

IO UND ARGOS AUF EINEM FRÜHKAISERZEITLICHEN WANDMOSAIK

Otto Lendle zum 60. Geburtstag

Im Zusammenhang mit Ausbaurbeiten für einen neuen Speisesaal im Gebäude der Caserma dei corazzieri in der Via XX Settembre, an der Nordostseite des Quirinal gelegen, stieß man 1964 neben einem Stück der Servianischen Stadtmauer auf die Wand eines Nymphaeums neronisch-flavischer Zeit¹⁾, bemerkenswert vor allem wegen ihrer Verkleidung mit einem polychromen Mosaik, das sich stilistisch an die Dekorationsmalerei des vierten Stils anschließt²⁾. Neben ornamentalen Architekturmotiven zeigt das Mosaik auch zwei ‚gerahmte‘ Tafelbilder, von denen F. Coarelli das eine als den von Nymphen geraubten Hylas erklärt³⁾ und in dem anderen „eine mythologische Szene“ sieht, ohne sich jedoch auf einen weitergehenden Deutungsversuch einzulassen⁴⁾. Der linke Rand dieses zweiten Bildes ist von einem Mauerzug abgeschnitten; das ausgegrabene Areal endet hier.

Dargestellt ist in rechteckigem Bildformat eine Zwei-Figuren-Gruppe, bestehend aus einer jungen Frau, die auf einem zylinderförmigen Block sitzt, der sich als Felsen deuten läßt, sowie

1) Während eines Aufenthaltes im Deutschen Archäologischen Institut in Rom im September 1985 bot sich mir die Gelegenheit, an einer von der Kommandantur der Caserma dei corazzieri und der Soprintendenza alle Antichità di Roma ermöglichten Besichtigung der Ausgrabung teilzunehmen. Mein besonderer Dank hierfür gilt Herrn Dr. Richard Neudecker, dem Assistenten des Instituts. Dieser Besuch gab den Anstoß zur Erklärung des im folgenden behandelten und, wie es scheint, bisher noch ungedeuteten Mosaikbildes. Ein Fund- und Ausgrabungsbericht liegt nicht vor. Eine kurze Erwähnung findet sich bei F. B. Sear, Roman Wall and Vault Mosaics (Mitt. d. Dtsch. Arch. Inst. Rom. Abt. Erg.-Heft 23), Heidelberg 1977, 62 f., eine erste Beschreibung (mit Abbildungen) bei F. Coarelli, Roma Sepolta (Biblioteca di Archeologia), Rom 1984, 147 ff. Zu Dank verpflichtet bin ich dem Verlag Armando Curcio (Rom) für die großzügige Überlassung eines Fotos sowie vor allem dem Ersten Direktor des Deutschen Archäologischen Instituts in Rom, Herrn Bernard Andreae, für seine Hilfe bei der Vermittlung der Publikationserlaubnis.

2) Coarelli 151.

3) Coarelli 153 („forse Hylas rapito dalle ninfe“).

4) Coarelli 154 („una scena mitologica“). Eine Abbildung ebenda 154.

einem rechts von ihr stehenden Jüngling⁵). Die beiden Figuren sind in der Bilddiagonale von links vorne nach rechts hinten angeordnet, eine Orientierung, die durch angedeutete Schatten des Sitzes und der männlichen Figur noch betont wird. Die weibliche Figur, bis zu den Hüften unbekleidet, stützt sich mit der linken Hand auf ihren Sitz ab, während ihre rechte auf dem Oberschenkel aufliegt, und wendet Kopf und Oberkörper nach halbrechts (vom Betrachter aus gesehen), so daß sich eine kreuzende Diagonale zur Haupttrichtung des Bildes ergibt⁶). Ihr Blick trifft nicht auf den jungen Mann, der – schräg versetzt – hinter ihr steht, sondern geht in die Weite. Der Eindruck des sinnend-melancholischen Blickens wird, da das Gesicht infolge der etwas groben Mosaiktechnik nur angedeutet ist, vor allem durch die Gebärde der Körperhaltung hervorgerufen. Im Haar über der Stirn trägt die junge Frau einen kleinen Zierat.

Im Unterschied zur Augenrichtung der weiblichen Figur ist der Blick des Mannes ganz auf die Sitzende konzentriert. Der Bezug wird durch die Hinwendung des Körpers und die ausgestreckte rechte Hand unterstrichen. Die ephebenhafte Darstellung des Unbekleideten, der den Mantel über den linken Unterarm gehängt und seinen Speer an die linke Schulter gelehnt hat, vor allem aber die verbindungsheischende Gebärde des ausgestreckten rechten Armes mit der (nach oben) geöffneten Hand vermitteln den Eindruck einer erotisch-werbenden Beziehung. Es ist wohl dieser Eindruck, der auf den ersten Blick der Identifizierung des Bildes im Wege steht. Es kann jedoch keinen Zweifel daran geben, daß es sich bei den beiden dargestellten Personen um Io und ihren Wächter Argos handelt. Io erscheint hier als Mädchen; von ihrer Kuhgestalt, in die sie Zeus verwandelt hat, sind nur noch

5) Rechts vom Betrachter aus. Im folgenden ist *rechts/links* bei Angaben zur Bildkomposition vom Betrachter aus verstanden, bei der Beschreibung der Figuren aber auf diese selbst bezogen. – Da das Bild nicht vollständig freigelegt bzw. erhalten ist, könnte die Fortsetzung auf der linken Seite auch noch eine dritte Figur gezeigt haben, bei der es sich dann – nach der hier vorgelegten Deutung – um Hermes gehandelt haben müßte (vgl. unten Anm. 14). Diese theoretische Möglichkeit ist aber aufgrund des Figurenabstands des Bildes sowie der ikonographischen Parallelen wenig wahrscheinlich. Ich gehe im folgenden davon aus, daß nur die linke ‚Rahmenleiste‘ des Bildes fehlt.

6) Die Drehung von Oberkörper und Kopf nach halbrechts ergibt sich aus der Abbildung bei Coarelli. Vom Augenschein hatte ich eine etwas andere Erinnerung; doch will dies wegen der beengten Verhältnisse vor Ort – man kann das Mosaik nicht aus einem wünschenswerten Abstand betrachten – nicht viel besagen. Coarellis Buch lag mir erst nach der Besichtigung vor, so daß eine Reihe von Fragen sich nachträglich nicht mehr am Original überprüfen ließ.

zwei zierliche Hörnchen über der Stirn übriggeblieben, und selbst dieses theriomorphe Relikt hat sich zu einem bloßen Zierat im Stirnhaar verflüchtigt⁷⁾. Und was Argos betrifft, so ist aus dem dämonischen Wesen mit Doppelgesicht oder augenübersättem Körper oder dem ungeschlachten, bärtigen Manne, wie ihn die Vasenmalerei der spätarchaischen und frühklassischen Zeit kennt⁸⁾, ein wohlgestalter Jüngling geworden. Beide Entwicklungen setzen bereits in der Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts ein, bei Io etwas früher, bei Argos etwas später⁹⁾. Die verän-



Macellum in Pompeji



Casa di Meleagro in Pompeji (Neapel)

7) Die Hörnchen – oder was man dafür halten muß – glaube ich auf der Abbildung bei Coarelli erkennen zu können. Bei Betrachtung des Originals lag mir die Deutung der weiblichen Figur als Io noch fern, so daß ich nicht darauf geachtet habe. Wegen der vergleichsweise großformatigen Mosaiksteinchen lassen sich die Hörnchen über Ios Stirn ohnehin erst identifizieren, wenn man weiß, um wen es sich bei der jungen Frau handelt. – Zur Entwicklung der antiken Io-Darstellung vgl. R. Engemann, *Die Io-Sage*: JbAI 18 (1903) 37 ff. (vgl. auch ders., *De Ione*, Diss. Halle 1868, 12 ff.; ders., *Roscher s. v. Io*, II 1 [1890/94] 270 ff.); K. Schauenburg, *Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen*: A & A 10 (1961) 90 f.; K. Schefold, *Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst*, München 1981, 134 ff.; E. Simon, *Zeus und Io auf einer Kalpis des Eucharidesmalers*: AA 1985, 265 ff.

8) Vgl. die Abbildungen bei Engemann, Schefold (vgl. auch ders., *Götter- und Heldensagen der Griechen in der spätarchaischen Kunst*, München 1978, 28) und Simon (wie Anm. 7).

9) Zu Io vgl. die rf. Pelike des Iomalers um 455 (Neapel, aus der Sammlung Spinelli), Engemann (wie Anm. 7) Abb. 3; Schefold (wie Anm. 7) Abb. 176. Das früheste Beispiel für Argos als Jüngling scheint eine attische Kanne des reichen Stils im Berliner Pergamonmuseum zu sein (Zeichnung bei Engemann [nicht Höfer, so

derte Ausstaffierung des Wächters mit Speer und Mantel statt mit Keule und Pantherfell scheint erst gegen Ende des 4. Jahrhunderts aufgekommen zu sein und auf Nikias von Athen zurückzugehen¹⁰).

Die zeitlich wie räumlich nächsten Parallelen zum Mosaik in der Caserma dei corazzieri finden sich in der pompejanischen Wandmalerei. An erster Stelle ist hier die Io-Argos-Darstellung im Macellum zu nennen, die dem vierten Stil angehört¹¹). Obgleich chronologisch eines der jüngsten Beispiele, scheint sie typologisch der ursprünglichen Fassung des Motivs am nächsten zu stehen. Als Vorbild wird allgemein ein Werk des attischen Malers Nikias (um 330) angenommen¹²). Zum Vergleich stehen drei Variationen der gleichen Behandlung des Io-Argos-Motivs zur Verfügung¹³). Die älteste stammt aus dem ‚Haus der Livia‘ auf dem Palatin (um 30 v. Chr.)¹⁴). Sie bestätigt die ikonographische ‚Au-

irrtümlich Simon], Roscher s.v. Io 271). Vgl. auch Schefold (wie Anm. 7) Abb. 177 (Ausschnitt). Weitere Beispiele auf unteritalischen Vasen unten Anm. 28.

10) Vgl. unten Anm. 12 und 21.

11) Helbig Nr. 131. Vgl. L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis, Köln 1929 [Darmstadt 1960], 260 f. (Abb. 157). Abbildungen bei E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen III, München 1923, Abb. 646; L. Richardson, Pompeii: The Casa dei Dioscuri and Its Painters (Memoirs of the American Academy in Rome, Vol. XXIII), Rom 1955, Pl. XXVII 1. Weitere Bildnachweise bei K. Schefold, Die Wände Pompejis, Berlin 1957, 196. – Die oben wiedergegebene Zeichnung nach S. Reinach, RPGR 15,6.

12) Vgl. W. Helbig, Untersuchungen über die campanische Wandmalerei, Leipzig 1873, 141 f.; Pfuhl (wie Anm. 11) II 753 f. (§ 823 f.); Curtius (wie Anm. 11) 262 f.; B. Neutsch, Der Maler Nikias von Athen, Diss. Jena 1939, 52 ff.; G. Lip-pold, Antike Gemäldedekopien: AbhMünchen, Philos.-hist. Kl. NF 33, 1951, 94; Schefold (wie Anm. 7) 136 f. – Auch wenn die Attribution, die sich vor allem auf eine Notiz bei Plinius, NH 35,132, sowie die Nähe des Io-Argos-Bildes zur Komposition der Perseus-Andromeda-Darstellung in der Casa dei Dioscuri (Curtius Taf. III) stützt, unsicherer sein mag, als es gemeinhin den Anschein hat, so liegt daran in unserem Zusammenhang weniger als an dem Faktum eines bestimmten Vorbildes spätklassischer oder frühhellenistischer Zeit. Dafür mag der Name des Nikias stehen.

13) Zwei weitere pompejanische Wandbilder aus der Casa dei Dioscuri und der Casa del banchiere, die W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens, Leipzig 1868, 39 Nr. 133/134, als „ähnlich“ bezeichnet und typologisch dem Io-Bild im Macellum zuordnet, sind zerstört. Auf dem einen (Nr. 133) „hält [Argos] in der L. einen langen, oben etwas gekrümmten Hirtenstab“, auf dem anderen (Nr. 134) „in der L. einen gewöhnlichen Stab“. Auf dem zweiten „ist der Oberkörper der Io nackt“. Zur ursprünglichen Lage dieser Bilder vgl. Schefold (wie Anm. 11) 119, 204. Zu einem ebenfalls zerstörten Io-Argos-Gemälde dritten Stils (IX, 2, 18) vgl. die Literaturhinweise bei Schefold 243.

14) Abbildungen bei Curtius (wie Anm. 11) Abb. 155 und Schefold (wie Anm. 7) Abb. 178. Neutsch (wie Anm. 12) 56 ff. versucht Helbig's These (Unter-

thentizität' der Fassung vom pompejanischen Macellum, erweitert aber die ursprüngliche Zweiergruppe in Analogie zu anderen Darstellungen des Themas um die Gestalt des Hermes, der Argos töten und Io erlösen wird, und bereichert den Bildhintergrund durch eine Säule mit dem Standbild einer Göttin (Hera¹⁵ oder Artemis¹⁶). Außer dem Schwert trägt Argos noch einen Speer. Da dieser auch in den anderen Fassungen (außer der vom Macellum) zur Ausstattung des Argos gehört, dürfte er dem attischen Vorbild des 4. Jahrhunderts angehören.

Charakteristisches Merkmal der Argos-Gestalt des Nikias ist der auf einem Felsen aufruhende rechte Arm¹⁷). Der Gestus kennzeichnet, zusammen mit dem auf einen Felsbrocken hochgestellten rechten Fuß, den auf der Lauer Liegenden und signalisiert die angespannte Ruhe des Wächters, die Erstarrung zielgerichteter Aufmerksamkeit. An diesem Punkt der Vorlage setzt bevorzugt die Motivvariierung der pompejanischen Maler ein.

Etwa zeitgleich mit dem Io-Bild des Macellum ist die Io-Argos-Szene in der Casa di Meleagro¹⁸). Argos erscheint hier stärker frontal, ins Bild gerückt. Das Schwert wird von der rechten Hand gehalten, der Speer lehnt an der rechten Schulter mit der Spitze auf dem Boden. Der Mantel ist nurmehr an seinen Enden sichtbar, von denen das eine über der linken Schulter liegt, das andere, über den rechten Unterarm geschlungen, vor dem Oberschenkel herunterhängt. Insgesamt erscheint die Manteldrapierung stark reduziert und verdeckt durch ihre Versetzung auf den

suchungen 141 f.) zu erneuern, die palatinische Drei-Figuren-Komposition mit Io, Argos und Hermes gebe den originalen Bildaufbau des Nikias wieder.

15) Dies ist die *Opinio communis*. Io, von Argos im Umkreis des argivischen Heraion bewacht, ist auch die Vorstellung des Eucharidesmalers (Simon Abb. 48, 1. Viertel 5. Jh.) und des Malers einer Hydria in Boston (Engelmann [wie Anm. 7] Abb. 2; Schefold [wie Anm. 7] Abb. 175, um 460), die das Heraheiligtum durch eine Tempelsäule markieren. Die Statuen einer Göttin auf Io-Darstellungen unteritalischer Vasen sind in ihrer Deutung ebenfalls umstritten: lukianische Amphora (verschollen, ehem. Sammlg. Coghill), frühapulische Hydria (Berlin), beide abgebildet bei Th. Panofka, *Argos Panoptes*: *AbhBerlin* 1837 [1839], *Philos.-hist. Kl. Taf. IV 1/2* (danach A. B. Cook, *Zeus III* 1, Cambridge 1940, Fig. 435/436).

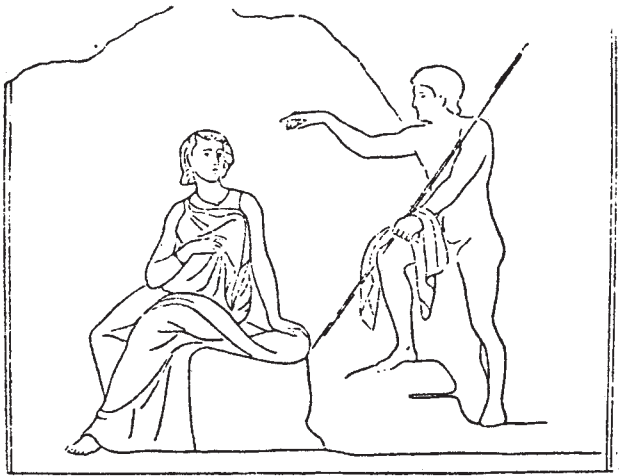
16) Schefold (wie Anm. 7) 136.

17) Vgl. die Staffage der Felsenlandschaft und die Armhaltung des Perseus in der *Perseus-Andromeda-Darstellung der Casa dei Dioscuri* (oben Anm. 12).

18) Befindet sich im Neapeler Nationalmuseum (Inv.-Nr. 9556, z. Zt. nicht ausgestellt). Helbig Nr. 132. Vgl. Richardson (wie Anm. 11) 140 und Pl. XL 2. Zeichnung bei Panofka (wie Anm. 15) Taf. I 6. Weitere Bildnachweise bei Schefold (wie Anm. 11) 111. – Die oben wiedergegebene Zeichnung nach S. Reinach, *RPGR* 15,4.

rechten Arm keinen nennenswerten Teil mehr des Körpers. Durch den Funktionstausch der Arme bzw. Hände (gegenüber der im Haus der Livia und im Macellum greifbaren Version) und das Aufstützen der freigewordenen Linken auf den Oberschenkel ruht die Figur des Argos in sich und löst sich aus ihrer situativen Bezogenheit auf Io: Argos ist zum schönen Epheben geworden, der in einer gewissen Isoliertheit und Autarkie neben der schönen Io verharrt; nicht einmal sein Blick ist auf sie gerichtet.

Einen ganz anderen Weg geht der Maler des Io-Bildes im pompejanischen Haus IX 7,14, das dem dritten Stil angehört¹⁹⁾. Er beläßt Mantel und Speer dem linken Arm des Argos und behält auch die Haltung des rechten (freien) Armes im wesentlichen bei. Indem er diesen aber nicht mehr aufrufen läßt, sondern *vor* den Felsen verlegt, entsteht – ähnlich wie auf dem Mosaik in der Caserma dei corazzieri – eine Gebärde, deren Sinn offensichtlich darin besteht, die funktionale Beziehung zwischen Argos und Io, zwischen Bewacher und der Bewachten in ‚Handlung‘ umzusetzen. Bemerkenswert ist freilich die konservative Verfahrensweise



Pompeji IX 7,14 (9,17)

19) Bei Schefold (wie Anm.11) 284 = IX 9,17. – Vgl. Curtius (wie Anm.11) 258 f. und Abb.156. – Die oben wiedergegebene Zeichnung nach A. Mau, Scavi di Pompei: Mitt. d. Dtsch. Arch. Inst. Roem. Abt. 5 (1890) 234.

des Künstlers, der vorgegebene Bildelemente neu anordnet, ohne sie von innen her neu zu gestalten. Die elegisch-manieriert wirkende Haltung des ausgestreckten und wieder zurückgenommenen Armes ist im Grunde nichts anderes als die beibehaltene Form des auf dem Felsen aufruhenden Arms, dem man seine Stütze weggenommen hat. Kennzeichnend scheint auch die mangelnde Konkretheit des Gestus. Außer einem allgemeinen verbindungsstiftenden Sinn bleibt die inhaltliche Abzweckung des Vorgangs im Unbestimmten.

Die ikonographische Zugehörigkeit des neugefundenen Io-Mosaiks zur Gruppe der vorgeführten kampanischen Wandbilder ist offenkundig. Und doch gibt es gravierende Abweichungen, die – wie sich zeigen wird – keine freie Erfindung des Künstlers sind, sondern sich als eine Kontamination verschiedener Bildtraditionen erklären lassen. Am weitestgehenden sind die Übereinstimmungen in der Darstellung der Io. Unterschiede betreffen im wesentlichen nur die Kleidung und die Haltung des rechten Armes. In der attischen Vorlage scheint das Gewand der Io von der linken Schulter herabgeglitten zu sein und einen Teil der Brust freigegeben zu haben. Ob die Rechte damit beschäftigt war, ein weiteres Gleiten des Kleides zu verhindern (Haus der Livia; Casa di Meleagro), oder gedankenverloren einen Bausch des Gewandes hielt (Macellum), ist nicht mehr zu entscheiden. Den drei genannten Beispielen gegenüber unterscheiden sich das Bild aus Pompeji IX 7,14 und das Mosaik vom Quirinal jeweils durch eine extreme Lösung der Kleiderfrage: Die Io des kampanischen Gemäldes trägt ein hoch geschlossenes Gewand, die Io des stadtrömischen Nymphaeums dagegen ist bis zur Hüfte unbekleidet. Während aber nun die Lösung des pompejanischen Bildes eine individuelle Variante des ausführenden Malers ist, zumal die Haltung der rechten Hand typologisch mit den anderen Beispielen übereinstimmt, liegen die Dinge bei der Darstellung des Wandmosaiks komplizierter. Seine Io erweist sich als ein Pasticcio aus drei unterschiedlichen Vorlagen. Im großen und ganzen schließt es sich in Komposition und Haltung der sitzenden Io dem Gemälde des Nikias an. Hierher gehört auch die Behandlung der linken Hand, die sich auf den als Sitz fungierenden Felsblock abstützt. Daß für die rechte Hand eine andere Lösung vorgezogen wurde, hängt einmal sicher mit der fehlenden Kleidung des Oberkörpers zusammen; hier gab es nichts zu halten. Aber nicht nur das halbbekleidete Mädchen, auch die Position von Ios rechter Hand scheint keine Erfindung

des Künstlers gewesen zu sein. Für ersteres bieten der Krater von Ruvo, eine Neapeler Hydria sowie eine unteritalische Amphora der Sammlung Coghill frühe Parallelen²⁰), und das zweite führt auf eine Vorlage, die sich noch eindeutiger in der Gestaltung der Figur des Argos nachweisen läßt.

Auch für Argos gilt zunächst einmal das gleiche wie für Io. Hauptvorlage ist der Bildtypus, der auf das Werk des Nikias zurückgeht. Ihm verdankt der Argos des Mosaiks seine Konzeption als heroischer Ephebe mit Mantel und Speer statt mit Keule und Pantherfell²¹). Auch in der Anordnung dieser Ausstattung (der



Krater der Sammlung Biscari, Catania (verschollen)

20) Engelmann, Roscher s.v. Io 274. 277; Simon (wie Anm. 7) Abb. 59. 61; Abbildung der verschollenen Coghill-Vase bei Panofka (wie Anm. 15) Taf. IV 1. Helbig verzeichnet unter Nr. 134 (vgl. oben Anm. 13) auch ein pompejanisches Wandgemälde (zerstört, Casa del banchiere), das eine bis zu den Hüften unbedeckte Io zeigte.

21) Ich möchte den Mantel des Argos in der kampanischen Wandmalerei auf die griechische Vorlage (Nikias') zurückführen. Dagegen erscheint mir das Pantherfell auf dem Gemälde im ‚Haus der Livia‘, wie die Gestalt des Hermes und die Herastatue, zu den Elementen zu gehören, die der Maler aus einer älteren Bildtradition übernommen hat.

Mantel über dem linken Arm und der Speer an die linke Schulter gelehnt) folgt das Wandmosaik vom Quirinal dem bekannten Bildtypus. Zugleich aber ist, stärker als bei der Figur der Io, ein zweiter ikonographischer Traditionszusammenhang wirksam, der sich vor der Folie der Nikias-Rezeption zunächst nur *via negationis* bestimmen läßt. Der Gestus der ausgestreckten rechten Hand begegnet zwar auch im pompejanischen Wandbild des Hauses IX 7,14, aber er ist dort eindeutig als Variation einer ursprünglich auf einem Felsen aufliegenden Hand, wie sie der Argos im Haus der Livia und im pompejanischen Macellum aufweist, erklärbar. Der Argos des Nymphaeums vom Quirinal dagegen streckt Io einen nur mäßig gehobenen Arm und eine nach oben geöffnete Hand entgegen, gleichsam als mache er ihr ein Angebot. Ein anderer Unterschied betrifft die Schrittstellung. Gegenüber den verschiedenen Variationen des Nikias-Bildes, die in diesem Punkt alle übereinstimmen, erscheinen Stand- und Spielbein in der Darstellung des Wandmosaiks vertauscht (rechts/links).

Den Beweis dafür, daß es sich bei diesen Abweichungen von der Nikias-Tradition um Elemente einer zweiten Vorlage handelt, liefert ein Vasenbild des 4. Jahrhunderts aus der Sammlung Biscari (Catania)²²). Der Maler ist mit seiner Vorlage recht eigenwillig umgegangen. Daß er Ios rechten Fuß mit sechs Zehen ausgestattet hat, ist noch das Harmloseste. Er atomisiert gleichsam die Einzelmotive der Szene, bestehend aus einer sitzenden Io, ihrem Felsensitz und einem stehenden Argos, und ordnet sie rein dekorativ an, so daß vom Bildsinn her gesehen ein Puzzle entstanden ist, das erst der richtigen Zusammensetzung bedarf, damit daraus wieder ein Sinngefüge wird. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß Io ursprünglich nicht in der Luft, sondern auf dem in der Mitte abgebildeten Felsblock saß²³) und daß Argos nicht auf der linken, sondern auf der rechten Bildseite sich befand und der nach Zeus Ausschau haltenden Io die eindrucksvolle Muschel entgegen-

22) Publiziert von R. Engelmann in: ArchZt 28 (1870/71) 37ff. mit Taf. 30,1 (danach die oben wiedergegebene Zeichnung). Wie die anderen unteritalischen Io-Vasen wohl 2. Hälfte 4. Jh.; verschollen (vgl. Schauenburg [wie Anm. 7] 90 Nr. 6). Die Vorlage möchte mein Kollege F. Hiller (mündlich) spätestens in den Anfang des 4. Jh. datieren. – Merkwürdigerweise hat die Vase in den bisherigen Untersuchungen zur Bildtradition des Iomythos kaum Berücksichtigung gefunden.

23) Daß auch auf der Kanne im Berliner Pergamonmuseum (vgl. oben Anm. 9) auf eine Zeichnung der Sitze (hier für Io und Argos) verzichtet ist, beweist lediglich, daß solches ‚in der Luft‘-Sitzen nicht als anstößig empfunden wurde. Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren.

streckte, um ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken²⁴). Auf diese Weise gewinnen wir die Vorlage wieder, mit welcher der Künstler des Wandmosaiks die Bildtradition des Nikias kontaminiert hat. Wir finden ebenso Ios auf dem Oberschenkel aufruhende Hand wieder (hier die linke statt der rechten entsprechend der Umkehrung des Verhältnisses von Kopf- und Körperichtung) wie auch die gleiche Beinstellung des Argos und vor allem seine Haltung des rechten Arms. Und auch die ursprüngliche Funktion der nach oben geöffneten Hand wird erkennbar: in ihr lag eine Muschel. Warum sie in der Darstellung des Mosaiks fehlt, wird noch zu klären sein. Auch die für Nikias charakteristische Felsenlandschaft als Hintergrund²⁵) fehlt auf dem Vasenbild des 4. Jahrhunderts ebenso wie auf dem kaiserzeitlichen Mosaik.

Zwei Fragen bleiben zum Schluß. Die eine betrifft das Verhältnis des Nikias zu der im Vasenbild der Sammlung Biscari wirksamen Vorlage, die zweite den Sinngehalt der Mosaikszene vom Quirinal. Nicht nur durch das Alter der Vase erweist sich deren Vorbild gegenüber Nikias als früher, auch die Bekleidung und Bewaffnung des Argos mit Keule, Pantherfell und Stiefeln schließt sich einem Typus an, der dem Werk des Nikias vorausliegt²⁶). In der Gestaltung der Io scheint Nikias der Io-Statue des Deinomenes auf der Akropolis (Pausanias 1,25,1) verpflichtet gewesen zu sein, die uns durch eine kaiserzeitliche Replik („Schutzfliehende Barberini“ im Louvre) bekannt ist²⁷). Das von der Schul-

24) Vgl. Helbig, Untersuchungen 236: „Nur ist dem Argos [im Unterschied zu den pompejanischen Bildern] auf diesem Gefäße die gewundene Muschel in die Hand gegeben, deren sich barbarische Völker als Signaltrompete zu bedienen pflegten, ein Attribut, durch welches der Vasenmaler vermuthlich die Eigenschaft des Argos als Wächter hervorheben wollte.“ Aber warum streckt Argos die ‚Trompete‘ Io entgegen? Auch Wernickes Deutung der Muschel als „Trinkhorn“ (RE s.v. Argos II [1895] 794, nach dem Vorgang von Engelmann [wie Anm. 22] 37) führt von der eigentlichen Funktion des ‚Wunderdings‘ ab. Das Trinkhorn in Argos' Hand auf einer Wiener Oinochoe, das Wernicke zum Vergleich anführt, ist – wenn hier überhaupt ein Zusammenhang besteht – eher eine freie Variation des situationsgebundenen Muschelmotivs als umgekehrt. Der ursprüngliche Zusammenhang ist hier völlig aufgelöst. Abbildungen bei R. Engelmann, Eine Iovase: ArchZt 31 (1873/4) Taf. 15; A. D. Trendall, Lucanian, Campanian, and Sicilian Red-figured Vases II, Oxford 1967, Pl. 102, 6/7. Datierung auf 340/30 bei T. B. L. Webster, Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play (BICS Suppl. 20), London 1967, 169.

25) Vgl. das Perseus-Andromeda-Gemälde in der pompejanischen Casa dei Dioscuri (oben Anm. 12).

26) Vgl. die Beispiele der attischen Vasenmalerei des 5. Jahrhunderts bei Engelmann und Schefold (wie Anm. 7).

ter heruntergeglittene Gewand und die auf einem Sitz sich aufstützende linke Hand sind gemeinsame Details. Aber auch der ephebenhafte Argos ist keine völlige Neuerung des Nikias. Es muß hierfür ein berühmtes Vorbild vom Ende des 5. oder Beginn des 4. Jahrhunderts gegeben haben, von dem sich Nikias anregen ließ und das er weiterentwickelte. Mehrere unteritalische Vasen beweisen es²⁸).

Im Io-Mosaik des stadtrömischen Nymphaeums verschmelzen Elemente mehrerer Vorlagen. Ihre Vermittlung hat man sich wohl durch mythologische Bilderbücher vorzustellen, die thematisch gegliedert waren und unterschiedliche Darstellungen des gleichen Sujets enthielten. Sie erlauben der gehobenen Gebrauchskunst der Dekorationsmalerei, ihre Originalität in der Kombination berühmter Vorlagen und der neuen Anordnung vorgegebener Elemente zu beweisen. In ihrem ursprünglichen Kontext hatte Ios Nacktheit die Bedeutung der von Zeus Geliebten; der Krater von Ruvo und die Amphora der Sammlung Coghill geben diesen Zusammenhang noch zu erkennen²⁹). Das halbbekleidete Mädchen des Wandmosaiks vom Quirinal, dessen Blick sehnd in die Ferne geht, und die werbend ausgestreckte Hand des schönen Jünglings assoziieren einen neuen erotischen Zusammenhang, der den vertrauten Mythos übersteigt: Der Anblick der nach Zeus sich sehrenden Io läßt Argos von Liebe zu dem schönen Mädchen ergriffen werden. Dieser neue Kontext macht die Muschel in der

27) Die Identifizierung als Io des Deinomenes wird G. Despinis verdankt (vgl. Simon [wie Anm. 7] 279 f.).

28) Vgl. den Krater der Sammlung Biscari (oben Anm. 22), die Kanne des Pergamonmuseums (oben Anm. 9) und die Amphora der Sammlung Coghill (um 350 nach Webster [wie Anm. 24] 169; Abb. bei Panofka [wie Anm. 15] Taf. IV 1), deren Argos sogar eine ähnliche Beinstellung und Körperhaltung wie der des Nikias aufweist, während die Gestalt der Io sich an das Vorbild der Statue des Deinomenes anschließt (vgl. vor allem die Haltung der beiden Arme, die derjenigen der ‚Schutzflehenden Barberini‘ [oben Anm. 27] entspricht).

29) Zeichnungen bei Engelmann, Roscher s.v. Io 274, und Panofka (wie Anm. 15) Taf. IV 1. Vgl. auch Helbig's Beschreibung des zerstörten Io-Bildes der Casa del banchiere (Wandgemälde 39 Nr. 134) sowie die Zeichnung der apulischen Hydria in Neapel bei Engelmann a.a.O. 277 (Detailaufnahme bei Simon Abb. 59). – Simon (wie Anm. 7) 275 deutet Ios Nacktheit als Zeichen ihrer Nymphennatur (Tochter des Flußgottes Inachos und der Nymphe Melia, Beziehungen zum Vegetationskult der Argolis; vgl. auch C. Weiß, Griechische Flußgottheiten in vorhellenistischer Zeit, Würzburg 1984, 106 ff.). Ich betrachte beide Deutungen nicht als unvereinbar, wenn mir auch aufgrund des dargestellten Geschehens (Zeus tritt Io entgegen; Zeus und Io sitzen einander gegenüber) der erotische Sinn zu dominieren scheint.

Hand des jungen Mannes entbehrlich. Technische Probleme des vergleichsweise großsteinigen Mosaiks mögen die ikonographische Vereinfachung der Vorlage begünstigt haben; der intendierte Sinn wird durch die reine Gebärde nur noch zwingender.

Argos von Liebe zur ‚Nymphe‘ Io erfaßt als Gegenstück zu Hylas von verliebten Nymphen ergriffen erscheint als angemessene Wanddekoration eines Nymphaeums. Aber war das Thema wirklich die Erfindung des kaiserzeitlichen Mosaikbildners? Kein Zweifel, daß bei ihm der erotische Inhalt des Motivs so deutlich ins Bild gesetzt ist wie in keiner vergleichbaren uns bekannten Darstellung. Aber zeigt nicht das Wandbild aus Pompeji IX 7,14, obgleich eine andere ikonographische Tradition repräsentierend, mit dem ausgestreckten Arm des Argos eine verblüffend ähnliche Intention? Läßt sich das Verlegen des Arms vor den Felsen³⁰⁾ nicht als der Versuch deuten, im Rahmen der Gegebenheiten der Nikias-Tradition das Thema der Vorlage des Vasenbildes der Sammlung Biscari zu realisieren? Und wie steht es mit dem Inhalt dieser Vorlage? Welcher Absicht diente hier die Io entgegengestreckte Muschel in Argos' Hand? Ist es nur der naive Versuch des Mitleid Empfindenden, die Aufmerksamkeit des Mädchens durch das Wunderding in seiner Hand auf sich zu lenken, um die Unglückliche auf andere Gedanken zu bringen, oder ist auch er selbst ein unglücklich Liebender? Gab es etwa eine Version des Io-Mythos, in der die Tötung des Argos durch Hermes in dessen Liebe zu der schönen Gefangenen ihre moralische Legitimierung fand? Positiv läßt sich zu all diesen Fragen nur folgendes sagen: 1. Ein mitleidiger und Io freundlich gesonnener Argos, wie ihn – wenn denn nicht von Liebe zu Io ergriffen – die Biscari-Vase zeigt, oder „ein langgelockter Ephebe, der bewundernd zu ihr aufschaut“, wie Schefold den Argos der Kanne aus dem Pergamonmuseum deutet³¹⁾, ist vor dem Hintergrund des tradierten Argos-Bildes eine kaum weniger revolutionierende Umdeutung als ein verliebter Argos³²⁾. 2. Erotisierung des alten Mythos ist eine durchgängi-

30) Curtius (wie Anm.11) 260: „Der hinter dem Felsen verschwindende Arm des Argos war diesem Maler peinlich, daher legt er ihn mit gezielter Gebärde vor den Hügel.“ Die psychologisierende Erklärung ist wenig einleuchtend.

31) Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst (wie Anm. 7) 136.

32) Zur typologischen Verwandtschaft von Zeus und Argos aus religionswissenschaftlicher Sicht vgl. A. B. Cook, *Zeus I*, Cambridge 1914, 457 ff.; W. Burkert, *Homo Necans*, Berlin 1972, 188. Vertauschung der Funktionen, analog dem Verhältnis von Hera und Io (= Herapriesterin), ist eine bei dieser Perso-

ge Tendenz in der Literatur seit der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts³³). 3. Der *Inachos* des Sophokles, vermutlich ein Satyrspiel, hatte – neben anderem – die Tötung des Argos zum Gegenstand³⁴). *Io* ist uns als Titel von zwei Stücken der Alten Komödie überliefert³⁵); in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts schrieb Chairemon eine Tragödie oder ein Satyrspiel *Io*³⁶). Der angedeutete Geschehniszusammenhang von Argos' Liebe zu *Io*, sein Versuch, die Zuneigung des Mädchens durch eine schöne Muschel zu gewinnen, sowie seine Bestrafung durch Hermes, durch die zugleich *Io* von ihrem Wächter befreit wurde, wären ein denkbare Sujet einer dramatischen Dichtung. Die beiden verwandten, aber doch verschiedenen *Io*-Argos-Szenen der Berliner Kanne und der Biscari-Vase sprechen dafür, daß der *Io* freundlich zugetane, ephebenhafte Argos des frühen 4. Jahrhunderts letztlich auf eine literarische Behandlung des Mythos zurückgeht. Der sophokleische *Inachos* scheidet dafür aus³⁷). Ob Chairemon in Betracht kommt, ist eine Frage der Chronologie. Aber die beiden genannten Komödien des Platon und des Sannyrion lassen auf Paratragödia schließen, und vermutlich gab es im Bereich der tragischen Gattung um 400 noch andere dramatische Behandlungen des *Io*-Stoffs als die, von denen wir wissen³⁸). Die Zurückführung des

nenkonstellation vergleichsweise naheliegende Möglichkeit; ob und inwieweit sie dann auch realisiert wird, ist eine andere Frage. – Auf der Amphora der Sammlung Coghill (Panofka Taf. IV 1 = Cook, Zeus III Fig. 435) erscheint Zeus unbärtig und als Jüngling (wie Argos seit dem frühen 4. Jahrhundert). Vgl. dazu Schauenburg (wie Anm. 7) 91.

33) Vgl. E. Rohde, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig 1914, 31 ff. (bes. 44 ff.) 107 ff.

34) Fig. 269 a/295 a Radt. Vgl. zuletzt D. F. Sutton, *Sophocles' Inachus* (Beiträge zur Klassischen Philologie 97), Meisenheim/Glan 1979; St. West, *Io and the Dark Stranger*: *ClQ* N.S. 34 (1984) 292 ff.

35) Platon, Fig. 55 Kock; Sannyrion, Fig. 10/11 Kock. Zur *Io*-Sage in der Literatur, vor allem des 5. und 4. Jahrhunderts, vgl. die oben Anm. 7 angegebenen Arbeiten Engelmanns.

36) *TrGF* 71 F 9 Snell.

37) *Io* erscheint hier als kuhgestaltig (jedenfalls, soweit von ihr gesprochen wird, Fig. 269 a, 35 ff. Radt; zur Diskussion der Verse vgl. Sutton [wie Anm. 34] 53 f.), Argos als *πολυόφθαλμος* (Fig. 281 R; vgl. Radt, *TrGF* IV 247) und ‚monster‘ (Sutton 68 f.).

38) Für Horaz gehört die *Io vaga* (wie die *Medea ferox invictaque* und der *tristis Orestes*) zum Kreis der typischen Tragödienhelden (AP 124). – Reflexe eines oder mehrerer Satyrspiele aus dem Umkreis des *Io*-Mythos sieht Webster (wie Anm. 24) 169 in den Vasenbildern des Kraters von Ruvo (400/375), der lukianischen Amphora der Sammlung Coghill (um 350) und der kampanischen *Oinochoe* in Wien (340/30, oben Anm. 24); vgl. *TrGF* II Fig. 5 b Kannicht-Snell.



Io und Argos. Römisches Wandmosaik neronisch-flavischer Zeit (Quirinal).
Foto A. Curcio, Rom

Motivs des von Liebe zu Io erfaßten Argos auf ein attisches Drama (möglicherweise ein Satyrspiel) des 5. oder frühen 4. Jahrhunderts, das zu seiner Zeit ein Erfolg war, aber keine Aufnahme in den hellenistischen und kaiserzeitlichen ‚Literaturkanon‘ gefunden hatte³⁹⁾, würde für zwei Merkwürdigkeiten eine plausible Erklärung bieten: Für das Auftreten des sonderbaren Muschel-Motivs bei jenem zeitgenössischen Maler, von dem die ikonographische Tradierung, die in der Biscari-Vase und dem Mosaik vom Quirinal greifbar ist, ihren Ausgang genommen hat, ergäbe sich eine zwanglose Begründung; zugleich aber würde verständlich, warum das Motiv des verliebten Argos in der erotischen *Dichtung* des Hellenismus und der Römer zu fehlen scheint. Wer es freilich vorzieht, diese letzte Metamorphose des ursprünglich dämonischen Wesens, wie sie uns in der Biscari-Vase entgegentritt, mit der Eigendynamik zu erklären, welche das Bild-Thema der von Argos bewachten Io auf dem Wege seiner ikonographischen Ver selbständigung entwickelt habe, wird auch nicht zu widerlegen sein⁴⁰⁾.

Saarbrücken

Carl Werner Müller

39) Verlust gerade des Satyrspiels (οὐ σόφεται) ist wiederholt in den Resten der alexandrinischen Hypotheseis zu Euripides bezeugt. Vgl. Hyp. zur *Medea* (p. 90 Diggle); Hyp. zu den *Phönissen* (mit der evidenten Ergänzung von A. Kirchhoff, Zeitschr. f. d. Gymnasialwesen 7 [Suppl.], 1853, 50).

40) Nach Abschluß des Manuskripts stoße ich bei Carl Robert, *Die griechische Heldensage I* (Preller, GrMyth II), Berlin ¹1920, 258, auf folgende Sätze: „Am merkwürdigsten ist die Umwandlung, die mit der Gestalt des Argos vorgenommen wird. . . Man ging aber noch weiter und ließ sich ihn in die schöne Io, an der ja damals nichts Tierisches war als die Kuhhörner, verlieben. So hatte der Maler Nikias auf einem berühmten Gemälde, von dem uns römische Nachbildungen erhalten sind, den Argos in dem eben beschriebenen Typus dargestellt, wie er starr auf die seiner Hut anvertraute Io blickte.“ Robert hat die Möglichkeit, die das Motiv des jugendlichen Argos bot, scharfsichtig erkannt, aber seine Deutung des Nikias-Bildes hat in der Forschung, soweit ich sehe, keine Beachtung, geschweige denn Zustimmung gefunden, und auch ich bezweifle ihre Richtigkeit. Der auf Io fixierte Späherblick des Argos auf dem Gemälde des Nikias erklärt sich ohne Rest aus dessen Wächterfunktion: er bedarf nicht mehr unzähliger Augen, die sich über seinen ganzen Körper verteilen (αὐτοπῶς, Aisch. Prom. 568), er ist hier selbst ‚ganz Auge‘ geworden. Vgl. Properz 1,3,19/20: *sed sic intentis haerebam fixus ocellis, / Argus ut ignotis cornibus Inachidos*; Helbig (Untersuchungen 119 f. 140) und Roberts Vermutung (258 Anm. 6), es handle sich um einen Reflex des Nikias-Bildes, ist verlockend, würde aber die hier gegebene Deutung des Nikias-Bildes nur bestätigen, denn der Vergleichspunkt bei Properz ist allein die auf Io fixierte Aufmerksamkeit des Wächters und nicht irgendeine erotische Affektion, wie Robert anzunehmen scheint, es sei denn, man unterstellt eine besondere Leidenschaft für die *ignota cornua*.