

Millennium 3/2006

Jahrbuch zu Kultur und Geschichte
des ersten Jahrtausends n. Chr.

Yearbook on the Culture and History
of the First Millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by

Wolfram Brandes (Frankfurt/Main), Alexander Demandt (Berlin),
Hartmut Leppin (Frankfurt/Main), Helmut Krasser (Gießen)
und Peter von Möllendorff (Gießen)

Wissenschaftlicher Beirat / Editorial Board

Albrecht Berger (München), Thomas Böhm (Freiburg), Barbara E. Borg (Exeter),
Hartwin Brandt (Bamberg), Arne Effenberger (Berlin), Jas Elsner (Oxford),
Marie Theres Fögen (Frankfurt/Main und Zürich), Geoffrey Greatrex (Ottawa),
Peter Heather (Oxford), Gerlinde Huber-Rebenich (Jena), Rosamond
McKitterick (Cambridge), Andreas Luther (Berlin), Gabriele Marasco (Viterbo),
Walter Pohl (Wien), Karla Pollmann (St. Andrews), Christoph Riedweg (Zürich),
John Scheid (Paris), Heinrich Schlange-Schöningen (Berlin), Andrea-Barbara
Schmidt (Louvain), Johannes Zachhuber (Berlin), Constantin Zuckerman (Paris)



Walter de Gruyter · Berlin · New York

⊗ Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm
über Haltbarkeit erfüllt.

ISBN-13 (Print): 978-3-11-018643-7
ISBN-10 (Print): 3-11-018643-8
ISBN-13 (Online): 978-3-11-018644-6
ISBN-10 (Online): 3-11-018644-4
ISBN-13 (Print + Online): 978-3-11-018645-1
ISBN-10 (Print + Online): 3-11-018645-4

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

© Copyright 2006 by Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages
unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikro-
verfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

Umschlaggestaltung: Christopher Schneider, Berlin
Datenkonvertierung: Werksatz Schmidt & Schulz GmbH, Gräfenhainichen

‚Gastmahl der Zeiten‘ und ‚Gastmahl des Lebens‘: Zur Bildlichkeit der Zeit und einem spätantiken Mosaik aus Antiochia¹

ANJA WOLKENHAUER

Jedes Reden über die Zeit braucht Bilder. Denn Zeit ist unanschaulich; wir können sie nur an ihren Wirkungen erkennen. Die aristotelische Definition, Zeit sei das Maß der Veränderung gemäß dem Früher und dem Später,² verknüpft die Vorstellungen von Orts- und Zeitveränderungen über den Begriff der Kinesis unlösbar miteinander und macht es möglich, die Ausdrücke der Bewegung im Raum auf die Zeit zu übertragen.³ Daher gehören die Metaphern von der laufenden und schleichenden, andrängenden oder fliehenden Zeit schon früh zum unauffälligen Gemeingut der Sprache.⁴ Zugleich wird in ihnen eine personalisierte Auffassung der in der Zeit wirkenden Kraft kenntlich, wie sie auch die antike Kunst kennt und in den enthüllenden, zeugenden, verzehrenden Zeitgottheiten darstellt.⁵

-
- 1 Dieser Aufsatz knüpft an meine Forschungen zur Zeitordnung und ihre Behandlung in fiktionalen und nichtfiktionalen Texten an. Er basiert auf einem Vortrag, den ich auf der Tagung „Ikonotexte II“ im Februar 2006 in Gießen gehalten habe. Mein Dank gilt neben den Teilnehmern der Tagung besonders Martin Dreher, Dorothea Frede, Dorothee Gall, Tonio Hölscher, Katharina Luchner, Peter v. Möllendorff, Susanne Muth und Pascal Weitmann.
 - 2 Arist. *Ph.* IV 11,219b1–2. Eine konzise Einführung in die antiken Zeittheorien findet sich bei Kurt Flasch, *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, das XI. Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studien*, Frankfurt/Main 1993, 109–159.
 - 3 Vgl. Arist. *Ph.* IV 10,218a25–30; IV 11,219a14–15.
 - 4 Beispiele ‚lexikalisierter‘ Metaphern bei Pind. *Ol.* 2,17; Eur. *Heracl.* 900 (Personifikationen); Arist. *Ph.* IV 12,221a30–221b2 und 223b24–27; Cic. *nat.* 2, 64 (zahlreiche Beispiele dazu der Kommentar von Arthur Stanley Pease, Cambridge/Mass. 1958, ad loc.). Ovids Rede des Pythagoras (*Met.* 15, bes. 165–238) versammelt eine große Zahl lexikalisierter und hier neubelebter Zeitmetaphern – *tempora labuntur, fugiunt, veniunt; tempus edax* etc. Vgl. auch August Otto, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890 (unveränderter Nachdruck Hildesheim 1962), *tempus* 5; *dies* 1.
 - 5 Übersichten bieten die entsprechenden Artikel im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (Aion, Annus, Chronos, Horae, Kairos, Kronos, Menses) sowie die Arbeiten von David Parrish, *The mosaic of Aion and the Seasons from Haidra (Tunisia): An interpretation of its meanings and importance*, *Antiquité tardive* 3, 1995, 167–191; Derselbe, *Annus-Aion in Roman mosaics*, in: Yvette Duval, *Mosaïque romaine tar-*

Die antike Zeitikonographie zeigt einen deutlichen Schwerpunkt bei der Darstellung zeitlicher Zyklen (Jahreszeiten, Monate ...); hinzu kommen die personifizierten Zeitgötter (Kronos/Chronos, Kairos usw.). Diese werden sowohl in kosmischer Ordnung (z.B. in Merida und Philippolis)⁶ als auch in charakteristischer, metaphernübertragender Handlung gezeigt – die Wechselwirkung von textlichen und bildlichen Darstellungen des ‚rechten Moments‘ zeigt deutlich, wie eng beide Künste hier beieinander liegen; exemplarisch sei auf den Kairos des Lysipp und seine Ekphrasis in der Dichtung verwiesen.⁷ Das antiochenische Mosaik, das im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht, läßt sich jedoch in keine der genannten Kategorien unmittelbar einfügen.

1. Ein Mosaik aus Antiochia

Das Mosaik wurde 1939 bei einer Grabungskampagne im Stadtgebiet der antiken Metropole Antiochia am Orontes entdeckt. Die Stadt, heute Antakya in der Südtürkei, gehörte damals zum französischen Protektorat Syrien. Die Grabungen wurden bei Ausbruch des 2. Weltkriegs abgebrochen;⁸ das Mosaik verblieb daher *in situ*. Nach der Publikation des Grabungsberichts wurde es von Doro Levi in seiner Monographie über die Mosaikböden in Antiochia behandelt; in

diva. L'iconographie du temps. Les programmes iconographiques des maisons africaines, Paris 1981, 11–25. M. A. Hanfmann, *The season sarcophagus in Dumbarton Oaks*, Cambridge/Mass. 1951 (Nachdruck London 1971). Zu Zeitpersonifikationen s. die Studien von Fritz Saxl, *Veritas filia temporis*, in: *Philosophy and History presented to E. Cassirer*, Oxford 1936, 197–222; Erwin Panofsky, *Vater Chronos*, in: Derselbe, *Studien zur Ikonologie der Renaissance*, Köln 1997, 109–152 (engl. OA zuerst NY 1939, erweitert 1962). Raymond Klibansky/Erwin Panofsky/Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt/Main 1990 (engl. OA 1964).

- 6 Abb. im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Aion 13 (Merida, 2. Jhdt. n. Chr.) und Aion 3 (Philippolis, 3. Jhdt. n. Chr.); s. auch Andreas Alföldi, *Aion in Merida und Aphrodisias*, Mainz 1979.
- 7 Anth. Pal. 16, 275 (Poseidippos); s. dazu Karin Moser v. Filseck, *Der Apoxyomenos des Lysipp und das Phänomen von Zeit und Raum in der Plastik des 5. und 4. Jahrhunderts*, Bonn 1988, 151–168.
- 8 Einen Überblick über die Grabungsgeschichte bietet (neben den Grabungsberichten) Glanville Downey, *A history of Antioch in Syria from Seleucus to the Arab Conquest*, Princeton 1961, 28f; vgl. auch den hervorragenden, von Christine Kondoleon herausgegebenen Katalog: Christine Kondoleon, *Antioch. The lost ancient city*. Katalog zur Ausstellung im Worcester Art Museum, Worcester/Princeton 2000; zur Grabungsgeschichte 5ff.

einem Aufsatz zur Darstellung des Aion machte er es einem größeren Publikum bekannt.⁹

Auf diesen Beschreibungen und den damaligen Schwarzweiß-Photographien basieren alle späteren Überlegungen. Weitere Aufnahmen gibt es m.W. aufgrund der Umstände nicht; da es nicht mehr zugänglich ist, fehlt das Mosaik in vielen Publikationen.¹⁰ Ebenso fehlen Informationen über die Ausdehnung des Raumes und der Ruinen oder Mutmaßungen über die Funktion des Gebäudes, die über den Grabungsbericht hinausgehen. Er läßt lediglich erkennen, daß es sich um einen größeren Gebäudekomplex mit umfangreicher musivischer Ausstattung gehandelt haben muß.¹¹ Die Unbill der politischen Geschichte hat dafür gesorgt, daß das gesamte Umfeld des Mosaiks im Dunkel geblieben ist: ein dekontextualisiertes Kunstwerk *par excellence*.

Bisherige Deutungen des Mosaiks bemühten sich vor allem darum, herauszufinden, welches Zeitkonzept hier bildlich gefaßt wurde und ob hier eine Trivialisierung (Levi, Downey) oder eher eine höchst komplexe Darstellung philosophischer Konzepte (Zaccaria Ruggiu) vorliege.¹² Probleme der Mediendifferenz

-
- 9 Richard Stillwell (Hrsg.), *Antioch-on-the-Orontes III*, Princeton 1941, 11f; fig. 10; Plan 4 auf 257; 176f, Nrn 110–111, Taf. 50–51. Doro Levi, *Aion*, *Hesperia* 13 (1944) 269–314. Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton 1947; zum besprochenen Mosaik Bd. 1, 195–198. Die Photographien der Grabungskampagne liegen in der Universität Princeton; sie sind über ein im Internet zugängliches Verzeichnis recherchierbar: <http://www.princeton.edu/~visres/rp/archarch.html> (zuletzt eingesehen am 27.04.2006). Ich bilde die Nummern 5601 (seitliche Ansicht) und 5602 (frontal) ab und danke der Universität Princeton für die freundliche Genehmigung zum Abdruck.
- 10 Exemplarisch sei das von Fatih Cimok herausgegebene *corpus* der antiochenischen Mosaiken genannt: F.C., *Antioch mosaics. A corpus*, Istanbul 2000.
- 11 Alles Ergrabene ist abgebildet bei Sheila Campbell, *The mosaics of Antioch*, Toronto 1988 (*Subsidia mediaevalia* 15) 57–59 mit Taf. 169.
- 12 Levi, *Aion* (s. Anm.9), 279f und 313 rückt die Darstellung in das Umfeld des Neoplatonismus und weist die drei Bezeichnungen der Chronoi bei Sextus Empiricus nach. Erika Simon, *Zeit-Bilder der Antike. Rede zur Verleihung des Ernst-Hellmut Vits-Preises 1983*, in: E.S., *Ausgewählte Schriften 2: Römische Kunst*, Mainz 1998, 221–231, hier 227, entwickelt auf der Basis von Platons *Timaos* eine Interpretation, die das Verhältnis von Enestros und Aion im Sinne eines *carpe diem!* fokussiert; Le Glay, *Aion, Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* 1, 399–400, betont den Gegensatz von Aion und Chronos nach Platon, *Timaos* 37. Der Aufsatz von Anna-paola Zaccaria Ruggiu in: *Ancient Roman mosaics. Paths through the classical mind. Acta of the Conference March 2000 in Luxembourg*, ed. by Ch. M. Ternes, Luxembourg 2003, ist in keiner bundesdeutschen Bibliothek zugänglich; er wird demnächst in überarbeiteter Form unter dem Titel *La polimorfia di Aion: i tempi a simposio. Lettura di un mosaico di Antiochia* wieder erscheinen (in: A. P. Zaccaria Ruggiu, *Le forme del tempo*, Padova 2006). Ich danke Frau Zaccaria Ruggiu herzlich dafür, daß sie mir vorab Einblick in ihr Manuskript gewährt hat.

und medialen Wechselwirkung oder die Verteilung der fünf *tituli* auf vier Figuren werden nicht thematisiert; auch die Bildformel des Gastmahls wird – als Zugeständnis an oder Nachweis für eine Anbringung im Triclinium – weitgehend aus der Interpretation ausgeschlossen. Ich möchte bei meinen Überlegungen daher genau hier, bei der Bildformel und auffälligen Diskrepanz von Ikonographie und *tituli* ansetzen und hoffe, mit dieser Perspektive zum besseren Verständnis des Mosaiks und der ihm zugrunde liegenden medialen Konstruktion beitragen zu können.

2. Der historische Ort des Mosaiks

In Antiochia sind bislang ungefähr 80, überwiegend private Bauten und einige Bäder mit zusammen rund 300 Mosaiken ergraben worden, die zwischen dem 2. und 6. nachchristlichen Jahrhundert entstanden sind. Antiochia war in dieser Zeit Hauptstadt der Provinz Syria und eine der bedeutendsten Metropolen des römischen Reiches; ihr Reichtum und ihre Kultur waren legendär. Das Mosaik wird in die Jahre zwischen 235 und 312 datiert;¹³ ungefähr zu dieser Zeit besang Libanios die Schönheit der Stadt in seinem Stadtlob (*or.* 11, *Antiochikos*). Eine dezidiert christliche Darstellung ist zu dieser Zeit nicht zu erwarten; ob christliche Vorstellungen von Mahl- und Substanzgemeinschaft die Rezeption des Mosaiks geprägt haben, ist nicht zu klären.¹⁴

Charakteristisch für die antiochenischen Mosaiken ist die auffällige Häufigkeit allegorischer Darstellungen und – mit dem hohen Abstraktionsgrad einhergehend – die intensive Verwendung von *tituli*: die Bimedialität ist neben aller innerbildlichen Notwendigkeit auch eine regionale Mode, die nicht nur bildimmanenten Bedürfnissen folgt.¹⁵ Die Häufigkeit von Personifikationen wurde

13 Le Glay (s. Anm. 12) 400 datiert in die Mitte des 3. Jahrhunderts; Campbell (s. Anm. 11) 57–59, auf 235–312 n. Chr.; beide vermutlich nach externer oder stilistischer Evidenz, jedoch ohne weitere Begründung.

14 Entstehungsort und -zeit erlauben es durchaus, einen christlichen Hintergrund in Betracht zu ziehen. Antiochia war das wichtigste christliche Zentrum der Region. Die Datierungsvorschläge umschließen die Zeit der Christenverfolgungen unter Decius und Diokletian bis zur Annahme des Christentums unter Konstantin 312. – Auf die paganen Wurzeln der Mahlgemeinschaft verweist Zaccaria Ruggiu (s. Anm. 12), 21 des Manuskripts. Vgl. auch Susan Ashbrook Harvey, *Antioch and Christianity*, in Kondoleon (s. Anm. 8) 39–49.

15 Christine Kondoleon, *Mosaics of Antioch*, 63–78, in Kondoleon (s. Anm. 8) 63–78, hier 64: “A prevalent feature of Near Eastern mosaics is the use of Greek inscriptions to label figures and provide titles for scenes. Unfortunately, very few of these provide internal evidence for dating the mosaics. [...] The reasons for their use are not clear.

in der Forschung als Ausdruck populärphilosophischer und pädagogischer Interessen gedeutet, die bei der Gestaltung des Raumschmuckes mitwirkten.¹⁶ Ich möchte vorsichtiger formulieren: In der musivischen Ausstattung ihrer Häuser versicherten sich die wohlhabenden Bürger Antiochias ihrer hellenistischen Kultur und des gemeinsamen Wertekanons; dem hier vorgebrachten Bildungswissen vor allem einen didaktischen Impetus zu unterstellen, schränkt den Blickwinkel unnötig ein.¹⁷

Neben dem ,Gastmahl der Zeiten‘ sind im sogenannten ,Haus des Aion‘ zwei weitere figurale Mosaiken gefunden worden. Sie zeigen berühmte Paare der antiken Dichtung, Achill und Briseis und Menander mit der Hetäre Glykera.¹⁸ Was das Verhältnis von Bild und Text angeht, scheinen sie weit unproblematischer zu sein. Zwar sind sie ebenfalls mit *tituli* versehen, diese verzeichnen jedoch lediglich die Namen der Handlungsträger; auch die Motive sind weit weniger ,exotisch‘ als im Gastmahlsmosaik. Wie dieses bezeugen sie Bildungsbewußtsein und dessen Repräsentation.

Einige andere antiochenische Mosaiken stehen dem ,Gastmahl der Zeiten‘ in ihrem gedanklichen Gehalt durchaus nahe, ohne jedoch seine Komplexität zu erreichen. Sie zeigen Mutter Erde (*Ge*) oder die Erneuerung (*Ananeosis*) in Verbindung mit den Jahreszeiten (*Karpoi*, *Horai*) als Sinnbilder der ewigen Wiederkehr.¹⁹ Andere Parallelen lassen sich zu den allegorischen Mahldarstellungen aus

Some scholars suggest that the written cues were needed because the compositions were less familiar, but labels are not applied consistently, which undermines this argument.”

- 16 G. Downey, *Personifications of Abstract Ideas in the Antioch Mosaics*, in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association 69 (1938) 349–363, dort 350: “A great part of the peculiar importance of the personifications at Antioch is that they represent the ideas of wider circles of society than do the literary expressions of the same period, and that they speak in a more direct and essential vocabulary, representing, as they do, the reduction to the simplest possible terms of ideas and concepts which, if expressed through literary media, might be clothed in elaborate and possibly deceptive forms.”
- 17 Zu den antiochenischen Spezifika und dem daran ablesbaren Selbstverständnis der Stadt zwischen Griechenland und Rom s. Shelley Hales: *The Houses of Antioch: A Study of the Domestic Sphere in the Imperial Near East*, in: *Roman Imperialism and Provincial Art*, ed. by S. Scott, J. Webster, Cambridge 2003, 171–192.
- 18 Campbell (s. Anm. 13) 57 f mit Taf. 168. Das Motiv (nach Alkiphron 4, 18/19) gehört zum festen pseudo-biographischen Bestand in der Vita Menanders; es ist auch in Antiochia mehrfach dargestellt worden (vgl. die Abb. in Bieber, *History of the Greek and Roman Theatre*, 21961, Abb. 321). Zu den Alkiphron-Briefen s. Joh. Josef Bungen, *Menanders und Glykeras Brief bei Alkiphron*, Diss. Bonn 1967.
- 19 Abb. bei Campbell (s. Anm. 11), 7 ff und Taf. 9 (*Ge*); 27 ff und Taf. 82 (*Ananeosis*). Andernorts werden *Ge* und die *Horai* von Aion mit dem Tierkreis begleitet (so etwa

Antiochia ziehen, bei denen das Gastmahl keine Leerformel ist, sondern durchaus inhaltliche Relevanz besitzt, z.B. das Land und seine Ernte beim gemeinsamen Mahl, bedient vom personifizierten Wein (*Opora*, *Agros* und *Oinos*) oder der ‚Leichenschmaus‘, der zugleich ein Mahl der Erinnerung (*Mnemosyne*) ist.²⁰

Die Mosaiken weisen einen unterschiedlichen Grad an Öffentlichkeit auf; dort, wo der Kontext rekonstruierbar ist, entstammen sie öffentlichen Bädern oder den teils halböffentlichen, teils privaten Räumen großer Villenanlagen; selten Gräbern. Eine eindeutige Zuordnung des hier diskutierten Mosaiks zu einem bestimmten Raumtyp ist nicht möglich. Dadurch, daß man in der Forschung Raumschmuck und Raumhandeln gleichsetzte, wurde die Gastmahlsikonographie stets als ein Hinweis auf die Anbringung in einem Triclinium gedeutet.²¹ Wenn diese Annahme zutrifft und wenn darüber hinaus die U- oder T-U-Form der Raumausstattung auch bei der Fußbodengestaltung berücksichtigt wurde, ergeben sich zumindest zwei grundverschiedene denkbare Positionen für das Mosaik: Zwischen den Klinen im Zentrum des Raumes, oder aber am Eingang, auf die Eintretenden ausgerichtet. Damit wären auch zwei mögliche Funktionen des Mosaiks in der Lebenswirklichkeit der Hausbewohner und ihrer Gäste angelegt: Es könnte auf das Triclinium hingewiesen und die eintretenden Besucher dorthin gelenkt haben – dann wäre sein Gegenüber der eintretende, sich bewegende Gast gewesen. Es könnte aber auch in der Mitte des Tricliniums als Abbild des Mahles selbst und als Anknüpfungspunkt für das conviviale Gespräch gedient haben; dann wären seine ‚Adressaten‘ die verharrenden und betrachtenden Gäste gewesen.

im Mosaik aus Sentinum, heute in München, Abb. im *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Aion 13). Auch das häufige, jedoch ebenfalls auf *tituli* verzichtende und in Antiochia nicht vertretene Bildsujet des Aion mit dem Tierkreis, durch den die Jahreszeiten hindurchschreiten, kann in diesem Kontext genannt werden. Man könnte fragen, welchen ikonographischen Gewinn das antiochenische Mosaik daraus zieht, die drei oder vier ‚Putti‘ der Jahreszeiten durch drei erwachsene Männer zu ersetzen.

20 Abb. bei Kondoleon (s. Anm. 8) 73 (*Agros*), 121 (*Mnemosyne*). Katherine M. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality*, Cambridge 2003, 222 (*Agros*).

21 Dunbabin (s. Anm. 20), 222 nimmt darüber hinausgehend zwei Speiseräume im Hause des Aion an, wobei der öffentliche mit Aion, der private ihrer Ansicht nach mit dem fragmentarisch erhaltenen Mosaik von Menander und Glykera geschmückt gewesen sei.

3. Zum Bildaufbau

Das Mosaik mißt ungefähr 3×1,2 m; es ist als Emblem in einen größeren, nur zum Teil ergrabenen Pavimentsbereich eingelegt (siehe die Abbildungen).²² Die untere Hälfte des Bildes wird von der Darstellung des Raumbiliars – Tisch und Klinen –, die obere von vier annähernd gleichgroßen Figuren beherrscht. Die Figur auf der linken Seite ist durch spätere Überbauungen stark beschädigt; an den übrigen sind nur geringe Beschädigungen festzustellen.

Oberhalb der Kopfzone und im unteren Rand finden sich insgesamt fünf *tituli* in verschiedenen Farben:²³ Im oberen Register ΑΙΩΝ, ΜΕΛΛΩΝ, ΕΝΕΣΤΩΣ und ΠΑΡΩΧΗΜΕΝΟΣ in schwarz, im unteren mittig und rot ΧΡΟΝΟΙ. Den vier schwarzen *tituli* zugeordnet sind die vier Figuren: Aion zur Linken, deutlich von den übrigen getrennt; dann die drei anderen auf einer gemeinsamen Kline in der Bildmitte, deren geraffter Stoffbehang die Einzelfiguren zugleich betont und verbindet. Kränze und Trinkgefäße charakterisieren alle Figuren als Symposiasten.

Die Bezeichnung ΧΡΟΝΟΙ ist keiner Gestalt direkt zugeordnet, was die Forschung gelegentlich irritiert hat.²⁴ Die Position des *titulus* läßt nicht eindeutig darauf schließen, ob er als Gesamttitel des Mosaiks oder aber nur als Sammelbegriff für die drei Zeitpersonifikationen auf der Kline anzusehen ist. Nimmt man den Bildaufbau zur Hilfe, so sprechen für den ersten Vorschlag (Gesamttitel) die isolierte Position im unteren Register; für den zweiten (Teiltitel) die Nähe zur Kline. Die farbliche Differenzierung markiert zweifelsohne einen semantischen Unterschied zwischen diesem Begriff und den übrigen; vermutlich seine kollektivierende Funktion. Sie gibt jedoch keinen Aufschluß darüber, ob hier drei oder vier Zeitaspekte zusammengefaßt werden sollen.

Derartige ,polifunktionale‘ *tituli* lassen sich auch bei einem anderen antiochenischen Mosaik nachweisen, wengleich dort eine farbliche Differenzierung fehlt: Das schon genannte, einem Grab zugehörige *Mnemosyne*-Mosaik zeigt insgesamt sechs Frauen beim Totenmahl (Perideipnon), dazu Beschriften, die die anwesenden Personifikationen (*Mnemosyne*, *Agora*, *Eukarpia*), aber auch das

22 Die mit geometrischen Figuren gefüllten Rahmungen des Emblems sind ausführlich beschrieben bei Campbell (s. Anm. 11) 58. Die Maße des Mosaiks sind an der Photographie abgelesen; im Grabungsbericht sind sie nicht verzeichnet.

23 Es existieren nur Schwarzweiß-Photographien des Mosaiks; die Farbangaben entstammen dem Grabungsbericht bzw. Levis Arbeiten (alle s. Anm. 9).

24 Die Ausgräber sahen es als Gesamttitel an: Stillwell (s. Anm. 9), 12: “a symposium which is labelled ‘Chronoi’”. Levi, *Mosaics* (s. Anm. 9) 1,197 führt es als als “general title” ein, benutzt es aber später nur für die Figuren auf der Kline. Als Teiltitel für Mellon, Enestos und Paroichomenos findet es sich bei Le Glay (s. Anm. 12) 400.

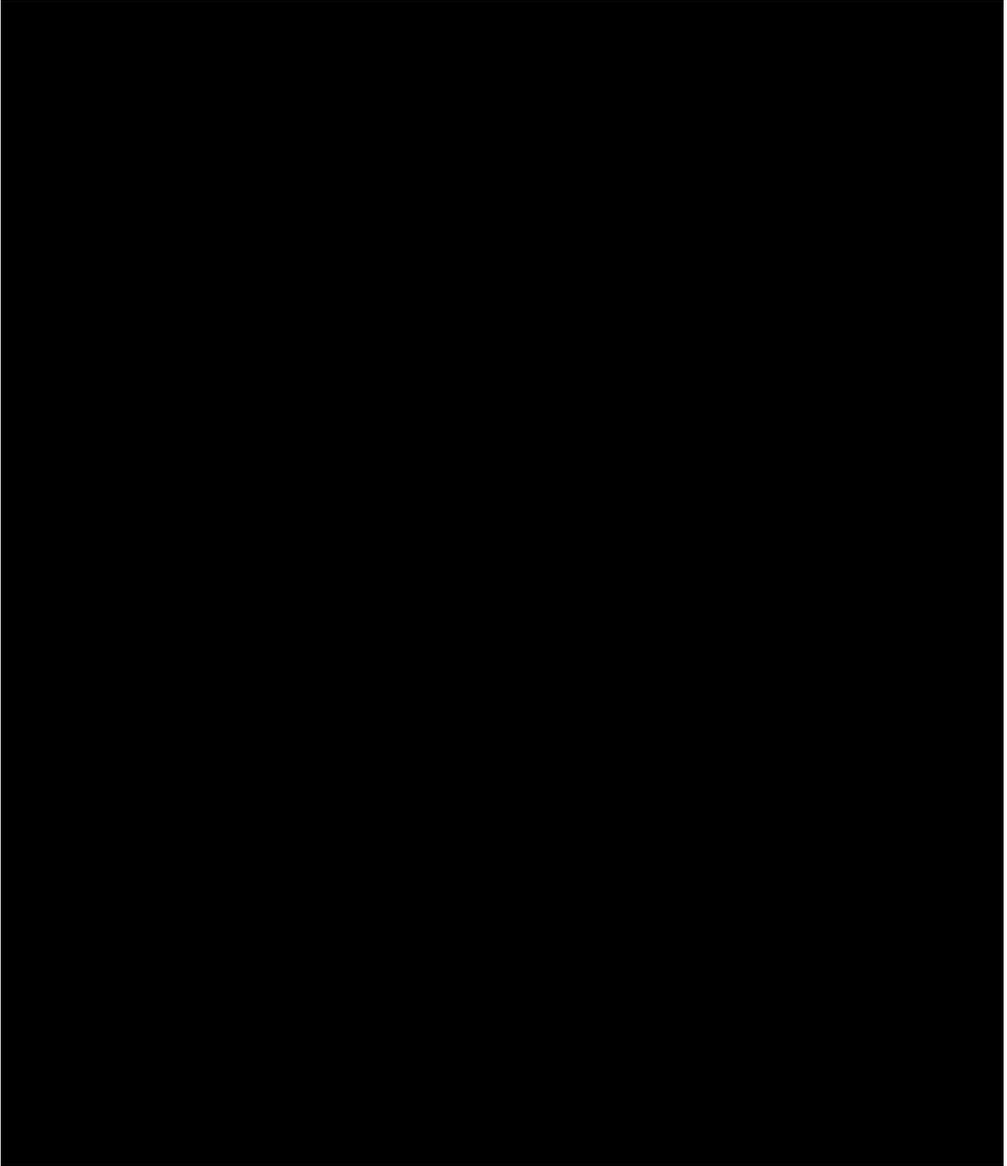


Abb. 1

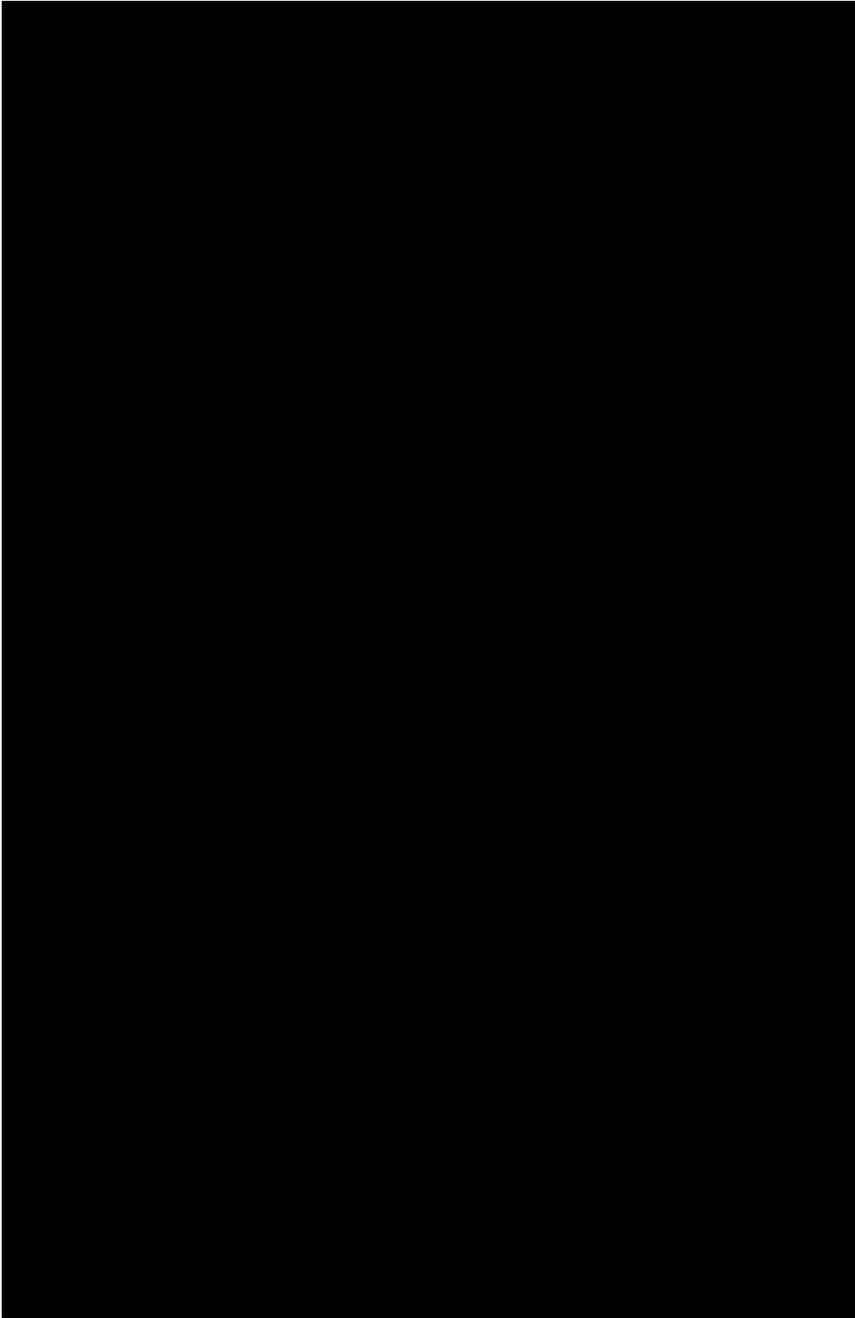


Abb. 2

Mahl (Aiochia = Euochia) und seinen Zweck (Mnemosyne) beschreiben. Zumindest dem letztgenannten *titulus* kommt eine den XPONOI vergleichbare Doppelfunktion zu, da er sowohl einen Bildgegenstand als auch eine über das Abgebildete hinausreichende Funktion bezeichnet.²⁵

Ich möchte dem zweiten Vorschlag (Teiltitel) den Vorzug geben, wobei ich allerdings auf ein externes Argument zurückgreifen muß: Die Dreigliedrigkeit der Zeit wird zwar seit von alters her in der Dichtung vorausgesetzt – es sei hier nur an den Seher Kalchas erinnert, der erkennt, was ist, was sein wird und was zuvor war²⁶ –, die Nennung hierarchisch strukturierter Kategorien im Mosaik verweist jedoch auf die Herkunft aus einem systematisch geordneten, eher wissenschaftlichen als poetischen Zusammenhang. In den antiken Zeittheorien bilden Aion und Chronos seit Platon ein wohletabliertes Gegensatzpaar. Im *Timaios* definiert er beide Begriffe aneinander. Dort heißt es, der Demiurg habe nicht nur die Himmelskörper erschaffen, an deren Bewegung das Vergehen der Zeit abzulesen ist, sondern mit ihnen zugleich die dreigeteilte, dem beständigen Werden und Vergehen unterworfenene Zeit (Chronos) hervorgebracht. Diese sei ein veränderliches Abbild der Ewigkeit (Aion), dieser so ähnlich wie möglich, doch durch Meßbarkeit (*kath'arithmon*) und Bewegung (Kinesis) von ihr unterschieden. Aion existiere ewig, die Zeit (Chronos) hingegen sei in einem fort vergangen, gegenwärtig und zukünftig.²⁷

Wenn man als Gegenprobe den Versuch unternähme, Aion unter die Chronoi zu subsumieren, wie es ein Gesamttitel XPONOI erfordern würde, müßte man Chronos zu einem allumfassenden Zeitbegriff ausweiten; eine derartige Begriffsdehnung könnte sich jedoch auf keinen antiken Beleg stützen. Wenn nun XPONOI nicht als Gesamt- sondern als Teiltitel zu verstehen ist, dann ist der Tenor der *tituli* nicht Zusammenführung, sondern Kontrastierung, und die

25 Siehe dazu ausführlich Levi, *Mosaics* (s. Anm. 9) 295 ff.

26 Hom. *Il.* A 70.

27 Plat. *Tim.* 37d–39e; der Wortlaut der *tituli* ist jedoch nicht platonisch, und auch ein Plural Chronoi ist in seiner Zeitkonzeption nicht vorhanden. Vgl. Arist. *Ph.* IV 221b23–222a9. Man kann hier einen Bogen zu Seneca schlagen, der die Vorstellung der dreigeteilten Zeit (*tempus*) um die Differenzierung nach *spatium* und *vita* ergänzt, hingebachte Zeit oder bewußt gestaltetes Leben. Die neu eingeführte Kategorie der *vita* wiederum eröffnet einen Weg zur subjektiven Ewigkeit, die in der Zeit selbst gefunden werden kann: *Sapientis ergo multum patet vita [...] omnia illi saecula ut deo serviunt. Transiit tempus aliquod? Hoc recordatione comprehendit; instat? hoc utitur; venturum est? hoc praecipit. Longam illi vitam facit omnium temporum in unum collatio.* Sen. *brev.* 15,5. („Für den Weisen besitzt das Leben eine große Weite ... Alle Jahrhunderte sind ihm wie einem Gott zu Diensten. Eine Zeit ist vergangen? Er hat sie mit seinem Erinnerungsvermögen umfaßt. Sie ist da? Dann nutzt er sie. Sie wird kommen? Er nimmt sie vorweg. Das Zusammenfügen aller Zeiten zu einer einzigen bereitet ihm ein langes Leben.“)

Funktion des Teiltitels liegt darin, die Gemeinschaft der drei Zeiten auf der Kline nachdrücklich hervorzuheben: Bei aller Verschiedenheit im Detail stehen sie dem Aion doch gemeinsam gegenüber.

Bemerkenswert bleibt, daß für den Mosaizisten Eindeutigkeit offenbar nicht das entscheidende Kriterium war – denn er hätte den *titulus* XPONOI auf den Behang oder die Polsterung der Kline oder auch im Fußbodenbereich weiter nach rechts setzen können, um eine höhere Eindeutigkeit zu erreichen. Vielleicht war das Gegensatzpaar so bekannt, daß keine Mißverständnisse zu erwarten waren; vielleicht waren auch andere Kriterien – etwa das Bemühen, Überschneidungen von Bild und Text zu vermeiden und/oder die Schrift durch Kontrastreichtum möglichst lesbar zu gestalten – ausschlaggebend.

Bei der Betrachtung der einzelnen Figuren benutze ich im Folgenden der Einfachheit halber die *tituli*, um die jeweiligen Figuren zu bezeichnen. Ich folge dabei der durch die *tituli* dem Bild selbst eingeschriebenen Leserichtung von links nach rechts. Zaccaria Ruggiu hat gezeigt, daß unterschiedliche Betrachterstandpunkte jeweils andere Lesarten und Interpretationen ermöglichen; das Mosaik selbst scheint mir aber keinerlei Hinweise darauf zu geben, daß die Leserichtung des Textes und diejenige des Bildes nicht übereinstimmen sollten.²⁸

Aion, bärtig und bekränzt, hat seinen Platz auf dem *lectus imus*; Kissen und Kline sind stark beschädigt und kaum mehr zu erkennen.²⁹ Wenn die Gepflogenheiten der Sitzordnung hier berücksichtigt wurden, ist er in der Position des Gastgebers dargestellt. Zugleich wird sein Ehrengast kenntlich: Es ist Mellon auf dem ihm nächsten Platz des *lectus medius*.

Aion hält in der erhobenen Rechten einen großen, metallisch anmutenden Reifen, der auch ohne explizite Darstellung der Tierkreiszeichen als Zodiakus zu identifizieren ist. Als typisches Zeitattribut ruft er die zyklische Zeit in Erinnerung, die weder Anfang noch Ende kennt und daher ewig genannt werden kann. Die ikonographische Tradition zeigt Aion/Annus stets so, daß er den überdimensionalen Ring mit einer Hand – meist der rechten – stützt.³⁰ Demjenigen, der das Mosaik entworfen hat, war die Wahrung dieser etablierten Bildformel offenbar so wichtig, daß er dafür Zugeständnisse in der Bildlogik in Kauf nahm: Denn der Ring verhindert durch die Blockade der rechten Hand die Teilnahme *des Aion* am Gastmahl; es bleibt allein der Kranz, um ihn als Symposiasten zu charakterisieren. Wieso die Bildformel so hoch eingeschätzt wurde, daß der Entwerfer keine Veränderungen an ihr vornehmen wollte, wird noch deutlich werden.

28 Zaccaria Ruggiu (s. Anm. 12) 13–15 im Manuskript.

29 Campbell (s. Anm. 11) 58 bezeichnet ihn als “probably standing”.

30 Dazu ausführlich Parrish, *Haidra* (s. Anm. 5).

Mellon, die Zukunft, zeigt ebenso wie seine beiden Banknachbarn keine Attribute, die im Zusammenhang mit Zeitdarstellungen etabliert wären. Sein Habitus kann aber in Abhängigkeit vom *titulus* als bedeutungstragend verstanden und damit interpretabel werden:³¹ Mellon ist dem ‚Gastgeber‘ Aion am nächsten; er wendet sich seinem Nachbarn, Enestos, zu und scheint in seiner Gestik Paroichomenos zu spiegeln.

In der Mitte von Bild und Kline sitzt Enestos, die Gegenwart. Er ist unbestimmten, aber eher jüngeren Alters, da bartlos; die *tunica clavata* zeichnet ihn vor den anderen aus. Nur er schaut den Betrachter direkt an, nur er handelt und greift über die Kline hinaus auf das dreibeinige Tischchen, sei es, um zu opfern, sei es, um mit dem Essen zu beginnen.³² Seine Kopfhaltung greift diejenige des Aion auf.

Paroichomenos, die Vergangenheit, scheint der Älteste der Symposiasten auf der Kline zu sein; er ist bärtig. Seine Figur ist als Gegenpol zu derjenigen des Mellon angelegt. Wie dieser ist er bekränzt und hält einen Kranz in der einen und eine Trinkschale in der anderen Hand, doch in gleicher Weise, wie Mellon dem Enestos zugewandt ist, wendet Paroichomenos sich von ihm ab.³³

31 Levi, *Aion* (s. Anm. 9) 272 bezeichnet den Oberkörper als nackt. Es ist offensichtlich, daß das Gewand auf der linken Schulter und am linken Arm voluminöser ausfällt (was jedoch durch den Lichteinfall von der linken Seite wenn nicht erzeugt, so doch zumindest verstärkt wird); Kennzeichen der Nacktheit (Muskulatur, Nabel oder Brust?) vermag ich auch bei starker Vergrößerung nicht zu erkennen. Levi folgt dem Deutungsangebot der *tituli* und interpretiert Mellons dunkle Hautfarbe als Hinweis darauf, daß die Zukunft noch im Dunkel liege (313: “His torso seems to be painted with colors entirely different from those generally used for naked bodies; with dark tawny tones, with shades of red and violet; they may be meant, consequently, to signify the mist which is still enveloping the Future, before he acquires the clear appearance of present reality”).

32 Die ältere Forschung spricht hier gewöhnlich von einem Thymiaterion; so Levi, *Aion* (s. Anm. 9) 272; Simon (s. Anm. 12) 227 folgt ihm darin; Campbell (s. Anm. 11) 58 scheint hingegen skeptisch (“Levi suggests that he is putting incense into an incense burner”). Dunbabin (s. Anm. 20) 70 hat keine Einwände; Zaccaria Ruggiu (s. Anm. 12) lehnt es rundweg ab. Nach Durchsicht des Kataloges von Cristiana Zaccagnino, *Il Thymiaterion nel mondo greco. Analisi delle fonti, tipologia, impieghi*, Rom 1998 (Studia archeologica 97) möchte ich den Skeptikern beipflichten. Zaccagnino geht leider nicht explizit auf das antiochenische Mosaik ein, doch ihre Typologie zeigt auch nichts, das dem Tischchen und seinem Aufsatz auch nur annähernd vergleichbar wäre.

33 Das Strukturelement der Spiegelung bleibt allerdings der Bildlogik untergeordnet: Eine vollkommene Spiegelung hätte Paroichomenos die Trinkschale in die Linke geben müssen, er hält sie jedoch, der Konvention des rechtshändigen Trinkens entsprechend, in der Rechten; der Spiegelungscharakter wird durch die gekreuzte Armhaltung bewahrt (zum rechtshändigen Trinken s. z.B. das Doppelmosaik von Bios und Tryphe, ebenfalls in Antiochia, abgebildet in Levi, *Mosaics*, s. Anm. 9, 2, Taf. 51).

4. Alternierende Charakterisierung durch Ikonographie und *tituli*

Die Darstellung der Zeiten in der vorliegenden Weise ist singulär; aus der antiken Kunst ist kein auch nur entfernt ähnlicher Bildentwurf bekannt. Damit scheidet die viel diskutierte Vorlagenbücher als möglicher Referenzpunkt aus und ein unbekannter Entwerfer tritt an ihre Stelle. Welche Quellen, welches Vorgehen lassen sich für seinen Entwurf erschließen? Auf den ersten Blick lassen sich zwei zentrale Bereiche unterscheiden, die eine nähere Untersuchung lohnen: Die vier Personifikationen der Zeit auf der einen Seite, das ,Setting‘, d. h. die Gastmahlszenerie auf der anderen.

Die Ikonographie der Zeit ist in der Antike wenig ausdifferenziert; Attribute wie etwa der Zodiakus treten im Zusammenhang mit verschiedenen Zeitpersonifikationen (Sol, Annus, Aion ...) auf. Der Aion des Mosaiks ist im Rückgriff auf diese ikonographische Tradition durchaus klassisch gebildet; mit seiner Darstellung ist aber ein zentrales Attribut bereits ,verbraucht‘.

Für die anderen drei Figuren mußten daher andere Strategien zur Kenntlichmachung eingeschlagen werden. Der Entwerfer hat bei ihnen jedoch weder etablierte Attribute anderer Zeitdarstellungen – z. B. Flügel – eingeführt noch neue Attribute entwickelt. Die drei Figuren auf der Kline sind lediglich durch gelagertypische Attribute gekennzeichnet: Kränze, Trinkschalen, das Tischchen. Unterschiede sind in Alter und Kleidung festzustellen und in den Bezügen, die optisch oder gestisch zu anderen Bildfiguren bzw. zum Betrachter aufgebaut werden. Eine Identifikation als personifizierte Darstellung einer abstrakten Größe erfolgt jedoch allein durch die *tituli*.

Wenn man sich auf sie einläßt, laden jede Bewegung und jeder Blick zur Deutung ein.³⁴ Dann zeigt das Mosaik keine beliebigen Symposiasten, sondern die Gegenwart selbst – wem opfert sie? Wieso ist sie vor den übrigen ausgezeichnet? Spricht der Blick der Vergangenheit von Erinnerung, der der Zukunft von Vorausschau? Erblickt die Zukunft in der Gegenwart ihren eigenen Ursprung? Neigt sich der ewige Aion über Mellon hinweg ganz platonisch der Gegenwart als seinem veränderlichen Abbild zu?³⁵

34 Levi, *Aion* (s. Anm. 9) 312 charakterisiert sie als „argument for an evening’s discussion“; ähnlich Dunbabin (s. Anm. 20) 70, die die Funktion des Mosaiks darin sieht „to stimulate discussion of a philosophical nature among the guests before whom it is displayed“.

35 Aus dieser Perspektive deutet etwa Simon (s. Anm. 12) 227 das Mosaik: „Kopfwendung, Weihrauchopfer und Bekränzung schließen Aion und Gegenwart zusammen. Diese erscheint als der verjüngte, wiedergeborene Aion im Sinne eines weitverbreiteten antiken Glaubens. Aus ihm ergibt sich der Zuspruch an den Betrachter: *Carpe diem*, nutze die Gelegenheit, die Gegenwart, denn sie ist der Ewigkeit ähnlicher als Vergangenheit und Zukunft.“

Es sind die *tituli*, die aus der einfachen Gastmahlsszene eine Darstellung der Zeiten machen. Denn keines der Attribute der drei Figuren auf der Kline ist so geartet, daß es im Zusammenhang eines Symposions nicht auch ‚natürlich‘ erklärt werden könnte. Allein der Zodiakus wäre dort nicht unmittelbar verständlich. Als Aufmerksamkeitssignal kennzeichnet er seinen Träger als eine über sich selbst hinausweisende Figur, als Personifikation. Aufgrund dieser Schlüssel-funktion ist die etablierte Bildformel so wichtig, daß sie auch auf Kosten der Bildlogik beibehalten worden ist und alles andere ihr untergeordnet wurde. Sie markiert einen ‚Einstiegspunkt‘ für die Betrachter (ein weiteres Argument für die klassische Leserichtung von links nach rechts und gegen die variierenden Leserichtungen, die Zaccaria Ruggiu vorgeschlagen hat).³⁶

Für die anderen gilt: Die *tituli* ersetzen eine bildliche Charakterisierung. Erst durch sie wird im alltäglichen Bild eine latente Bedeutungsschicht aktualisiert, die die Gäste des Symposions zu Personifikationen der Zeit macht und die Dinge, die sie umgeben, zu interpretablen Zeitattributen werden läßt. Ikonographie und *tituli* gemeinsam spezifizieren das Gelage als ein ‚Gastmahl der Zeiten‘, an dem die personifizierte Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowie die Ewigkeit teilnehmen. Es muß die Schriftfixierung unserer Kultur sein, die dem Mosaik seine von allen Interpreten vertretene scheinbare Eindeutigkeit verleiht, denn sie entsteht erst, wenn man die *tituli* ernster nimmt als das Bild selbst.

5. Komplexe Zeitbilder

Haben andere Bilder Wege gefunden, die Aufgabe, Vielfalt und Einheit der Zeit darzustellen, auf bildlicher Ebene zu lösen? Ich möchte zwei Beispiele anführen, die die Herausforderung in anderer Weise bewältigt haben.³⁷

Manche Darstellungen der Zeit zeigen sie als ein einziges, dreigestaltiges oder dreiköpfiges Wesen. Erika Simon hat ein Elfenbeinrelief, das um 500 n. Chr. in Ägypten entstanden ist, als Darstellung der Zeit gedeutet.³⁸ Dort trägt die Zeit in

36 S. o. Anm. 28.

37 Simon (s. Anm. 12), 224f. behandelt noch eine weitere, durch mediales Crossover gekennzeichnete Kunstform, die hier unberücksichtigt bleibt: die Prozession des Ptolemaios II Philadelphos in Alexandria (um 270 v. Chr.), an der mehrere personifizierte Darstellungen der Zeit beteiligt waren. Sie ist bei Athenaios überliefert. E. E. Rice, *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*, Oxford 1983.

38 Elfenbeinrelief, vermutlich Alexandria, um 500 n. Chr. Simon (s. Anm. 12), hier 230f. Panofsky scheint diese Darstellung nicht gekannt zu haben; er verweist stattdessen auf mittelalterliche Darstellungen der angewandten Klugheit und der Zeiten; auffällig ist die Begleitung durch Jahreszeitzyklen und die Auszeichnung der Gegenwart, wie sie auch bereits im Mosaik des ‚Gastmahls der Zeiten‘ zu beobachten ist. Erwin

Schauspielertracht eine Maske, deren drei Gesichter wie drei Seiten eines Würfels im rechten Winkel zueinander stehen. Eines ist alt, eines mittleren Alters, eines jung; nach Simon Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellend. Eine vergleichbare Altersdifferenzierung deutet sich auch im untersuchten Mosaik an; die Einheit der Figuren ist aber – ungleich schwächer – nur durch die Kline gewährleistet, die durch diese Beobachtung argumentative Kraft bekommt: Die Kline ist das verbindungsstiftende Element der Chronoi, sie macht sie zu einer dreileibigen Einheit (ermöglicht zugleich aber auch eine pragmatische Lesart der Bankettszene). Was hingegen im Mosaik möglich, in der Maske nicht denkbar ist, sind die dialogischen Bezugnahmen der Chronoi aufeinander.

Als zweites sei ein klassischer lateinischer Text aus der Zeit des Prinzipats angeführt, der sich explizit darum bemüht, abstrakte Gliederungen der Zeit bildlich zu fassen, zugleich aber die Schwierigkeit des Unterfangens erkennen läßt. Ovid beschreibt in den *Metamorphosen* zu Beginn der Phaetonerzählung das Schloß des Sonnengottes. Die Geschichte beginnt mit der Ekphrasis der Palasttüren, auf denen in klassischer Dreiteilung Land, Wasser und Himmel dargestellt sind. Phaeton läuft an diesem Bild des geordneten Kosmos achtlos vorbei und stürzt in den Thronsaal. Geblendet bleibt er stehen: Vor ihm stehen auf der einen Seite des Throns der Tag, der Monat, das Jahr und das Jahrhundert, auf der anderen Seite die vier Jahreszeiten, die mit ihren typischen Attributen bildhaft vorgestellt werden.³⁹

In ein Purpurgewand gekleidet saß Phoebus auf dem Thron, der von strahlenden Edelsteinen leuchtete. Von rechts und links: der Tag, der Monat, das Jahr und die Jahrhunderte und die Horen, in regelmäßigen Abständen aufgestellt: der neue Frühling stand dort, bekrönt mit einer blühenden Krone; es stand dort der nackte Sommer und hielt ein Ährengebilde; dort stand auch der Herbst, ganz schmutzig, denn er hatte die Trauben gestampft, und auch der eisige Winter, die weißen Haare zerauft.

Panofsky, „*Signum tricupit*“. Ein hellenistisches Kultsymbol in der Kunst der Renaissance, in: Derselbe, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Berlin 1930 (Studien der Bibliothek Warburg, 18) 1–35, hier 2–4 und Taf. 1–3.

- 39 Ov. *Met.* 2,23–30: ... *purpurea velatus veste sedebat / in solio Phoebus claris lucente smaragdis. / a dextra laevaue Dies et Mensis et Annus / Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae / Verque novum stabat cinctum florente corona, / stabat nuda Aestas et spicea sarta gerebat, / stabat et Autumnus, calcatis sordidus uvis, / et glacialis Hiems, canos hirsuta capillos.* Die *horae* bezeichnen m.E. hier ebenfalls die Jahreszeiten und nicht, wie gelegentlich vermutet, die Stunden. Zur Diskussion vgl. den *Metamorphosen-Kommentar* von Franz Bömer ad loc.

Dies, mensis, annus und *saeculum* werden im Gegensatz zu den Jahreszeiten nicht anschaulich; Ovid setzt kein einziges Attribut; das Unübliche und Ungeübte, das einer derartigen Darstellung anhaftet, in seinem Schweigen andeutend. Allein die Gruppierung in einem gemeinsamen Raum, die Dualität der Ordnungssysteme und die Klimax von kleinen zu größeren Einheiten in je vier Schritten vermitteln hier eine Struktur. Die Zeitabschnitte stehen nach Größe geordnet in einer Reihe, deutlich unterschieden von den Jahreszeiten auf der anderen Seite des Thrones. Am deutlichsten wird dieses doppelte Schema bei der Nennung des *annus*: Auf der linken Seite steht es als Vielfaches von *mensis* und Teil des *saeculum*; auf der rechten ist es in der Summe der Jahreszeiten inbegriffen. Die Redundanz entsteht dadurch, daß am Thron des Sonnengottes zwei unterschiedliche Zeitordnungen – eine ‚lineare‘ und eine ‚zyklische‘ – vorgeführt werden.

Die Schilderung des Thronsaals gleicht dem Gastmahlmosaik darin, daß der Ort der Figuren im Raum funktionalisiert wird, um das diffizile Gewebe der Zeiten darzustellen. Position ersetzt hier ganz bildnerisch die Bewegung, Zeitpunkte die Kontinuität des Zeitverlaufs. Jede Zeit wird dabei als einzelne, von den anderen physisch getrennte Einheit aufgefaßt. Ähnlich verfährt das Mosaik, wenn es jeder Zeit gleichen Raum gibt und ihre Gleichrangigkeit durch Isokephalie betont. Sol/Aion scheint in beiden Fällen dem Ablauf der Zeiten enthoben. Alle Kategorien der Zeitordnung – Jahreszeiten ebenso wie hierarchisch definierte Zeitabschnitte – lassen sich auf ihn hin ordnen.

Ovid ist derjenige unter den antiken Dichtern, der die größte Aufmerksamkeit gegenüber Zeitphänomenen an den Tag legt; sein „Thronsaal“ zeigt den Versuch, andernorts – in der naturwissenschaftlich-technischen und antiquarischen Literatur – verwendete Ordnungsschemata der Zeit poetisch zu fassen. Daß er die Personifikationen von Tag, Monat, Jahr und Jahrhundert derart ‚nackt‘ auftreten läßt, läßt vermuten, daß ihm die kontrastierende Gegenüberstellung hier wichtiger war als weiteres *decorum* – weder entwickelt er neue Attribute der Zeit (wozu er andernorts durchaus in der Lage war) noch greift er zu bereits etablierten, um seinen Thronsaal zu schmücken (zu denken wäre hier etwa an *aurea saecula*).

Beide Versuche, der Ordnung der Zeiten eine bildliche Gestalt zu geben, hätten dem Entwerfer des Gastmahlmosaiks bekannt sein können; er hätte ihre Vorstellungen von dreileibiger Einheit und Raumordnung aufgreifen können. Die Anordnung der Zeiten auf der Kline und die Isokephalie mögen auf diese oder ähnliche Entwürfe zurückverweisen. Als prägende Bildformel für seine Darstellung der Zeiten hat er jedoch das Gastmahl ausgewählt. Ist diese Wahl wirklich nur dem Anbringungsort geschuldet, oder gab es irgendwo in der antiken Kultur Bilder, die den Verlauf der Zeiten und die Vorstellung des Gastmahls miteinander verbunden hätten?

6. ,Gastmahl der Zeiten‘ und ,Gastmahl des Lebens‘

Es gibt in der Antike keine bekannte bildliche Tradition dafür, Personifikationen der Zeit in Verbindung mit einem Gastmahl darzustellen. Aus der antiken Literatur hingegen ist eine Allegorie bekannt, die eine zeitliche Valenz besitzt, wenn gleich sich der Akzent stärker auf die subjektiv erfahrene Zeit verschiebt: Das ,Gastmahl des Lebens‘.

Das Motiv ist seit hellenistischer Zeit über viele Jahrhunderte hinweg in den unterschiedlichsten Textgenera und in beiden Sprachen immer wieder aktualisiert worden. In der griechischen Literatur ist es zuerst bei Bion im 3. Jhd v. Chr. greifbar. Er beschreibt den menschlichen Körper als ein Haus und das Leben als ein Gastmahl, an dem man teilhabe, das man jedoch zu gegebener Zeit verlassen müsse.⁴⁰ Andere entwickeln das Gastmahl als realen Gesprächsort und Metapher zugleich, so Lukrez, der ein Gastmahl schildert, dessen Teilnehmer in topischer Weise die Kürze des Lebens beklagen. Als Mittelweg zwischen Todesfurcht und der Hoffnung auf ein ewiges Leben empfiehlt er die Haltung des Symposiasten, der am Gastmahl des Lebens teilhat, bis er schließlich gesättigt aufsteht und geht, als *plenus vitae conviva* den Tod gelassen annehmend:⁴¹

Das machen die Leute, wenn sie sich zu Tisch gelegt haben und den Kelch in der Hand halten und das Gesicht mit Kränzen beschatten: Daß sie aus tiefstem Herzen sagen ,Kurz ist dieser Genuß für uns kleine Menschen; schon gleich ist er vorbei und man wird ihn niemals zurückrufen können.‘ [...] Was weinst und klagst du über den Tod? Denn wenn dir das bis dahin gelebte Leben lieb war, und wenn nicht alles wie in ein löchriges Gefäß geschüttet, ganz hindurchgeflossen und ungedankt vergangen zu sein scheint, warum gehst du dann nicht fort wie ein Gast, der des Lebens voll ist, und nimmst die sichere Ruhe freudig an, du Dummkopf?

40 Bion F 68 Kindstrand; das Fragment ist bei Stobaios überliefert. Im Kommentar trägt Kindstrand zahlreiche spätere Verwendungen des Motivs zusammen (281f).

41 Lucr. 3,912–915: *Hoc etiam faciunt ubi discubere tenentque / pocula saepe homines et inumbrant ora coronis, / ex animo ut dicant ,brevis hic est fructus homullis; / iam fuerit neque post umquam revocare licebit.* 3, 934–939 (aus der Rede der Natura): *Quid mortem congemis ac fles? / nam si grata fuit tibi vita ante acta, priorque / et non omnia pertusum congesta quasi in vas / commoda perfluxere atque ingrata interiere, / cur non ut plenus vitae conviva recedis / aequo animoque capis securam, stulte, quietem?* Vgl. 3, 960.

In ähnlicher Weise benutzen auch andere das Motiv;⁴² es bleibt durch alle philosophischen Schulen hindurch und über viele Jahrhunderte hinweg immer wieder aktualisierbar und erreicht sprichwörtlichen Status, wenn gnomologische Sammlungen Aristoteles den Spruch zuschreiben, man solle aus dem Leben scheiden wie von einem Symposion: weder durstig noch betrunken.⁴³

Seine ausführliche Behandlung bei Dion von Prusa (Chrysostomos, 40–120 n. Chr.) setzt nicht nur einen chronologischen Schlußpunkt; sie dürfte auch aus rezeptionsgeschichtlichen und sprachlichen Gründen diejenige sein, die denjenigen, die das Mosaik erdachten, und den Betrachtern des Mosaiks in Antiochia am ehesten vertraut gewesen sein dürfte. Dion benutzt das Motiv als tragendes Element in dem Dialog über den Tod seines Schülers Charidemos, wo es fast 20 Kapitel einnimmt.⁴⁴ Charidemos stellt in bildlicher Rede zwei gegensätzliche Lebensentwürfe einander gegenüber. In einem erscheint das Leben als Kerker, im zweiten, vermittelt durch einen ‚Landmann‘, in dem manche Bion oder Cleanthes entdecken wollten,⁴⁵ wird es zum Gastmahl.

Der Landmann vergleicht das Universum mit einem von den Göttern erbauten und reich ausgestatteten Haus (30, 28), in dem die Menschen zum Gastmahl geladen seien. Die Plätze fänden sich an verschiedenen Orten, und die Tische seien mit je verschiedenen Gaben der Natur gedeckt (30, 29–30). Bedient würde man von den Jahreszeiten (30, 31: *Horai*). Der Griff der Gäste nach der einen oder anderen Speise sei der Jagd oder dem Landbau zu vergleichen (30, 32). Nicht jeder fände gleichen Gefallen am Gastmahl, manche äßen wie die Schweine, ohne etwas zu sehen und zu hören; andere interessierten sich besonders für das, was auf ferneren Tischen stehe, wieder andere sammelten aus Angst vor dem Hunger alles Eßbare zusammen, was sie erreichen könnten, dürften es aber am Ende

42 Horaz etwa nutzt das Bild als Schlußpointe seiner ersten Satire. Einer langen Klage darüber, daß niemand mit dem zufrieden sei, was er habe, stellt er das Bild des glücklichen Lebens als Gastmahl, des Todes als zufriedener Lebensattheit entgegen: „Daher kommt es, daß man nur selten jemanden findet, der sagt, er habe glücklich gelebt und gehe zufrieden aus dem Leben, wenn seine Zeit vorbei sei, so wie ein gesättigter Gast.“ (Hor. *serm.* 1,1,117–119: *inde fit, ut raro, qui se vixisse beatum / dicat et exacto contentus tempore vita / cedat uti conviva satur, reperire queamus*; vgl. *epist.* 2,2,214–215: *Lusisti satis, edisti satis, atque bibisti / tempus abire tibi est*). weitere Belege bei Kindstrand (s. Anm. 40).

43 Arist. *Sent.* 15 Rose; überliefert u. a. bei Maximus Confessor, *Loci communes*, 65 (= 36 Max II) 16./15. Ihm.

44 Dion 30, 28–44. Die Echtheit des Dialogs ist gelegentlich angezweifelt worden; vgl. dazu die Diskussion bei Mariella Menchelli, *Dione di Prusa, Caridemo (or. XXX). Testo critico, introduzione e commento*, Napoli 1999, hier 29–37.

45 Dazu John Moles, *The Dionian Charidemos*, in: *Dio Chrysostom. Politics, letters, and philosophy*, ed. by Simon Swain, Oxford 2000, 187–2000, 187–210, hier 200–204.

nicht mitnehmen (30, 33–34). Jedem Gast stünden zwei Mundschenke zur Seite, Verstand und Unmäßigkeit (*Nous, Akrateia*), die für sie das Verhältnis bestimmten, in dem der Wein mit dem Wasser der Mäßigung (*Sophrosyne*) gemischt würde (30, 36–38). Die übelsten Gäste seien die Trunkenen, d.h. diejenigen, die sich den sinnlichen Genüssen ungehemmt hingäben. Sie würden am Ende unter großen Klagen von den Dienern fortgeschafft, der Philosoph aber ginge leichten Herzens und mit frohem Abschied von seinen Freunden (43).

Anknüpfungspunkte für die Konzeption des Mosaiks ergeben sich nicht nur aus der reich ausdifferenzierten Allegorie, sondern auch aus der schon hier angelegten Mehrfigurigkeit. Inhaltlich bietet die Allegorie ein Loblied des gegenwärtigen Genusses im Bewußtsein des unabwendbaren Endes. Gerne würde ich hier stehen bleiben und vorschlagen, in dieser Allegorie das Substrat zu sehen, von dem ausgehend der Entwerfer des Mosaiks, möglicherweise auch seine Betrachter agiert haben. Dadurch gewöhnen die vier Personifikationen des Mosaiks an Leben; der Betrachter hätte die Möglichkeit, alle vier auch subjektiv als Gäste beim Gastmahl seines eigenen Lebens zu verstehen. Das Mosaik wäre nicht als Veranschaulichung abstrakter Differenzierungen, sondern eingebettet in die allegorische Erzählung eines Lebens anzusehen; es wäre sowohl pragmatisch (als Abbild des stattfindenden Gastmahls) als auch bildhaft (als Teil eines Sinnbildes des Lebens) mit der Betrachtersituation verknüpft. Ein vergleichbares Verfahren läßt sich bei dem bereits mehrfach angesprochenen *Mnemosyne*-Mosaik beobachten, bei dem das ‚reale‘ Totenmahl und die Gedenkfunktion des Mahles über die *tituli* miteinander in Verbindung gesetzt werden.

Vielleicht kann man aber auch noch einen Schritt weitergehen, was ich mit aller Vorsicht versuchen möchte. Wenn man die Allegorie vom „Gastmahl des Lebens“ bildlich fassen will, muß man einen Weg finden, mit dem Modus der Erzählung, d.h. der Ereignisfolge von Teilnahme, Erfüllung und Abschied umzugehen. Die Sequenzialität der Schilderung muß in irgendeiner Weise für den Betrachter deutlich werden.

Eine nahe liegende Möglichkeit, die Narration, die fortschreitende Bewegung ins Bild zu übersetzen, wäre sicher eine mehrszenige Darstellung gewesen. Vielleicht ließen die Räumlichkeiten es nicht zu, vielleicht schien die Konzentration in einer Szene reizvoll. Doch könnte man nicht auch die *tituli* als einen Versuch verstehen, eben diesen Anspruch zu erfüllen? Dadurch, daß sie das Bild des Gastmahls mit den philosophischen Kategorien der fortschreitenden Zeit verknüpfen, fordern sie dazu auf, beide Vorstellungen in ein Verhältnis zueinander zu setzen: das Gastmahl des Lebens, zu dem die Zeiten geladen sind, da sie in sich die Folge von früher, jetzt und danach, von Teilnahme, Erfüllung und Abschied tragen. Das hieße, in den drei Chronoi nicht so sehr die Zeitpunkte, sondern die Sequenzialität, die Folge verkörpert zu sehen. Auch in der ovidischen Ekphrasis haben wir bemerkt, daß zeitliche Bewegung als eine Anreihung von

Zeitpunkten visualisiert wurde – könnte hier dasselbe Verfahren angewendet worden sein? Methodisch gefragt: Handelt es sich um eine narrative und nicht – wie anfänglich angenommen – um eine deskriptive Darstellung?

7. Schlußüberlegungen

Faßt man die im Vergleich gewonnenen Beobachtungen zusammen, wird deutlich, daß die Ikonographie des Mosaiks singulär sein mag; der Versuch, unterschiedliche Aspekte der Zeit in einem Bild personalisiert darzustellen, ist es nicht.

Das Mosaik zeigt ein Gastmahl; seine textlichen Bestandteile definieren es als ein ‚Gastmahl der Zeiten‘, in dem zwei populärphilosophische Vorstellungen – die drei Aspekte des Chronos und das Gegensatzpaar von Chronos und Aion – vorgeführt werden. Hinter der Gastmahlsikonographie steht möglicherweise die Vorstellung vom ‚Gastmahl des Lebens‘, die durch die literarische Tradition mit Dion Chrysostomos als ihrem nächsten Vertreter vermittelt wurde. Die Zusammenfügung von bildlicher Vorstellung und philosophischem Konzept zu einem bimedialen Kunstwerk (einem Ikonotext) ist ein höchst anspruchsvolles Vorhaben. Die fehlende Rezeption könnte bedeuten: Es ist nicht überzeugend gelungen.

In dem Mosaik werden Zeitpersonifikationen, ihre sprachliche Fixierung und eine literarische Allegorie im mehrfachen medialen Crossover kombiniert. Der Aion etwa ist durch den Zodiakus und einen unterstützenden *titulus* doppelt definiert. Für den dreigliedrigen Chronos gab es aus Sicht des Entwerfenden resp. des Auftraggebers offenbar keine hinreichend etablierten Attribute, um seine Differenzierung kenntlich zu machen; die Identifikation erfolgt allein über den *titulus*. Damit wären die *tituli* hier – zugespitzt formuliert – als ein Eingeständnis des Versagens innerbildlicher Erklärungsmuster zu verstehen; ein Sieg der Sprache. Nur sie vermochte es, drei Symposiasten in die Personifikationen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu verwandeln.

Im Rezeptionsprozeß rücken gewöhnlich andere Aspekte als die feinsinnige Dechiffrierung des Kunstwerks in den Vordergrund, seine Komplexität wird im alltäglichen Umgang kaum je erschlossen. Anderes ist wichtiger; hier könnte man es vielleicht mit dem klassischen Begriffspaar von *decorum* und *doctrina* erfassen: die angemessene Gestaltung eines repräsentativen Raumes und ein Bildcharakter, der gleichviel Bildung demonstriert wie er fordert. War die Rätselhaftigkeit (bei allem Streben nach Eindeutigkeit, das das Werk auszeichnet!) aus Sicht der damaligen Betrachter möglicherweise weit weniger problematisch, als mein Versuch, die Funktion und Funktionsweise einzelner Bildbestandteile auszuloten, es vermuten läßt? Wenn das Mosaik zur Ausstattung eines Speiseraumes gehörte, dann

sind Motiv, Funktion und Publikum aufs Engste miteinander verbunden und lassen vieles selbstverständlich werden. Die Diskrepanz von Ikonographie und *tituli* wurde vielleicht außerbildlich, im für uns unsichtbaren Spiegel des täglichen Gebrauchs und im symposiastischen Gespräch gedeutet, genossen oder gar aufgelöst.⁴⁶

Abstract

In ancient literature and art only very few attempts to describe the order of time can be found. Representations or metaphors for the organisation of time(s) seldom appear outside philosophical contexts. One of the few examples is a strange mosaic of Antiochia from the so-called “House of Aion”, showing four men at dinner, who bear the names “Eternity”, “Future”, “Present” and “Past” and, as a kind of subtitle, “Times” in Greek.

After a survey of the different categories in which time was visualised – cycles, personifications, structured spaces – I start to analyse the two media used in the mosaic and the different connections between iconography and *tituli*. The presence of five *tituli* for four ‘items’ makes clear that the use antiochian artists made of *tituli* is not simple, but quite sophisticated, in that they used colour and position as semantic and/or syntactic instruments.

Second, I try to find out why the “times” are at dinner. Previous research never doubted that the *convivium*-scene was chosen according to the *triclinium* in which the mosaic probably laid. I want to propose a different reading, which gives more significance to the iconography, connecting the “meal of times” with the famous allegory of the “meal of live”, which e.g. Dion Chrysostomos used in extenso in his speech “Charidemos”.

46 Trotz der Differenzen bei der Klärung des Bildmotivs und seiner Ikonographie stimme ich in dieser groben Verortung mit Levi überein, der die Situation folgendermaßen beschreibt (*Aion*, s. Anm. 9, 312): “On the mosaic of Antioch we have perhaps an illustration of the arguments of discussion in the intellectual classes of the Antiochene society: a subject of philosophical discussion fit to entertain the nobility of the luxurios town during the sumptuous and everlasting banquets celebrated in the very halls and triclinia which similar mosaics were destined to embellish. The inscriptions of the mosaic seem to present to us the title of an argument for an evening’s discussion, corresponding almost exactly the title of the book of Plotinus’ *Enneads*.”