

# JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

BAND 132 · 2017

---

PDF-DATEI SEITE 225–270

**Stefan Ritter**

## **ZUR SITUIERUNG EROTISCHER BILDER IN DER POMPEJANISCHEN WANDMALEREI**

---

© Deutsches Archäologisches Institut

Der Autor/die Autorin hat das Recht, für den eigenen wissenschaftlichen Gebrauch unveränderte Kopien von dieser PDF-Datei zu erstellen bzw. das unveränderte PDF-File digital an Dritte weiterzuleiten. Außerdem ist der Autor/die Autorin berechtigt, nach Ablauf von 24 Monaten und nachdem die PDF-Datei durch das Deutsche Archäologische Institut der Öffentlichkeit kostenfrei zugänglich gemacht wurde, die unveränderte PDF-Datei an einem Ort seiner/ihrer Wahl im Internet bereitzustellen.



DE GRUYTER · BERLIN · BOSTON

2018

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS  
erscheint seit 1886

JdI 132, 2017 · VI, 386 Seiten mit 318 Abbildungen und 3 Tafeln

HERAUSGEBER

Philipp von Rummel und Ulrike Wulf-Rheidt  
Deutsches Archäologisches Institut  
Zentrale  
Podbielskiallee 69–71  
14195 Berlin  
Deutschland  
www.dainst.org

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Marianne Bergmann, Göttingen – Adolf H. Borbein, Berlin – Luca Giuliani, Berlin –  
Lothar Haselberger, Philadelphia – Henner von Hesberg, Berlin – Tonio Hölscher, Heidelberg –  
Eugenio La Rocca, Rom – Andreas Scholl, Berlin – Anthony Snodgrass, Cambridge –  
Theodosia Stephanidou-Tiveriou, Thessaloniki – Markus Trunk, Trier – Martin Zimmermann, München

PEER REVIEW

Alle für das Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen.

All articles submitted to the Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts are reviewed by international experts in a double-blind peer review process.

Gesamtverantwortliche Redaktion: Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion an der Zentrale in Berlin  
<<http://www.dainst.org/standort/zentrale/redaktion>>

Redaktion: Wissenschaftslektorat Löwe/Schulte-Beckhausen, Berlin

ISBN 978-3-11-056264-4  
ISSN 0070-4415

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

© 2018 Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/Boston  
Produktion: stm media GmbH, druckhaus köthen GmbH & Co. KG  
© Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# ZUR SITUIERUNG EROTISCHER BILDER IN DER POMPEJANISCHEN WANDMALEREI

von Stefan Ritter

## I. EINLEITUNG

Antike Bildwerke mit der Darstellung sexueller Handlungen spielen in der Forschung eine Sonderrolle. Das gilt insbesondere für die pompejanische Wandmalerei, die auch zu diesem Bildthema eine einzigartige Fülle an Anschauungsmaterial zu bieten hat.

Die Sonderrolle der betreffenden Wandbilder hat ihren tieferen Grund darin, dass wir sie aufgrund unserer kulturellen Prägung nahezu instinktiv als pornographisch ansehen. Hier schauen wir aus zwei Gründen ungern allzu genau hin: einerseits aus ererbtem Schamgefühl und andererseits auch deshalb, weil das Dargestellte in seiner offenkundigen Eindeutigkeit keiner Erklärung zu bedürfen scheint. Außerdem fehlen uns die rechten Worte zur Benennung der vorgeführten Aktivitäten und der dabei bemühten Körperteile; hier haben wir nur die Wahl zwischen medizinischem Fachvokabular und vulgärer Gossensprache. Und so behandeln wir diese Bilder in besonderer Weise: Während wir bei anderen antiken Bildwerken der Analyse und Deutung eine ausführliche Beschreibung voranstellen, gehen wir bei diesen Darstellungen lieber nicht ins Detail.

Die Probleme fangen schon mit der Frage an, wie man solche Darstellungen überhaupt etikettieren soll. Der in allen Wissenschaftssprachen am häufigsten benutzte Begriff »erotisch« ist nicht nur mit schillernden neuzeitlichen Konnotationen behaftet<sup>1</sup>, sondern in seiner Anwendung auf antike Bildwerke auch sehr unscharf; in der römischen Kunst ist ja etwa bereits das Motiv einer entblößten Frauenschulter stark »erotisch« aufgeladen. Termini wie »Geschlechtsverkehr« oder »Koitus« wiederum engen das Dargestellte allzu sehr auf einen spezifischen Sachverhalt ein und werden damit, wie noch zu zeigen sein wird, dem Spektrum der Bilder nicht gerecht. Substantive wie »Liebesakt« oder »lovemaking«, überhaupt alle Komposita von »Liebe«, »love« oder »amore« sind aufgrund ihres romantischen Beiklanges stark mit nachantiken Konnotationen angereichert<sup>2</sup>. In

<sup>1</sup> Zur Geschichte und zu den Bedeutungsnuancen des – im späteren 18. Jh. aus dem Französischen ins Deutsche übernommenen – Begriffes »erotisch« s. Deutsches Fremdwörterbuch (2016 ff.), in: OWID – Online Wortschatz-Informationssystem Deutsch, hg. v. Institut für Deutsche Sprache, Mannheim, <<http://www.owid.de/wb/dfwb/start.html>>, s. v. erotisch, <<http://www.owid.de/artikel/406217?module=dfwb&pos=16>> (18.02.2017).

<sup>2</sup> Zur Problematik der Begriffe »erotic«, »sexuality« und »lovemaking« vgl. Clarke 1998, 12–15, der seinerseits dem bedachtsamen Gebrauch von »lovemaking« den Vorzug gibt.

Anbetracht des Umstandes, dass die gängigen Termini allesamt Probleme bereiten, wird im Folgenden allein aus Gründen der sprachlichen Konvention dem Begriff »erotisch« der Vorzug gegeben, der in der Forschungsliteratur zum Thema der gebräuchlichste ist. Das Adjektiv »erotisch« wird hier rein beschreibend und ohne jede Deutungsvorgabe verwendet: zur Bezeichnung von Darstellungen sexueller Handlungen einschließlich deren gezielter Vorbereitung<sup>3</sup>.

Der Impetus, sich mit diesem Thema eingehender zu befassen, ging ursprünglich von sozialhistorischen Fragestellungen aus, die mit dem Einsetzen einer historischen Erforschung des antiken Geschlechtslebens in den späten 1970er Jahren entwickelt wurden. Damals begann man zunächst die literarischen und epigraphischen Quellen zu Geschlechterbeziehungen sowie zum Umgang mit Sexualität in der Antike zu untersuchen<sup>4</sup>, wobei das Thema der Prostitution besondere Aufmerksamkeit erregte<sup>5</sup>. Aus diesem rein althistorisch-philologischen Interessenhorizont heraus rückte dann mit beträchtlicher Verspätung, erst in den 1990er Jahren, auch das entsprechende Bildmaterial in den Blick<sup>6</sup>. Die erotischen Wandbilder aus Pompeji avancierten nun rasch zu einem bevorzugten Forschungsthema, vor allem in der italienischen und US-amerikanischen Wissenschaftswelt. Sie wurden – dies ist vor allem Luciana Jacobelli und dann Pietro Giovanni Guzzo zu verdanken – mehrfach systematisch zusammengestellt, dabei auch in guten Farbaufnahmen verfügbar gemacht, und auf dieser Basis wurden sie wiederholt auf ihren Aussagegehalt hin untersucht<sup>7</sup>.

Dabei hat sich allerdings in der Grundsatzfrage, wie diese Wandbilder zu verstehen sind, ein erheblicher Diskussionsbedarf herausgestellt. Kontrovers wird vor allem die Frage diskutiert, ob und inwieweit sich ihr Aussagegehalt darauf konzentriert, über das Prostitutionsgewerbe in Pompeji Auskunft zu geben. Hierbei geht der Trend derzeit, vorherigen skeptischen Stimmen zum Trotz, sehr stark in Richtung Prostitution: eine Entwicklung, die mir in bedenklicher Weise von den Bildern wegzuführen scheint.

Ziel der folgenden Ausführungen ist es daher, die Probleme beim Umgang mit den erotischen Wandbildern darzulegen und nach alternativen Zugriffsmöglichkeiten zu fragen. Der Fokus liegt dabei auf den Bildern aus Wohnhäusern, da bei ihnen die Deutungsprobleme am virulentesten sind. Die Analyse erfolgt in drei Schritten. Die betreffenden Bilder werden zuerst in ihren Auffindungskontexten vorgestellt (Kap. II), danach einem Vergleich miteinander unterzogen (Kap. III), um dann schließlich nach ihrem Verhältnis zu anderen Bildthemen in der gleichzeitigen Wandmalerei zu fragen (Kap. IV).

<sup>3</sup> Zur Abgrenzung von anderen Bildthemen s. u. Kap. IV.

<sup>4</sup> Guter Überblick über die Geschichte, Themen und Denkansätze der alttumswissenschaftlichen Gender-Forschung bei Scheer 2000 (mit weiterführender Lit.).

<sup>5</sup> Hierzu s. die umfassende Untersuchung von Stumpp 1998 (mit reicher Bibliographie); vgl. auch DNP X (2001) 452–454 s. v. Prostitution (E. Hartmann).

<sup>6</sup> Bei früheren Publikationen zu römischen erotischen Darstellungen, wie etwa Grant 1975 oder Johns 1982, handelt es sich um Überblickswerke, die lediglich als Vorstufen zur systematischen Erforschung der pompejanischen Wandbilder gelten können.

<sup>7</sup> Myerowitz 1992; Jacobelli 1995; Dierichs 1997; Clarke 1998, bes. 145–240; Cantarella 1999; De Caro 2000; Guzzo – Scarano Ussani 2000; Clarke 2003; Guzzo – Scarano Ussani 2009; Guzzo 2012.

## II. EROTISCHE BILDER IN POMPEJANISCHEN WOHNHÄUSERN

### A. Das Bordell VII 12,18–20 und andere Fundorte erotischer Bilder in Pompeji

Das primär sozialhistorische Forschungsinteresse an den erotischen Wandbildern aus Pompeji brachte es mit sich, dass sich der Blick von Anfang an nicht zuallererst auf die Bilder selbst und ihre individuelle Gestaltung richtete, sondern auf ihre Funktionskontexte. Im Zentrum stand und steht bis heute die Frage, welche Funktion diese Bilder innerhalb ihres jeweiligen räumlichen Umfeldes hatten.

Aus Pompeji sind bislang ca. 40 erotische Bilder bekannt, von denen diejenigen mit bekanntem Fundort aus dem berühmten Bordell, aus den Suburbanen Thermen, aus einigen Wirtshäusern und ansonsten aus Wohnhäusern stammen<sup>8</sup>. Bei mehreren weiteren, im Neapler Nationalmuseum aufbewahrten Bildern ist die Herkunft aus Wohnhäusern zwar durchaus wahrscheinlich, aber, da keine Fundangaben vorliegen, unsicher<sup>9</sup>. Dieser Informationsverlust hängt damit zusammen, dass seit Beginn der Ausgrabungen in Pompeji etliche, in besserer Erhaltung aufgefundene erotische Bilder, um das sittliche Empfinden der Besucher nicht zu stören, aus den Wänden herausgeschnitten, nach Neapel ins Museum gebracht und dort im »Gabinetto segreto« – seit 1866 »Raccolta pornografica« genannt – den Augen der Öffentlichkeit entzogen wurden<sup>10</sup>.

Ausgangspunkt jeder Annäherung an die erotischen Wandbilder, auch in Wohnhäusern, ist seit jeher der prominenteste Ort, an dem solche Bilder in Pompeji zu finden sind: das im Stadtzentrum gelegene Bordell (VII 12,18–20).

Das Gebäude liegt verkehrsgünstig an der Kreuzung zweier Nebenstraßen, von denen hier es jeweils durch einen Eingang zugänglich ist. Diese Eingänge führen in einen L-förmigen Korridor, auf den sich fünf kleine Kammern öffnen, die jeweils mit einer schmalen gemauerten Bettstatt ausgestattet sind. In der Oberzone der Wände über den Eingängen zu den Kammern sind sechs von insgesamt sieben Bildern erhalten, in denen jeweils ein Paar aus Frau und Mann in unterschiedlicher Positionierung zu erblicken ist<sup>11</sup>. Diese Darstellungen reflektieren zwar nicht das räumliche Ambiente in diesem Bordell: So sind die Paare nicht auf gemauerten Liegen zugange, sondern auf frei aufgestellten, mobilen Betten mit gedrechselten Beinen, und bei einem Gegenstand wie dem hohen Kandelaber in einem der Bilder handelt es sich um gehobenen Ausstattungsluxus<sup>12</sup>. Aber dennoch beziehen sich die Bilder klar auf die Funktion der zugehörigen Räumlichkeiten: Die Darstellungen sexuellen Verkehrs befinden sich an einem Ort, an dem käuflicher Sex angeboten wurde.

<sup>8</sup> Zusammenstellungen der Wandbilder bei Guzzo – Scarano Ussani 2000, 9–35; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 27–59. Die jüngste Auflistung bei Guzzo 2012, 77 umfasst: 7 Bilder im Bordell VII 12,18–20; 6 Darstellungen aus (drei) Wirtshäusern (darunter ein Relief); 7 Bilder im Apodyterium der Suburbanen Thermen; 12 Bilder aus (insgesamt sechs) Wohnhäusern; 8 Bilder ohne Angabe des Fundortes im Neapler Nationalmuseum.

<sup>9</sup> s. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 27 f. Nr. I–VIII (mit weiterer Lit.).

<sup>10</sup> Hierzu s. Dierichs 1997, 125–128; De Caro 2000, 9–23.

<sup>11</sup> Zum Bordell VII 12,18–20, Korridor (a): Bragantini 1997, 522–529 Abb. 2–20; Dierichs 1997, 73–75 Abb. 80–83 d; Clarke 1998, 196–206 Abb. 79–85; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 9–12 mit Abb.; Clarke 2003, 60–67 Abb. 31–40; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 45–48 Nr. 36 mit Abb.; Guzzo 2012, 77 mit Abb. 3–9.

<sup>12</sup> Korridor (a), S-Wand, im O (hier Taf. 3, 8): Jacobelli 1995, 83 Abb. 59; Bragantini 1997, 525 Abb. 13; Clarke 1998, 202–204 Abb. 84; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 11 Nr. 2 mit Abb. auf S. 11 o.; Clarke 2003, 65–67 Abb. 36.

Angesichts der engen Verbindung zwischen Bildthema und Raumfunktion ist die Versuchung groß, diese Deutungsrichtung auch bei anderen derartigen Bildern einzuschlagen. Der Umstand, dass solche Darstellungen offenbar ihren naturgemäßen Platz im Bordell hatten, legt die Annahme nahe, dass sie generell im Dunstkreis der Prostitution anzusiedeln sind.

Dementsprechend spielen die erotischen Bilder auch eine Schlüsselrolle bei der kontroversen Diskussion darüber, wie viele Bordelle es eigentlich in Pompeji gab, einschließlich der in Kneipen oder auch Wohnhäusern befindlichen *cellae meretriciae*, also ›Dirnenkammern‹. Die Zahlen schwanken hierbei zwischen ›35 + x‹ und ›1 + x‹, wobei ›1‹ das zuvor erwähnte, in seiner Funktion unbestrittene Bordell ist<sup>13</sup>; derzeit haben sich die Schätzungen auf ca. 20–25 eingepegelt<sup>14</sup>. Die Kriterien zur Identifizierung von Bordellräumen wurden erstmals von Andrew Wallace Hadrill 1995 systematisch herausgearbeitet und sind folgende: erstens die Raumsituation, zweitens »the presence of paintings of explicit sexual scenes« und drittens entsprechende Graffiti<sup>15</sup>. Die erotischen Bilder galten damit als eigenwertiges Indiz, um Stätten der Prostitution zu identifizieren<sup>16</sup>.

Hinsichtlich einer solchen Funktionsbestimmung erfordern öffentliche Bauten wie Thermen oder Wirtshäuser jeweils eigene, individuelle Untersuchungen, denn bei den beiden bilderreichsten und zugleich am besten erforschten Befunden aus Pompeji – den Suburbanen Thermen und der *caupona* VI 10,1.19 an der Via di Mercurio – hat sich gezeigt, dass das Vorhandensein erotischer Bilder nicht als hinreichendes Indiz für die Ausübung von Prostitution vor Ort gelten kann<sup>17</sup>. Umso mehr ist eine Einzelfallprüfung bei Wohnhäusern geboten, bei denen die Existenz integrierter Bordellräume besonders erklärungsbedürftig ist.

Bislang sind sieben Wohnhäuser in Pompeji bekannt, in denen die Lokalisierung erotischer Bilder gesichert ist. Wenn man hiervon zwei schlecht erhaltene und daher wenig ergiebige

<sup>13</sup> Hierzu s. McGinn 2002, 8–11, mit konzise referierter Forschungsgeschichte. – Die u. a. von Antonio Varone (Varone 1994, 135) postulierte Zahl von 35 oder mehr Bordellen wurde von Wallace Hadrill (Wallace Hadrill 1995, 51–55 mit Abb. 3, 10; bes. 53 mit Anm. 70) auf insgesamt 10 reduziert; dieser Bestand setzt sich aus dem Hauptbordell sowie »some nine distinctive *cellae meretriciae*« zusammen, deren vermutete Zweckbestimmung allerdings allein aus der Raumsituation abgeleitet ist (Wallace Hadrill 1995, 53: »single room structures containing masonry beds«). Hierunter befindet sich keiner der im Folgenden besprochenen, mit erotischen Bildern dekorierten Wohnräume.

<sup>14</sup> McGinn 2002, 15–19 mit Abb. 1 (Stadtplan von Pompeji mit Markierung der »possible brothels«); 35–37 bes. 36; hier werden insgesamt 26 mutmaßliche Bordelle postuliert, wobei allerdings drei Raumkomplexe vielleicht miteinander verbunden waren und zwei als »less likely« eingestuft werden.

<sup>15</sup> Wallace Hadrill 1995, 52. Kritische Diskussion dieser Kriterien bei McGinn 2002, bes. 10 f.

<sup>16</sup> Zur kontroversen Diskussion hierüber s. u. Kap. III A.

<sup>17</sup> Bei den sieben erotischen Bildern im Apodyterium der Suburbanen Thermen ist die – allein aus den Bildern selbst abgeleitete – These, das Obergeschoss des Baukomplexes habe ein Bordell beherbergt (s. etwa Guzzo – Scarano Ussani 2000, 17–25 bes. 23–25), umstritten (skeptisch etwa Jacobelli 1995, 96 f.). Einzuwenden ist, dass die Bilder hier eine ganz spezifische Funktion hatten: Sie sind den jeweils darunter befindlichen Darstellungen durchnummerierter Schachteln zugeordnet, die wahrscheinlich wiederum auf entsprechende dreidimensionale Behältnisse verwiesen, die auf den Holzregalen darunter zur Kleiderablage dienten. Die auffallend individuellen erotischen Darstellungen hatten hier ganz offenkundig den primären – und wohl auch einzigen – Zweck, den Thermenbesuchern die Auffindung ihrer Gewänder zu erleichtern. – Auch die drei erotischen Bilder aus dem Bewirtungsraum (b) der kleinen *caupona* VI 10,1.19 können nicht als hinreichendes Indiz für einen integrierten Bordellbetrieb gelten. Dagegen spricht, dass sich die diversen Mittelbilder dieses Raumes thematisch auf ganz verschiedenen Bezugsebenen auf das Lebensumfeld eines Wirtshauses beziehen, wobei sich die erotischen Bilder, wie die eigenwillige und wirklichkeitsferne Gestaltung zweier von ihnen erweist, besonders weit von der lokalen Lebensrealität entfernen; hierzu s. Ritter 2011, 182–184, 191 f. Taf. 12, 1–3.

Einzelbilder abzieht<sup>18</sup>, verbleiben insgesamt zehn hinreichend gut erhaltene Wandbilder, die sich auf fünf Häuser verteilen. Diese Bilder (Abb. 1–10), die sich bis auf eine Ausnahme (Abb. 5) in situ befinden, sind Gegenstand der folgenden Betrachtungen.

## B. Erotische Bilder in Wohnhäusern: Indizien für Bordellkammern?

Ein besonders prominenter und vieldiskutierter Fall ist die Casa dei Vettii (VI 15,1). Im NO des Hauses liegt ein abgetrennter Wirtschaftstrakt mit einem kleinen Neben-Atrium (v) als Verteilerraum, von dem aus mehrere kleine Räume sowie die Küche (w) zugänglich sind. Über die Küche wiederum gelangte man in das kleine, fensterlose Cubiculum (x')<sup>19</sup>. Dessen im Vierten Stil gestaltete Wände sind schlicht weißgrundig bemalt und durch ein einfaches Feldersystem, mit jeweils drei horizontalen und drei vertikalen Zonen, gegliedert. In den Mittelfeldern der drei Hauptwände befindet sich jeweils ein erotisches Bild, von denen nur noch die beiden Bilder an der W- und an der O-Wand gut erhalten sind<sup>20</sup>.

Diese beiden querrrechteckig gerahmten Bilder sind recht flüchtig und mit wenigen, auf Braun- und Ockertöne beschränkten Farben gemalt. Sie zeigen jeweils ein jugendliches Paar, das auf einer Kline mit verzierter Matratze und üppigen Kissen darauf zugange ist. Im Bild der W-Wand sitzt die Frau, schräg von hinten dargestellt, auf den Oberschenkeln ihres aufgestützt lagernden Partners; sie trägt ein Busenband, und die beiden Akteure fassen einander an (Abb. 1)<sup>21</sup>. Im Bild der O-Wand kniet der Mann zwischen den Schenkeln seiner aufgestützt liegenden Gefährtin, die ihren Körper und den Kopf im Dreiviertelprofil dem Betrachter zuwendet; das linke Bein hat sie auf die Schulter des Mannes gelegt und den linken Arm dorthin ausgestreckt (Abb. 2)<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Casa I 13,16, Sommertriclinium (3): Das erotische Bild ist hier Teil einer ungewöhnlich heterogenen Wandgestaltung. An der hinter dem gemauerten Triclinium befindlichen N-Wand erscheinen im linken Wandfeld u. a. ein großes Bild mit Statuen der Venus und des Priapus und darüber ein kleines Landschaftsbild; rechts daneben zeigt das mittlere, von einer Bordüre gerahmte Wandfeld unten die ungerahmte Darstellung eines Früchte pickenden Vogels und darüber ein nur noch teilweise erhaltenes erotisches Bild: Zu sehen ist ein Paar auf einer Kline, wobei der Mann hinter der vornübergebeugten Frau kniet; links ist eine geöffnete Tür dargestellt, und über die ganze Breite des Bildfeldes erstreckt sich oben ein geraffter Vorhang; PPM II (Rom 1990) 928–934 Abb. 1. 5 s. v. I 13,16 (V. Sampaolo); Clarke 1998, 187–194 Abb. 74–77; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 25 f. Nr. 1; 28–31 mit Abb. auf S. 29 o. und 31 o. r.; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 33 Nr. 12 mit Abb. auf S. 33 o. und Taf. 8 (Hausgrundriss); Guzzo 2012, 77 Nr. a; 87. – Casa dei Pittori al Lavoro (IX 12,9, *posticum*), Cubiculum: Das kaum noch erkennbare Mittelbild der O-Wand zeigt ein Paar beim Geschlechtsverkehr auf einer Kline, wobei die Frau offenbar auf dem Rücken liegt und der Mann vor ihr kniet oder steht; s. Varone 2000, 64 f. mit Abb. auf S. 64 o. r.; Varone 2008, 440 Abb. 6 (dazu Abb. 2, Hausgrundriss).

<sup>19</sup> Zur Casa dei Vettii (VI 15,1): PPM V (Rom 1994) 468–572 s. v. VI 15,1. Casa dei Vettii (V. Sampaolo). – Zum Cubiculum (x'): Clarke 1998, 169–177 mit Abb. 62–64; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 38 f. Nr. 22 mit Abb. auf S. 38 u. r. und Taf. 15 (Hausgrundriss).

<sup>20</sup> Das Bild an der N-Wand ist kaum noch erkennbar; der Mann kniet hier offenbar hinter seiner vornübergeneigten Partnerin, s. Clarke 1998, 173 f. Abb. 62; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 3; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 38 f. Nr. 22 mit Abb. auf S. 38 Mitte r.

<sup>21</sup> Zum Bild der W-Wand: Clarke 1998, 172 f. Abb. 63; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 2; 35 mit Abb. auf S. 33 u.; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 38 f. Nr. 22 mit Abb. auf S. 38 u. l.; Guzzo 2012, 77 Nr. b; 82 Abb. 22. – Zum Attribut des Busenbandes s. u. Kap. III C.

<sup>22</sup> Zum Bild der O-Wand: Clarke 1998, 173 f. Abb. 64; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 4; 35 mit Abb. auf S. 33 o.; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 38 f. Nr. 22 mit Abb. auf S. 38 Mitte l.; Guzzo 2012, 77 Nr. b; 82 Abb. 23.





Abb. 1. Pompeji, Casa dei Vettii, Cubiculum (x'): erotisches Bild an der W-Wand

Die abgeschiedene Lage der bescheidenen Kammer in einem Wirtschaftstrakt hat die zählleibige These hervorgerufen, dieser Raum habe als Hausbordell gedient<sup>23</sup>. Das ist aber allein schon wegen der Zugangssituation unwahrscheinlich<sup>24</sup>. Wer sich in das Cubiculum (x') begeben wollte, musste zunächst das Neben-Atrium (v) durchqueren, das man sich als Verteilerraum wohl als recht frequentiert vorzustellen hat, und dann noch die beengte Küche (w) mit dem gemauerten Herd passieren, so dass in diesem hauswirtschaftlich genutzten Ambiente ein rein sexuell motivierter Durchgangsverkehr kaum ohne ernsthafte Störung der sonstigen Betriebsabläufe vorstellbar ist. Der Raum mit den erotischen Bildern wird also wohl dieselbe Funktion gehabt haben wie die anderen, ähnlich kleinen Räume in diesem Trakt, die als Cubicula für die Hausbediensteten dienten.

Etwas intimer gelegen ist das Cubiculum (43) in der Casa del Centenario (IX 8,6). In diesem großen, über zwei Atrien und einen großen Peristylhof verfügenden Haus befindet sich im Westen des Peristylhofes ein Raumtrakt mit einem großen Triclinium (41) im Zen-

<sup>23</sup> s. etwa Varone 1994, 81. 133 f. mit Abb. 16. 17 (*cella meretricia*); Cantarella 1999, 75 zur Abb. auf S. 75; Stähli 1999, 40 Anm. 43; Anguissola 2010, 332 mit Anm. 581 Abb. 177.

<sup>24</sup> Gegen die Bordell-Deutung mit anderen Argumenten bereits überzeugend Clarke 1998, 174; McGinn 2002, 10 mit Anm. 31; 26. 36.





Abb. 2. Pompeji, Casa dei Vettii, Cubiculum (x'): erotisches Bild an der O-Wand

trum, durch das man über einen Vorraum (42) in das Cubiculum (43) gelangte<sup>25</sup>. Die im Vierten Stil dekorierten Wände weisen in der Hauptzone große schwarze, von roten Paneelen eingefasste Felder auf. Im Zentrum der – von dem im Westen gelegenen Eingang aus – beiden seitlichen Wände befindet sich je ein annähernd quadratisches erotisches Bild.

In den beiden von einem braunen Rahmen eingefassten Darstellungen sitzt jeweils eine mit Schmuck angetane Frau auf ihrem Partner, der mit aufgestütztem linken Arm auf dem Polster der Bettstatt lagert. In dem Bild an der N-Wand wendet die von vorn dargestellte Protagonistin ihrem Partner den Rücken zu und hockt mit auf die Knie gestützten Armen auf ihm, und er fasst sie seinerseits mit der Rechten an (Abb. 3)<sup>26</sup>. Als Schmuck trägt sie eine Halskette sowie Armreife. Im Bild der S-Wand hingegen ist die Frau ihrem Gefährten zugewandt und sitzt, auf den linken Arm gestützt, vornübergebeugt auf ihm (Abb. 4)<sup>27</sup>. Außer Arm- und Fußreif

<sup>25</sup> Zur Casa del Centenario (IX 8,6): Sampaolo 1999. – Zum Cubiculum (43): Clarke 1998, 161–169 Abb. 56–58 Taf. 7; Sampaolo 1999, 1063–1073 Abb. 300–318; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 56 f. Nr. 56 mit Taf. 36 (Hausgrundriss); Anguissola 2010, 158–160 Abb. 82; 283 Taf. 2, 32; 334–337 Abb. 182. 183; 520 Kat. 18; 600 Taf. 3, 34 (Hausgrundriss); Pollini 2010, bes. 300–306 Abb. 6 (Hausgrundriss). 11. 12. 14–18. 20.

<sup>26</sup> Zum Bild an der N-Wand: Clarke 1998, 165 Abb. 58; Sampaolo 1999, 1063–1065 Abb. 301. 305; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 10; 40 mit Abb.; Clarke 2003, 23 Abb. 6; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 56 f. Nr. 56 mit Abb. auf S. 57 o. l.; Pollini 2010, 300. 304–306 Abb. 18.

<sup>27</sup> Zum Bild an der S-Wand: Jacobelli 1995, 83. 86 Abb. 58; Clarke 1998, 165 f. Abb. 57 Taf. 7; Sampaolo 1999, 1068 f. Abb. 311. 313; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 9; 40 mit Abb. auf S. 39; Clarke 2003, 23 Abb. 4. 5; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 56 f. Nr. 56 mit Abb. auf S. 57 o. r.; Anguissola 2010, 159. 335 Abb. 182; Pollini 2010, 300. 304–306 Abb. 17. 20; Guzzo 2012, 77 Nr. d; 81. 87 Abb. 29.



Abb. 3. Pompeji, Casa del Centenario, Cubiculum (43): erotisches Bild an der N-Wand

trägt sie hier auch eine Busenbinde, und das lockige Haar ist am Hinterkopf in einem üppigen Knoten zusammengenommen. Ihr Partner hat den rechten Arm, als Ausdruck entspannten Wohlbefindens, auf seinen Kopf gelegt. Dieses trefflich erhaltene Bild lässt eine besonders facettenreiche Detailgestaltung des Mobiliars erkennen: Auf dem Bett liegen eine grüne, schwarz gesäumte Decke mit plastisch differenziertem Faltenwurf, darauf ein streifenverziertes Polster und üppige Kissen. In beiden Bildern ist der Schauplatz durch die Angabe von Wänden als Innenraum definiert, wobei in dem Bild der N-Wand eine große Wandöffnung den Blick ins Freie eröffnet und an der rechten Wand eine Girlande hängt. In beiden Fällen ist im oberen Wandbereich, nah der Bildecke, ein querrrechteckiges dunkleres Feld dargestellt; damit sind wohl keine Fenster, sondern eher kleine Bildtafeln, *tabellae*, gemeint, wie sie in solchen Bildern häufiger vorkommen<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> s. etwa Jacobelli 1995, 86 mit Anm. 20, die zudem darauf verweist, dass Fenster zumeist größer und mit einem Ausblick dargestellt werden. – Für eine Deutung als Fenster votierte zuletzt Pollini 2010, 304–306 mit der Begründung, die Bilder reflektierten die tatsächliche Raumsituation im Cubiculum (43), indem die beiden ›Fenster‹ die Wandöffnung neben der Tür zum Vorraum (42) darstellten. Diese These beruht allerdings auf der fragwürdigen Prämisse, dass es sich bei dieser Wandöffnung um ein ›voyeur's window‹ handle; hierzu s. u. – Die diagonale Unterteilung der Rechteckfelder in ein oberes dunkleres und ein unteres helleres Dreieck kann zwar durchaus, wie von Pollini 2010, 305 postuliert, Lichteinfall bedeuten, aber in diesem Fall lässt sich die mutmaßliche Verschattung zwanglos mit der bildinternen Beleuchtungssituation erklären: Im Bild an der N-Wand fällt das Licht durch die große Wandöffnung in der Bildmitte herein und stellt die zentrale Lichtquelle dar. Die Diagonalteilung spricht somit keineswegs gegen die – aufgrund motivischer Parallelen – nächstliegende Deutung als *tabellae* (zu diesen s. u. Kap. III D).





Abb. 4. Pompeji, Casa del Centenario, Cubiculum (43): erotisches Bild an der S-Wand

Kontrovers diskutiert wird die Frage, ob das Cubiculum (43) eine Sonderfunktion als »camera d'amore« bzw. »lovmaking chamber« besaß<sup>29</sup>.

Gegen eine solche Funktionsverengung wurde zu Recht eingewandt, dass der Raum mit seinen zwei im Fußboden markierten Bettstellen<sup>30</sup> Teil eines traditionellen gehobenen Gelageraum-Ensembles ist: mit einem Cubiculum, das vom Triclinium aus durch einen eigenen Vorraum zu erreichen ist<sup>31</sup>. Die These einer spezifischen Raumnutzung wurde indes jüngst von John Pollini ausführlich neu zu begründen versucht, nämlich mit einem baulichen Detail: der kleinen, fensterartigen Öffnung, die sich in der Eingangswand links neben der Tür zum Vorraum (42) befindet<sup>32</sup>. Diese Wandöffnung habe, vom Vorraum her mit einer Klapptür

<sup>29</sup> s. Clarke 1998, 161 mit Anm. 29 (mit früherer Lit.).

<sup>30</sup> Vor der O- und der S-Wand sind im Mosaikfußboden durch weiße Flächen die Standplätze für zwei Klinen markiert.

<sup>31</sup> Hierzu s. Clarke 1998, 161–169 bes. 169 (161 mit der kritischen und dann verneinten Eingangsfrage: »does the isolation of the room where the erotic paintings appear in the House of the Centenary make it – as some scholars would have it – a lovmaking chamber – a camera d'amore?«; hierzu 307 Anm. 29 mit der entsprechenden Lit.); Anguissola 2010, 102. 158–160. – Clarke 1998, 163 wandte vor allem ein, dass die beiden erotischen Bilder innerhalb der Gesamtdécoration nur eine zweitrangige Rolle spielen, da das Mittelbild der rückwärtigen Hauptwand eine Darstellung des gelagerten Hercules zeigt. Zu dem Hercules-Bild und seinem Zusammenspiel mit den beiden erotischen Bildern s. u. Kap. IV C mit Taf. 3, 3.

<sup>32</sup> Die 38 cm tiefe Wandöffnung befindet sich in 1,68 m Höhe über dem Boden. Im Cubiculum (43) misst sie 23 × 31 cm (Pollini 2010, 302) und verbreitert sich zum Vorraum (42) hin auf 33 × 35,5 cm (Anguissola 2010, 493 Anm. 589).

verschießbar, als »voyeur's window« fungiert: indem sie es einem im Vorraum (42) auf einem Fußschemel stehenden Betrachter ermöglichte, die sexuellen Aktivitäten auf der rückwärtigen Kline des Cubiculum (43) zu verfolgen<sup>33</sup>. Gegen die Annahme, der Wanddurchbruch sei zum Zwecke gezielten Hereinschauens angelegt worden, spricht aber seine hohe, die Besteigung eines Fußschemels erfordernde Anbringung<sup>34</sup>. Angesichts der Beleuchtungssituation in den beiden Räumen – der Vorraum empfing sein Licht durch ein großes Fenster von der Straße her – liegt die zwangloseste Erklärung darin, dass die Wandöffnung einfach dazu diente, bei geschlossener Durchgangstür im Cubiculum für Tageslicht zu sorgen<sup>35</sup>.

Die gesamte Raumsituation des Cubiculum (43) spricht also für einen privaten Rückzugsraum, der, mit zwei Klingen ausgestattet, wie üblich multifunktional nutzbar war. Die These einer auf spezifische Bedürfnisse verengten Raumfunktion gründet sich letztlich allein auf die Präsenz der beiden erotischen Bilder.

Ganz anders war der Anbringungskontext bei dem berühmten Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,26)<sup>36</sup>, das sich heute im Neapler Nationalmuseum befindet (Abb. 5)<sup>37</sup>. Dieses Bild wurde bei der Neugestaltung des Peristylbereiches (I) nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. an die N-Wand des Peristyls zwischen dem großen Triclinium (o) und dem rechts angrenzenden Cubiculum (p) gemalt.

<sup>33</sup> s. Pollini 2010, bes. 302–306 mit Abb. 14–16. 20 (S. 314 zur Einbindung des Hausherrn: »the *dominus* and/or his guests might have engaged actively in sexual behaviour in the nearby lovemaking room or enjoyed such »sexcapades« voyeuristically through the small window in the wall between the antechamber and this room«).

<sup>34</sup> s. Pollini 2010, 303 (mit dem Argument, dass der durchschnittliche römische erwachsene Mann nur ca. 1,64 m groß war). Bei einer voyeuristischen Zweckbestimmung leuchtet nicht ein, warum man den Durchblick nicht einfach auf Augenhöhe anbrachte. Die erhöhte Positionierung brachte nicht nur keine Verbesserung der Sicht auf das Geschehen auf der Kline vor der Rückwand des Cubiculum mit sich, sondern erschwerte vielmehr dem mutmaßlichen Voyeur, der sich auf einen Fußschemel bemühen musste, sein Treiben. Erschwerend kommt noch hinzu, dass sich das »Fenster« vom Vorraum (42) her verschmälert (s. o. Anm. 32), wodurch sich der Blickwinkel verkleinert statt vergrößert. – Im Übrigen ist durchaus strittig, wo und wie die Wandöffnung verschließbar war. Während Pollini 2010, 302 f. mit Abb. 14–16, analog zu dem heutigen metallenen Türchen, eine Klapptür im Vorraum (42) annahm, gelangte Anna Anguissola – zeitgleich und unabhängig von Pollinis Aufsatz – zu einer ganz anderen Rekonstruktion und Funktionsbestimmung der Wandöffnung: Nach Anguissola 2010, 335–337 mit Anm. 589 Abb. 183 Taf. 2, 32 diente die Öffnung dazu, vom Cubiculum aus eine hölzerne Bildtafel mit einer erotischen Darstellung – als mobiles Pendant zu den beiden erotischen Wandbildern – einzustellen. Diese austauschbare und somit Überraschungsmöglichkeiten bietende *tabella* sei vom Cubiculum (43) her wohl durch Klapppläden geschützt gewesen, die man bei Bedarf öffnen konnte. Diese Deutung wirft freilich die Frage auf, weshalb man sich, um ein Tafelbild einzustellen, nicht mit einer flachen Wandnische begnügte, anstatt die ganze Wand zu durchbrechen.

<sup>35</sup> Der Vorraum (42) empfing sein Licht von der Straße her durch ein großes, hoch sitzendes Fenster in der – dem Eingang zum Cubiculum (43) gegenüberliegenden – W-Wand (s. Pollini 2010, 298 Abb. 7). Da sich im Cubiculum die Wandöffnung oberhalb des Stellplatzes für die rechte Kline befindet, konnte sie jemandem, der sich tagsüber hierhin zurückzog und die Tür schloss, Tageslicht verschaffen. Jedenfalls spricht nichts gegen die nächstliegende Annahme, dass der Wanddurchbruch auf die Bedürfnisse im Cubiculum (43) und nicht in dessen Vorraum zugeschnitten war.

<sup>36</sup> Zur Casa di L. Caecilius Iucundus (V 1,26): de Vos 1991. – Zum Peristyl (I): de Vos 1991, 604–606 Abb. 56–61; Clarke 1998, 153–161 Abb. 53 Taf. 6.

<sup>37</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 110569: de Vos 1991, 605 Abb. 59; Myerowitz 1992, 133 f. Abb. 7, 2; Dierichs 1997, 115 f. Abb. 126; Clarke 1998, 156–161 Taf. 6; De Caro 2000, 51 mit Abb. auf S. 55 o. l.; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 27 Nr. B; 29. 31. 33. 37. 40 mit Abb. auf S. 45; Clarke 2003, 33–35 Abb. 12–14 (Abb. 13: digitale Rekonstruktion der Peristyl-Wand mitsamt dem erotischen Bild); Guzzo – Scarano Ussani 2009, 34 Nr. 15 mit Abb. auf S. 34 o. r. und Taf. 10 (Hausgrundriss); Anguissola 2010, 333 f. Abb. 178 (Hausgrundriss). 179; Pollini 2010, 293 Abb. 5; Guzzo 2012, 77 Nr. f Abb. 31.



Abb. 5. Neapel, Mus. Naz. Inv. 110569: erotisches Bild aus Pompeji, Casa di L. Caecilius Iucundus, Peristyl (I), N-Wand

Auf einer in einem Innenraum befindlichen Kline sitzt die Frau rücklings auf ihrem Partner, wobei beide in Rückansicht dargestellt sind. Der Mann hebt mit der Rechten das braune Betttuch an und richtet den Blick auf ihr Gesäß. Die Frau trägt ein Busenband sowie goldfarbenen Schmuck, einen Armreif, Ohrringe und ein Haarnetz; auf weitere motivische Besonderheiten wird später noch einzugehen sein<sup>38</sup>. Dieses Bild zeichnet sich durch besonderen Detailreichtum und eine fein nuancierte, abgestufte Farbgebung aus: vom delikaten Faltenwurf des grünen Bettlakens, des pinkfarbenen Polsters und des Gewandes der Frau bis hin zur abgestuften Plastizität der Körpermodellierung.

Dieses Bild war nicht, wie die meisten anderen erotischen Bilder, in einem abgeschlossenen Innenraum zu erblicken, sondern draußen im Peristylgarten, wo es von jedermann, auch von Frauen und Kindern, gesehen werden konnte.

In der Casa del Bell'Impluvio (I 9,1) ist der Anbringungsort wieder ein Cubiculum (11), doch liegt dieser Raum – anders als in der Casa dei Vettii und der Casa del Centenario – direkt am Atrium, also in exponierter Lage<sup>39</sup>. Die Wanddekoration des rotgrundig ausgemalten

<sup>38</sup> Zu der Geste, die die Frau mit der zurückgenommenen Linken vollführt, und zu der im Hintergrund anwesenden dritten Person s. u. Kap. III E.

<sup>39</sup> Zur Casa del Bell'Impluvio (I 9,1): Sampaolo 1990. – Zum Cubiculum (11): Sampaolo 1990, 934–940 Abb. 26–34; Clarke 1998, 148–153 Abb. 49–51.



Raumes gehört noch dem späten Dritten Stil an und entstand wohl in den 40er Jahren des 1. Jhs. n. Chr.

Von den ursprünglich drei Mittelbildern ist nur dasjenige an der S-Wand erhalten (Abb. 6)<sup>40</sup>. Es zeigt eine in Rückansicht dargestellte Frau, die sich zu ihrem Gefährten auf ein komfortabel hergerichtete Bett begibt. Sie hat ihre Sandalen abgestreift und ist mit einem weit herabgeglittenen, das Gesäß enthüllenden Mantel sowie mit einem Busenband bekleidet. Die beiden Partner blicken einander an. Sie legt ihm dabei den rechten Arm um die Schulter, und er fasst seinerseits mit der Linken zu ihrer Schulter und hat den rechten Arm entspannt auf den Kopf gelegt.

Ganz ähnlich ist die Raumsituation schließlich in einem Haus in der Insula IX 5 (Casa IX 5,14–16): Auch hier ist das betreffende Cubiculum (f') direkt vom Atrium (a') aus zugänglich und einsehbar<sup>41</sup>. Der Raum ist weißgrundig im Vierten Stil ausgemalt, mit großen, innen von Girlanden gerahmten Feldern, in die von oben gemalte, an Nägeln befestigte Blumen herabhängen.

Von den einst fünf Mittelbildern sind noch vier *in situ* erhalten. In diesen sind Paare in unterschiedlichen Positionen auf üppig bedeckten Klinen zugange, wobei die Männer wieder durch ihre dunklere Hautfarbe deutlich von den Frauen unterschieden sind. In dem erhaltenen Bild an der – vom Eingang her links befindlichen – S-Wand liegt die Frau in inniger Umarmung auf ihrem Gefährten (Abb. 7)<sup>42</sup>. An der dem Eingang gegenüberliegenden W-Wand erscheinen in den Seitenfeldern fliegende Eroten, und im Mittelfeld befindet sich ein durch einen eigenen Rahmen herausgehobenes erotisches Bild, in dem die Frau vor dem zwischen ihren Schenkeln knienden Mann liegt und dabei den rechten Arm entspannt auf den Kopf gelegt hat (Abb. 8)<sup>43</sup>. An der N-Wand schließlich kniet im linken der beiden Bilder der Mann hinter der vornüber geneigten Frau (Abb. 9)<sup>44</sup>, und im rechten Bild sitzt die Protagonistin auf ihrem aufgestützt lagernden, mit der Rechten erregt gestikulierenden Gefährten (Abb. 10)<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Zum Bild an der S-Wand: Sampaolo 1990, 937 f. Abb. 30–32; Clarke 1998, 148–153 Abb. 49. 50; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 27 Nr. A; 33. 37. 40 mit Abb. auf S. 43; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 31 Nr. 6 mit Abb. auf S. 31 o. r. und Taf. 4 (Hausgrundriss); Anguissola 2010, 103 f. Abb. 42; Guzzo 2012, 77 Nr. e Abb. 30.

<sup>41</sup> Zur Casa IX 5,14–16: Bragantini 1999. – Zum Cubiculum (f'): Bragantini 1999, 660–669 Abb. 100–113; Clarke 1998, 178–187 Abb. 67–73; Clarke 2003, 70–75 Abb. 46–51; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 53 f. Nr. 48 mit Abb. und Taf. 33 (Hausgrundriss). – Diese Malereien sind, im Gegensatz zum desolaten Erhaltungszustand der übrigen Räume des Hauses, nur deshalb gut erhalten, weil der Raum bald nach der Ausgrabung 1877/1878 überdacht und abgeschlossen wurde, um das sittliche Empfinden von Besuchern nicht zu verletzen.

<sup>42</sup> Zum linken Bild der S-Wand: Clarke 1998, 184 Abb. 73; Bragantini 1999, 664 f. Abb. 107. 108; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 8; 40 mit Abb. auf S. 37; Clarke 2003, 72–75 Abb. 51; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 53 f. Nr. 48 mit Abb. auf S. 53 r.; Guzzo 2012, 77 Nr. c Abb. 28.

<sup>43</sup> Zum Mittelbild der W-Wand: Clarke 1998, 179–182 Abb. 68. 69; Bragantini 1999, 666–668 Abb. 109. 111; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 5; 40 mit Abb. auf S. 36; Clarke 2003, 71 f. Abb. 46. 48; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 53 f. Nr. 48 mit Abb. auf S. 53 r.; Guzzo 2012, 77 Nr. c Abb. 25.

<sup>44</sup> Zum linken Bild der N-Wand: Clarke 1998, 182–184 Abb. 70. 71; Bragantini 1999, 661 f. Abb. 101. 102; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 6; 40 mit Abb. auf S. 35 u.; Clarke 2003, 72 Abb. 49; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 53 f. Nr. 48 mit Abb. auf S. 53 r.; Guzzo 2012, 77 Nr. c Abb. 26.

<sup>45</sup> Zum rechten Bild der N-Wand: Clarke 1998, 184 Abb. 70. 72; Bragantini 1999, 661–663 Abb. 101. 104; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 Nr. 7; 40 mit Abb. auf S. 35 o.; Clarke 2003, 72 Abb. 50; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 53 f. Nr. 48 mit Abb. auf S. 53 l.; Guzzo 2012, 77 Nr. c Abb. 27.



Abb. 6. Pompeji, Casa del Bell'Impluvio, Cubiculum (11): erotisches Bild an der S-Wand

Die einst aus der Existenz dieser Bilder abgeleitete Deutung des Hauses IX 5,14–16 als Kneipe mit integriertem Bordellbetrieb ist nicht hinreichend zu begründen und mittlerweile zu Recht aufgegeben worden<sup>46</sup>.

Wenn man alle Wohnhäuser, in denen das Vorkommen solcher Bilder bezeugt ist, zusammennimmt, dann ist der Befund eindeutig: In keinem einzigen der besser dokumentierten Häuser liefert die Raumsituation Hinweise auf eine Nutzung als Bordellkammer. Wie Thomas McGinn 2002 überzeugend herausgearbeitet hat, sind *cellae meretriciae* allenfalls dann wahrscheinlich zu machen, wenn ein Raum von geringer Größe über einen direkten Zugang von der

<sup>46</sup> Der Hauskomplex IX 5,14–16 entstand durch die Zusammenlegung zweier kleinerer Atriumhäuser (das größere mit dem Eingang IX 5,14, das kleinere mit dem Eingang IX 5,16) nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. und wurde von August Mau im Fundbericht (BdI 1879, 207–210) aufgrund der erotischen Bilder als Kombination aus Wirtshaus und Bordell gedeutet; diese Deutung findet sich etwa noch bei Myerowitz 1992, 142 mit Abb. 7, 8, bei Stähli 1999, 40 Anm. 43 oder bei McGinn 2002, 36. 42 Kat. 35. Dagegen aber überzeugend: Clarke 1998, 184–187; Bragantini 1999, 600; Clarke 2003, 71. 75. Mittlerweile hat sich die Deutung als Wohnhaus durchgesetzt, s. etwa Guzzo 2012, 77 (»abitazione privata« Nr. c).



Abb. 7. Pompeji, Casa IX 5,14–16, Cubiculum (f): erotisches Bild an der S-Wand



Abb. 8. Pompeji, Casa IX 5,14–16, Cubiculum (f): erotisches Bild an der W-Wand





Abb. 9. Pompeji, Casa IX 5,14-16, Cubiculum (f): erotisches Bild an der N-Wand links



Abb. 10. Pompeji, Casa IX 5,14-16, Cubiculum (f): erotisches Bild an der N-Wand rechts

Straße her verfügt<sup>47</sup>. Diese separate, halbwegs diskrete Nutzungsmöglichkeit ist bei keinem der besprochenen Cubicula gegeben.

Woran liegt es also, dass die erotischen Bilder den Ruch der Prostitution einfach nicht loswerden? Damit kommen wir zu den Bildern selbst, denen die ganze Beweislast überlassen bleibt.

### III. DIE EROTISCHEN WANDBILDER UND IHRE DEUTUNG

#### A. Divergierende Deutungen: Zwei Bild-Klassen und ihre Implikationen

Die erotischen Wandbilder werden, seit sie in den 1990er Jahren in den Fokus der Forschung traten, nach ihrer künstlerischen Gestaltung einhellig in zwei Qualitätsklassen geschieden<sup>48</sup>.

Der höherwertigen Güteklasse werden innerhalb des Gesamtbestandes an erotischen Wandbildern aus Pompeji vier Exemplare zugerechnet: das Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus (Abb. 5), das Bild aus der Casa del Bell'Impluvio (Abb. 6) und die beiden Bilder aus der Casa del Centenario (Abb. 3. 4)<sup>49</sup>. Was diese Wandbilder verbindet, sind die sorgfältige, detailreiche Darstellung des Mobiliars und räumlichen Ambientes sowie die differenzierte, farblich nuancierte Plastizität der Figuren. Diese Vorzüge gelten als Indizien für die enge Abhängigkeit von Vorbildern in der hellenistischen Kunst, deren Vermittlung nach Rom etwa in den berühmten augusteischen Wandbildern aus der Villa della Farnesina fassbar ist<sup>50</sup>.

Die mindere Qualitätsklasse umfasst alle übrigen, also 90 % der erotischen Wandbilder aus Pompeji. Gemeinsame Merkmale sind hier die reduzierte oder ganz fehlende Hintergrundgestaltung der Darstellungen, die häufig einfach auf die weißgrundigen Wände gemalt sind, sowie die flüchtigere, weniger farblich abgestufte Darstellung der Figuren<sup>51</sup>.

Dieser qualitativen Klassifizierung der Bilder entspricht ihre räumliche und soziale Situierung. Der *Communis Opinio* zufolge haben die höherwertigen Bilder ihren naturgemäßen Platz in den Repräsentationstrakten reicherer Wohnhäuser, die schlichteren Darstellungen hingegen in den *cellae meretriciae* von Sklavenquartieren<sup>52</sup>.

<sup>47</sup> McGinn 2002, 12. 26. – Unter den Wohnhäusern, bei deren Cubicula McGinn nach seinen Kriterien eine Funktion als *cella meretricia* für wahrscheinlich oder möglich hält, befindet sich von den hier besprochenen Häusern lediglich die Casa IX 5,14–16, bei der der Autor allerdings der überholten Deutung als Wirtshaus folgt (s. o. Anm. 46).

<sup>48</sup> Diese Binnendifferenzierung setzte erst mit den eingehenden Untersuchungen von Jacobelli (1995), Clarke (seit 1998) und Guzzo (seit 2000) ein. Zuvor galten die erotischen Wandbilder pauschal als minderwertige ›Volkskunst‹ und wurden unterschiedslos mit Prostitution assoziiert; s. etwa noch Zevi 1990, 276, der die (im Kapitel »Die ›volkstümliche‹ Kunst« untergebrachten) Bilder dergestalt charakterisiert: »Die erotischen Bilder in Pompeji sind [...] stets durch eine rohere und vulgärrere Stimmung geprägt. Sie entstammen dem monotonen Repertoire des Angebots käuflicher Liebe.«

<sup>49</sup> Zur Ausnahmerolle dieser vier Bilder s. Jacobelli 1995, 83 mit Anm. 3; Clarke 1998, 148–169 (ausführlich zu den erotischen Bildern aus den genannten drei Häusern); De Caro 2000, 51; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 40 Nr. a–c; vgl. Guzzo 2012, 81. 87. – An dieser als kanonisch geltenden Zusammenstellung nahm lediglich Guzzo eine Veränderung vor, indem er das Bild von der N-Wand im Cubiculum der Casa del Centenario aussonderte (hierzu s. u. Kap. III B) und stattdessen noch ein Bild unbekanntes Fundortes in Neapel hinzufügte (Neapel, Mus. Naz. Inv. 27696; s. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 40 Nr. d).

<sup>50</sup> Zu den Bildern aus der Villa della Farnesina s. u. Kap. III D.

<sup>51</sup> s. hierzu zuletzt die detaillierte Auflistung bei Guzzo 2012, bes. 82. 87.

<sup>52</sup> s. etwa Jacobelli 1995, 83 (»Dall'esame delle pitture erotiche ancora in situ [...] emerge dunque un dato significativo: esse decoravano sia gli ambienti destinati a commercio meretricio sia le case dei »ricchi«) oder De Caro 2000, 50 f. Zur Ausarbeitung dieser These durch Guzzo s. u.



Auf dieser Basis entwickelte sich eine kontroverse Debatte darüber, welches Gewicht der qualitativen Scheidung der Bilder zuzumessen ist, d. h., ob hiermit zugleich auch eine inhaltliche Trennung einhergeht und was dies für die Funktionsbestimmung der Bilder bedeutet. In diesen eng miteinander zusammenhängenden Fragen stehen sich zwei konträre Positionen gegenüber.

Die eine Position wurde von John Clarke 1998 eingehend begründet, der die erotischen Wandbilder mit gesichertem Fundort, unter konsequenter Berücksichtigung ihrer Raumkontexte, systematisch auf ihre Aussagekraft hin untersuchte<sup>53</sup>.

Nach Clarke besitzt die qualitative Differenzierung keine weitergehenden Implikationen, da die erotischen Bilder, unabhängig von ihrer künstlerischen Gestaltung, ihre Existenz denselben Darstellungsabsichten verdanken: denn nicht nur die qualitätvolleren, sondern auch die schlichteren Bilder orientierten sich an Vorbildern der ›Hochkunst‹.

Ein besonders eindrückliches Beispiel hierfür begegnet ausgerechnet im Korridor des Bordells von Pompeji, also an einem denkbar bildungsfernen Ort. In dem betreffenden Bild befindet sich zwar der Mann, wie üblich, nackt auf dem Bett, nicht aber die Frau (Taf. 3, 7)<sup>54</sup>. Sie steht vielmehr vollständig bekleidet im Bildvordergrund, und die beiden betrachten ein Klappbild an der Wand links oben, auf das der Mann mit der rechten Hand deutet. Indem hier also anstelle sexuellen Verkehrs der eher kontemplative Vorgang gemeinsamer Bildbetrachtung gezeigt wird, lehne sich dieses Bild, so Clarke, an den kulturellen Habitus der gebildeten Oberschicht an<sup>55</sup>. Solche Anlehnungen, wie sie in anderen Bildern aus dem Bordell etwa im Einsatz von Luxusmotiven zutage treten<sup>56</sup>, seien mit dem Bemühen unterer Bevölkerungsschichten zu erklären, à la Trimalchio anspruchsvolle Oberschicht-Kultur zu imitieren<sup>57</sup>.

Da die Qualitätsunterschiede also keine Indikatoren für divergierende Darstellungsabsichten seien, konnten die erotischen Bilder – so Clarke in Anschluss an Molly Myerowitz und Jacobelli – verschiedene Funktionen haben<sup>58</sup>. Daher erlaubten sie es auch nicht, beim Fehlen weiterer Indizien Bordellräume in Wohnhäusern zu identifizieren<sup>59</sup>.

<sup>53</sup> Clarke 1998, 145–194 (zu den Bildern aus Wohnhäusern). 195–240 (zu den Bildern aus öffentlichen Bauten). – Clarke 2003 fügt dem nichts Neues hinzu, zumal hier die Publikation von Guzzo – Scarano Ussani 2000 mit ihrer alternativen Positionsbestimmung (s. u.) noch nicht berücksichtigt wurde.

<sup>54</sup> Bordell VII 12,18–20, Korridor (a), W-Wand, im S (oberhalb des Eingangs zur Latrine): Bragantini 1997, 528 Abb. 18; Dierichs 1997, 75 Abb. 83 b; Clarke 1998, 201 f. Abb. 83; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 11 Nr. 6 mit Abb. auf S. 15 o.; Clarke 2003, 64 f. Abb. 35; Guzzo – Scarano Ussani 2009, 45–48 Nr. 36 mit Abb. auf S. 47 u. l.; Anguissola 2010, 57 Abb. 14; Guzzo 2012, 88 Abb. 9.

<sup>55</sup> Clarke 1998, bes. 201 f. (202: »in this painting the artist offered an upper-class fantasy for the lower-class viewer«).

<sup>56</sup> Dies betrifft etwa die Darstellung eines kostbaren Kandelabers in dem oben erwähnten Bild (s. o. mit Anm. 12 und Taf. 3, 8).

<sup>57</sup> Clarke 1998, 201–205 (205: diese Bilder »encode fantasies of upper-class sexual luxuries for viewers who could not afford them«). Zu den Beweggründen vgl. Clarke 2003, 64–67 (64: »In the erotic panels the artist – despite his modest abilities – looked to models in high art in his attempt to elevate the tone of the establishment«).

<sup>58</sup> s. Myerowitz, 1992, 148–155; Jacobelli 1995, 89 f. 99; Clarke 1998, 193 f. (194: »Pictures of humans making love could be a sign of upper-class pretensions, an invitation to enjoy a good meal and wine-drinking party, or a play on the sexual proclivities of a cook [das betrifft die Bilder aus dem Cubiculum x' der Casa dei Vettii; Anm. d. Verf.], depending on where they appeared and for whom they were meant«); vgl. auch McGinn 2002, 20 f.

<sup>59</sup> Dieses Ergebnis steht im Einklang mit der damals aufkommenden Skepsis gegenüber einer vorschnellen Ortung privater Hausbordelle in Pompeji; hierzu s. o. Kap. II.

Gegen diese Sicht der Dinge votierte bald darauf und vehement Guzzo, der sich in mehreren, zwischen 2000 und 2012 vorgelegten Publikationen mit den erotischen Wandbildern aus Pompeji auf breiter Materialbasis, unter Einbeziehung auch der Bilder ohne bekannten Fundort, auseinandersetzte und hierbei eine wirkungsmächtige Gegenposition entwickelte<sup>60</sup>.

Nach Guzzo ist die qualitative Differenzierung der Bilder für die Frage nach den Darstellungsabsichten sehr wohl von Belang, da mit der Scheidung in zwei Güteklassen auch eine hiermit tendenziell deckungsgleiche inhaltliche Trennung einhergehe. Denn in den schlichteren, also allermeisten Bildern werde der Geschlechtsakt in »expliziter«, unverblümter Form vorgeführt. In den höherwertigen Bildern aus der Casa del Bell'Impluvio (Abb. 6) und der Casa di L. Caecilius Iucundus (Abb. 5) hingegen, in denen auch andere Aspekte wie etwa die Raumgestaltung eine Rolle spielen, werde das intime Geschehen lediglich in »allusiver«, also sublimierter, andeutender Weise zur Anschauung gebracht<sup>61</sup>.

Diese »separazione iconografica«, so Guzzo, finde ihre Erklärung in der unterschiedlichen sozialen Situierung und Nutzung der betreffenden Räumlichkeiten: Während die »allusiven« Bilder in herrschaftlichen Wohnräumen kultivierte Intimität vorführten, stellten die »expliziten« Bilder in Bordellkammern unverhüllten Sex-Konsum vor Augen. Da, nach Ausweis pompejanischer Graffiti, die Prostitution mit Sklavinnen in Wohnhäusern gang und gäbe war, seien die »expliziten« Bilder, ganz so wie im Korridor des Bordells<sup>62</sup>, als eigenwertige Indizien für Prostitution vor Ort anzusehen. In den erotischen Bildern seien Haussklavinnen bei sexuellen Dienstleistungen zu erblicken, die sie, je nach Ambiente, in

<sup>60</sup> Guzzo – Scarano Ussani 2000; Guzzo – Scarano Ussani 2009; Guzzo 2012. – Die drei jeweils reich illustrierten Publikationen bauen mit unterschiedlicher Akzentsetzung aufeinander auf: In dem Büchlein »*Veneris figurae*« von 2000 geht es vordringlich um die Analyse der Bilder selbst; in der (im Untertitel) auf »La prostituzione nell'antica Pompei« fokussierten Monographie von 2009 werden die pompejanischen Graffiti sowie literarische Quellen umfassend einbezogen; und der Kolloquiumsbeitrag von 2012 bietet das kondensierte Fazit zur Deutung der Bilder und ihrer sozialhistorischen Auswertung.

<sup>61</sup> Zu dieser binären Kategorisierung Guzzo – Scarano Ussani 2000, 33: »Nel cubiculo contiguo all'atrio della Casa del Bell'Impluvio (I, 9, 1) e nel peristilio I di quella di L. Caecilius Iucundus (V, 1, 26) l'iconografia è allusiva: pur rientrando nell'ampia sfera dell'erotismo, è comunque da intendersi in maniera diversa rispetto a quelle esplicitamente sessuali.« – Zur Präzisierung dieser Unterscheidung s. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 37. 40. 52; Guzzo 2012, 85. Bei Guzzo – Scarano Ussani 2000, 37 wird die postulierte »separazione iconografica« knapp folgendermaßen konkretisiert: »Explizite« erotische Bilder sind »figurazioni che rappresentano la consumazione del rapporto sessuale«, »allusive« Bilder hingegen solche, »che non rappresentano la consumazione del rapporto, pur mostrandoci una coppia eterosessuale in intimità, sdraiata su un letto«. – Der Terminus »explizit« findet sich schon früher zur Kennzeichnung der erotischen Bilder, wurde aber noch nicht zu deren kategorischer Binnendifferenzierung eingesetzt (s. etwa Jacobelli 1995, 83 oder De Caro 2000, 50 [hier werden die erotischen Bilder als Ganzes dergestalt von Mythenbildern abgegrenzt: »gruppo di immagini, per lo più dipinte, più realisticamente esplicite e generalmente più rozze [...]«]). Distinktives Gewicht erhielt der Begriff erst mit dem Aufkommen des Gegenbegriffes »allusivo«, der mit der weithin rezipierten Publikation Guzzo – Scarano Ussani 2000 Verbreitung fand. – Da sich in der federführenden italienisch- und englischsprachigen Forschung zu den erotischen Bildern mittlerweile zur Bezeichnung des Gegenteils von »esplicito« bzw. »explicit« die Adjektive »allusivo« bzw. »allusive« fest eingebürgert haben, wird im Folgenden, allein um der terminologischen Knappheit und Eindeutigkeit willen, der Begriff »allusiv« verwendet.

<sup>62</sup> Die oben erwähnte Darstellung eines bildbetrachtenden Paares im Korridor des Bordells (s. o. mit Anm. 54 Taf. 3, 7) stellt für Guzzo, anders als für Clarke, konsequenterweise eine singuläre Ausnahme von der Regel dar; s. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 37; Guzzo 2012, 88 zu Abb. 9 (»l'unica eccezione«); dies geht freilich nicht so weit, auch die Etikettierung als »explizite« erotische Darstellung zu hinterfragen.

Sklavenquartieren für ihresgleichen und in repräsentativeren Trakten für ihre Herren zu erbringen hatten<sup>63</sup>.

In diesem Denkmodell manifestiert sich eine grundsätzliche Abkehr von der zuvor referierten Annäherungsstrategie an die erotischen Bilder. Die qualitative Grenze zwischen ihnen wird nicht, wie bei Clarke, durch die Annahme einer gemeinsamen Orientierung an Vorbildern der ›Hochkunst‹ überbrückt<sup>64</sup>, sondern durch das Postulat einer zugleich auch inhaltlichen Separierung (›explizite‹ vs. ›allusive‹ Bilder) befestigt und zementiert. Die Bilder werden nicht als Produkte von Rezeptionsprozessen innerhalb der Bilderwelt angesehen, sondern als Spiegelungen sozialer Realitäten (häusliche Prostitution). Die Rolle der Bilder innerhalb ihrer Raumkontexte wird als rein funktional – im Gegensatz zu ›dekorativ‹<sup>65</sup> – definiert und dabei nicht als multi-, sondern als monofunktional (Bordellräume). Die Darstellungsabsichten erschließen sich hiernach nicht individuell auf der imaginativen Ebene der Bilder selbst, sondern sind durch ihr soziokulturelles Umfeld, also externe Faktoren, vorbestimmt, die ihren Sinngehalt gruppenweise determinieren.

Guzzos markante Positionsbestimmung wirkte sich nachhaltig prägend auf die Forschungsdiskussion aus. Nachdem Myerowitz, Jacobelli und Clarke in den 1990er Jahren den Boden dafür bereitet hatten, die erotischen Wandbilder vom Generalverdacht der Prostitutionsnähe zu befreien, kam es in den Jahren seit 2000 zu einem stark gegenläufigen Trend. Die kategorische Unterscheidung zwischen ›expliziten‹ und ›allusiven‹ Darstellungen hat sich mittlerweile fest etabliert: einschließlich der Überzeugung, dass zumindest die ›expliziten‹, also die weitaus meisten Bilder auf die Ausübung häuslicher Prostitution verwiesen<sup>66</sup>. Damit

<sup>63</sup> Hierzu s. Guzzo – Scarano Ussani 2009, bes. 71 (Definition der Prostitutions-Räume in Wohnhäusern: »3) Luoghi nei quali *servae* e/o *servi* venivano adibiti a prestazioni sessuali a favore dei membri della *familia servilis* di appartenenza e/o del *dominus*: e quindi non *palam*«). 72 (Auflistung der betreffenden Wohnhäuser, wobei alle hier besprochenen Räume mit erotischen Bildern enthalten sind). – Bei Guzzo 2012, bes. 88 f. werden dann, mit Nachdruck, auch die Auftraggeber der Bilder und ihre Intentionen genauer bestimmt: Die im Milieu des »commercio sessuale« (88) zu verortenden Bilder seien von solchen wohlhabenderen pompejanischen Hausbesitzern in Auftrag gegeben worden, die das örtliche Sexgewerbe organisierten und diese Bilder zu Werbezwecken an die Wände malen ließen.

<sup>64</sup> s. Guzzo – Scarano-Ussani 2000, 52 mit der sich klar von Clarke abgrenzenden Feststellung (hierzu Anm. 218: »Contra Clarke 1998, pp. 203–204«): »La presenza di raffigurazioni esplicite di rapporti sessuali tra personaggi reali non deriva dal desiderio delle classe inferiori di imitare decorazioni del genere in uso presso le classi superiori.«

<sup>65</sup> Dieser begriffliche Gegensatz findet sich bei Guzzo – Scarano Ussani 2000, 52, wo die erotischen Bilder in ihrem Raumbezug als »funzionali e non meramente decorative« charakterisiert werden.

<sup>66</sup> So verfährt McGinn 2002, 19–22. 25 f. 34 bei der Ortung von Bordellen in Pompeji zwar recht skrupulös und votiert dagegen, die Präsenz erotischer Bilder als eigenwertiges Indiz für Bordellräume gelten zu lassen (hierzu s. o. mit Anm. 47), doch hält er die von Guzzo – Scarano Ussani 2000 eingeführte Unterscheidung zwischen ›expliziten‹ und ›allusiven‹ erotischen Bildern für nützlich und dabei zumindest die Verbindung der ›expliziten‹ Bilder mit Stätten der Prostitution für wegweisend für künftige Forschungen (etwa S. 22: Die allgegenwärtige Präsenz von Prostituierten in Pompeji »makes the connection recently established by Guzzo and Scarano Ussani, between explicit representation of sex and the places where it was sold, an attractive one«). Bei den ›allusiven‹ Bildern in herrschaftlicheren Räumen wird die raumfunktionale Aussagekraft der Bilder dergestalt modifiziert: »what we seem to have in some or more of the houses in question is not a brothel in the commercial sense but the installation of a private sex club« (26). – Vgl. auch Anguissola 2010, 332–339, die in ihrer Monographie zu den pompejanischen Cubicula die ›expliziten‹ Bilder (wenn auch unter anderer Benennung: »le vere e proprie *figurae Veneris*«) ebenfalls separiert und als Indikatoren für sklavische Prostitution vor Ort ansieht (332: »le vere e proprie *figurae Veneris* [...] sono relegate in impianti commerciali o nei quartieri di servizio di dimore private, che si è supposto fossero talora destinati alla prostituzione servile«; dazu Anm. 581 mit Verweis auf die Cubicula der Casa dei Vettii und die Casa IX 5,14–16). Das Cubiculum in der Casa del Centenario stelle eine Ausnahme dar, da das Thema des sexuellen Verkehrs hier, anders als in gehobenem Ambiente sonst üblich, nicht in sublimierender Verbrämung vorgeführt werde (334: »Molto più rare, nei quartieri padronali, erano le rappresentazioni di accoppiamenti veri e propri, dove l'attenzione fosse rivolta al momento saliente dell'incontro, senza il filtro del mito o di una fase intermedia«).

gelten die erotischen Bilder, allen Einwänden zum Trotz, wieder als eigenwertiges Kriterium, um Stätten der Prostitution in Wohnhäusern zu identifizieren.

### B. ›Explizite‹ vs. ›allusive‹ Bilder?

Die These, es gebe einen kausalen Zusammenhang zwischen der formalen Gestaltung der Bilder, ihrer inhaltlichen Akzentuierung und ihrem räumlichen Ambiente, ist indes kaum zu halten.

Dies betrifft zunächst den Versuch, die binäre Klassifizierung der Bilder mit ihren Anbringungsorten in Deckung zu bringen. Wenn man die besprochenen Häuser nach Größe, Struktur und der räumlichen Situierung der erotischen Bilder miteinander vergleicht, dann wird rasch deutlich, dass die These, ›allusive‹ Bilder der gehobenen Güteklasse seien, im Gegensatz zu den ›expliziten‹ Bildern schlichterer Qualität, in repräsentativeren Räumen größerer und herrschaftlicher Wohnhäuser beheimatet, allenthalben an Widersprüchen scheitert.

Die mittelgroße Casa di L. Caecilius Iucundus mit ihrem ›allusiven‹ Bild (Abb. 5) entspricht in ihrer Grundfläche und Struktur der Casa dei Vettii mit ihren ›expliziten‹ Bildern (Abb. 1. 2), und die Casa del Bell'Impluvio mit ihrem ›allusiven‹ Bild (Abb. 6) ist wiederum deutlich kleiner und bescheidener als die Casa dei Vettii und die Casa IX 5,14–16 (Abb. 7–10)<sup>67</sup>. In der Casa del Bell'Impluvio und der Casa IX 5,14–16, deren Bilder als Paradebespiele der jeweils anderen Kategorie gelten, ist zudem die Raumsituation mit den am Atrium liegenden Cubicula völlig identisch. Und just in der Casa del Centenario, dem größten der betreffenden Häuser, trifft die vorgebliche Kongruenz von Bild- und Raumcharakter nicht zu: Das Cubiculum liegt hier zwar tatsächlich separiert in einem repräsentativen Wohntrakt, doch ausgerechnet dieser Raum ist mit erotischen Bildern dekoriert, die als ›explizit‹ gelten (Abb. 3. 4)<sup>68</sup>.

Grundsätzlich problematisch ist aber bereits die zugrunde liegende These, die erotischen Bilder ließen sich überhaupt in zwei, nach formalen und/oder inhaltlichen Kriterien konstituierte Bildklassen scheiden.

In den als ›explizit‹ etikettierten Bildern sind die sexuellen Aktivitäten keineswegs direkter und unverblümt dargestellt als in den als ›allusiv‹ geltenden Darstellungen. So wird in dem formal wie motivisch besonders delikaten Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus, das einhellig als Paradebespiel einer ›allusiven‹ Darstellung gilt (Abb. 5)<sup>69</sup>, der Geschlechtsakt keineswegs in einem weniger fortgeschrittenen Stadium vorgeführt als etwa in dem ›expliziten‹ Bild an der W-Wand im Cubiculum der Casa dei Vettii (Abb. 1); dieses wiederum weist in der Positionierung der Partner eine deutliche Affinität zu dem Bild an der S-Wand im Cubiculum der Casa del Centenario (Abb. 4) auf. Und in formaler Hinsicht – Detailreichtum, Farbgebung, Hintergrundgestaltung etc. – sind die Übergänge zwischen den einzelnen Bildern

<sup>67</sup> Zu den einzelnen Häusern, mit einschlägigen Literaturverweisen, s. o. Kap. II B.

<sup>68</sup> Hierzu s. o. Anm. 66. – Zur strittigen qualitativen Bewertung der beiden Bilder s. u. Anm. 70.

<sup>69</sup> So bereits etwa Clarke 1998, 156 (›far from being a frank scene of sexual intercourse‹). Zu Guzzos Charakterisierung des Bildes s. o. Anm. 61. – Zu den Detailfragen bei der Deutung dieses Bildes s. u. Kap. III E.

derart fließend, dass eine Separierung in zwei Güteklassen ihrem Facettenreichtum nicht einmal ansatzweise gerecht wird<sup>70</sup>.

Es gibt weder in formaler noch in inhaltlicher Hinsicht belastbare Kriterien, mit denen sich eine Aufteilung der Bilder in zwei voneinander abgrenzbare Großgruppen einigermaßen nachvollziehbar begründen ließe.

Natürlich gibt es beträchtliche Unterschiede in der Qualität der künstlerischen Ausführung und im Motivreichtum, aber diese Unterschiede können nicht das ausschlaggebende Kriterium sein, wenn es um die Frage nach dem primären Sinngehalt der Bilder geht. Wenn man nach den Darstellungsabsichten und der – mittlerweile wieder als selbstverständlich erachteten – Affinität der Bilder zum Prostitutionsgewerbe fragt, dann sind nicht die Sorgfalt bei der Darstellung des Mobiliars und des Bildhintergrundes oder die Plastizität der Figuren entscheidend, sondern dann ist der Blick zuallererst auf die Akteure im Vordergrund zu richten und zu prüfen, wie das Verhältnis zwischen den Geschlechtern gestaltet ist.

### C. Prostitution im Bild?

Weibliche Prostitution wurde in der römischen Gesellschaft überwiegend von Sklavinnen ausgeübt, die ihren Besitzern ohne jeden wirksamen rechtlichen Schutz zur sexuellen Verfügung standen<sup>71</sup>. Konstitutives Kennzeichen der Prostitution war es, dass es sich um eine extrem asymmetrische Sozialbeziehung mit besonders klarer Machtverteilung zwischen den Geschlechtern handelte. Wenn man sich die eminente Bedeutung sozialer Hierarchien in der römischen Bildkunst vor Augen hält, wo Sklaven ja stets deutlich von höherstehenden Personen abgegrenzt werden<sup>72</sup>, müsste in den erotischen Bildern, wenn es um Sklavinnen ginge, hiervon wenigstens ansatzweise etwas zu sehen sein.

Eine soziale Hierarchisierung der Geschlechterrollen ist aber weder in der Positionierung der Partner noch in der Verteilung von Aktivität und Passivität erkennbar.

Dies wird deutlich, wenn man diejenigen Bilder, in denen sich die Frauen obenauf befinden und die aktiver Handelnden sind (Abb. 1. 3–7. 10)<sup>73</sup>, mit denjenigen vergleicht, in denen die Männer das Geschehen dominieren (Abb. 2. 8. 9)<sup>74</sup>. Die Gewichtungen in der Interaktion verteilen sich gleichermaßen auf beide Geschlechter, wobei die Frauen in den Wandbildern insgesamt häufiger in der dominanteren Rolle erscheinen. Die Rollenverteilung ist dabei weder von der künstlerischen Qualität der Bilder noch vom räumlichen Ambiente abhängig: In nahezu

<sup>70</sup> Wie willkürlich bei der qualitativen Kategorisierung verfahren wird, zeigt besonders deutlich die divergierende Bewertung der beiden Bilder im Cubiculum der Casa del Centenario. Nachdem etwa Jacobelli 1995, 83 mit Anm. 3 beiden Bildern gleichermaßen die Vorzüge der »qualità formale« und der »raffinatezza iconografica« bescheinigt hatte, nahm Guzzo eine Trennung vor, indem er das Bild an der S-Wand (hier Abb. 4) der gehobenen, dasjenige an der N-Wand (hier Abb. 3) hingegen der niederen Güteklasse zuteilte; s. Guzzo – Scarano Ussani 2000, 40 Nr. c (S-Wand) und Nr. i (N-Wand); Guzzo 2012, 81 (S-Wand). 82 (N-Wand). 87 (vgl. o. Anm. 49). Diese Separierung der im selben Raum vereinten und gleichzeitig entstandenen Mittelbilder führt die These einer Kongruenz zwischen Qualität (teils, teils), Bildinhalt (>explizit<) und räumlichem Ambiente (herrschaftlich) *ad absurdum*. – Zum Verhältnis der insgesamt drei Mittelbilder dieses Raumes zueinander s. u. Kap. IV C.

<sup>71</sup> Hierzu ausführlich Stumpp 1998 (bes. 25–28 zur Zwangsprostitution von Sklavinnen).

<sup>72</sup> Zur Darstellung von Sklaven in der römischen Kunst s. George 2010 (mit weiterführender Lit.).

<sup>73</sup> Dies betrifft die Darstellungen der beiden Varianten der Position der *Venus pendula* (hierzu s. u. Kap. III D). Hinzu kommt noch das Bild aus der Casa del Bell'Impluvio, in dem die Frau gerade zu ihrem Partner auf das Lager steigt (Abb. 6).

<sup>74</sup> Dies gilt für die Positionen der *Venus prona* und der *Venus semisupina* (hierzu s. u. Kap. III D).



allen Räumen, aus denen mehrere erotische Bilder überliefert sind, erscheinen Mann und Frau jeweils in beiden Rollen. Dies gilt nicht nur für die Cubicula in Wohnhäusern, in denen – so wie in der Casa dei Vettii (Abb. 1. 2) und der Casa IX 5,14–16 (Abb. 7–10) – belastbare Indizien für die Ausübung von Prostitution fehlen, sondern auch für das Bordell von Pompeji, wo sexuelle Ausbeutung tatsächlich das Hauptgeschäft war<sup>75</sup>. Hier wie dort fehlt in den Bildern auch jede Aggressivität, ja jedes Machtgebaren seitens der Männer, also der mutmaßlichen Freier<sup>76</sup>.

In der Verteilung der Geschlechterrollen gibt es dementsprechend auch keinen Unterschied zwischen ›allusiven‹ und ›expliziten‹ erotischen Darstellungen, von denen letztere ja mittlerweile nahezu einhellig als Indikatoren für Prostitution gelten<sup>77</sup>. Wenn man das vorgeblich ›allusive‹ Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus (Abb. 5) etwa mit den ›expliziten‹ Bildern in der Casa del Centenario (Abb. 3. 4) vergleicht, bleibt von dem postulierten Gegensatz zwischen kultiviert-intimer Zweisamkeit und rohem Sex-Konsum nicht viel übrig.

Die Bilder liefern auch keine ikonographischen Anhaltspunkte dafür, die dargestellten Frauen als Prostituierte zu identifizieren. Dies betrifft vor allem das Busenband, das gelegentlich als Kennzeichen von Prostituierten angesehen wird<sup>78</sup>.

Das Busenband – lat. *strophium*, *mamillare* oder *fascia pectoralis* – ist recht häufig bei Venus, Nymphen und anderen mythischen Figuren anzutreffen<sup>79</sup>, bei denen es schlicht als Körperschmuck fungiert. In erotischen Darstellungen wiederum kommt es gelegentlich auch bei Frauen vor, die aufgrund des mythologischen Kontextes keine Prostituierten sein können<sup>80</sup>. In den erotischen Wandbildern aus Pompeji wird es zwar durchaus häufiger (Abb. 1. 4. 5. 6), aber keineswegs durchweg getragen, und vor allem der Umstand, dass auch innerhalb derselben Raumdekoration die Frauen teils mit (Abb. 1. 4), teils ohne Busenband auftreten (Abb. 2. 3), spricht klar gegen eine Funktion als Statusverweis.

Die breite Verwendung des Busenbandes in der Bildkunst zeigt, dass dieses Accessoire zur Hervorhebung weiblicher Reize diente und als eine Art Reizwäsche fungierte. Hierbei konnte es in unterschiedlicher Weise zur Hervorhebung des Busens dienen: In den meisten Darstellungen betont es ihn, indem es ihn umhüllt (Abb. 1. 4), kann aber auch, darunter umgeschlungen, die nackten Brüste optisch hervorheben<sup>81</sup>. Hinsichtlich der Darstellungsabsichten ist der Umstand

<sup>75</sup> Von den erotischen Darstellungen im Korridor des Bordells (VII 12,18–20) zeigen zwei Bilder die Frauen oben positioniert und aktiver, s. Bragantini 1997, 525 Abb. 13 (S-Wand; hier: Taf. 3, 8); 528 Abb. 19 (W-Wand). In zwei weiteren Bildern bestimmen dergestalt die Männer das Geschehen, s. Bragantini 1997, 523 Abb. 6 (N-Wand); 527 Abb. 16 (S-Wand).

<sup>76</sup> Dies ist angesichts der These zu betonen, Darstellungen heterosexuellen Geschlechtsverkehrs reflektierten grundsätzlich männlich dominierte Machtbeziehungen; hierzu s. u. mit Anm. 87–90.

<sup>77</sup> Hierzu s. o. Kap. III A.

<sup>78</sup> s. etwa Stähli 1999, 411 (»auf den Wandgemälden [...] eindeutiges Kennzeichen der Prostituierten«).

<sup>79</sup> Hierzu s. RE IV A 1 (1931) 378–380 s. v. Strophium 1 (Busenband) (M. Bieber); DNP XI (2001) 1056 f. s. v. Strophium I (R. Hurschmann).

<sup>80</sup> Ein prominentes Beispiel ist ein frühkaiserzeitliches Relief in Boston (MFA Inv. 08.34d), in dem Hercules beim Geschlechtsverkehr mit einer ein Busenband tragenden Gefährtin erscheint. Die Deutung dieses Reliefbildes durch Stähli 1999, 412 zu Abb. 87 (auf S. 268): »Herakles mit einer Nymphe (wegen des Busenbands eher: einer Prostituierten) kopulierend« zeigt, dass die Überbewertung dieses Attributes im Sinne einer Statusbezeichnung zu eklatanten Erklärungsproblemen führt. – Zum Busenband in einem pompejanischen Wandbild mit Satyr und Mänade s. u. Kap. IV B mit Taf. 2, 4.

<sup>81</sup> Dies ist bei einem erotischen Bild in Neapel (Mus. Naz. Inv. 27689) der Fall, in dem die Frau in Vorderansicht mit gespreizten Beinen auf ihrem Partner sitzt; s. De Caro 2000, 51 mit Abb. auf S. 55 u. r.; Guzzo – Scarano-Ussani 2000, 27 Nr. III mit Abb. auf S. 51 o. – Dasselbe gilt für das erwähnte Hercules-Relief in Boston (s. o. Anm. 80), wobei Hercules den Blick konzentriert auf den Busen seiner Partnerin richtet. – Auch in dem erotischen Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus (Abb. 5) scheint das Busenband unterhalb der Brüste zu sitzen.

wichtig, dass gerade in den Bildern mit vorhandenem Busenband, ob es den Busen verhüllt oder nicht, der Mann mitunter die Hand zu den Brüsten seiner Partnerin ausstreckt und sich damit von dieser Körperpartie besonders angetan zeigt (Abb. 1)<sup>82</sup>. Das Spektrum an Einsatzmöglichkeiten des Busenbandes und die Art seiner Verwendung in Paarszenen sprechen klar dafür, dass dieses Motiv in den erotischen Bildern allein zu dem Zweck eingesetzt wurde, die Attraktivität der dargestellten Protagonistin zusätzlich zu akzentuieren, ohne dabei deren sozialen Status anzuzeigen.

Dasselbe gilt für den Fußreif, der in den erotischen Bildern gelegentlich von Frauen getragen wird (Abb. 4)<sup>83</sup>. Dieser Schmuck begegnet, ebenso wie Armreif oder Halskette (Abb. 3), in der römischen Bildkunst vor allem bei Göttinnen (insbesondere Venus), Mänaden und Heroinen<sup>84</sup>, kann also kaum als Erkennungszeichen von Prostituierten gedient haben.

Was die erotischen Wandbilder aus Pompeji verbindet, ist gerade der Verzicht auf eine soziale Stratifizierung der Akteure. Genau deshalb waren diese Bilder so vielseitig verwendbar: eben nicht nur im Bordell, sondern auch an anderen Schauplätzen wie in Wohnhäusern, wo der Geschlechtsverkehr nicht die vorherrschende Umgangsform war.

Die These, in den erotischen Wandbildern gehe es, ob mehr oder weniger explizit, um Prostitution, hat sich in den letzten Jahren wieder fest etabliert. Diese Entwicklung ist einigermaßen verwunderlich, denn forschungsgeschichtlich handelt es sich um einen Rückfall vor die 1990er Jahre, als man diese Bilder mit überzeugenden Argumenten vom Stigma der Prostitution zu befreien begonnen hatte<sup>85</sup>.

Fragt man nach einer Erklärung für diese bemerkenswerte Trendwende, so stößt man auf den Umstand, dass sich hinter der Aufspaltung der erotischen Bilder in ›allusive‹ und ›explizite‹ Darstellungen sowie hinter der Assoziierung mit dem Prostitutionsgewerbe verschiedene, teils ältere, teils neuere Denkfiguren verbergen, die bei diesem Bildthema eine ungewöhnliche Symbiose eingehen.

Da ist zunächst der altehrwürdige, in der Klassischen Archäologie verwurzelte Hang, die formalen Qualitäten von Bildern stärker zu gewichten als deren Inhalt (die Einteilung in zwei Qualitätsklassen) und, hieraus resultierend, römische Bildwerke aufzuspalten in eine von griechischen Vorbildern geprägte, in der Welt der Ideen angesiedelte ›Hochkunst‹ einerseits und eine bodenständige, schlichtere und expressive, die Lebenswirklichkeit unmittelbar reflektierende Bildproduktion andererseits (›allusive‹ vs. ›explizite‹ Bilder).

Hierzu gesellt sich, diese antithetische Vorstellung mittels sozialhistorischer Präzisierung perpetuierend und verstärkend, das in den späten 1960er Jahren begründete Konzept der ›arte plebea‹, dem zufolge sich innerhalb der römischen Bildkunst – mit der ›arte plebea‹ der Massen und der ›arte colta‹ der Eliten – zwei schichtenspezifische, an soziale Gruppen gebundene Bildkulturen unterscheiden ließen<sup>86</sup>. Dieses binäre Modell bildet den Nährboden

<sup>82</sup> Dies ist auch in dem Bild in Neapel, Mus. Naz. Inv. 27689 (s. o. Anm. 81) der Fall.

<sup>83</sup> Bei Guzzo – Scarano Ussani 2000, 52 (Fazit). 53–60 (Appendix, mit Denkmälerliste und Begründung) wird der Fußreif als eigenes Indiz für die Verbindung der erotischen Bilder mit Prostitution mit der Begründung ins Feld geführt, dass in Ägypten der Gebrauch dieses Accessoires im Rahmen sexueller Aktivitäten bezeugt sei (52: »una derivazione da un uso attestato in Egitto ed esplicitamente collegato ad attività sessuali, seppure non esclusivamente da meretrice«).

<sup>84</sup> s. die Auflistungen bei Guzzo – Scarano Ussani 2000, 53 f. 56–58.

<sup>85</sup> s. o. Kap. III A.

<sup>86</sup> Bezeichnenderweise legte Guzzo seine prononcierte Gesamtdeutung (Guzzo 2012) in einem Kolloquiumsband zum Thema ›arte plebea‹ vor; diese Gelegenheit nutzte er zu dem Versuch, anhand der erotischen Wandbilder aus Pompeji die hermeneutische Tauglichkeit des ›arte plebea‹-Modells zu erweisen.

für die Zuversicht, über die Scheidung der erotischen Bilder in ›explizite‹ und ›allusive‹ Darstellungen verschiedene Auftragberschichten identifizieren und deren Lebensumfeld (häusliche Prostitution) rekonstruieren zu können, bis hin zur Lokalisierung von Bordellräumen.

Die überholte Vorstellung wiederum, antike Bildwerke seien als Spiegelungen sozialer Realitäten anzusehen, prägt schließlich auch den dritten und jüngsten Faktor bei der Bewertung der erotischen Bilder: nämlich die radikal-feministische, im Zuge der frühen Gender-Forschung in den 1980er Jahren aufgekommene Ansicht, dass jede Darstellung sexuellen Verkehrs zwischen Mann und Frau von vornherein sexistisch und pornographisch sei, d. h. männlich dominierte Machtverhältnisse in Geschlechterbeziehungen reflektiere und unmittelbar auf männliche sexuelle Stimulierung ziele<sup>87</sup>; von der pornographischen Bildnutzung wiederum führt ein direkter Weg zur Prostitution<sup>88</sup>. Diese undifferenzierte Vorstellung rief in ihrer Anwendung auf die römischen erotischen Bilder zwar vereinzelt Kritik hervor<sup>89</sup>, erlebte dann aber durch den vermeintlichen Nachweis, dass derartige Bilder die Wände von Bordellräumen zierte, eine Neubegründung und Revitalisierung. Die Scheidung in ›allusive‹ und ›explizite‹ Bilder führte bei der Stigmatisierung der erotischen Bilder nur scheinbar zu einer Differenzierung; vielmehr verfestigte diese Kategorisierung die Ansicht, die Bilder seien – je nach Blickwinkel entweder ganz oder in ihrer überwiegenden Mehrheit – als pornographisch anzusehen<sup>90</sup>. Im Ergebnis wächst sich die alte Denkfigur ›Hochkunst‹ vs. ›Volkskunst‹ wieder zu der stark wertenden Opposition ›Kunst‹ vs. ›Pornographie‹ aus.

Und so ist unter dem Anschein der Modernität eine altbackene Sichtweise auferstanden, die aus Zeiten stammt, als man solche Bilder noch realiter in die »Raccolta pornografica« des Neapler Museums verbannte. Bei der Assoziierung der erotischen Bilder mit Pornographie und Prostitution handelt es sich lediglich um eine graduelle Überspitzung binärer Denkfiguren, die sich zwar einzeln weithin überlebt haben, die sich aber in ihrem Zusammenwirken gegenseitig bekräftigen und damit zu neuem Leben erwecken: kulminierend in der These, anhand der Bilder ließe sich entscheiden, ob der Auftraggeber – etwas salopp auf den Punkt gebracht – Feingeist oder Zuhälter war.

<sup>87</sup> s. hierzu den kritischen Beitrag von Myerowitz 1992, bes. 151–155 (mit weiterführender Lit.).

<sup>88</sup> Zur Heranziehung der literarischen Quellen für die Verbindung zwischen Pornographie und Prostitution s. u. Kap. III D.

<sup>89</sup> s. Myerowitz 1992, bes. 152 (zur Undifferenziertheit dieser These: »Pornography includes all sexist representation, thus vitiating the necessity for any fine-tuned distinction between pornography and erotica in terms of low or high art, violent or nonviolent, or hard or soft content«). 155 (auf die frühkaiserzeitlichen erotischen Bilder bezogen: »There may indeed be Roman pornography – those representations that speak a language of violence rather than sex, that construct a hierarchy of objectification, [...] and that in themselves offer a sexist construction of reality – but I believe we will not find such pornography in these erotic paintings from first-century Rome«).

<sup>90</sup> s. etwa McGinn 2002, 34, der, in Hinblick auf künftige Forschungen, die Verbindung von Pornographie und Prostitution durch Guzzos Ergebnisse (Guzzo – Scarano Ussani 2000) dergestalt bestätigt sieht: »the connection recently established between explicit representations of lovemaking and venues of prostitution makes an important contribution. It suggests that the radical feminists are right in equating pornography with prostitution« (hierzu 34 Anm. 254, mit weiterer Lit. und Zitierung des von Sheila Jeffreys geprägten Diktums: »Pornography and prostitution are indivisible too, because pornography is the representation of prostitution«). – Auch sonst werden die erotischen Wandbilder aus Pompeji wieder unbefangen als »pornographisch« etikettiert, so etwa bei Lorenz 2008, 116 (»pornographische Alltagsdarstellungen«).

## D. Die literarischen Quellen und ihre Anwendung auf die Bilder

Die zählbeige Assoziierung der erotischen Bilder mit Pornographie und Prostitution gedeiht auf einem sehr komplexen Nährboden, und zu diesem Nährboden gehört ganz ursächlich noch ein weiteres Element: nämlich die Art, wie die antiken Schriftquellen herangezogen werden. Die zahlreichen literarischen Belege zum Thema des Sexualverkehrs scheinen auf den ersten Blick eine maßgeschneiderte Hilfe zum Verständnis der Bilder zu bieten und die gängige Deutung zu stützen.

Da sind zunächst die zahlreichen Erwähnungen der diversen Stellungen beim Geschlechtsverkehr, die in der römischen Literatur als *figurae Veneris* geläufig sind<sup>91</sup>. Der *locus classicus* für die frühe Kaiserzeit ist die an Frauen adressierte Zusammenstellung im 3. Buch von Ovids *Ars amatoria*<sup>92</sup>. Von den hier und andernorts erwähnten *figurae* sind in den besprochenen pompejanischen Wandbildern vier Stellungen wiederzufinden, wobei deren lateinische Bezeichnungen jeweils von der Positionierung der Frau abgeleitet sind.

Da ist zunächst die *Venus pendula*, bei der die Frau ›schwebend‹ auf dem Partner sitzt: entweder *conversa*, also ihm zugewandt (Abb. 1. 4. 7. 10), oder *aversa*, vom ihm abgewandt (Abb. 3. 5)<sup>93</sup>. Sodann findet sich die *Venus prona*, bei der die Frau ›vorwärts geneigt‹ kniet und dem Mann den Rücken zukehrt (Abb. 9)<sup>94</sup>. Und vertreten ist schließlich die *Venus semisupina*, bei der die Frau ›halb nach hinten gelehnt‹ vor dem Partner liegt (Abb. 2. 8)<sup>95</sup>.

Die Beschreibungen der diversen *figurae Veneris* bei Ovid und anderen römischen Autoren stehen in der Tradition griechischer Sex-Handbücher, die, angeblich von Prostituierten verfasst, seit dem 4. Jh. v. Chr. zirkulierten und im frühkaiserzeitlichen Rom offenbar bestens bekannt waren<sup>96</sup>.

In diesem Interessenhorizont kursierten, ebenfalls auf griechische Vorbilder zurückgehend, kleinformatige Bildtafeln sexuellen Inhaltes<sup>97</sup>. Solche *tabellae*, die in augusteischer Zeit zu einem beliebten Wandschmuck in den Cubicula aristokratischer Wohnhäuser wurden<sup>98</sup>,

<sup>91</sup> Grundlegend zu den diversen Stellungen, ihren vielfältigen Benennungen (mit umfassender Quellenzusammenstellung) und ihrer Identifizierung in den Bildern: Krenkel 1985 (zu Griechenland); Krenkel 1987 (zu Rom).

<sup>92</sup> Ov. ars 3,769–788. Hierzu s. Krenkel 1985, 52 (mit Positionsbestimmungen); Parker 1992, 95–97; Myerowitz 1992, 135–137.

<sup>93</sup> Zur *Venus pendula*: Krenkel 1985, 53 f. 56; Krenkel 1987, 53–55.

<sup>94</sup> Zur *Venus prona*: Krenkel 1985, 57; Krenkel 1987, 52 f.

<sup>95</sup> Bei der Grundposition mit der Frau in Rückenlage sind, wie Krenkel 1987, 49. 50–52 in seiner gründlichen Quellenanalyse aufgezeigt hat, in den lateinischen Schriftquellen (anders als in den griechischen; hierzu s. Krenkel 1985, 56) zwei Varianten zu unterscheiden, die auch in den Bildern zu differenzieren sind: die *Venus supina* und die *Venus semisupina* (von Krenkel so benannt mit dem bei Ov. ars 3,788 erwähnten Begriff *semisupina*). Bei der *Venus supina* liegt die Frau auf dem Rücken und hat beide Beine angezogen oder erhoben, wogegen sie bei der *Venus semisupina* halb auf der Seite lagert und dabei ein Bein gestreckt und das andere angewinkelt hat. Letzteres ist in den Bildern an der O-Wand im Cubiculum der Casa dei Vettii (Abb. 2) und an der W-Wand im Cubiculum der Casa IX 5,14–16 (Abb. 8) zu erblicken (anders Guzzo – Scarano Ussani 2000, 26 zu Nr. 4 und 5: »Posizione *supina*«).

<sup>96</sup> Zu diesen Handbüchern und den betreffenden literarischen Belegen: Krenkel 1985, 50 f.; Parker 1992 (mit umfassender Quellenzusammenstellung); vgl. auch Myerowitz 1992, 148; Stumpp 1998, 98 f.; Stähli 1999, 29 f. – Besonders berühmt waren die Lehrbücher der Philainis und der Elephantis, von denen Letzteres offenbar auch illustriert war; hierzu s. auch u. Anm. 101.

<sup>97</sup> Zu den literarischen Belegen für solche *tabellae* und deren Vorbilder in der griechischen Tafelmalerei: Krenkel 1985, 51 f.; Myerowitz 1992, 135 mit Anm. 3; 136–138 mit Anm. 7; Jacobelli 1995, 83–86 mit Anm. 4–18; vgl. auch Stähli 1999, 29–32.

<sup>98</sup> Zu den literarischen Belegen für die Ausgestaltung von Cubicula mit gemalten und auch rundplastischen erotischen Darstellungen s. Anguissola 2010, 55–61 (mit weiterer Lit.).

dienten offenbar wiederum als Inspirationsquelle für die in der frühen Kaiserzeit aufkommenden erotischen Darstellungen in der Wandmalerei. Einen Eindruck bieten die um 20 v. Chr. dekorierten Wände zweier Cubicula in der Villa della Farnesina in Rom: Hier finden sich in der Oberzone kleine Darstellungen leidenschaftlicher Paare, die, teils von gemalten Klappläden gerahmt, wie Tafelbilder präsentiert werden<sup>99</sup>. Speziell in diesen als »erotisch« geläufigen Bildern kommt es zwar nicht zum Geschlechtsverkehr, aber da gab es durchaus auch anderes. So berichtet etwa Ovid von einer *parva tabella* im Haus des Augustus (ausgerechnet dort), die *concupitus varios Venerisque figuras* zeigte, also verschiedene sexuelle Vereinigungen und Positionen<sup>100</sup>.

Hiervon zu trennen sind solche Schriftquellen, die über den Gebrauch derartiger Bilder Auskunft geben.

So soll Tiberius, wie Sueton berichtet, die Schlafgemächer seiner Villa auf Capri mit *tabellae* und Skulpturen laszivsten Inhaltes ausgestattet haben, um möglichst vielfältiges Anschauungsmaterial für sexuelle Ausschweifungen zur Verfügung zu stellen<sup>101</sup>. Der direkte Bezug zwischen solchen Bildern und der Lebenswirklichkeit findet sich auch in der *Ars amatoria*. In einer berühmten Passage des 2. Buches, in der Ovid den Erfahrungsreichtum reiferer Frauen rühmt, veranschaulicht er deren Lob dergestalt: *Utque velis, Venerem iungunt per mille figuras: Invenit plures nulla tabella modos*, also: »Stellungen kennen sie tausend beim Liebesspiel, ganz nach Belieben; keine Zeichnung erfand mehr Varianten als sie«<sup>102</sup>. Auch hier werden, auf den Aspekt der Vielfalt fokussiert, die bildlichen Darstellungen sexueller Positionen mit deren praktischer Anwendung in Verbindung gebracht.

Als anschaulicher Kronzeuge für die enge Verzahnung von Bild und Realität gilt ein – in diesem Zusammenhang immer wieder abgebildeter – flavischer Spiegeldeckel aus Rom<sup>103</sup>. Das Reliefbild zeigt einen Mann und eine reich geschmückte sowie aufwendig frisierte Frau, die auf einem äußerst üppig gestalteten Bett zugange sind, und oben, im Hintergrund, erscheint ein an der Wand vorzustellendes Klappbild, eine *tabella*, die ebenfalls ein Paar beim Geschlechtsverkehr vorstellt. Solche Bilder im Bild, wenn auch ohne Detailausführung, finden sich ebenso in einigen erotischen Wandbildern aus Pompeji<sup>104</sup>.

<sup>99</sup> Zu den betreffenden Bildern aus den Cubicula B und D: Bragantini – de Vos 1982, 130 mit Taf. 40; 133 mit Taf. 51; 189 mit Taf. 85. 86; 191 mit Taf. 96; Sanzi Di Mino 1998, 57 mit Abb. 83. 84; 59 mit Abb. 91. 92; Clarke 1998, 93–107 Abb. 29. 31–34; Grüner 2004, 213 f. Abb. 4. 5. 50. 51. – Zu dem Bild von der SW-Wand des Vorraumes zum Cubiculum D (hier Taf. 1, 5) s. u. Kap. IV A mit Anm. 125.

<sup>100</sup> Ov. trist. 2,521–524. Hierzu s. Myerowitz 1992, 131–133. 143. – Ein Paar beim Geschlechtsverkehr erscheint etwa auch in der Darstellung einer *tabella* auf einem flavischen Spiegeldeckel in Rom; zu diesem s. u. mit Anm. 103.

<sup>101</sup> Suet. Tib. 43,2: *Cubicula plurifariam disposita tabellis ac sigillis lascivissimarum picturarum et figurarum adornavit librisque Elephantidis instruxit, ne cui in opera edenda exemplar imperatae schemae deesset* (»Die an den verschiedensten Orten gelegenen Schlafzimmer schmückte er mit Bildern und Plastiken, die die laszivsten Szenen darstellten, und legte die Schriften der Elephantis auf, damit niemandem für die Ausführung der befohlenen Stellungen ein Muster fehle«; Sueton, Leben der Caesaren, übers. von André Lambert [Zürich 1955] 199). Hierzu s. Jacobelli 1995, 67 f.; Clarke 1998, 92 f.; Stähli 1999, 24. 29 f.; Anguissola 2010, 57 f.

<sup>102</sup> Ov. ars 2,679–680 (Ovid, Liebeskunst, übers. von N. Holzberg [Düsseldorf 2000] 109).

<sup>103</sup> Rom, Antiquarium Comunale Inv. 13694: Myerowitz 1992, 145 f. Abb. 7, 10; Jacobelli 1995, 42. 86 mit Abb. 32; Dierichs 1997, 121 Abb. 141; Clarke 1998, 166 f. Abb. 60; Stähli 1999, 31 Abb. 13. 14; Clarke 2003, 44–46 Abb. 18; Anguissola 2010, 56 Abb. 13; Pollini 2010, 305 Abb. 19.

<sup>104</sup> Dies betrifft etwa dasjenige Bild aus dem Bordell, welches ein Paar bei der Betrachtung einer *tabella* vorführt (Taf. 3, 7; s. o. mit Anm. 54), und sehr wahrscheinlich auch die beiden erotischen Bilder in der Casa del Centenario (Abb. 3. 4; hierzu s. o. mit Anm. 28).



Nimmt man all diese Zeugnisse zusammen, dann scheint der Schluss auf der Hand zu liegen: Die suggestive Kongruenz von Text- und Bildzeugnissen legt es nahe, die pompejanischen Wandbilder als Illustrationen sexueller Stellungen mit einer klaren Anwendungsorientierung zu verstehen: als, so etwa Stefano De Caro, »una sorta di Kamasutra« für die Betrachter<sup>105</sup>. Diese Bilder hatten offenbar ein unmittelbares, reflexives Verhältnis zur Lebenswirklichkeit, wobei ihre Funktion darin lag, Männer zum Ausleben sexueller Phantasien zu stimulieren<sup>106</sup>. Und da römische Männer ihre Phantasien nicht mit ihren – zur Züchtigkeit verpflichteten – Ehefrauen auslebten, sondern mit Prostituierten oder eigenen Sklavinnen, können die Frauen in den Bildern nur Prostituierte sein<sup>107</sup>.

Die literarische Überlieferung zum Thema Geschlechtsverkehr dient also dazu, die Ansicht zu bestärken, dass derartige Bilder eine Art Gebrauchskunst für Männer waren. Dagegen sind aber mehrere grundsätzliche Einwände geltend zu machen.

Zunächst waren die Wandbilder, ebenso wie Darstellungen in anderen Bildgattungen, ja keineswegs nur für männliche Blicke bestimmt. Sodann bieten die Bilder ein eher überraschungsfreies Variationsspektrum an Positionen, so dass sich ihr möglicher didaktischer Erkenntniswert in engen Grenzen bewegt. Von vornherein problematisch ist ferner das Verfahren, von einer ganz speziellen, in den literarischen Quellen artikulierten Möglichkeit des Bildgebrauches – als Stimulans für sexuelle Ausschweifungen – auf die intendierte Funktion der Bilder zu schließen.

Gegen die unmittelbare Nutzbarmachung der Schriftquellen spricht aber vor allem, dass die Bilder ihr eigenes Spiel spielen. Denn in ihren Akzentsetzungen unterscheiden sich die pompejanischen Wandbilder deutlich von den Interessen der Autoren der einschlägigen Textstellen, die immer wieder zur Erklärung herangezogen werden.

### E. Eigenständige Akzentsetzungen im Bild

Ein besonders anschauliches Beispiel für die ganz eigenen Spielräume der Bilder ist das Wandbild aus dem Peristyl der Casa di L. Caecilius Iucundus (Abb. 5). Dieses Bild weist drei Besonderheiten in der Akzentsetzung auf.

Da ist zum einen der merkwürdige Gestus, den die Frau mit ihrer nach hinten geführten linken Hand vollführt: Sie streckt Zeige- und Mittelfinger aus, die kleinen Finger sind eingekrümmt und der Daumen abgespreizt. Dieser Gestus wurde bislang, wenn überhaupt

<sup>105</sup> De Caro 2000, 51 unter Verweis auf Ov. ars 2,679–680 (hierzu s. o. mit Anm. 102).

<sup>106</sup> Diese Zweckbestimmung der – entweder im »bürgerlichen« Schlafzimmer« oder in der »Kammer der Prostituierten« sichtbaren – erotischen Bilder wird mit wünschenswerter Klarheit von Stähli 1999, 32 ausgeführt: »Ihr Zweck ist es, die Lust zu stimulieren und Anleitungen zu geben, welche Stellungen das Paar beim Akt einnehmen soll, um dem Mann ein Maximum an Genuß zu verschaffen [...]. In dem, was sie zeigen, und im Gebrauch, den man von ihnen machte, sind diese Bilder durchaus der modernen Pornographie vergleichbar.« – Zur vorgeblich didaktischen Funktion der Bilder vgl. die kritischen Ausführungen von Myerowitz 1992, 146–149.

<sup>107</sup> Diese Argumentation etwa bei Stähli 1999, 32 (»die Protagonisten der Darstellungen nehmen unmittelbar auf die Wirklichkeit Bezug, in der die *tabellae* ihren Platz einnahmen – wenn es sich auch bei der Frau im Bild in aller Regel um eine in den sexuellen Techniken besonders versierte Prostituierte handelt, nicht aber um die Gattin oder Konkubine des Mannes«); De Caro 2000, 56 f. – Gegen die Versuche einer sozialen Stratifizierung der dargestellten Frauen und die These, es müsse sich, da Ehefrauen nicht in Betracht kommen, um Prostituierte handeln, hatte zuvor bereits Jacobelli 1995, 90 Einwände vorgetragen.

thematisiert, als Ausdruck des rollenkonformen Widerstandes der Frau gegen das begehrlche Drängen des Mannes verstanden<sup>108</sup>. Die Rollenverteilung ist aber umgekehrt.

Denn dieser Gestus hat eine ganz spezifische Bedeutung, wie Thomas Richter in seiner Untersuchung zum »Zweifingergestus« in der römischen Kunst gezeigt hat<sup>109</sup>. Es handelt sich um einen – auch in den Schriftquellen gut bezeugten – Redegestus, der zunächst ganz allgemein anzeigt, dass sich die ausführende Person verbal äußert<sup>110</sup>. In mehrfigurigen Darstellungen indiziert der Gestus dabei zugleich auch eine personelle Gewichtung: Er hebt, so Richter, denjenigen hervor, »der den wichtigeren Part in einer kommunikativen Situation innehat« und »eine bestimmte Kompetenz hat, die ihn dazu ermächtigt, das Wort zu ergreifen«<sup>111</sup>.

Dementsprechend ist in dem erotischen Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus die Frau durch die Anwendung dieses Gestus als redend gekennzeichnet und zugleich als diejenige Person, die in dieser besonderen Kommunikationssituation aufgrund ihrer Kompetenz das Sagen hat. Diese Gewichtung passt auch trefflich zu ihrer Positionierung. Das Sitzen auf dem Partner erlaubt es der Frau, das Geschehen nach ihren Wünschen zu gestalten, und wird dementsprechend in den Quellen häufig mit dem Reiten verglichen<sup>112</sup>. So wird die hier dargestellte, vom Partner abgewandte Variante – *Venus pendula aversa* – von Ovid mit dem Reiten der Parther assoziiert<sup>113</sup>, also mit einer besonders souveränen Beherrschung des Pferdes.

Eine weitere Raffinesse dieses Bildes besteht darin, dass hier nicht nur die Frau von hinten dargestellt ist, sondern auch der Mann. Dieser genießt somit, als Betrachter im Bild, denselben Blick auf den prächtigen Rückenakt der Frau wie der leibhaftige Betrachter oder die Betrachterin des Wandbildes.

Die dritte Besonderheit dieses Bildes liegt darin, dass ausnahmsweise noch eine dritte Person anwesend ist: die Figur, die links im Hintergrund hinter der Kline steht. Diese Figur wird häufig als männlich angesehen, schlichtweg deshalb, weil in den literarischen Quellen und in Inschriften männliche *cubicularii*, also Kammerdiener, bezeugt sind<sup>114</sup>. Sie ist aber mit ihrem ärmellosen Chiton und der hellen Hautfarbe eindeutig weiblichen Geschlechts. Alles andere wäre auch verwunderlich, denn es handelt sich um einen ganz geläufigen, aus Gelagedarstellungen vertrauten Figurentypus<sup>115</sup>.

<sup>108</sup> So Clarke 1998, 156; Clarke 2003, 35 (»the conceit here is one of the man's desire and the woman's resistance [...]. You, the viewer-voyeur, [...] understand the man's entreaty and the woman's hesitation«). Dieser Deutung folgt auch Anguissola 2010, 334 (»una coppia di amanti nudi su un letto sembra in atto di separarsi interrompendo il momento d'intimità«).

<sup>109</sup> Richter 2003. – Der Zweifingergestus ist in der römischen Kunst seit dem 1. Jh. v. Chr. belegt, tritt aber zunächst, auch noch im 1. Jh. n. Chr., nur selten auf, bevor er dann ab dem 2. Jh. n. Chr. weite Verbreitung fand, hierzu s. Richter 2003, 146 f. – Der Autor erwähnt zwei Wandbilder aus den Vesuvstädten: eine Darstellung des Paris-Urteils aus der Casa dei Postumii (VIII 4,4) in Pompeji, in der Hermes mit diesem Gestus auf Paris einredet (Richter 2003, 104 f. 146 Kat. D 1 Abb. 30), sowie eine Darstellung des Alkestis-Mythos aus Herculaneum (in Neapel, Mus. Naz. Inv. 9027), in der Apollon mit diesem Gestus eingreift (Richter 2003, 52 Anm. 194; 146). Das Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus wird zwar nicht erwähnt, doch der Gestus der Frau ist hier derselbe wie in den anderen Darstellungen.

<sup>110</sup> Richter 2003, 142.

<sup>111</sup> Richter 2003, 146. 147.

<sup>112</sup> Zu den vielfältigen Vergleichen mit dem Reiten s. Krenkel 1985, 53 f.; Krenkel 1987, 53 f. (mit den Belegstellen).

<sup>113</sup> Ov. ars 3,786 (*ut celer aversis utere Parthus equis*).

<sup>114</sup> Dierichs 1997, 116 zu Abb. 126; Clarke 1998, 156. 163; Cantarella 1999, 121 zur Abb. auf S. 118–119 (»servo *cubicularius*«); Clarke 2003, 35; Pollini 2010, 293 zu Abb. 5 (hier als Beispiel aufgeführt für »servile attendants [...] assisting or providing refreshments«, die zugleich als »internal viewers of the action« fungierten; zum Kontext dieser auf Voyeurismus fokussierten Deutung s. o. mit Anm. 33).

<sup>115</sup> Zur Verwandtschaft zwischen erotischen und Gelagedarstellungen s. u. Kap. IV A.

In etlichen Wandbildern, die entblößte Paare beim Gelage zeigen, erscheint im Hintergrund eine kleinere weibliche Figur in ärmellosem Chiton, die mitunter ein weibliches Attribut – wie ein Schmuckkästchen oder einen Fächer – hält; gut erhaltene Beispiele stammen etwa aus Herculaneum (Taf. 1, 2) sowie aus den Triclinia der Casa dei Casti Amanti (Taf. 1, 3) und der Casa del Triclinio in Pompeji<sup>116</sup>. In derartigen Darstellungen ist die betreffende Gestalt durch ihre geringere Größe, das Stehen und die randständige Postierung im Hintergrund als Dienerin gekennzeichnet und dabei stets weiblichen Hauptfiguren zugeordnet. Ihre Funktion liegt darin, der in diesen Bildern vorgeführten Idealvorstellung von gehobener Gelagekultur zusätzlich Ausdruck zu verleihen<sup>117</sup>.

In derselben Weise ist auch in dem erotischen Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus die weibliche Hintergrundgestalt eingesetzt. Sie ist nicht situativ in die Handlung eingebunden, sondern attributiv der weiblichen Hauptfigur beigezellt, um soziale Exklusivität zu evozieren.

Nun könnte jemand, der die römische Kunst in die Kategorien ›Hochkunst‹ und ›Volkskunst‹ einzuteilen pflegt, einwenden, dass eine derart nuancierte Darstellungsweise eine Eigenheit verfeinerter Oberschichtenkultur darstelle und mit der besonders anspruchsvollen Gestaltung des Bildes in der Casa di L. Caecilius Iucundus zu erklären sei. Diese Erklärung mag auf ein solch distinktives Motiv wie den Zweifingergestus oder auf die pointierte Verdoppelung der Betrachterperspektive zutreffen. Sie gilt aber nicht für die Art und Weise, wie bei den Hauptfiguren die Geschlechterrollen differenziert und gewichtet sind.

#### F. Beziehungsvarianten: Abgestufte Formen der Annäherung zwischen Mann und Frau

Die interaktiven Nuancierungsmöglichkeiten werden deutlich, wenn man allein diejenigen Darstellungen betrachtet, in denen die Frau oben positioniert ist und sich dabei dem Partner zuwendet; dies ist die häufigste Grundposition in den Wandbildern. Wenn man sich, wie bei der Analyse solcher Bilder üblich, darauf beschränkt, die dargestellte Stellung zu identifizieren – hier: *Venus pendula conversa*<sup>118</sup> –, und es dabei bewenden lässt, dann übersieht man, wie groß das Variationsspektrum bei der Beziehungsgestaltung ist.

Das Bild aus der Casa del Bell'Impluvio (Abb. 6) zeigt erst die Vorstufe: Die Frau begibt sich zielstrebig auf das Lager, und es wird allenfalls angedeutet, wie sich das Ganze weiterentwickeln könnte. In den übrigen Bildern hat die Protagonistin zwar bereits Platz genommen, doch dabei erscheinen die Partner in verschiedenen Stadien der gegenseitigen Annäherung.

Im rechten Bild an der N-Wand des Cubiculus der Casa IX 5,14–16 (Abb. 10) kniet die Frau in aufrechter, leicht zurückgelehnter Haltung auf dem Mann, stützt sich dabei mit der Rechten hinten ab und hat ihre Linke zum Schoß geführt. Der auf den linken Arm gestützt liegende Mann wiederum gestikuliert, sie offenbar anfeuernd, mit der erhobenen Rechten, so dass sich die gegenseitige manuelle Berührung auf ein Minimum beschränkt.

<sup>116</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 9024, aus Herculaneum (hier Taf. 1, 2): Dunbabin 2003, 56 Taf. 3 (Dienerin hinten links, mit Kästchen). – Pompeji, Casa dei Casti Amanti (IX 12,6–8), Triclinium (g), O-Wand (hier Taf. 1, 3): Ritter 2005, 323 f. mit Anm. 65 Abb. 7 (Dienerin hinten rechts, mit Fächer). – Neapel, Mus. Naz. Inv. 120031, aus Pompeji, Casa del Triclinio (V 2,4), Triclinium (r), N-Wand: PPM III (Rom 1991) 813 Abb. 38 s. v. V 2,4. Casa del Triclinio (V. Sampaolo); Ritter 2005, 311–315 mit Anm. 29 Abb. 5 (Dienerin hinten links, mit Kästchen). – Zur sozialen Distinktion in solchen Gelagebildern s. Ritter 2005, 338–340.

<sup>117</sup> Hierzu s. Ritter 2005, 368 f.

<sup>118</sup> Zu den diversen Positionen und ihrer Verteilung s. o. Kap. III D.

In dem Bild von der S-Wand des Cubiculum der Casa del Centenario (Abb. 4) ist die Grundkonstellation ähnlich, und auch hier führt die Frau eine – diesmal die rechte – Hand nach unten, doch die Kontaktaufnahme fällt hier deutlich intensiver aus: Beide Partner haben ihre Oberkörper einander so weit zugeneigt, dass sich ihre Köpfe fast berühren.

Die nächste Steigerungsstufe markiert das Bild an der W-Wand des Cubiculum der Casa dei Vettii (Abb. 1): Die Frau sitzt zwar weiter aufgerichtet, doch die Partner fassen sich gegenseitig an.

Wiederum einen Schritt weiter geht das Bild an der S-Wand des Raumes in der Casa IX 5,14–16 (Abb. 7): Hier liegt die Frau auf dem Partner, und die beiden sind in einer innigen Umarmung mitsamt Kuss begriffen, wobei sich der Mann mit dem linken Arm auf dem Polster abstützt.

Die Endstufe auf dieser gestischen Intensitätsskala zeigt ein ähnliches Bild unbekanntes Fundortes im Neapler Nationalmuseum (Taf. 1, 6): Wieder liegt die Frau auf dem Mann, doch fällt die Umarmung noch inniger aus, indem die Partner ihre Körper eng aneinandergepresst haben und der Mann den linken Arm um seine Gefährtin gelegt hat<sup>119</sup>.

In diesen Bildern gibt es also verschiedene Stufen der beiderseitigen Annäherung, eine bildinterne Klimax.

Bei all diesen Differenzierungen fällt allerdings eine Gemeinsamkeit auf: dass nämlich in den erotischen Wandbildern fast nie die Genitalien gezeigt werden. Dieser Umstand ist deshalb bemerkenswert, weil es nicht nur in der römischen, sondern vor allem auch schon in der früheren griechischen Kunst genügend gegenteilige Beispiele gibt<sup>120</sup>.

Die Zurückhaltung bei der Darstellung der Genitalien ist hier vor allem in Hinblick auf die gängige Klassifizierung der erotischen Bilder in ›explizite‹ und ›allusive‹ Darstellungen zu betonen<sup>121</sup>. Mit den Akzentsetzungen in den Bildern hat diese Scheidung kaum etwas zu tun. So wird etwa in den zuvor erwähnten Bildern aus der Casa del Centenario (Abb. 4) und der Casa dei Vettii (Abb. 1) die Genitalzone jeweils durch den rechten Oberschenkel der Frau ganz gezielt verdeckt, und außerdem sitzt oder kniet die Frau gar nicht auf dem Schoß des Mannes, sondern auf seinen Oberschenkeln oberhalb der Knie. Es bleibt dem Betrachter überlassen, sich das nicht Sichtbare vorzustellen: und das ist genau das Gegenteil von ›explizit‹.

Der Aussagegehalt der erotischen Wandbilder erschöpft sich also keineswegs in der Dokumentation bestimmter Standardpositionen. Es geht in ihnen nicht darum, möglichst viele

<sup>119</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 27684: Dierichs 1997, 126 Abb. 145; Clarke 1998, 165 Abb. 59; De Caro 2000, 51 mit Abb. auf S. 55 u. l.; Guzzo – Scarano Ussani 2000, 27 Nr. I; 43 mit Abb. auf S. 47 l.; Anguissola 2010, 54 Abb. 11. – Aufmerksamkeit hat dieses Bild bislang vor allem wegen des Baumes erregt, der durch eine Wandöffnung im Hintergrund sichtbar ist, nicht aber wegen der nicht minder bemerkenswerten Darstellung der Akteure.

<sup>120</sup> Dies betrifft etwa den oben erwähnten flavischen Reliefspiegel (s. o. mit Anm. 103). Eindeutige Hinweise auf griechische Vorläufer gibt in diesem speziellen Fall ein bronzener Spiegeldeckel des späten 4. Jhs. v. Chr. aus Korinth (in Boston, MfA Inv. 08.32c), der in der Figurendarstellung weitestgehende Übereinstimmungen zeigt; s. Clarke 1998, 22–27 Abb. 2; Stähli 1999, 40 Anm. 44; 111 mit Anm. 169 Abb. 62; Clarke 2003, 40–43 Abb. 17. – In der verhaltenen Wiedergabe der Genitalien stehen die erotischen Wandbilder aus pompejanischen Wohnkontexten in deutlichem Kontrast nicht nur zu den variantenreichen Bildern aus den Suburbanen Thermen in Pompeji (s. o. Anm. 17), sondern vor allem auch zu Darstellungen in der römischen Kleinkunst seit augusteischer Zeit: Auf Lampen und Reliefgefäßen ist das Spektrum an Positionen vielseitiger, die Zahl der Beteiligten variiert, und die Geschlechtsteile werden häufig offen und dabei gern auch überdeutlich vorgezeigt. Zu römischen Lampen s. etwa Dierichs 1997, 80–83 mit Abb. 87 A–O (Positionsübersicht); 88; Clarke 1998, 220–224 mit Abb. 92. 93. Zu Terra Sigillata-Gefäßen s. Dierichs 1997, 102–107 mit Abb. 110–112. 113 A–N (Positionsübersicht); Clarke 1998, 72–78 Abb. 24–27; 108–118 Abb. 36–40.

<sup>121</sup> s. o. Kap. III A.

verschiedene, aus den Illustrationen hellenistischer Sex-Handbücher übernommene Grundstellungen möglichst instruktiv – und damit möglichst »explizit« – vorzuführen. Vielmehr geht es, innerhalb eines begrenzten Spektrums an Grundpositionen, um die Ausgestaltung der Interaktion zwischen den Akteuren. Diese Bilder entfalten ihr Potential in der individuellen Variierung der Beziehung zwischen den Beteiligten.

#### IV. DIE EROTISCHEN BILDER UND IHRE VERWANDTSCHAFT ZU ANDEREN BILDTHEMEN IN DER POMPEJANISCHEN WANDMALEREI

In der Forschungsliteratur wird gelegentlich ganz zu Recht betont, dass die Römer ein andersartiges Verhältnis zur Sexualität, als einem soziokulturellen Phänomen, hatten als wir im westlichen Abendland, so dass es anachronistisch sei, heutige Vorstellungen von Pornographie auf die antiken Bilder zu übertragen<sup>122</sup>. Das ist freilich leichter gesagt als beherzigt, denn das hieße ja, diese Bilder genauso zu behandeln wie andere auch. Dies ist aber nicht der Fall: Die erotischen Bilder werden bis heute konsequent als ein Thema sui generis behandelt und von mythologischen und anderen Bildthemen strikt geschieden. Die jüngeren, stark in Richtung Prostitution zielenden Untersuchungen haben die Ansicht gar noch zementiert, zwischen den erotischen Darstellungen und der übrigen Bildwelt klaffe eine unüberbrückbare Kluft.

Zu fragen ist aber, ob die erotischen Wandbilder wirklich strikt von anderen Bildthemen zu trennen sind. Wie zuvor dargelegt, wird in ihnen unter dem Dach des gemeinsamen Oberthemas ein breitgefächertes Spektrum an Interaktionsmöglichkeiten zwischen den Geschlechtern vorgeführt. Wenn man sich auf der Skala an graduell zunehmender Intensität im Körperkontakt, die oben für die erotischen Bilder konstatiert wurde, von der Endstufe des Geschlechtsverkehrs weg zurückbewegt, gelangt man alsbald zu verwandten Bildern, in denen es gleichfalls um die Annäherung zwischen Mann und Frau geht.

##### A. Die Verwandtschaft zu Gelagebildern

Diese Affinität betrifft in erster Linie Gelagedarstellungen, in denen Paare aus Mann und Frau als Hauptfiguren auftreten (zum Folgenden s. Taf. 1).

Bei der paarweisen Darstellung sterblicher Individuen zunächst, wie sie vor allem in Grabreliefs begegnen, waren die Möglichkeiten bei der Darstellung körperlicher Verbundenheit eng begrenzt. Mann und Frau erscheinen häufig nur per Handschlag, die *dextrarum iunctio*, miteinander verbunden. Das Maximum an intimer Kontaktaufnahme besteht, so wie etwa in der Gelagedarstellung des bekannten stadtrömischen Grabaltars des Q. Socconius Felix, darin, dass ein Partner dem anderen eine Hand auf die Schulter legt (Taf. 1, 1)<sup>123</sup>. Der Grund für diese Beschränkung liegt darin, dass es in Grabreliefs bei der Vorführung der Pro-

<sup>122</sup> s. etwa Myerowitz 1992, 151–155; Jacobelli 1995, 98 f.; Clarke 1998, 7–18; Clarke 2003, 157–162 (auf S. 159 mit der programmatischen Überschrift: »Not ›Just Like Us«).

<sup>123</sup> Rom, Via Quattro Fontane 13–18: Dunbabin 2003, 114 f. 232 Anm. 30 (weitere Lit.) Abb. 64. – Der Amor, der oberhalb der Kline dem gelagerten Paar zufliegt, zeugt von dem Bedürfnis, eine stärkere Verbundenheit darzustellen; diese wird nicht an den Protagonisten selbst vorgeführt, sondern ausgelagert und durch Einblendung einer Zusatzfigur, der Personifikation der Liebesleidenschaft, zur Anschauung gebracht.



tagonisten zuallererst auf soziale Repräsentation ankam. Dementsprechend beschränkt sind hier auch die Möglichkeiten körperlicher Entblößung, die sich – sofern der Porträtkopf nicht auf einem fremden, von Heroen oder Göttern entlehnten Körper sitzt – bei einer Frau in der Freilegung einer Schulter erschöpfen.

Wenn man einen höheren Grad an Leidenschaftlichkeit darstellen wollte, wählte man als Akteure anonyme jugendliche Figuren ohne individuelle Merkmale.

Das betrifft in der Wandmalerei insbesondere Gelagedarstellungen, in denen Männer und Frauen als zeitlos junge und weitgehend entblößte Paare auftreten (Taf. 1, 2, 3). Diese Figuren stellen keine Individuen vor, sondern Typen: den Typus des schönen jungen Mannes und denjenigen der schönen jungen Frau. In diesen Figuren manifestieren sich allgemeine Vorstellungen von Schönheit und Attraktivität, und damit sind sie auf einer ganz anderen, abstrakteren Bezugsebene angesiedelt als Individuen mit Porträtzügen. Dieselben typisierten Akteure treten auch in den erotischen Bildern auf<sup>124</sup>. Das ist nicht verwunderlich, denn in der römischen Wandmalerei bestehen zwischen den beiden Themenfeldern ›Erotik‹ und ›Gelage‹ enge Verbindungen.

Gelagemotive finden sich gelegentlich auch in Bildern, die wegen ihrer Fokussierung auf ein innig verbundenes Paar gemeinhin als ›erotische‹ Darstellungen klassifiziert werden. Dies gilt etwa für eines der Bilder aus der Villa della Farnesina, in dem eine Sklavin der weiblichen Protagonistin, wie beim Gelage üblich, die Schuhe auszieht und zudem im Hintergrund eine Bedienstete mit einem Trinkgefäß naht (Taf. 1, 5)<sup>125</sup>. Ein anderes verbindendes Motiv ist die Hintergrundfigur der Dienerin, die in dem erotischen Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus (Abb. 5) der weiblichen Akteurin zugeordnet und, wie oben dargelegt, ganz offenkundig aus Gelagedarstellungen (Taf. 1, 2, 3) entlehnt ist<sup>126</sup>.

Bei der Darstellung der Protagonisten selbst wiederum erschöpfen sich die Gemeinsamkeiten zwischen erotischen und Gelagedarstellungen nicht einfach darin, dass junge Paare in mehr oder weniger ausgeprägter Intimität zu erblicken sind. Vielmehr gehen die Interaktionsformen stufenweise ineinander über, so dass die Grenze zwischen beiden Themengruppen verschwimmt.

Vergleichsweise große Zurückhaltung herrscht in dem Gelagebild aus Herculaneum, in dem ein weitgehend entkleidetes Paar auf einer Kline zugange ist: Hier sind die beiden Hauptfiguren jeweils völlig mit sich selbst beschäftigt und durch keine Berührung, ja nicht einmal durch Blicke miteinander verbunden (Taf. 1, 2)<sup>127</sup>.

In dem Gelagebild aus der Casa dei Casti Amanti, mit der Darstellung gleich zweier weitgehend entblößter Paare, ist die Kontaktaufnahme weiter fortgeschritten: Die beiden Protagonistinnen umfassen ihren jeweiligen Partner mit der Linken, und die linke Frau unterstützt ihren Gefährten zusätzlich beim Trinken (Taf. 1, 3)<sup>128</sup>.

<sup>124</sup> Insofern ist es leicht missverständlich, die Akteure in den erotischen Bildern als »humans« (so etwa Clarke 1998, 194) oder »personaggi reali« (Guzzo – Scarano Ussani 2000, 52; Guzzo 2012, 77) zu bezeichnen; damit wird der Unterschied zu Darstellungen sterblicher Individuen verwischt.

<sup>125</sup> Rom, Mus. Naz. Inv. 1187, aus der Villa della Farnesina, Cubiculum D, Vorraum, linke Wand: Bragantini – de Vos 1982, 191 Taf. 94, 96; Sanzi di Mino 1998, 59 Abb. 92; Clarke 1998, 104 f. Abb. 34; Grüner 2004, 213 f. Abb. 51.

<sup>126</sup> s. o. Kap. III E.

<sup>127</sup> s. o. mit Anm. 116.

<sup>128</sup> s. o. mit Anm. 116.

## Gelage-Bilder:

Sterbliche Individuen



1

Anonyme Paare, weitgehend entblößt



2



3

Zunehmende Intensität  
im Körperkontakt

## Erotische Bilder:

Anonyme Paare



4



5



6

Taf. 1. Vernetzung der erotischen Bilder mit Gelagebildern

1. Rom, Via Quattro Fontane 13–18: Grabaltar des Q. Socconius Felix, Gelageszene. – 2. Neapel, Mus. Naz. Inv. 9024: Gelagebild aus Herculaneum. – 3. Pompeji, Casa dei Casti Amanti, Triclinium (g), O-Wand: Gelagebild. – 4. Pompeji, Casa del Bell'Impluvio, Cubiculum (11), S-Wand: erotisches Bild. – 5. Rom, Mus. Naz. Rom. Inv. 1187: erotisches Bild aus der Villa della Farnesina, Cubiculum (D), Vorraum, SW-Wand. – 6. Neapel, Mus. Naz. Inv. 27684: erotisches Bild

In dem Bild aus der Casa del Bell'Impluvio, das keine Gelagemotive aufweist, geht der Körperkontakt nicht wesentlich weiter, denn die gegenseitige Berührung befindet sich noch ganz im Anfangsstadium (Taf. 1, 4).

Die nächste Stufe der Annäherung zeigt das oben erwähnte, mit Gelagemotiven angereicherte Bild aus der Villa della Farnesina, in dem die Frau ihren Gefährten mit großer Leidenschaft umarmt und sich beide zu einem Kuss anschicken (Taf. 1, 5)<sup>129</sup>. Dabei ist die Intensität des Körperkontaktes nicht unbedingt an den Grad der Entblößung der Frau

<sup>129</sup> s. o. mit Anm. 125.

gekoppelt: Während in dem Bild aus der Casa del Bell'Impluvio ihr Gewand bis über das Gesäß herabgeglitten ist, wird ihr Oberkörper in dem Bild aus der Villa della Farnesina, obwohl die intime Interaktion weiter fortgeschritten ist, von dem ärmellosen Gewand weitgehend bedeckt.

Im nächsten Schritt der gegenseitigen Annäherung ist dann schließlich das zu erwarten, was in den erotischen Bildern mit nackten Paaren vorgeführt wird: bis hin zu einer ganzkörperlichen Umarmung, wie sie in einem Bild unbekanntes Fundortes in Neapel zu erblicken ist (Taf. 1, 6)<sup>130</sup>.

In all diesen Bildern geht es also um junge schöne Paare aus Mann und Frau, die sich in einem Zustand harmonischer Zweisamkeit befinden und einander dabei mit unterschiedlicher körperlicher Intensität verbunden sind.

Der entscheidende Unterschied zwischen Gelage- und erotischen Bildern liegt darin, welches die jeweilige Hauptbetätigung ist.

In den Gelagebildern besteht die Hauptbeschäftigung im Genuss von Wein, wobei bei der Darstellung von Paaren offenbleibt, wie sich das Geschehen weiterentwickelt. In dem Gelagebild aus der Casa dei Casti Amanti werden dabei zwei alternative Entfaltungsmöglichkeiten vorgeführt: Bei dem linken Paar sieht man nicht, was als Nächstes passieren wird, wogegen bei dem rechten Paar die Würfel bereits gefallen sind, indem der männliche Part trunken in Schlaf gesunken ist (Taf. 1, 3).

In den erotischen Bildern hingegen ist der Geschlechtsverkehr entweder im Gange, oder er wird – wie in den Bildern aus der Casa del Bell'Impluvio (Taf. 1, 4) und der Villa della Farnesina (Taf. 1, 5) – als nächstliegende Entwicklungsmöglichkeit des Geschehens dargestellt angedeutet, dass die Partner, ohne Ablenkung durch Trinkgefäße, in ihren gegenseitigen Berührungen völlig aufeinander fixiert sind.

Die begriffliche Scheidung von ›Gelage-‹ und ›erotischen‹ Bildern ist also durchaus zweckmäßig, allerdings unter der Voraussetzung, dass man den Terminus ›erotisch‹ nicht auf den Vollzug des Geschlechtsverkehrs reduziert. Man könnte den Begriff etwa so definieren: › Erotische‹ Bilder sind Darstellungen anonymer Paare bei sexuellen Handlungen einschließlich deren gezielter Einleitung; sie umfassen auch solche Darstellungen, in denen ein Paar auf einer Kline zugange ist und sich ohne die Zuhilfenahme von Wein in einem Stadium der Annäherung befindet, das den beiderseitigen Wunsch erkennen lässt, mehr oder weniger unverzüglich den Beischlaf zu vollziehen<sup>131</sup>.

<sup>130</sup> Zu dem Bild in Neapel, Mus. Naz. Inv. 27684 s. o. mit Anm. 119.

<sup>131</sup> In diesem Sinne ist das eingangs erwähnte Bild mit den Bildbetrachtern aus dem Bordell von Pompeji (s. o. mit Anm. 54 Taf. 3, 7) nicht als ›erotische‹ Darstellung zu klassifizieren. Dass es hier um sexuellen Verkehr geht, wird durch die Nacktheit des Mannes allenfalls angedeutet (der Inhalt des Klappbildes ist nicht erkennbar), ist aber, da die Frau vollständig bekleidet neben der Kline steht, aus der bildlichen Darstellung selbst nicht eindeutig abzulesen; die sexuelle Zielrichtung wird erst durch das räumliche Ambiente und die Vergesellschaftung mit den anderen Bildern im Korridor des Bordells klargestellt. – Der Terminus ›erotische Bilder‹ ergibt nur dann Sinn, wenn man ihn – in Analogie zu ›Gelagebildern‹ – ausschließlich auf den Inhalt der Bilder und nicht auf deren Anbringungskontext bezieht; dies ist angesichts der verbreiteten Neigung zu betonen, aus der Präsenz erotischer Bilder vorschnell auf Bordellräume zu schließen. Bildinhalt und Raumkontext sind konsequent auseinanderzuhalten, da der Terminus ansonsten eine unzutreffende Kongruenz zwischen beiden Faktoren suggeriert. Ein analoger Fall, nur mit umgekehrten Vorzeichen, ist der Begriff ›Kneipenszenen‹, der verschiedene Bildthemen umfasst und daher nur dann zielführend ist, wenn man ihn ausschließlich auf den räumlichen Kontext eines Wirtshauses und nicht auf den Inhalt der Bilder bezieht; hierzu s. Ritter 2011, 160 f.

## B. Die Verwandtschaft zu Mythenbildern

Aus dieser Perspektive führt nun von den erotischen Bildern ein nicht minder deutlicher Verbindungsstrang zu Mythenbildern in der pompejanischen Wandmalerei (zum Folgenden s. Taf. 2).

Auch in den pompejanischen Mythenbildern geht es ja überaus häufig um die Beziehungsaufnahme zwischen nackten oder nur leicht bekleideten Akteuren, die ebenfalls in unterschiedlichen Stufen der Annäherung vorgeführt werden. Die Intensitätsskala ist sehr groß und reicht von dezenten Berührungen bis hin zu leidenschaftlichsten Umarmungen. Hierbei kann die jeweilige Mythen erzählung sehr weit in den Hintergrund treten. Dies mögen nur drei prominente Beispiele – Wandbilder des Vierten Stils aus Wohnhäusern in Pompeji – exemplarisch verdeutlichen.

In einem Wandbild aus der Casa dei Dioscuri wird die Befreiung Andromedas nicht, wie die Geschichte erwarten ließe, als dramatische Erlösung aus einer Notlage geschildert (Taf. 2, 1)<sup>132</sup>. Stattdessen geleitet der nackte Perseus die nur andeutungsweise gefesselte, mit entblößter Brust und koketter Gewandraffung posierende Andromeda galant vom Felsen herab.

Die Darstellung von Mars und Venus in einem bekannten Wandbild aus der Casa di Marte e Venere zeigt die beiden Götter, im Beisein mehrerer Erogen, in unbeschwerter verliebter Zweisamkeit (Taf. 2, 2)<sup>133</sup>. Von Hephaistos als dem Gemahl Aphrodites oder vom homerischen Gelächter der übrigen Götter, also den berühmten literarischen Hauptmotiven dieser Liebschaft, ist nichts zu sehen.

Besonders bemerkenswert ist eine Darstellung von Polyphem und Galateia aus der Casa della Caccia antica, die so gar nicht zu der vertrauten Mythenüberlieferung passt (Taf. 2, 3)<sup>134</sup>. In den meisten Erzählungen dieser Geschichte, so in Ovids *Metamorphosen*<sup>135</sup>, wirbt der liebestolle Kyklop ja vergeblich um die schöne Nereide, die sich dem ungeschlachten Werber zu entziehen sucht. In dem Wandbild hingegen sind die beiden gegensätzlichen, hier auch in ihrer Hautfarbe stark kontrastierten Protagonisten gleichermaßen von übermächtiger Leidenschaft ergriffen und geben sich einer stürmischen Umarmung hin.

Wie diese drei Bilder beispielhaft zeigen, kann das Interesse an der Darstellung verschiedener Spielarten und Intensitätsgrade heterosexueller Zweierbeziehungen derart in den Vordergrund treten, dass die narrative Substanz der jeweiligen Mythen erzählung weitgehend ausgeblendet wird.

Solche Mythenbilder von Paaren haben mit den erotischen Bildern mehrere wesentliche Merkmale gemeinsam. Auch in den Mythenbildern begegnen jugendliche Paare mit nackten oder weitgehend entblößten Körpern, die in vielfältigen Ansichten und Posituren erscheinen.

<sup>132</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 8998, aus Pompeji, Casa dei Dioscuri (VI 9,6.7), Peristyl (53), O-Seite: PPM IV (Rom 1993) 975 Abb. 224 s. v. VI 9,6.7. Casa dei Dioscuri (I. Bragantini); Lorenz 2008, 131–140 Abb. 38; 564 Kat. K31fO.

<sup>133</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 9248, aus Pompeji, Casa di Marte e Venere (VII 9,47), Tablinum (7), W-Wand: PPM VII (Rom 1997) 370 f. Abb. 27 s. v. VII 9,47. Casa delle Nozze di Ercole (V. Sampaolo); De Caro 2000, 31 mit Abb. auf S. 33 o. l.; Lorenz 2008, 160 f. Abb. 52; 589 Kat. K52aW.

<sup>134</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 27687, aus Pompeji, Casa della Caccia Antica (VII 4,48), Raum (15), S-Wand: PPM VII (Rom 1997) 39 Abb. 54 s. v. VII 4,48. Casa della Caccia antica (P. M. Allison); De Caro 2000, 36 mit Abb. auf S. 44; Lorenz 2008, 316 Abb. 149 a; 587 Kat. K49cS.

<sup>135</sup> Ov. met. 13,750–897.

Der Fokus liegt dabei vor allem auf den Frauenkörpern, die zumeist entweder von vorn (Taf. 2, 1. 2) oder häufig auch als prächtiger Rückenakt vorgeführt werden (wie Taf. 2, 3. 6). Mit der effektvollen Präsentation weiblicher Körper wird jeweils erotische Stimulation erzeugt, die keineswegs eine Besonderheit der erotischen Szenen darstellt. Und auch in den Bildern mythischer Paare gilt das vordringliche Interesse der Darstellung unterschiedlicher Beziehungsvarianten zwischen männlichem und weiblichem Partner.

Der entscheidende Unterschied liegt darin, dass in den Mythenbildern, anders als in den meisten erotischen Bildern, die Phasen vor dem Geschlechtsverkehr durchgespielt werden.

Denn Götter, Heroen und ihre Partnerinnen werden in der pompejanischen Wandmalerei – im Unterschied zu anderen Bildgattungen – so gut wie nie beim Geschlechtsverkehr vorgeführt<sup>136</sup>. Der Grund für diesen Verzicht liegt ganz offenbar darin, dass hinter den Mythenbildern komplexe Geschichten stehen, in die die Protagonisten eingebunden sind. Die Mythenbilder besitzen eine narrative Eigendynamik, die ein Vorher und ein Nachher impliziert, die der Betrachter mitdenken können muss. Die sexuelle Vereinigung aber ist das Endstadium erotischer Beziehungsaufnahme; was davor passiert ist, ist ebenso irrelevant wie das Danach. Und so wird in den pompejanischen Mythenbildern die ganze Skala an Annäherungsvarianten durchgespielt, nicht aber das Finale.

Eine weitere, damit zusammenhängende Besonderheit der Mythenbilder liegt darin, dass das Spektrum bei der Akzentuierung der Geschlechterrollen, sowohl bei den männlichen als auch bei den weiblichen Protagonisten, ungleich größer ist als in den durchweg einvernehmlichen und egalitären Partnerdarstellungen der erotischen Bilder. So kommt sexuell motivierte Gewalt nur in Mythenbildern vor, etwa beim Überfall Apollos auf die verzweifelte Daphne oder bei den Übergriffen des Hercules auf Auge, des Menelaos auf Helena oder des Aias auf Cassandra<sup>137</sup>.

Ähnlich wie bei den göttlichen oder heroischen Individuen liegt der Fall bei Paaren aus anonymen Satyrn und Mänaden. Auch hier werden in den Wandbildern verschiedene Stufen der Annäherung durchgespielt, dies aber ebenfalls nicht bis hin zur geschlechtlichen Vereinigung<sup>138</sup>.

Gleichwohl sind auch bei den Darstellungen von Satyr und Mänade die kompositorischen und motivischen Übergänge zu anderen Bildthemen hin fließend. Dies zeigt sehr prägnant ein rotgrundiges Wandbild unbekanntes Fundortes in Neapel, in dem sich ein erregter Satyr lüstern einer schlafenden, in Rückenansicht dargestellten Mänade nähert (Taf. 2, 4)<sup>139</sup>. Das Kompositionsschema ist aus zahlreichen Darstellungen vertraut, in denen sich Dionysos,

<sup>136</sup> In den Wandbildern wird allenfalls die Vorbereitung gezeigt. Den diesbezüglich am weitesten gehenden Fall stellt ein Bild aus der Casa di M. Fabius Rufus (VII 16,22; Raum 62, S-Wand) dar, in dem Ariadne sich anschickt, auf den Schoß des sitzenden Dionysos zu steigen, s. PPM VII (Rom 1997) 1091–1094 Abb. 284. 290 s. v. VII 16 (*Ins. Occ.*), 22. Casa di M. Fabius Rufus (I. Bragantini); Lorenz 2008, 116. 299 f. Abb. 140 c; 596 Kat. K60bS. – Demgegenüber sind in anderen Bildgattungen Götter und Heroen (namentlich Hercules) mitunter durchaus beim Geschlechtsverkehr zu erblicken, s. etwa Dierichs 1997, 97 f. mit Abb. 102 (Gemme im KHM Wien: Hercules und Omphale). 103 (Kameo St. Petersburg, Ermitage: Leda und Schwan/Zeus); 100 Abb. 107 (Marmorrelief in Boston, MFA: Hercules und Gefährtin; hierzu vgl. o. Anm. 80).

<sup>137</sup> Hierzu s. etwa Lorenz 2008, 204 f. Abb. 84 (Hercules und Auge); 205 f. Abb. 87 (Apollo und Daphne); 292 f. Abb. 137 b (Menelaos und Helena sowie Aias und Cassandra).

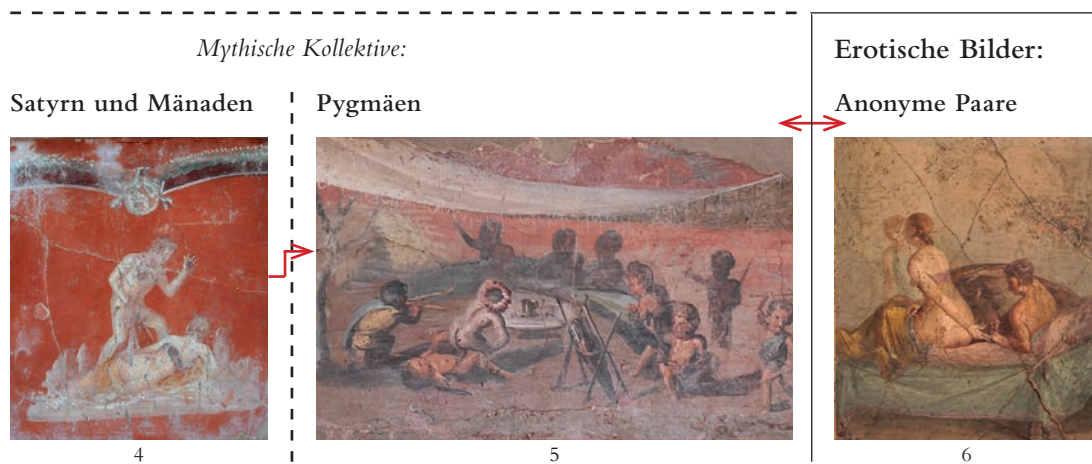
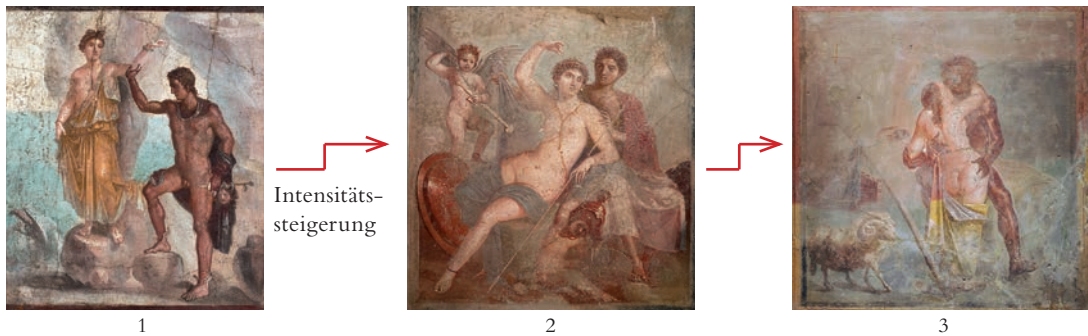
<sup>138</sup> Zu den Darstellungen von Satyrn und Mänaden in der pompejanischen Wandmalerei s. De Caro 2000, 33–35 mit Abb. auf S. 34 u. r. und 39–42.

<sup>139</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 27685; De Caro 2000, 35 mit Abb. auf S. 42 o. r.



## Mythenbilder:

## Götter und mythische Individuen



Taf. 2. Vernetzung der erotischen Bilder mit Mythenbildern

1. Neapel, Mus. Naz. Inv. 8998: Perseus und Andromeda, aus Pompeji, Casa dei Dioscuri. – 2. Neapel, Mus. Naz. Inv. 9248: Mars und Venus, aus Pompeji, Casa di Marte e Venere. – 3. Neapel, Mus. Naz. Inv. 27687: Polyphem und Galatea, aus Pompeji, Casa della Caccia antica. – 4. Neapel, Mus. Naz. 27685: Satyr und Mänade. – 5. Neapel, Mus. Naz. Inv. 113196: Pygmäengelage, aus Pompeji, Casa del Medico. – 6. Neapel, Mus. Naz. Inv. 110569: erotisches Bild aus der Casa di L. Caecilius Iucundus

wenn auch zurückhaltender, der schlafenden Ariadne nähert<sup>140</sup>. Zugleich trägt die Mänade, deren weit herabgeglittenes Gewand auch das Gesäß freigibt, ein Busenband, wie es in den erotischen Bildern häufig vorkommt<sup>141</sup>. In diesem Bild kann das Busenband kaum anders

<sup>140</sup> So auch De Caro 2000, 35. – Zu den betreffenden Dionysos-Ariadne-Bildern s. Lorenz 2008, 111–116.

<sup>141</sup> Zum Busenband s. o. mit Anm. 78–82.

denn als Motiv zur Betonung der Attraktivität seiner Trägerin gedeutet werden<sup>142</sup>; der besondere erotische Reiz der Schlafenden tritt hier sehr deutlich darin zutage, dass der Satyr mit lebhafter Erregung auf ihren Anblick reagiert.

Die Satyr-Mänade-Bilder unterscheiden sich von den – ebenfalls ganz auf Paarbeziehungen fixierten – erotischen Bildern in zwei wesentlichen Punkten. Zum einen agieren die Satyrn nicht in kultiviertem Ambiente, sondern draußen, in freier Natur. Zum anderen handelt es sich bei den Satyrn, in krassem Gegensatz zu den männlichen Protagonisten der erotischen Bilder, um wilde, unbeherrschte und unkultivierte Gesellen ohne die Fähigkeit zur Selbstkontrolle. Dementsprechend gibt es hier, anders als in den erotischen Bildern, eine sehr klare Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern: mit lüsternen, aktiven Satyrn und passiven oder widerstrebenden Mänaden<sup>143</sup>.

Der Geschlechtsverkehr hat in der Mythenwelt der pompejanischen Wandbilder seinen Platz bei einem anderen Kollektiv: den Pygmäen. Diese sind häufiger beim Kopulieren zu erblicken, dafür aber, im Unterschied zu Satyrn und Mänaden, nicht auf dem Weg dorthin. Diese zwergwüchsigen, deformierten Exoten sind in ihrem Erscheinungsbild wiederum das genaue Gegenbild zu den attraktiven, gut gewachsenen Akteuren in den erotischen Bildern. Und in ihrer ganz andersartigen Parallelwelt geht auch manches, was in anderer personeller Besetzung nicht geht. So wird in einer bekannten Pygmäen-Szene aus der Casa del Medico in aller Öffentlichkeit vor Zuschauern kopuliert, und zugleich sind hier der Geschlechtsverkehr und der kollektive Weingenuss beim Gelage, zwei sonst strikt auseinandergelaltene Bildthemen, innerhalb desselben szenischen Kontextes miteinander kombiniert (Taf. 2, 5)<sup>144</sup>.

In der pompejanischen Wandmalerei gibt es gewissermaßen eine Arbeitsteilung zwischen Satyrn/Mänaden einerseits und Pygmäen andererseits: Satyrn und Mänaden führen Annäherungsvarianten vor, Pygmäen dagegen nur das Annäherungsergebnis; kultiviertes Werben hat in ihrer extrem kulturfernen Welt keinen Platz.

### C. Die Kompatibilität von erotischen Darstellungen und Mythenbildern im Raum

Von allen binären Denkfiguren, die für die Isolierung der erotischen Bilder verantwortlich sind, ist die stärkste, am tiefsten verwurzelte Begriffsopposition diejenige von »Mythos« vs. »Lebenswelt«. Diese beiden Bereiche werden bis heute weitgehend strikt voneinander geschieden. Doch die zahlreichen Verbindungsstränge zwischen den Darstellungen mythischer Paare und den erotischen Bildern zeigen, dass die beiden Sphären in der Bilderwelt keineswegs blockhaft nebeneinanderstehen, sondern durch das gemeinsame Interesse an der Thematisierung zwischengeschlechtlicher Anziehung eng miteinander verknüpft sind.

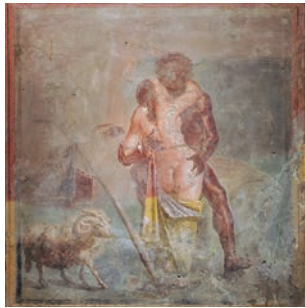
<sup>142</sup> Vom Einsatz des Busenbandes in diesem Bild etwas befremdet zeigt sich De Caro 2000, 35: »la fascia pettorale [...] denuncia la contaminazione del filone dell'erotismo realistico«. Der pejorative Beigeschmack dieser »contaminazione« verflüchtigt sich, sobald man sich von der Assoziation »Prostitution« löst und das Busenband wertneutral als Motiv zur Reizsteigerung versteht.

<sup>143</sup> Zur asymmetrischen Verteilung der Geschlechterrollen in Satyr-Mänade-Darstellungen s. Stähli 1999, bes. 301–307.

<sup>144</sup> Neapel, Mus. Naz. Inv. 113196, aus Pompeji, Casa del Medico (VIII 5,24), Peristyl (g): Jacobelli 1995, 88 Abb. 61; PPM VIII (Rom 1998) 606 Abb. 5 s. v. VIII 5,24. Casa del Medico (I. Bragantini); Clarke 1998, 44 f. Abb. 10; De Caro 2000, 40 mit Abb. auf S. 45 o. – Weitere Darstellungen kopulierender Pygmäen bei Jacobelli 1995, 88 mit Abb. 45. 47; De Caro 2000, 40 f. mit Abb. auf S. 46 o.

Mythenbilder:

Mythische Paare



1

Pygmäen



2

Hercules und Eroten



3

Intensitäts-  
steigerung

Gelage u. a. Bildthemen:

Anonyme Paare

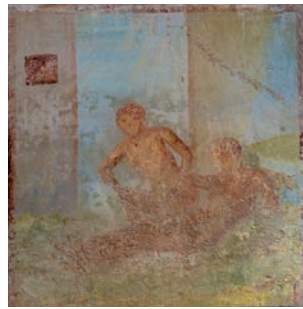


4

Erotische Bilder:

Thema  
Geschlechts-  
verkehr

Gemeinsamer  
Raumkontext  
(Casa del Centenario)



5



6



7

Gemeinsamer  
Raumkontext  
(Bordell  
VII 12,18–20)



8

Taf. 3. Vernetzung der erotischen Bilder innerhalb der pompejanischen Wandmalerei

1. Neapel, Mus. Naz. Inv. 27687: Polyphem und Galateia, aus Pompeji, Casa della Caccia antica. – 2. Neapel, Mus. Naz. Inv. 113196: Pygmäengelage, aus Pompeji, Casa del Medico. – 3. Pompeji, Casa del Centenario, Cubiculum (43), O-Wand: Hercules mit Eroten. – 4. Neapel, Mus. Naz. Inv. 9024: Gelagebild aus Herculaneum. – 5. Casa del Centenario, Cubiculum (43), N-Wand: erotisches Bild. – 6. Ebenda, S-Wand: erotisches Bild. – 7. Pompeji, Bordell VII 12,18–20, Korridor (a), W-Wand: Bild mit Bildbetrachtern. – 8. Ebenda, S-Wand: erotisches Bild

Und so ist es nicht verwunderlich, dass die beiden Themengruppen auch innerhalb derselben Raumausstattung sehr wohl miteinander kompatibel waren. Ein – angesichts der schlechten Kontextüberlieferung bei den erotischen Bildern – diesbezüglich besonders wichtiger Befund ist das Cubiculum (43) in der Casa del Centenario. An den, vom Eingang aus gesehen, beiden Seitenwänden befinden sich die besprochenen Mittelbilder mit erotischen Darstellungen (Taf. 3, 5, 6)<sup>145</sup>, und dazu erscheint im Mittelbild der dem Eingang gegenüberliegenden Hauptwand eine Darstellung des Hercules in Gesellschaft von Eros (Taf. 3, 3)<sup>146</sup>.

Der Heros lagert in bergiger Landschaft, ausgestreckt auf seinem Löwenfell, unter einem Baum. Die Keule steht zu seinen Füßen angelehnt am Bildrand. Er streckt die Rechte zu einem vor ihm stehenden, heute nur noch schemenhaft erkennbaren Eros aus; ein kleiner zweiter Eros balanciert zwischen dem Baum und Hercules' Schultern und zieht an den Enden von dessen Tanie. Es handelt sich um ein beliebtes Bildthema in der römischen Kunst: Der stärkste, ansonsten unbezwingbare Held wird von kindlichen Erosen überwältigt, muss sich also der Macht der Liebesleidenschaft geschlagen geben<sup>147</sup>.

Das Hercules-Bild ist bislang nie genauer zusammen mit den beiden erotischen Bildern betrachtet worden, offenbar deshalb, weil diese Themenkombination der allgemeinen Überzeugung von der Unvereinbarkeit der Sphären ›Mythos‹ und ›Lebenswelt‹ zuwiderläuft<sup>148</sup>. Wenn die drei Bilder überhaupt gemeinsam erwähnt werden, begnügt man sich damit, eine lockere thematische Verbindung auf der allgemeinsten Ebene von *Amor omnia vincit* zu erblicken<sup>149</sup>.

Zwischen den drei Bildern besteht aber nicht nur eine allgemeine thematische Nähe, sondern auch eine enge motivische und kompositorische Affinität. In allen drei Fällen handelt es sich bei der männlichen Hauptfigur um einen gelagerten nackten und jugendlich-bartlosen Mann. Alle drei Männer sind, jeweils auf den linken Arm gestützt, ganz ähnlich positioniert: Ihre lang hingestreckten Körper steigen von den nah der linken unteren Bildecke befindlichen Füßen nach rechts hin an und sind dabei leicht dem Betrachter zugekehrt. Auf den drei Männerkörpern ist jeweils eine weitere, deutlich aktivere Figur zugange: in den erotischen Bildern eine sitzende Frau und in dem Hercules-Bild ein auf den Schultern des Heros turnender Eros. Alle drei Männer haben das Haupt gesenkt und blicken konzentriert auf ein Gegenüber, zweimal auf den Unterkörper der betreffenden Gefährtin und im Falle des Hercules auf den vor ihm stehenden Eros.

Auf dieser gemeinsamen Basis wird dann jeweils variiert, indem Gegensätze aufgemacht werden. In den beiden erotischen Bildern ist das Ambiente als Innenraum und somit als häuslicher Kontext gestaltet, wogegen Hercules sich in freier Natur befindet. In dem Hercules-

<sup>145</sup> Zu den beiden Bildern und ihrem räumlichen Kontext s. Kap. II B.

<sup>146</sup> Pompeji, Casa del Centenario (IX 8,6), Cubiculum (43), O-Wand: Sampaolo 1999, 1066 f. Abb. 306, 309; Coralini 2001, 99 Taf. 8, 4; 229–231 Kat. P 133 mit Abb.; Pollini 2010, 300–302 Abb. 11, 12.

<sup>147</sup> Hierzu s. Coralini 2001, 99–102 (mit weiterer Lit).

<sup>148</sup> Interesse fand das Hercules-Bild lediglich hinsichtlich der Frage nach der Funktion des Cubiculus (43) (hierzu s. Kap. II B). Hierbei wurde, anstatt die drei Bilder miteinander zu vergleichen, die Deutung des Hercules-Bildes der jeweils präferierten Raumfunktion angepasst: Während Clarke 1998, 163 seine Ablehnung einer Funktion als »lovemaking chamber« mit dem »intermingling of mythological pictures with the scenes of human lovemaking« begründete und damit den Gegensatz zu den erotischen Bildern betonte, stimmte Pollini 2010, 301, um ebendiese monofunktionale Raumnutzung zu untermauern, das Hercules-Bild kurzerhand dergestalt auf die erotischen Bilder ab: »a penetrating male who would have used this room might have seen himself as Hercules in bed«.

<sup>149</sup> Sampaolo 1999, 1066 zu Abb. 309 (»Nel cubiculo con quadri erotici la scelta di questo soggetto vuole essere un richiamo al tema *Amor omnia vincit*«); Coralini 2001, 99; Anguissola 2010, 159; Pollini 2010, 301 f.



Bild ist der von Liebe übermannte Held die Hauptfigur; in den beiden anderen Bildern hingegen spielt die dominierende Rolle jeweils eine Frau, die einmal von ihrem anonymen Partner ab- und einmal ihm zugewandt ist, dergestalt ihren Körper dem Betrachter einmal von vorn und einmal seitlich von hinten präsentierend. Der inhaltliche Kontrast zwischen den beiden erotischen Bildern einerseits und dem Hercules-Bild andererseits besteht darin, dass in den erotischen Bildern Paarbeziehungen vorgeführt werden, wogegen im Falle des Hercules eine Partnerin fehlt. Hier geht es nicht um die Beziehung des Helden zu einer bestimmten Gefährtin – wie Omphale, Iole oder Auge –, sondern allein um seine individuelle Befindlichkeit: sein Verhältnis zu dem übermächtigen Phänomen der Liebesleidenschaft ganz allgemein.

In der Casa del Centenario ist das direkte und komplementäre Zusammenspiel von Mythen- und erotischen Bildern innerhalb desselben Raumes bezeugt. Ein weiterer solcher, allerdings schlecht dokumentierter Fall ist ein Cubiculum in der Casa dei Pittori al Lavoro (IX 12,9), in dessen Mittelbildern eine leider kaum noch erkennbare erotische Darstellung mit der Darstellung eines begehrliehen Satyrn kombiniert ist, der von hinten eine kniende nackte Mänade umfasst<sup>150</sup>. Dass die beiden Themengruppen keineswegs streng auseinandergehalten wurden, zeigt auch der Befund in der Casa di L. Caecilius Iucundus: Das erotische Bild an der Peristylwand befand sich zwischen den Eingängen zu einem Triclinium und einem Cubiculum, deren Wände jeweils mit Mythenbildern dekoriert waren, so dass es vom Peristyl her optisch mit diesen zusammen erfahrbar war<sup>151</sup>.

## V. FAZIT: DIE VERNETZUNG DER EROTISCHEN BILDER INNERHALB DER POMPEJANISCHEN WANDMALEREI

Die Ergebnisse dieser Überlegungen lassen sich in sechs Punkten zusammenfassen:

- 1) Innerhalb der pompejanischen Wandmalerei sind die Darstellungen sexueller Aktivitäten nicht von anderen Bildthemen zu trennen, bei denen es ebenfalls um Geschlechterbeziehungen geht (hierzu s. Taf. 3).

Darstellungen heterosexueller Paare lassen sich nach verschiedenen, einander überlappenden Kriterien sortieren. Sie lassen sich zunächst, ganz allgemein, entweder der ›Mythenwelt‹ oder der ›Lebenswelt‹ zuordnen. Innerhalb dieser beiden Sphären lassen sich die Bilder dann nach der Identität der Akteure differenzieren: In den Mythenbildern treten entweder göttliche bzw. heroische Individuen (wie Hercules) oder anonyme Kollektiv-Figuren (wie Satyrn/Mänaden, Pygmäen oder Erogen) auf (Taf. 3, 1–3), und in den ›lebensweltlichen‹

<sup>150</sup> Zu dem schlecht erhaltenen erotischen Bild an der O-Wand des betreffenden Cubiculus der Casa dei Pittori al Lavoro (IX 12,9, *posticum*) s. o. Anm. 18. Zu dem weitgehend erhaltenen Satyr-Mänade-Bild an der W-Wand: Varone 2000, 64 f. mit Abb. auf S. 64 o. l.; Varone 2008, 438 Abb. 5; Anguissola 2010, 334 f. Abb. 181.

<sup>151</sup> Vom Peristyl her hatte man, zu Seiten des erotischen Bildes, links Einblick in das Triclinium (o) und rechts in das Cubiculum (p). – Im Triclinium (o) zeigte das Mittelbild an der rückwärtigen N-Wand ein Paris-Urteil, dazu dasjenige an der O-Wand Theseus beim Verlassen Ariadnes; s. de Vos 1991, 607–610 Abb. 63. 69 (Paris); 612 f. Abb. 72. 74 (Theseus); Clarke 1998, 155 f.; Lorenz 2008, 101 Abb. 23 (Theseus); 206 Abb. 88 (Paris). – Im Cubiculum (p) waren, nicht mehr erhalten, in den Alkoven an der N-Wand Mars und Venus zu erblicken, an der O-Wand Bacchus; s. Clarke 1998, 157–159; Anguissola 2010, 333 f. mit Abb. 178 (Grundriss mit Bildverteilung); 515 Kat. 4.

Bildern begegnen entweder sterbliche Individuen oder anonyme Figuren, im vorliegenden Fall jugendliche Paare (Taf. 3, 4–8). Darüber hinaus lassen sich die Darstellungen nach ihren Themen sortieren: nach den diversen Mythen oder aber nach allgemeinen, durch ihre Haupthandlung definierten Themen (wie Gelage oder sexueller Verkehr).

Innerhalb dieses reichen und mehrschichtigen Geflechtes aus Akteuren und Bildthemen spielen die erotischen Bilder keineswegs die isolierte Sonderrolle, die ihnen bislang stets zugeschrieben wurde. In den erotischen Bildern treten dieselben anonymen Protagonisten auf wie in den ihnen eng verwandten Gelagebildern (Taf. 3, 4). Bei sexuellem Verkehr können auch mythische Figuren, wie namentlich Pygmäen, erscheinen (Taf. 3, 2). Und vor allem können erotische Szenen innerhalb desselben Raumes mit anderen Bildthemen kombiniert sein, so wie in der Casa del Centenario mit einem Bild des von Eros besiegten Hercules (Taf. 3, 3. 5. 6) oder in dem Bordell von Pompeji mit der Darstellung einer gemeinsamen Bildbetrachtung (Taf. 3, 7. 8). Die Darstellungen sexueller Annäherung oder Vereinigung sind also zwar als eigenes Bildthema abgrenzbar, dabei aber mit anderen Bildern in vielfältiger Weise vernetzt.

- 2) Das Darstellungsinteresse der Maler und damit der Auftraggeber richtete sich ganz eindeutig nicht darauf, möglichst viele Positionen sexuellen Verkehrs handbuchartig und möglichst »explizit« vorzuführen; diesbezüglich stehen die Wandbilder in deutlichem Kontrast etwa zu dem breiten Variationsspektrum in der frühkaiserzeitlichen Kleinkunst. Der Gestaltungsdrang entfaltete sich vielmehr darin, innerhalb eines begrenzten Spektrums an *figurae Veneris* die Formen der Interaktion zwischen den Partnern zu variieren. Bei aller Unverblümtheit in der Darstellung des Sexualverkehrs bleibt stets eine Restmenge an assoziativer Offenheit bestehen, indem nicht alles, was gezeigt werden könnte, auch gezeigt wird. Der sexuelle Verkehr einschließlich seiner Vorbereitung wird in den Wandbildern als intensivste Form physischer Interaktion zwischen Mann und Frau ausgestaltet. Er stellt auf einer breiten Skala an Möglichkeiten der Beziehungsentfaltung lediglich die Endstufe dar, nicht mehr, aber auch nicht weniger.
- 3) Diese letzte Stufe auf der Skala körperlicher Leidenschaft wird in der Wandmalerei mit anonymen Idealtypen von Mann und Frau bespielt, die nicht in soziale Rollenbilder eingepasst sind: weder bezüglich des sozialen Status noch hinsichtlich der Geschlechterrollen. Ihr Verkehr miteinander wird vielmehr als eine symmetrische Zweierbeziehung gestaltet, bei der die ansonsten im öffentlichen Leben gültigen sozialen Differenzen zwischen den Geschlechtern ausgeblendet sind. Diese Darstellungen sind – nicht nur in Wohnräumen, sondern auch im Bordell von Pompeji – jenseits der Alltagswelt mit ihren stark hierarchischen Sozialbeziehungen angesiedelt. Daher sind die erotischen Bilder auch nicht als Reflexe externer Sachverhalte, wie namentlich der Prostitution, zu verstehen.
- 4) In pompejanischen Wohnhäusern finden sich erotische Bilder überwiegend in Cubicula, so wie Gelagebilder vorzugsweise in Triclinia anzutreffen sind. Wie die enge motivische Verflechtung und räumliche Kombinierbarkeit mit anderen Bildthemen erweist, zeigen die erotischen Bilder keine Sondernutzung der betreffenden Räume an. Auf den räumlichen Kontext verweisen sie nicht konkreter als etwa die Darstellungen mythischer Liebespaare. In Cubicula dienten sie, ebenso wie andere Darstellungen leidenschaftlicher Paare, dazu, eine erotisch aufgeladene Stimmung zu erzeugen, ohne eine Nutzungsverengung des Raumes zu indizieren.

- 5) Ihr darstellerisches Potential entfalten die erotischen Wandbilder, die fast durchweg dem Vierten Stil zugehören, innerhalb des reichen thematischen Bezugssystems der gleichzeitigen Wandmalerei. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die erotischen Bilder innerhalb des umfangreichen und reichhaltigen Gesamtbestandes an Darstellungen heterosexueller Paare nur eine vergleichsweise geringe Rolle spielen. Sie besetzen innerhalb des breiten Spektrums an Paardarstellungen lediglich ein bestimmtes Segment, das des finalen Stadiums. Was die Auftraggeber pompejanischer Mittelbilder ganz offenkundig sehr viel mehr reizte als die Darstellung des Geschlechtsverkehrs selbst, war der lange Weg dorthin. Das, was in den Phasen davor zwischen Mann und Frau passieren kann, ist ja sehr viel mehr geeignet, die Phantasie anzuregen und sich das Davor und Danach vorzustellen. Hierin liegt offenbar der Grund dafür, dass unter den Darstellungen bindungswilliger Paare Mythenbilder mit ihren individuellen Schicksalen absolut dominieren.
- 6) Die Verbindung zwischen den erotischen Bildern und den Schriftquellen, namentlich Ovid, liegt nicht darin, dass sich in den Bildern und Texten das primäre Interesse auf die Vielfalt sexueller Positionen richtete. Die intentionale Affinität der Wandbilder zu Ovids *Ars amatoria* ergibt sich aus einer sehr viel komplexeren gemeinsamen Interessenlage. Denn in der »Liebes-Kunst« geht es ja ebenfalls um die vielfältigen Facetten des Spiels zwischen den Geschlechtern: von den Möglichkeiten der Kontaktabbahnung in Rom (ars 1,41–262) über alle Phasen der Werbung und Annäherung, die, an Männer (ars 1,263–770; 2,99–732) wie an Frauen adressiert (ars 3), mit mythischen Exempla veranschaulicht und damit verlebendigt werden. Die Spielarten sexueller Vereinigung stehen dabei jeweils erst am Ende der Empfehlungen an Mann (ars 2,703–732) und Frau (ars 3,769–808) und nehmen insgesamt nur einen vergleichsweise geringen Raum ein: ganz so wie in der pompejanischen Bilderwelt.

Kurz: Innerhalb der pompejanischen Wandmalerei fügen sich die erotischen Bilder zwanglos in einen breiten Interessenhorizont ein, in dem es um die vielfältigen Spielarten der Attraktion zwischen den Geschlechtern geht: also um eines der seit jeher inspirierendsten und facettenreichsten Dauerthemen des menschlichen Daseins.

#### Literaturverzeichnis:

- |                          |   |
|--------------------------|---|
| Anguissola 2010          | A. Anguissola, <i>Intimità a Pompei. Riservatezza, condivisione e prestigio negli ambienti ad alcova di Pompei</i> (Berlin 2010)                |
| Bragantini 1997          | PPM VII (Rom 1997) 520–539 s. v. VII 12,18–20. <i>Lupanare</i> (I. Bragantini)  |
| Bragantini 1999          | PPM IX (Rom 1999) 600–669 s. v. IX 5,14–16 (I. Bragantini)  |
| Bragantini – de Vos 1982 | I. Bragantini – M. de Vos (Hrsg.), <i>Museo Nazionale Romano. Le pitture II 1. Le decorazioni della villa romana della Farnesina</i> (Rom 1982) |
| Cantarella 1999          | E. Cantarella, <i>Pompei: I volti dell'amore</i> <sup>2</sup> (Mailand 1999)  |
| Clarke 1998              | J. R. Clarke, <i>Looking at Lovemaking: Constructions of Sexuality in Roman Art 100 B.C. – A.D. 250</i> (Berkeley 1998)                         |
| Clarke 2003              | J. R. Clarke, <i>Roman Sex: 100 B.C. to A.C. 250</i> (New York 2003)  |
| Coralini 2001            | A. Coralini, <i>Hercules domesticus. Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a. C. – 79 d. C.)</i> (Neapel 2001)        |

- De Caro 2000 S. De Caro (Hrsg.), *Il gabinetto segreto del Museo Archeologico Nazionale di Napoli. Guida alla collezione* (Neapel 2000)
- de Vos 1991 PPM III (Rom 1991) 574–620 s. v. V 1,26. Casa di L. Caecilius Iucundus (A. de Vos)
- Dierichs 1997 A. Dierichs, *Erotik in der römischen Kunst* (Darmstadt 1997)
- Dunbabin 2003 K. M. D. Dunbabin, *The Roman Banquet. Images of Conviviality* (Cambridge 2003)
- George 2010 M. George, *Archaeology and Roman Slavery: Problems and Potential*, in: H. Heinen (Hrsg.), *Antike Sklaverei: Rückblick und Ausblick. Neue Beiträge zur Forschungsgeschichte und zur Erschließung der archäologischen Zeugnisse* (Stuttgart 2010) 141–160
- Grant 1975 M. Grant, *Eros a Pompei. Il Gabinetto Segreto del Museo di Napoli* <sup>2</sup>(Mailand 1975)
- Grüner 2004 A. Grüner, *Venus ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege* (Paderborn 2004)
- Guzzo 2012 P. G. Guzzo, *Statuto e funzione delle pitture erotiche di Pompei*, in: F. de Angelis – J.-A. Dickmann – F. Pirson – R. von den Hoff (Hrsg.), *Kunst von unten? Stil und Gesellschaft in der antiken Welt von der ›arte plebea‹ bis heute. Internationales Kolloquium anlässlich des 70. Geburtstages von Paul Zanker, Rom Villa Massimo, 8.–9. Juni 2007* (Wiesbaden 2012) 77–91
- Guzzo – Scarano Ussani 2000 P. G. Guzzo – V. Scarano Ussani, *Veneris figurae. Immagini di prostituzione e sfruttamento a Pompei* (Neapel 2000)
- Guzzo – Scarano Ussani 2009 P. G. Guzzo – V. Scarano Ussani, *Ex corpore lucrum facere. La prostituzione nell'antica Pompei* (Rom 2009)
- Jacobelli 1995 L. Jacobelli, *Le pitture erotiche delle Terme Suburbane di Pompei* (Rom 1995)
- Johns 1982 C. Johns, *Sex or Symbol: Erotic Images of Greece and Rome* (London 1982)
- Krenkel 1985 W. Krenkel, *Figurae Veneris I*, *WissZRostock* 34, 1985, 50–57
- Krenkel 1987 W. Krenkel, *Figurae Veneris II*, *WissZRostock* 36, 1987, 49–56
- Lorenz 2008 K. Lorenz, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern* (Berlin 2008)
- McGinn 2002 T. A. J. McGinn, *Pompeian Brothels and Social History*, in: C. Stein – J. H. Humphrey (Hrsg.), *Pompeian Brothels, Pompeii's Ancient History, Mirrors and Mysteries, Art and Nature at Oplontis & the Herculaneum ›Basilica‹*, *JRA Suppl.* 47 (Portsmouth 2002) 7–46
- Myerowitz 1992 M. Myerowitz, *The Domestication of Desire: Ovid's Parva Tabella and the Theater of Love*, in: A. Richlin (Hrsg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford 1992) 131–157
- Parker 1992 H. N. Parker, *Love's Body Anatomized: The Ancient Erotic Handbooks and the Rhetoric of Sexuality*, in: A. Richlin (Hrsg.), *Pornography and Representation in Greece and Rome* (Oxford 1992) 90–111
- Pollini 2010 J. Pollini, *Lovemaking and Voyeurism in Roman Art and Culture: The House of the Centenary at Pompeii*, *RM* 116, 2010, 289–319.
- Richter 2003 T. Richter, *Der Zweifingergestus in der römischen Kunst* (Möhnesee 2003)



- Ritter 2005 S. Ritter, Zur kommunikativen Funktion pompejanischer Gelagebilder: Die Bilder aus der Casa del Triclinio und ihr Kontext, *JdI* 120, 2005, 301–372
- Ritter 2011 S. Ritter, Das Wirtshaus als Lebensraum: ›Kneipenszenen‹ aus Pompeji, *JdI* 126, 2011, 155–220
- Sampaolo 1990 PPM I (Rom 1990) 919–941 s. v. 19,1. Casa del Bell’Impluvio (V. Sampaolo)
- Sampaolo 1999 PPM IX (Rom 1999) 903–1104 s. v. IX 8,3.7. Casa del Centenario (V. Sampaolo)
- Sanzi Di Mino 1998 M. R. Sanzi Di Mino (Hrsg.), La Villa della Farnesina in Palazzo Massimo alle Terme (Mailand 1998)
- Scheer 2000 T. Scheer, Forschungen über die Frau in der Antike. Ziele, Methoden, Perspektiven, *Gymnasium* 107, 2000, 143–172
- Stähli 1999 A. Stähli, Die Verweigerung der Lüste. Erotische Gruppen in der antiken Plastik (Berlin 1999)
- Stumpp 1998 B. E. Stumpp, Prostitution in der römischen Antike (Berlin 1998)
- Varone 1994 A. Varone, Erotica Pompeiana. Iscrizioni d’amore sui muri di Pompei (Rom 1994)
- Varone 2000 A. Varone, Appendice II: Un nuovo programma decorativo a soggetto erotico, in: Guzzo – Scarano Ussani 2000, 61–65
- Varone 2008 A. Varone, Un singolare programma decorativo erotico dalla casa pompeiana dei Pittori al Lavoro (IX, 12, *posticum* al 9), in: E. La Rocca – P. León – C. Parisi Presicce (Hrsg.), Le due patrie acquisite. Studi di archeologia dedicati a Walter Trillmich (Rom 2008) 435–441
- Wallace Hadrill 1995 A. Wallace Hadrill, Public Honour and Private Shame: the Urban Texture of Pompei, in: T. J. Cornell – K. Lomas (Hrsg.), Urban Society in Roman Italy (London 1995) 39–62
- Zevi 1990 F. Zevi, Die ›volkstümliche‹ Kunst, in: G. Cerulli Irelli – M. Aoyagi – S. de Caro – U. Pappalardo (Hrsg.), Pompejanische Wandmalerei (Stuttgart 1990)

Abbildungsnachweis: Abb. 1–4. 6–10; Taf. 1, 3. 4; 3, 3. 5–8: Soprintendenza archeologica di Pompei. – Abb. 5; Taf. 1, 2. 6; 2, 3. 4: Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta (G. Albano). – Taf. 1, 1: D-DAI-ROM-63.755A. – Taf. 1, 5: Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma. – Taf. 2, 1: Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta (L. Spina). – Taf. 2, 2. 5. 6; 3, 1. 2. 4: Soprintendenza archeologica di Napoli e Caserta.

Prof. Dr. Stefan Ritter, Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Klassische Archäologie, Katharina-von-Bora-Str. 10, 80333 München, Deutschland, E-Mail: stefan.ritter@lmu.de

**Zusammenfassung:**

Stefan Ritter, Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei

Darstellungen sexueller Handlungen in der pompejanischen Wandmalerei werden üblicherweise von anderen Bildthemen strikt separiert und gelten weithin als Indikatoren für die Ausübung von Prostitution vor Ort. Die erotischen Bilder aus pompejanischen Wohnhäusern weisen indes eine enge Verwandtschaft sowohl zu Gelagebildern mit entblößten Paaren als auch zu den Darstellungen mythischer Liebespaare auf. Diese Affinität liegt in dem gemeinsamen Interesse an den vielfältigen Spielarten der erotischen Beziehungsaufnahme zwischen Mann und Frau begründet. In den erotischen Bildern wird der sexuelle Verkehr, innerhalb eines sehr begrenzten Spektrums an Grundpositionen, als intensivste Form physischer Interaktion zwischen den Geschlechtern ausgestaltet, als Endstufe auf der breiten Skala heterosexueller Annäherungsmöglichkeiten. Dieses Thema wird in der Wandmalerei anhand anonymer jugendlicher, in symmetrischer Zweierbeziehung verbundener Partner vorgeführt, wobei soziale Differenzen, auch diejenigen zwischen den Geschlechtern, ausgeblendet sind. An den Wänden von *Cubicula* dienten diese Bilder, ebenso wie andere Darstellungen leidenschaftlicher Paare, dazu, eine erotisch aufgeladene Stimmung zu erzeugen, ohne dabei eine monofunktionale Raumnutzung anzuzeigen.

**Schlagwörter:** Pompeji – Wandmalerei – Wohnhäuser – Erotische Darstellungen – Deutungsfragen

**Abstract:**

Stefan Ritter, The Siting of Erotic Images in Pompeian Wall Painting

Depictions of sexual acts in Pompeian wall painting are usually strictly separated from other pictorial subjects and by and large are considered to be indicators of prostitution being practised in the rooms the scenes were found. The erotic pictures from Pompeian houses, however, are closely related to scenes of carousing with undressed couples and to depictions of mythical lovers. This affinity lies in the common interest in the multiple varieties of erotic interplay between man and woman. In the erotic pictures, sexual intercourse – here comprising a very limited set of basic positions – is presented as the most intensive form of physical interaction between the sexes, the ultimate point on a wide spectrum of possibilities of heterosexual encounter. In the wall paintings, this conception is demonstrated by anonymous, youthful, symmetrically coupled partners – with social differences, including those between the sexes, being ignored. On the walls of *cubicula*, scenes like these, and others showing passionate couples, served to evoke an erotic mood, but do not indicate mono-functional use of the respective room.

**Keywords:** Pompeii – Wall Painting – Houses – Erotic Depictions – Questions of Interpretation

## INHALT

	Seite
Annette Haug, Bilder und Geschichte im 8. und 7. Jh. v. Chr. Ein diskursanalytischer Ansatz ..... Zusammenfassung S. 39	1
Hans Rupprecht Goette – Agnes Schwarzmaier, Ein Workshop zum Kult des Dionysos in Athen und Attika. Einleitende Bemerkungen zu den Aufsätzen von Ralf Krumeich und Margaret C. Miller .....	41
Ralf Krumeich, Greiser Silen oder Schauspieler des Papposilens? Zur Übernahme theaterspezifischer Ikonographie in mythologische Bilder und Denkmäler seit frühklassischer Zeit .....	43
Margaret C. Miller, The Theatre of Dionysos: Throne of the Priest of Dionysos Eleuthereus .....	83
Abstract S. 105	
Gertrud Platz-Horster, Antike Polyeder. Vom Spiel mit Form und Zahl im ptolemäischen Ägypten zum Kleinod im römischen Europa .....	107
Zusammenfassung S. 185	
Stephanie Böhm, Die Dreifigurenreliefs und ihre klassischen Originale. Das Peliadenrelief als Beispiel für die Suche nach einem Phantom .....	187
Zusammenfassung S. 223	
Stefan Ritter, Zur Situierung erotischer Bilder in der pompejanischen Wandmalerei Zusammenfassung S. 270	225
Volker Michael Strocka, Ein Patroklos-Sarkophag .....	271
Zusammenfassung S. 300	
Morgan Barrett, The Column of Marcus Aurelius. A New Interpretation of the Top of the Frieze .....	301
Abstract S. 327	

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER ALTERTUMSWISSENSCHAFTEN

Paolo Persano, The Reception of Eduard Gerhard's Drawings of Greek Vases  
in 19<sup>th</sup> Century Europe. A Drawing of a Leagran Hydria in London . . . . . 329  
Abstract S. 352

ZUR GESCHICHTE UND ENTWICKLUNG DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Barbara Anna Lutz, Das Haus der Orient-Abteilung des Deutschen  
Archäologischen Instituts. Bau- und Nutzungsgeschichte des ehemaligen  
›Haus Kurlbaum‹ . . . . . 353  
Zusammenfassung S. 384

Hinweise für Autorinnen und Autoren . . . . . 385



## CONTENTS

	Page
Annette Haug, Images and History in the 8 <sup>th</sup> and 7 <sup>th</sup> Cent. B.C. A Discourse Analysis Approach. ....	1
Abstract p. 39	
Hans Rupprecht Goette – Agnes Schwarzmaier, A Workshop on the Cult of Dionysus in Athens and Attica. Introductory Remarks on the Essays by Ralf Krumeich and Margaret C. Miller .....	41
Ralf Krumeich, Aged Silenus or Actor in the Role of Papposilenus? On the Adoption of Theatre-specific Iconography in Mythological Imagery and Monuments, Beginning in Early Classical Times .....	43
Abstract p. 81	
Margaret C. Miller, The Theatre of Dionysos: Throne of the Priest of Dionysos Eleuthereus .....	83
Abstract p. 105	
Gertrud Platz-Horster, Ancient Polyhedra. A Plaything of Form and Number in Ptolemaic Egypt, a Jewel in Roman Europe .....	107
Abstract p. 185	
Stephanie Böhm, The Three-Figure Reliefs and Their Classical Originals. In Search of a Phantom Demonstrated by the Relief of the Peliads .....	187
Abstract p. 223	
Stefan Ritter, The Siting of Erotic Images in Pompeian Wall Painting .....	225
Abstract p. 270	
Volker Michael Strocka, A Patroclus Sarcophagus. ....	271
Abstract p. 300	
Morgan Barrett, The Column of Marcus Aurelius. A New Interpretation of the Top of the Frieze .....	301
Abstract p. 327	

ON THE HISTORY OF ALTERTUMSWISSENSCHAFT

Paolo Persano, The Reception of Eduard Gerhard's Drawings of Greek Vases in 19 <sup>th</sup> Century Europe. A Drawing of a Leagran Hydria in London . . . . .	329
Abstract p. 352	

ON THE HISTORY AND DEVELOPMENT OF THE GERMAN ARCHAEOLOGICAL INSTITUTE

Barbara Anna Lutz, The Orient Department Building of the German Archaeological Institute. The History of the Construction and Use of the Former ›Haus Kurlbaum‹ . . . . .	353
Abstract p. 384	
Information for Authors . . . . .	386