schlafende Ariadne in Vorderansicht, die Beine nach rechts ausgestreckt. Der Kopf ist im Schlaf auf ihre rechte Schulter gesunken. Der linke Arm liegt auf der linken Hüfte auf, der rechte hängt herab. Die Beine werden von einem gelben Gewand bedeckt, das ihr ein von rechts kommender Satyr vom Körper zieht. Er trägt einen Pinienkranz. Links oben zwischen Felsen (?) Kopf, Hals, ein Teil des Oberkörpers und der Thyrsusstab des Bacchus, der weinlaubbekränzt ist. Begleitet wird der Gott vom Thiasos.

[492] Sogliano erwog auch die Darstellung einer Nereide auf einem Meeresstier.

Sogliano a.O. 341 f.; Mau a.O. 321 Nr. 4; Schefold, WP 84 (c); Thompson 155; Schefold, VP 193; PPP II 96 f.; E. Pochmarski, Dionysische Gruppen (1990) 78 Anm. 1; PPM III 1053; Romizzi 360 Kat. 255; Hodske Nr. 175 Taf. 35, 3; Lorenz 549 K20aS.

Kat. f 3

Narziss

Pompeji VI 1, 10 (Casa del Chirurgo).

N-Wand von *ala* 8.

Zerstört.

4. Stil

M. de Vos in: PPP II 112 mit Verweis auf ein Manuskript, die Legende zu einem verlorenen Plan, von V. F. La Vega: *Giornale degli Scavi di Pompei dal 1763 al 1784* in der Bibliotheca della Società Napoletana di Storia patria, m.s. XXI D. 21 fol. 34 v.; PPM IV 63 zu Abb. 21 (V. Sampaolo); Colpo 86 Nr. 3; Romizzi 363 Kat. 265; Hodske Nr. 182.

Kat. f 4

Narziss

Pompeji VI 8, 3 (Casa del Poeta tragico).

W-Wand von *cubiculum* 14. B. 0, 43 m; H. 0, 45 m.

Zerstört; schon bei Auffindung stark beschädigt.

Narziss, „fast weiblich gebildet“[493], auf einem Fels sitzend, die Beine wohl nach links ausgestreckt, eine Hand, vermutlich die linke, aufgestützt. Der Blick geht nach unten, der Mantel ist auf die Oberschenkel herabgerutscht. Daneben Amor mit gesenkter Fackel[494].

4. Stil

W. Zahn, Neu entdeckte Wandgemälde in Pompeji (1828) Taf. 6 Nr. f (Hausgrundriss mit erläuterndem Text); G. Minervini, BANap N. S. 6, 1858, 158; Fiorelli, PAH III 58 (25. Januar 1825); Helbig 1352 sowie S. LXXXVI (O. Donner); Fiorelli, Descrizione 120; Trendelenburg 3; Overbeck - Mau 288; Schefold, WP 105 (7) (fehlt im Register); Thompson 158; Schefold, VP 194; PPP II 169; Balensiefen 233 K 32, 38; PPM IV 564; F. Parise Badoni, DialA Ser. 3, 8, 1990, 88 (Appendix 2); B. Bergmann, ArtB 76, 1994, 250. 254 Anm. 60; I. Bragantini, AION Arch N. S. 2, 1995, 192; Colpo 86 Nr. 4; Romizzi 376 Kat. 334; Hodske Nr. 230; Lorenz 554 K27dW.

Angelnde Venus

N-Wand von *cubiculum* 14. B. 0, 39 m; H. 0, 43 m.

Zerstört; durch Zeichnungen dokumentiert.

Rechts Venus auf einem Felsen sitzend, den linken Arm senkrecht aufgestützt, mit dem ausgestreckten rechten Arm eine Angel haltend. Die Beine sind angewinkelt, die Füße überkreuzt. Ihr Gewand auf die Hüften herabgerutscht, ist die Göttin mit Halskette, Schmuckreifen an Ober- und Unterarm sowie einem goldfarbenen Haarband geschmückt. An den Füßen trägt sie Sandalen, ihr Haar ist im Nacken zu einem Knoten zusammengefasst. Links unten steht Amor, der mit seinem rechten Arm ebenfalls eine Angel hält; die rechte Hand fasst einen Korb. Rechts aufragende Felsen, links ein Busch. Im Wasser Fische, von denen einer angebissen hat.

MB IV Taf. 4; D. Raoul Rochette, Choix des Monuments inédits 1ere partie. Maison du Poëte Tragique à Pompéi (1828) Taf. 9; Zahn I Taf. 20; ders. Neu entdeckte Wandgemälde in Pompeji (1828) Taf. 18; W. Gell, Pompeiana II (1832) 42 Abb. S. 109; Roux - Barré II 155 Taf. 121; O. Jahn, Archäologische Beiträge (1847) 214; Minervini a.O. 169; Fiorelli, PAH III 58; Helbig 349 sowie S. LXXXVI f. (O. Donner); Fiorelli, Descrizione 120; Trendelenburg 3; Overbeck -

[493] Trendelenburg 3.
[494] Helbig 1352 vergleicht das Bild mit dem Narziss aus der Villa di Diomede (Kat. A 15).

Mau 288; Niccolini III (1890) Taf. 15 (Wand); Reinach, RP 61, 1; W. Radcliffe, Fishing from the Earliest Times ²(1926) Abb. S. 168; Schefold, WP 105 (7); Thompson 158 Abb. 352; Schefold, VP 194; PPP II 169; Parise Badoni a.O. 88 (Appendix 2); Bergmann a.O. 250; Bragantini a.O. 192; Pompeji wiederbelebt, Ausst.-Kat. Leipzig (2001) 32 Farbabb. 41 (Wand); Allison - Sear 73 Nr. 5; Romizzi 374 Kat. 332; Hodske Nr. 232 Taf. 11, 5; Lorenz 554 K27dN.

Ariadne verlassen

S-Wand von *cubiculum* 14. B. 0,40; H. 0, 44 m.

Zerstört; durch Zeichnungen dokumentiert.

Im Vordergrund sitzt die aus dem Schlaf erwachte Ariadne mit angewinkelten Beinen auf dem Boden. Den aufgerichteten Oberkörper mit dem rechten Arm abgestützt, Daumen und Zeigefinger der rechten Hand zum Kinn geführt. Ariadne blickt nach rechts oben zum davon segelnden Schiff des Theseus. Ihr rötliches Gewand ist bis auf die Hüften herabgerutscht. Sie trägt ein goldenes Haarband und goldene Ohrringe (nach Helbig auch Armbänder), um den Oberkörper ein Kreuzband. Ihr Haar ist zu einem Knoten zusammengebunden. Hinter ihr steht Amor nach rechts gewandt. Er weist mit seinem linken Arm auf das Schiff[495]. Links Felswand, rechts unten ein Stein.

MB II Taf. 62; W. Zahn, Neu entdeckte Wandgemälde in Pompeji (1928) Taf. 17; Gell a.O. I 43 Abb. S. 169; Roux - Barré II 143 f. Taf. 106; Minervini a.O. 169; Zahn III Taf. 10 (Wand: I Taf. 33); Fiorelli, PAH III 58; Helbig 1225 sowie S. LXXXVI f. (O. Donner); Fiorelli, Descrizione 120; Trendelenburg 3; Overbeck - Mau 288; Reinach, RP 112, 1; Schefold, WP 105 (7); Thompson 158 Abb. 353; Schefold, VP 194; Scherf 115 Anm. 207; PPP II 169; LIMC III (1986) 1059 Nr. 79 s.v. Ariadne (W. A. Daszewski); A. Gallo, RStPomp 2, 1988, 68 Nr. 12 Abb. 11 (falsche Raumangabe); Parise Badoni a.O. 88 (Appendix 2); V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 129 Nr. 12 (falsche Wandangabe); PPM IV 563 Abb. 72 (Wand); Bergmann a.O. 250; Bragantini a.O. 192 Abb. 12; Disegnatori 509 Abb. 25 (Wand); Romizzi 374 Kat. 333; Hodske Nr. 231 Taf. 26, 4-5; Lorenz 554 K27dS; J. Elsner in: S. Bartsch - ders. (Hrsg.), Ekphrasis, ClPhil 102, 2007, 29. 36 Abb. 3 (im Bildnachweis falsche Hausangabe).

[495] Schefold, VP 194 erwähnt irrtümlich einen weinenden Amor. Das Bild wird z. T. mit einer Darstellung von Theseus, der Ariadne verlässt, aus Raum 15 verwechselt.

Kat. f 5

Narziss

Pompeji VI 14, 22 (Fullonica)

N-Wand von *triclinium* p. B. 1, 10 m; H. 1, 13 m.

Zerstört.

A. Mau beschreibt das Bild wie folgt:

„Nel bel mezzo sta a metà coricato, i piedi più a sin., Narcisso, colle gambe coperte d'una veste rossa, sotto la quale sporgono i piedi, specchiandosi nel ruscello: l'immagine si riconosce bene. Nell'estremità sin. distinguo una figura femminile seduta probabilmente sopra una roccia, coi piedi attirati, e sporgenti da una veste gialla che avvolge le gambe." […] Mau hat eine weitere Figur nachgetragen: „[...] un'altra figura femminile seduta a d. in una posa molto simile a quella dell'altro lato. Appoggia il braccio sin. verticalmente teso sulla roccia ov'ella siede, e stende avanti la d. in modo che si avvicina assai alla spalla di Narcisso, forse per porgergli un ogetto (una corona? cf. Helbig n. 1360. 1361), che però non è visibile. La testa un po'abbassata è veduta di profilo. Pare che il piede d. stia appoggiato alla roccia, mentre quello sin. pende in giù."

4. Stil

A. Sogliano, GdS N. S. 3, 1875, 145; A. Mau, BdI 1876, 26 Nr. 5; S. 100 Nr. 1; Sogliano 591; Dreger 5 Nr. 51; Schefold, WP 133; Thompson 157; Schefold, VP 157; PPP II 285; Balensiefen 232 K 32, 15; PPM V 324 Abb. 28 (Wand); Colpo 86 Nr. 5; Romizzi 394 Kat. 458; Hodske Nr. 336.

Heraphrodit und Iuppiter[496]

W-Wand von *triclinium* p. B. 1, 12 m; H. 1, 12 m.

Zerstört. Zeichnung von Discanno.

Links stehender Hermaphrodit bei der Toilette. Er blickt in einen Spiegel, den er mit der linken Hand hält, während er mit der erhobenen Rechten eine rote Binde[497] zurechtrückt, die sein lockiges blondes Haar zusammenhält. Das linke, im Knie gebeugte Bein ist in gleicher Höhe wie das Standbein aufgesetzt. Der rot-grün changierende Mantel, der auf dem rechten Oberarm und der linken Armbeuge aufliegt, dient dem nackten Oberkörper als Folie und bedeckt den Unterkörper. Hermaphrodit trägt eine Halskette und Armringe. Links steht auf einem Steinblock Amor, der ihm ein geöffnetes Kästchen hinhält. Auf der anderen Seite Statuette des Priapos. Rechts im Bild thronender Iuppiter mit dem Blitz und einem Zepter. Im Hintergrund eine über Eck gesehene Architektur, dahinter Buschwerk.

Sogliano a.O. 145; Mau a.O. 25 f. Nr. 1; Sogliano 74; Schefold, WP 133; Thompson 157 Abb. 349; Schefold, VP 171 f. 194 Taf. 168, 4; PPP II 285; V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums (1991) 62 Anm. 19 Nr. 6; PPM V 325 f. Abb. 30 (Wand). 31; Romizzi 395 Kat. 460; Hodske Nr. 1335.

Parisurteil

S-Wand von *triclinium* p. B. 1, 12 m; H. 1, 12 m.

Zerstört.

Auch hier die Beschreibung von Mau:

„A sin. sta seduto Paride, tutto vestito in paonazzo, le mani appoggiate sul *pedum*, che sta sul ginocchio. Più a d. sta il gruppo delle dee. La mossa di Venere, che è la prima contando da sin.. non è troppo chiara; pare certo però che qui si abbia a riconoscere il medesimo concetto che

[496] A. Mau, BdI 1876, 25 Nr. 1 stützt seine Benennung auf eine entsprechende Darstellung in Pompeji VII 7, 5 (m) (Sogliano 593, Schefold, WP 193). Sogliano und Thompson erwogen eine Darstellung der Venus (Vergleichsbeispiele bei Thompson). Romizzi referiert beide Deutungsvorschläge, Hodske 535 mit Anm. 86 bezeichnet die Figur als Geliebte Iuppiters.

[497] Nach Schefold, VP 171 trägt er dagegen ein Kopftuch.

ritroveremo in un'altra rappresentanza della stessa scena, nuovamente effossa. Ella cioè regge fra le gambe superiori un lembo della veste che colla d. allontana dalla parte inferiore del corpo. Segue una figura assai svanita di cui però è riconoscibile la testa rivolta a. sin. Poche traccie mi sembrava di vedere della terza dea nell'estremità d. nè oso decidere, quale delle due ultime sia Giunone, quale Minerva. Per Mercurio rimane un posto bastante fra Paride e le dee, ma di lui non è rimasta traccia alcuna."[498]

Mau a.O. 27 Nr. 12; Sogliano 562; Schefold, WP 133; Thompson 157; Schefold, VP 194; PPP II 285; PPM V 325 Abb. 29 (Wand); Romizzi 395 Kat. 459; Hodske Nr. 337.

Unbekanntes Thema

O-Wand von *triclinium* p. B. 1, 12 m; H. 1, 12 m.

Zerstört; schon bei Auffindung weitgehend unkenntlich.

Erneut A. Mau:

„A d. si vede una persona seduta (a. 0, 60) con veste bianca e lunga, in mesto atteggiamento, la sin. al gomito d., la d. al mento. Altro non distinguo."

Mau. a.O. 27 Nr. 10; Sogliano 608; Schefold, WP 133; PPP II 285.

[498] Sogliano hat das von Mau als Vergleich herangezogene Bild identifiziert. Es handelt sich um das Parisurteil in Pompeji V 1, 26 (o) (Casa di L. Caecilius Iucundus): Schefold, WP 67; Dexter 140 Abb. 42; PPP II 26; PPM III 69. Eine weitere enge Entsprechung bildet die Darstellung des Parisurteils in Pompeji V 2, 15 (l): s. hier Kombination zu Narziss Kat. A 5.

Kat. f 6

Narziss

Pompeji VI 16, 7 (Casa degli Amorini dorati).

S-Wand von *cubiculum* C. B. 0, 35 m; H. 0, 41 m.

Das heute zerstörte Bild war schon bei der Auffindung stark verblasst.

A. Sogliano beschreibt das Bild wie folgt:

„Narcisso, che si specchia nel fonte, siede a destra, col corpo di profilo a sinistra, e puntando il braccio sinistro sul sedile stringe un *venabulum* con l'altra mano appoggiata forse sulla gamba destra."

4. Stil

A. Sogliano, NSc 1906, 379; Schefold, WP 154; Thompson 154; Schefold, VP 195; Balensiefen 232 K 32, 17; F. Seiler, Casa degli Amorini dorati (VI 16, 7. 38), Häuser in Pompeji 5 (1992) 27. 113. 115; PPM V 728 Abb. 24 (Wand); Colpo 62. 84 N.12 (das Zitat verkürzt nach Seiler, nicht nach Sogliano); Romizzi 402 Kat. 508; Hodske Nr. 372.

Leda

N-Wand von *cubiculum* C. B. 0, 36 m; H. 0, 42 m.

Stark verblasst.

Leda sitzt auf einem Stuhl mit Rücken- und Armlehnen nach links, das linke Bein auf eine Fußbank gesetzt. Die Armhaltung ist unklar, wahrscheinlich umfasst sie mit dem linken Arm den Schwan. Bekleidet ist Leda mit einem durchsichtigen Untergewand und einem gelb-rot changierenden Mantel, der den Unterkörper bedeckt; an den Füßen Schuhe. Über den Sessel ist ein grünes Tuch gebreitet. Sie wendet den Kopf zum Schwan, der flügelschlagend auf ihrem rechten Oberschenkel und ihrer Hüfte sitzt, den Schnabel zu ihrem Mund geführt. Die Szene ist in einen Innenraum verlegt. Links unten Korb und davor auf dem Boden eine Spindel.

Sogliano a.O. 379; HBr II 46 Abb. 14; Schefold, WP 154; Thompson 154 Abb. 332; Schefold, VP 195; V. M. Strocka, Römische Fresken in der Antikensammlung des Württembergischen Landesmuseums (1991) 61 Anm. 14 Nr. 10; Seiler a.O. 27. 113. 115 Abb. 143; A. Dierichs, KölnJb 25, 1992, 56 Nr. 14; PPM V 729 Abb. 25. 26 (jeweils die Wand); Romizzi 404 Kat. 509; Hodske Nr. 373 Taf. 80, 2.

Kat. f 7

Narziss

Pompeji VII 2, 16 (Casa di M. Gavius Rufus).

N-Wand von *cubiculum* t. B. 0, 45 m; H. 0, 48 m.

Zerstört.

Die folgende Beschreibung nach A. Sogliano:

„Narcisso, coperto le gambe di clamide azzura e rappresentato nelle forme di un ermafrodito, siede presso la fonte, nella quale si specchia, appoggiando la dr. sul sasso e la sin. sulla gamba corrispondente: al lato sin. del quadro si vedono al solito le due aste.“

4. Stil

F. Matz, BdI 1868, 196 f.; F. S. Dino, GdS N. S. 1, 1868, 27; G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 142 Nr. 374; Sogliano 586; Dreger 3 Nr. 16; Schefold, WP 170; Schefold, VP 195; Balensiefen 232 K 32, 19; PPM VI 571 Abb. 68 (Wand); S. Bartsch, The Mirror of the Self (2006) 31 Anm. 49; Romizzi 417 Kat. 564; Hodske Nr. 430.

Das Mittelbild der Südwand war bereits zur Zeit der Ausgrabung des Hauses zerstört. Von der Darstellung der Ostwand „non rimangono che traccie assai meschine, ravvisandovisi appena, ma con qualche dubbio, un pajo d’*ocreae*“ (Matz a.O. 169). Beinschienen reichen nicht aus, um mit Schefold, WP 170 und Schefold, VP 195 das Bild als Mars und Venus zu deuten. Dino a.O. 27 schlägt alternativ Thetis in der Werkstatt des Vulcan, Lorenz 172. 621 K77cW Abb. 58 Achill und Thetis vor.

Kat. f 8

Narziss

Pompeji VII 12, 3.

Raum p; von welcher Wand das Bild stammt, ist nicht bekannt. B. 0, 47 m; H. 0, 79 m.

Zerstört.

W. Helbig macht zu dem bereits damals weitgehend unkenntlichen Bild folgende Angaben:

„Narkissos u. die muthmassliche Echo, soweit ersichtlich, ähnlich wie N. 1358: L. ist ein Satyrjüngling beigefügt, welcher mit der Nebris bekleidet von dem Felsen auf die Hauptfigur herabblickt.“[499]

4. Stil

Helbig 1359 (s. einschränkend S. 477 im Topographischen Index: „vielleicht Narkissos“); G. Fiorelli, Gli Scavi di Pompei dal 1861 al 1872 (1873) 142 Nr. 379; Fiorelli, Descrizione 281; RE V (1905) 1928 s.v. Echo (O. Waser); Schefold, WP 201; Balensiefen 232 K 32, 24; Colpo 86 Nr. 6; Romizzi 440 Kat. 671; Hodske Nr. 521.

Kat. f 9

Narziss

Pompeji VIII 2, 39 (Casa di Giuseppe II).

N-Wand von *ala* g. B. des Fragments 0, 37 m; H. 0, 35 m.

Zerstört.

[499] Zu dem von Helbig als Vergleich herangezogenen Bild 1358 s. hier Kat. e 3.

A. Mau hat das Bild kurz beschrieben:

„Narcisso, seduto, si vede di faccia, colle gambe a d.; più sopra a d. avanzi d'un'altra figura, forse un braccio."

4. Stil

A. Mau, RM 2, 1887, 118 Nr. 14; Schefold, WP 218; Thompson 155; Schefold, VP 195; Balensiefen 232 K 32, 27; Colpo 86 Nr. 8; Romizzi 454 Kat. 734; Hodske Nr. 576.

Schlafende Ariadne

S-Wand von *ala* g. B. des Fragments 0, 20 m; H. 0, 21 m.

Zerstört.

Auch hier die Beschreibung von Mau:

„Arianna dormente; sta sdraiata sulla schiena, la testa a sin., sopra un letto rosso. Le gambe sono coperte d'una veste gialla, il resto è nudo: è conservata questa figura sola."

Mau a.O. 118 Nr. 15; Schefold, WP 218; Thompson 155; Schefold, VP 195; Romizzi 454 Kat. 735; Hodske Nr. 577.

Kat. f 10

Narziss

Pompeji IX 5, 11.

N-Wand von Raum d. B. 0, 41 m; H. 0, 41 m.

Zerstört.

A. Trendelenburg sah hier 1871, noch vollständig erhalten, „Narkissos [...] neben ihm [...] ein Eros.“[500]

4. Stil

Trendelenburg 3 Anm. 4; Thompson 159 mit Anm. 60; Schefold, VP 195; Hodske Nr. 717 Anm. 189.

Angelnde Venus

W-Wand von Raum d.

Zerstört.

„Von der angelnden Aphrodite (Mittelbild) ist nur der charakteristisch niederblickende Kopf und ein Theil des nackten Oberkörpers erhalten.“ (A. Trendelenburg).

[500] Helbig listet lediglich das Ariadnebild der Südwand auf, während Trendelenburg noch zwei weitere Darstellungen – „fragmentiert und stark verwittert, doch ganz deutlich zu erkennen“ - in situ vorfand. Acht Jahre später war nur noch das Ariadnebild zu identifizieren (A. Mau, BdI 1879, 206 Nr. 94; seine Beschreibung des Erhaltungszustands der übrigen Wände stützt Trendelenburgs Angaben). Die Narzissdarstellung fehlt bei Schefold, WP 259 (i), wurde aber bereits von Thompson nachgetragen. Hodske Nr. 717 Anm. 189 nimmt an, Trendelenburg habe den Narziss mit einem Wandgemälde dieses Themas in Raum f (Hodske 720 Taf. 46, 3; s. hier Kat. c 6) verwechselt. Dazu besteht allerdings kein Grund, da Trendelenburg die Bildkombinationen innerhalb eines Raumes beschreibt.

Trendelenburg 3 Anm. 4; Sogliano 149; Schefold, WP 259 (i); Thompson 159; Schefold, VP 195; Allison - Sear 73 Nr. 17; Hodske Nr. 718.

Ariadne verlassen

S-Wand von Raum d. B. 0, 36 m; H. 0, 40 m.

Zerstört.

Ariadne auf dem Boden sitzend nach rechts, den Oberkörper auf den rechten Arm gestützt, die Linke zum Mund geführt. Neben ihr Amor mit Bogen und Pfeil in der Linken. Rechts oben im Hintergrund das davon segelnde Schiff des Theseus.

Helbig 1224; Trendelenburg 3 Anm. 4; A. Mau, BdI 1879, 206 Nr. 94; Schefold, WP 259 (i); Thompson 159; Schefold, VP 195; Scherf 115 Anm. 207; PPP III 471; LIMC III (1986) 1059 Nr. 85 s.v. Ariadne (W. A. Daszewski); A. Gallo, RStPomp 2, 1988, 65-68 Nr. 11; V. M. Strocka, Casa del Labirinto (VI 11, 8-10), Häuser in Pompeji 4 (1991) 129 Nr. 11; Romizzi 483 Nr. 90; Hodske Nr. 717.

Kat. f 11

Narziss

Pompeji; Fundort unbekannt; MNN.

Fragment.

„L. ist Narkissos bis zur Brust erhalten, sitzend, abwärts blickend, zwei Speere in der R., r. ein schilfbekränzter weiblicher Kopf mit weissem Haarband, den Jüngling anblickend.“ (W. Helbig).

Helbig 1362; RE V (1905) 1928 s.v. Echo (O. Waser); Schefold, WP 316; Balensiefen 233 K 32, 45; Hodske Nr. 819.

Kat. f 12

Narziss

Pompeji. Fundort unbekannt; MNN n.P. 151.

B. 0,46 m; H. 0, 46 m.

Helbig beschreibt den bisher unpublizierten Wandausschnitt wie folgt:

„Narkissos, die R. aufstützend, in der L. einen Speer, eine bräunliche Chlamys über den Schenkeln, sitzt auf einer Säule und blickt vor sich hin, während sich unten sein Haupt in einem Gewässer spiegelt. L. steht auf dem Felsen ein Eros, welcher dem Jüngling zugewendet mit beiden Händen einen undeutlichen krummen Gegenstand hält, vielleicht einen Kranz wie die weibliche Figur N. 1360.“[501]

Helbig 1353; C. Dilthey, BdI 1869, 157; Dreger 4 Nr. 32; Schefold, WP 316; Balensiefen 233 K 32, 44; A. De Simone - S. C. Nappo in: Neapolis Tabelle 3.1 Nr. 60; Hodske Nr. 818.

[501] Helbig 1360 entspricht hier Kat. A 23.

Kat. f 13

Narziss

Pompeji. Fundort unbekannt. MNN ohne Inventarnummer.
B. 0, 20 m; H. 0, 25 m.

W. Helbig macht zu dem bislang unpublizierten Bild wenige Angaben:

„Ähnlich N. 1339. Er hält in der R. zwei Speere. Pfeiler fehlt.“[502]

Helbig 1342; Schefold, WP 316; Hodske Nr. 839.

[502] Helbig vergleicht den Wandausschnitt mit Narziss Kat. c 2.

Konkordanzen

Topographische Konkordanz

Pompeji I 7, 11 (12) (Casa dell'Efebo)	Kat. A 1
Pompeji I 14, 5 (?)	Kat. D 1
Pompeji I 17, 4 (7) (Casa degli Archi)	Kat. A 2
Pompeji II 2, 2 (b) (Casa di D. Octavius Quartio)	Kat. A 3
Pompeji II 2, 2 (k) (Casa di D. Octavius Quartio)	Kat. A 17
Pompeji III 8, 3-5	Kat. A 4
Pompeji V 1, 26 (t) (Casa di L. Caecilius Iucundus)	Kat. f 1
Pompeji V 2, 1 (r) (Casa della Regina Margherita)	Kat. c 1
Pompeji V 2, 15 (l)	Kat. A 5
Pompeji V 3, 6 (d)	Kat. B 1
Pompeji V 4, 3 (d)	Kat. f 2
Pompeji V 4, a (6) (Casa di M. Lucretius Fronto)	Kat. A 6
Pompeji VI 1, 7 (Casa delle Vestali)	Kat. D 2
Pompeji VI 1, 10 (8) (Casa del Chirurgo)	Kat. f 3
Pompeji VI 2, 24 (11)	Kat. D 3
Pompeji VI 7, 20 (7) (Casa dell'Argenteria)	Kat. A 18
Pompeji VI 8, 3 (14) (Casa del Poeta tragico)	Kat. f 4
Pompeji VI 9, 2 (16) (Casa di Meleagro)	Kat. A 19
Pompeji VI 9, 6 (38) (Casa dei Dioscuri)	Kat. B 2
Pompeji VI 9, 6 (49) (Casa dei Dioscuri)	Kat. B 3

Pompeji VI 14, 22 (p)	Kat. f 5
Pompeji VI 15, 5 (l) (Casa di M. Pupius Rufus)	Kat. A 7
Pompeji VI 16, 7 (C) (Casa degli Amorini dorati)	Kat. f 6
Pompeji VI 16, 15 (D) (Casa dell'Ara Massima)	Kat. A 20
Pompeji VI 17, 19-26 (Casa di Polibio) (?)	Kat. B 4
Pompeji VI 17 (oder VII 16)	Kat. A 13
Pompeji VII 2, 16 (t) (Casa di M. Gavius Rufus)	Kat. f 7
Pompeji VII 2, 45 (c) (Casa dell'Orso)	Kat. D 4
Pompeji VII 3, 22-23 (h)	Kat. A 21
Pompeji VII 4, 62 (5) (Casa delle Forme di creta)	Kat. A 22
Pompeji VII 9, 63 (Casa della Pescatrice)	Kat. c 2
Pompeji VII 12, 3 (p)	Kat. f 8
Pompeji VII 13, 4 (i) (Casa di Ganimede)	Kat. e 1
Pompeji VII 15, 2 (t) (Casa del Marinaio)	Kat. A 8
Pompeji VII 16, 22 (58) (Casa di M. Fabius Rufus)	Kat. c 3
Pompeji VII 16, 22 (64) (Casa di M. Fabius Rufus)	Kat. c 4
Pompeji VII 16 (oder VI 17)	Kat. A 13
Pompeji VIII 2, 39 (g) (Casa di Giuseppe II)	Kat. f 9
Pompeji VIII 4, 4 (31) (Casa dei Postumii)	Kat. D 5
Pompeji VIII 5, 37 (c) (Casa delle Pareti rosse)	Kat. A 9
Pompeji VIII 7, 28 (7) (Tempio di Iside)	Kat. c 5
Pompeji IX 2, 10 (d)	Kat. A 23
Pompeji IX 2, 16 (b) (Casa di T. Dentatius Panthera)	Kat. D 6
Pompeji IX 2, 27 (k) (Casa del Granduca di Toscana)	Kat. A 10
Pompeji IX 3, 5 (6) (Casa di M. Lucretius)	Kat. e 2

Pompeji IX 5, 11 (d)	Kat. f 10
Pompeji IX 5, 11 (f)	Kat. c 6
Pompeji IX 5, 14 (l)	Kat. A 11
Pompeji IX 9, d (f)	Kat. A 12
Pompeji (MNN 9380)	Kat. D 7
Pompeji (MNN 9384)	Kat. A 24
Pompeji (MNN n.P. 151)	Kat. f 12
Pompeji (MNN)	Kat. f 11
Pompeji (MNN)	Kat. f 13
Pompeji	Kat. A 14
Pompeji, Villa di Diomede (25)	Kat. A 15
Herculaneum V 6-7, (3) (Casa di Nettuno ed Anfitrite)	Kat. A 16
Torre Annunziata, Villa di C. Siculius (A)	Kat. e 3

Konkordanz zu den Inventarnummern der Wandausschnitte im Archäologischen Nationalmuseum in Neapel und im Antiquarium in Pompeji

Archäologisches Nationalmuseum Neapel (MNN)		Antiquarium Pompeji	
9379	Kat. c 5	17739	Kat. A 13
9380	Kat. D 7	20547	Kat. D 1
9381	Kat. e 2	20877	Kat. A 8
9382	Kat. B 4		
9383	Kat. A 15		
9384	Kat. A 24		
9385	Kat. e 3		
9386	Kat. A 23		
9388	Kat. A 18		
9701	Kat. D 2		
n.P. 151	Kat. f 12		
ohne Inv. Nr.	Kat. f 11		
ohne Inv. Nr.	Kat. f 13		

Konkordanz zu W. Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (1868)

Helbig 1338	Kat. c 5
Helbig 1339	Kat. c 2
Helbig 1340	Kat. A 12
Helbig 1341	Anm. 154
Helbig 1342	Kat. f 13
Helbig 1343	Kat. A 4
Helbig 1344	Kat. A 19
Helbig 1345	Kat. A 22
Helbig 1346	Kat. A 21
Helbig 1347	Kat. A 24
Helbig 1348	Kat. D 3
Helbig 1349	Kat. D 4
Helbig 1350	Kat. e 1
Helbig 1351	Kat. A 15
Helbig 1352	Kat. f 4
Helbig 1353	Kat. f 12
Helbig 1354	Kat. e 2
Helbig 1355	Kat. D 2
Helbig 1356	Kat. D 5
Helbig 1357	Kat. B 4
Helbig 1358	Kat. e 3
Helbig 1359	Kat. f 8
Helbig 1360	Kat. A 23
Helbig 1361	Kat. D 7
Helbig 1362	Kat. f 11
Helbig 1363	Kat. A 18
Helbig 1364	Kat. B 2
Helbig 1365	Kat. A 18
Helbig 1365 b	Anm. 69
Helbig 1366	Kat. B 3
Helbig 1367	Anm. 422

Konkordanz zu A. Sogliano, Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867-79 descritte, in: M. Ruggiero, Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX. Memorie e notizie pubblicate dall' ufficio tecnico degli scavi delle province meridionali II (1879) 87-243

Sogliano 586	Kat. f 7
Sogliano 587	Kat. A 11
Sogliano 588	Kat. A 10
Sogliano 589	Kat. f 1
Sogliano 590	Kat. A 8
Sogliano 591	Kat. f 5
Sogliano 592	Kat. D 6
Sogliano 625	Kat. c 6

Abkürzungen

Die Abkürzungen der hier zitierten Literatur folgen den Empfehlungen des Deutschen Archäologischen Instituts, abgedruckt im Archäologischen Anzeiger 2005/2, 329 ff.; siehe auch die „Liste der Abkürzungen für Zeitschriften (DE)“, zuletzt aktualisiert am 04.02.2017, <https://www.dainst.org/publikationen/publizieren-beim-dai/richtlinien> (02.07.2017). Die Sigel für griechische und lateinische Autorennamen und Werktitel sind nach Der Neue Pauly III (1997) S. XXXVI ff. sowie ergänzend nach H. G. Liddell – R. Scott, A Greek-English Lexicon [9](1940) S. XVI ff. und Thesaurus linguae latinae. Index librorum scriptorum inscriptionum ex quibus exempla afferuntur [2](1990) aufzulösen. Außerdem werden die folgenden Kurztitel verwendet:

Allison – Sear	P. M. Allison – F. B. Sear, Casa della Caccia antica (VII 4, 48), Häuser in Pompeji 11 (2002).
BAIt	Bullettino archeologico italiano.
Balensiefen	L. Balensiefen, Die Bedeutung des Spiegelbildes als ikonographisches Motiv in der antiken Kunst, Tübinger Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte 10 (1990).
BANap	Bullettino archeologico napoletano.
Bažant - Simon	LIMC III (1986) 680-683 s.v. Echo (J. Bažant – E. Simon).
Bettini – Pellizer	M. Bettini – E. Pellizer, Il mito di Narciso. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi (2003).
Cerulli Irelli	G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – S. De Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), La peinture de Pompéi I-II (1993).
Collezioni	Archivio fotografico Pedicini (Hrsg.), Le collezioni del Museo nazionale di Napoli I 1 (1986).

Colpo	I. Colpo, …*Quod non alter et alter eras*. Dinamiche figurative nel repertorio di Narciso in area vesuviana, Antenor. Miscellanea di studi di archeologia 5, 2006, 57-91.
CTP	H. B. van der Poel (Hrsg.), Corpus Topographicum Pompeianum II-V (1977-1986).
DAI Rom	Deutsches Archäologisches Institut, Abteilung Rom (die anschließende Zahl bezeichnet die Negativnummer).
D'Angelo	T. D'Angelo, Mirroring eyes. Narcissus and the others in Pompeian wall paintings, in: I. Colpo – F. Ghedini (Hrsg.), Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e configurativo fra antico e riscoperta dell'antico, Kongress Padua 2011, Antenor Quaderni 28 (2012) 223-234.
Dexter	C. E. Dexter, The Casa di L. Cecilio Giocondo in Pompeii (Diss. Duke University 1975; Ann Arbor Microfilms 1979).
Dickmann, Admet	J.-A. Dickmann, Admet und Deidameia. Begehrliche Blicke durch die mythische Brille, in: R. Neudecker – P. Zanker (Hrsg.), Lebenswelten. Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit, Symposium Rom 2002, Palilia 16 (2005) 187-204.
Dickmann, Männermythen	J.-A. Dickmann, Männermythen. Ein Versuch über das Wohnen als Inszenierung von Maskulinität, in: I. Nierhaus - F. Konecny (Hrsg.), Räumen. Baupläne zwischen Raum, Visualität, Geschlecht und Architektur (2002) 271-292.
Discutendo Narciso	I. Colpo – G. L. Grassigli – F. Minotti, Le ragioni di una scelta. Discutendo attorno alle immagini di Narciso a Pompei, Eidola. International Journal of Ancient Art History 4, 2007, 73-118.
Disegnatori	Pompei. Pitture e mosaici. La documentazione nell'opera di disegnatori e pittori dei secoli XVIII e XIX (1995).
Dreger	L. Dreger, Das Bild im Spiegel. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Malerei (ungedr. Diss. Heidelberg 1940).

Elia	O. Elia, Pitture murali e mosaici del Museo nazionale di Napoli (1932).
Elsner	J. Elsner, Viewer as image. Intimations of Narcissus, in: ders., Roman Eyes: Visuality and Subjectivity in Art & Text (2007; Teile davon vorher veröffentlicht in: N. B. Kampen [Hrsg.], Sexuality in Ancient Art [1996] 247-261 sowie in: L. Spaas [Hrsg.], Reflections of Narcissus [2000] 89-110) 132-176.
Eschebach	L. Eschebach (Hrsg.), Gebäudeverzeichnis und Stadtplan der antiken Stadt Pompeji. Stadtplan von J. Müller-Trollius. Unter Verwendung des Nachlasses von H. Eschebach (1993).
Fiorelli, Descrizione	G. Fiorelli, Descrizione di Pompei (1875).
Fiorelli, PAH	G. Fiorelli (Hrsg.), Pompeianarum antiquitatum historia quam ex cod. mss. et a schedis diurnisque R. Alcubierre, C. Weber, M. Cixia, I. Corcoles, I. Perez-Conde, F. et P. La Vega, R. Amicone, A Ribau, M. Arditi, N. D'Apuzzo ceteror quae in publicis aut privatis bibliothecis servantur nunc primum collegit indicibusque instruxit I-III (1860-1864).
Fischer	M. Fischer, Between hunter and hunted. Narcissus and his image in classical visual representations, in: H. Taragan – N. Gal (Hrsg.), The Beauty of Yafeth in the Tents of Shem, Studies in Honour of Motti Omer (2010) 89-106.
GdS	Giornale degli scavi di Pompei.
Greve	Roscher, ML III 1 (1897-1902) 10-21 s.v. Narkissos (W. Greve).
Guerrini	EAA V (1963) 350-352 s.v. Narciso (L. Guerrini).
Guida Ruesch	A. Ruesch, Guida illustrata del Museo nazionale di Napoli (1908).

Guillaud	J. u. M. Guillaud, La pittura a fresco al tempo di Pompei (1990).
HBr	P. Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums I-II (1904-1950).
Helbig	W. Helbig, Die Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens (1868) (Angabe der Katalognummer ohne Seitenzahl).
Hodske	J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis, Stendaler Winckelmann-Forschungen 6 (2007).
ICCD	Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Rom (die anschließende Zahl bezeichnet die Negativnummer).
Ital. Reise	Italienische Reise. Immagini pompeiane nelle raccolte archeologiche germaniche, Ausst.-Kat. Pompeji (1989).
Kongress Amsterdam	E. M. Moormann (Hrsg.), Functional and Spatial Analysis of Wall Painting, Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting, Amsterdam 1992, 3. Suppl. BABesch (1993).
Kongress Bologna	D. Scagliarini Corlàita (Hrsg.), I temi figurativi nella pittura parietale antica (IV sec. a.C.-IV sec. d.C.), Atti del VI Convegno internazionale sulla pittura parietale antica, Bologna 1995 (1997).
Kongress Neapel	I. Bragantini (Hrsg.), Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA, Neapel 2007, AIONArch 18 (2010).
Kongress Saragossa	C. Guiral Pelegrín (Hrsg.), Circulatión de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua, Actas del IX Congreso internacional de la AIPMA, Calatayud – Saragossa 2004 (2007).

Kraus – Matt	T. Kraus – L. von Matt, Lebendiges Pompeji. Pompeji und Herculaneum. Antlitz und Schicksal zweier antiker Städte (1973).
Lauter-Bufe	H. Lauter-Bufe, Zur Stilgeschichte der figürlichen pompejanischen Fresken (Diss. Köln 1967).
Levi	D. Levi, Antioch Mosaic Pavements I-II (1947; ²1971).
Ling	R. Ling, Roman Painting (1991).
Lippold	G. Lippold, Antike Gemäldekopien, AbhMünchen N. F. 33 (1951).
Lorenz	K. Lorenz, Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompejanischen Häusern (2008).
Mattern	M. Mattern, Ein Grabstein mit Narzißdarstellung aus Wiesbaden, in: Akten des IV. internationalen Kolloquiums über Probleme des provinzialrömischen Kunstschaffens, Celje 1995 (1997) 165-170.
MB	Real Museo Borbonico I-XVI (1824-1857).
Michel	D. Michel, Bemerkungen über Zuschauerfiguren in pompejanischen sogenannten Tafelbildern, in: La regione sotterrata dal Vesuvio, Atti del Convegno internazionale, Neapel 1979 (1982) 537-598.
Mielsch	H. Mielsch, Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945-1975, mit einem Nachtrag 1980, in: ANRW II 12, 2 (1981) 157-264.
MNN	Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
Mostra Documentazione	I. Bragantini – M. de Vos – F. Parise Badoni (Hrsg.), Pompei 1748 – 1980. I tempi della documentazione, Ausst.-Kat. Rom u. a. (1981).

Neapolis	E. Furnari (Hrsg.), Neapolis. La valorizzazione dei beni culturali e ambientali II. Temi progettuali (1994).
NFP	B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.) Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten, Kongress Essen 1973 (1975).
Niccolini	F., F. u. A. Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei disegnati e descritti I-IV (1854-1896; Nachdr. 2003-2006, hrsg. von F. di Mauro).
Orlowsky	U. u. R. Orlowsky, Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse (1992).
Ornati	Gli ornati delle pareti ed i pavimenti delle stanze dell'antica Pompei incisi in rame I-III (1796-1808); Tafeln ursprünglich nicht numeriert; hier zitiert nach der Zählung der Neuausgabe von 1838, zuletzt aktualisiert am 20.03.2015, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/pompei1838/0001> (20.03.2015).
Overbeck – Mau	J. Overbeck – A. Mau, Pompeji in seinen Gebäuden, Alterthümern und Kunstwerken [4](1884).
PdE	Le pitture antiche d'Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione I-V (1757-1779) (Le Antichità di Ercolano esposte con qualche spiegazione I-IV. VII).
Peters	W. J. T. Peters, La Casa di Marcus Lucretius Fronto a Pompei e le sue pitture (1993).
Picta fragmenta	Pompeii. Picta fragmenta. Decorazioni parietali dalle città sepolte, Ausst.-Kat. Turin (1997).
PPP	I. Bragantini – M. de Vos – F. Parise Badoni – V. Sampaolo (Hrsg.), Pitture e pavimenti di Pompei. Repertorio delle fotografie del Gabinetto fotografico nazionale I-IV (1981-1992).

Prehn, Kontext	W. Prehn, Bild und Raumkontext. Zu einigen Darstellungen des Narziß in der römisch-campanischen Wandmalerei, in: Kongress Amsterdam 174-178.
Prehn, Spiegel	W. Prehn, Der Spiegel des Narziß – Die Bedeutung sozialer Geschlechterrollen für die Narzißikonographie, in: Kongress Bologna 107-111.
Rafn	LIMC VI (1992) 703-711 s.v. Narkissos (B. Rafn).
RdS	Relazione degli scavi di Pompei.
Reinach, RP	S. Reinach, Répertoire de peintures grecques et romaines (1922).
Richardson, Catalog	L. Richardson jr., A Catalog of Identifiable Figure Painters of Ancient Pompeii, Herculaneum, and Stabiae (2000).
Richardson, Dioscuri	L. Richardson jr., Pompeii: The Casa dei Dioscuri and its Painters, MemAmAc 23 (1955).
Rizzo	G. E. Rizzo, La pittura ellenistico-romana (1929).
Rodenwaldt	G. Rodenwaldt, Die Komposition der pompejanischen Wandgemälde (1909).
Romizzi	L. Romizzi, Programmi decorativi di III e IV stile a Pompei. Un'analisi sociologica ed iconologica (2006).
Roux – Barré	Herculanum und Pompeji. Vollständige Sammlung der daselbst entdeckten, zum Theil noch unedirten Malereien, Mosaiken und Bronzen. Gestochen von H. Roux ainé. Mit erklärendem Text herausgegeben von L. Barré I-VI (1841; Erstveröffentlichung der achtbändigen französischen Ausgabe 1837-1841).
Schefold, Göttersage	K. Schefold, Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (1982).

Schefold, PM — K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (1952).

Schefold, VP — K. Schefold, Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben (1962).

Schefold, WP — K. Schefold, Die Wände Pompejis. Topographisches Verzeichnis der Bildmotive (1957).

Scherf — V. Scherf, Flügelwesen in römisch-kampanischen Wandbildern (1967).

Simon — E. Simon, Andromeda auf einem spätantiken Stoff, in: E. Böhr – W. Martini (Hrsg.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986 (1986) 253-260.

Sogliano — A. Sogliano, Le pitture murali campane scoverte negli anni 1867-79 descritte, in: M. Ruggiero, Pompei e la regione sotterrata dal Vesuvio nell'anno LXXIX. Memorie e notizie pubblicate dall'ufficio tecnico degli scavi delle province meridionali II (1879) 87-243 (Angabe der Katalognummer ohne die Seitenzahl).

Stemmer — K. Stemmer, Casa dell'Ara massima (VI 16, 15-17), Häuser in Pompeji 6 (1992).

Taylor — R. Taylor, The Moral Mirror of Roman Art (2008).

Ternite — W. Ternite, Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum nach den Zeichnungen und Nachbildungen in Farben I-III (1839-1855).

Thompson — M. L. Thompson, Programmatic Painting in Pompeii. The meaningful combination of mythological pictures in room decoration (Diss. New York University 1960; Ann Arbor Microfilms 1982).

Trendelenburg — A. Trendelenburg, Die Gegenstücke in der campanischen Wandmalerei, AZ 34, 1876, 1-8. 79-93.

Valladares	H. Valladares, *Fallax Imago*. Ovid's Narcissus and the seduction of mimesis in Roman wall painting, Word & Image 27, 2011, 378-395.
Wieseler, Echo	F. Wieseler, Die Nymphe Echo. Eine kunstmythologische Abhandlung zur Feier des Winckelmannstages 1854 im Namen des archäologischen Instituts zu Göttingen ²(1854).
Wieseler, Narkissos	F. Wieseler, Narkissos Eine kunstmythologische Abhandlung nebst einem Anhang über die Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Cultus der Griechen (1856).
Zahn	W. Zahn, Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculanum und Stabiae nach den an Ort und Stelle gemachten Originalzeichnungen, Folge I-III (1828-1859).
Zanker	P. Zanker, ‚Iste ego sum'. Der naive und der bewußte Narziß, BJb 166, 1966, 152-170.

Abbildungsnachweis

Taf. 1	A. Maiuri, Le pitture delle Case di „M. Fabius Amandio“ del „Sacerdos Amandus“ e di „P. Cornelius Teges“, MonPitt III, Pompei 2 (1938) 17 Abb. 12.
Taf. 2	PPM II 1057 Abb. 29. Umzeichnung Verf.
Taf. 3	ICCD N 38948.
Taf. 4	Disegnatori 295 Abb. 91.
Taf. 5	RM 5, 1890, Abb. S. 272.
Taf. 6	Foto Peter Wemmert, Wikipedia Commons, File:NARKISSOS-Kameratrollet-IMG 5707.jpg.
Taf. 7	ICCD N 59681. Umzeichnung Verf.
Taf. 8	Christoph Rossa, Neg. D-DAI Rom 77.2283.
Taf. 9	ICCD N 43423. DAI Rom, Archiv, A-VII-32-194.
Taf. 10	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-011.
Taf. 11	ICCD N 53116. Umzeichnung Verf.
Taf. 12	DAI Rom, Archiv, A-VII-33-115.
Taf. 13	Pompeji wiederentdeckt, Ausst.-Kat. Basel (1994) Abb. S. 295.
Taf. 14	PdE V 135 Taf. 30.

Taf. 15 MNN.

Taf. 16 Foto Carsten Westphal.

Umzeichnung Verf.

Taf. 17 Franz Xavier Bartl, Neg. D-DAI Rom 57.872.

Taf. 18 MNN.

Taf. 19 Tatjana Warscher, Neg. D-DAI Rom WAR-00577.

Taf. 20 Rizzo Taf. 127.

Taf. 21 Disegnatori 303 Abb. 102.

Taf. 22 PPM VII 149 Abb. 15.

Taf. 23 MNN.

Disegnatori 408 Abb. 232.

Taf. 24 MNN.

Taf. 25 ICCD N 49221.

Taf. 26 MB I Taf. 4.

Taf. 27 MB VII Taf. 4.

Taf. 28 MNN.

Taf. 29 DAI Rom, Archiv A-VII-32-040.

Taf. 30 MB II Taf. 18 u.

Taf. 31 ICCD N 45158.

Taf. 32 ICCD N 45182.

Taf. 33 MNN.

Taf. 34 DAI Rom, Archiv, A-VII-33-047.

Taf. 35 PPM II 937 Abb. 3.

Taf. 36 MNN.

Taf. 37 ICCD N. 57913.

DAI Rom, Archiv, A-VII-32-128.

Taf. 38 DAI Rom, Archiv, A-VII-32-179.

Taf. 39 MNN.

Taf. 40 Disegnatori 254 Abb. 30.

Taf. 41 MNN.

Taf. 42 MNN.

Tafeln 1-42

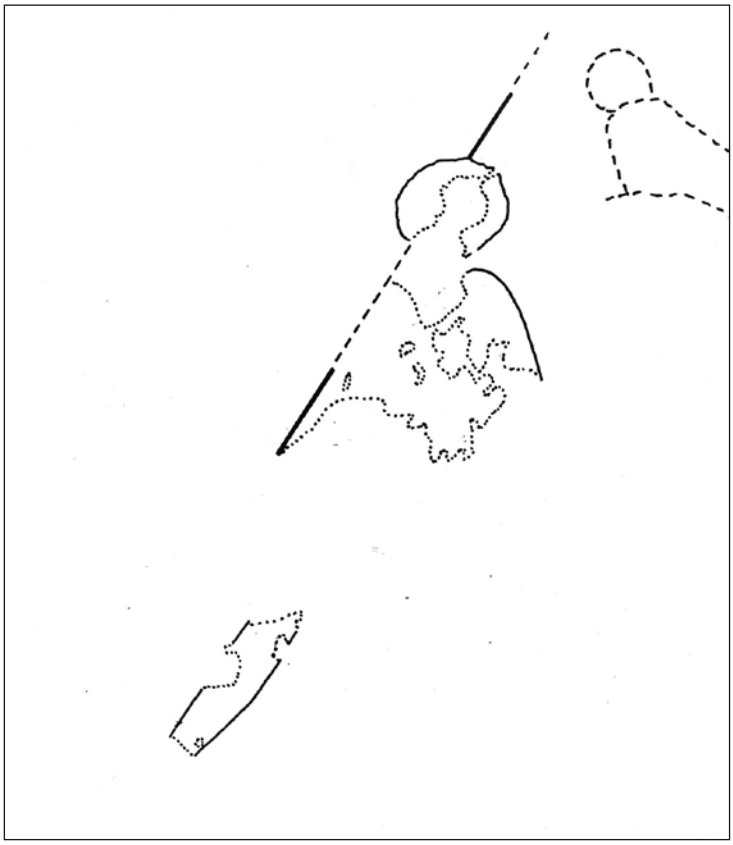
Tafel 1

Kat. A 1: Pompeji I 7, 11 (12) (Casa dell‘Efebo)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 2

Kat. A 2: Pompeji I 17, 4 (7) (Casa degli Archi)



Umzeichnung

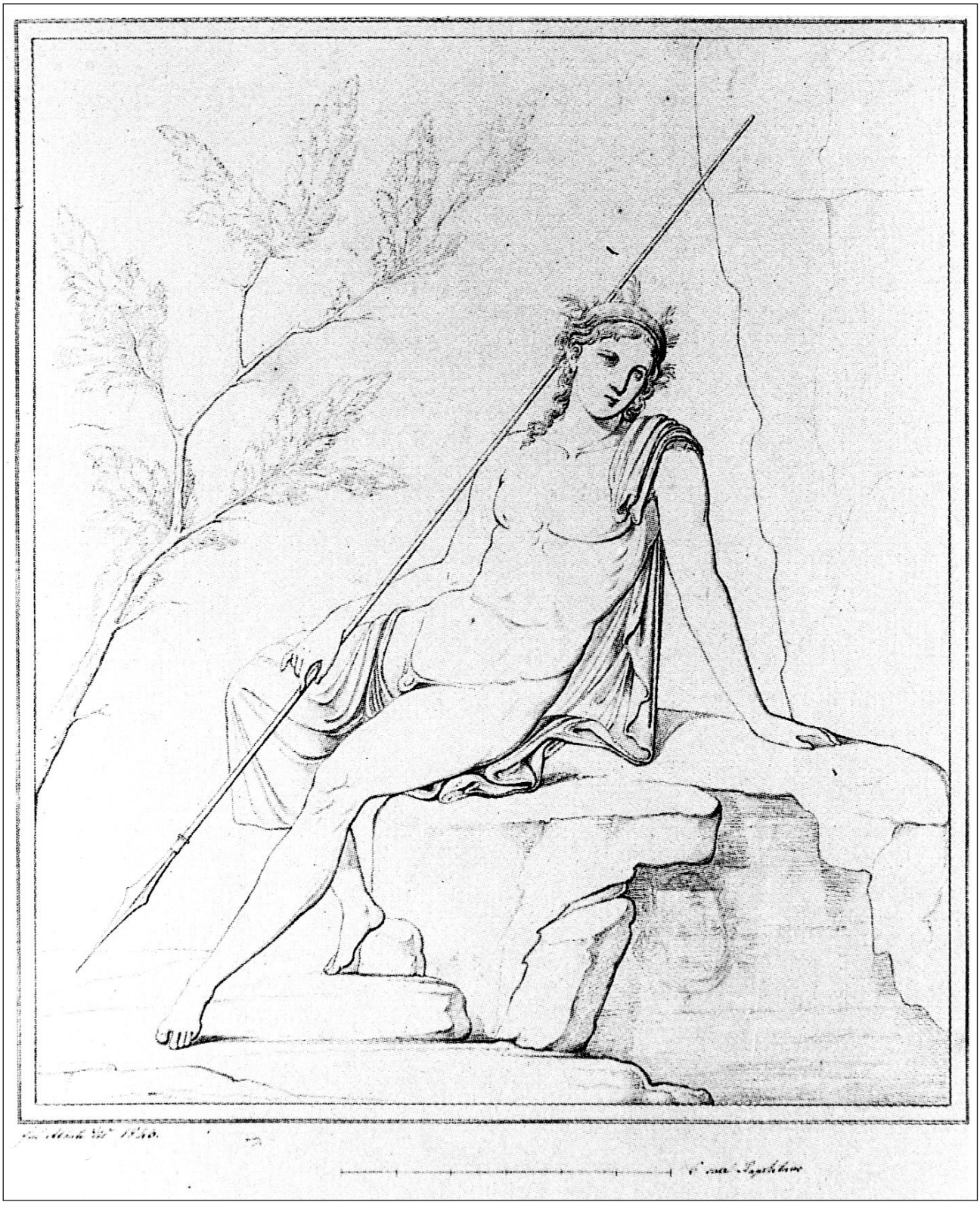
su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 3

Kat. A 3: Pompeji II 2, 2 (b) (Casa di D. Octavius Quartio)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 4



Kat. A 4: Pompeji III 8, 3-5; Zeichnung G. Abbate (1843)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 5

Kat. A 5: Pompeji V 2, 15 (l); Zeichnung (F.?) Winter

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

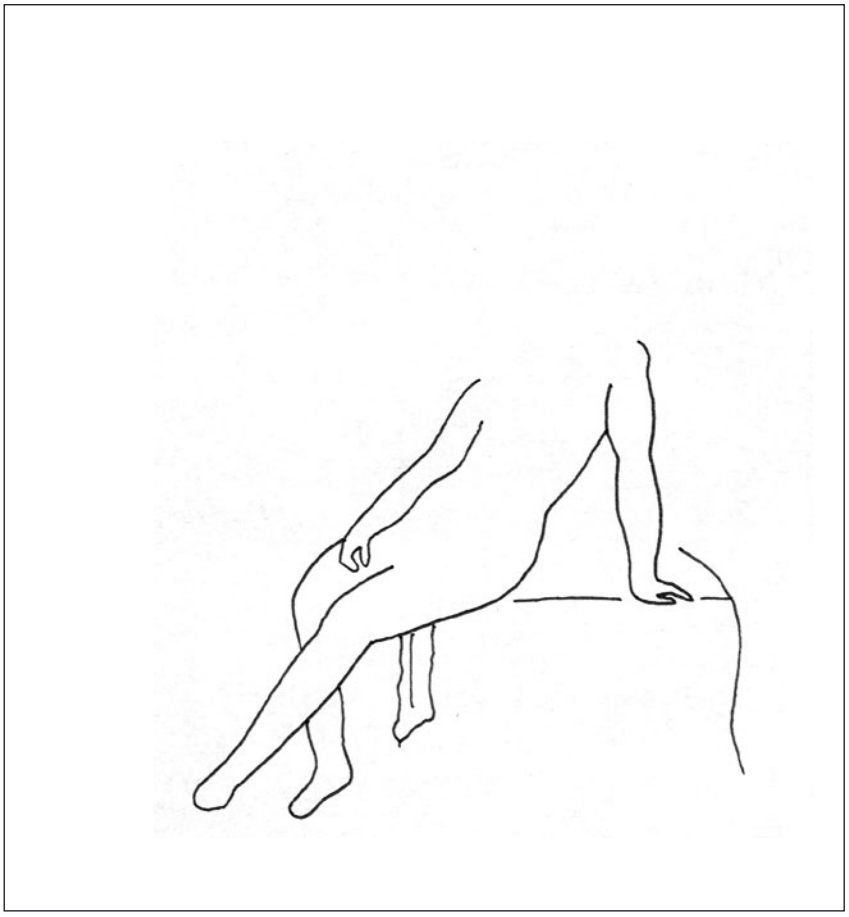
Tafel 6

Kat. A 6: Pompeji V 4, a (6) (Casa di M. Lucretius Fronto)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 7

Kat. A 7: Pompeji VI 15, 5 (1) (Casa di M. Pupius Rufus)



Umzeichnung

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

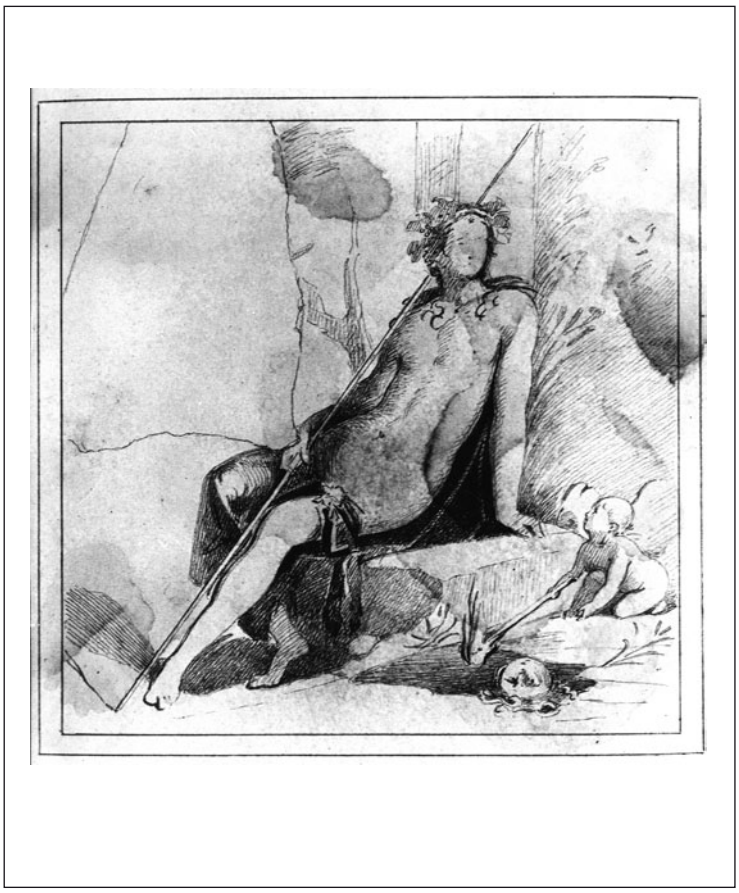
Tafel 8

Kat. A 8: Pompeji VII 15, 2 (t) (Casa del Marinaio); Pompeji, Antiquarium 20877

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 9

Kat. A 9: Pompeji VIII 5, 37 (c) (Casa delle Pareti rosse)



Zeichnung G. Discanno

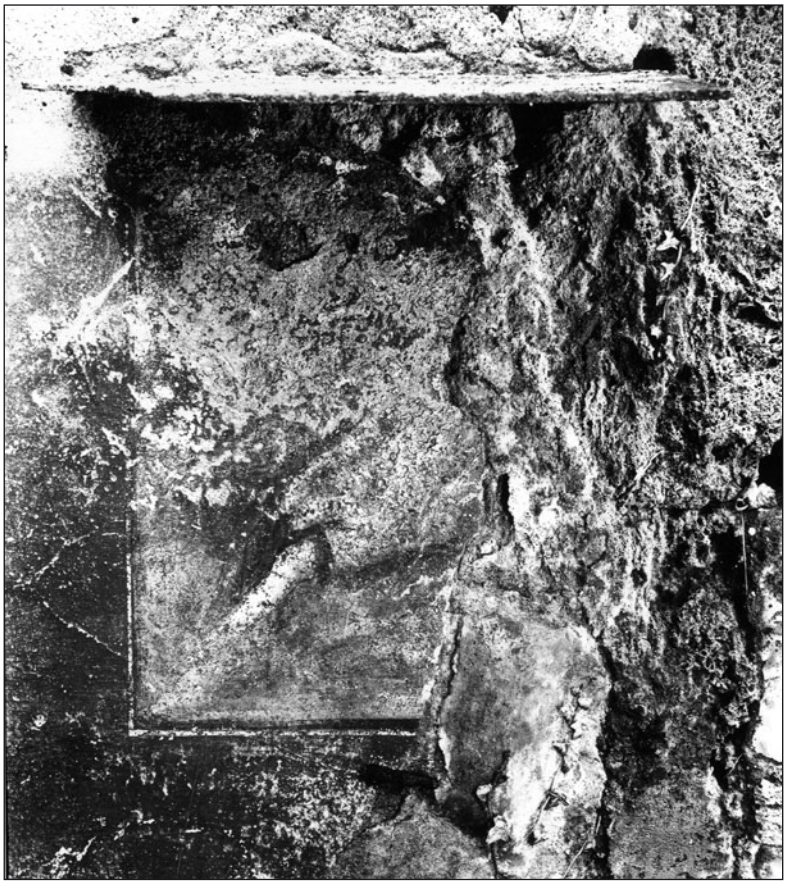
su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 10

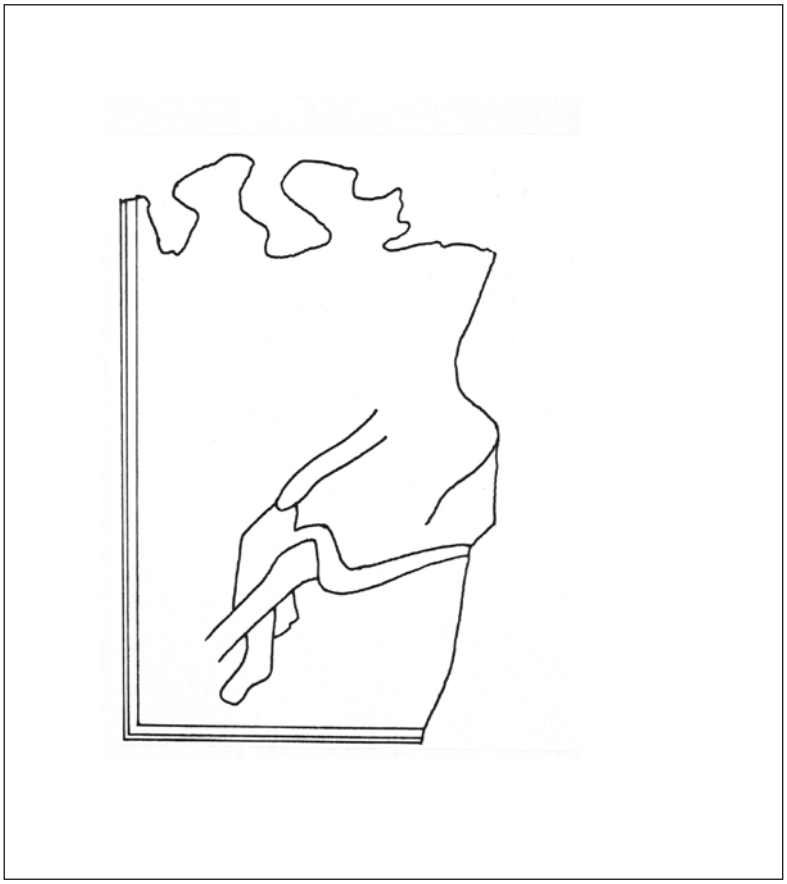
Kat. A 10: Pompeji IX 2, 27 (k) (Casa del Granduca di Toscana); Zeichnung G. Mariani (1871)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 11



Kat. A 11: Pompeji IX 5, 14 (l)



Umzeichnung

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 12

Kat. A 12: Pompeji IX 9, d (f)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 13

Kat. A 13: Pompeji, Insula Occidentalis; Pompeji, Antiquarium 17739

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 14

Kat. A 14: Pompeji; genaue Herkunft unbekannt

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

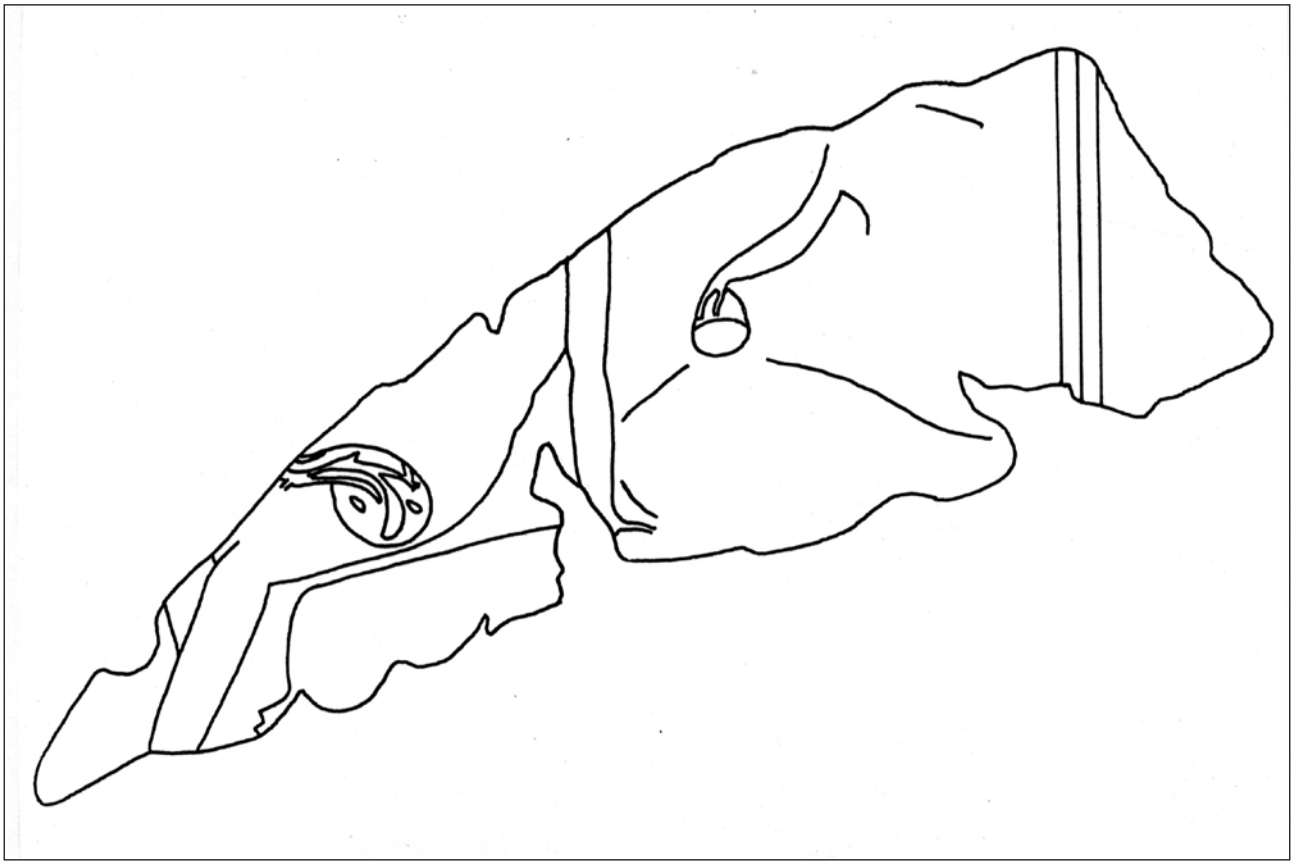
Tafel 15

Kat. A 15: Pompeji, Villa di Diomede (25); MNN 9383

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 16

Kat. A 16: Herculaneum V 6-7 (3) (Casa di Nettuno ed Anfitrite)



Umzeichnung

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Parco Archeologico di Ercolano

Tafel 17

Kat. A 17: Pompeji II 2, 2 (k) (Casa di D. Octavius Quartio)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 18

Kat. A 18: Pompeji VI 7, 20 (7) (Casa dell‘Argenteria); MNN 9388

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 19

Kat. A 19: Pompeji VI 9, 2 (16) (Casa di Meleagro)

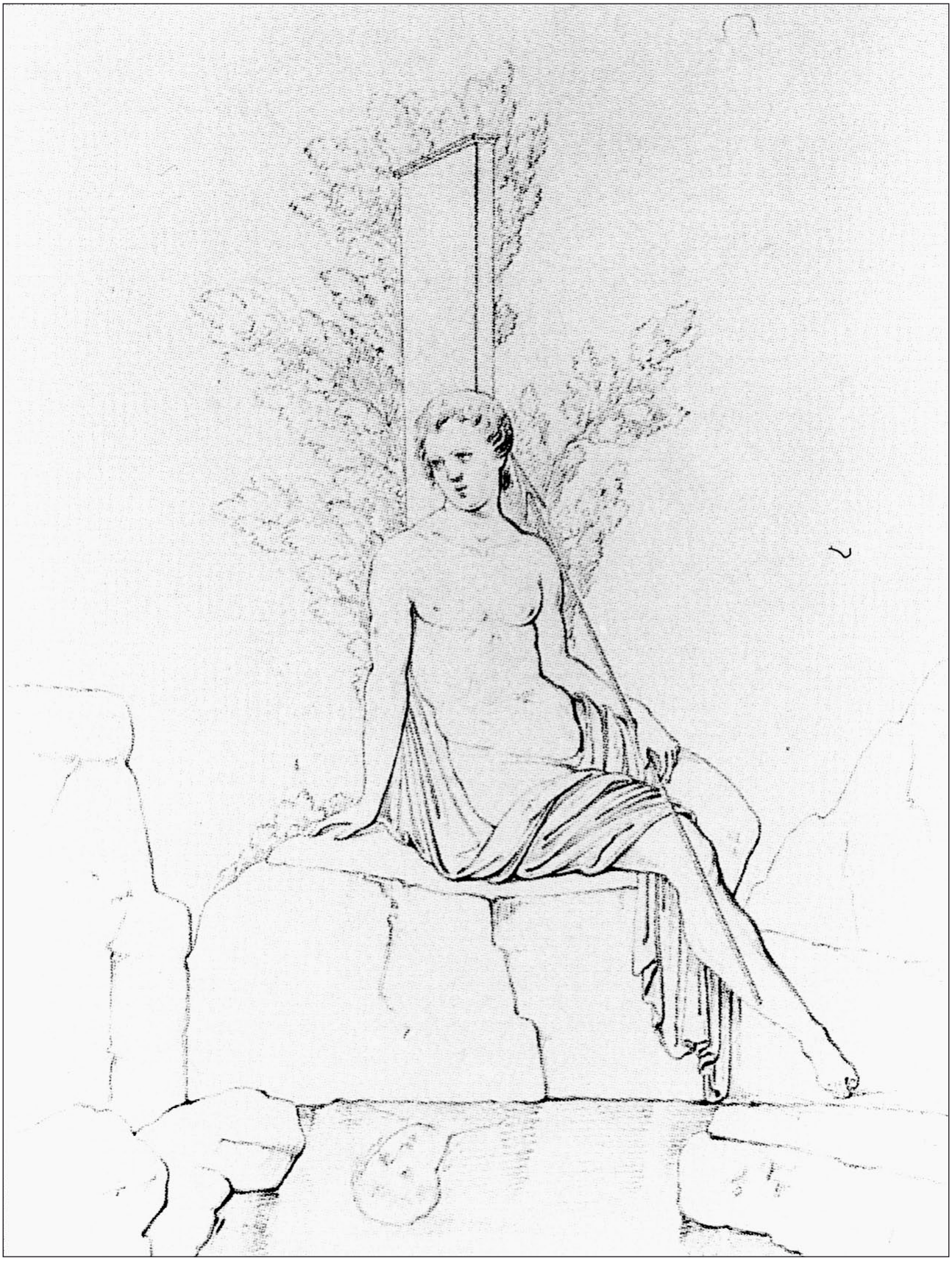
su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 20

Kat. A 20: Pompeji VI 16, 15 (D) (Casa dell‘Ara Massima)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

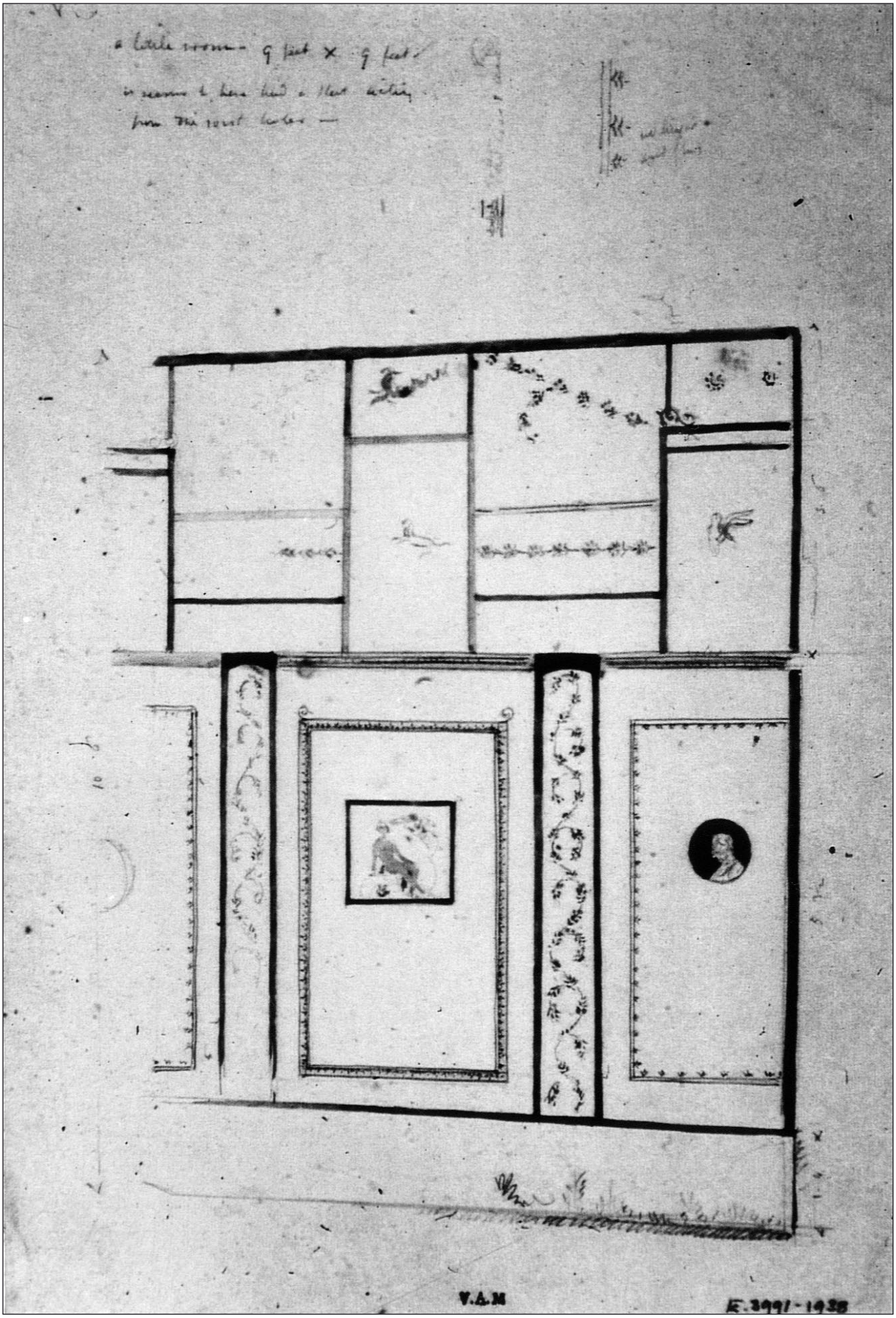
Tafel 21



Kat. A 21: Pompeji VII 3, 22-23 (h); Zeichnung G. Abbate (1844)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 22

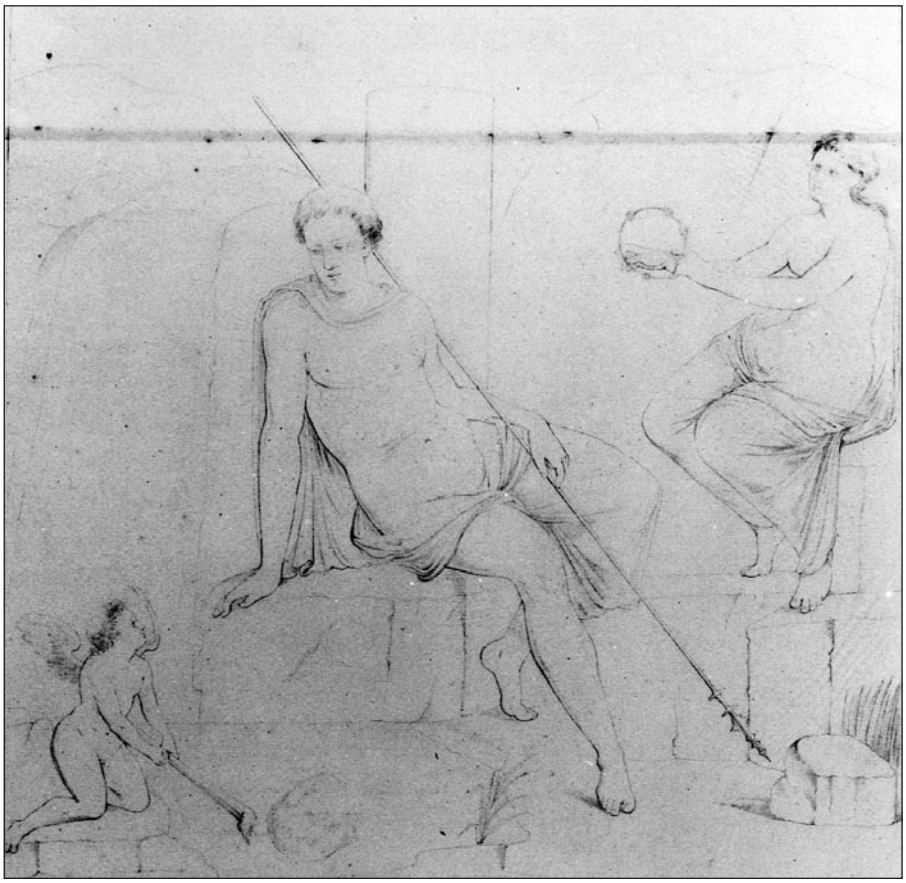


Kat. A 22: Pompeji VII 4, 62 (5) (Casa delle Forme di creta); Aquarell J. W. Wild

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 23

Kat. A 23: Pompeji IX 2, 10 (d); MNN 9386



Zeichnung G. Abbate (1851)

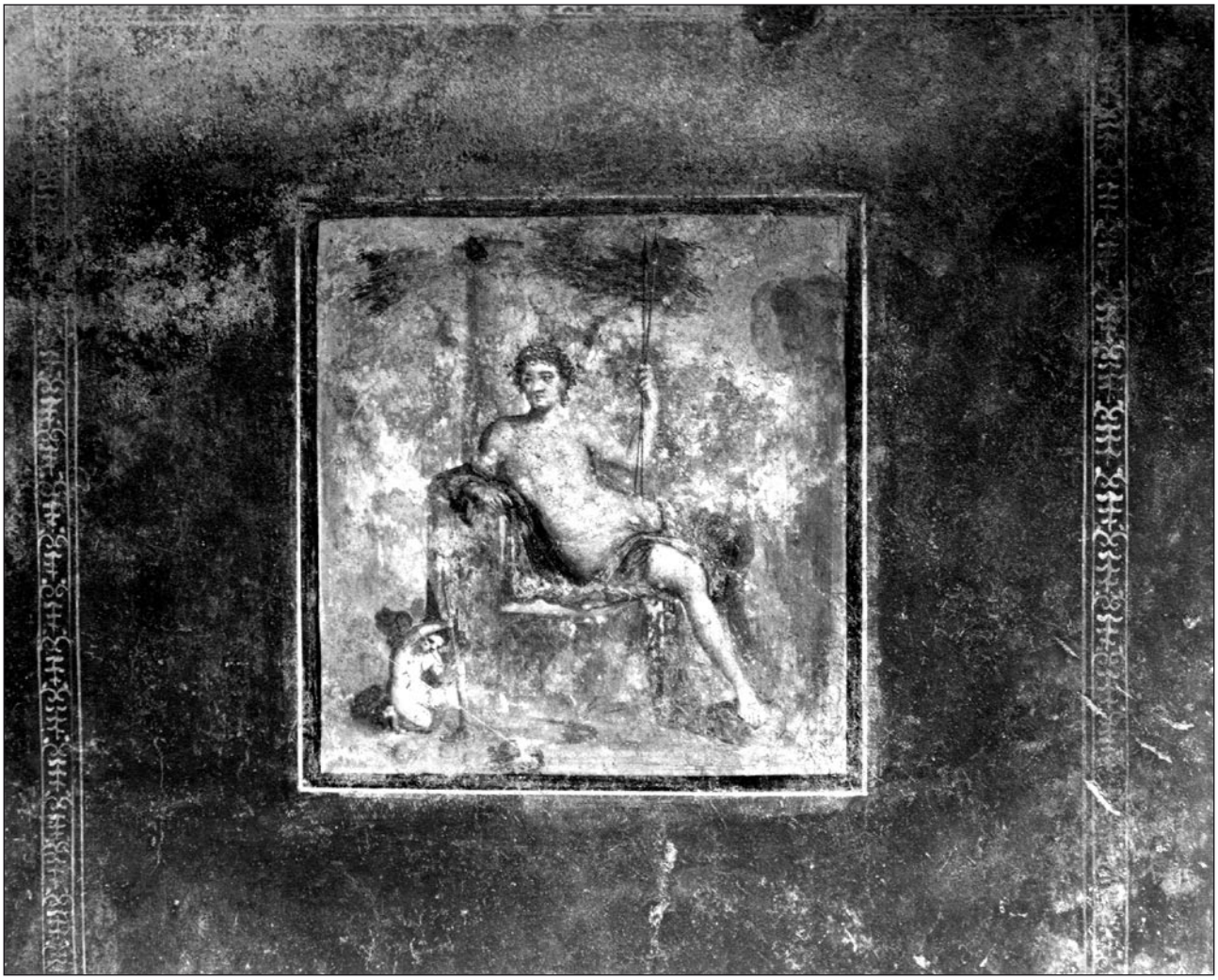
su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 24

Kat. A 24: Pompeji; MNN 9384

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 25



Kat. B 1: Pompeji V 3, 6 (d)

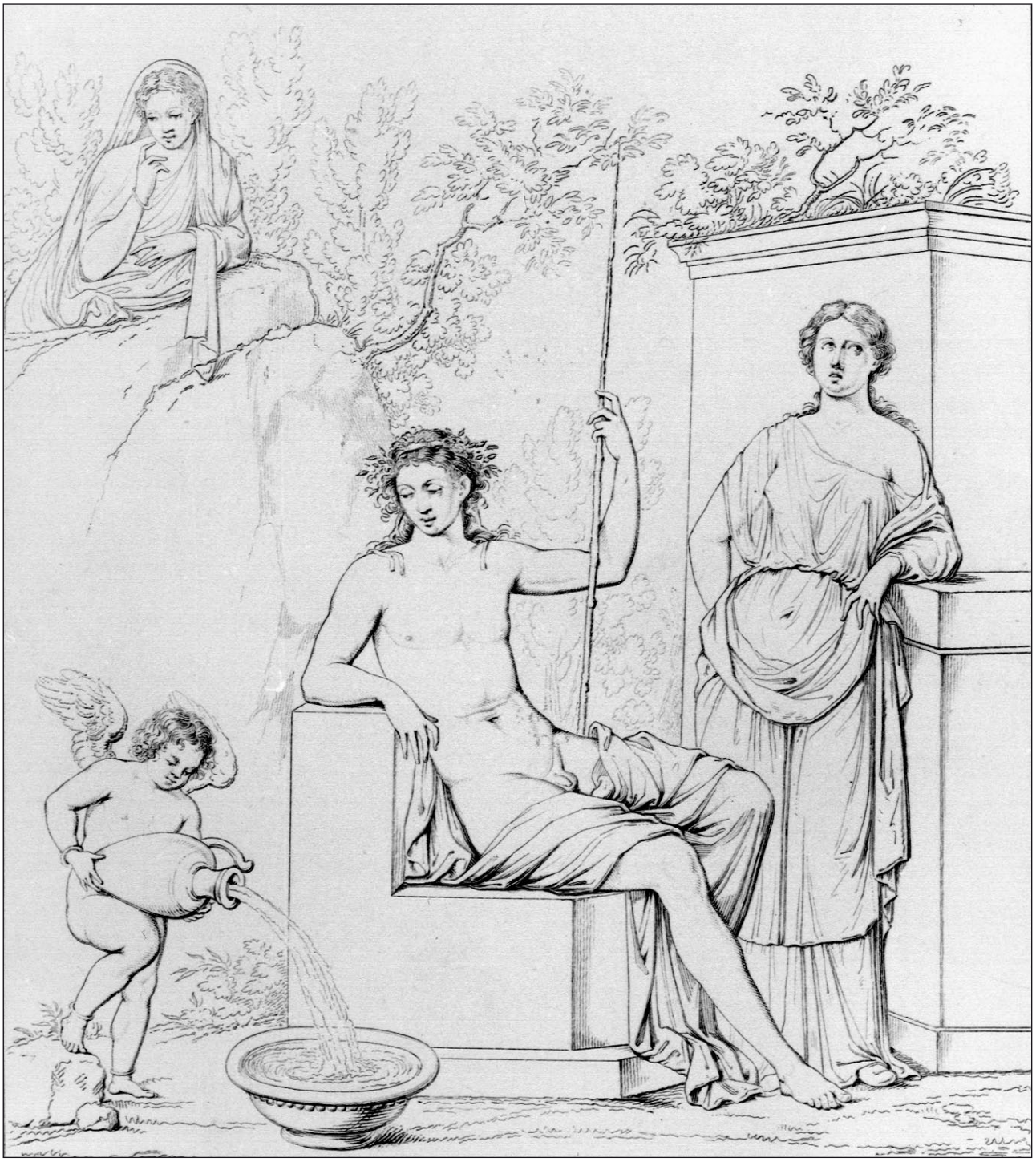
su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 26

Kat. B 2: Pompeji VI 9, 6 (38) (Casa dei Dioscuri)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 27



Kat. B 3: Pompeji VI 9, 6 (49) (Casa dei Dioscuri)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 28

Kat. B 4: Pompeji VI 17, 19-26 (Casa di Polibio) (?); MNN 9282

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 29

Kat. c 1: Pompeji V 2, 1 (r) (Casa della Regina Margherita); Zeichnung G. Discanno

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 30

Kat. c 2: Pompeji VII 9, 63 (Casa della Pescatrice)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 31

Kat. c 3: Pompeji VII 16, 22 (58) (Casa di M. Fabius Rufus)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 32

Kat. c 4: Pompeji VII 16, 22 (64) (Casa di M. Fabius Rufus)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 33

Kat. c 5: Pompeji VIII 7, 28 (7) (Tempio di Iside)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 34

Kat. c 6: Pompeji IX 5, 11 (f); Zeichnung G. Discanno

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 35

Kat. D 1: Pompeji I 14, 5 (?); Pompeji, Antiquarium 20547

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

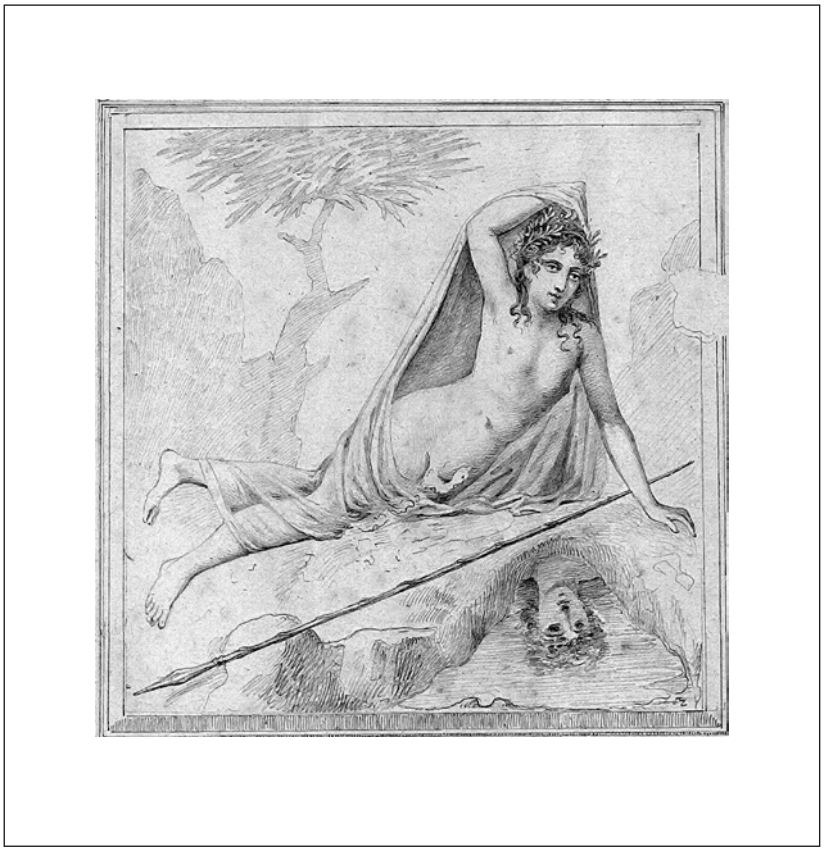
Tafel 36

Kat. D 2: Pompeji VI 1, 7 (Casa delle Vestali); MNN 9701

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 37

Kat. D 4: Pompeji VII 2, 45 (c) (Casa dell‘Orso)



Zeichnung G. Mariani (1871)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 38

Kat. D 5: Pompeji VIII 4, 4 (31) (Casa dei Postumii); Zeichnung A. Aureli (1861)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 39

Kat. D 7: Pompeji; genaue Herkunft unbekannt; MNN 9380

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Kat. e 1: Pompeji VII 13, 4 (i); Zeichnung G. Abbate (1840)

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Soprintendenza Pompei

Tafel 41

Kat. e 2: Pompeji IX 3, 5 (6) (Casa di M. Lucretius); MNN 9381

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Tafel 42

Kat. e 3: Torre Annunziata, Villa di C. Siculius (A); MNN 9385

su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo – Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Lebenslauf

Entfällt aus datenschutzrechtlichen Gründen