Propylaeum
recensio.antiquitatis

Citation style

Ehrhardt, Wolfgang: Rezension über: Paul Veyne, Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji, Darmstadt: wbg Philipp von Zabern, 2018, in: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft, 26 (2023), S. 1009-1017, DOI: 10.14628/gfa.2023.1.99917, heruntergeladen über Website

copyright

This article may be downloaded and/or used within the private copying exemption. Any further use without permission of the rights owner shall be subject to legal licences (§§ 44a-63a UrhG / German Copyright Act).

Paul VEYNE, Das Geheimnis der Fresken. Die Mysterienvilla in Pompeji. Darmstadt: wbg 2018, 207 S., 37 farb. Abb., EUR 49,95. ISBN: 978-3-8053-5176-8

2016 legte Paul Veyne seine Interpretation des berühmten „Mysterienfrieses" in einer außerhalb der Stadt Pompeji gelegenen, antiken Villa vor. Eine deutsche Übersetzung erschien 2018. Veyne sieht in dem Figurenfries die Darstellung eines Hochzeitsgeschehens, „einen normalen Hochzeitstag, inklusive der Toilette der Braut und der Hochzeitsnacht!" (S. 15), sowie „Bacchus im Frauengemach am Tag einer Hochzeit" (S. 158). Er widerspricht der verbreiteten Deutung auf die Einführung einer jungen Frau in dionysische Mysterien.

Wie begründet Veyne seine Deutung auf ein Hochzeitsgeschehen? Die hermeneutische Ausgangslage zu seiner Deutung ist umso interessanter, als er verhalten, manchmal polemisch die „Archäologen" kritisiert, die obsessiv „überall Mysterien aufspüren müssen", was den Blick „für die Bandbreite des Imaginären in der Mentalität des hellenistischen Zeitalters" verstelle (S. 155). Überhaupt versteht er seine Deutung als Kritik an kunstwissenschaftlichen Methoden: „… und die Ikonographie ist weniger ein Hilfsinstrument der Geschichtswissenschaft als ein Instrument zur Verbreitung schöner Lügen" (S. 147). Tatsächlich schert sich Veyne wenig um eine exakte Identifizierung einzelner Motive. Allein schon eine genaue Beobachtung motivischer Details hätte ihn sicherlich vor Irrtümern bewahrt.

Zunächst zum Kontext des Wandfrieses. Wie die Funktion des Oecus 5 und seine dekorative Ausschmückung zusammenhängen, wird, wenn überhaupt, nur kursorisch gestreift. Veyne betrachtet den Fries als neuzeitlicher Flaneur. Für seine Betrachtungs- und Herangehensweise ist schon die Einleitung (S. 11-27) beispielhaft, da er in ihr die „Wundertüte" (S. 26) seiner Deutungen vor dem Leser ausleert. Er geht als neuzeitlicher Besucher (S. 11. 13) in Richtung Mysterienvilla und gelangt über eine moderne Eisenbrücke auf die künstliche antike Plattform, auf der sich die Villa erstreckt. Seiner Ansicht nach betritt er den Bau „über das Vestibül" (S. 11). Dabei übersieht er, dass es sich bei seinem „Vestibül" um eine kaiserzeitliche Exedra handelt: kein Eingang, sondern ein Ausblick, eine Art Belvedere. In den achtziger Jahren des 1. Jhs. v. Chr., als der Bildfries entstand, bestand zwischen antikem Eingang[1] und dem Raum mit dem Figurenfries tatsächlich eine auffällig große Distanz. Der lange Weg zum Oecus 5 ist schon Teil der vorbereitenden Einstimmung des Besuchers auf das, was ihn erwartet.

[1] s. dazu Maiuri Taf.A; C. Cicirelli, M.P. Guidobaldi, Pavimenti e mosaici nella Villa dei Misteri di Pompei (Napoli 2000) 8-13.

Entgegen Veynes Feststellung zeigt die Dekoration des Oecus 5 keineswegs nur einen „einfarbigen Grund“, sie verzichtet auch nicht auf „dekorative Hintergrundelemente“ (S. 13). Ein goldener Eierstab umrahmt porphyrfarbene Lisenen zwischen zinnoberroten Orthostaten. Darüber verlaufen ein marmorner, plastischer Mäander, ein breiter, von Onyxquadern dominierter Fries und ein marmornes, plastisches Kranzgesims mit einem figürlichen Fries. Eine äußerste Pracht veranschaulichende Bemalung schmückt also die Wände des Raumes. Adäquat dazu ist der Saalboden mit einem aufwendigen opus sectile ausgelegt. Damals wie heute und entgegen Veynes Eindruck (S. 13) ist also die dekorative Ausstattung des Oecus darauf angelegt, den Betrachter zu überwältigen: Kein Bildelement trennt den Bildraum vom Realraum. Der Betrachter, das Podium und die annähernd lebensgroßen Figuren auf dem Podium befinden sich im selben Raum in unmittelbarer Nähe zueinander. Der Aufwand an luxuriösen Materialien und Ziermotiven im Oecus 5 der Villa kommt der Dekorierung der Cella im Jupitertempel auf dem pompejanischen Forum oder im Capitol von Brescia gleich.[2] Das luxuriöse Ambiente ist dem an der Rückwand dargestellten, residierenden göttlichen Paar von Bacchus und Begleiterin (S. 8-9 Abb. 1; 134 Abb. 35) angemessen. Die Dekorierung verleiht dem Raum eine sakrale Atmosphäre. In ihr bewegen sich sowohl die mythischen Figuren als auch der Betrachter.

Wie passt die sakrale Atmosphäre der Dekoration zu Veynes Interpretation, im Fries habe man nichts Anderes dargestellt als „einen normalen Hochzeitstag” (S. 15)? Ob eine solche überwältigende Pracht, eine solche Atmosphäre zum antik eher schlichten Vorgang einer römischen Hochzeit passen, fragt Veyne an keiner Stelle. Wie passt dazu Veynes Vorstellung, der Bildraum des Figurenfrieses wäre ein Gynaeceum (S. 15)?

Veyne verknüpft den „exklusiven Fokus auf das Weibliche” (S. 15) im Fries mit hellenistischen Wandbehängen. Mit einem solchen Gewebe habe der künftige Gatte das Hochzeitsgemach ausgeschmückt, um seine junge Gemahlin willkommen zu heißen (S. 15. 26. 27. 137). Der nach Veynes Einschätzung aus Unteritalien stammende Maler habe einen solchen pastós auf die sechs- bis siebenfache Größe des Vorbildes vergrößert (S. 27). Die Tradition bildende griechische Sitte sei in hellenistischen Texten „und auch noch am Ende des 4. Jahrhunderts n. Chr.” (S. 26) dutzendfach erwähnt. Allerdings ist in der S. 26 Anm. 11 angeführten Libaniosstelle keine Rede von pastós. Weiterhin liefern die einschlägigen antiken Belegstellen zu pastós keinen Hinweis auf einen aufwendig mit Figuren verzierten Wandbehang. Figürlich verzierte Gewebe werden als Ausstattung

---

2 s. E. M. Moormann, Divine Interiors. Mural Paintings in Greek and Roman Sanctuaries (Amsterdam 2011) 59-60 Abb. 13; 239 Abb. 15 (Brescia); 69-71 Abb. 22; 240 Abb. 22 (Pompeji).

hellenistischer Festzelte erwähnt, aber als Chiton oder Aulaion bezeichnet. Auch Veynes weiter unten (S. 137-138) erläuterte Rückführung des Figurenfrieses auf eine hypothetische Vorlage lässt sich motivisch an der pompejanischen Dekoration nicht belegen. Wenn sich Maler wie Auftraggeber des pompejanischen Figurenfrieses in eine solche Tradition stellen wollten, warum wurde der Gewebecharakter der Darstellung nicht deutlicher herausgearbeitet? Darstellungen von Stoffvorhängen finden sich in republikanischen Dekorationen Zweiten Stils ebenso wie in späteren Wandbemalungen. In allen diesen Darstellungen werden Zierstoffe in ihrer Qualität als Stoff deutlich kennzeichnete.

Da Veyne nach seiner Einleitung die Einzelfiguren und ihre Deutung detailliert begründen wird, seien hier nur Einzelaspekte seiner kursorischen Hinführung besprochen. Seiner Interpretation nach sind also im Figurenfries der Mysterienvilla ein normaler Hochzeitstag (s. 15), „inklusive der Toilette der Braut" (S. 15) und die Hochzeitsnacht dargestellt. Veyne unterteilt die Friesdarstellung in „zehn bzw. zwölf Szenen" (s. S. 12 Abb. 2). Sie ereignen sich zu unterschiedlichen Phasen im Hochzeitsgeschehen, umfassen ca. vierundzwanzig Stunden und spielen an unterschiedlichen Orten. Aber nach seiner Meinung bilden die Vorgänge keine bestimmte zeitliche Abfolge: „Es handelt sich , …, um eine Komposition, nicht um einen Film, eine Momentaufnahme oder eine Bildergeschichte" (S. 42).

Unabhängig von Position und Blickrichtung des eintretenden Gastes konstatiert er im Friesgeschehen zunächst zwei Handlungsstränge. Zeitlich setze die dargestellte Handlung am „Vormittag" des Hochzeitstages (S. 16) ein und ende in der „gefürchteten Hochzeitsnacht" (S. 16). Ort des Geschehens sei das Haus der Braut. Den zweiten Erzählstrang lässt Veyne am Westende der Nordwand (S. 12 Abb. 2) beginnen. Er spiele „vielleicht im Haus des Bräutigams" (S. 17). Innerhalb beider Erzählstränge treten nach Veynes Interpretation zwei Personen, die Brautmutter und die Braut, doppelt auf. Und in beiden Fällen sind die Personen nicht einheitlich gekleidet, weisen auch keine weiteren jeweils übereinstimmenden Merkmale auf. Im ersten Handlungsstrang werde die Braut zu Beginn frisiert (Abb. 4 S. 30), kauere sich dann aus Angst vor der Hochzeitsnacht (S. 16) halbnackt, mit schweißnassen Haaren in den Schoß einer Begleiterin (Abb. 10 S. 54 = Abb. 29 S. 109). Gerade im Fall der Braut ist der Unterschied besonders deutlich. Zusammen mit der nackten, tanzenden Zymbeln schlagenden Tänzerin neben ihr (Abb. 10 S. 54) passt sie eher in einen dionysischen Thiasos. Sich in den Schoß ihrer Begleiterin kauernde Mänaden begegnen schon in der klassischen Vasenmalerei.[3] Veynes Gleichsetzung der genannten Figuren ist für den Betrachter nicht nachvollziehbar.

---

[3] A. Heinemann, Der Gott des Gelages (Berlin, Boston 2016) 180 Abb. 111.

Beide Handlungsstränge des Veyneschen Hochzeitsgeschehens werden durch Bacchus, seine Gefährtin (Abb. 35 S. 134) und die dionysischen Trabanten auf Nord-, West- und Südwand verdrängt. Die Darstellung von Bacchus und seiner Entourage, sowie die von ihnen vollzogenen, rituellen Handlungen beanspruchen den größten Teil der Wandfläche: das hintere Drittel der Nord-, die gesamte Ost- und das hintere Drittel der Südwand. Nach Veyne handele es sich um Teilnehmer des Hochzeitsgeschehens, des großen Empfangs, „gefolgt von einem Festmahl", der „Hauptsache bei der Hochzeit", wie er erklärt (S. 18). Der Maler habe Hochzeitsgäste in die Gestalt von Satyrn und Silenen transponiert. Allein Veynes hypothetische Deutung von Bacchus und seiner Entourage als verkleidete Hochzeitsgäste rettet die Einheitlichkeit des Bildthemas „Hochzeitsgeschehen". Dem Maler gelinge so „aus einer ernsten Feier eine humoristische und respektlose Szene zu machen" (S. 18). Tatsächlich führte man bei Gastmälern pantomimisch mythische, mit einer Gottheit verknüpfte Szenen auf. Schon gleich nach der Erstpublikation des Frieses wurde diese Möglichkeit in der archäologischen Fachliteratur erwogen. Sollte Veyne derartige Veranstaltungen im Kopf gehabt haben?

In den folgenden Kapiteln will Veyne die Einzelheiten des Mysterienfreskos entziffern (S. 27). Er fasst auf unterschiedliche Wände verteilte Szenen zusammen, da der Fries keine anekdotischen Details erzähle. Vielmehr seien „die sozial relevanten Vorgänge bei einer Hochzeit in guter Gesellschaft" zusammenkomponiert worden (S. 42). Gehen wir die Kapitel einzeln durch.

Veyne fasst im Kapitel „Der Schmuck, die Bildung und der Sessel" (S. 28-45) die Unterrichtung eines nackten Knabens (s. S. 12 Abb. 2 Szene I; S. 36 Abb. 6) an der Nordwand, die Ankleidung und Schmückung einer jungen Frau (s. S. 12 Abb. 2 Szene XIII; S. 30 Abb. 4) an der Südwand und eine auf einem Bett sitzende, reich gewandete Frau (s. S. 12 Abb. 2 Figur XIV; S. 29 Abb. 3) an der Westwand zusammen. Diese Szenen sollen dem Betrachter, so Veyne, Reichtum, aristokratisches Prestige (S. 37. 41) der Dargestellten und die Fortdauer dieser gesellschaftlichen Stellung vor Augen führen (S. 31). Als motivisches Bindeglied zwischen diesen Einzelszenen fungiert für Veyne die Figur der Brautmutter (s. S. 12 Figur XIV; S. 29 Abb. 3). Er will sie sowohl in der sitzenden weiblichen Gestalt (S. 28) an der Westwand als auch in der schreitenden Peplophore (S. 37) an der Nordwand (s.S. 12, Abb. 2; S. 36 Abb. 8) erkennen. Sowohl auf den ersten als auch auf den zweiten Blick bleiben es verschieden Frauengestalten, deren Identität nicht erkennbar ist.

Im folgenden Kapitel „Die Myrte, der Sesam und die Künstler" (S. 46-56) geht Veyne „auf einige ausgewählte Szenen" (S. 46) des Festgeschehens ein. Er erkennt an der schreitenden Frau II (s. Abb. 2 S. 12) gleich vier Indizien, die seiner Meinung nach eindeutig auf Hochzeitsfestivitäten hinweisen: den Sesamkuchen auf dem Tablett (S. 47 Abb. 8), ihre Wendung zum Betrachter, ihren Myrtenkranz und ihre Schwangerschaft (S. 48). Für Veyne steht die Bestimmung des Kuchens als Sesamkuchen außer Frage. Denn „Sesam gehörte jedenfalls zu den Hochzeitsfeierlichkeiten" (S. 48). Jedoch nicht nur. Ein brotlaibartiger Sesamkuchen wird auch im Demeterkult geopfert.[4] Gleiches gilt für Myrtenkranz und Myrtenzweig. Auch im Demeterkult in Eleusis und bei Symposien werden Myrtenkränze getragen.[5] Veyne diagnostiziert, die Frau wäre schwanger. Er deutet diesen Umstand symbolisch als glückverheißendes Omen für die Jungvermählten und als soziologischen Hinweis auf eine Sicherung des Nachschubs an Dienstpersonal (S. 47). Der schwere Mantelbausch und der überlappende gelbe Chiton auf ihrer linken Hüfte sind jedoch ein gängiges Motiv hellenistischer Frauenfiguren, z.B. einer Opferdienerin aus Pergamon.[6] Die meisten Merkmale der schreitenden Frauengestalt, auf welche Veyne seine Interpretation des Friesgeschehens als profanes Hochzeitsfest stützt, treffen nicht zu oder sind in ihrer Bedeutung nicht so eindeutig festgelegt, wie Veyne behauptet.

Unter die im Kapiteltitel erwähnten Künstler rechnet Veyne den Silen IV (s. S. 12 Abb. 2; 50 Abb. 9) an der Nordwand, die nackte, Zimbeln schlagende Tänzerin auf der gegenüberliegenden Südwand und eine mit einem dunkelvioletten Peplos bekleidete Frau hinter ihr (Szene XII; s. S. 12 Abb. 2; 54 Abb. 10 = S. 109 Abb. 29). Letztere sei eine Sängerin (S. 55). Aber auch der auf den Silen folgende junge Satyr (s. S. 124 Abb. 32) hält eine Syrinx in den Händen. Und der junge, in das Gefäß blickenden Satyr an der Ostwand (S. 129 Abb. 33) hat sein großes Tympanon zwischen sich und dem Papposilen abgestellt. Veyne hätte also sein Orchester (S. 53) aus Lyra spielendem Silen, Zimbeltänzerin und Sängerin um Syrinxbläser und Tympanonschläger erweitern müssen. Eine Orchestrierung mit Zimbeln, Lyra, Syrinx, Tympanon und Singstimme ist zumindest merkwürdig.

Im folgenden Kapitel „Die Aldobrandinische Hochzeit und die Hochzeitsnacht" (S. 57-70) zieht Veyne ein in Rom im 17. Jh. ausgegrabenes Wanddekorationsfragment heran. Die Deutung des römischen Frieses als Hochzeitsdarstellung ist aber keineswegs gesichert. Erst jüngst interpretierte F. G. J. M.

---

4 G. Arrigoni, Dei e Piante nell'antica Grecia (Bergamo 2018) 144.

5 Arrigoni a.O. 69.

6 s. A. Schwarzmaier, A. Scholl (Hrsg.), Katalog der Skulpturen in der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, II, 1: Griechische Rundskulpturen bis zum Hochhellenismus (Petersberg 2019)153-155 Kat. 83.

Müller die Friesdarstellung als Darstellung des Hippolytosmythos und führte dafür schlagende ikonographische Parallelen an.

Veyne wendet sich ab dem folgenden Kapitel „Die Mysterien und ihre Liturgie" (80-99) der zentralen Frage zu, ob im pompejanischen Figurenfries eine Mysterien- oder eine Hochzeitsfeier dargestellt ist. Er geht zunächst auf antike Mysterienreligion ein (81-99). Schon in der älteren Literatur spielte eine Szene in der rechten, südlichen Hälfte der Ostwand (s. Abb. 20 S. 91) eine entscheidende Rolle: Eine knieende Frau streckt ihre nackten Arme nach dem von einem dunkelvioletten Tuch verhüllten, im Liknon aufrecht stehenden Phallus (80) aus. Rechts davon wendet sich eine geflügelte, Gerte schwingende Frauengestalt davon ab. Zu dieser Szene konnten schon frühere Interpreten eine Reihe motivischer Parallelen aufzeigen. Diese Parallelen werden auch von Veyne behandelt.

Dabei erkennt er im Unterschied zu früheren Interpreten zunächst zutreffend, dass die geflügelte Frauengestalt der Liknonszene (Figur X: Abb. 19 S. 82; 29 links S. 108) an der Ostwand keineswegs die im Schoß ihrer Gefährtin zusammengekauerte Frau der Südwand (Figur XI: Abb. 10 S. 54 = Abb. 29 rechts S. 109) mit ihrer grünen Gerte malträtiert (S. 110). Zwischen den beiden Figuren liegt nicht nur eine größere Distanz als zwischen den anderen Figurengruppen, sondern auch die südöstliche Raumecke. Veyne bezeichnet die erzählerische Verknüpfung deshalb zu Recht als „fromme Legende" (S. 110). Im Abschnitt „Der nicht verhüllte Korb und das nicht gegeißelte Mädchen (IX, XI)" (S. 106-111) verknüpft er allerdings beide Figuren. Allein seine unbegründete Identifizierung der Knienden als Braut (S. 16) und seine Deutung des verhüllten Phallus im Liknon als metonymischen Hinweis auf die angenommene bevorstehende Defloration der Braut in der Hochzeitsnacht (S. 17) schlagen zwischen der Liknonszene und der Szene mit der Knienden eine gedankliche Brücke. Der Künstler habe es durch die Zusammenstellung von Hinweisen auf Mysterien einerseits und die derangierte, „auf die Turbulenzen einer Hochzeitsnacht" (S. 110) hindeutende Bekleidung der Knieenden an der Südwand andererseits dem Betrachter anheimgestellt, „ob es bei der Szene um Mysterien oder um sexuelle Dinge geht." (S. 111). Eine solche Entscheidung, wenn sie überhaupt getroffen werden sollte, lag aber eher beim Hausbesitzer und Auftraggeber.

Mit den verbliebenen Figurengruppen in der nördlichen Hälfte der Ostwand und im letzten Drittel der Nordwand beschäftigt sich Veyne im Kapitel „Ein dionysischer Sommertagstraum" (122-141). Er spielt auch mit den Überschriften der folgenden Unterkapitel auf Shakespeares Komödie an (S. 123). Bacchus und sein Thiasos seien zu dem Fest gekommen, mit welchem die von ihm im ganzen Fries erkannten Hochzeitsfeierlichkeiten enden, „denn Bacchus ist ja der

Gott des Festes" (S. 122). Veyne greift dabei seine eingangs (S. 18) vorgetragene Deutung, der Maler habe die zur Hochzeitsfeier eintreffende Gästeschar in dionysische Gestalten transponiert, nicht mehr auf. Seit der Freilegung hatten mehrere Autoren den Figurenfries als Wiedergabe einer Pantomime, also als theatralische Inszenierung verstanden. Veynes Assoziation des „Sommernachttraums" ist also keineswegs originell. Tatsächlich passte die Darstellung einer pantomimischen Darbietung, in der Bacchus und seine Begleiterin umgeben von Satyrn und Mänaden samt zugehöriger Kultaccesoires auftreten, besser in einen Saal für gesellige Zusammentreffen als die allegorische Schilderung eines normalen Hochzeitstags (S. 15).

In den beiden abschließenden Kapiteln wendet sich Veyne dem sozialen Umfeld zu, in das er den Figurenfries einordnet. Im Kapitel „Männlichkeit, Gynaeceum, Weiblichkeit, Religiosität" (S. 142-157) stellt er gleich im ersten Absatz fest (142), der Figurenfries offenbare ein „asymmetrisches, ungleiches Verhältnis der Geschlechter zueinander". Dieses Ungleichgewicht werde „von einer Zauberwelt" kaschiert, „in der Weiblichkeit und Religiosität eine poetische Verbindung eingehen". Es handele sich um eine „Diskrepanz zwischen dem Gewöhnlichen – dem Männlichen – und dem Besonderen – dem Weiblichen, die über Jahrhunderte und Kontinente hinweg gepflegt wurde" (S. 144). Allerdings räumt Veyne ein, dass eine Konkretisierung der Lebensumstände mit vielen Ungewissheiten behaftet sei: Zwar habe man in den pompejanischen Häusern keine Gynaecea nachweisen können, aber diese könnten ja in den verlorenen Obergeschossen gelegen haben (S. 144). Immerhin hätte Veyne die Obergeschosse in Herculaneum in Betracht ziehen können. Doch auch dort findet sich kein speziell für Frauen eingerichteter Raum. Dann verweist Veyne auf Quellen, die den Ausschluss von Frauen aus dem öffentlichen Leben in Griechenland erwähnen. Doch gibt er zu, dass diese Ungleichheit „in Griechenland stärker ausgeprägt war als im römischen Italien" (S. 145), also nicht ohne weiteres auf Pompeji und den Figurenfries zu übertragen ist.

Unter der Überschrift „Geträumte Weiblichkeit und weiblicher Blick" (S. 147-193) geht Veyne auf antike Frauenbilder ein. Die beiläufig angeführten Beispiele umspannen einen Zeitraum vom 5. Jh. v. Chr., über den Hellenismus bis in die frühe Kaiserzeit. Auch hier wieder sind die Beschreibungen und Deutungen sehr frei. Auch hier schaut er nicht richtig auf seine Beispiele. Das großformatige Bild an der Rückwand von Cubiculum B[7] der sog. Farnesina spielt nicht im Frauengemach, so Veyne (S. 148), sondern in einem Heiligtum, wie das Bronzebild am linken Bildrand zeigt. Und die sitzende Frau hält den Dionysosknaben

[7] I. Bragantini, M. de Vos, Museo Nazionale Romano. Le Pitture. Le decorazioni della villa romana della Farnesina (1982) Taf. 68.

im rechten Arm ohne ihn zu stillen – so Veyne. Allerdings trifft seine abschließende Bemerkung zu (S. 151): „Kurzum, mit dem Blick ist es nicht einfach, und das Verhältnis zwischen der tatsächlichen Situation der Frau und dem Bild der Frau ist recht kompliziert".

Veyne nimmt im abschließenden Kapitel „Was die Zeitgenossen darüber dachten" (S. 158-175) den Betrachter in den Blick. Er will „nicht allzu sehr über die Absichten des reichen Pompejaners" (S. 158) spekulieren, der im 1. Jh. v. Chr. diesen Figurenfries in Auftrag gab. Für ihn stehen seine bisherigen hypothetischen Interpretationen als gesicherte Resultate fest (S. 158): Die dargestellten Szenen seien dem Auftraggeber vertraut, er wisse, dass der Besuch des Bacchus „reine Fiktion" ist. Er halte die reizvolle Allegorie der Enthüllung des Korbes nicht für ein Einweihungsritual. Aber was, so fragt Veyne dann, „hielt unser Pompejaner von Bacchus?"

Bacchus werde auf keinen Fall wie der griechische Dionysos als Gott des „Rausches, der Mysterien", (S. 159) des Jenseits (S. 161) betrachtet. Bacchus sei der „Schutzpatron des Privatlebens und der wohlhabenden Müßiggänger", er stehe „im Gegensatz zum Ernst des Lebens" (S. 161). Dem Repertoire der Bacchusdarstellungen fehle „jeglicher religiöse Bezug, es ist nur noch reine Dekoration" (S. 162). Veyne verweist als Parallele zu Bacchus und Begleiterin an der Rückwand des Oecus 5 auf die Paare aus Männern und Begleiterinnen am Hauseingang der Casa dei Capitelli figurati. Dabei lässt er unter den Tisch fallen, dass dort auf keinen Fall auf Bacchus im Frauengemach angespielt werden soll.

Veyne schließt das letzte Kapitel seines Buches mit der Frage „Was war ein Gott in der Antike?" (S. 171-173). Er stellt zunächst fest, Dionysos sei der Gott des Lebens und nicht der Gott des Todes (S. 171). Andernfalls wäre auch sein Erscheinen in der Ausschmückung eines Speisesaales erstaunlich. Allerdings ist die im Untertitel gestellte Frage kaum auf drei Seiten abzuhandeln. Auf jeden Fall tragen seine Bemerkungen nichts zu seiner Deutung des Figurenfrieses als Schilderung eines Hochzeittages und einer Hochzeitsnacht (S. 15) bei.

Das am meisten Bestechende dieses Buches sind die Abbildungen des Figurenfrieses im restaurierten Zustand. Doch mischt sich damit zugleich ein wehmütiges Bedauern. Hätten diese Abbildungen das Format der Tafeln in A. Maiuris Publikation der Villa dei Misteri, wie viel mehr könnte man die Raffinesse der ausführenden Maler, wieviel genauer die kennzeichnenden Attribute der Einzelfiguren erkennen. So muss man sich mit dem handlichen, sicherlich dem Verkauf zuträglichen Format des Buches zufriedengeben.

Sicherlich unzufrieden ist man mit den Spekulationen, freien Assoziationen, methodisch fragwürdigen Hypothesen P. Veynes. Am Ende des Buches ist das „Geheimnis der Fresken", so der Buchtitel, nach wie vor offen. Szenen einer Hochzeit garniert mit erotischen Pikanterien (S. 24), wie Veyne postuliert, werden dem Betrachter aber nicht geboten.

Wolfgang Ehrhardt
Institut für Archäologische Wissenschaften
Klassische Archäologie
Friederichstr. 39
79085 Freiburg
E-Mail: wolfgang.ehrhardt@sonne.uni-freiburg.de