

Monika Hinterhöller

›Die gesegnete Landschaft‹

Zur Bedeutung religions- und naturphilosophischer Konzepte für die sakral-idyllische Landschaftsmalerei von spätrepublikanischer bis augusteischer Zeit*

Einleitung

Thema des Beitrags sind Bedeutung und Interpretation religiöser Motive innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit. Die Beurteilung und Analyse der Sakralmotive erfolgt vor dem Hintergrund eines kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Rahmens, zu dem Textquellen aus der spätrepublikanischen und augusteischen Dichtung herangezogen werden. Ziel ist es, das verstärkte Aufkommen sakraler Symbole in der Landschaftsmalerei auf der Basis solcher religions- und naturphilosophischen Konzepte zu interpretieren, die für den betreffenden Zeitraum prägend sind. Die Strukturierung der genannten Aufgabenstellung erfolgt nach mehreren Gesichtspunkten: Ausgangspunkt der Untersuchung sind mit anikonischen Kultmonumenten und anthropomorphen Götterbildern die Sakralmotive selbst. Gefragt wird nach Häufigkeit, Konnotation und Kontext der verschiedenen Kultsymbole, wie sie in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei erscheinen. Besonders beliebte Bildelemente wie der Agyieus oder die Kultbilder von Priapus und Diana werden einer ikonographischen Analyse unterzogen und gegebenenfalls zur augusteischen Landschaftsdichtung in Bezug gesetzt.

Ein weiterer Themenschwerpunkt ist die Stellung des Menschen innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei und das wechselseitige Verhältnis zwischen Landschaft, Mensch und Sakralbereich. Unter diesem Gesichtspunkt lässt sich eine Differenzierung zwischen den Bildern in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit vornehmen, wobei jede Gruppe im Zusammenhang mit der religionshistorischen Situation des 1. Jahrhunderts v. Chr. betrachtet wird. Die sakral-idyllischen Landschaften der augusteischen Zeit werden unter den Schlagwörtern ›Kult-, Kunst-, und Kulturlandschaft‹ subsumiert, wobei ein Vergleich mit den mythologischen Landschaften derselben Zeit- und Stilstufe vorgenommen wird. Im Rahmen sakral-idyllischer Grabmalerei wird die Frage nach möglichen funeren Implikationen und einem semantischen Bezug zu mythologischen Jenseitsvorstellungen aufgeworfen. Abschließend wird ein kulturhistorischer Vergleich zum religiös-sentimentalen Landschaftsempfinden der augusteischen Dichtung, der altrömischen *numina*-Vorstellung und den kosmologischen Spekulationen der stoischen Philosophie unternommen. Dabei wird sich erweisen, dass die sakral-idyllische Landschaftsmalerei der augusteischen Zeit mehreren Interpretationsebenen zugänglich ist, die, von unterschiedlichen Vorstellungskomplexen ausgehend, eine idealisierende Einheit von Mensch, Natur und Göttlichem zum Ausdruck bringen.

* Die vorliegende Untersuchung vertieft die Ergebnisse meiner Diplomarbeit und baut auf einer typologisch-stilistischen Analyse zur sakral-idyllischen Landschaftsmalerei auf, die in den Römischen Historischen Mitteilungen erschienen ist: Hinterhöller 2007, 17–69. Für das Einholen der Reproduktionsgenehmigungen bei der Soprintendenza Archeologica gilt mein herzlicher Dank Dr. G. Jenewein vom Historischen Institut in Rom. Für sachliche Hinweise und tatkräftige Unterstützung danke ich meinem Dissertationsbetreuer Prof. W. Wohlmayr, Universität Salzburg. – Abkürzungen und Zitierweise folgen den Richtlinien des ÖAI <<http://www.oelai.at/publik/autoren.html>>, die darüber hinaus verwendeten Kurzzitate finden sich am Ende des Beitrags.

Fragestellung und Methode

Themen und Motive aus dem Bereich des Kults und der Religion bilden einen integralen Bestandteil der römisch-kampanischen Landschaftsmalerei in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit. Besonders reich an solchen Sakraldarstellungen ist eine spezielle Gattung der Landschaftsmalerei, die gerade mit der Regierungszeit des ersten Princeps eine Blüte erreicht, und die in der archäologischen Forschung mit dem sinnfälligen Terminus ›sakral-idyllische Landschaft‹ belegt ist¹. Zwar wurde der hohe Anteil an religiösen Szenen und Motiven für diese Bildgruppe immer wieder hervorgehoben und als Phänomen konstatiert, die nähere Interpretation vor einem kulturhistorischen Hintergrund ist bisher aber weitgehend ausgeblieben². Demgegenüber wurden die bukolisch-idyllischen Aspekte der augusteischen Landschaftsmalerei und ihre mentalitätsgeschichtlichen Implikationen eingehender erforscht. Als eine zielführende Methode hat sich in dieser Hinsicht ein konzeptueller Vergleich zwischen sakral-idyllischen Bildern und augusteischer Landschaftsdichtung erwiesen, denn sowohl das literarische als auch das malerische Kunstschaffen widmen sich in den letzten Jahrzehnten des 1. Jahrhunderts v. Chr. den Themenkreisen der bukolischen Naturidylle, der Vorstellung eines wiedererstehenden ›Goldenen Zeitalters‹ und der verklärten Lebenswelt des italischen Bauerntums³. Ohne die möglichen Fehlerquellen einer solchen Parallelführung gänzlich unerwähnt zu lassen, wird diese Methode auch in der vorliegenden Untersuchung weiterverfolgt – nicht zuletzt, da die Bezugnahme auf literarische Zeugnisse in der neueren archäologischen Forschung verstärkt gefordert wurde⁴. Bei einer solchen Vorgehensweise darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass Ausgangs- und Endpunkt der jeweiligen Argumentation bei den Denkmälern selbst liegen müssen, und dass das theoretische Konstrukt eine Verankerung in den Monumenten behält.

Mit dem chronologischen Ansatz in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit ergibt sich für die Wandmalerei ein Untersuchungsrahmen vom mittleren Zweiten bis zum mittleren Dritten Pompejanischen Stil, wobei die behandelten Denkmäler so ausgewählt wurden, dass eine Datierung in die letzten Jahrzehnte der Republik und die augusteische Zeit als wahrscheinlich gelten darf. In thematischer Hinsicht liegt der

¹ Der Ausdruck hat sich als typologischer Überbegriff seit dem grundlegenden Aufsatz von M. Rostowzew in der Fachliteratur durchgesetzt. »Alle Landschaften haben durchweg sakral-idyllischen Charakter. Das Sakrale überwiegt dabei, in der Architektur und in der Staffage.« Rostowzew 1911, 27. Zur Terminologie und Definition des Ausdrucks: Blanckenhagen u. a. 1962, 10; Peters 1963, 61; Silberberg 1980, 8; Leach 1988, 197 f.; Tybout 1989, 340; Hinterhöller 2007, 19. Ein Überwiegen der Sakralthematik wurde für die augusteische Zeit auch von H. Kotsidu festgestellt: »In diesen Bildern dominiert [...] trotz aller Stilisierung und Bereicherung des Repertoires das Sakrale, sowohl in der Architektur als auch in der Staffage.« Kotsidu 1999, 96.

² In der relativen Verteilung sakral-idyllischer Landschaftsmalerei liegt der Schwerpunkt der Gattung eindeutig im späten 1. Jh. v. und im frühen 1. Jh. n. Chr. Thematisierung der Sakralmotive mit unterschiedlicher Gewichtung und Deutung bei: Rostowzew 1911, 27. 37; Curtius 1929, 389 f.; Scheffold 1956, 230; Peters 1963, 43 f.; Grimal 1969, 301; Silberberg 1980, 5; Swinkels 1984, 42; Bigalke 1990, 155 f.; Kotsidu 1999, 101; Mielsch 2001, 55.

³ Eine derart ›fächerübergreifende‹ Verbindung von Inhalten wurde sowohl von philologischer als auch von archäologischer Seite – und hier vor allem von E. W. Leach, S. R. Silberberg und H. Kotsidu – hergestellt. Zur Bukolik: Snell 1955, 378; Beyen 1960, 30; Pietzcker 1965, 114; Stephan 1971, 10; Kettemann 1972, 21. 84; Kotsidu 1999, 103 f.; Leach 1974, 57 f. 85. 89; Himmelmann 1980, 19. 103. 108; Simon 1986, 206; Bigalke 1990, 156. Zum bäuerlichen Landleben: Grimal 1960, 95; Kettemann 1972, 25. 81; Leach 1974, 49; Silberberg 1980, 37. 45; Swinkels 1984, 40. Zum Goldenen-Zeitalter-Motiv: Reynen 1965, 416; Kettemann 1972, 82. 94. 100. 134 f. 192 f.; Leach 1974, 100; Silberberg 1980, 37; Buchheit 1986, 131–133; Zanker 1987, 107; Förtsch 1989, 342.

⁴ Eine mögliche Gefahr bei diesem Verfahren besteht darin, für den Einzelfall nach einer deckungsgleichen ›Translation‹ zwischen Dichtung und Malerei zu suchen, die als solche nicht gegeben ist. Die Parallelen beziehen sich wohl eher auf einen gemeinsamen kulturhistorischen Rahmen, in dem sowohl literarische als auch künstlerische Zeugnisse entstehen und zu interpretieren sind. Eine stärkere Koppelung von Literatur und Malerei wurde in den letzten Jahren von A. Grüner und P. Zanker angestrebt: »Nur in einer übergreifenden Kombination der verschiedenen Perspektiven kann man die grundsätzlichen geistesgeschichtlichen Bedingungen einer Epoche verstehen.« Grüner 2004, 12. Vgl. Kotsidu 1999, 103; Zanker 1999, 48. Die Herausarbeitung dieser geistesgeschichtlichen Bedingungen sollte nach A. Grüner jedoch nur in Form von strukturellen Vergleichen erfolgen. »Tatsächlich scheint die einzige Möglichkeit, Wandmalerei und Literatur sinnvoll miteinander zu vergleichen, in der Gegenüberstellung ähnlicher Strukturen, nicht von ähnlichen Motiven zu liegen.« Grüner 2004, 11. Während dieser Ansatz für eine Problemstellung im stilistischen Bereich sicherlich gerechtfertigt ist, ist er im Hinblick auf thematische Untersuchungen unzweckmäßig und deshalb in seiner universellen und ausschließlichen Formulierung abzulehnen.



1 Pompeji, Villa dei Misteri. Atrium, Nordwand. Sakral-idyllische Flusslandschaft

Schwerpunkt bei den Sakralmotiven der Landschaftsmalerei und ihren religionshistorischen Grundlagen. Eine solche Aufgabenstellung bringt es mit sich, dass die bukolischen und rustikalen Aspekte, so wie die *aurea aetas*-Thematik, weitgehend unberücksichtigt bleiben müssen, wenngleich zu betonen ist, dass sie für eine umfassende Interpretation der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei von ebenso großer Bedeutung sind.

1. Landschaft und sakrale Symbole: Anikonische Kultmonumente und anthropomorphe Götterbilder

Die Sakralmotive der augusteischen Landschaftsmalerei umfassen neben der Darstellung verschiedener Tempelformen und Altäre eine große Anzahl freistehender Kultmonumente, die sich grundsätzlich in anthropomorphe Götterbilder und anikonische Monumente unterscheiden lassen⁵. Beide Formen sind seit dem Beginn der sakral-idyllischen Gattung zu finden, deren erstes Beispiel mit der Flusslandschaft im Atrium der Mysterienvilla (Abb. 1) in eine frühe Phase des Zweiten Pompejanischen Stils datiert⁶.

Unter den anikonischen Kultbauten nehmen die heilige Säule, der Dreifuß, die *porta sacra* und der Agyieus den ersten Rang ein. Als feststehende Bildformeln sind diese Motive in allen sakral-idyllischen Landschaftstypen der augusteischen Zeit verbreitet und setzen damit die Tradition der spätrepublikanischen Wandmalerei fort⁷. So ist am Übergang zum späten Zweiten Stil im Frigidarium der Casa del Criptoportico ein sakral-idyllischer Prospekt mit monumentalem Dreifuß und heiligem Hain zu sehen (Abb. 2), was einen direkten Anknüpfungspunkt zur Villa von Oplontis liefert (Abb. 3), wo ebenfalls ein großer Bronzedreifuß

⁵ Auf eine Untersuchung der einzelnen Tempelformen wird an dieser Stelle verzichtet. Bei dem überwiegenden Teil der Tempelbauten handelt es sich um einfache, ländliche Prostyloi oder (meist dorische) Peripteraltempel. Daneben gibt es einige wenige Sonderformen wie dreiteilige *portae sacrae*, runde Kuppelbauten oder größere Podiumsheiligtümer, die von einer quadratischen Portikusanlage umgeben sein können. Vgl. Columbarium der Villa Pamphili, Wand C (X) (Abb. 23); Villa Farnesina, Ambulatio (F), Mus. Nazionale Romano, Inv. 1230 (Abb. 15); Pompeji, Villa dei Misteri, Atrium, Nordwand (Abb. 1). Peters 1963, 54 f.; Ling 1977, 9; Bragantini – de Vos 1982, 236. 340; Schneider 1995, 114.

⁶ Nach H. G. Beyens Phaseneinteilung des Zweiten Stils lässt sich der oligochrome Landschaftsfries in der Oberzone des Atriums der Phase IC (Absolutdatierung um 80–70 v. Chr.) zuordnen, ist jedoch das einzige erhaltene Beispiel dieser Zeitstufe. Beyen 1938, 55; Peters 1963, 7 f.; Silberberg 1980, 80 f.; Meyboom 1995, 81; Mielsch 2001, 185; Croisille 2005, 205 f.

⁷ Die zugrundeliegende Terminologie differenziert zwischen »sakral-idyllischen Prospekten«, »sakral-idyllischen Architekturlandschaften«, »sakral-idyllischen Landschaften mit zentralem Heiligtum« und »sakral-idyllischen Vignetten« oder »Pinakes«, was eine stilistische und chronologische Substrukturierung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei erlaubt; vgl. Hinterhölter 2007, 20–50. 57.



2 Pompeji I 6, 2-4, Casa del Criptoportico. Frigidarium, Nordwand. Sakral-idyllischer Prospekt mit Dreifuß



3 Torre Annunziata, Villa Oplontis. Oecus (15), Ostwand. Sakral-idyllischer Prospekt mit Dreifuß



4 Rom, Palatin, Casa di Augusto. Ambiente delle Maschere (5), Westwand. Sakral-idyllische Landschaft mit Säule des Faunus/Pan



5 Rom, Palatin, Casa di Augusto. Ambiente delle Maschere (5), Südwand. Sakral-idyllische Landschaft mit Agyieus

inmitten von Bäumen und Säulenhallen gezeigt wird⁸. Während sich die Darstellung des Dreifußes sowohl in Pompeji als auch in Oplontis eindeutig mit dem Gott Apollo in Verbindung bringen lässt, ist die Zuschreibung der heiligen Säulen, der *porta sacra* und des Agyieus nicht immer zweifelsfrei gegeben. Die Anbindung des jeweiligen Kultmonuments an eine bestimmte Gottheit gelingt meist nur durch beigelegte Motivgegenstände⁹, wie im Fall der sakral-idyllischen Prospekte im Ambiente delle Maschere auf dem Palatin (Abb. 4). Von einer annähernd zentralperspektivischen Architekturkulissee gerahmt, zeigen die vier Landschaftsbilder jeweils ein vertikales Kultdenkmal im Zentrum¹⁰. Eine begründete Zuweisung an eine spezifische Gottheit kann für das Landschaftsbild der Westwand gemacht werden, wo sich eine Säule mit Motivgefäß und heiligem Baum auf einem Felsen erhebt. Der ländliche Kultbezirk ist mit zusätzlichen Weihgaben (Syrinx, Pedum, Hirtentasche, Pinienzweigen und Girlanden) ausgestattet, die sich als Attribute des Hirtengottes Faunus/Pan deuten lassen¹¹. Signifikanterweise erscheint der Gott hier nicht in Form eines anthropomorphen Götterbildes, sondern wird von seinen charakteristischen Attributen – der Säule und dem heiligen Baum – vertreten. Diese Repräsentation einer personalen Gottheit durch ein anikonisches Monument ist ein typisches Phänomen der sakral-idyllischen Prospekte, die sich innerhalb der spätrepublikanischen Illusionsmalerei entwickelt haben und bis in augusteische Zeit fortsetzen¹². Demgegenüber wirken Götterstatuen eher zweitrangig und stehen immer in Zusammenhang mit den anikonischen Kultmonumenten, auf denen der Schwerpunkt der Darstellung liegt¹³. Zwar kommen heilige Säulen, Tore und der Agyieus auch regelmäßig in den übrigen sakral-idyllischen Typen vor, erscheinen dort aber gleichberechtigt neben den anthropomorphen Götterbildern.

Eines der beliebtesten Kultmonumente in den sakral-idyllischen Landschaftsfresken der frühaugusteischen Zeit ist der Agyieus¹⁴. Das pfeilerähnliche Denkmal in schwellender Form wurde vor allem wegen

⁸ Casa del Criptoportico, Pompeji I 6, 2–4. Frigidarium, Nordwand. Nach H. G. Beyens Phaseneinteilung: IIA, ca. 40–30 v. Chr. Beyen 1960, 32 f. 83 f. 88 f. 118; Peters 1963, 23 f.; Allroggen-Bedel 1974, 18 f. 20 f.; Stročka 1990, 220; Croisille 2005, 58; Stročka 2006, 111. – Villa von Oplontis, Oecus (15), Ostwand. Nach H. G. Beyens Phaseneinteilung: IC, ca. 50–40 v. Chr. Franciscis 1975, 5–13. 38–42; Ling 1977, 8; Silberberg 1980, 89. 159; Mielsch 1981, 169; Tybout 1989, 343 f.; Peters 1990, 254. 256; Stročka 1990, 217; Ling 1991, 143; Guzzo – Fergola 2000, 15 f. 19 f.; Mielsch 2001, 36 f.; Baldassarre u. a. 2002, 96 f.; Pappalardo – Mazzoleni 2005, 126 f.

⁹ Daneben gibt es in den sakral-idyllischen Landschaften des Zweiten und Dritten Stils eine Reihe ritueller Gegenstände wie Masken, Girlanden, Fackeln, Thymiaterien, Motivschilder und Motivgefäße, die keiner bestimmten Gottheit zuzuordnen sind, sondern lediglich das sakrale Umfeld der Landschaften betonen.

¹⁰ Eine Datierung des Ambiente delle Maschere zwischen 36–28 v. Chr. darf aufgrund der historischen Quellenlage und des Grabungsbefundes auf dem Palatin als weitgehend gesichert gelten (Suet. Aug. 72, 1–2; Vell. Pat. 2, 81, 3; Cass. Dio. 49, 15, 5). Während die West- und Ostwand jeweils eine heilige Säule mit Gefäßbekrönung darstellen, ist auf der Nordwand ein Kultmonument im Wasserbecken und auf der Südwand ein bronzener Agyieus zu erkennen. Carettoni 1961, 191 f. 198 f.; Beyen 1964, 141. 143; Engemann 1967, 111; Allroggen-Bedel 1974, 18–28; Carettoni 1983, 7. 9. 11. 23–27; Wesenberg 1985, 483 f.; Simon 1986, 19. 182. 218 f.; Ehrhardt 1987, 2 f. 19; Carettoni 1988, 263. 287. 290; Leach 1988, 213 f.; Tybout 1989, 209 f.; Ehrhardt 1991, 53 f.; Donderer 1995, 621 f.; Kotsidu 1999, 92 f.; Mielsch 2001, 55 f.; Leach 2004, 94; Croisille 2005, 59. 67.

¹¹ Dass es sich um ein Heiligtum des arkadischen Naturgottes handelt, wird in der neueren Forschung weitgehend anerkannt. Dagegen ist eine Verbindung mit Polyphem oder Venus, wie sie von H. Wrede und E. Simon vertreten wurde, unwahrscheinlich. Simon 1986, 191. 219; Wrede 1991, 92 f.; Mielsch 2001, 55; Leach 2004, 111.

¹² Ein weiteres Beispiel, das sich mit dem Faunus/Pan-Heiligtum im Ambiente delle Maschere direkt vergleichen lässt, ist ein sakral-idyllischer Prospekt im sog. Triclinium der Casa di Livia auf dem Palatin. Dargestellt ist eine Kultsäule mit Gefäßbekrönung und heiligem Baum. Die beigelegten Motivgegenstände, Tänen, Speere, Schilder und ein angelehnter Motivpinax, lassen sich aber nicht eindeutig mit einem Götternamen verbinden. Es wurde in der Forschung an ein Heiligtum der Isis, des Zeus oder des Mars gedacht, wobei dem Kriegsgott vielleicht aufgrund der geweihten Waffen der Vorzug zu geben ist. Rostowzew 1911, 6; Rizzo 1936, 60; Peters 1963, 44 f.; Schefold 1956, 222; Simon 1986, 189–191.

¹³ Götterstatuen kennen bereits die Landschaftsprospekte des mittleren Zweiten Stils (Phase IC), etwa im Cubiculum (M) der Villa von Boscoreale, im Triclinium (14) der Villa Oplontis (Abb. 8) oder im Raum (16) der Villa 6 von Terzigno. Dargestellt werden die Göttinnen Diana, Trivia und Fortuna (?), die entweder auf einer Säule oder innerhalb einer *porta sacra* (bzw. darauf) platziert sind. Lehmann 1953, 87. 108 f.; Schefold 1962, 29; Peters 1963, 16 f.; Schefold 1975, 55; Anderson 1987, 21; Cicirelli 1999, 120 f.; Peters 1990, 254.

¹⁴ Der Ausdruck »Agyieus« wird hier für sämtliche Kultmonumente in schwellender Pfeilerform verwendet und ist als Synonym für den in der älteren Literatur gebräuchlichen Terminus »Baitylos« zu verstehen. Der griechische Ausdruck »Baitylos« ist vermutlich von dem alttestamentarischen Begriff »beth-el« abgeleitet. Damit lässt sich ein anikonischer Steinkult in Verbindung bringen, dessen Wurzeln im Vorderen Orient liegen und der bis weit in die vorgeschichtliche Zeit zurückreicht. In der

seines pointierten Auftretens im Ambiente delle Maschere mit der augusteischen Staatsideologie in Verbindung gebracht: Da es sich beim Kultpfeiler im Augustushaus um ein Monument des Apollo Agyieus handelt¹⁵, stehe die Übernahme des Agyieus in Rom – und damit auch die Einführung des Agyieus in der Wandmalerei – mit der Schlacht von Actium und der Gründung von Nikopolis in Zusammenhang (Abb. 5). Nach dieser These von W. Fehrentz sei das Jahr 31 v. Chr. als *terminus post quem* für die römischen Agyieus-Denkmalen anzusetzen, die eine ideologische Anspielung auf den Sieg des Augustus beinhalten würden¹⁶. Zwar ließe sich aufgrund der Attribute im Ambiente delle Maschere auch Diana als Inhaberin des Agyieus nicht ausschließen, doch wird es sich in diesem speziellen Fall vermutlich eher um eine Reverenz des Augustus an seinen persönlichen Schutzgott Apollo handeln¹⁷. Dass der gedankliche Bezug zwischen Agyieus, Apollo und Augustus aber über die Dekorationen der kaiserlichen Residenz hinaus greift und sich als eine Art staatsideologische Symbolsprache in der römisch-kampanischen Wandmalerei verbreitet hat, ist durchaus in Zweifel zu ziehen¹⁸. Zweierlei Einwände lassen sich geltend machen: 1.) Der Agyieus tritt bereits vor 31 v. Chr. in der römisch-kampanischen Wandmalerei auf, also vor jenem Datum, an dem seine politische Interpretation hängt. Dies belegen die Wandmalereien einer neu entdeckten Villa bei Terzigno, auf denen über einer rotgrundigen Scherwand mit Megalographien ein Prospekt mit hohem Agyieus zu sehen ist. Die Fresken der Exedra (13) lassen sich aus stilistischen Gründen in den mittleren Zweiten Stil (Phase IIA) einordnen und datieren mit einiger Wahrscheinlichkeit zwischen 45 und 40 v. Chr.¹⁹ 2.) Der Agyieus

neueren Literatur wurde der »Baitylos« überwiegend von dem Terminus »Agyieus« abgelöst, da es sich bei diesem Typus anikonischer Monumente durchweg um architektonisch gestaltete Formen handelt. Der Agyieus war ursprünglich dem Kult des Apollo vorbehalten, der als säulen- oder pfeilerförmiges Kultmal unter freiem Himmel verehrt werden konnte. Verbreitung fand Apollo Agyieus vor allem in dorischen Städten und Kolonien wie Korinth, Epirus, Kerkyra oder Kyrene. Daneben kann der Agyieus auch mit anderen Göttern (Dionysos) verknüpft sein. In Bezug auf die sakral-idyllische Landschaftsmalerei wird der Terminus hier neutral verwendet, sodass zunächst keine apriorische Verbindung zu einer bestimmten Gottheit intendiert ist. Rostowzew 1911, 130 f.; Fehrentz 1991, 85 f. 124 f.; Fehrentz 1993, 131 f.; Kotsidu 1999, 92 f.; Strocka 2006, 107–115.

¹⁵ Das Monument erhebt sich auf einem Felsen und ist mit einem heiligen Baum verbunden (Abb. 5). Den Hintergrund des ländlichen Heiligtums nehmen eine halbrunde Schola mit Votivgefäßen und ein hoher Zypressenhain ein. In der Verbindung des Agyieus mit der halbrunden Schola erkannte G. Caretoni einen Hinweis auf Apollo Agyieus und sieht eine Parallele zu einem Apollon-Monument in Kyrene. Caretoni 1983, 27; Fehrentz 1991, 88 f.; Wrede 1991, 92; Fehrentz 1993, 160 f.; Kotsidu 1999, 103; Söldner 2000, 385. In der römischen Wandmalerei kann die halbrunde Schola aber auch mit dem Agyieus der Diana verbunden sein, so in einem monochromen Actaeon-Bild aus einer Villa bei Portici (Neapel, Mus. Naz. Inv. 9413) und dem Landschaftsprospekt mit Agyieus aus der Casa di Livia (Abb. 6). Näheren Aufschluss über den Inhaber des Kultmals könnten die Votivgegenstände geben. W. Fehrentz deutete den Köcher als Attribut des Apollo und den angelehnten Speer als symbolischen Hinweis auf die Tradition des »speererworbenen Landes«. Fehrentz 1993, 161. Demgegenüber verwies bereits E. Simon auf die Möglichkeit, den Agyieus mit Diana zu verbinden. Sie interpretiert den angelehnten Speer als Jagdinstrument der Göttin, und auch der Köcher könnte genauso gut auf Diana hinweisen. Simon 1986, 219. Ganz ähnlich begegnen Köcher und Bogen im Triclinium (14) von Oplontis als Attribute eines Diana-Trivia-Heiligtums (Abb. 8).

¹⁶ Die Wurzeln des Apollo Agyieus liegen in der Peloponnes, wo dem dorischen Gott anikonische Denkmäler errichtet wurden. Als Gott der Eroberung und Koloniegründung sei Apollo Agyieus von Augustus nach der Schlacht von Actium in Rom populär gemacht worden und auf das Engste mit der Person des Princeps verbunden geblieben. Der Agyieus wäre damit als ein Symbol des kaiserlichen Sieges zu verstehen. Fehrentz 1991, 85; Fehrentz 1993, 156 f. Eine ideologische Verbindung des Agyieus mit Augustus wurde jüngst von V. M. Strocka bekräftigt, der die Übernahme des Kultmals bereits vor Actium ansetzt. Während seines Aufenthalts in Appollonia habe der junge Octavian den Agyieus bereits in den 40er Jahren des 1. Jhs. v. Chr. kennengelernt und ihn als Symbol seiner Auserwähltheit und künftigen Ruhmeslaufbahn übernommen. Strocka 2006, 113–115.

¹⁷ Dass Augustus das Kultmal des Apollo Agyieus kannte und als Symbol für sich in Anspruch nahm, ist durch gallische Münzprägungen aus Lugdunum und Vienna aus der Zeit zwischen 40 und 27 v. Chr. belegt. Die Deutung des Pfeilers im Ambiente delle Maschere auf den Agyieus des Apollo ist aus historischen Gründen also durchaus berechtigt, wenngleich vor einer Übertragung dieser Interpretation auf sämtliche Beispiele der Landschaftsmalerei zu warnen ist. Fehrentz, 1993, 156; Strocka 2006, 113.

¹⁸ Eine derart ideologische Überfrachtung der ländlichen Sakralidyllen wurde von H. Mielsch abgelehnt und von E. W. Leach mit Verweis auf den kaiserlichen Auftraggeber für das Ambiente delle Maschere abgeschwächt. Leach 1988, 222 f.; Mielsch 2001, 55.

¹⁹ Es handelt sich um die republikanische Villa 6 bei Terzigno, die zwischen 1993 und 2002 von C. Cicirelli ergraben wurde. Der Villenkomplex besaß neben einer landwirtschaftlichen *pars rustica* eine luxuriöse *pars urbana*, die um die Mitte des 1. Jhs. v. Chr. ausgestattet worden war. Im oberen Wandabschnitt der aufwendig ausgemalten Exedra (13) wird an den Seitenwänden der Ausblick auf einen blauen Himmel mit monumentalem Agyieus frei. Das pfeilerförmige Kultmal ist mit Tänen

wird in der römisch-kampanischen Wandmalerei überwiegend als Kultmonument der Göttin Diana charakterisiert. Beispielsweise ist der Agyieus in der Casa di Livia²⁰ durch seine zahlreichen Attribute eindeutig der Göttin Diana geweiht, die in diesem Hain-Heiligtum einen Synkretismus mit Trivia/Hekate eingegangen ist (Abb. 6). Die im Hinblick darauf vorgebrachte These, dass es sich bei der Verbindung des Agyieus mit Diana um eine sekundäre, künstliche Übertragung des apollinischen Kultsymbols auf die Jagdgöttin durch augusteische Propaganda handelt²¹, vermag insofern nicht zu überzeugen, als die meisten derartigen Kultpfeiler im Kontext der Diana-Verehrung stehen²². Aufgrund des derzeitigen Denkmälerbestandes lässt sich für die Übernahme des Agyieus in der römisch-kampanischen Wandmalerei also nur konstatieren, dass er ab ca. 40 v. Chr. erstmals greifbar wird und in den sakral-idyllischen Landschaften der augusteischen Zeit verstärkt erscheint. Diese relative Verteilung macht es zwar wahrscheinlich, dass eine ideologisch-individuelle Beziehung zwischen Augustus und dem anikonischen Symbol des Apollo Agyieus bestand, doch wurde sie im Kontext der privaten Fresken insofern abgeschwächt, als der Agyieus hier hauptsächlich mit Diana verknüpft wurde. Auf diese Weise war die Verbindung mit den persönlichen Schutzgöttern des Kaisers zwar noch vorhanden, wirkte aber insofern gelockert, als der siegreiche Princeps ›mitschwingen‹ konnte, aber nicht mitgedacht werden musste²³. Damit erweist sich der Kultpfeiler des Apollo Agyieus im Ambiente delle Maschere als ein Sonderfall, dessen ausgefeilte staatspolitisch-allegorische Interpretation

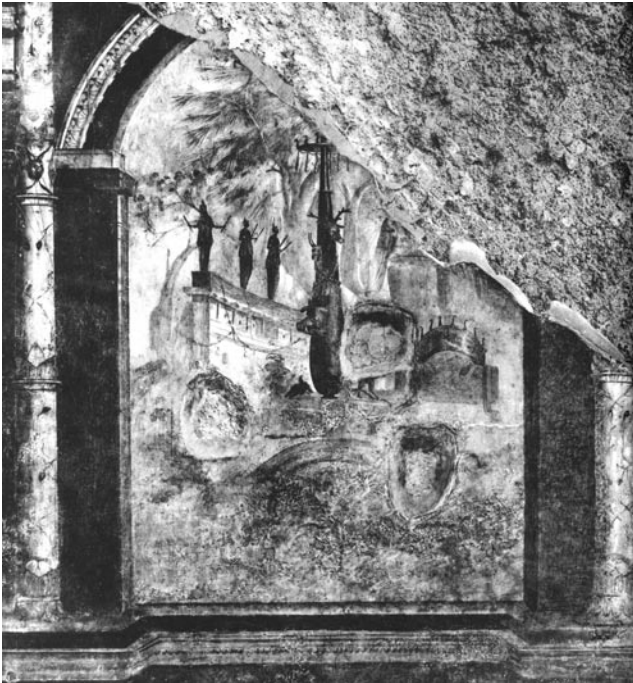
umwickelt und besitzt einen bronzenen Scheibenaufsatz, der dem Agyieus im sog. Triclinium der Casa di Livia ähnelt. Die prunkvollen Dekorationen der Exedra mit ihren großformatigen Figurenszenen auf rotem Grund gehören einer Ausmalungsphase um 40 v. Chr. an und sind mit den Malereien der Villa von Oplontis oder der Casa degli Epigrammi vergleichbar. Die stilistische Zuweisung der Fresken in die Phase IIA des Zweiten Stils wurde jüngst von V. M. Strocka herausgearbeitet, der auch eine schlüssige Deutung der Megalographien vorlegte. Ein chronologischer Ansatz nach 31 v. Chr. ist in diesem Fall auszuschließen, was die Tradition des Agyieus also schon für die spätrepublikanische und frühaugusteische Zeit belegt. Vgl. Cicirelli 1999, 118 f.; Guzzo 2004, 81. 86 f.; Croisille 2005, 29. 57. 152 f.; Strocka 2006, 82–107. Vermutlich ebenfalls noch vor der Schlacht von Actium taucht der Agyieus im Frigidarium der Casa del Criptoportico auf (zwischen 40 und 30 v. Chr.), wo er in die phantastische Architekturkulisse des Wandsystems eingebunden ist und von einem heiligen Hain umgeben wird. Der Agyieus ist hier einem sakral-idyllischen Prospekt mit Dreifuß gegenübergestellt und lässt sich vermutlich mit Diana in Verbindung bringen, während Strocka jüngst eine Deutung auf Apollo vorschlug. Ein Vergleich mit den Sakrallandschaften der Casa del Centenario (Pompeji IX 8, 3.7, Cubiculum) legt jedoch den Schluss nahe, dass sich die Gegenüberstellung von Dreifuß und Agyieus eher als Apollo – Diana denn als Apollo – Apollo deuten lässt. Vgl. Beyen 1960, 94. 291; Schefold 1962, 50; Peters 1963, 24; Ehrhardt, 1987, 17–20; Peters 1990, 254; Strocka 2006, 111.

²⁰ Rom, Casa di Livia, sog. Triclinium, Westwand. Auf der halbrunden Schola im Hintergrund befinden sich drei bronzene Statuen einer Göttin mit Fackeln in den Händen. Es ist die dreigestaltige Göttin Trivia/Hekate, die in der römischen Wandmalerei der Diana gegenübergestellt wird. Dass auch die Göttin der Jagd angesprochen ist, machen die Trophäen am Schaft des Agyieus deutlich: Hier sind der Schädel eines Ebers, einer Wildziege und eines Hirschs aufgehängt. Ein weiteres Attribut der Göttin Diana ist die große goldene Krone (*corona dentata*) rechts neben dem Agyieus. W. Fehrentz versuchte den Kult näher zu bestimmen und hält eine Verbindung mit Diana Noctiluca nicht für ausgeschlossen. E. Simon vermutete einen Zusammenhang mit der altitalischen Erscheinungsform der Diana von Aricia. Die Identifizierung der Göttin als Diana erfolgte aber einheitlich. Rostowzew 1911, 6 f.; Lehmann 1953, 98; Peters 1963, 42 f.; Simon 1986, 188 f.; Fehrentz 1991, 88; Fehrentz 1993, 161 f.; Strocka 2006, 110. K. Schefolds Deutung auf Isis ist abzulehnen: Schefold 1952, 62.

²¹ Nach W. Fehrentz ist die Verbindung des Agyieus mit Diana als nachträgliches Produkt der augusteischen Rezeption zu werten und geschah im Zuge einer propagandistischen Gegenüberstellung der augusteischen Schutzgötter Apollo und Diana. Wie der Agyieus des Apollo auf die Schlacht von Actium verweist, symbolisiert der Agyieus von Diana die Schlacht gegen Sextus Pompeius bei Naulochos. V. M. Strocka versucht die Verbindung mit Diana ebenfalls abzuschwächen. Fehrentz 1991, 88; Wrede 1991, 92; Fehrentz 1993, 158; Strocka 2006, 110 f.

²² Dass der Agyieus fast ausschließlich in Verbindung mit Diana-Trivia verwendet wird, wäre im Zuge einer nachträglichen und künstlichen Propagandaangleichung nur schwer vorstellbar. Zu vergleichen sind folgende Landschaften des Dritten Stils: Hippolytos-Bild aus dem Cubiculum (q) des Hauses V 2, 10 in Pompeji, Tablinum der Casa di Giuseppe II in Pompeji VIII 2, 39, Cubiculum der Casa del Centenario in Pompeji IX 8, 3.7 sowie blau monochromes Landschaftsbild mit Diana und Actaeon aus einer Villa bei Portici (Neapel, Mus. Naz. Inv. 9413). Diesen Denkmälerbestand muss auch W. Fehrentz konstatieren, kann ihn aber nicht lückenlos erklären. Fehrentz 1991, 88; Kotsidu 1999, 93–96; Strocka 2006, 111.

²³ Dass der Agyieus im privaten Kontext nicht ausschließlich und programmatisch auf den Apollo und die Diana des Augustus verweist, darf deshalb angenommen werden, da gelegentlich auch andere Gottheiten als Inhaber des Agyieus auftreten können. So erscheint in einer sakral-idyllischen Landschaft aus der Casa di Octavius Primus (Pompeji VII 15, 12–14) ein Agyieus mit scheibenförmigem Aufsatz in einem Heiligtum der Kybele. Die thronende Figur der Magna Mater ist durch Mauerkrone und Kymbalon eindeutig identifizierbar. Das Landschaftsbild des Dritten Stils ist mittlerweile zerstört und nur noch in einem Aquarell des DAI nachvollziehbar. Kotsidu 1999, 93. 95 f.



6 Rom, Palatin, Casa di Livia. Raum IV (Triclinium), Westwand. Sakral-idyllische Landschaft mit Agyieus und Diana-Trivia



7 Pompeji VII 2, 18, Casa di Vibius Italus. Cubiculum, Ostwand. Sakral-idyllische Landschaft mit *porta sacra* und Diana-Trivia

sich aus dem speziellen Kontext der Malereien erklärt und hier im direkten Zusammenhang mit der Person des Augustus steht. Eine Rezeption dieser subtilen Symbolik in den privaten Dekorationen außerhalb der kaiserlichen Residenz lässt sich anhand des Denkmälerbestandes nicht nachweisen.

Im Verlauf des späten Zweiten Stils und infolge des Aufschwungs der sakral-idyllischen Architekturlandschaften kommt es vermehrt zu einer Darstellung anthropomorpher Götterbilder. Dabei treten die Kultstatuen innerhalb der ländlichen Tempel auf, sind auf heiligen Säulen oder Toren platziert und erscheinen als Steh- oder Sitzbildnisse auf einer eigenen Basis. Sowohl in den Architekturlandschaften am Ausgang des Zweiten Stils als auch in den stilistisch weiter entwickelten Landschaften des Dritten Stils, beispielsweise in der Villa von Boscotrecase, können die Götterstatuen mit Altären, heiligen Bäumen und anderen Monumenten zu einem kleinen, ländlichen Heiligtum gruppiert werden, das von Pilgern und Adoranten besucht wird²⁴. Anhand charakteristischer Attribute oder aus ikonographischen Gründen lassen sich unter den Statuen einzelne Götter namentlich identifizieren, was aber nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass die meisten Kultfiguren in den sakral-idyllischen Landschaften aufgrund der skizzenhaften Ausführung unbenennbar bleiben müssen. Trotzdem besteht unter den identifizierbaren Götterbildern eine interessante Verteilung, indem einige Gottheiten besonders häufig, andere selten oder gar nicht auftreten. Einen Einblick in diese Verhältnisse gibt die folgende Statistik, bei der eine Auswahl herausragender und umfangreicher Freskenkomplexe aus dem späten Zweiten und Dritten Stil berücksichtigt wurde (Diagramm 1)²⁵.

²⁴ Die schematische Zusammenstellung vorgeprägter Bildmuster ist in sämtlichen sakral-idyllischen Landschaftstypen des betrachteten Zeitraums zu finden und wird noch im Vierten Stil fortgesetzt. Wenige charakteristische Motive (Pilger, Opfernde, Götterbilder, heilige Bäume, Altäre, Säulen etc.) werden in beliebiger Variation kombiniert und bilden so den Typus des schlichten, einfachen und ursprünglichen Landheiligtums (*fanum*). Zu vergleichen sind die großformatigen Landschaften mit zentralem Heiligtum auf weißem Grund im roten Cubiculum (16) und die kleinformatischen Vignetten im schwarzgrundigen Cubiculum (15) der Villa von Boscotrecase. Blanckenhagen u. a. 1962, 18–37; Schefold 1962, 59–65; Peters 1963, 69–71; Leach 1974, 90 f.; Silberberg 1980, 123–127; Leach 1988, 254 f.; Peters 1990, 258; Kotsidu 1999, 96–98; Mielsch 2001, 182; Croisille 2005, 207 f.

²⁵ Die Statistik ist weit davon entfernt, vollständig zu sein und beinhaltet nur einen repräsentativen Ausschnitt aus der Gesamtmenge sakral-idyllischer Landschaften in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit. Auswahlkriterien waren: guter Erhaltungszustand, zusammenhängende Landschaftssembles und möglichst viele identifizierbare Gottheiten. Es ist zu betonen,

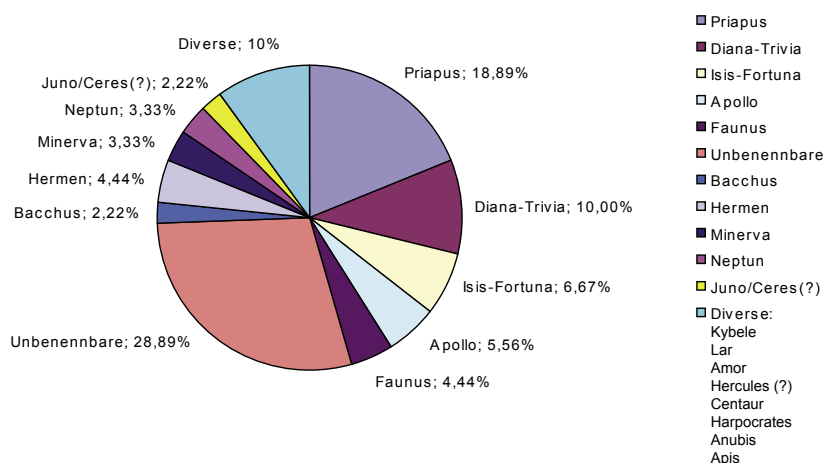


Diagramm 1: Verteilung der anthropomorphen Götterbilder innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in augusteischer Zeit

Die mit Abstand beliebteste Gottheit in den sakral-idyllischen Landschaften der augusteischen Zeit ist Priapus. In Form einer ithyphallischen Herme ist Priapus in einem Großteil der Bilder anzutreffen und wird mit Altären, heiligen Bäumen oder der *porta sacra* verbunden²⁶. Der ursprünglich kleinasiatische Gott aus Lampsakos ist dem Kreis des Bacchus/Dionysos zuzuordnen und schafft einen Übergang von der bukolischen Naturidylle zur ländlich-bäuerlichen Welt²⁷. In hellenistischer Zeit nach Rom gelangt, vermischte sich der Priapus-Kult mit älteren italischen Fruchtbarkeits- und Naturgöttern, etwa dem Wald- und Landgott Silvanus. Gemeinsam mit Silvanus, den Nymphen und Faunen avancierte Priapus in Italien zum Schützer der Gärten, dessen Bildnis die apotropäische Funktion besaß, Ernte und Früchte zu bewahren. Gerade dieser Wirkungsbereich des Priapus macht es sinnfällig, dass der Naturgott nicht nur in den römischen Gärten als ein Garant für Wachstum und Gedeihen galt, sondern auch in den sakral-idyllischen Landschaftsbildern die heiligen Mächte der Fruchtbarkeit, der Erneuerung und der Wiedergeburt repräsentierte²⁸.

dass eine statistische Auswertung *sämtlicher* Sakrallandschaften im betreffenden Zeitrahmen eine prozentuelle Verschiebung zugunsten unidentifizierbarer Gottheiten zur Folge hätte. Was die benennbaren Gottheiten betrifft, sind nur leichte Schwankungen zu erwarten. Als Grundmenge wurden folgende Freskenkomplexe ausgewählt und insgesamt 90 anthropomorphe Götterbilder mit folgender Verteilung gezählt: Casa degli Epigrammi (Pompeji V 1, 18, Raum der Epigramme: 1× Pan, 1× Dionysos), Casa di Livia (Raum III »ala dextra«, Gelber Fries: 3× Priapus, 3× Diana-Trivia, 1× Apollo, 1× Isis-Fortuna, 1× stehende Gottheit [Hercules?], 1× Amor, 1× Kybele [?], 5× unbenennbare Gottheiten), Villa Farnesina (Cubiculum E: 2× Priapus, 1× Diana, 2× Minerva; Triclinium C: 1× Priapus, 1× Apollo, 1× Faunus/Pan, 2× Isis-Fortuna, 1× Minerva, 1× Neptun, 1× Apis, 1× Kentaur, 6× unbenennbare Gottheiten; Ambulatio F: 6× Priapus, 1× Apollo, 1× Faunus/Pan, 2× Isis-Fortuna, 1× Herme, 2× Neptun, 1× Lar, je 1× Harpocrates und Anubis, 4× unbenennbare Gottheiten), Columbaria der Villa Pamphili (»kleines« Columbarium: 2× Priapus, 1× Diana-Trivia, 6× unbenennbare Gottheiten; »großes« Columbarium: 1× Apollo, 1× Isis-Fortuna, 2× Juno/Ceres [?]), Villa von Boscotrecase (»schwarzes« Cubiculum [15]: 1× Faunus/Pan, 2× Herme, 1× unbenennbare Gottheit; »rotes« Cubiculum [16]: 2× Priapus, 1× Diana-Trivia, 2× Herme, 1× Kybele, 2× unbenennbare Gottheiten), Casa di Giuseppe II (Pompeji VII 2, 39, Tablinum: 1× Apollo, 1× Diana-Trivia), Casa di Vibius Italus (Pompeji VII 2, 18, Cubiculum: 1× Priapus, 2× Diana-Trivia, 1× Herme, 1× unbenennbare Gottheit; Abb. 7). Die Benennung der Götterbilder orientiert sich an den maßgeblichen Publikationen der jeweiligen Komplexe: Rostowzew 1911, 14–29. 42 f.; Bendinelli 1941, 6–28; Blanckenhagen u. a. 1962, 18–23; Peters 1963, 26 f. 35–42. 53–59. 69–71; Silberberg 1980, 98–101. 114–117. 123–125. 129; Bragantini – de Vos 1982, 237. 285. 287. 293. 337–340; Bigalke 1990, 9–78; Fehrentz 1993, 126; Kotsidu 1999, 93.

²⁶ Villa Farnesina, Ambulatio (F), Rom, Mus. Naz. Inv. 1230. 1235 (Abb. 14. 15); Casa di Livia, Gelber Fries, Abschnitt 1. 3 (Abb. 17. 19); Casa di M. Fabius Rufus, Pompeji VI Ins. Occ. 40 (Abb. 29).

²⁷ Zu nennen ist hier nicht nur der generelle Zusammenhang zwischen dem dionysischen Kult und der Bukolik, die Teilnehmer der dionysischen Mysterien bezeichneten sich als *bukoloi*, sondern auch die Funktion von Priapus als Schützer der Hirten und Herden. Das eigentliche Aufgabenfeld des Gottes waren indessen alle Aspekte der schöpferischen und fruchtbaren Natur, vom Gedeihen der Feldfrüchte, Pflanzen, Tiere bis zum Menschen. So galt Priapus auch als Schützer und Wächter der Gärten, Weinberge und Obstbäume. Roscher, ML III 2 (1909) 2967–2875 s. v. Priapus (O. Jessen); Simon 1986, 209.

²⁸ In der gemeinsamen Affinität zu Priapus besteht eine Verbindungslinie zwischen römischer Gartenkunst und Landschaftsmalerei. Die Gärten galten den Römern als eine Domäne der ländlichen Gottheiten, in denen die als heilig verehrten Mächte der Natur am Werk waren. Grimal 1960, 293; Grimal 1969, 328.

Einen ebenfalls hohen Anteil machen die Bilder von Diana und Trivia aus, die in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei meistens miteinander kombiniert werden. Auch im römischen Kult scheint die altitalische Diana besonders eng mit der dreigestaltigen Hekate – der lateinischen Trivia – in Verbindung zu stehen, was bereits ihre gemeinsame Verehrung im Heiligtum von Aricia am Nemisee nahelegt. Der heilige Hain der Diana Nemorensis in Aricia bildete den Versammlungsort des latinischen Bundes und auch hier wurde eine dreigestaltige Göttin verehrt²⁹. In den sakral-idyllischen Landschaftsbildern erscheint Diana-Trivia in Form von drei Frauenstatuen auf einer gemeinsamen Längs- oder Rundbasis, von denen die mittlere gelegentlich größer ist, und die oft Fackeln in den Händen tragen³⁰. Daneben kann Diana auch als Einzelgestalt auftreten, wobei ihr die Mondsichel, der Köcher, die *corona dentata*, Speere, Fackeln oder Tierprotomen als Attribute zugeordnet werden³¹. Die enge Verknüpfung Dianas mit der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei erklärt sich bereits aus dem Aufgabenbereich der Göttin, die als Herrin der Natur in Wäldern verehrt wird und als Göttin des Lichts, des Mondes und der Geburt einen besonderen Bezug zur Fruchtbarkeit und zur Natur aufweist³². Darüber hinaus könnte man vermuten, dass die Beliebtheit der Diana im Zusammenhang mit der augusteischen Religionsreform steht, da sie neben ihrem mythischen Bruder Apollo zu den erklärten Schutzgöttern des Kaisers gehörte. Zusammen werden Diana und Apollo im »Carmen saeculare« des Horaz als Schirmherren des neuen Zeitalters besungen: »Phoibus und du, der Wälder Herrin, Diana, leuchtende Himmelszier, o ihr, zu verehren stets und stets verehret, gewährt, was wir erbitten zu heiliger Festzeit, [...]«³³

In der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei werden Diana und Apollo aber nur selten programmatisch gegenübergestellt, was einen staatlich forcierten Einfluss der augusteischen Religionspolitik mit ihrem Zuschnitt auf die favorisierten Götter des Kaisers eher unwahrscheinlich macht³⁴. Apollo taucht in Form von Sitz- oder Standbildern auf, wobei ihm gelegentlich der Dreifuß oder die Kithara als Attribute hinzugefügt sind³⁵. Zwar wird Apollo relativ häufig dargestellt, doch rangieren andere Gottheiten noch deutlich vor ihm. Eine der beliebtesten Gestalten ist neben Priapus und Diana eine Göttin mit Füllhorn, die als eine

²⁹ Dass die Diana Nemorensis von Aricia dreifach vorgestellt wurde, bezeugen spätrepublikanische Denare, die drei Göttinnen mit erhobenen Armen in einem Zypressenhain zeigen. Der Kultpartner der Diana von Aricia war der mysteriöse Halbgott Virbius. Die Gleichsetzung von Diana und Trivia war ab republikanischer Zeit und Varros »Antiquitates rerum divinarum« allgemein verbreitet (Varro ant. rer. div. frg. 7, 16). Roscher, ML I 1 (1909) 1004 f. s. v. Diana (T. Birt); Simon 1986, 189; Simon 1990b, 51 f.

³⁰ Mysterienvilla, Atrium (Abb. 1); Oplontis, Triclinium (14) (Abb. 8); Casa di Livia, »Triclinium« (Abb. 6), Gelber Fries, Abschnitt 2 (Abb. 18); Casa di Vibius Italus, Pompeji VII 2, 18, Cubiculum (i) (Abb. 7); Casa di M. Fabius Rufus, Pompeji VI Ins. Occ. 40 (Abb. 29).

³¹ Eine exemplarische Ansammlung dieser Diana-Attribute findet sich im sog. Triclinium der Casa di Livia, wo der Agyieus der Diana mit Hirsch-, Ziegen-, und Eberkopf bestückt ist. Daneben liegt eine *corona dentata* und die dreigestaltige Trivia steht mit Fackeln auf einer halbrunden Basis. E. Simon möchte in dieser Darstellung eine Anspielung auf das Diana-Heiligtum in Aricia erkennen, was allerdings spekulativ bleibt. In den sakral-idyllischen Landschaften spätrepublikanischer Zeit ist Diana-Trivia das prominenteste anthropomorphe Kultbild, das sowohl in der Villa von Boscoreale (Cubiculum [M]) als auch in Oplontis (Triclinium [14]) auftaucht (Abb. 8). Ein Synkretismus zwischen Diana und der Dreiwegegöttin Trivia scheint in den meisten Fällen zwar intendiert zu sein, ist aber nicht immer zwingend. Schefold 1952, 59; Simon 1986, 188 f.; Simon 1990b, 57.

³² Diana scheint dabei sowohl besonders lichte und lebensfördernde als auch dunkle und bedrohliche Aspekte der Natur in sich zu vereinen. Diesbezüglich wird auch ihre Verschmelzung mit der unheimlichen Trivia verständlich. Neben Wäldern und Bergen galten Seen als heilige Orte der Diana und wurden, wie etwa der Nemi-See, gelegentlich als »Spiegel der Diana« bezeichnet. Als Geburtsgöttin förderte und schützte die Jägerin Diana sowohl das menschliche als auch das tierische Leben, was als weiteres Indiz für ihre Doppelnatur gewertet werden kann. Diana wurde auch im privaten Kontext des römischen Gartens verehrt, wie das Beispiel aus der Casa del Moralista in Pompeji (II 4, 2) nahelegt, wo die Miniaturnachbildung eines *lucus Dianae* mit Bäumen und einer Dianastatue angelegt war. Roscher, ML I 1 (1909) 1005–1007 s. v. Diana (T. Birt); Simon 1990b, 51 f.; Zanker 1995, 169.

³³ Hor. carm. saec. 1–5 (Übersetzung und Zitat nach: Kytzler 1981, 231): *Phoebe silvarumque potens Diana, lucidum caeli decus, o colendi semper et culti, date quae precamur tempore sacro, [...]*.

³⁴ Eine direkte Gegenüberstellung von Diana und Apollo findet sich innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei des Dritten Stils nur in der Casa di Giuseppe II (Pompeji VIII 2, 39, Tablinum [r], aus Zeichnungen bekannt). Die Statuen der göttlichen Geschwister sind hier jeweils auf einem Felsen mit heiligem Baum platziert und mit einem Dreifuß (Apollon) oder einem Agyieus (Diana) verknüpft. Rostowzew, 1911, 42 f.; Silberberg, 1980, 129; Simon 1986, 201 f.; Fehrentz, 1993, 126, 130; Kotsidu 1999, 93 f.

³⁵ Casa di Livia, Gelber Fries, Abschnitt 1 (Abb. 17); Villa Farnesina, Ambulatio (F), Mus. Naz. Inv. 1232 (Abb. 11).

Verschmelzung der römischen Fortuna und der ägyptischen Isis aufgefasst werden kann. In den sakral-idyllischen Landschaften hält Isis-Fortuna immer ein langes Cornucopia als ihr charakteristisches Attribut und trägt oftmals einen hohen Kopfschmuck, gelegentlich hält sie das Sistrum³⁶. Sowohl Fortuna als auch Isis scheinen in den sakral-idyllischen Landschaften auf Wohlstand, Fruchtbarkeit, Glück und Reichtum hinzuweisen, sie fungieren als Schützerinnen der Wanderer, Bauern und Seefahrer und lenken die Geschehnisse zu Land und zu Wasser. Interessant ist die Popularität von Isis-Fortuna vor allem in Hinblick auf das Verbot der Isis-Religion unter Augustus, der die Ausbreitung des ägyptischen Kultes in Rom zu verhindern suchte³⁷. Dass die Bilder von Isis-Fortuna in den sakral-idyllischen Landschaften aber dennoch nicht als eine unterschwellige Isis-Verehrung zu werten sind, bezeugt die allgemeine Beliebtheit rein dekorativer Isisfiguren und Attribute in der augusteischen Wandmalerei sowie die Verschmelzung mit Fortuna zu einer allgemein segenspendenden und glücksverheißenden Göttin. Etwas seltener sind freistehende Hermen und das Bild des Gottes Faunus/Pan anzutreffen, der einen direkten Bezug zur bukolischen Hirtenwelt und einer urtümlichen Natur aufweist³⁸. In den Landschaftsbildern erscheint Faunus/Pan entweder als Statue mit umgehängtem Zottelfell und Bockshörnern oder in Form einer Pan-Herme³⁹. Ihm folgen in der Häufigkeit so typisch römische Gottheiten wie Minerva, Neptun, Bacchus und eine lang gewandete, weibliche Gottheit, die sich vielleicht als Ceres oder Juno ansprechen lässt⁴⁰.

Eine ähnlich enge Verbindung zwischen Landschaft und Göttern macht sich auch in den Werken der augusteischen Dichtung bemerkbar, wo die Vorzüge des Landlebens stets mit der Verehrung bestimmter Gottheiten in Zusammenhang stehen. Das stille, beschauliche Glück in ländlicher Umgebung, der idyllische Friede der Hirtenwelt und die arbeitsame Tugend des Landmannes, wie sie von Vergil, Horaz und Tibull gepriesen werden, können sich nur durch das Wohlwollen der Götter vollkommen entfalten. Wie in der

³⁶ Die Frage, ob in den sakral-idyllischen Landschaften mehr auf Isis oder auf Fortuna angespielt wird, ist schwierig zu entscheiden. Eine eindeutige Charakterisierung der Göttin als ägyptische Isis findet sich nur äußerst selten, beispielsweise in der weißgrundigen Ambulatio (F) der Villa Farnesina. Dort werden der Isis mit dem Cornucopia ein schakalköpfiger Anubis und ein vogelköpfiger Harpocrates an die Seite gestellt (Abb. 13). Von K. Schefold wurde die Rolle der Isis für die römische Landschaftsmalerei besonders betont. Gemäß seiner These verbirgt sich hinter sämtlichen Göttinnen – und nicht nur hinter der synkretistischen Göttin mit dem Füllhorn – die ägyptische Isis. Diese umfassende Gleichsetzung mit Isis erscheint jedoch willkürlich und ist objektiv nicht zu belegen. Casa di Livia, Gelber Fries, Abschnitt 3 (Abb. 19); Villa Farnesina, Triclinium (C), Rom, Mus. Naz. Inv. 1080 (Abb. 10), Ambulatio (F), Inv. 1233. 1230 (Abb. 13. 15. 16). Schefold 1952, 59; Schefold 1957, 221 f.; Schefold 1962, 30–32. 47; Mielsch 1981, 188; Bragantini – de Vos 1982, 338. 341 Anm. 13; Simon 1990b, 59 f.

³⁷ Der Isis-Kult begann sich ab dem 2. Jh. v. Chr. in Rom zu verbreiten, wurde von staatlicher Seite aber immer wieder zurückgedrängt. 59 v. Chr. wurde die Isis-Verehrung durch den Senat verboten, die Altäre der Göttin wurden gestürzt. 28 und 21 v. Chr. verwiesen Octavian und Agrippa die Heiligtümer der Isis *extra pomerium*, also außerhalb des Stadtgebiets. Die Restriktionen gegen den ägyptischen Kult wurden 19 n. Chr. noch einmal von Tiberius bestätigt. Koch 1954, 118; Muth 1986, 305–307. Eine weitere orientalische Gottheit, die sich in den sakral-idyllischen Landschaften nachweisen lässt, ist die phrygische Muttergöttin Kybele, deren Kult 204 v. Chr. vom kleinasiatischen Pessinos nach Rom gelangte, wo sie unter dem Namen Magna Mater ein Heiligtum auf dem Palatin erhielt. Identifizierbar an ihrem typischen Kultinstrument, dem Kymbalon, wird sie als thronende Muttergöttin mit Szepter dargestellt.

³⁸ Als ein Sinnbild des Landlebens war der Gott Faunus, der auch in der Liste der mythischen Latinerkönige genannt wird, ein Erdgott und spezieller Schützer der Herden und der Viehzucht. Seit spätrepublikanischer Zeit wurde Faunus zunehmend mit Pan assoziiert. Faunus wurde in einem heiligen Hain bei Tibur verehrt und besaß vermutlich eine Kultstätte am Palatin unweit des Lupercals (Verg. Aen. 7, 82; Ov. fast. 2, 268 f.; 4, 649 f.). Roscher, ML I 2 (1909) 1454–1460 s. v. Faunus (G. Wissowa).

³⁹ Hermen und Faunus/Pan: Casa di Livia, Gelber Fries, Abschnitt 1–3 (Abb. 17–19); Villa Farnesina, Ambulatio (F), Rom, Mus. Naz. Inv. 1232 (Abb. 11); Casa di M. Fabius Rufus, Pompeji VI Ins. Occ. 40 (Abb. 29).

⁴⁰ Bacchus/Dionysos wird als gelagertes oder sitzendes Bildnis dargestellt, dem der Panther beigefügt werden kann. Casa degli Epigrammi, Pompeji V 1, 18 (Abb. 9). Minerva tritt in ihrer verbindlichen Ikonographie mit Helm, Schild und Speer, gelegentlich auch als kämpfende Promachos auf. Villa Farnesina, Triclinium (C), Mus. Naz. Inv. 1080 (Abb. 10). Neptun wird durchgängig als bärtiger Gott mit Dreizack dargestellt. In der Ambulatio (F) der Villa Farnesina erinnert eines seiner Kultbilder an den Typus des »Poseidon-Lateran«, dessen Vorbild dem Lysipp zugeschrieben wird, und der in ähnlicher Haltung auf dem Revers einer Tetradrachmen-Serie des Demetrios Poliorketes von 290/289 v. Chr. zu sehen ist. Anders als auf den Münzbildern stützt sich Neptun im Farnesina-Bild auf ein *rostrum* und hält einen Delphin in der Hand. Villa Farnesina, Ambulatio (F), Rom, Mus. Naz. Inv. 1233. 1235 (Abb. 12. 14). In der Ambulatio (F) ist auch die einmalige Darstellung eines tanzenden Lars zu sehen, der ein kleines Füllhorn in der erhobenen Hand trägt. Die Deutung auf Merkur erscheint zwar möglich, doch der Gott ist in den sakral-idyllischen Landschaften meistens als Herme präsent. Leach 1980, 54 f.; Bragantini – de Vos 1982, 338; Pollitt 1986, 31 f.

gleichzeitigen sakral-idyllischen Landschaftsmalerei sind es deshalb vor allem die ländlichen Gottheiten, die Schützer der Felder, Äcker und Gärten, die Götter der Bauern, Hirten, Herden und Wälder, die mit frommen Gaben bedacht, verehrt und angerufen werden. Eine solche Übereinstimmung wird bereits im Anruf der ländlichen Gottheiten im ersten Buch der »Georgica« deutlich: »[...] Liber und gütige Ceres, wenn durch eure Huld die Erde die Chaonische Eichel mit strotzenden Ähren vertauscht und Acheloische Becher mit neu entdeckten Trauben vermischt hat; auch ihr, Faune, hilfreiche Gottheiten des Landvolkes, kommt zusammen herbei, ihr Faune und Dryadenmädchen: Euren Gaben gilt mein Lied. Auch du, Neptunus, dem anfangs die Erde, durchbebt vom mächtigen Dreizack, das schnaubende Pferd hervorbrachte; ferner du, Aristaeus, der Freund der Haine [...]; ja Pan selbst, Hüter der Schafe, verlass den heimischen Wald [...], und du, Minerva, Entdeckerin des Ölbaums [...], und Silvanus, der die entwurzelte junge Zypresse einherträgt; auch ihr, Götter und Göttinnen alle, die ihr eifrig die Fluren beschirmt und neue Feldfrucht ungesät sprießen laßt und den Saaten reichlich Regen vom Himmel ausgießt [...]«⁴¹. Dabei kann die bukolische Welt der Hirten durchaus mit dem Kreis der agrarisch-bäuerlichen Gottheiten verknüpft werden, Faunus und Silvanus können neben Ceres, Bacchus und Priapus stehen⁴². In allen Fällen wird der unmittelbare Bezug der Götter zur Landschaft und der sie umgebenden Natur betont. Die Götter sorgen für Fruchtbarkeit, reiche Ernten und eine segensreiche, nie versiegende Fülle, die die ersehnte Idylle erst ermöglichen und das Landleben als ideale Lebensform erscheinen lassen. Priapus wird als Wächter der Obstgärten angerufen, der Birnen und Trauben zum Opfer erhält⁴³, Diana erscheint als Göttin der Berge und Haine⁴⁴, Faunus/Pan tritt entweder im bukolischen Umfeld als Hirtengott auf oder wird gemeinsam mit Silvanus als altrömischer Naturgott genannt, dem Ölbäume geweiht sind oder dem in schattigen Hainen geopfert wird⁴⁵.

Es zeichnet sich also sowohl in der augusteischen Dichtung als auch in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei eine Vorliebe für solche Gottheiten ab, die bereits von ihrem Aufgabenfeld mit der Landschaft, ihrem Gedeihen und ihrer Fruchtbarkeit verbunden sind. Dabei sind es nicht nur die Sakralmonumente und Götterbilder die *in* der Landschaft präsent sind, sondern bestimmte Aspekte der Landschaft selbst, die in Form personaler Gottheiten als heilige Kräfte verehrt werden.

⁴¹ Verg. georg. 1, 7–23 (Übersetzung und Zitat nach Schönberger 1994, 7): *Liber et alma Ceres, vestro si munere tellus Chaoniam pingui glandem mutavit arista poculaque inventis Acheloia miscuit uvis; et vos, agrestum praesentia numina, Fauni, ferte simul Faunisque pedem Dryadesque puellae: munera vestra cano. Tuque o, cui prima frementem fudit equum magno tellus percussa tridenti, Neptune; et cultor nemorum, [...] ipse nemus linquens patrium [...] Pan, ovium custos, [...] oleaque Minerva inventrix, [...] et teneram ab radice ferens, Silvane, cupressum; dique deaeque omnes, studium quibus arva tueri, quique novas alitis non ullo semine fruges, quique satis largum caelo demittitis imbrem*; Parallelen zwischen augusteischer Landschaftsmalerei und Dichtung wurden im Hinblick auf die Verehrung ländlicher Gottheiten bereits mehrfach in Erwägung gezogen: Silberberg 1980, 43; Sichtermann 1984, 304; Peters 1990, 250.

⁴² Pan begegnet als Hirtengott nicht nur in Vergils »Bucolica«, sondern wird auch in der »Georgica« angerufen. Ähnlich wird dem Gartengott Priapus auch in den Hirtenliedern ein Opfer dargebracht: Verg. georg. 2, 492–502; Verg. ecl. 7, 33–36. Vgl. Kettemann 1972, 68.

⁴³ Hor. epod. 2, 18–20; Tib. 1, 1, 17–18: *Flava Ceres, tibi sit nostro de rure corona spicea, quae templi pendeat ante fores: pomosisque ruber custos ponatur in hortis, terreat ut saeva falce Priapus aves*. »Blonde Ceres, du sollst von meinem Land einen Kranz aus Ähren haben, der vor der Flügeltür deines Tempels hängen soll: Auch soll in den obstreichen Gärten ein rotbemalter Hüter aufgestellt werden, um als Priap mit schrecklicher Sichel die Vögel zu verscheuchen.« (Übersetzung und Zitat nach Lilienweiß 2001, 6 f.). Besonders die Elegien des Tibull wurden mit der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in Verbindung gebracht: Grimal 1969, 334; Leach 1980, 62 f.; Leach 1988, 243.

⁴⁴ Hor. carm. 3, 22, 1–4. Diana wird auch bei Horaz mit der dreigestaltigen Trivia verknüpft.

⁴⁵ Faunus/Pan ist in der augusteischen Landschaftsdichtung besonders beliebt. Bei Vergil verkörpert Pan die bukolischen Assoziationen von Frieden, Glück, Muße (*otium*) und einem sorgenfreien Leben in der Natur, was in direkten Gegensatz zum politischen Geschehen und dem *negotium* gesetzt wird. Verg. georg. 2, 494–499: *Fortunatus et ille, deos qui novit agrestes, Panaque Silvanumque senem nymphasque sorores. Illum non populi fascies, non purpura regum flexit et infidos agitans discordia fratres, [...] non res Romanae perituraque regna, neque ille aut doluit miserans inopem aut invidit habenti. quos rami fructus, quos ipsa volentia rura sponte tulere sua, carpsit, nec ferrea iura insanumque forum aut populi tabularia vidit*. »Beglückt aber auch er, dem die ländlichen Götter vertraut sind, Pan, der alte Silvanus und die schwesterlichen Nymphen. Ihn beugen weder die Rutenbündel des Volkes noch der Könige Purpur, noch Zwietracht, die treulose Brüder aufreizt, [...] auch nicht Roms Geschick und der Sturz vergänglicher Reiche. Ihn quält nicht Jammer um den Armen oder Mißgunst auf die Reichen. Früchte, die ihm Äste, ja die Fluren selbst willig eintragen, pflückt er, sieht nicht das eiserne Recht, das heillose Forum oder das Archiv des Volkes.« (Übersetzung und Zitat nach: Schönberger 1994, 69). Vgl. Verg. ecl. 10, 24–27; Verg. Aen. 12, 766–769; Hor. carm. 1, 5, 9–13; 1, 17, 1–4; 3, 19, 1–8; Tib. 2, 5, 23–28.

2. Landschaft und Mensch: Zum Verhältnis von Mensch, Göttern und Natur in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei

Es ist ein Charakteristikum der spätrepublikanischen und frühaugusteischen Landschaftsprospekte, dass den anikonischen Kultmonumenten, sofern sie im Zentrum der Darstellung stehen, keine menschlichen Figuren in Form Opfernder oder Pilger hinzugefügt werden⁴⁶. Eine mögliche, wenn auch hypothetische Interpretation dieses Phänomens muss bei den Fresken des mittleren Zweiten Stils (Phase IC) ihren Ausgang nehmen und die Situation der römischen Religion am Ende der Republik berücksichtigen. Was sich für die landschaftlich gestalteten Sakralmotive dieser Zeit rein phänomenal beobachten lässt, ist eine weitgehende Trennung zwischen Kultmonumenten und Figuren, eine Trennung zwischen dem Bereich des Göttlichen und dem Bereich des Menschen. In vielen Fresken wird diese Abgrenzung durch zusätzliche Schranken verstärkt, die in Form von Scherwänden, verschlossenen Toren oder Vorhängen einen direkten »Zugang« zu den Heiligtümern im Hintergrund verwehren⁴⁷ (Abb. 2. 8). Eine Deutung dieser »verschlossenen Sakralbezirke« wurde von A. Borbein entwickelt, der sie mit dem Lehrgedicht des Lukrez »De rerum natura« und der epikureischen Philosophie in Verbindung bringt⁴⁸. Demnach entsprechen den Schranken im Vordergrund die *moenia mundi* des Lukrez, die den immanenten, menschlichen Lebensbereich begrenzen. Dahinter befinden sich die *sedes quietae* der Götter, die in der philosophischen Tradition Epikurs als transzendente Sphären geistiger Ruhe vorgestellt werden. Borbeins These erfasst mit der Differenzierung zwischen transzendtem Sakralraum und immanentem Lebensraum zwar eine integrale Funktion spätrepublikanischer Malerei, ist mit ihrer Beschränkung auf die epikureische Philosophie und ihrer Ausprägung bei Lukrez aber womöglich zu eng gefasst. Stellt man dasselbe Phänomen nämlich in den weiteren Rahmen der spätrepublikanischen Religion, so gelangt man zu vergleichbaren Resultaten auf der Basis eines umfassenderen Bedeutungsfeldes. Dabei ist zunächst festzuhalten, dass die politische Situation und die damit verbundenen Wirren der Bürgerkriegszeit in den letzten Jahrzehnten der römischen Republik ein allgemeines Gefühl der Unsicherheit und Unzufriedenheit erzeugten, das sich



8 Torre Annunziata, Villa Oplontis. Triclinium (14), Nordwand. Sakral-idyllischer Prospekt mit Säule und Diana-Trivia

⁴⁶ In den sakral-idyllischen Prospekten der Phasen IC und IIA sind die Adoranten meist nur durch ihre Opfergaben präsent. Beyen 1936, 150 f. 291; Peters 1963, 63; Simon 1986, 188; Bigalke 1990, 212; Ling 1991, 143; Mielsch 2001, 180. Demgegenüber sind in den Architekturlandschaften von Anfang an einige wenige Figurentypen vertreten, etwa in der Mysterienvilla (Atrium; Abb. 1), der Villa von Oplontis (Triclinium [14], Saal [15], Vorraum des Atriums) oder in Boscoreale (Cubiculum [M], Triclinium [N]). Allerdings handelt es sich bei diesen miniaturhaften Architekturszenarien um dekorative Randerscheinungen des Wandsystems, die im Gegensatz zu den großformatigen Landschaftsprospekten erst in augusteischer Zeit (ab Phase IIB des Zweiten Stils) zu einem Hauptmotiv der Dekorationen werden.

⁴⁷ Als Beispiele in Phase IC ließen sich hier u. a. anführen: Cubiculum (M) der Villa von Boscoreale (Ostwand, Westwand), Triclinium (14) der Villa von Oplontis (Nordwand [Abb. 8], Westwand, Ostwand), Raum (16) in der Villa 6 von Terzigno (Ostwand).

⁴⁸ »Die Bezirke jenseits der Scherwand sind vergleichbar den *sedes quietae* der Götter bei Lukrez oder den ihnen ähnlichen *templa serena*, wo die Weisen fern der Unrast der Welt wohnen. Es sind Bezirke ohne Menschen [...] Sie werden nicht betreten, sondern in geistiger Schau erfahren, sind daher nicht Abbild der Umwelt des Betrachters, sondern Evokation einer gesteigerten Realität.« Borbein 1975, 67. A. Borbein stützt sich mit seiner Interpretation vor allem auf: Lukr. 3, 14–22.

auch in religiösen Belangen auswirkte. Die traditionellen Kulte der römischen Staatsreligion wurden als unzulänglich empfunden und angesichts der andauernden Parteikämpfe schienen sie ihre integrative Funktion für das römische Gemeinwesen zunehmend einzubüßen⁴⁹. Als ein weiterer Grund für die fortschreitende Abwendung von den angestammten Kulturen ist die philosophische Religionskritik zu nennen, die sich im Zuge der Beschäftigung mit griechischer Philosophie in Rom verbreitet hatte. Im 1. Jahrhundert v. Chr. wurden in der gebildeten römischen Oberschicht sowohl die Lehre Epikurs als auch der Neupythagoreismus, die Neue Akademie und allen voran die stoische Philosophie rezipiert. Wenn auch mit verschiedener Zielrichtung und in unterschiedlicher Ausführung, so lieferten doch alle philosophischen Schulen Argumente gegen den traditionellen Götterglauben. Die Epikureer betrachteten die Götter als vollkommene Wesen außerhalb des immanenten Weltgeschehens, die sich in keiner Weise um das menschliche Dasein kümmerten und deshalb auch nicht zu fürchten seien⁵⁰. Ähnlich kritisierten Neupythagoreer und Akademiker die Verehrung von Götterbildern und wiesen auf die rationale Unhaltbarkeit der Mythologie hin. Die Stoiker unterwarfen den traditionellen Polytheismus ihrer allegorisch-euhemeristischen Interpretation, wonach die Götter entweder als vergöttlichte Menschen oder als Metapher für ihren eigenen pantheistischen Monotheismus zu verstehen seien⁵¹. Dieses philosophisch aufgeklärte Denken findet sich auch in den theologischen Werken eines Cicero oder Varro. So unterscheidet Varro in den »Antiquitates rerum divinarum« zwischen der Religion der Dichter, gemeint sind die Mythen, der Religion der Philosophen und der staatlichen Religion des Volkes und der Politiker (*theologia tripertita*)⁵². Untergraben von einer philosophisch differenzierten Skepsis schwand der Glaube an die althergebrachten Götter, und der religiöse Niedergangsprozess wurde gerade von jener gebildeten Oberschicht beschleunigt, die auch die höchsten Priesterämter bekleidete. Ein weiterer Grund für die zunehmende Entfremdung zwischen Sakralbereich und menschlicher Lebenswelt liegt in der Erstarrung des Kultes infolge eines rigorosen Ritualismus: Gerade die minutiöse Beachtung

⁴⁹ Die traditionellen Riten basierten vorwiegend auf den ländlich-agrarischen Grundlagen der römischen Frühzeit, die in der urbanen Gesellschaft des 1. Jhs. v. Chr. ihre Sinnhaftigkeit verloren hatten. Zudem wurden viele Kulte aufgrund der unsicheren Situation in den Bürgerkriegswirren vernachlässigt oder die zuständigen Priesterschaften in der Kulturausübung behindert. So waren die Priesterschaften der *flamen Dialis*, der *fratres Arvales*, der *sodales Titii* sowie der Brauch des *augurium salutis* über einen Großteil des 1. Jhs. v. Chr. hinweg verwaist oder wurden nicht mehr ausgeübt. Koch 1954, 87 f.; Latte 1960, 287 f. 296; Ogilvie 1969, 113; Cardauns 1978, 94–96; Bergemann 1992, 146 f.

⁵⁰ In seinem Brief an Menoikos (123–124) vertritt Epikur die Ansicht, dass es sich bei den Göttern um glückliche und unvergängliche Lebewesen handelt, und dass der Mensch über ein vorgeprägtes, begriffliches Wissen von ihnen verfüge. Die Götter haben für Epikur nur solche Eigenschaften, wie sie ihrer Unvergänglichkeit und ihrem glücklichen Dasein angemessen sind. Im epikureischen Lehrgedicht des Lukrez, *de rerum natura*, wird die Furcht vor den Göttern mehrfach abgelehnt und stattdessen darauf hingewiesen, dass sich die meisten Ereignisse, die in der Volksmeinung dem Wirken der Götter zugeschrieben werden, auf natürlichem Wege erklären lassen, und dass sich die Götter nicht in das menschliche Dasein einmischen. Epikureisch-philosophische Aufklärung soll also dazu beitragen, die Angst vor dem göttlichen Zorn zu lindern und magischen Vorurteilen vorzubeugen: Lucr. 1, 151–155: *quippe ita formido mortalis continet omnis, quod multa in terris fieri caeloque tuentur, quorum operum causas nulla ratione videre possunt ac fieri divino numine rentur*. »Hält doch drum die Angst in Banden die Sterblichen alle, weil geschehen sie vieles am Himmel sehn und auf Erden, dessen Gründe sie nicht, auf keine Weise erkennen können und zurück darum führen auf göttliches Walten.« (Übersetzung und Zitat nach Büchner 1973, 18 f.). Aber wer die eigentliche Ursache des Weltgeschehens (Bewegung der Atome) erst einmal erkannt hat, braucht sich nicht länger vor den Göttern zu ängstigen: Lucr. 1, 78–79: *quare religio pedibus subiecta vicissim opteritur, nos exaequat victoria caelo*. »Drum liegt die Furcht vor den Göttern unter dem Fuß, und zur Rache wird sie zerstampft, uns hebt der Sieg empor bis zum Himmel.« (Übersetzung und Zitat nach Büchner 1973, 12 f.). Damit lassen sich auch andere Stellen in »De rerum natura« vergleichen: Lucr. 5, 150–155; 6, 50–78. Unabhängig von der umstrittenen Frage, ob es sich bei den Göttern des Epikureismus um objektiv existierende Entitäten (die in den *intermundia* leben) oder um ideale Gedankenkonstrukte handelt, lässt sich festhalten, dass der traditionellen Gottesvorstellung widersprochen wird und die epikureischen Götter realiter keinerlei Einfluss auf das menschliche Leben nehmen. Attridge 1986, 51–53; Long – Sedley 2000, 169–173.

⁵¹ Die Religionskritik nach Euhemeros von Messene ist bereits in Ansätzen bei Ennius nachweisbar. Nach stoischer Auffassung wurde den traditionellen Kulturen und Gottesvorstellungen höchstens eine allegorisch-verschleierte Wahrheit zugebilligt. Barth 1946, 44 f.; Koch 1954, 106 f.; Attridge 1986, 64 f. 66 f.; Speyer 1986, 1791.

⁵² Varro spricht von einem *genus mythicon*, einem *genus physicon* und einem *genus civile* (Varro ant. rer. div. frg. 20, 21). Eine vergleichbare *theologia tripertita* lässt sich bereits bei Panaitios in der mittleren Stoa feststellen. Panaitios unterscheidet zwischen den Fabeln der Dichterreligion, der rationalistischen Religionsauffassung in der älteren Stoa und der Religion der Politiker, die dem Staatswesen dienen soll und für das Volk angemessene Formen findet. Barth 1946, 131 f.; Lieberg 1973, 85. 106; Cardauns 1978, 84 f.; Speyer 1986, 1791.

der Kultvorschriften machte eine innere Anteilnahme überflüssig. Statt einer persönlichen Bindung an die Gottheit kam es auf die korrekte Ausübung des Rituals an⁵³. Neben der ritualisierten »Handhabung« des Kults war der Einsatz der Religion für politische Zwecke eine weitere Form religiöser »Instrumentalisierung«. Gerade während der Machtkämpfe in spätrepublikanischer Zeit erhielt die Religion den Charakter eines politischen Instruments, das einzelne Staatsmänner für die Umsetzung ihrer Ziele geschickt einzusetzen wussten. Damit wird die Religion aber ihrer eigentlichen Funktion enthoben und als Mittel für die Zwecke der Staatsräson und der Selbstdarstellung benutzt⁵⁴.



9 Pompeji V 1, 18, Casa degli Epigrammi. Epigrammenzimmer, Ostwand. Sakral-idyllische Landschaft mit Dionysos

Vor diesem religionshistorischen Hintergrund lässt sich die in den Fresken aufgezeigte Kluft zwischen Sakralmonumenten und Figur bzw. Betrachter plausibel erklären. Die starren Kultdenkmäler werden durch Barrieren abgegrenzt und in ihre eigenen unbretbaren, gleichsam transzendenten Sphären eingebunden, in denen die sterile Anhäufung von Sakralsymbolen dem hohen Grad der Ritualisierung in einer philosophisch aufgeklärten Zeit entspricht. Religiöse Motive erweisen sich hier als traditionell-allegorische Gewandung theoretisch-philosophischer Spekulationen oder als ihrer eigentlichen Funktion enthobene Instrumente. Eingebettet in ein prunkvolles, palastartiges Umfeld wirken die Sakralmonumente der spätrepublikanischen Wände demnach mehr wie ein Ausdruck von Selbstdarstellung und Überhöhung im Sinne eines Zweck-Mittel-Denkens, denn als ein Zeichen emotionaler Bindung an die Gottheit.

Eine erste Wandlung der Vorzeichen lässt sich in den letzten Jahren der Republik beobachten: Die Kultmonumente öffnen sich für den Betrachter, die Schranken im Vordergrund fallen weg, und die menschliche Figur wird zunehmend in die Sakrallandschaft einbezogen. Diese Tendenz lässt sich nicht nur an den sakral-idyllischen Prospekten im Ambiente delle Maschere und der Casa di Livia beobachten, sondern auch an den etwa gleichzeitig ausgemalten Wänden des Epigrammenzimmers im gleichnamigen pompejanischen Haus⁵⁵ (Abb. 9). Zwar erklärt sich die Aufnahme der menschlichen Figur hier noch aus dem Kontext der Epigramme, denen die sakral-idyllischen Landschaften vermutlich als »Illustrationen« hinzugefügt wurden, aber die Verbindung zwischen Kultmonumenten und Opfernden ist damit vorgeprägt und wird sich in der Folgezeit durchsetzen. Mit dem Aufschwung der Architekturlandschaften zum beliebtesten sakral-idyllischen Genre sind die Figuren von Opfernden, Pilgern und Adoranten am Ende des Zwei-

⁵³ »Die emotionale und soziale Entlastung, die Religionen möglich ist, konnte in der auf ein Ritual beschränkten Form, [...] nicht mehr erzielt werden.« Bergemann 1992, 146 f. Vgl. Latte 1960, 287 f.; Muth 1986, 352. Eine Abgrenzung der Bereiche Mensch und Religion findet sich auch in den Frühlingsgedichten Catulls, wenn auch mit anderen Vorzeichen als in der republikanischen Wandmalerei. Bei Catull wird das menschliche Subjekt ins Zentrum gerückt, während der sakrale Rahmen wegfällt. Vgl. von Albrecht 1996, 146 f.

⁵⁴ In diesem Rahmen lässt sich auch Varros Unterscheidung zwischen einer Religion der Gebildeten und der Volksreligion verstehen (Varro ant. rer. div. frg. 20, 21). Eine religiöse Aufklärung, wie sie die Gebildeten und Politiker längst vollzogen hatten, sollte dem Volk gerade nicht zugänglich gemacht werden. Denn sobald die Religion an Glaubhaftigkeit eingebüßt hat, hat sie auch ihre Wirkkraft als Mittel für politischen Nutzen verloren. Cardauns 1978, 148 f.; Speyer 1986, 1792 f.

⁵⁵ Pompeji, V 1, 18, Casa degli Epigrammi. Epigrammenzimmer, Nordostecke des Peristyls. Es handelt sich um drei sakral-idyllische Landschaften in mittlerweile schlechtem Erhaltungszustand, denen jeweils griechische Epigramme beigelegt waren: a.) Drei Brüder (Jäger, Fischer, Vogelfänger) weihen ihre Netze in einem ländlichen Heiligtum des Pan, b.) Pilger suchen ein Kultmonument des Gottes Dionysos auf (Abb. 9), c.) Ein Ziegenbock wird zum Opfer für Dionysos heran geführt. Rostowzew 1911, 7; Neutsch 1955, 155–178; Beyen 1960, 32 f. 199–201. 204–206. 212; Blanckenhagen 1962, 16; Schefold 1962, 46 f.; Peters 1963, 26; Dawson 1965, 66; Allroggen-Bedel 1974, 24; Leach 1988, 219 f.; Strocka 1990, 221; Simon 1990a, 241; Leach 2004, 136.



10 Rom, Villa Farnesina. Triclinium (C), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1080. Sakral-idealische Landschaft auf schwarzem Grund

ten Stils zu einem der Hauptmotive aufgestiegen. In den ›Farnesina-Landschaften‹ (Abb. 10–16), dem ›Gelben Fries‹ im Haus der Livia (Abb. 17–19) oder den sakral-idealischen Bildern der Villa von Boscotrecase ist das Opfer als gängigste Sakralhandlung in nahezu sämtlichen Bildern präsent. Geopfert wird im Freien an einem Altar, der mit einem Kultmonument oder einer Götterstatue verbunden sein kann, wobei sowohl Priester/-innen als auch Zivilpersonen ihre Gaben darbringen⁵⁶. Dabei sind es überwiegend Frauen, die in kultischen Handlungen zu sehen sind. Sie erscheinen nicht nur beim Opfer, sondern sind auch damit beschäftigt, Früchte, Körbe, Fackeln oder Weihegefäße zu den Heiligtümern zu bringen, wobei sie von Dienerfiguren oder Kindern begleitet werden. In einen sakralen Bereich gehören auch die zahlreichen Pilger und Adoranten, die sich als Wanderer einem ländlichen Kultmonument nähern

oder sich in ehrfürchtiger Haltung und mit Gebeten an ein Götterbild wenden. Die bevorzugte Darstellung von Opferhandlungen und der Darbringung von Weihgaben weist die sakral-idealischen Bilder der augusteischen Zeit als regelrechte ›Kultlandschaften‹ aus, die eine Parallele in den Elegien des Tibull finden, wo der ländliche Kult ein ebenso beliebtes Motiv ist⁵⁷. Sowohl in der Landschaftsmalerei als auch in der Dichtung hat sich ein Umschwung im Verhältnis zur Religion vollzogen, der sich mit der Machtergreifung des Augustus anbahnt, als man am Ende der Bürgerkriege Ursachenforschung betreibt und nach den Gründen für die staatlichen Wirren und Zerrüttungen sucht. Als Erklärungsmodell werden religiöse und moralische Verfehlungen herangezogen: Verantwortlich für die Missstände der Bürgerkriege sind die Vernachlässigung der traditionellen Kulte, die zunehmende Abwendung von den Göttern, das Verabsäumen der Riten und der moralische Verfall⁵⁸. Die Konsequenz muss eine verstärkte Hinwendung zu den Göttern sein, eine Sühnung

⁵⁶ Im Gelben Fries (Abschnitt 2) opfert ein Priester der Göttin Diana (Abb. 18), im Cubiculum (16) der Boscotrecase-Villa (Ostwand) bereitet eine Priesterin zu Füßen des zentralen Heiligtums das Opfer vor. Es sind jedoch überwiegend Privatpersonen, die beim Opfer gezeigt werden: Eine Frau opfert an einem Altar des Priapus (Gelber Fries, Abschnitt 1, Abb. 17), eine Frau legt Früchte auf einen Altar (Villa Farnesina, Ambulatio F, Inv. 1233 [mit Kultsäule], Inv. 1235 [mit Neptunstatue, Abb. 14]), Familien und Frauen opfern an einem kleinen Rundaltar (›großes‹ Columbarium der Villa Pamphili, Wand C [X, Abb. 23], Wand A [VII, Abb. 22]), eine Frau bringt ihr Opfer vor einem ländlichen Prostylos dar (›kleines‹ Columbarium der Villa Pamphili). Peters 1963, 62; Andrae 1969a, 430–451; Silberberg 1980, 6; Bigalke 1990, 156; Peters 1990, 249.

⁵⁷ So beginnt das Einleitungsgedicht des 2. Buches mit der Beschreibung eines ländlichen Opfers, Tib. 2, 1, 1–20: *Quisquis adest, valeat: Fruges lustramus et agros, ritus ut a prisco traditus extat avo. Bacche, veni, dulcisque tuis e cornibus uva pendeat, et spicis tempora cinge, Ceres! Luce sacra requiescat humus, requiescat arator, et grave suspensio vomere cesset opus. [...] Omnia sint operata deo: Non audeat ulla lanificam pensis imposuisse manum. [...] Dii patrii, purgamus agros, purgamus agrestes: Vos mala de nostris pellite limitibus, neu seges eludat messem fallacibus herbis, neu timeat celeres tardior agna lupos.* »Wer auch immer zugegen ist, er möge gesund sein: Die Feldfrüchte und Äcker schreiten wir ab, wie denn der vom altherwürdigen Ahnen überlieferte Brauch noch fortlebt. Bacchus, komme herbei, die süße Traube soll von deinen Hörnern herabhängen, und du, Ceres, umgib deine Schläfen mit Ähren! Im Lichte des heiligen Tages soll der Erdboden ausruhen, ausruhen soll der Pflüger, und seine beschwerliche Arbeit soll, wenn er die Pflugschar weggehängt hat, brachliegen. [...] Alle Werke für den Gott sollen verrichtet sein: Keine Frau soll es wagen, eine webende Hand an die ihr zugewogenen Wollstücke zu legen. [...] Ihr väterlichen Götter, wir reinigen die Äcker, wir reinigen die Landleute: Vertreibt ihr die Übel von unseren Grenzen und weder soll das Saatfeld die Ernte mit täuschenden Gräsern verspotten, noch soll das allzu träge Schaf-lamm die schnell laufenden Wölfe fürchten.« (Übersetzung und Zitat nach Lilienweiß 2001, 72 f.). Vgl. Leach 1988, 302 f.; Kotsidu 1999, 103.

⁵⁸ Auf die sakrale ›Schuld‹ der Bürgerkriegszeit wird auch in den Oden des Horaz angespielt, Hor. carm. 3, 6, 1–8: *Delicta maiorum inmeritus lues, Romane, donec templa refeceris aedisque labentis deorum et foeda nigro simulacra fumo. dis te minorem quod geris, imperas. hinc omne principium, huc refer exitum: di multa neglecti dederunt Hesperiae mala luctuosae.* »Die Vergehen der Vorfahren wirst unschuldig du büßen, Römer, bis du die Tempel wiederhergestellt, die zerfallenden Heiligtümer der Götter und Kultbilder, entstellt von dunklem Rauch. Den Göttern unterworfen zeigst du dich – darum herrschest du: von daher aller Anfang, dorthin auch führe den Ausgang! Die Götter, da sie nicht geachtet, haben viel gebracht Hesperien an



11 Rom, Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1232



12 Rom, Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1233



13 Rom, Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1233



14 Rom, Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1235



15 Rom, Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1230



16 Rom, Villa Farnesina, Ambulatio (F), Südwand. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Inv. 1230



17–19 Rom, Palatin, Casa di Livia. Raum III (Ala dextra), Ostwand, Abschnitt 1, 2, 3 (Zeichnungen). Sakral-idyllische Landschaften auf gelbem Grund

der sakralen Schuld und eine ›Wiedergutmachung‹ durch *pietas*. Neben dem konkreten Wiederaufbau der Tempel und der Neubelebung traditioneller Kulte⁵⁹ erstreckte sich die religiöse Restauration auch auf eine ideelle Dimension und eine Rückbesinnung auf sakrale Wertvorstellungen. Auf dieser Grundlage lässt sich nun auch das vermehrte Auftreten des frommen und tugendhaften Landvolkes verstehen, das eifrig mit kultischen Handlungen beschäftigt ist und eine enge Verbundenheit zu den ländlichen Göttern demonstriert. In den sakral-idyllischen Landschaften werden die opfernden Hirten und Bauern, die Pilger und Gaben bringenden Frauen zu einem Sinnbild von *pietas*, die als Kardinaltugend des altrömischen Bauerntums

Bösem zum Leide.« (Übersetzung und Zitat nach Kytzler 1981, 132 f.). Als bewusster Schachzug der Regierung ist ein solches Erklärungsmodell vermutlich nicht zu werten, da es eine in der Antike weit verbreitete Vorstellung war, dass die Vernachlässigung der Kulte göttliche Strafen und Sanktionen zur Folge habe. Im Rahmen der augusteischen Religionspolitik machte man sich dieses vermeintliche Ursachen-Wirkung-Konzept aber durchaus zu Nutze. Koch 1954, 90 f.; Latte 1960, 31. 296; Ogilvie 1969, 112 f.; Simon 1986, 92; Zanker 1987, 107–109; Bergemann 1992, 149; Zanker 1995, 86; Kotsidu 1999, 104.

⁵⁹ Viele Priesterschaften und Kulte, die im 1. Jh. v. Chr. unbesetzt geblieben waren, wurden in augusteischer Zeit neu belebt: So wurde der *flamen Dialis* nach einer Unterbrechung von 76 Jahren wieder eingesetzt und auch die Bruderschaften der *fratres Arvales* und *sodales Titii* wurden reorganisiert. Cardauns 1978, 95 f. In den *res gestae* erwähnt Augustus die Tempelsanierung als sein besonderes Verdienst, R. Gest. div. Aug. 20: *Duo et octoginta templa deum in urbe consul sextum ex auctoritate senatus refeci, nullo praetermisso quod eo tempore refici debebat.* »82 Göttertempel habe ich in Rom auf Senatsbeschluss wiederherstellen lassen, als ich zum sechsten Mal Konsul war [28 v. Chr.] und keinen dabei ausgelassen, der zu diesem Zeitpunkt erneuerungsbedürftig war.« (Übersetzung und Zitat nach Giebel 1975, 24). Ein weiterer Ausdruck für die sakralen Erneuerungsbestrebungen waren die Säkularfeiern des Jahres 17 v. Chr., die gemäß einer alten Tradition das neue Weltenjahr einleiten sollten. Im Unterschied zu den staatlich-offiziellen Restaurationsmaßnahmen sind die sakral-idyllischen Landschaften aber auf einer rein privaten Ebene anzusetzen.

vor allem in der Erfüllung der kultischen Pflichten besteht⁶⁰. Ähnlich wie in der augusteischen Dichtung wirkt die Beschwörung ländlicher Kulte und Opferhandlungen auch in der gleichzeitigen Landschaftsmalerei als Metapher für eine nostalgische Verbrämung der Vergangenheit, in der man die Welt der Götter und Menschen noch harmonisch im Einklang glaubt⁶¹. Wenn in den sakral-idyllischen Landschaften schlichte, altertümliche Landheiligtümer (*fana*) gezeigt werden, dann werden damit Assoziationen von einer religiösen Ursprünglichkeit und Einfachheit geweckt, die gerade vor dem kontrastreichen Hintergrund des spätrepublikanischen Religionsverfalls an kulturhistorischer Bedeutung gewinnen⁶². Aber das gottesfürchtige Landleben erscheint dabei mehr wie ein verklärtes Idealbild denn wie ein konkreter Restaurationsversuch, den man eher künstlerisch inszeniert und poetisch überhöht, als dass man ihn realiter umsetzen würde⁶³.

Dass es sich hier um eine symbolisch-sentimentale Überformung und Gestaltung der Landschaft handelt, macht auch ein anderer Aspekt der sakral-idyllischen Landschaftsbilder deutlich, die sich nicht nur als »Kultlandschaften«, sondern auch als »Kulturlandschaften« begreifen lassen. Zu sehen ist nämlich stets eine geformte und vom Menschen geprägte Natur, in der Heiligtümer, umzäunte Haine und Tempel die Hauptmotive bilden. Gebaute Architekturen, Kultmonumente, Brücken und Türme verdeutlichen als Grundkonstituenten der Landschaftsbilder, dass es sich hier um eine Natur handelt, die stets auf menschliches Dasein bezogen ist, die vom Blickpunkt des Menschen aus entwickelt wird und nach menschlichen Dimensionen konzipiert ist. Nicht zuletzt ist die Figur ab augusteischer Zeit ein unverzichtbarer Bestandteil der Sakrallandschaften, in denen menschliches Maß und menschliche Werte bestimmend sind⁶⁴. Erst wenn sich die Natur der Zivilisation eingliedern lässt, wenn sie im Bannkreis menschlichen Lebens und Handelns steht, wird sie als angenehm und positiv empfunden, erhält sie einen ästhetischen und ideellen Wert⁶⁵.

⁶⁰ Der ursprüngliche Ausübungsbereich der *pietas erga deos* war der häuslich-private Kult innerhalb der *gens* und die Ahnenverehrung. In diesem Sinne erstreckte sich *pietas* nicht nur auf das Verhältnis zwischen Mensch und Gottheit, sondern auch auf das Verhalten der Menschen untereinander. Gerade an der immer wiederkehrenden Beschwörung von *pietas* zeigt sich, dass die Religion in augusteischer Zeit als Weg zur sittlichen Vervollkommnung betrachtet wurde. Koch 1954, 92 f.; Muth 1986, 340 f.; Kotsidu 1999, 103.

⁶¹ Eine Beschäftigung mit der *pietas*-Thematik findet sich in den Elegien des Tibull, Tib. 1, 1, 11–14: *Nam veneror, seu stipes habet desertus in agris seu vetus in trivio florida sarta lapis, et quodcumque mihi pomum novus educat annus, libatum agricolae ponitur ante deo.* »Denn ich bezeige meine Ehrfurcht, sei es, dass ein verlassener Baumstumpf auf den Feldern, sei es, dass ein alter Stein an der Weggabelung Blütengirlanden trägt, und jedwede Frucht vom Obstbaum, die ein neues Jahr hervorbringt, wird zuvor geweiht und dem Schutzgott des Landmannes geopfert.« (Übersetzung und Zitat nach Lilienweiß 2001, 6 f.). Vergleichbar: Hor. *carm.* 1, 17, 13–16; Leach 1980, 55. 63. 65. Dem entsprechen auch die ländlichen Kultplätze und opfernden Bauern/Hirten in den landschaftlichen Schmuckreliefs augusteischer Zeit – exemplarisch im Münchner Bauernrelief (München, Glyptothek Inv. 445). Wegener 1985, 181. 184–188; von Hesberg 1986, 22; Simon 1986, 126; Zanker 1987, 287–289; Fehrentz 1993, 183.

⁶² Das Motiv der religiösen Einfachheit und urtümlichen Bescheidenheit wurde in seiner Rolle für die sakral-idyllischen Landschaften von H. Kotsidu hervorgehoben. Kotsidu 1999, 96. 99. 102. 105. Dass die dargestellten Heiligtümer durchaus Berührungspunkte mit den realen ländlichen Kultplätzen aus frühromischer Zeit besitzen, ist durch Varros antiquarische Schriften bezeugt, in denen von solchen altertümlichen Heiligtümern die Rede ist, die in Form von Schreinen, Ädikulen, Altären oder Kultbildern in der italischen Landschaft verteilt waren (Varro *ant. rer. div. frg.* 1, 18). Derartige *fana* konnten sich in Hainen, Waldlichtungen oder auf Bergen befinden und bestanden meist aus einem eingefriedeten, unüberdachten heiligen Bezirk. In den sakral-idyllischen Landschaften sind diese rustikalen Kultplätze als Typus angesprochen. Vgl. Cardauns 1978, 146.

⁶³ In diesem Sinne lassen sich die sakral-idyllischen Landschaftsbilder des späten Zweiten und Dritten Stils auch nicht als Umsetzung augusteischer Religionspolitik begreifen, wenngleich sie in einer historischen Situation entstehen, in der die religiöse Erneuerung ein wichtiges Thema ist. Anders als etwa die landschaftlichen Reliefs der *Ara pacis* stehen die sakral-idyllischen Bilder in einem privaten Kontext, der auch eine andere Behandlung der Sakralthematik zur Folge hat. Im privaten Bereich des *otium* angesiedelt, weisen die Landschaftsbilder vermehrt spielerische und ironische Elemente auf, die eine komplexe Vermischung der Bedeutungsebenen bewirken. Vergangenheit und Gegenwart, Ideal und Wirklichkeit werden bewusst vermischt, um eine unbestimmte und unbestimmbare Sphäre des »als ob« zu schaffen, auch wenn sich die Zeitgenossen durchaus darüber im Klaren waren, dass die Verklärung ländlicher *pietas* genauso wenig wie das Festhalten an überkommenen Kulturen eine tatsächliche Option darstellte. Mielsch 1981, 188; Leach 1988, 212; Schneider 1995, 133; Mielsch 2001, 208.

⁶⁴ Bereits L. Curtius wies darauf hin, dass die römische Landschaftsmalerei »humanistisch« ist, »d. h., es regiert in ihr immer der Mensch als Kulturindividuum.« Curtius 1929, 386. Vgl. Rostowzew 1911, 1 f.; Peters 1963, 3; Leach 1974, 60. 98; Silberberg 1980, xx; Sichtermann 1984, 302; Leach 1988, 267.

⁶⁵ Dasselbe Phänomen wurde auch in der augusteischen Literatur festgestellt, wo eine geordnete und kultivierte Natur immer in Bezug zum Menschen gesetzt wird. Troxler-Keller 1964, 72 f.; Pietzcker 1965, 8. 19. 84. 88. 93 f.; Leach 1974, 99 f. Die Entwicklung eines ästhetischen Naturempfindens, wie es sich ab den späteren Agrarschriftstellern in Ansätzen greifen lässt,



20 Pompeji I 9, 5, Casa del Frutteto. Triclinium (11), Westwand. Mythologische Landschaft mit Diana und Actaeon



21 Pompeji IX 13, 1–3, Casa di Giulio Polibio. Triclinium, Nordostwand. Mythologische Landschaft mit Schleifung der Dirce

Dass es den sakral-idyllischen Bildern augusteischer Zeit auf die Darstellung einer bewohnten, bebauten und beschaulichen Kulturlandschaft ankommt, belegt ein Vergleich mit den mythologischen Landschaftsbildern, die sich ab dem Dritten Stil ebenfalls großer Beliebtheit erfreuen. Zwar kommt es auch innerhalb der mythologischen Landschaften zur vereinzelt Aufnahme sakral-idyllischer Motive (Kultmonumente, Tempel etc.), die zugrundeliegende Naturauffassung ist in beiden Gattungen aber tendenziell verschieden. Zunächst lässt sich festhalten, dass die mythologischen Landschaften eine Sagenerzählung zum Inhalt haben, und während in ihnen das narrative Element überwiegt, zeigen die sakral-idyllischen Landschaften immer eine statische, handlungsfreie und in sich ruhende Welt. Aber die mythologischen Gestalten agieren oftmals in einer einsamen, vielfach unberührten Natur, ihr Handeln vollzieht sich in einer fremden und wilden Landschaft, die dem Menschen gewöhnlich unzugänglich bleibt und die er nur selten zu betreten wagt⁶⁶. Bereits an zwei Beispielen aus der Casa del Frutteto (Abb. 20) und der Casa di Polibio in Pompeji (Abb. 21) wird deutlich⁶⁷, dass die mythologischen Landschaften von schroffen Bergen und Felsen, dunklen Wäldern und abgelegenen Höhlen, einsamen Bachläufen, verwunschenen Quellen und fernen Küsten geprägt sind. Wie in den Metamorphosen des Ovid dient die Landschaft in den mythologischen Bildern als geeignete

scheint auch mit dem Aufschwung der Villeggiatur im 1. Jh. v. Chr. in Zusammenhang zu stehen. Dabei muss für die Herausbildung eines solchen Naturzugangs ein enges Wechselverhältnis zwischen realem Naturgenuss im *otium* und künstlerisch gestalteter Natur in Form von Landschaftsmalerei oder Dichtung angenommen werden. Denn gerade der Aufschwung der Landschaftsmalerei musste auch eine veränderte Sicht der realen Natur zur Folge haben, die nun verstärkt als Landschaftsbild, als *forma aliqua ad eximiam pulchritudinem picta* wahrgenommen wurde, wie es in den Villenbriefen des jüngeren Plinius heißt (Plin. epist. 5, 6, 13). Schneider 1995, 53–56. 79–82.

⁶⁶ Auch in der römischen Literatur werden Naturscheinungen der unberührten Wildnis immer wieder als bedrohlich geschildert. Der unkultivierten, rauen Landschaft begegnet man mit Furcht und *foeditas* (Abscheu): Lucr. 5, 37–41; Hor. carm. 1, 22, 1–24. Im Unterschied dazu wird die bebaute und kultivierte Landschaft als angenehm und lieblich (*amoenus*) empfunden. Gerade der *locus amoenus* erscheint als poetische Fiktion einer solchen geordneten Naturszenerie. Rostowzew 1911, 46; Curtius 1948, 197. 200; Krefeld 1957, 24 f.; Schefold 1962, 88; Leach 1974, 96. 107; Leach 1988, 39. 133. 234; Schneider 1995, 94–98; Bergmann 1999, 101–103.

⁶⁷ Casa del Frutteto, Pompeji I 9, 5, Triclinium, Mittelbild der Westwand mit Diana und Actaeon (Abb. 20): Paar 1962, 105 f. 128. 135 f.; Peters 1963, 85; Dawson 1965, 180; Sichtermann 1980, 457–461; Leach 1981, 315. 319. 323; Sichtermann

Folie, um jene Mächte zu reflektieren, die über das Schicksal des Menschen hereinbrechen und ihn läutern oder vernichten können⁶⁸. Dabei erscheint die Natur in ihren geheimnisvollen, bedrohlichen Aspekten, die den Menschen zwar beeindrucken und ihm ein Grund zur Ehrfurcht sind, in der er sich aber stets ausgeliefert fühlt. Demgegenüber spiegeln die sakral-idyllischen Szenen das Bild einer geordneten, fruchtbaren, kultivierten und ›humanisierten‹ Natur wider, in der sich kein schicksalhaftes Geschehen ereignet, sondern ein anonymes Landvolk sich in alltäglichen Kultübungen ergeht und die *amoenitas* einer zeitlosen Landschaft genießt. Die realen Mühen des Landlebens werden dabei konsequent ausgeblendet und statt der harten Arbeit auf den Feldern werden rastende Hirten und Wanderer gezeigt⁶⁹. Das Verhalten der Figuren in der Landschaft ist durch Frieden, Ruhe und Müßiggang geprägt, eine stille, pflichtbewusste Hinwendung zu den Göttern, bei der alles Narrative zugunsten genrehafter Zustandsbilder vermieden wird. Im Spannungsfeld zwischen historischer Wirklichkeit und fiktiver Wunschwelt entsprechen die sakral-idyllischen Bilder einer künstlichen Ideallandschaft: Es handelt sich bei ihnen nicht um ›Landschafts-porträts‹, die sich an den natürlichen Gegebenheiten einer tatsächlich existierenden Landschaft orientieren, sondern um imaginäre ›Kunstlandschaften‹, die sich auf die allgemein-typischen Aspekte des Landschaftsbegriffs beschränken⁷⁰. Nicht das Einmalig-Zufällige der Natur wird gesucht, sondern es werden stereotype Muster und Motivschemata aneinander gereiht oder anhand eines gängigen Kompositionsprinzips gruppiert⁷¹. Wie in der gleichzeitigen

1984, 295 f.; Ling 1991, 116; Biering 1995, 188; Bergmann 1999, 81. 85–89; Mielsch 2001, 150 f.; Croisille 2005, 180 f. – Casa di Giulio Polibio, Pompeji IX 13, 1–3, Triclinium, Mittelbild der Ostwand mit Schleifung der Dirce (Abb. 21): Leach 1986, 157–167; Bergmann 1999, 91 f.; Auricchio u. a. 2001, 218; Leach 2004, 222 f.; Croisille 2005, 181. Dem sind andere mythologische Landschaftsbilder aus dem Dritten Stil anzuschließen, beispielsweise: Villa von Boscotrecase, Cubiculum (19), Mittelbild der Westwand mit Polyphem und Galatea (Metropolitan Museum New York Inv. 20.192.17), Mittelbild der Ostwand mit Perseus und Andromeda (Metropolitan Museum New York Inv. 20.192.16): Blanckenhagen u. a. 1962, 28–34. 40. 48 f.; Paar 1962, 87; Dawson 1965, 100; Mielsch 1981, 189; Ling 1991, 114; Croisille 2005, 177–180. – Villa Imperiale bei der Porta Marina in Pompeji, Triclinium C, Mittelbild der Nordwand mit Satyr und Mänade: Schefold 1952, 107 f.; Schefold 1962, 291; Peters 1963, 95; Blanckenhagen 1968, 139; Pappalardo 1985, 14. Pompeji V 2, 10, Cubiculum (q), Mittelbild der Nordwand mit Daedalus und Icarus, Mittelbild der Ostwand mit Hippolytos beim Opfer an Diana, Mittelbild der Südwand mit der Geschichte des Marsyas (Neapel, Mus. Naz. Inv. 120626): Blanckenhagen 1957, 82; Peters 1963, 82–84; Dawson 1965, 89 f.; Blanckenhagen 1968, 110–121; Ling 1991, 116; Simon 1990a, 241; Bergmann 1999, 93–96. – Casa di Virnius Modestius, Pompeji IX 7, 16, Cubiculum (a), Mittelbild der Nordwand mit Hylas und den Nymphen, Mittelbild der Ostwand mit Perseus und Andromeda, Triclinium (b), Mittelbild der Ostwand mit Daedalus und Icarus: Blanckenhagen 1957, 82; Paar 1962, 29; Schefold 1962, 88–90; Peters 1963, 77 f.; Dawson 1965, 83–85; Blanckenhagen 1968, 108; Peters 1990, 260; Ling 1991, 118; Bergmann 1999, 96–99. Pompeji I 2, 17, Tablinum (e), Mittelbild der Ostwand mit Luna und Endymion: Schefold 1962, 10; Peters 1963, 86; Dawson 1965, 91; Sichtermann 1984, 291–295.

⁶⁸ Die landschaftliche Szenerie erhält auch in den Metamorphosen des Ovid eine zunehmende Bedeutung für das mythologische Geschehen. Die einzelnen Sagenmotive werden durch ihr landschaftliches Umfeld nicht nur zu einer narrativen Einheit verschmolzen, sondern die Landschaft fungiert auch als Stimmungsträger. Im Unterschied zur kultivierten Garten-, Feld- und Weidelandschaft bei Tibull oder Vergil konzentriert sich Ovid überwiegend auf unberührtes Naturland. Die bevorzugten Schauplätze seiner Verwandlungsgeschichten sind mit *montes*, *silvae* und *litorae* abgelegene Bereiche der Wildnis (vgl. Ov. met. 3, 154–182; 13, 777–786). Grimal 1938, 147, 151–153. 159; Paar 1962, 6–10. 27. 33. 36 f. 50. 79 f. 88 f. 95–99. 106 f.; Schefold 1962, 79; Dawson 1965, 178 f.; Segal 1969, 7. 74. 86–89; Simon 1986, 196.

⁶⁹ Während Hirten, Wanderer und Opfernde zu den beliebtesten Figurentypen zählen, werden ländliche Arbeiten nur selten dargestellt: Der Gelbe Fries (Abschnitt 2, Abb. 18) und die *Ambulatio* (F) der Villa Farnesina (Inv. 1233, Abb. 12; Inv. 1235, Abb. 14) zeigen Fischer beim Einholen der Netze. Bauern bei der Feldarbeit sind bisher nur aus dem ›großen‹ Columbarium der Villa Pamphili bekannt (Wand C, XXX). Peters 1963, 57; Leach 1974, 57; Ling 1977, 9 f.; Peters 1990, 249; Schneider 1995, 116 f.; Kotsidu 1999, 103; Mielsch 2001, 181.

⁷⁰ In den Landschaften von Boscotrecase (rotes Cubiculum [16]) vermutet E. W. Leach eine realistische Darstellung römisch-italischer Landheiligtümer. Der Vergleich mit der religiösen Wirklichkeit greift aber nur so weit, als in den Landschaftsbildern der allgemeine Kontext eines ländlichen Heiligtums angesprochen wird – mit zahlreichen Statuenweihungen, Kultbauten, einzelnen Tempeln und Votivgegenständen, die womöglich in einem heiligen Hain oder Garten aufgestellt sind. Eine regelrechte Porträtierung bestimmter Heiligtümer ist in den idealisierten und ›impressionistisch‹ ausgeführten Landschaftsbildern aber nicht zu erwarten. Dass die unmittelbare Wirklichkeit des umgebenden Naturraums in den sakral-idyllischen Landschaften spätrepublikanischer und augusteischer Zeit nicht thematisiert wird, ist bereits daran zu erkennen, dass dieselben Grundmotive in sämtlichen Landschaftsbildern existieren. Diese Leitmuster werden in immer neuen Kombinationen wiederholt und variiert, wobei ihre Zusammenstellung anhand formaler Gestaltungskriterien erfolgt. Schefold 1952, 79; Charbonneaux u. a. 1988, 171; Leach 1988, 105. 254 f.; Schneider 1995, 111–115; Kotsidu 1999, 96. 98.

⁷¹ Während die sakral-idyllischen Architekturlandschaften der frühaugusteischen Zeit (spätester Zweiter Stil, Phase IIB) eine friesartige Aneinanderreihung der Motive bevorzugen, erfreut sich ab den Boscotrecase-Landschaften und den sakral-

Villeggiatur und der damit verbundenen Gartenkunst kommt es auch in der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei auf die Schaffung einer artifiziellen, künstlich geformten Natur an. Die Kunstlandschaften werden zu einem privaten Rückzugsort der römischen Oberschicht, an dem man sowohl realiter als auch ideell das *otium* genießen kann⁷². Damit spürt man dem Wunschtraum von der glücklichen, sorglosen und heiteren Landschaft nicht nur in Dichtung und Malerei nach, sondern inszeniert auch den eigenen Landaufenthalt im Sinne des *rusticitas*-Ideals und der verkündeten Vorstellung von *pax in rure*. Die Landschaftsmalerei fungiert als geeignete Vorlage und Projektionsfläche für derartige Gedankenkonzepte, die eng mit der bukolischen Idylle und der Verklärung des altrömischen Bauerntums in Verbindung stehen⁷³. Zwar werden diese Themenkreise mit ihrer Konnotation von *pax*, *concordia*, *virtus* und *iustitia* auch in der augusteischen Staatskunst aufgegriffen, doch ist die Herangehensweise in der privaten Bilderwelt eine grundlegend andere. Die großen politisch-historischen Implikationen, wie sie etwa in den Landschaftsreliefs der Ara pacis gegeben sind, werden bewusst ausgeklammert. Stattdessen ist die einfache und glückliche Welt der Bauern und Hirten weniger forciert mit den Tugenden des *mos maiorum* verknüpft, sondern wird ganz allgemein als das ersehnte Traumland stilisiert, in dem ein individuelles Glück möglich ist⁷⁴. Durch diese enge Verknüpfung mit dem menschlichen Dasein erhält die sakral-idyllische Landschaftsmalerei nicht nur fiktiven, sondern auch metaphorischen Charakter. In ihr erscheint die Natur nicht wie sie ist, sondern wie sie idealerweise sein sollte⁷⁵. Die Landschaft wird zu einem Bild für den gelungenen, vollkommenen Daseinsentwurf, der gleichsam eine Übersteigerung des Realen ist, eine Überhöhung des Wirklichen und das Transzendieren des Tatsächlichen auf ein Ideal hin.

idyllischen Vignetten eine pyramidale Komposition zunehmender Beliebtheit. Blanckenhagen u. a. 1962, 10; Swinkels 1984, 42; Charbonneau u. a. 1988, 175.

⁷² Im Villendasein verbanden sich für die römische Oberschicht die unterschiedlichsten Vorstellungswelten: Das Bedürfnis nach ländlicher Ursprünglichkeit und glückseliger Einfachheit wurde mit privater Muße, Annehmlichkeit und einer kultivierten Lebensweise verknüpft. Dass diese Kontraste nicht als widersprüchlich empfunden wurden, lässt sich auf einen spielerisch-assoziativen Umgang mit den verschiedenen Themenkreisen zurückführen, bei dem die einzelnen Vorstellungsebenen gerne durchmischt wurden. Grimal 1960, 292; Blanckenhagen 1962, 25 f.; Troxler-Keller 1964, 71; Leach 1974, 112; Römer 1981, 12 f.; Swinkels 1984, 40; Zanker 1987, 286; Schneider 1995, 124–134. 141–143; Zanker 1995, 141 f.

⁷³ Sowohl die bukolische Thematik als auch die Beschäftigung mit dem altrömischen Bauerntum erfreuten sich in augusteischer Zeit großer Beliebtheit und wurden vielfach mit der Landschaftskunst verbunden. Gerade in der Dichtung versteht sich die Schilderung der pastoralen Idylle als fiktiver Gegenentwurf zur historischen Wirklichkeit. In den Eklogen Vergils oder den Elegien des Tibull wird ein poetisches Traumland kreiert, das dem vornehmen Großstadtrömer zur imaginären Zuflucht- und Erholungsstätte wird. Im Unterschied zur griechischen Bukolik erklärt sich das dichterische Hirtenparadies aber nicht nur aus dem Spannungsverhältnis von Stadt und Land, sondern auch aus dem schroffen Gegensatz zur historischen Wirklichkeit. Vgl. Hor. *carm.* 4, 12, 10–14; Tib. 1, 1, 1–6. 41–50; 1, 10, 39–50; Verg. *ecl.* 1, 1–5. 46–58. 64–78; 2, 60–62; 5, 58–64; 10, 33–44. Ähnlich wird die Lebenswelt des altrömischen Bauerntums zu einem patriotischen Mythos hochstilisiert und mit einer romantisch-nostalgischen Aura umgeben. Die ländliche Welt erscheint als ein Bollwerk des ehrwürdigen *mos maiorum*, wo sich neben einer üppig-fruchtbaren Landschaft auch die ursprünglichen Römertugenden erhalten haben. Vgl. Hor. *carm.* 3, 6, 35–44; Verg. *georg.* 1, 504–507. 513–515; 2, 459–474. 531–540. Schefold 1952, 163 f.; Snell 1955, 372; Grimal 1960, 253; Troxler-Keller 1964, 71; Pietzcker 1965, 49 f. 81–83; Vischer 1965, 142; Klingner 1967, 61–65; Stephan 1971, 9 f.; Kettemann 1972, 21. 25 f.; Leach 1974, 23. 31. 49. 107; Himmelmann 1980, 19; Leach 1980, 48; Silberberg 1980, xxii. 42; Römer 1981, 121. 132; Buchheit 1986, 133; Simon 1986, 206; Effe – Binder 1989, 13. 58. 78. 101; Schönberger 1994, 207 f.; Schneider 1994, 138–140.

⁷⁴ Die private Bilderwelt widmet sich gerade jenen Aspekten der ländlichen Idylle, die einer angenehmen, harmonischen und geruhsamen Gestaltung des persönlichen Daseins entgegenkommen, während auf staatspolitische Konnotation weitgehend verzichtet wird. Zwar wird auch in der Landschaftsmalerei auf *pietas* oder ländliche Einfachheit angespielt, doch geschieht dies mehr unter dem Vorzeichen einer sentimentalischen Wunschvorstellung als unter dem Gesichtspunkt einer moralischen Verpflichtung. Von Hesberg 1986, 27; Leach 1988, 212 f.; Schneider 1994, 134 f.; Galinsky 1996, 190; Kotsidu 1999, 104 f.

⁷⁵ Auf den Doppelcharakter dieser fiktiven Ideallandschaften weist das Spottgedicht des Horaz vom Wucherer Alfius hin. Der *futurus rusticus* Alfius schwärmt zwar in den glühendsten Farben vom einfachen und beschaulichen Leben auf dem Land, denkt aber nicht daran, dieses Wunschbild auch in die Realität umzusetzen, Hor. *epod.* 2, 1–4. 66–70: *Beatus ille qui procul negotiis, ut prisca gens mortalium, paterna rura bobus exercet suis solutus omni faenore [...] haec ubi locutus faenerator Alfius, iam iam futurus rusticus, omnem rededit idibus pecuniam, quaerit kalendis ponere.* »Glückselig jener, der da ferne von Geschäften so wie das Urgeschlecht der Sterblichen die väterliche Flur mit eigenen Stieren pflügt, ganz frei von Zinsenlast! [...] Als dies gesprochen einst der Wucherer Alfius, fast ganz schon der zukünftige Bauersmann, da treibt er an den Iden ein sein ganzes Geld – und sucht's an den Kalenden wieder auszuleihen.« (Übersetzung und Zitat nach Kytzler 1981, 239. 243). Das bäuerliche Landleben bleibt also ein Ideal, das man nicht unbedingt realisieren will, in das man sich aber umso intensiver hineinräumt und mit dessen Hilfe man sich selbst spielerisch bis ironisch zu inszenieren weiß. Leach 1974, 49; Schneider 1994, 142 f.

3. Landschaft und Jenseits: Sakral-idyllische Grabdekorationen und mythologische Jenseitsvorstellungen

Ein weiterer Aspekt, der sich im Hinblick einer religionsgeschichtlichen Analyse sakral-idyllischer Landschaftsmalerei im späten 1. Jahrhundert v. Chr. ergibt, ist ein möglicher Bezug zu Totenkult und Jenseitsvorstellungen, denn ab augusteischer Zeit finden sakral-idyllische Bilder auch im Kontext der Grabmalerei Verbreitung.

Wichtigstes Zeugnis für die Aufnahme des sakral-idyllischen Genres in die Grabkunst sind die beiden Columbaria der Villa Pamphili (Abb. 22–24). Ursprünglich an der Via Aurelia gelegen, befinden sich die Columbaria heute auf dem Gelände der Villa Doria Pamphili. Das größere der beiden Hypogäen mit L-förmigem Grundriss wurde bereits Anfang des 19. Jahrhunderts entdeckt, die abgenommen Fresken befinden sich seitdem im Museo Nazionale (Diocletiansthermen)⁷⁶. In die Wände aus *opus reticulatum* waren Nischen zur Aufnahme der Aschenurnen eingelassen, jeweils darunter war eine *tabula ansata* mit dem Namen des Verstorbenen angebracht. Sowohl das Mauerwerk als auch das epigraphische Material der *tabulae* ergaben eine Datierung in frühaugusteische Zeit⁷⁷, was der stilistischen Stellung der Fresken am Ende des Zweiten Stils entspricht. Die Dekorationen waren zwischen den einzelnen *loculi* auf den Marmorstuck gemalt, von roten Rahmenlinien eingefasst und in einzelne Bildfelder unterteilt. Neben den sakral-idyllischen Landschaften sind Bilder mit Stillleben, Vögeln und Früchten, nilotische Landschaften, mythologische Szenen und Genredarstellungen im Columbarium vertreten⁷⁸. Dabei sind die verschiedenen Bildtypen nicht thematisch oder systematisch gruppiert, sondern bunt durcheinander gemischt, sodass Landschaften mit Stillleben und Genredarstellungen einander abwechseln können. Das »kleine« Columbarium besteht aus einem rechteckigen Hauptraum mit Mosaikfußboden aus *opus scutulatum* und einem kleineren Nebenraum⁷⁹. Die Fresken dieses Columbariums sind nach der Wiederentdeckung von 1984 noch *in situ* vorhanden und verfügen mit Maskenstillleben, Vögeln, Girlanden, Gefäßen, sakral-idyllischen Landschaften und Richterszenen über ein ähnliches Bilderspektrum. Anders als bei dem »großen« Columbarium sind die Fresken hier thematisch gruppiert und in verschiedene Frieszonen eingeteilt, wobei sich der Landschaftsfries ungefähr in Augenhöhe befindet⁸⁰. In beiden Columbaria sind die sakral-idyllischen Bilder polychrom auf weißem Grund mit den üblichen Motiven von Tempeln, Opfernden, Wanderern und Kultbauten, wobei eine stilistische Parallele zu den Ambulatio-Fresken der Villa Farnesina besteht, wenn auch die Ausführung von geringerer Qualität und das Motivrepertoire standardisierter sind.

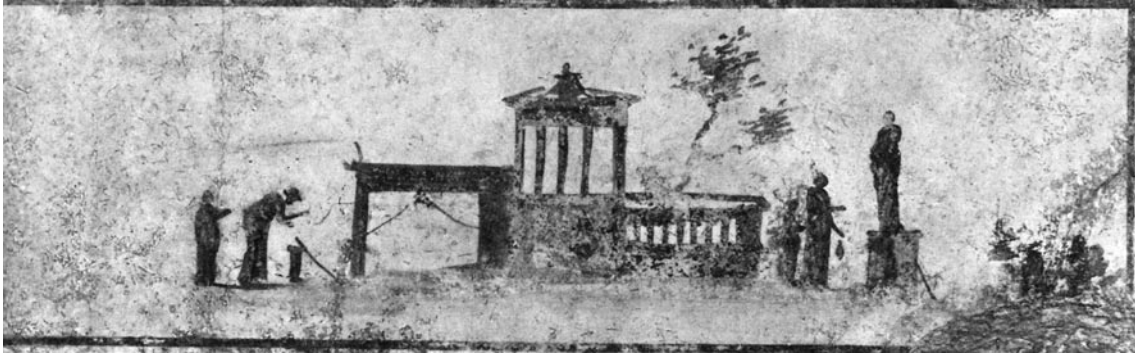
⁷⁶ Die Dekorationen wurden 1838 entdeckt und 1922 in das Thermenmuseum gebracht. Die Fresken lagern derzeit im Museumsdepot und werden restauriert. Ein zugehöriges Landschaftsfresko tauchte 1991 im Londoner Kunsthandel auf und wurde von R. Ling publiziert. Das Columbarium selbst mit seinen halbrunden *loculi* und dem nackten Mauerwerk ist nach wie vor intakt. Samter 1893, 105–135; Bendinelli 1941, 1–9. 32–38; Andreae 1969b, 464; Benocci 1993, 31 f.; Ling 1993, 127–129.

⁷⁷ Unter den Verstorbenen befanden sich ein P. Cornelius Scipio, ein Sextus Quentilius Varus und etliche mit Namen in archaisierender Orthographie. Einer der Freigelassenen trug ein anderes Pronomen als sein Patron, was in nachaugusteischer Zeit nicht mehr vorkommt. Die Datierung wird von dem Stil der Fresken gestützt. Vgl. Rostowzew 1911, 26–29; Lehmann 1953, 103; Blanckenhagen u. a. 1962, 18; Andreae 1969b, 465; Leach 1974, 85; Mielsch 1981, 201; Charbonneaux u. a. 1988, 173; Leach 1988, 261 f.

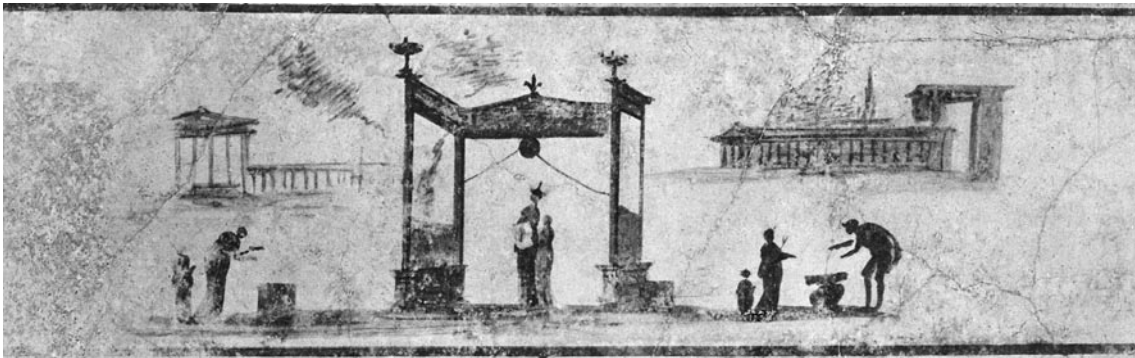
⁷⁸ Obwohl nicht alle Bilder des Columbariums erhalten sind (die oberen Nischen und Dekorationen sind abgebrochen), überwiegen prozentuell die Tierbilder, Fruchtstillleben (gemeinsam 54) und die sakral-idyllischen Landschaften (39), gefolgt von Genredarstellungen (15) und den nilotischen Landschaften (12). Samter 1893, 136–140; Ling 1993, 129; Baldassarre u. a. 2002, 170; Croisille 2005, 257.

⁷⁹ Der Mosaikboden nennt einen C. SCRIBONI[U]S C.I. MEN[OPHI]LUS als Stifter. Das epigraphische Material von den verschlossenen *loculi* legt ebenfalls eine Errichtung und Erstaumalung in augusteischer Zeit nahe. Einige wenige *loculi* wurden in späterer Zeit erneuert und neu dekoriert. Die Fresken sollen demnächst von T. Fröhlich publiziert werden, der es mir dankenswerterweise ermöglichte, das Columbarium 2006 zu besichtigen, und der mir seine Aufnahmen der Landschaftsbilder zur Verfügung stellte. Catalli 1987, 147–151; Benocci 1993, 38–44.

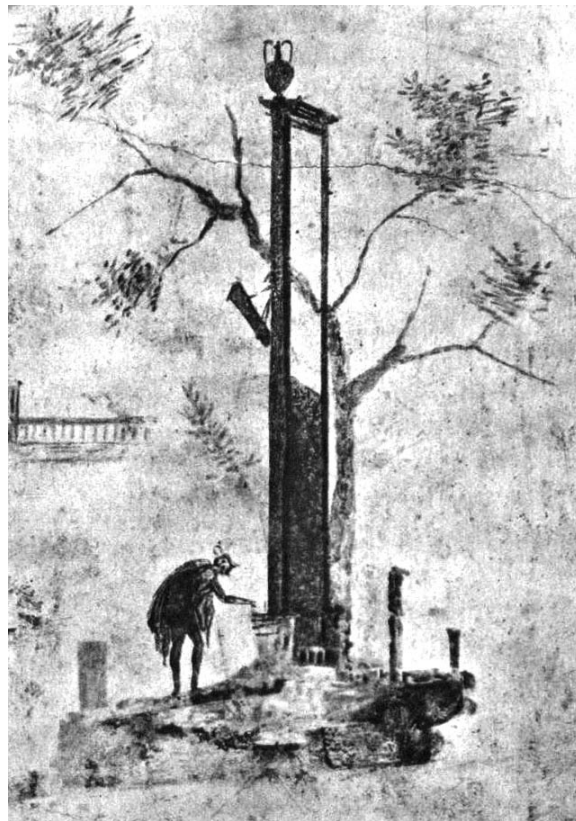
⁸⁰ Während die unterste Reihe der Nischen nur über gemalte *tabulae ansatae* verfügt, befindet sich in der Zone darüber ein Girlandenfries mit dionysischen Instrumenten. In der dritten Reihe wechseln sich Maskenstillleben, Vögel, Früchte und Gefäße ab. Die vierte Zone besteht aus den sakral-idyllischen Landschaften, die als einzelne Szenen locker aneinandergereiht sind. Darüber sind ein Fries mit Richterszenen und in der nächst höheren Etage verschiedene Tierbilder angebracht. Catalli 1987, 150; Benocci 1993, 40.



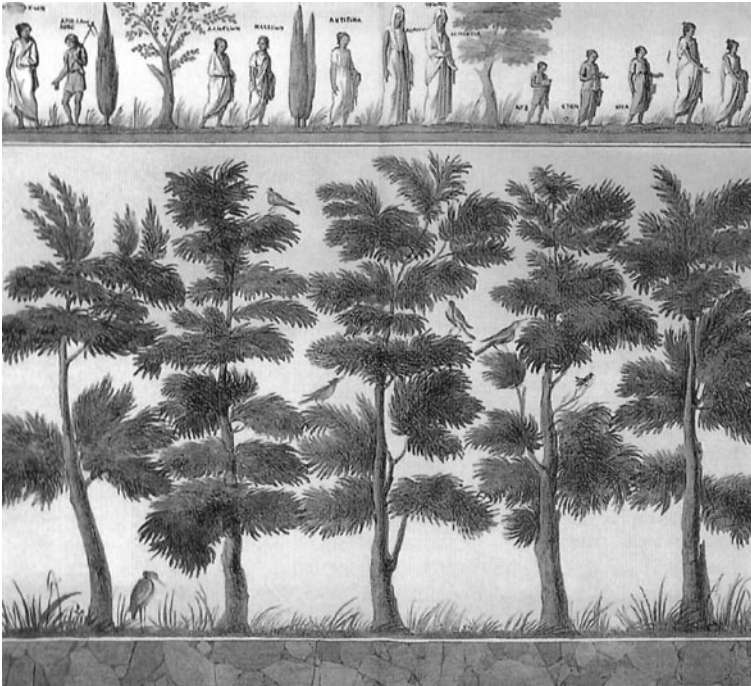
22 Rom, »großes« Columbarium der Villa Doria Pamphili. Sakral-idyllische Landschaften auf weißem Grund. Wand A (VII)



23 Rom, »großes« Columbarium der Villa Doria Pamphili. Wand C (X)



24 Rom, »großes« Columbarium der Villa Doria Pamphili. Wand F (XX).



25 Rom, Via Latina, Grab des Patron. Aquarell nach einem Wandfresko.
Garten mit Bäumen und Trauerprozession

Aber nicht nur in die Fresken der Villa Pamphili, sondern auch in andere Grabdekorationen augusteischer Zeit finden landschaftliche Elemente Eingang, wenngleich es sich in diesen Fällen nicht um sakral-idyllische Bilder handelt. So zeigt etwa das Columbarium des Patron an der Via Latina⁸¹ eine Gartenlandschaft mit Bäumen und Vögeln in der Hauptzone, während darüber ein Landschaftsfries mit einer Prozession der Angehörigen des Verstorbenen zu sehen ist (Abb. 25). Ebenso finden sich im Fries des berühmten Stalier-Grabes auf dem Esquilin landschaftliche Darstellungen⁸². Während die Westwand legendäre Szenen aus der Vorzeit Roms zeigt – Kämpfe zwischen Rutulern und Trojanern, die Errichtung der Stadtmauern von Lavinium –, ist auf der Nordwand u. a. der mythische Ursprung Roms zu sehen, als die beiden Zwillinge Romulus und Remus am Tiber, der als Flussgott

mit Schilfkrone anwesend ist, ausgesetzt werden (Abb. 26. 27). Die Szene wird in eine idyllische Landschaft mit Hirten und Schafherden versetzt, die Assoziationen mit dem bukolischen Genre weckt⁸³.

Zwar belegen diese Beispiele die Aufnahme von Landschaftsmotiven in die Grabmalerei, aber sowohl die sakral-idyllischen Bilder als auch die Gartenmalereien und bukolischen Szenen finden sich in den gleichzeitigen Fresken der römischen Wohnhäuser und Villen. In der Wahl der Thematik, der stilistischen Ausführung und den einzelnen Bildsujets lassen sich also kaum Unterschiede zu den Bildern der privaten Lebenswelt ausmachen, was grundsätzlich gegen eine eschatologische Symbolik in den Landschaftsfresken der Columbaria spricht. Die primäre Funktion der sakral-idyllischen Grabmalereien scheint also in ihrer dekorativen Wirkung bestanden zu haben, um das Columbarium sowohl für die Toten als auch für

⁸¹ Eine Inschrift nennt den griechisch sprechenden Arzt Patron als Inhaber des Grabes an der Porta Capena. Die Anlage wurde bereits im 19. Jh. ergraben, die fragmentarisch erhaltenen Malereien gelangten in den Pariser Louvre. Der Landschaftsfries der Oberzone nennt Atheno, die verschleierte Frau des Patron, seine beiden Töchter Appoleia und Antigona sowie seine Söhne Malchion und Lamedon, die zwischen verschiedenen Bäumen in Form einer Trauerprozession dargestellt werden (Abb. 25). Secchi 1843, 1–39; Jashemski 1979, Kat. 132; Peek 1979, 255–259; De Caro 1990, 270; Andreae 1996, 64; Ghedini – Salvadori 2001, 96; Baldassarre u. a. 2002, 170–172; Croisille 2005, 219–222.

⁸² 1875 in der Umgebung der Porta Maggiore entdeckt, wurde das esquilinische Columbarium vermutlich von der Familie des Triumphators T. Statilius Taurus errichtet. Das Mauerwerk aus *opus reticulatum* legt einen Datierungsansatz in augusteische Zeit, am Ende des 1. Jhs. v. Chr., nahe. Es wurde vermutet, dass der Fries mit Szenen aus der Gründungssage Roms auf Vorlagen aus der offiziellen Reliefkunst, vielleicht auf den Relieffries der Basilica Aemilia, zurückgehen könnte. Stilistisch stellt der Fries eine gelungene »eklektische« Verbindung aus realistischen und idealisierenden Elementen, republikanischer und hellenistischer Kunst dar. Baldassarre u. a. 2002, 173–175; Bianchi Bandinelli 1970, 118; Ling 1991, 111; Moormann 2001, 101; Croisille 2005, 160.

⁸³ Eine Szene mit Hirten und Ziegen findet sich auch in den Odyssee-Landschaften vom Esquilin (Abschnitt 2). Dass bukolische Motive in mythologische Landschaften und Sagenbilder einbezogen werden, zeugt von der Beliebtheit des Genres in spätrepublikanischer und augusteischer Zeit. Im Fries des Stalier-Grabes haben die bukolischen Elemente aber auch insofern eine Berechtigung, als sie auf die grundsätzliche Bildthematik zurückgeführt werden können: die Auffindung der Zwillinge durch Faustulus und die Hirten (Abb. 26. 27). Baldassarre u. a. 2002, 174. Zu den Odyssee-Landschaften: Beyen 1960, 268–305; Andreae 1962, 107 f.; Blanckenhagen 1963, 115–118; Peters 1963, 27–31; Ling 1991, 110; Biering 1995, 155–163; Andreae 1999a, 246; Mielsch 2001, 52.



26–27 Rom, Esquilin, sog. Columbarium der Stabianae. Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo. Landschaft mit Szenen aus der Gründungssage Roms: Auffindung von Romulus und Remus durch die Hirten

die Hinterbliebenen mit einer ähnlichen Bilderwelt wie in den Häusern zu schmücken⁸⁴. Eine Deutung der sakral-idyllischen Grabmalereien kann also nicht grundsätzlich von den Bildern im Wohnkontext abweichen, was aber noch nicht heißen muss, dass es innerhalb der sakral-idyllischen Landschaften solche Bildkonnotationen nicht gibt, die mit Jenseitsvorstellungen und Totenkult in Zusammenhang stehen. Denn wie bereits deutlich wurde, weisen die sakral-idyllischen Szenen eine breite Palette möglicher Assoziationen für den Betrachter auf und erlauben immer eine Interpretation auf mehreren Bedeutungsebenen – eine semantische Mannigfaltigkeit, die vom antiken Rezipienten nicht als störend empfunden wurde, sondern vielmehr erwünscht war.

So wurde für die sakral-idyllischen Fresken, und hier nicht nur in den Columbaria, eine Verbindung zum Toten- und Ahnenkult vermutet, indem man einen bestimmten Motivtypus von Architekturen, der in den Landschaften immer wieder anzutreffen ist, als einen sepulkralen Baukomplex auffasste. Könnte dieses verbreitete Bildmuster, bestehend aus einem rechteckigen oder runden Turmhaus mit Ädikula oder Gartenanbau, einen ländlichen Grabbezirk darstellen, zu dem sich die Pilger und Opfernden aus Gründen

⁸⁴ Dass die römische Grabmalerei lange Zeit keine Ikonographie mit explizit funeärer Bedeutung entwickelte, ist ein vielfach beobachtetes Phänomen. Samter 1893, 143 f.; Ling 1993, 131–133; Baldassarre u. a. 2002, 166–170. 175.

der Ahnenverehrung begeben? Dass es sich bei dem gängigen Typus ›Haus mit Garten‹ eher um ländliche Wohn- und Profanbauten als um Grabdenkmäler handelt, wird schon dadurch nahegelegt, dass in den sakral-idyllischen Landschaften gelegentlich auch eindeutige Grabbauten gezeigt werden⁸⁵. Eine ebenso lose Verbindung zum Totenkult könnte in der herausragenden Bedeutung des Gottes Priapus bestehen, der als ein Sinnbild des ›unzerstörbaren Lebens‹ auch die Kräfte der Erneuerung und der Wiedergeburt repräsentierte. Sowohl in dieser als auch in apotropäischer Funktion wirkte Priapus als Wächter und Schützer der Gräber⁸⁶. Dionysische Assoziationen sind auch in anderen Bildern der Columbaria der Villa Pamphili anzutreffen (Masken, Girlanden, Ritualgegenstände), sodass die Landschaften mit ihrem frommen, opfernden Landvolk durchaus auf den realen Totenkult und die andauernde *pietas* der Hinterbliebenen gegenüber den Ahnen anspielen könnten⁸⁷.

Deutlicher als der nur schwach greifbare Bezug zum Grab- und Totenkult ist der Einfluss mythologischer Jenseitsvorstellungen auf die sakral-idyllische Landschaftsmalerei. Denn die heiteren, paradiesischen Landschaften der sakral-idyllischen Bilderwelt zeigen eine auffallende Parallele zu den Beschreibungen des Elysiums, wie sie in der augusteischen Dichtung gelegentlich anzutreffen sind. Im 6. Gesang der »Aeneis«, als sich Aeneas in die Unterwelt begibt, um dort seinen Vater Anchises zu treffen, werden die Gefilde der Seligen als eine blühende und liebliche Landschaft beschrieben, ein *locus amoenus* voller Wälder, Haine, Flüsse, grüner Fluren und strahlendem Licht, der von den Seelen der Frommen und Tugendhaften bewohnt wird, die dort fortwährende Muße und Annehmlichkeiten genießen⁸⁸. Eine vergleichbare Schilderung des Elysiums als fruchtbare, idyllische Landschaft findet sich im sog. Axiochos-Traktat, der in der Antike Platon zugeschrieben wurde, aber vermutlich im 1. Jahrhundert v. Chr. entstanden ist. Darin berichtet Sokrates über die Freuden der jenseitigen Landschaft, dass sie voller Fruchtbarkeit und üppiger Vegetation sei, während alle Zeit ein mildes Frühlingsklima herrscht⁸⁹. In den Epoden des Horaz werden die Inseln der Seligen mit den Wirren der Bürgerkriegszeit kontrastiert, die der Dichter auf der Suche nach einem paradiesischen Elysium hinter sich lassen will: »Die Fluren, die seligen, suchen wir, die Fluren und die reichbeglückten Inseln, wo die Erde ohne Ackern Getreide schenkt noch jedes Jahr und unbeschnitten immer weiter wächst

⁸⁵ Das Motiv ist charakteristisch für die sakral-idyllischen Landschaften ab der Phase IIB und wurde von M. Rostowzew als »Haus mit Garten« bezeichnet, wobei er eine Interpretation im funerären Zusammenhang für möglich hielt (ptolemäische Grabbauten). Rostowzew 1911, 14 f. 18. 20. 69 f. Auch P. Grimal betonte den sepulkralen Aspekt, hielt die Turmhäuser für römisch-hellenistische Grabbauten und erkannte in den sakral-idyllischen Landschaften eine »campagne des morts«. Aber die Tatsache, dass in einigen Beispielen sakral-idyllischer Landschaftsmalerei (Boscoreale, Cubiculum [M]; Boscoreale, Cubiculum [16]) geschlossene Monumente mit Kuppeldächern eindeutig als Mausoleen ausgewiesen sind, macht die Deutung der Turmhäuser als Grabmonumente eher unwahrscheinlich. Grimal 1969, 333. Vgl. Rostowzew 1911, 71; Blanckenhagen u. a. 1962, 11. 13; Peters 1963, 14.

⁸⁶ Als ein Fruchtbarkeitsgott symbolisiert Priapus sämtliche Lebenskräfte der Natur, die auch über Verfall und Vergänglichkeit triumphieren. Roscher, ML III 2 (1909) 2975 f. s. v. Priapus (O. Jessen); Grimal 1960, 293.

⁸⁷ Gerade im Kontext der Grabmalereien könnte die vorhandene Konnotation von *pietas* auf den Totenkult bezogen worden sein. *pietas* war nicht nur ein pflichtgemäßes Verhalten gegenüber den Göttern, sondern auch gegenüber den Verstorbenen, deren Kult nicht vernachlässigt werden durfte, um Andenken und Erinnerung der Ahnen am Leben zu halten. Gerade in der *memoria* durch die Nachkommen sah die römische Religion die einzige Form von ›Unsterblichkeit‹. Ling 1993, 129.

⁸⁸ Verg. Aen. 6, 637–641. 658–659. 672–674: *His demum exactis, perfecto munere divae, devenere locos laetos et amoena virecta fortunatorum nemorum sedisque beatas. Largior hic campos aether et lumine vestit purpureo, solemque suum, sua sidera norunt. [...] inter odoratum lauri nemus, unde superne plurimus Eridani per silvam volvitur amnis. [...] Nulli certa domus; lucis habitamus opacis riparumque toros et prata recentia rivis incolimus.* »Erst als sie dieses getan und das Opfer der Göttin gebracht war, kamen sie hin zu den Orten der Freude, in glückliche Wälder, lieblich grünende Fluren, zum seligen Sitz der Frommen. Reichlicher hüllt der Äther in Purpurlicht die Gefilde, eine eigene Sonne erkennen sie eigene Sterne. [...] Mitten im duftenden Lorbeerhain, von wo sich nach oben durch den Wald die Fluten des breiten Eridanus wälzen. [...] Keinem ist eigen ein Haus, wir wohnen in schattigen Hainen, auf den Wiesen, von Bächen erfrischt, und an schwellenden Ufern lagern wir uns.« (Übersetzung nach Plankl 1989, 162 f., Zitat nach Carena 1985, 564–566).

⁸⁹ Ps.-Plat., Axiochos 371 D: »Denjenigen, deren Lauf im Leben ein guter Schutzgeist lenkte, wird der Aufenthaltsort der Frommen zur Wohnstätte angewiesen, wo fruchtbare Jahreszeiten von Erzeugnissen aller Art strotzen, lauterer Gewässer Quellen sprudeln, Wiesen aller Farben im Frühlingschmucke bunter Blumen prangen, wo sich die Weisen besprechen, Dichter die Theater füllen, Reigentänze und Tonkunst süßer Klänge sich darbieten, wohlgeordnete Gastmähler und keine Vorbereitungen erheischende Festschmäuse sowie harmlose Freude und ein ergötzliches Leben. Denn hier tritt weder ein Übermaß der Hitze noch eins der Kälte ein, sondern sie atmen eine glückliche Mischung von den Strahlen der Sonne erwärmte Luft.« (Zitiert nach der Übersetzung bei Andreae 1996, 25. 88 f.).

der Wein; es grünt und nimmer trägt der Olivenzweig, die junge Feige ziert den eigenen Baum, Honig tropft aus hohler Eiche, von hohen Bergen leicht springt herab das Wasser rauschenden Fußes.«⁹⁰ Sowohl bei Horaz als auch in den anderen Quellen verbindet sich die Idee von der seligen, jenseitigen Landschaft mit dem Konzept der *aurea aetas*, dem Goldenen Zeitalter. Beide Vorstellungswelten stehen in einer undefinierbaren zeitlichen Entfernung von der gegenwärtigen Lebenswelt des Menschen und werden durch eine friedlich-üppige Landschaft geprägt, in der agrarischer Automatismus, Fruchtbarkeit und ewiger Frühling herrschen, die dem Menschen ein geruhsames, heiteres und freudiges Dasein verheißen⁹¹. Dem entspricht der schwebende, suggestive Stil vieler Landschaftsbilder, die wie losgelöste Inseln aus einem Nebelmeer oder einem Gewässer auftauchen, um den Eindruck einer imaginären Traumlandschaft hervorzurufen⁹².

Bezeichnenderweise treten diese Visionen von einem glücklichen Dasein in elysischer Landschaft nicht nur im Kontext der Grabmalerei auf, sondern werden auch in den gleichzeitigen Villen und Wohnhäusern dargestellt. Damit werden die Freuden der seligen Gefilde aber z. T. schon für das Diesseits in Anspruch genommen, um mit denselben mannigfaltigen Konnotationen auch in der Grabmalerei aufzutauchen. Dass Diesseits und Jenseits, verklärtes Leben und seliges Weiterleben im Bild des Elysiums ineinander wirken, bezeugt nicht nur das vermehrte Aufkommen landschaftlicher Sujets in den augusteischen Columbaria, sondern auch das Epigramm im Grab des Patron, wo der reale Grabgarten mit dem Elysium verbunden wird: »Weder Brombeersträucher noch andere dornige Pflanzen umgeben mein Grab, noch schreit der nächtliche Vogel in seiner Umgebung, sondern jede Art erfreulicher Bäume und Pflanzen wachsen um meinen Sarg, die Äste vollgeladen mit herrlichen Früchten. Es kreisen darüber die Nachtigall mit klangvollem Singen und die Zikade, und die Schwalben mit dem weisen Trillern und die harmonische Grille, die ihren lieblichen Gesang aus der Brust hervorbringt. Ich, Patron, habe an den Menschen Gutes vollbracht, um einen fröhlichen Platz im Hades zu erlangen.«⁹³ Wenngleich die sakral-idyllischen Bilder in den Columbaria der Villa Pamphili für mehrere Interpretationsebenen offen sind, so scheint die paradiesische Landschaft doch in gewissen Aspekten auf ein Elysium zu verweisen, das man sich bereits im Diesseits erträumt, für das Jenseits erhofft, und das noch ähnlich in dem hadrianischen Hypogäum von Caivano zu sehen ist⁹⁴.

⁹⁰ Hor. epod. 16, 41–48: *Arva beata petamus, arva divites et insulas, reddit ubi cererem tellus inarata quotannis et inputata floret usque vinea, germinat et numquam fallentis termes olivae suamque pulla ficus ornat arborem, mella cava manant ex ilice, montibus altis levis crepante lympa desilit pede.* (Übersetzung und Zitat nach Kytzler 1981, 271). Auch bei Horaz (epod. 16, 63) sind es die Frommen, denen das Elysium zuteil wird: *Iuppiter illa pia secrevit litora genti, [...]*. »Jupiter hat jene Gestade einem frommen Geschlecht zugeteilt.« (Übersetzung und Zitat nach Kytzler 1981, 273). Troxler-Keller 1964, 85; Schneider 1995, 121.

⁹¹ Eine Anspielung auf die *aurea aetas*-Thematik ist ebenfalls in den sakral-idyllischen Bildern festzustellen, wo die Landschaft durch Fertilität, Frieden und ein mildes Klima gekennzeichnet ist: Verg. ecl. 4, 4–10. 40–45; Verg. georg. 2, 174 f. 335–345; Verg. Aen. 8, 319–325; Ov. met. 1, 99–115; Tib. 1, 3, 35–40. Vorbildhaft für die Behandlung des *aurea-aetas*-Motivs in augusteischer Zeit wirkten der Zeitaltermythos bei Hesiod und die Beschreibung vom Garten des Alkinoos in der Odyssee, der die typischen Kennzeichen der Ideallandschaft trägt: Hes. erg. 110–126; Hom. Od. 7, 112–128. Reynen 1965, 415 f.; Kettmann 1972, 82. 94. 100. 134 f. 192 f.; Leach 1974, 100; Himmelmann 1980, 15; Silberberg 1980, 37; Buchheit 1986, 131 f.; Förtsch 1989, 342; Schönberger 1994, 208 f.

⁹² Der schwimmende »Inselstil«, der durch die Luftperspektive noch verstärkt wird, findet seine bevorzugte Anwendung bei den sakral-idyllischen Architekturlandschaften der frühaugusteischen Zeit, aber auch in den Boscotrecase-Landschaften des Dritten Stils. Als Beispiele sind hier nicht nur die Malereien der Villa Pamphili, sondern auch die weiß- und schwarzgrundigen Fresken im Triclinium (C) (Abb. 10) und der Ambulatio (F) (Abb. 11–16) der Villa Farnesina sowie ein einzelnes Landschaftsfragment aus der Villa Albani zu nennen (Abb. 28). Blanckenhagen u. a. 1962, 32–34; Blanckenhagen 1963, 145; Silberberg 1980, 7. 28. 30 f.; Schneider 1995, 113 f.; Kotsidu 1999, 96.

⁹³ Übersetzung nach De Caro 1990, 270, Zitat nach Peek 1979, 258. οὐ βᾶτοι, οὐ τρίβολοι τὸν ἐμὸν τάφον ἀμφὶς ἔχουσιν οὐδ' ὀλολυγαία νυκτερὶς ἀμπέταται· ἀλλὰ με πᾶν δένδρον χαρῆν περὶ ὄϊσκον ἀνέρπει κυκλόθεν, εὐκάρποις κλωεῖν ἀγαλλόμενον, πωτᾶται δὲ περὶ ξι λυγρῆ μινυρίστρια ἀηδῶν καὶ τέττιξ γλυκεροῖς χεῖλεσι λειρὰ χέον καὶ κοφὰ τραυλιζουσα χελεῖδονις ἢ τε λυγύπνουσ ἀκρίσ ἀπὸ στήθουσ ἠδὺν χέουσα μέλοσ. Πάτρων ὄσσα βροτοῖσιν ἐράσμια, πᾶντ' ἐτέλεσσα, ὄφρα καὶ ἰν Ἀΐδη τερπνὸν ἔχοιμι τόπον· Die Landschaft des Grabgartens wird hier nicht nur zum erfüllten Dasein des Verstorbenen in Beziehung gesetzt, sondern weist darüber hinaus auf sein kommendes Schicksal im »Haus des Hades« hin. Vgl. Baldassarre u. a. 2002, 170. 172.

⁹⁴ In den beiden Lünetten des Hypogäums von Caivano erscheinen sakral-idyllische Meeres- und Küstenlandschaften, die in Form eines verstreuten »Inselstils« Angler auf einem Felsen, Opfernde an einem Kultmonument und Hirten mit ihrem Weidevieh zeigen (Neapel, Mus. Naz.). Unter den Motiven findet sich eine zentrale Gelageszene im Freien, sodass eine Deutung als Elysiumsbild wahrscheinlich ist. Eine ähnliche Gelageszene, allerdings losgelöst von den sakral-idyllischen Landschaften, findet sich auch

4. Die Landschaft und das Göttliche: Literarisch-philosophische Naturkonzepte als Grundlage der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei

Etwa zeitgleich mit dem Aufschwung der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in augusteischer Zeit macht sich in der lateinischen Dichtung eine veränderte Naturauffassung bemerkbar, die von einem sentimental empfunden geprägt wird. In den Werken des Horaz, Tibull und Vergil wird die Landschaft zunehmend mit Stimmungen und Gefühlen aufgeladen. Die paradiesischen, seligen und angenehmen Aspekte der Natur werden auf das menschliche Dasein übertragen und dienen als neues Ausdrucksmittel zur Beschreibung einer psychischen Verfassung. Damit wird die Landschaft zu einer Projektionsfläche, einem Spiegel menschlicher Emotionen, Sehnsüchte und Bedürfnisse⁹⁵, wobei die enge Verknüpfung zwischen Landschaft und menschlicher Gefühlswelt gleichsam eine Möglichkeit zur Behandlung religiöser Themen eröffnet. In bewusstem Gegensatz zur städtisch-urbanen Zivilisation, zur eigenen historischen Realität und den traditionellen Staatskulten wird die poetische Landschaft mit sakralen Assoziationen belegt, die von einer persönlichen Anteilnahme getragen werden. In der Ideallandschaft entdecken die augusteischen Dichter einen Bereich sakraler und moralischer Reinheit, eine Welt, in der Mensch, Gottheit und Natur noch im Einklang stehen, wo göttliche Ordnung, echte Frömmigkeit und eine einfache, unverdorbene Lebensweise herrschen.

Diese sentimental-sakrale Verbrämung von Landschaft begegnet aber nicht nur in den Werken der Dichtung, wo ländliche Gottheiten inmitten einer idealisierten Natur verehrt werden⁹⁶, sondern auch in der gleichzeitigen Wandmalerei, in der eine zeitlose *pia gens* ihre Gaben in den Heiligtümern der Naturgottheiten darbringt. Dabei ist der fiktionale Gehalt der sakralen Ideallandschaften nicht zu verkennen, die in der Wandmalerei genauso wie in der Dichtung die realen Verhältnisse des Landlebens bewusst ausblenden⁹⁷, um sich einer mythisch-verklärten Vergangenheit oder – mehr noch – einer zeitlosen Wunschwelt zu widmen. In diesen Traumlandschaften spiegelt sich aber nicht nur die Suche nach einem »verlorenen

im »großen« Columbarium der Villa Pamphili. Weitere sakral-idyllische Bilder tauchen um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. im sog. Pankratiergrab an der Via Latina in Rom auf. Die oligochromen Landschaften zeigen das übliche Motivrepertoire mit Hirten, Wanderern, Opfernden, heiligen Bäumen und ländlichen Tempeln, wobei die einzelnen Szenen in das System der Gewölbekonstruktion eingebunden sind. Wirth 1969, 83–85. 87–89; Andraea 1967, 210; Darling 1979, 53–226; Ling 1993, 131; Mielsch 2001, 188.

⁹⁵ Der emotionale Grundtenor der augusteischen Landschaftsdichtung und die enge Verflechtung von Natur und menschlicher Lebenswelt wurden von der philologischen Forschung seit Langem erkannt. Voraussetzung für eine derartige Durchdringung von Landschaft und menschlicher Gefühlswelt ist freilich eine rein ästhetische und zweckfreie Betrachtung der Natur, wie sie sich seit dem 1. Jh. v. Chr. im Zuge der römischen Villenkultur entwickelt hatte. Snell 1955, 378 f.; Troxler-Keller 1964, 73 f. 77; Pietzcker 1965, 8. 19. 84. 88. 93 f.; Leach 1974, 99; Römer 1981, 29; Schneider 1995, 58 f. 79; von Albrecht 1996, 149 f.; von Albrecht 2001, 117.

⁹⁶ Als Beispiel dieses sakralen Naturempfindens lassen sich die Elegien des Tibull und Vergils »Georgica« anführen: Tib. 2, 1, 17. 37–46: *Dii patrii, purgamus agros, purgamus agrestes: Vos mala de nostris pellite limitibus, [...] Rura cano rursusque deos. His vita magistris desuevit querna pellere glande famem: Illi compositis primum docuere tigillis exiguum viridi fronde operire domum, [...] Tunc victus abiere feri, tunc consita pomus, tunc bibit irriguas fertilis hortus aquas, antea tunc pressos pedibus dedit uva liquores mixtaque securo est sobria lympa mero.* »Ihr väterlichen Götter, wir reinigen die Äcker, wir reinigen die Landleute: Vertreibt ihr die Übel von unseren Grenzen, [...]. Die Felder besinge ich und die Feldgötter. Mit ihnen als Lehrmeister gewöhnte es sich menschliches Leben ab, mit der Kernfrucht der Eiche den Hunger zu vertreiben: Jene lehrten das erste Mal, Balken zusammzusetzen und das enge Haus mit grünem Laub zu bedecken, [...]. Damals verschwanden die wilden Lebensweisen, damals wurde der Obstbaum angepflanzt, damals trank der fruchtbare Garten aus bewässernden Leitungen, damals gab die vorher von Füßen ausgepresste Traube Säfte von sich, und gemischt wurde nüchternes Wasser mit sorgenstillendem Wein.« (Übersetzung und Zitat nach Lilienweiß 2001, 72–75). Verg. georg. 2, 467–474: [...] *at securo quies et nescia fallere vita dives opum variarum, at latis otia fundis, speluncae vivique lacus et frigida Tempe mugitusque boum mollesque sub arbore somni non absunt; illic saltus ac lustra ferarum et patiens operum exiguoque adueta iuventus, sacra deum sanctique patres; extrema per illos Iustitia excedens terris vestigia fecit.* »Dafür aber genießt man Ruhe und Frieden und ein Leben ohne Trug, das reich ist an mancherlei Gut, und lebt auf weiten Feldern in Muße. Auch fehlen nicht Grotten, natürliche Seen, nicht kühles Tempetal, das Muhen der Rinder und wohliger Schlummer unter Bäumen. Bergweiden sind da, Wildschlupfe, eine Jugend, an ausdauernde Arbeit und karges Leben gewöhnt, Heiligtümer der Götter und Väter, in Ehren gehalten. Als die Gerechtigkeit von der Erde schied, hinterließ sie bei den Bauern ihre letzte Spur.« (Übersetzung und Zitat nach Schönberger 1994, 66 f.). Vgl. Hor. carm. 1, 4, 1–12; 3, 22, 1–8; Tib. 1, 1, 15–20; 2, 1, 1–37; 2, 5, 23–34; Verg. ecl. 2, 61–62; Verg. georg. 1, 1–23. 337–342. Leach 1980, 59; Schönberger 1994, 207; Günther 2002, 45.

⁹⁷ Mehr noch als in der Dichtung sind die Landschaften der Freskenmalerei idealisiert und geglättet. Im Gegensatz zu der stets heiteren und ungetrübten Bilderwelt der sakral-idyllischen Landschaften thematisiert Vergil im 1. Gedicht der »Bucolica« beispielsweise die massenhaften Landenteignungen italischer Bauern, Verg. ecl. 1, 1–3: *Tityre, tu patulae recubans sub*

Paradies« wider, in dem der Mensch in einer von Göttern erfüllten Natur sorglos aufgehoben ist, sondern die sakral-idyllischen Landschaften weisen eine Art »Doppelcharakter« auf, der mehr beinhaltet als ein ideelles, rein fiktives Anknüpfen⁹⁸. Zwar sollen und können die Sakralidyllen nicht realiter aktualisiert und in die historische Wirklichkeit umgesetzt werden – darüber sind sich die Zeitgenossen durchaus bewusst und kokettieren sogar damit⁹⁹ –, aber das Vorstellungskonzept von einer »heiligen«, einer gesegneten Landschaft dient dennoch zur Bereicherung und Überhöhung der eigenen Lebenswirklichkeit. Indem traditionelle, rein religiöse Motive mit naturphilosophischen Ideen in Verbindung gebracht werden, geschieht eine Vermischung der Ebenen, sodass dieselben Bildwelten sowohl im Sinne einer rückwärtsgerichtetem Verherrlichung längst vergangener Zeiten als auch im Sinne einer naturphilosophischen Grundhaltung gelesen werden können. Abermals erweist sich hier die semantische Offenheit römischer Wandmalerei, die es dem Betrachter gestattet, die Bilder auf mehreren Bedeutungsebenen zu interpretieren, und der es gerade darauf ankommt, verschiedene Assoziationen zu ermöglichen. Je nach Geschmack und Bildungshorizont des Rezipienten kann die inhaltliche Erschließung der Landschaften eine andere sein, ob rein spielerisch, intellektuell, sentimental oder nur dekorativ.

Ein erster, nostalgisch verbrämter und stark idealisierter Zugang zu den Sakrallandschaften erfolgt über die immer wiederkehrende Beschwörung altrömischer Religion und den damit implizierten Konnotationen von *pietas*. Neben der *pietas* gegenüber Göttern und Ahnen ist es bezeichnend für die agrarisch geprägten Vorstellungen der altrömischen Religion, dass sich der Mensch überall von jenen göttlichen Mächten umgeben weiß, die für ihn vor allem durch ihr Wirken erfahrbar sind. Verbunden sind diese religiösen Konzepte mit dem Begriff des *numen*. Die ursprüngliche Wortbedeutung von *numen* wurde sowohl mit »Bewegung«/»Wirkung« als auch mit »Zunicken«/»Winken« wiedergegeben, wobei hier in beiden Fällen göttliche Bewegung und göttliches Winken gemeint ist¹⁰⁰. Welcher Übersetzung man hier auch den Vorzug gibt, der Begriff des *numen* scheint sich stets auf ein göttliches Wollen, Walten und Wirken zu beziehen, das immer als Resultat einer übernatürlichen, heiligen Macht entsteht. Obwohl der Ausdruck *numen* erstmals bei Accius in republikanischer Zeit belegt ist¹⁰¹, könnte das grundlegende Konzept numinoser Kräfte aus den ältesten Schichten der römischen Religion stammen. Charakteristisch für diese Vorstellungen ist es, dass die göttlichen Mächte für den Menschen allein aufgrund ihrer Wirkungen fassbar sind, sodass *numen* gerade jene Eigenschaft bezeichnet, durch die die Gottheit erst zur Gottheit wird – nämlich ihre Kräfte und Fähigkeiten. Zwar bleibt der Ausdruck *numen* bevorzugt Gottheiten vorbehalten und wird mit Götternamen verbunden, doch manifestiert sich auch in gewissen Naturphänomenen numinoses Walten: im Wachstum der Pflanzen, beim Reifeprozess des Getreides und beim Bestellen des Ackers¹⁰². Zur Vorstel-

tegmine fagi silvestrem tenui Musam meditaris avena: nos patriae finis et dulcia linguimus arva: nos patriam fugimus; »Du Tityrus, lehne dich zurück, beschirmt von der weitverzweigten Buche und übst auf feinem Schilfrohr ein ländliches Lied. Wir aber müssen den Heimatboden verlassen, die lieben Gefilde. Wir flüchten aus der Heimat.« (Übersetzung und Zitat nach von Albrecht 2001, 7). Nach der Schlacht von Philippi 42 v. Chr. wurden die Veteranen der Bürgerkriegslegionen von Octavian in Italien angesiedelt. Im Zuge dieser Landzuweisungen waren zahlreiche Kleinbauern gezwungen, ihre Ländereien zu räumen. Vgl. Grimal 1960, 215; Kettemann 1972, 20; Himmelmann 1980, 18; Effe – Binder 1989, 38. 61 f.

⁹⁸ Obwohl sich in den Bildern eine grundsätzliche Fiktionalität feststellen lässt, scheint sie von den Rezipienten in römischer Zeit nicht als störender Widerspruch oder als unvereinbar mit der eigenen Lebenswelt empfunden worden zu sein. Schneider 1995, 6 f. 111. 117. 124. 139–141. 147. 149 f.

⁹⁹ Erinnert sei hier wiederum an die zweite Epode des Horaz, wo der Dichter dem Wucherer Alfius ein Preislied auf das Landleben in den Mund legt, das als Spottgedicht in jambischen Versen verfasst ist: Hor. epod. 2, 1–70. Himmelmann 1980, 112; Simon 1986, 206.

¹⁰⁰ In der Forschung wurde der Ausdruck *numen* zunächst mit einer unpersönlichen Kraft oder dem Resultat einer wirkenden Kraft identifiziert, wobei diese Forschungsrichtung allgemein zur Übersetzung »Bewegung, Wirkung« tendierte. Rose 1935, 237–257; RE XVII 2 (1937) 1273–1291 s. v. Numen (F. Pfister); Rose 1951, 114; Latte 1960, 19. 57. 63; Schefold 1964, 13; Wagenvoort 1972, 350. 352. Die neuere Forschung leitet den Begriff von dem Verb *nuere* (»Zunicken, Winken, seinen Willen äußern«) ab und weist die *numina* bestimmten Gottheiten oder Phänomenen zu, deren göttliche Kraft gerade in ihrem *numen* besteht. Demnach ist der Ausdruck *numen* zuerst mit Gottheiten verbunden und wird vermutlich erst ab augusteischer Zeit zur Bezeichnung einer unpersönlichen, göttlichen Macht gebraucht. Muth 1986, 316 f.; Pötscher 1986, 356–362; Dumézil 1996, 18–31. Numen wäre demnach »the quintessential property of a god: that which makes a god a god.« Fishwick 1969, 361.

¹⁰¹ Accius spricht von *nomen et numen Iovis*: Acc. 173, 27. Muth 1986, 316; Pötscher 1986, 358.

¹⁰² Die altrömische Agrarreligion kannte viele *numen*, die beim Bestellen und Pflügen der Äcker gegenwärtig waren, beispielsweise den Vervactor oder den Redarator beim erstmaligen und zweimaligen Durchpflügen eines Feldes. Vgl. Muth 1986, 317 f.

lung göttlicher Wirkkräfte, deren Ursache letztendlich unerkennbar bleibt, passt es auch, wenn besondere Plätze und Landschaften zu heiligen Mächten in Bezug gesetzt werden. Demnach konnten *numina* auch an heiligen Orten wirken, sie wohnten in Wäldern, Hainen, Seen oder Bäumen – mehr noch, sie waren mit ihrer landschaftlichen Umgebung geradezu identisch. Diese animistisch geprägte Auffassung von *numina*, wonach besondere Phänomene oder Bereiche der Landschaft von göttlichen Kräften erfüllt sind, findet sich mehrfach in der lateinischen Literatur, etwa in Vergils »Aeneis«, wo ein urtümliches Heiligtum auf dem späteren Kapitol beschrieben wird: »Damals schon schreckt ein heiliges Graun vor dem Ort das verzagte Landvolk, damals schon sah es mit Beben den Wald und den Felsen. [...] Dort im Haine [...] und hoch auf dem schattigen Hügel wohnt ein Gott, doch welcher, ist ungewiss.«¹⁰³ Dass die heiligen Wälder und Haine mit zugehörigem *numen* ebenfalls einer altrömischen Tradition entstammten, belegen die Heiligtümer der Anna Perenna und der Dea Dia, die als italische Fruchtbarkeitsgöttinnen bis in das 1. Jahrhundert v. Chr. in zwei heiligen Wäldern am Tiber und der Via Flaminia verehrt wurden¹⁰⁴.

Eine derartig enge Verbindung zwischen Gottheit und Landschaft, *numen* und heiligem Ort, findet sich auch in den sakral-idyllischen Bildern wieder, in denen nicht nur ländliche Naturgötter wie Priapus und Diana-Trivia bevorzugt auftreten, sondern anikonische Kultmonumente und heilige Bäume als Leitmotive fungieren. Gerade das immer wiederkehrende Element des heiligen Baumes macht deutlich, dass Teile der natürlichen Landschaft zu einem Träger heiliger Kräfte geworden sind und sich in ihnen göttliches Wirken manifestiert. Noch bei Plinius sind die heiligen Bäume Wohnstätten von Geistern, die Wälder Tempel von Göttern, sodass sich an ihnen numinoses Wirken zeigt¹⁰⁵. In den sakral-idyllischen Bildern können die heiligen Bäume mit anderen Monumenten wie Säulen oder Toren verbunden sein oder für sich alleine stehen, wobei bunter Tänen-Schmuck und die Umfriedung mit einer Schola den Baum selbst als ein kultisch verehrtes Objekt ausweisen. So zeigt ein schönes Landschaftsfragment aus der Villa Albani einen alten, knorrigen Baum mit roten Tänen, vor dem Hirten ihr Opfer darbringen¹⁰⁶ (Abb. 28). In der weißgrundigen Ambulatio (F) der Villa Farnesina ist ein heiliger Baum mit dem Kultbild des sitzenden Apollo verbunden und wird von einer Einfriedung umgeben, vor der sich ein ruhender Hirt samt Weidevieh niedergelassen hat¹⁰⁷ (Abb. 11). Besonders beliebt ist die Kombination der heiligen Bäume mit der *porta sacra*, wobei die Äste fast immer durch das Tor hindurch wachsen – so zu sehen etwa im großen Columbarium der Villa Pamphili, der Villa Farnesina, der Villa von Boscotrecase und einem schwarzgrundigen Raum der Casa di

¹⁰³ Verg. Aen. 8, 348–351: *Iam tum religio pavidos terrebat agrestis dira loci, iam tum silvam saxumque tremebant. [...] Hoc nemus hunc [...] frondoso vertice collem (quis deus incertum est) habitat deus.* (Übersetzung nach Plankl 1989, 212 f., Zitat nach Carena 1985, 650). Aeneas wird in dieser Szene von dem Hirtenkönig Euander, der aus Arkadien stammte und sich in Latium niedergelassen hatte, über die Stätte des künftigen Rom geführt. Ähnlich berichtet Ovid von einer heiligen Quelle, in der *multi numen habere putant*, und der jüngere Plinius erzählt von dem geweihten *lacus vadimonis* in Etrurien: Ov. Her. 15, 159; Plin. epist. 8, 20, 3. Vergleichbare Textstellen: Ov. fast. 3, 296; Ov. am. 3, 1, 1; Plin. nat. 12, 2; Sen. epist. 41, 3. Die römische Religion kannte also Orte und besondere Plätze in der Landschaft, die von der Gottheit auserwählt waren und an denen göttliches *numen* wirkte. Krefeld 1957, 25 f.; Fishwick 1969, 361; Scheid 1997, 476 f.

¹⁰⁴ Nach der Beschreibung Ovids (Ov. fast. 3, 523–696) wurde das Fest der Anna Perenna an den Iden des März in einem heiligen Hain am Tiber, unweit von Rom, gefeiert. Roscher, ML I 1 (1886) s. v. Anna Perenna (O. Metzler) 355–359; Immisch 1928, 183. 187–189; Grimal 1969, 44–46; Wagenvoort 1972, 355; Dumézil 1996, 334.

¹⁰⁵ Plin. nat. 12, 2: *Haec fuere numinum templa, priscoque ritu simplicia rura etiam nunc deo praecellentem arborem dicant.* »Les forêts furent les temples des divinités, et, suivant le rite antique, les campagnes dans leur simplicité consacrent encore aujourd'hui à un dieu leur arbre le plus beau.« (Übersetzung und Zitat nach Ernout 1949, 20 f.). Vgl. Darling 1979, 37 f.; Bigalke 1990, 290.

¹⁰⁶ Es handelt sich um eine fragmentarische Architekturlandschaft, die 1764 an der Via Appia in der Umgebung der Quintilier-Villa gefunden wurde und sich heute in der Sammlung der Villa Albani befindet (Rom, Sammlung Villa Albani Inv. 164). Das weißgrundige Bild mit einer pastoralen Flusslandschaft im Vordergrund und einer luftperspektivisch verschwimmenden Szenerie aus Booten und Inseln im Hintergrund wird von Schuppensäulen und einem feinen Ornamentstreifen gerahmt. Sowohl die geringen Reste des Wandsystems als auch die Ausführung der Landschaft machen eine Datierung im Dritten Stil wahrscheinlich – nicht zuletzt, da die größten Parallelen zu den sakral-idyllischen Landschaften der Villa Farnesina bestehen. Hingegen ist eine Einordnung in den Vierten Stil oder in antoninische Zeit, wie sie von B. Andreae und J. K. Darling vorgeschlagen wurde, abzulehnen. Rostowzew 1911, 25 f.; Andreae 1972, 273–275; Leach 1974, 89 f.; Darling 1979, 9–52; Allroggen-Bedel 1992, 162–167; Andreae 1999b, 150.

¹⁰⁷ Rom, Mus. Naz. (Palazzo Massimo Inv. 1232). Rostowzew 1911, 21; Bragantini – De Vos 1983, 338.



28 Rom, Via Appia. Sammlung Villa Albani, Inv. 164. Sakral-idyllische Landschaft auf weißem Grund

Marcus Fabius Rufus in Pompeji¹⁰⁸ (Abb. 7. 16. 28. 29). Während sich die heiligen Bäume in einem ersten Bedeutungsfeld als Hinweis auf das ehrwürdige Alter der bescheidenen Kultplätze – und damit als Attribute – verstehen lassen¹⁰⁹, ist ihre Rolle in den sakral-idyllischen Landschaften insofern erweitert, als sie zu einem selbstständigen Träger göttlichen Wirkens werden. Die Verbindung von Landschaftselementen und sakralen Motiven reicht über eine bloße Verteilung von Heiligtümern und Götterbildern in einer »profanen« Landschaft hinaus. Natur und Gottheit sind vielmehr zu einer Einheit verschmolzen, sodass die Landschaft nicht nur einen neutralen Hintergrund für die Platzierung von Kultsymbolen bildet, sondern selbst zu einem sakral aufgeladenen Raum wird, der von göttlichen Kräften erfüllt ist¹¹⁰.

Dieselbe Durchdringung von Landschaft und Göttlichem lässt sich auch in einer weiteren Interpretationsebene fassen, die nicht mehr an die verklärten Konzepte der römischen Frühzeit und die altrömische *numen*-Vorstellung anknüpft, sondern sich an dem kosmologischen System der Stoa orientiert und dementsprechend einen philosophisch gebildeten Rezipientenkreis anzusprechen vermochte. Gerade die stoische Schule fand während des 2. und 1. Jahrhunderts v. Chr. verstärkten Eingang in das römische Denken, verbreitete sich zunehmend in den aristokratischen Kreisen der späten Republik, um in augusteischer Zeit nicht nur einen philosophischen Unterbau für politische und moralische Reformen zu liefern, sondern auch eine enge Verbindung mit der römischen Religion einzugehen. Wegbereiter für eine derartige Aufnahme stoischen Gedankenguts in den Bereich der römischen Religion waren nicht zuletzt die Werke von Varro, Cicero, Horaz und Vergil¹¹¹, in denen sich immer wieder eine Rezeption stoischer Religions- und Naturphilosophie feststellen lässt. Dabei knüpften die römischen Gelehrten vor allem an die kosmologischen Lehren der älte-

¹⁰⁸ Das Motiv ist derart verbreitet, dass hier nur exemplarisch einige Beispiele erwähnt werden: Villa Pamphili, »großes« Columbarium (Wand F, XX. Rom, Mus. Naz. Diocletiansthermen; Abb. 24); Villa Farnesina, Ambulatio (F) (Rom, Mus. Naz. Palazzo Massimo Inv. 1230; Abb. 15. 16), Triclinium (C) (Inv. 1080; Abb. 10); Villa von Boscotrecase, Cubiculum (15) (New York, Metr. Mus. Inv. 20.129.2), Cubiculum (16) (Neapel, Mus. Naz. Inv. 147503); Casa di Vibius Italus, Pompeji VII 2, 18, Cubiculum (i) (Abb. 7), Casa di Marcus Fabius Rufus, Pompeji VI Ins. Occ. 40, schwarzgrundiger Raum im Untergeschoss mit Felderdekoration und Mittelädikula im Dritten Stil. Innerhalb der Mittelädikula befindet sich eine polychrome Sakrallandschaft mit Tempel, *porta sacra*, heiligem Baum, Priapusstatue und Pilgern (Abb. 29).

¹⁰⁹ Dass die heiligen Bäume ein Zeichen für das hohe Alter der dargestellten Heiligtümer sind, wurde von H. von Hesberg für die dekorativen Landschaftsreliefs in augusteischer Zeit erkannt und von H. Kotsidu für die Landschaftsfresken ähnlich übernommen. Von Hesberg 1986, 23; Kotsidu 1999, 91. 103.

¹¹⁰ Die starke Verknüpfung von Natur und Sakralem in der augusteischen Landschaftsmalerei veranlasste schon L. Curtius zu einem pantheistischen Interpretationsansatz der sakral-idyllischen Bilder: »Gott und Natur sind eins.« Curtius 1929, 388 f. Vgl. Beyen 1960, 278; Grimal 1969, 328; Pochat 1973, 42; Bigalke 1990, 290.

¹¹¹ Koch 1954, 112; Troxler-Keller 1964, 75; Cardauns 1978, 85; Muth 1986, 315; Lapidge 1989, 1385–1392.



29 Pompeji Ins. Occ. 40, Casa di Marcus Fabius Rufus. Schwarzgrundiger Raum im Untergeschoss. Sakral-idyllische Landschaft mit Diana-Trivia und Priapus

ren Stoa an, orientierten sich an Zenon, Kleantes und Chrysispos¹¹², während die Schriften von Panaitios und Poseidonios seltener ausgeschöpft wurden.

Kernstück der stoischen Naturphilosophie ist die Auffassung von der gesamten Welt als einem lebenden Organismus (ζῷον). So wie ein Lebewesen durchläuft auch das Universum eine Art »biologischen« Kreislauf – es wird geboren, wächst, altert und stirbt, wobei sein Tod eine Selbstregeneration und Wiedergeburt zur Folge hat¹¹³. Dabei ist es gemäß der älteren Stoa nur eine terminologische Frage, ob dieses »kosmische Lebewesen« mit dem Namen Natur, Universum oder Gott belegt wird. Innerhalb der organisch strukturierten Welt waltet ein »feuriger Atem« als aktives Lebensprinzip, der ab Chrysispos

als πνεῦμα bezeichnet wird. Das πνεῦμα ist mit der gesamten Natur verwachsen, es verwandelt sich in alles und bildet jene »Weltseele«, die als geistige Grundlage in allen Dingen wirkt. Über die Annahme eines schöpferischen und vernünftigen Urprinzips gelangt die stoische Kosmologie zur Verehrung eines »Allgottes«, der nicht nur als weltimmanent vorgestellt wird, sondern alle Bereiche der Wirklichkeit umfasst. Durch das verbindende Element des Weltgeistes, der in den Dingen enthalten ist, besteht ein kausaler Konnex zwischen allen Teilen und Bausteinen des Kosmos: Sie sind durch das feurig-göttliche Urprinzip wie durch ein Band verknüpft und stehen in ständigem Austausch miteinander (σμπάθεια). Mithilfe dieser »Durchdringungstheorie« versucht die stoische Philosophie auch eine rationalistische Deutung der traditionellen Götter zu liefern, die zu Manifestationen und Erscheinungsformen des einen Weltgeistes erklärt werden¹¹⁴.

¹¹² Das verstärkte Anknüpfen an Zenon und Chrysispos findet auch in Ciceros Werk »De natura deorum« seinen Niederschlag, wo der Epikureer Velleius die Lehren der älteren Stoa referiert (Zenon, Persaios, Chrysispos), um sie danach der epikureischen Ansicht gegenüber zu stellen: Cic. nat. deor. 1, 36–40. Lapidge 1989, 1381.

¹¹³ Nach einer gewissen, »schicksalhaften« Zeitspanne kehrt der »Weltenorganismus« in seine feurigen Ursprünge zurück und wird in einer Art Weltenbrand vernichtet (ἐκπύρωσις). Dieses kosmische Feuer hat aber gleichzeitig eine Neugeburt der Welt zur Folge, wodurch sich die Weltkonzeption der Stoiker als zyklisch im Sinne einer »ewigen Wiederkehr des Gleichen« erweist (Diog. Laert. 7, 141 f.; Stoicorum Veterum Fragmenta 1, 98; 2, 589. 596. 624–627). Lapidge 1989, 1380. 1382; Long – Sedley 2000, 330–333. 370–373.

¹¹⁴ Eine derartige Identifizierung zwischen der philosophischen Gottheit der Stoiker und einer traditionellen Gottheit findet sich im berühmten Zeushymnus des Kleantes, wie er bei Stobaeus überliefert ist (1, 25, 3–1; 27, 4). Zeus wird hier als Urprinzip und erster Beweger der Natur gefeiert, der die Geschehnisse der Welt lenkt und mit vielen Namen benannt wird: Stoicorum Veterum Fragmenta 1, 537. – Der hier vorgestellte Abriss der stoischen Kosmologie muss notgedrungen unvollständigen bleiben und beschränkt sich auf die wichtigsten Grundzüge in den Lehren der älteren Stoa. In der Philosophiegeschichte des Diogenes Laertios findet sich bereits für Zenon die Lehre von der Welt als einer göttlichen Substanz sowie die Unterscheidung zwischen einem aktiven Weltprinzip (λόγος) und einem passiven Weltprinzip (ἔλη); vgl. Diog. Laert. 7, 134–138. 148–149). Eine ähnliche Lehre wurde von Chrysispos vertreten, der die stoische Kosmologie um die Auffassung des πνεῦμα (»Atemstrom«) bereicherte. Durch Poseidonios fand die Vorstellung eines göttlich-immanenten Urprinzips Eingang in die mittlere Stoa (Stoicorum Veterum Fragmenta, 1, 79, 1–12). Barth 1946, 145; Cardauns 1978, 85; Lapidge 1989, 1381–1385; Todd 1989, 1365–1371; Röd 1994, 206 f.; Kranz 1997, 302–305; Long – Sedley 2000, 7. 317 f. 321–323. 380–385. 389.

Ab der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. findet das pantheistische Weltkonzept der Stoa verstärkten Eingang in die römische Literatur, was sich beispielsweise in Ciceros philosophischer Schrift »De natura deorum«, aber auch in Vergils »Georgica« nachvollziehen lässt. So wird bei Cicero, in enger Anlehnung an die Lehre Zenons, die rhetorische Frage aufgeworfen: »Weshalb also sollte man das Weltall nicht für beseelt und weise halten, da es doch aus sich heraus beseelte und weise Wesen erzeugt?«¹¹⁵ Diese Überlegung von der Beseeltheit des Universums führt den Stoiker Balbus im Dialog zur Annahme, dass die Welt mit einer Gottheit identisch ist: »Es gibt also einen Urstoff, der das ganze Weltall in sich schließt und schützt, und zwar einen der Empfindungsvermögen und Vernunft besitzt. [...] Deshalb besitzt das Weltall zwangsläufig Weisheit, und das Wesen, das alle Dinge umfassen hält, zeichnet sich durch vollendete Vernunft aus; daher muß das Weltall eine Gottheit sein und die ganze Kraft des Weltalls auf einem göttlichen Wesen beruhen.«¹¹⁶ Eine dichterische Bearbeitung der stoischen Kosmologie findet sich im 4. Buch der »Georgica«, in dem Vergil über die Bienenzucht berichtet: »Einige lehrten bei solchen Zeichen und Beweisen, in den Bienen wohne ein Funke des göttlichen Geistes und ein Hauch des Äthers. Durchdringe doch Gott alles, jegliches Land, die Weiten des Meeres und den tiefen Himmel; von ihm erhielten kleines und großes Vieh, die Menschen und das ganze Geschlecht der wilden Tiere, ein jedes bei seiner Geburt den zarten Lebenshauch. Dorthin kehre dann auch alles zurück, löse sich heimkehrend auf, und nirgends sei Platz für den Tod, vielmehr schwinde sich das Lebendige empor wie ein Stern und eile zum hohen Himmel.«¹¹⁷ In Übereinstimmung mit der Tradition der älteren Stoa erfüllt auch bei Vergil ein umfassendes Lebensprinzip die gesamte Natur, ist die philosophische Gottheit in allen Aspekten der Welt enthalten. Damit lehrt die stoische Naturphilosophie aber gleichsam einen Pantheismus, in dem Welt und Natur zur Gottheit geworden sind. Auf diesem Wege einer pantheistischen Gottesvorstellung kann auch die philosophische Religionskritik, die zunächst als eine Destruktion der traditionellen Kulte wirkte, auf eine nächste Ebene gehoben werden. An die Stelle des alten Götterglaubens tritt nun eine philosophisch begründete Theologie, in der es nicht mehr auf die Verehrung einzelner Naturerscheinungen und ihrer *numen* ankommt, sondern auf die Erkenntnis der einen göttlichen Kraft, der alle Phänomene der Natur überhaupt zugrundeliegen. Dadurch werden die altrömischen Vorstellungen vom numinosen Wirken der Götter in der Natur aber nicht restlos verworfen, sondern können im Gewande einer allegorischen Deutung überdauern¹¹⁸. Denn obwohl sich mit der Übernahme der stoischen Kosmologie die konzeptuellen Grundlagen verändert haben, und es sein mag, dass für die gebildeten Aristokraten ein philosophischer Pantheismus im Sinne der Stoa den religiösen Ausgangspunkt bildet, ist ein radikaler Bruch mit den überkommenen Vorstellungen vom numinosen Walten der Götter nicht zwingend. Vielmehr besteht das integrative Potential einer pantheistischen Theologie gerade darin, jegliche Gottesvorstellung miteinzuschließen, was wiederum dem harmo-

¹¹⁵ Cic. nat. deor. 2, 22: *Cur igitur mundus non animans sapiensque iudicetur, cum ex se procreet animantis atque sapientis?* (Übersetzung und Zitat nach Blank-Sangmeister 1995, 136 f.). Dieser Frage geht ein Argument nach Zenon voraus, dass sich folgendermaßen zusammenfassen lässt: Wenn ein Ding ohne Seele, Empfindung und Vernunft ist, dann kann es aus sich heraus nichts hervorbringen, das Seele, Empfindung und Vernunft besitzt. Das Weltall bringt aber aus sich heraus Dinge hervor, die Seele, Empfindung und Vernunft besitzen. Also: Das Weltall besitzt eine Seele, hat Empfindungen und ist vernunftbegabt.

¹¹⁶ Cic. nat. deor. 2, 22. 29–30: *Natura es igitur, quae contineat mundum omnem eumque tueatur, et ea quidem non sine sensu atque ratione. [...] Quocirca sapientem esse mundum necesse est, naturamque eam, quae res omnes complexa teneat, perfectione rationis excellere, eoque deum esse mundum omnemque vim mundi natura divina contineri.* (Übersetzung und Zitat nach Blank-Sangmeister 1995, 142 f.). Dazu lassen sich folgende Stellen vergleichen: Cic. nat. deor. 1, 37. 39; 2, 19, 21–25. 28–30. 37–39. 115; 3, 28. Lapidge 1989, 1386–1390; Long – Sedley 2000, 380–397.

¹¹⁷ Verg. georg. 4, 219–227: *His quidam signis atque haec exempla secuti esse apibus partem divinae mentis et haustus aetherios dixere; deum namque ire per omnia, terrasque tractusque maris caelumque profundum; hinc pecudes armenta viros genus omne ferarum quemque sibi tenuis nascentem arcessere vitas; scilicet huc reddi deinde ac resoluta referri omnia, nec morti esse locum, sed viva volare sideris in numerum atque alto succedere caelo.* (Übersetzung und Zitat nach Schönberger 1994, 122 f.). Vgl. Verg. georg. 1, 60 f. 351–353; Verg. Aen. 3, 375 f.; 6, 725–731. Lapidge 1989, 1390–1392.

¹¹⁸ Die Stoiker identifizieren ihre immanente Allgottheit nicht nur mit der Welt und der Natur, sondern auch mit den Gestalten des traditionellen Götterglaubens. Im Sinne einer allegorischen Auslegung werden die Götter mit den verschiedenen Aspekten der göttlichen Weltseele gleichgesetzt. So konstatiert Diogenes Laertios für die Lehre der Stoiker, dass sich ihre philosophische Gottheit wegen ihrer umfassenden Funktionen durchaus mit den Namen Zeus, Athena, Hera usw. belegen lässt: Diog. Laert. 7, 147. Vgl. Long – Sedley 2000, 395.

nischen Gesamtbild entspricht, das sich von der sakral-idyllischen Malerei genauso wie von der augusteischen Landschaftsdichtung gewinnen lässt. Gerade dieser Einklang zwischen Mensch, Natur und Gottheit findet seine Entsprechung in der Ethik der Stoa, die es zu einer Forderung erhebt, in Übereinstimmung mit der Natur zu leben. Denn »Übereinstimmung mit der Natur« heißt gemäß stoischer Lehre nichts anderes, als in Übereinstimmung mit der göttlichen Weltseele zu leben; und diese repräsentiert die obersten Prinzipien der Ordnung und der Vernunft¹¹⁹. Das glückliche und gelungene Dasein des Menschen besteht also darin, ein harmonisches Verhältnis zu sich selbst und zu allen Bereichen der Natur – und damit zur göttlichen Weltseele – herzustellen. Von dieser Seite wird es nun verständlich, weshalb sowohl in der augusteischen Landschaftsdichtung, etwa bei Tibull oder Horaz, als auch in den sakral-idyllischen Bildern immer wieder das Landleben als die ideale Lebensform geschildert wird. Denn erst ein Leben im Einklang mit der Natur vermag den Menschen der göttlichen Vernunft und der sittlichen Vollkommenheit näher zu bringen, erst ein Leben im Einklang mit der Natur ermöglicht menschliches Glück und eröffnet eine Verbindung zum Göttlichen¹²⁰.

Schlussfolgerung

Der enge Zusammenhang zwischen Landschaft und Sakralem, wie er für die sakral-idyllische Landschaftsmalerei der augusteischen Zeit konstatiert wurde, kann nun in ein kultur- und geistesgeschichtliches Umfeld einbezogen werden, das eine gewisse Auswahl an Interpretationsmöglichkeiten bietet. Dabei lässt sich die Verquickung von Landschaft und Göttern nicht mehr nur im Sinne einer nostalgischen Verbrämung altrömischer Religion und *pietas* oder der Sehnsucht nach einem verlorenen Paradies voll ländlicher Frömmigkeit verstehen, sondern die sakral-idyllischen Bilder können auch als Metapher für ein neues religiöses Naturempfinden gelesen werden, wie es vergleichbar in der augusteischen Dichtung zum Ausdruck kommt. Als philosophisch-rationaler Unterbau für eine derartige Vorstellung von der umfassenden Göttlichkeit der Natur können die pantheistische Theologie der Stoa und ihre ethische Forderung nach einem Leben in Übereinstimmung mit der Natur herangezogen werden – wobei zu betonen ist, dass diese philosophischen Konzeptionen für den antiken Rezipienten nicht mitgedacht werden mussten, wohl aber im Hintergrund stehen konnten. Denn die sakral-idyllischen Landschaftsbilder weisen mit ihrem mehr oder weniger unverbindlichen Repertoire an Motiven eine relative semantische Offenheit auf. Dementsprechend stehen dem Betrachter mehrere Interpretationsebenen zur Verfügung, sodass vieles angedeutet wird, ohne den Zwang, sich auf eine ausschließliche Deutung zu beschränken. Vielmehr wird eine begrenzte Auswahl an Assoziationsmöglichkeiten zugelassen, welche auch untereinander in Bezug gesetzt werden können und dem Rezipienten je nach Vorlieben, Bedürfnissen und Bildungsgrad einen gewissen individuellen Interpretationsfreiraum erlauben. In diesem Licht muss auch die nahezu unlösbare Vermischung fiktionalen Wunschenkens und ernst gemeinter Überzeugungen gesehen werden, dieses »Ineinander von *vera et ficta*«, mit dem nicht nur in der Landschaftsmalerei ein regelrechtes Maskierungsspiel betrieben wird¹²¹.

Die sakral-idyllischen Landschaften sind in dieser Zeit einer hintergründig-doppelbödigen Moral, Religion und Politik weder als glaubhafte Daseinsentwürfe noch als reine Fiktion aufzufassen, sondern als eine unentwirrbare Einheit verschiedener Wirklichkeitsebenen, als ein Ineinanderfließen von »Schein« und

¹¹⁹ Die moralische Forderung vom Leben im Einklang mit der Natur findet sich nach dem Zeugnis des Diogenes Laertius bereits bei Zenon und Chrysispos: Diog. Laert. 7, 87–89. Schon die älteren Stoiker fassten die Übereinstimmung mit der Natur im doppelten Sinne: 1.) Übereinstimmung mit der eigenen Natur, 2.) Übereinstimmung mit der Natur des Ganzen. Röd 1994, 208 f.; Long – Sedley 2000, 475–479.

¹²⁰ Dass sich dieses Streben nach dem einfachen, harmonischen Landleben auf Grundgedanken der stoischen Ethik zurückführen lässt, wurde für die Dichtung des Horaz von I. Troxler-Keller erkannt: Troxler-Keller 1964, 75. 77.

¹²¹ Eine vergleichbare Durchdringung von Fiktion und Wirklichkeit lässt sich nicht nur für das damalige Villenleben und die Landschaftsdichtung, sondern auch für die römische Religion des 1. Jhs. v. Chr. feststellen und wurde von C. Koch in Ciceros »De natura deorum« für die Position des Akademikers Cotta aufgespürt: »Kein Gegenstand in diesem geistigen Raum erhält eine Kennzeichnung; alles steht nebeneinander, gleichberechtigt und der gleichen Chance teilhaftig, von einem Individuum als Wahrheit oder als Trug angesprochen zu werden. Kein Urteil mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit stellt sich dem Eintretenden in den Weg [...]. Alles ist allein [...] der individuellen Glaubenswilligkeit anheimgestellt.« Koch 1954, 108.

»Sein«, in das sich auch immer ein Schuss feinsinniger Ironie mischt. Was sich trotz dieser vermeintlichen Beliebigkeit, trotz dieser artifiziellen Verschleierung in Hinsicht auf den sakralen Gehalt der augusteischen Landschaftsbilder feststellen lässt, ist die Auffassung von Natur als einem transitorischen Raummedium, das gleichsam als Mittlerbereich zwischen der Welt des Menschen und der Welt des Göttlichen fungiert. Die Landschaft erweist sich als eine metaphorische »Brücke« zwischen den Welten, als ein Übergang vom Alltäglich-Profanen in die Bereiche des Göttlichen. So wie die Figuren in den sakral-idyllischen Landschaften den verschiedenen Ausdrucksformen des Heiligen begegnen, vermischt sich die agrarisch-bukolische Idylle mit dem Wirkungsbereich eines umfassenden Göttlichen¹²². Dieser Transitus weist bereits darauf hin, dass in den sakral-idyllischen Landschaften ab augusteischer Zeit vor allem eines bewerkstelligt wird: eine Parallelschaltung und ein wechselseitiger Zusammenhang zwischen den Bereichen »Natur – Mensch – Göttliches«. Diese Begriffe sind innerhalb der sakral-idyllischen Landschaftsmalerei in so enger Symbiose miteinander verflochten, dass man den Eindruck gewinnt, keiner dieser Bereiche könne ohne den anderen in selber Harmonie bestehen. Im Gegenteil trägt jeder einzelne Bereich dazu bei, den anderen aufzuwerten und durch ihn gesteigert zu werden. Erst der Dreiklang von Natur, Mensch und Göttlichem erzeugt ein neues, vollwertiges Ganzes, erst durch dieses Ineinander und Zusammenwirken wird eine zusätzliche Dimension gewonnen, sodass sich in jedem Bereich die beiden anderen widerspiegeln: Die Natur und das Göttliche werden »humanisiert«, der Bereich des Menschlichen durch die Natur symbolisiert und durch das Göttliche bereichert. Dabei scheint es das Kernstück dieser begrifflichen Verschmelzung zu sein, dass der Mensch im Zentrum dieser Dreierkette steht¹²³. Nur durch den Menschen als Verbindungselement sind Natur und Göttliches zu einer untrennbaren Einheit verwoben, er bildet den Ausgangs- und Angelpunkt, von dem aus die Welt der Natur und die Welt des Göttlichen überhaupt erschlossen werden können. Damit erweist sich die sakral-idyllische Landschaftsmalerei der augusteischen Zeit zwar auch in ihren sakralen Aspekten als eine »humanisierte«, auf den Menschen bezogene Landschaft, aber es ist eine Landschaft, in der sich das menschliche Dasein erst dann erfüllen kann, wenn es im Sinne einer weltumgreifenden *σμπάθεια* im Einklang mit dem Göttlichen und der Natur existiert.

Abgekürzt zitierte Literatur

- | | |
|------------------------|---|
| Allroggen-Bedel 1974 | A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (München 1974). |
| Allroggen-Bedel 1992 | A. Allroggen-Bedel, Wandmalerei-Fragment mit Landschaftsdarstellungen, in: P. Bol (Hrsg.), Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke III (Berlin 1992) 162–167. |
| Anderson 1987/1988 | M. L. Anderson, Pompeian Frescoes in the Metropolitan Museum of New York, <i>BMetrMus</i> 45, 1987/1988. |
| Andreae 1962 | B. Andreae, Der Zyklus der Odysseefresken im Vatikan, <i>RM</i> 69, 1962, 106–117. |
| Andreae 1967 | B. Andreae, Römische Malerei, in: <i>PKG II</i> 201–215. |
| Andreae 1969a | B. Andreae, Säle der Stuckreliefs und Malereien der Villa Farnesina, in: <i>Helbig III</i> 430–451. |
| Andreae 1969b | B. Andreae, Wandmalereien aus dem Columbarium der Villa Pamphili, in: <i>Helbig III</i> 464–465. |
| Andreae 1972 | B. Andreae, Fragment einer Wandmalerei, sakral-idyllische Landschaft, in: <i>Helbig IV</i> 273–275. |
| Andreae 1996 | B. Andreae, »Am Birnbaum«. Gärten und Parks im antiken Rom (Mainz 1996). |
| Andreae 1999a | B. Andreae, Odysseus. Mythos und Erinnerung (Mainz 1999). |
| Andreae 1999b | B. Andreae, Die römische Kunst, <i>Ars Antiqua</i> 2 (Freiburg 1999). |
| Attridge 1986 | H. W. Attridge, <i>Philosophical Critique of Religion</i> , in: <i>ANRW II</i> 16, 3 (Berlin 1986) 45–78. |
| Auricchio u. a. 2001 | M. O. Auricchio – M. Aoyagi – A. Franciscis, La Casa di Giulio Polibio. <i>Giornale di Scavo</i> 1966/1978 (Pompeji 2001). |
| Baldassarre u. a. 2002 | I. Baldassarre – A. Pontrandolfo – A. Rouveret – M. Salvadori, Römische Malerei. Vom Hellenismus bis zur Spätantike (Mailand 2002). |

¹²² Eine transitorische Funktion der Landschaft wurde für die sakral-idyllischen Bilder erstmals von L. J. F. Swinkels vermutet, der in ihnen eine »Grenze in die andere Welt« erkennt: »Wanneer we de sacraal-idyllische landschappen bekijken in het licht van deze cosmologische tweedeling, wordt langzaam duidelijk wat in de schilderijen is voorgesteld. We zien in de sacraale landschappen het grensgebied tussen onze wereld en die van de goden, we kijken als het ware over de grens heen in de andere wereld.« Swinkels 1984, 43.

¹²³ Zur Bedeutung von *humanitas* im Rahmen augusteischer Malerei und Landschaftsdichtung vgl. Troxler-Keller 1964, 73 f.; Galinsky 1996, 194–197.

- Barth 1946 P. Barth, *Die Stoa* (Stuttgart 1946).
- Bendinelli 1941 G. Bendinelli, *Le Pitture del Colombario di Villa Pamphili*, *MonPitt* 5 (Rom 1941).
- Benocci 1993 C. Benocci, *Villa Doria Pamphili* (Rom 1993).
- Bergemann 1992 C. Bergemann, *Politik und Religion im spätrepublikanischen Rom* (Stuttgart 1992).
- Bergmann 1999 B. Bergmann, *Rhythms of Recognition: Mythological Encounters in Roman Landscape Painting*, in: F. de Angelis – S. Muth, *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt. Symposium*, Rom 19.–20. Februar 1998, *Palilia* 6 (Wiesbaden 1999) 81–107.
- Beyen 1938 H. G. Beyen, *Die Pompejanischen Wanddekorationen vom zweiten bis zum vierten Stil I* (Den Haag 1938).
- Beyen 1960 H. G. Beyen, *Pompejanische Wanddekorationen vom zweiten bis zum vierten Stil II* (Den Haag 1960).
- Beyen 1964 H. G. Beyen, *Die neuentdeckten Malereien auf dem Palatin*, *BABesch* 39, 1964, 140–143.
- Bianchi Bandinelli 1970 R. Bianchi Bandinelli, *Rom – das Zentrum der Macht: Die römische Kunst von den Anfängen bis zur Zeit Marc Aurels*, *Universum der Kunst* (München 1970).
- Biering 1995 R. Biering, *Die Odysseefresken vom Esquilin* (München 1995).
- Bigalke 1990 V. Bigalke, *Der Gelbe Fries der Casa di Livia auf dem Palatin in Rom* (Münster 1990).
- Blanckenhagen 1957 P. H. Blanckenhagen, *Narration in Hellenistic and Roman Art*, *AJA* 61, 1957, 78–83.
- Blanckenhagen 1963 P. H. Blanckenhagen, *The Odyssee frieze*, *RM* 70, 1963, 100–146.
- Blanckenhagen 1968 P. H. Blanckenhagen, *Daedalus and Icarus on Pompeian Walls*, *RM* 75, 1968, 106–143.
- Blanckenhagen u. a. 1962 P. H. Blanckenhagen – C. Alexander – G. Papadopulos, *The Paintings from Boscotrecase* (Heidelberg 1962).
- Blank-Sangmeister 1995 U. Blank-Sangmeister (Hrsg.), *M. Tullius Cicero. De natura deorum – Über das Wesen der Götter* (Stuttgart 1995).
- Borbein 1975 A. Borbein, *Zur Deutung von Scherwand und Durchblick auf den Wandgemälden des Zweiten pompejanischen Stils*, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen 1975) 61–70.
- Bragantini – De Vos 1982 I. Bragantini – M. De Vos, *Museo Nazionale Romano, Le Pitture II, 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina* (Rom 1982).
- Buchheit 1986 V. Buchheit, *Frühling in den Eklogen. Vergil und Lukrez*, *RhM* 20, 1986, 123–141.
- Büchner 1973 K. Büchner (Hrsg.), *Lukrez. De rerum natura – Welt aus Atomen* (Stuttgart 1973).
- Cardauns 1978 B. Cardauns, *Zur Theologie, Wirkungsgeschichte und Leistung der »Antiquitates Rerum Divinarum«*, in: *ANRW* II 16, 1 (Berlin 1978) 80–103.
- Carena 1985 C. Carena (Hrsg.), *Publio Vergilio Marone. Opere* (Turin 1985).
- Carrettoni 1961 G. Carrettoni, *Due nuovi ambiente dipinti sul Palatino*, *BdA* 46, 1961, 189–199.
- Carrettoni 1983 G. Carrettoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin* (Mainz 1983).
- Carrettoni 1988 G. Carrettoni, *Die Bauten des Augustus auf dem Palatin*, in: M. Hofter – W. Heilmeyer, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik. Ausstellungskatalog des Antikenmuseums Berlin* (Berlin 1988) 263–267.
- Catalli 1987 F. Catalli, *Villa Pamphili: Una Nuova Scoperta Archeologica. Archeologia Laziale VIII. Ottavo Incontro di Studio del Comitato per l'Archeologia Laziale* (Rom 1987) 147–151.
- Charbonneaux u. a. 1988 J. Charbonneaux – R. Martin – F. Villard, *Das hellenistische Griechenland* ²(München 1988).
- Cicirelli 1999 C. Cicirelli, *Il Complesso di Pitture e Pavimenti di II Stile dalla Villa 6 di Terzigno*, in: *Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998* (Amsterdam 1999) 118–122.
- Croisille 2005 J.-M. Croisille, *La Peinture Romaine* (Paris 2005).
- Curtius 1948 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern 1948).
- Curtius 1929 L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (Leipzig 1929).
- Darling 1979 J. K. Darling, *Sacro-idyllic Landscapes of the Antonine Dynasty in Rome* (Illinois 1979).
- Dawson 1965 C. M. Dawson, *Romano-Campanian Mythological Landscape Painting* (Rom 1965).
- De Caro 1990 S. De Caro, *Zwei »Gattungen« der pompejanischen Malerei: Stilleben und Gartenmalerei*, in: G. C. Irelli u. a. (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990) 263–272.
- Donderer 1995 M. Donderer, *Zu den Häusern des Kaisers Augustus*, *MEFRA* 107, 1995, 621–660.
- Dumézil 1996 G. Dumézil, *Archaic Roman Religion. With an Appendix on the Religion of the Etruscans II* ²(London 1996).
- Effe – Binder 1989 B. Effe – G. Binder, *Die antike Bukolik. Eine Einführung* (München 1989).
- Ehrhardt 1987 W. Ehrhardt, *Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien. Von der späten Republik bis zur Zeit Neros* (Mainz 1987).
- Ehrhardt 1991 W. Ehrhardt, *Bild und Ausblick in Wandbemalungen Zweiten Stils*, *AntK* 43, 1991, 28–65.
- Engemann 1967 J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen II. Stils* (Heidelberg 1967).
- Ernout 1949 A. Ernout (Hrsg.), *Pline l'Ancien. Histoire Naturelle, Livre XII* (Paris 1949).
- Fehrentz 1991 W. Fehrentz, *Der »Baitylos« in der römischen Wandmalerei*, *KölnJb* 1991, 85–90.

- Fehrentz 1993 W. Fehrentz, *Der antike Agyieus*, JdI 108, 1993, 124–196.
- Fishwick 1969 D. Fishwick, *Genius and Numen*, HarvTheolRev 62, 1969, 356–367.
- Förtsch 1989 R. Förtsch, *Ein Aurea-Aetas-Schema*, RM 96, 1989, 333–345.
- Franciscis 1975 A. Franciscis, *Die Pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis* (Recklinghausen 1975).
- Galinsky 1996 K. Galinsky, *Augustan Culture. An Interpretive Introduction* (Princeton 1996).
- Ghedini – Salvatori 2001 F. Ghedini – M. Salvatori, *Tradizione e innovazione nelle pitture di vigne e giardini nel repertorio funerario romano*, in: A. Barbet (Hrsg.), *La Peinture Funéraire Antique, IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C. Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, 6–10 Octobre 1998 Saint-Roman-en-Gal – Vienne (Paris 2001)* 93–98.
- Giebel 1975 M. Giebel (Hrsg.), *Augustus, Res gesta – Tatenbericht (Monumentum Ancyranum)* (Stuttgart 1975).
- Grimal 1938 P. Grimal, *Les Métamorphoses d'Ovide et la peinture paysagiste à l'époque d'Auguste*, REL 16, 1938, 145–161.
- Grimal 1960 P. Grimal, *Römische Kulturgeschichte* (München 1960).
- Grimal 1969 P. Grimal, *Les jardins romains* (Paris 1969).
- Grüner 2004 A. Grüner, *Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 21* (Paderborn 2004).
- Günther 2002 H.-C. Günther (Hrsg.), *Albius Tibullus – Elegien* (Würzburg 2002).
- Guzzo – Fergola 2000 P. G. Guzzo – L. Fergola, *Oplontis. La Villa di Poppea* (Mailand 2000).
- Guzzo – Wiczorek 2004 P. G. Guzzo – A. Wiczorek (Hrsg.), *Pompeji. Die Stunden des Untergangs, 24. August 79 n. Chr. Ausstellungskatalog des Reiss-Engelhorn Museums* (Mannheim 2004).
- Himmelmann 1980 N. Himmelmann, *Über Hirten-Genre in der antiken Kunst*, AbhDüsseldorf 65 (Opladen 1980).
- Hinterhöller 2007 M. Hinterhöller, *Typologie und stilistische Entwicklung der sakral-idiyllischen Landschaftsmalerei in Rom und Kampanien während des Zweiten und Dritten pompejanischen Stils*, RömHistMitt 49, 2007, 17–69.
- Immisch 1928 O. Immisch, *Der Hain der Anna Perenna*, Philologus 83, 1928, 183–192.
- Jashemski 1979 W. M. Jashemski, *The Gardens of Pompei, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius I* (New Rochelle 1979).
- Kettemann 1972 R. Kettemann, *Vergils Georgica und die Bukolik* (Heidelberg 1972).
- Klingner 1967 F. Klingner, *Vergil: Bucolica, Georgica, Aeneis* (Zürich 1967).
- Koch 1954 C. Koch, *Der altrömische Staatskult im Spiegel augusteischer und spätrepublikanischer Apologetik*, in: *Convivium. Beiträge zur Altertumswissenschaft, Festschrift Konrat Ziegler* (Stuttgart 1954) 85–120.
- Kotsidu 1998/1999 H. Kotsidu, *Augusteische Sakrallandschaften: Ihre Bedeutung und ihre Rezeption in der bürgerlichen Privatsphäre*, Hephaisistos 16/17, 1998/99, 91–105.
- Kranz 1997 W. Kranz, *Die griechische Philosophie* ³(Köln 1997).
- Krefeld 1957 H. Krefeld, *Zum Naturgefühl der Römer*, Gymnasium 64, 1957, 23–26.
- Kytzler 1981 B. Kytzler (Hrsg.), *Quintus Horatius Flaccus, Oden und Epoden* ²(Stuttgart 1981).
- Lapidge 1989 M. Lapidge, *Stoic Cosmology and Roman Literature. First to Third Centuries A. D.*, in: ANRW II 36, 3 (Berlin 1989) 1379–1429.
- Latte 1960 K. Latte, *Römische Religionsgeschichte* ²(München 1960).
- Leach 1974 E. W. Leach, *Vergil's Eclogues. Landscapes of Experience* (London 1974).
- Leach 1980 E. W. Leach, *Sacral-Idyllic Landscape Painting and the Poems of Tibullus' First Book*, Latomus, 39, 1, 1980, 47–69.
- Leach 1981 E. W. Leach, *Metamorphoses of the Acteon Myth in Campanian Painting*, RM 88, 1981, 307–327.
- Leach 1986 E. W. Leach, *The Punishment of Dirce: A Newly Discovered Painting in the Casa di Giulio Polibio and its Significance within the Visual Tradition*, RM 93, 1986, 157–179.
- Leach 1988 E. W. Leach, *The Rhetoric of Space. Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome* (Princeton 1988).
- Leach 2004 E. W. Leach, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* (Cambridge 2004).
- Lehmann 1953 P. W. Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of New York* (Cambridge, MA 1953).
- Lieberg 1973 G. Lieberg, *Die »theologia tripertita« in Forschung und Bezeugung*, in: ANRW I 4 (Berlin 1973) 63–115.
- Lilienweiß 2001 J. Lilienweiß (Hrsg.), *Albius Tibullus, Elegische Gedichte* (Stuttgart 2001).
- Ling 1977 R. Ling, *Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting*, JRS 67, 1977, 1–16.
- Ling 1991 R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge 1991).
- Ling 1993 R. Ling, *The paintings of the Columbarium of Villa Doria Pamphili in Rome*, in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress of Ancient Wall Painting, BABesch Suppl. 3* (Leiden 1993) 127–135.

- Long – Sedley 2000 A. A. Long – D. N. Sedley, *Die hellenistischen Philosophen. Texte und Kommentare* (Stuttgart 2000).
- Meyboom 1995 P. G. P. Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina* (New York 1995).
- Mielsch 1981 H. Mielsch, *Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit*, in: ANRW II 12, 2 (Berlin 1981) 157–264.
- Mielsch 2001 H. Mielsch, *Römische Wandmalerei* (Darmstadt 2001).
- Moormann 2001 E. Moormann, *Scene storiche come decorazioni di tombe romane*, in: A. Barbet (Hrsg.), *La Peinture Funéraire Antique, IV^e siècle av. J.-C. – IV^e siècle ap. J.-C. Actes du VII^e Colloque de l'Association Internationale pour la Peinture Murale Antique, 6–10 Octobre 1998 Saint-Roman-en-Gal – Vienne (Paris 2001) 99–108.*
- Muth 1986 R. Muth, *Vom Wesen Römischer ›Religio‹*, in: ANRW II 16, 3 (Berlin 1986) 290–354.
- Neutsch 1955 B. Neutsch, *Das Epigrammenzimmer in der ›Casa degli Epigrammi‹ zu Pompeji und sein Wandbild ›Eros im Ringkampf mit Pan‹*, JdI 70, 1955, 156–184.
- Ogilvie 1969 R. M. Ogilvie, *The Romans and their Gods in the Age of Augustus* (London 1969).
- Paar 1962 I. Paar, *Ovid und die mythologischen Landschaftsbilder der römischen Wandmalerei* (Wien 1962).
- Pappalardo 1985 U. Pappalardo, *Die ›Villa Imperiale‹ in Pompeji*, AW 16, 4, 1985, 3–15.
- Pappalardo – Mazzoleni 2005 U. Pappalardo – D. Mazzoleni, *Pompejanische Wandmalerei. Architektur und illusionistische Dekoration* (München 2005).
- Peek 1979 W. Peek, *Die Inschriften vom Grabbau des Patron an der Via Latina*, ZPE 35, 1979, 255–263.
- Peters 1963 W. J. T. Peters, *Landscape in Romano-Campanian Mural Painting* (Groningen 1963).
- Peters 1990 W. J. T. Peters, *Die Landschaft in der Malerei Kampaniens*, in: G. C. Irelli u. a. (Hrsg.), *Pompejanische Wandmalerei* (Stuttgart 1990) 249–262.
- Pietzcker 1965 C. Pietzcker, *Die Landschaft in Vergils Bucolica* (Freiburg 1965).
- Plankl 1989 W. Plankl (Hrsg.), *Publius Vergilius Maro. Aeneis 2* (Stuttgart 1989).
- Pochat 1973 G. Pochat, *Figur und Landschaft. Eine historische Interpretation der Landschaftsmalerei von der Antike bis zur Renaissance* (Berlin 1973).
- Pötscher 1986 W. Pötscher, *›Numen‹ und ›numen Augusti‹*, in: ANRW II 16, 3 (Berlin 1986) 355–392.
- Pollitt 1986 J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age* (Cambridge 1986).
- Reynen 1965 H. Reynen, *Ewiger Frühling und goldene Zeit. Zum Mythos des goldenen Zeitalters bei Ovid und Vergil*, Gymnasium 72, 1965, 415–433.
- Rizzo 1936 G. E. Rizzo, *Le pitture della Casa di Livia*, MonPitt 3 (Rom 1936).
- Röd 1994 W. Röd, *Der Weg der Philosophie. Von den Anfängen bis ins 20. Jh., I. Altertum, Mittelalter, Renaissance* (München 1994).
- Römer 1981 J. Römer, *Naturästhetik in der frühen römischen Kaiserzeit* (Frankfurt 1981).
- Rose 1935 H. J. Rose, *Numen inest: Animism in Greek and Roman Religion*, HarvTheolRev 28, 1935, 237–257.
- Rose 1951 H. J. Rose, *Numen and Mana*, HarvTheolRev 44, 1951, 109–120.
- Rostowzew 1911 M. Rostowzew, *Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft*, RM 26, 1911, 1–185.
- Samter 1893 E. Samter, *Le Pitture Parietali del Colombario di Villa Pamfili*, RM 8, 1893, 105–144.
- Schefold 1952 K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (Basel 1952).
- Schefold 1956 K. Schefold, *Vorbilder Römischer Landschaftsmalerei*, AM 71, 1956, 211–231.
- Schefold 1962 K. Schefold, *Vergessenes Pompeji. Unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben* (München 1962).
- Schefold 1964 K. Schefold, *Römische Kunst als religiöses Phänomen* (Hamburg 1964).
- Schefold 1975 K. Schefold, *Der Zweite Stil als Zeugnis alexandrinischer Architektur*, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen 1975) 53–59.
- Scheid 1997 J. Scheid, *Die römische Religion – die republikanische Zeit*, in: F. Graf (Hrsg.), *Einleitung in die lateinische Philologie* (Stuttgart 1997) 469–491.
- Schneider 1995 K. Schneider, *Villa und Natur. Studien zur römischen Oberschichtkultur im letzten vor- und ersten nachchristlichen Jahrhundert, Quellen und Forschungen zur Antiken Welt* (München 1995).
- Schönberger 1994 O. Schönberger (Hrsg.), *P. Vergilius Maro, Georgica. Vom Landbau* (Stuttgart 1994).
- Secchi 1843 G. P. Secchi, *Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca scoperto in Roma su la via Latina* (Rom 1843).
- Segal 1969 C. P. Segal, *Landscape in Ovid's Metamorphoses. A Study in the Transformations of a Literary Symbol* (Wiesbaden 1969).
- Sichtermann 1980 H. Sichtermann, *Zu den Malereien des Tricliniums der Casa del Frutteto in Pompeji*, in: F. Krinzinger u. a. (Hrsg.), *Forschungen und Funde. Festschrift Bernhard Neutsch* (Innsbruck 1980) 457–461.
- Sichtermann 1984 H. Sichtermann, *Mythologie und Landschaft*, Gymnasium 91, 1984, 289–305.
- Silberberg 1980 S. R. Silberberg, *A Corpus of the Sacral-Idyllic Landscape Paintings in Roman Art* (Los Angeles 1980).

- Simon 1986 E. Simon, Augustus. Kunst und Leben in Rom um die Zeitenwende (München 1986).
- Simon 1990a E. Simon, Mythologische Darstellungen in der pompejanischen Wandmalerei, in: G. C. Irelli u. a. (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (Stuttgart 1990) 239–247.
- Simon 1990b E. Simon, Die Götter der Römer (München 1990).
- Snell 1955 B. Snell, Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen (Hamburg 1955).
- Söldner 2000 M. Söldner, »Fruchtbar im Sommer der Nil strömt voll erquickender Flut«, AW 31, 2000, 383–393.
- Speyer 1986 W. Speyer, Das Verhältnis des Augustus zur Religion, in: ANRW II 16, 3 (Berlin 1986) 1777–1805.
- Stephan 1971 R. Stephan, Goldenes Zeitalter und Arkadien, Studia Romanica 22 (Heidelberg 1971).
- Strocka 1990 V. M. Strocka, Der Zweite Stil, in: G. C. Irelli u. a. (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (Stuttgart 1990).
- Strocka 2005/2006 V. M. Strocka, Troja – Karthago – Rom. Ein vorvergilisches Bildprogramm in Terzigno bei Pompeji, RM 112, 2005/2006, 79–120.
- Swinkels 1984 L. J. F. Swinkels, Hoe sacraal is deze idylle?, in: Om de tuin geleid. Festschrift W. J. T. Peters (Nijmegen 1984) 40–46.
- Todd 1989 R. B. Todd, The Stoics and their Cosmology in the first and second centuries A. D., in: ANRW II 36, 3 (Berlin 1989) 1365–1378.
- Troxler-Keller 1964 I. Troxler-Keller, Die Dichterlandschaft des Horaz (Heidelberg 1964).
- Tybout 1989 R. A. Tybout, Aedificorum Figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des Frühen Zweiten Stils (Amsterdam 1989).
- Vischer 1965 R. Vischer, Das einfache Leben. Wort- und motivgeschichtliche Untersuchungen zu einem Wertbegriff der antiken Literatur (Göttingen 1965).
- von Albrecht 1996 M. von Albrecht, Natur und Landschaft in der römischen Lyrik dargestellt an Frühlingsgedichten (Catull, 46; Horaz, carm. 1, 4; 4, 7; 4, 12), in: Nature et Paysage dans la pensée et l'environnement des civilisations antiques. Actes du Colloque de Strasbourg, 11–12 Juin 1992 (Paris 1996) 145–158.
- von Albrecht 2001 M. von Albrecht (Hrsg.), Vergil, Bucolica – Hirtengedichte (Stuttgart 2001).
- von Hesberg 1986 H. von Hesberg, Das Münchner Bauernrelief. Bukolische Utopie oder Allegorie individuellen Glücks?, MüJb 37, 1986, 7–32.
- Wagenvoort 1972 H. Wagenvoort, Wesenszüge altrömischer Religion, in: ANRW I 2 (Berlin 1972) 348–375.
- Wegener 1985 S. Wegener, Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit (Frankfurt 1985).
- Wesenberg 1985 B. Wesenberg, Römische Wandmalerei am Ausgang der Republik. Der Zweite Pompejanische Stil, Gymnasium 92, 1985, 470–488.
- Wirth 1969 F. Wirth, Römische Wandmalerei. Vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts (Darmstadt 1969).
- Wrede 1991 H. Wrede, Augustus und das mythologische Landschaftsbild, KölnJb 1991, 91–96.
- Zanker 1987 P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder (München 1987).
- Zanker 1995 P. Zanker, Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack (Mainz 1995).
- Zanker 1999 P. Zanker, Mythenbilder im Haus, in: R. F. Doctor – E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17 1998 (Amsterdam 1999) 40–48.

Mag. Monika Hinterhöller

Fachbereich Altertumswissenschaften/Klassische und Frühägäische Archäologie, Paris-Lodron-Universität

Salzburg, Residenzplatz I/II, A-5020 Salzburg

E-Mail: Monika.Hinterhoeller@sbg.ac.at

Abbildungsnachweis: Abb. 1–5. 8–16: Photos Verf. (Pompeji, Torre Annunziata, Rom 2006); Abb. 6. 7. 17–19. 22. 23. 28: nach M. Rostowzew, Die hellenistisch-römische Architekturlandschaft, RM 26, 1911, 6 Abb. 2; 40 Abb. 18; Taf. 1–3; 24 Abb. 7. 8; 24 Abb. 5; Abb. 20. 21. 29: Photos Verf. (Pompeji 2006); Abb. 24: nach E. Samter, Le Pitture Parietali del Colombario di Villa Pamfili, RM 8, 1893, 133 Abb. 12 b; Abb. 25: nach G. P. Secchi, Monumenti inediti d'un antico sepolcro di famiglia greca scoperto in Roma su la via Latina (Rom 1843) Taf. 1; Abb. 26. 27: Photos Verf. (Rom 2006).

