

ISSN 0342-5231

P 20175 F

GYMNASIUM

ZEITSCHRIFT

FÜR KULTUR DER ANTIKE UND HUMANISTISCHE BILDUNG

HERAUSGEGEBEN VON FRANZ BÖMER UND LUDWIG VOIT

BAND 92 · HEFT 5 · OKTOBER 1985

SONDERDRUCK

DEUTSCHER ALTPHILOLOGENVERBAND

Tagung in Frankfurt/Main 1984 · Vorträge, 2. Teil



CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG

BURKHARDT WESENBERG · MAINZ

Römische Wandmalerei am Ausgang der Republik Der Zweite Pompejanische Stil¹

Mit Tafeln XI–XII

Die Wände repräsentativer römischer Wohnhäuser sind zur Zeit der späten Republik und der frühen Kaiserzeit mit einer dekorativen Malerei geschmückt, die in der archäologischen Terminologie „pompejanisch“ genannt wird. Die Bezeichnung ist nicht auf die Häuser der namensgebenden kampanischen Stadt beschränkt, sondern umfaßt die gesamte dekorative Wandmalerei des römischen Italien und der Provinzen bis zum Vesuvausbruch des Jahres 79 n. Chr., dem die so zahlreiche Erhaltung bemalter Wände im Verschüttungsgebiet verdankt wird. Seit August Mau – seine „Geschichte der dekorativen Wandmalerei in Pompeji“ erschien 1882 – gliedert der Archäologe die pompejanische Malerei in nummerierte Stile. Eine die Struktur von Quadermauern nachahmende Stuckdekoration, die in Italien der gemalten Wanddekoration vorausgeht und auch außerhalb Italiens in der ganzen hellenistischen Welt verbreitet war, wird als erster pompejanischer Stil bezeichnet. Als Caesar und Cicero geboren wurden, war sie noch die allein übliche Form des Wandschmucks. Erst um etwa 80 v. Chr. kommt eine gemalte Wanddekoration in Gebrauch, deren früheste Stilausprägung, der sog. zweite pompejanische Stil, bis in die augusteische Zeit hineinreicht, bevor sie im vorletzten Jahrzehnt des Jahrhunderts vom dritten Stil abgelöst wird, dem dann bis zum Untergang Pompejis noch ein vierter Stil folgt. Der zweite Stil ist somit, grob gesprochen, die Wanddekoration der beiden letzten Generationen der römischen Republik; seine Auflösung fällt in

¹ Der in Frankfurt gehaltene Lichtbildvortrag ist hier im unveränderten Wortlaut abgedruckt. Die Formulierung des Texts ist auf die gezeigten Bilder unmittelbar abgestimmt und berücksichtigt zugleich die zweckbedingte Auswahl der Objekte. – Die Anmerkungen beschränken sich auf den Nachweis der verwendeten Abbildungen. Auf Literatur wird im allgemeinen nur dann verwiesen, wenn im Vortrag auf sie Bezug genommen ist.

die ersten Jahre des Prinzipats. Für die interne Gliederung des zweiten Stils folge ich der Phaseneinteilung Hendrik Beyens², der eine ältere, dreigeteilte Phase Ia bis Ic sowie eine jüngere, zweigeteilte Phase IIa und IIb unterscheidet.

Die Wände *ersten* Stils in Griechenland zeigen die Nachahmung einer Werksteinmauer in Stuck. In einem Raum des sog. Hermeshauses in Delos³ ist der Aufbau der Wand vollständig erhalten. Den unteren Teil nehmen große Platten, sog. Orthostaten, ein, darüber folgt eine gleichmäßige Quaderschichtung. Die gesamte Wandfläche ist durch regelmäßige Vor- und Rücksprünge plastisch bewegt, weil die Orthostaten und Quadern einen vertieften Randschlag bzw. erhabene Spiegel aufweisen⁴. Im Hermeshaus ist das übliche Schema noch durch ebenfalls plastisch gebildete Eckpilaster bereichert. Orthostaten und Spiegelquadern können großflächig oder schichtweise eingefärbt sein. Sehr beliebt ist eine Marmorierung, welche die Struktur und Farbigkeit ausgefallener, oft phantastischer Marmorsorten vortäuscht.

Für das Verständnis des Wandaufbaus ist wichtig, daß die Hervorhebung einer großsteinigen unteren Wandzone in der monumentalen griechischen Werksteinarchitektur⁵ sich von vormonumentalen Bautechniken archaischer Zeit herleitet: die Orthostaten sind die formalisierte Umsetzung des steinernen Sockels früher Lehmziegelmauern, wie sich z. B. am Heraion von Olympia⁶ ein bekanntes Beispiel aus dem Beginn des 6. Jhs. erhalten hat.

In Italien werden einige Reste ersten Stils, die in der römischen Kolonie Cosa (nördlich von Rom) gefunden wurden, noch in das 3. Jh. datiert, während die Stuckdekorationen in den Vesuvstädten überwiegend im 2. Jh. entstanden sein dürften. Zu ihnen gehören die pompejanischen Dekorationen im Hause des Faun⁷ (Taf. XIa) und in der Basilica⁸. Diese Wände sind mit Orthostaten, Spiegelquadern und Pilastern aus denselben Elementen zusammengefügt wie die griechischen Dekorationen, aber ihr Aufbau weicht von je-

² H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil. I (1938). II/1 (1960). Nicht fortgeführt. - ders., in : EAA VI (1965) 357f.

³ Vgl. BCH 77, 1953, 453 Abb. 5.

⁴ Rest einer Dekoration im Dionysoshaus, Delos; zur Wanddekoration ersten Stils in Delos allgemein: M. Bulard, Mon Piot 14, 1907.

⁵ z. B. Apollontempel von Bassae: R. Martin, Manuel d'architecture Grecque I (1965) Taf. 35, 1.

⁶ G. Rodenwaldt - W. Hege, Olympia (1936) Taf. 11.

⁷ Vgl. H. Eschebach, Pompeji (1978) Abb. 111. Hier Taf. XIa.

⁸ Vgl. Eschebach a. O. (s. Anm. 7) Abb. 11.

nen in einem signifikanten Detail ab: die Orthostaten sind in die Höhe gerückt und haben unten einer neutralen Sockelzone Platz gemacht, die den griechischen Dekorationen fremd ist. War es die Absicht der griechischen Dekorationen, die architektonische Struktur einer wirklichen Mauer nachzuahmen, so hat sich in Italien der erste Stil von seiner ursprünglichen Bedeutung entfernt und ist zum dekorativen Oberflächenschmuck geworden. Die Dekoration der Basilica liefert einen wichtigen Hinweis für die Zeitstellung des ersten Stils; ein heute verschwundener Graffito teilte mit, daß ein gewisser Gaius Pumidius Dipilus am 3. Oktober des Jahres 78 v. Chr. die Basilica besucht hat: für die Dekoration der Basilica ein sicherer Terminus ante quem.

Die Dekoration aus dem namengebenden Zimmer des Greifenhauses auf dem Palatin in Rom⁹ mit ihrer Gliederung in Sockel, Orthostaten und Quaderzone fügt sich dem Schema des ersten Stils zwanglos ein. Das entscheidend Neue ist auf den ersten Blick kaum wahrnehmbar: die Orthostaten und Spiegelquadern sind nicht mehr plastisch ausgeführt, sondern täuschend echt auf die Wand gemalt. Es ist vor allem der Wechsel von beleuchteten und beschatteten Kanten, der den Eindruck einer in Wahrheit nicht vorhandenen Plastizität hervorruft. Die Umsetzung des plastischen Stuckreliefs in illusionistische Malerei ist es, was auf seiner Frühstufe den *zweiten* pompejanischen Stil ausmacht, mit dem wir es im folgenden zu tun haben werden. Dabei wird in verstärktem Maße der Eindruck einer von oben bis unten mit kostbaren Marmorarten vielfarbig inkrustierten Wand suggeriert. Das älteste Beispiel einer Dekoration zweiten Stils, für das ein ungefähres Entstehungsdatum mit Grund vermutet werden kann, ist ein bescheidener Rest im Jupitertempel von Pompeji¹⁰. Er wird in die Frühzeit der Veteranenkolonie datiert, die Sulla in Pompeji ansiedelte. Das oft genannte Datum für den Beginn des zweiten Stils – gegen oder um 80 v. Chr. – gründet sich auf diesen Befund.

Bereits die Wand des Greifenzimmers läßt ahnen, daß die verschiedenen Zonen des Wandaufbaus nicht in einer gemeinsamen Ebene vorzustellen sind, sondern die Sockelzone ein vor die Orthostaten vorspringendes Podium darstellt. Die Raumhaltigkeit der Dekorationen frühen zweiten Stils wird deutlicher an dem

⁹ G. E. Rizzo, *Le pitture della Casa dei Grifi* (1935) Taf. B (Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III/1).

¹⁰ Vgl. die Rekonstruktion bei J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*. RM 12. Erg.-Heft (1967) Taf. 1, 1.

komplexeren Typus mit vor die Wand gestellten Säulen, der ebenfalls im Greifenhaus vertreten ist¹¹. Der fiktive Schnitt durch die gemalte Dekoration¹² zeigt, daß zwischen dem Säulenkörper und den Orthostaten ein Abstand liegt, der nichts anderes ist als leerer Raum. Oben wird der Abstand durch eine zweireihige Kassettendecke überbrückt. Es entsteht ein kastenförmiger Bildraum, der das Zimmer an seinen drei geschlossenen Seiten umgibt und als bruchlose Fortsetzung des Realraums gelten will. Mit dem Mittel der perspektivischen Malerei ist ein System der Wanddekoration geschaffen worden, das, anders als die Stuckdekorationen ersten Stils, nicht mehr die materielle Qualität der Wand betont, sondern die Wand als Raumgrenze überwindet und geradezu entmaterialisiert. Das Greifenhaus vertritt die Phase Ia des zweiten Stils.

Die einmal gefundenen Dekorationstypen werden auch während der jüngeren Phasen immer wieder verwendet¹³. Getragen wird die weitere Entwicklung des zweiten Stils allerdings von einer stufenweise sich vollziehenden, geradezu evolutionär fortschreitenden Variation des architektonischen Systems. Die Dekoration eines Alkovens im Cubiculum 8 der Mysterienvilla¹⁴ zeigt, mit welchem geringen Mitteln in der Phase Ib als neues Motiv der Prospekt in dieses System eingeführt wird: infolge einer einfachen perspektivischen Schrägführung der Quaderschichten an den Seiten der Oberwandzone entsteht der Eindruck, man könne hier in ein Nebenzimmer blicken. Die Orthostatenzone wird dadurch zu einer freistehenden Scherwand umgedeutet, die einen dahinter sich erstreckenden Raum verbirgt.

Der nächste Schritt besteht darin, daß der Prospekt nicht einen geschlossenen Raum zeigt, sondern in das Freie führt. Einer der frühesten derartigen Prospekte, im Cubiculum 4 der Mysterienvilla¹⁵, läßt Gebälk und Dachrand peristylartig angelegter Säulenhallen erkennen, über denen der blaue Himmel sichtbar wird. Einen guten Eindruck dieses Dekorationstypus gibt auch ein Raum im Hause des Labyrinths in Pompeji¹⁶, dessen Ausmalung allerdings bereits in die nächstjüngere Phase datiert werden muß. Die

¹¹ G. M. A. Hanfmann, *Römische Kunst* (o.J.) Taf. 5.

¹² Rizzo a.O. (s. Anm. 9) 10 Abb. 7.

¹³ z.B. Raum 15 in der Mysterienvilla in Pompeji: Th. Kraus - L. v. Matt, *Lebendiges Pompeji* (1973) 212 Abb. 293.

¹⁴ Engemann a.O. (s. Anm. 10) Taf. 13.

¹⁵ A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (1948) Taf. 16.

¹⁶ Vgl. Engemann a.O. (s. Anm. 10) Taf. 42.

niedrigere Scherwand gibt einen größeren Ausschnitt der Säulenhallen frei, deren Kapitelle und Säulenschäfte sichtbar werden. Seit der Einführung des Prospekts wird die Wanddekoration bestimmt von dem reizvollen Nebeneinander von Innen und Außen, von Nah und Fern, wobei die Vordergrundarchitektur in ihrer Bemessung von dem realen Zimmer abhängig ist und diesem zugeordnet werden will.

Noch in der Phase Ib wird, wie z. B. in den beiden Alkoven A und B eines weiteren Cubiculum der Mysterienvilla¹⁷, die Vordergrundarchitektur komplizierter, aufwendiger und reicher an den verschiedensten architektonischen Motiven (Bogen, Tonnengewölbe, Giebeldächer), wobei mit Hilfe von Gebälkverkröpfungen und hintereinandergestellten Säulen die Illusion größerer Raumtiefe angestrebt wird. Die seitlichen Wände des Alkovens A lassen eine Ausweitung der Prospektfläche auf Kosten der geschlossenen Wand erkennen. Zukunftweisend ist dort wie vor allem auch im Alkoven B, daß neben die parataktischen, aus einem unendlichen Rapport herausgeschnittenen Dekorationen jetzt auch solche treten, die eine akzentuierte Mitte ausbilden.

Mit den beiden aneinanderstoßenden Wänden eines Zimmers in der Villa von Boscoreale¹⁸ (unweit Pompejis) erreichen wir die Phase Ic. In der Südwand erscheint die Raumtiefe der Vordergrundarchitektur durch den kompliziert verkröpften Sockel, die bis zu dreifach hintereinandergestaffelten Säulen und vor allem durch die beidseitig nach vorn umbiegende Scherwand auf das höchste gesteigert. Der Prospekt greift im Mittelfeld der Wand über seinen angestammten Platz in der Oberzone aus und ist bis in die Scherwand hinabgezogen, wo durch eine propylonartige Öffnung der Blick in die Tiefe geführt wird: hier wird in einiger Entfernung der rückwärtige Quertrakt der Säulenhalle sichtbar, deren seitliche Flügel rechts und links in der oberen Prospektzone nach vorn streichen. Auf den Scherwandgesimsen sind Theatermasken aufgestellt: vier komische Masken in der Südwand, zwei tragische Masken in der Westwand. In welchem Maße die Wandmaler dieser Zeit um einen illusionistischen Tiefenraumaufschluß innerhalb des Prospekts bemüht sind, zeigt eine besser erhaltene Dekoration aus dem in New York wiederaufgebauten Cubiculum desselben Hauses¹⁹ (Taf. XIb). Durch gesuchte Überschneidungen

¹⁷ Kraus - v. Matt a. O. (s. Anm. 13) 106 Abb. 126. 213 Abb. 294.

¹⁸ L. Curtius, Die Wandmalerei Pompejis (1929) 82 Abb. 56. - M. Robertson, Griechische Malerei (1959) 177.

¹⁹ Hanfmann a. O. (s. Anm. 11) Taf. 6. Hier Taf. XIb.

werden die räumlichen Verhältnisse nachhaltig klargelegt, und die dreiflügelige Säulenhalle, die hier einen Rundtempel auf drei Seiten umschließt, bildet einen Raumkasten, dessen Tiefe und Kontinuität das Auge von einem Säulenkörper zum nächsten in kleinsten Schritten abtasten kann.

Es ist deutlich, worauf die Stilentwicklung der Wanddekoration bis zu diesem Punkt abzielt: auf die Schaffung eines potentiell unendlichen und in sich kontinuierlichen fiktiven Raums, der als bruchlose Fortsetzung des realen Raums verstanden sein will. Die illusionistische Kontinuität des realen und des fiktiven Raums wird dadurch erzielt, daß zum einen keine noch so kleine Fläche innerhalb der Malerei auf der Oberfläche der realen Wand lokalisiert werden kann (die reale Wand wird praktisch als nicht existent behandelt) und zum anderen die Vordergrundarchitektur in unmittelbarer, handgreiflicher Nähe des Betrachters bleibt.

Dekorationen der Phase Ic sind die „modernsten“, die Männer wie Caesar und Cicero noch gesehen haben können, bevor sie 44 bzw. 43 v. Chr. ums Leben kamen. Daß die Wände der Villa von Boscoreale um diese Zeit etwa entstanden sind, legt die epigraphische Datierung einer in der Villa gefundenen Inschrift nahe.

Ich unterbreche an dieser Stelle die chronologische Darstellung des zweiten Stils für einige allgemeinere Überlegungen. Die in jüngerer Zeit von K. Fittschen²⁰ (1976) und Ph. Williams Lehmann²¹ (1979) aufgestellte These, daß der zweite Stil in Italien auf einen zweiten Stil in Griechenland und im griechischen Osten zurückgehe, erscheint mir nicht zutreffend. Die Wandbemalung einer Grabkammer in Lefkadia²², auf welche diese These sich maßgeblich stützt, unterscheidet sich vom pompejanischen zweiten Stil sehr wesentlich durch das Fehlen einer einheitlichen Raumkonzeption, vor allem durch die räumliche Indifferenz der freien Flächen zwischen den Pfeilern und zusätzlich durch den Verzicht auf eine materielle Charakterisierung der Pfeiler und Gebälke mittels einer entsprechenden Farbigkeit. Es kommt hinzu, daß in dem makedonischen Grab die Orthostaten (wie bei allen griechischen Stuckdekorationen ebenfalls) den Sockel bilden, während sie im zweiten Stil in die Hauptzone der Wand hinaufgerückt sind, wie

²⁰ K. Fittschen, in: *Hellenismus in Mittelitalien* (Abh. Göttingen 1976) II, 539ff.

²¹ Ph. Williams Lehmann, in: *Studies in Classical Art and Archaeology. A Tribute to P. H. v. Blanckenhagen* (1979) 225ff.

²² *Archaeology* 27, 1974, 255 oben.

es bereits im pompejanischen, d. h. italischen ersten Stil der Fall ist, von dem der zweite Stil unmittelbar abhängt. Ich betrachte den zweiten Stil weiterhin als eine Schöpfung der römischen Kunst, die griechische Elemente zu einer abgrenzbaren neuen Kunst von eigener Formstruktur zusammenfügt.

Mit der Theorie von der griechischen Herkunft hängt die ebenfalls von K. Fittschen²³ vertretene Ansicht zusammen, der zweite Stil gebe hellenistische Palastarchitektur wieder, in der prunkvolle Realität gewesen sein müßte, was in der Wanddekoration nur billiger Schein ist. Nun ist allerdings unsere Vorstellung von einer luxuriösen Bauausstattung hellenistischer Königspaläste bislang weniger auf Ausgrabungsbefunde gegründet als auf einige literarische Zeugnisse, die vorwiegend königliche Festzelte und Prunkschiffe betreffen. Vor allem aber zeigt die fortschreitende typenbildende Veränderung bereits vorliegender Wandgliederungen während der frühen Phasen des zweiten Stils, daß die bemalten Wände keineswegs reale architektonische Situationen abbilden, sondern – bei allem unleugbaren Realitätsbezug zahlreicher verwendeter Bautypen und Einzelformen – im ganzen ein genuin dekoratives System darstellen. Zweifellos haben die führenden Schichten Roms während der späten Republik in ihrem Lebenschnitt oft genug mit den hellenistischen Königen gewetteifert, haben die neuen Herren der Welt gerade in der Ausstattung ihrer Häuser und Villen ganz bewußt eine breite Rezeption griechischer Kultur repräsentiert. Die Wanddekoration des zweiten Stils mit ihren zahlreichen griechischen Architekturformen und Versatzstücken ist ein zum Wohngeschmack konfektionierter Bestandteil dieser Repräsentation, die allerdings kaum, wie gern unterstellt wird, eine megalomane Identifikation des Hausbesitzers mit den Königen der Diadochenreiche widerspiegelt²⁴, sondern schlicht seinen Anteil an der geistigen – und gelegentlich sicher auch materiellen – Aneignung der griechisch geprägten Oikumene. Die ins Prunkvolle gesteigerten Säulenarchitekturen der Wanddekoration wie z. B. in der Villa von Oplontis²⁵ (unweit Herkulaneums) hatten als solche im zeitgenössischen Rom durchaus ihre realen Gegenstücke: temporäre Theaterbauten wie etwa die Scaena Scauri des

²³ a. O. (s. Anm. 20).

²⁴ z. B. K. Schefold, *Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte* (1952) 17f. u. passim. – Fittschen a. O. (s. Anm. 20). – P. Zanker, *JdI* 94, 1979, 462ff.

²⁵ A. de Franciscis, in: B. Andreae – H. Kyrieleis (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (1975), 28 Abb. 23.

Jahres 58 v. Chr. prunkten mit hunderten von Säulen und kostbarsten Materialien²⁶. Vitruv, auf den noch zurückzukommen sein wird, nennt unter anderem als Gegenstand der Wanddekoration *scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico*²⁷. Es ist umstritten, ob *scaenae frons* eine komplette Bühnenfassade meint oder nur die gemalte Kulisse, und es ist nicht weniger umstritten, wie die Kulissen ausgesehen haben und verwendet wurden – ganz zu schweigen von dem ungelösten Problem, die von Vitruv bezeugten Bühnenbilder in der Wanddekoration des zweiten Stils nachzuweisen. Nach Vitruvs eigenem Zeugnis zeigt die tragische Kulisse Architektur und Ausstattung eines Königspalasts, die komische Kulisse Privathäuser, die satyrische Kulisse eine ländliche Idylle mit Grotten und Bäumen²⁸. Die Rückwand des New Yorker Cubiculum von Boscoreale²⁹ mit ihrer lauschigen Quellgrotte, den singenden Vögeln, den Bäumen und der berankten Pergola ist oft mit Vitruvs satyrischer Kulisse in Verbindung gebracht worden. Ob die Deutung dieser und anderer Wanddekorationen als Bühnenbilder zutrifft oder nicht – Vitruv bezeugt mit seinem Hinweis auf das Theater für bestimmte Wanddekorationen einen fiktiven Charakter und zugleich einen literarischen Bezug.

Die Theatermasken, die seit der Frühzeit des zweiten Stils zu den beliebtesten Versatzstücken der pompejanischen Malerei gehören (z. B. tragische und komische Masken auf den Wänden aus Boscoreale), können die Bühnenbildtheorie allerdings nicht stützen, denn das Genus der Maske und das Genus des Bildes stimmen allzu oft nicht überein³⁰. Die Masken müssen vielmehr ihre Bedeutung in sich selbst tragen, indem sie als Requisiten dramatischer Aufführungen das griechische Theaterwesen als Objekt literarischer Bildung evozieren oder durch ihre Verbindung mit dem dionysischen Kult die Aura des Sakralen fördern, die zahlreiche Dekorationen mit ihren Tempeln und Kultstatuen, Kultgeräten und -symbolen durchweht. Man hat die zahlreichen sakralen Motive der Wanddekoration als Zeugnisse einer tiefen Religiosität werten wollen, ja man hat dem pompejanischen Haus geradezu den Charakter eines Heiligtums beigelegt³¹. Das ist mit der profa-

²⁶ H. Drerup, Zum Ausstattungsluxus in der römischen Architektur (1981²) 16ff.

²⁷ Vitruv VII 5. 2. ²⁸ Vitruv V 7. 9.

²⁹ Ph. Williams Lehmann, Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art (1953) Taf. 20.

³⁰ A. Allroggen-Bedel, Maskendarstellungen in der römisch-kampanischen Wandmalerei (1974) 28ff.

³¹ Schefold a. O. (s. Anm. 24) passim, bes. 34ff.

nen Realität des römischen Wohnbaus nicht vereinbar. Man wird der Wanddekoration des zweiten Stils kaum eine weitergehende Absicht zuschreiben können als die, durch die Zusammenstellung ausgesuchter Assoziations- und Stimmungsträger das vom Wohnraum vermittelte Lebensgefühl geistig und sinnlich zu steigern: die Verbindung von prächtigen Bauten, idyllischer Natur und sakralen Motiven macht den Wohnraum zu einem *locus amoenus*.

Natürlich ist das Gartenbild von Boscoreale von der Wiedergabe eines alltäglichen Villengartens nicht zu unterscheiden. Die Auffassung, Wanddekorationen zweiten Stils bildeten nicht nur in diesem Fall, sondern ganz allgemein reale Situationen der sie tragenden Haus- und Villenarchitektur ab, ist vor allem von J. Engemann³² ausführlich begründet worden. Auch diese Auffassung steht im Widerspruch zum genuin dekorativen Charakter der Wandmalerei.

Gleichwohl besteht zwischen der Wanddekoration und der Architektur des römischen Wohnbaus ein enger Zusammenhang. Hier wie dort nämlich sind der symmetrisch organisierte Durchblick und Ausblick wesentliche Gestaltungsmittel³³. Ungeachtet seines im ganzen unregelmäßigen Grundrisses bietet beispielsweise das Menanderhaus in Pompeji dem Eintretenden das gesuchte symmetrische Bild einer durch verschiedene Hell- und Dunkelzonen in die Tiefe gestaffelten Raumfolge³⁴. Die Inkaufnahme ungleicher Säulenabstände im Peristyl zeigt, wie bewußt das ästhetische Prinzip zur Anwendung gebracht ist. Für die römische Villa ist, wie aus zahlreichen literarischen Zeugnissen hervorgeht, die beherrschende Fernsicht auf eine reizvolle Landschaft ein wichtiges Bewertungskriterium. Die Aussicht einer Villa entwickelt sich geradezu zu einem Rechtsgut, sie kann zum gerichtlich einklagbaren Besitz einer Villa gehören. Eine in zeitgenössischen Villenbeschreibungen häufig gebrauchte Wendung ist, daß eine Villa „hinausblickt“ (*spectat, prospectat, prospicit*), oft mit Angabe eines Blickziels. Eine Gruppe suburbaner Villen vor dem Herculaner Tor Pompejis³⁵ ist geeignet, den Sachverhalt zu illustrieren. Obwohl das Wegenetz nicht den geringsten Anlaß dazu bietet, sind alle Villen einheitlich nach Südwesten ausgerichtet.

³² Engemann in seinem Anm. 10 zitierten Buch. Zur Wand aus Boscoreale vgl. Williams Lehmann a. O. (s. Anm. 29) 114ff.

³³ H. Drerup, RM 66, 1959, 147ff.

³⁴ ders., RM 66, 1959, 156 Abb. 1 Taf. 41.

³⁵ ders., MarbWPr 1959, 11 Abb. 9.

Der Blick über den Garten der Diomedesvilla³⁶ läßt den Grund für die gleichförmige Orientierung erkennen: die Aussicht auf den Golf von Neapel mit der Insel Capri und der Halbinsel Sorrent. Der Römer genießt den Ausblick im Verweilen und von einem festgelegten Platz aus: etwa während der Mahlzeit, im Ruhen oder auch im Bade. In den Beschreibungen, die später der jüngere Plinius von seinen Villen gibt³⁷, sind einzelnen Räumen der Villa ganz bestimmte Ausblicke zugeordnet: dem Speisesaal, dem Gartenhaus, der Laube, der Exedra, dem Turm. Dabei ist wichtig, daß auch die architektonische Rahmung des Ausblicks ausdrücklich erwähnt wird, sei der Ausblick nun durch Türen oder Fenster verschiedener oder besonderer Form geführt, zwischen Säulen hindurch, durch Raumfluchten oder Höfe. Es ist die architektonische Rahmung, die dem Ausblick einen besonderen Reiz verleiht, indem sie ihn zum Bild macht.

Im städtischen Wohnhaus Pompejis tritt der künstliche Garten an die Stelle der natürlichen Landschaft. Das Gartenperistyl der Casa degli Amorini dorati konnte früher einen besonders stimmungsvollen Eindruck eines solchen Stadtgartens vermitteln³⁸. Um das Peristyl herum liegen Wohnräume, die sich mit offener Front bzw. mit einer weiten Tür oder einem Fenster zum Garten hin öffnen³⁹. In diesen Räumen weisen die Dekorationen der Seitenwände oft eine sog. asymmetrische Perspektive auf: wie in der Exedra im Haus der Silberhochzeit⁴⁰ sind die Tiefenorthogonalen nicht zur jeweiligen Wandmitte, sondern einheitlich in Richtung auf die Rückwand des Raumes verkürzt, d. h. die Wanddekoration ist auf einen Betrachterstandort in der Tiefe des Raumes bezogen (Abb. 1). Im Haus der Silberhochzeit ist an den Seitenwänden des großen Oecus wie der kleinen Räume x-y-z durchweg eben diese Blickrichtung angelegt⁴¹. In der Tat ist es jeweils der rückwärtige Raumabschnitt, der dem Aufenthalt dient: im Oecus ist er durch einen von vier Säulen getragenen Gewölbeeinbau ausgezeichnet, und in den beiden Cubicula bezeichnen querliegende Tonnengewölbe unmittelbar vor der Rückwand den Standort der Kline. Der

³⁶ A. Maiuri - R. Pane, La Casa di Loreio Tiburtino e la Villa di Diomede in Pompei (1947) 11 (Monumenti Italiani II/1).

³⁷ E. Lefèvre, *Gymnasium* 84, 1977, 519ff.

³⁸ Vgl. A. Maiuri, Pompeji (1963) (Führer durch die Museen, Galerien und Denkmäler Italiens III) 141 Abb. 58.

³⁹ Haus der Silberhochzeit: H. Kähler, *Rom und seine Welt* (1960) 106 Abb. 55.

⁴⁰ Beyen a.O. (s. Anm. 2) II/1 Abb. 5; vgl. Anm. 39.

⁴¹ Verf., *MarbWPr* 1968, 105 Abb. 3.

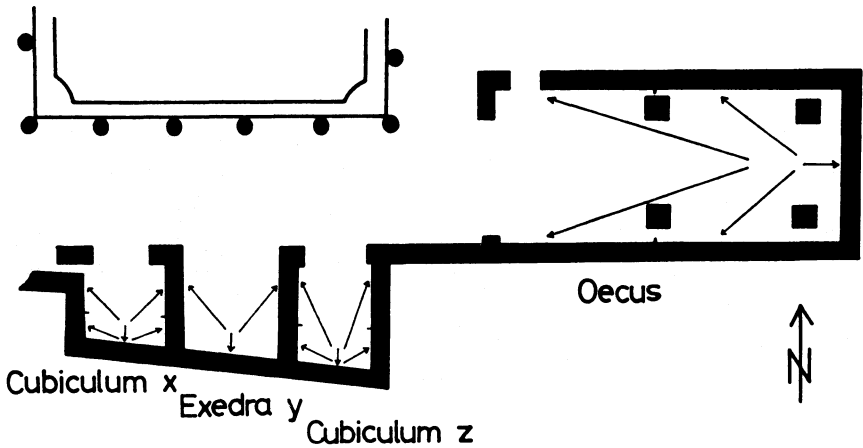


Abb. 1 Pompeji, Casa delle Nozze d'Argento. Perspektivische Systeme der Wanddekoration

Abstand des Benutzers vor der Frontöffnung eines solchen Zimmers läßt ihm diese als Rahmung des realen Ausblicks in Erscheinung treten. Mit dem realen Ausblick ist die Blickführung der Wanddekoration, die in zahlreichen Fällen gemalte Durchblicke enthält, bewußt zur Deckung gebracht. Beide sind auf denselben festgelegten Standort bezogen, so daß die Grenzen von Realität und Bild, von Natur und Kunst in der ästhetischen Rezeption aufgehoben erscheinen. – Die verbundene Anwendung des Prospekts in Architektur und Wanddekoration, die beiden Gattungen eigene Verbindung von Architektur- und Landschaftsmotiven sowie die Gliederungsprinzipien der Symmetrie und Axialität erweisen den zweiten Stil erneut als eine spezifisch römische Kunst.

A. H. Borbein⁴² hat der Prospektmalerei des zweiten Stils Motive des lukrezischen Lehrgedichts *De rerum natura* gegenübergestellt: den die freie Sicht verstellenden Scherwänden entsprechen die *moenia mundi* des Gedichts, den entrückten Örtlichkeiten jenseits der Scherwände die *sedes quietae* der Götter. Borbein hebt vor allem auf die dem literarischen und dem gemalten Bild gemeinsame Sehweise ab (der Blick wird jeweils von einem festen Standort über eine Grenze hinweg auf ein jenseits davon befindliches Ziel gelenkt), d. h. der Vergleich zielt weniger auf den Inhalt der lukrezischen Philosophie als vielmehr auf die Form ihrer

⁴² A. H. Borbein, in: *Neue Forschungen in Pompeji* (s. Anm. 25) 61ff.

sprachlichen Darbietung. Nach vergleichbaren Zügen in der nichtlukrezischen Literatur der Zeit bliebe zu suchen. Lukrez starb 55 v. Chr., d. h. er wird Dekorationen der Phase Ib noch gekannt haben, die durch die Einführung des Prospekts, wie wir am Beispiel der Mysterienvilla sahen, gekennzeichnet ist.

Fresken der Art, wie sie in der Villa von Oplontis gefunden wurden, hat Lukrez wohl kaum noch gesehen. Sie gehören der Phase Ic an. Mit der großen Wand im Raum 15 der Villa wollen wir die chronologische Betrachtung des zweiten Stils fortsetzen⁴³. In der Ausweitung der Prospektfläche gegenüber den geschlossenen Partien, in der Fülle von architektonischen Körpern, von Überschneidungen und perspektivisch verkürzten Tiefenorthogonalen geht diese Wand noch über Boscoreale hinaus, bedeutet sie eine nochmalige Steigerung der beobachteten Entwicklung zu einer illusionistischen Ausweitung des Bildraums. Eine nähere Analyse läßt jedoch auch Tendenzen erkennen, die mit dieser Entwicklung nicht übereinstimmen, ja ihr in gewisser Weise sogar entgegengesetzt sind. Von den Zimmerecken aus führen mit Rundschilden behängte Wände beidseitig in die Tiefe. Zwischen roten Pfeilern, an denen Tiergehörne und Girlanden aufgehängt sind, öffnen sich Durchblicke in eine Gartenlandschaft. Einerseits erschließen diese Seitenprospekte Bereiche des Außenraums, die bis dahin aus den Dekorationen ausgeschlossen waren, nämlich die Bereiche jenseits der realen Zimmerecken, und bewirken so eine Steigerung der Raumillusion. Andererseits erscheinen jetzt in ein und derselben Wand Prospektfelder, die nicht einheitlich wandparallele Rahmenebenen besitzen, sondern im Winkel von 90° zueinander stehen. Da darüber hinaus vom Motivischen her ein räumlicher Zusammenhang der Seitenprospekte mit dem Hauptprospekt der Mitte nicht nahegelegt wird, entsteht eine zunächst kaum merkliche Desintegration des Prospektraums. Es kommt ferner hinzu, daß in den seitlichen Prospekten die sonst üblichen und geradezu typischen in die Tiefe führenden Motive fehlen, auf eine Verbindung von Vordergrundarchitektur und Inhalt des Prospekts verzichtet wird; die Folge davon ist Verunklärung der Distanzen und bildhafte Isolierung des Einzelprospekts.

Ähnlich ambivalent ist der Effekt der mehrfach durchbrochenen, beinahe zum Gerüst verdünnten wandparallelen Vordergrund-

⁴³ de Franciscis a. O. (s. Anm. 25) 29 Abb. 24–25.



architektur. Einerseits wirkt sie durch die zahlreichen Überschneidungen mit dem Inhalt des Prospekts als Repoussoir, sie läßt vor allem die unterschiedliche Entfernung einzelner Dinge (etwa des Dreifußmonuments und der in die Tiefe führenden Säulenhallen) ganz unmittelbar ablesen und fördert so die Erscheinung räumlicher Kontinuität. Andererseits wird der Prospekt in zahlreiche Einzelfelder zerlegt, wird das Auge angehalten, Ausschnitte des Prospekts isoliert in dem von der Vordergrundarchitektur gebildeten Rahmen zu betrachten⁴⁴. – In Oplontis steht einer extrem gesteigerten illusionistischen Raumausweitung als gegenläufiger Effekt komplementär gegenüber eine beginnende Desintegration des fiktiven Raums sowie ein Abbau der Kontinuität von fiktivem und realem Raum.

Auf einer Wand im Nationalmuseum Neapel⁴⁵ bewirken die seitlich in die Tiefe führenden gewölbten Korridore mit ihren Brunnen und Bogenfenstern sowie auch die dreifach hintereinandergestellten korinthischen Säulen zwar einen beträchtlichen Tiefenaufschluß im Sinne der bisherigen Entwicklung, insgesamt jedoch finden wir die in Oplontis erst in Spuren bemerkten gegenläufigen Tendenzen verstärkt fortgesetzt. Ich weise auf einiges hin. 1. Die Vordergrundarchitektur ist zu einem freistehenden Gebäude mit Mittelädicula geworden. Ihre Bezugnahme auf die gebaute Realität des Hauses und damit der kontinuierliche Zusammenhang von realem und fiktivem Raum geht verloren: wollte die Vordergrundarchitektur bisher Umgebung des Betrachters sein, so wird sie jetzt zu dessen Gegenüber. 2. Durch die Verschließung der Prospektfelder oberhalb der Scherwände wird der Mittelprospekt isoliert, wird der Eindruck eines hinter der Vordergrundarchitektur sich erstreckenden Raumkontinuums zerstört. 3. Die Isolierung des Prospekts wird noch dadurch verstärkt, daß jetzt auch in der Mitte alle Motive, die (wie bisher die in die Tiefe führenden Säulenhallen) den Inhalt des Prospekts mit der Vordergrundarchitektur verbanden, entfallen sind. – Der Effekt der bildhaften Isolierung, der dem Prospekt als solchem prinzipiell eigen ist, wird in der Wand des Neapolitaner Museums stilbildend zur Geltung gebracht. Zur fortgeschrittenen räumlichen Trennung von Vordergrundarchitektur und Prospekt kommt auf dieser Stufe bereits eine kompositionelle und motivische Differenzierung. So ist 1. der

⁴⁴ ebenda 30 Abb. 26.

⁴⁵ Curtius a. O. (s. Anm. 18) 111 Abb. 75. – A. de Franciscis, Il Museo Nazionale di Napoli (o. J.) Taf. XXVII.

Inhalt des Prospekts nicht mehr symmetrisch angelegt; der Dekorationscharakter wird dadurch gemildert, die Andersartigkeit gegenüber der Vordergrundarchitektur betont. 2. Der große Rechtecktempel hinter dem Rundtempel steht weder parallel noch senkrecht zur Bildebene; der Bezug auf die Orthogonalität der Vordergrundarchitektur wird gelöst, die Anordnung der Objekte im Prospekt erhält eine bildmäßige Freiheit. 3. Anders als die Vordergrundarchitektur nimmt der Prospekt handelnde menschliche Figuren auf – auch dies eine Entfernung vom Dekorativen hin zum Bildmäßigen.

An den Wänden des sog. Maskenzimmers auf dem Palatin in Rom⁴⁶ treten im Prospekt die architektonischen Motive zurück; das ländliche Heiligtum, das hier erscheint, ist räumlich wie motivisch von der Vordergrundarchitektur nachdrücklich isoliert. Die erneut gesteigerte Bildhaftigkeit des Prospekts resultiert zum einen aus seiner duftigen Farbigkeit, zum anderen aus einer den Rahmen berücksichtigenden Komposition: Überschneidungen der Gegenstände des Prospekts durch die Vordergrundarchitektur sind vermieden. Der Prospekt dieser Dekoration ist verschiedentlich als Tafelbild angesprochen worden. Daß bei aller Bildhaftigkeit hier dennoch ein Prospekt gemeint ist, zeigen neben den in den Kontur des Mittelfeldes eingreifenden Pfeilerkapitellen der Aedicula vor allem die Girlanden mit den daraufgefädelten beiden Reifen, die an der Rückseite der Architektur ganz offensichtlich frei pendelnd aufgehängt zu denken sind. Das Oszillieren zwischen verschiedenen Realitäten macht den Reiz dieser Dekoration ganz wesentlich aus, ist zum gesuchten Stilmittel geworden. Eine dem Landschaftsbild des späten zweiten Stils vergleichbare zunehmende Bildhaftigkeit der Landschaftsschilderung in der augusteischen Dichtung, insbesondere bei Horaz und Properz, hat P. Grimal auf denselben grundlegenden Wandel im frühaugusteischen Kunstgeschmack zurückgeführt⁴⁷. In der Wandmalerei beginnt auf dieser Stufe die Vordergrundarchitektur, den Charakter monumentaler Steinbauten abzulegen. Säulen und Pfeiler werden extrem dünn, Steinstrukturen an Wänden werden vermieden, die Architektur wirkt hölzern, bisweilen unwirklich.

Die Dekoration des Maskenzimmers gehört nicht mehr der Phase Ic an, wie der Ausgräber, G. Caretoni, vorgeschlagen

⁴⁶ B. Andreae, *Römische Kunst* (1973) Taf. 33. – G. Caretoni, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin* (1983) Taf. C.

⁴⁷ *L'Art décoratif à Rome à la fin de la république et au début du principat* (1981) 321ff. (Table ronde Rome 1979).

hat⁴⁸, sondern ist ein charakteristisches Beispiel der Phase II a. Das gilt auch für die meisten anderen Räume des Komplexes, der im Verdacht steht, das Wohnhaus keines geringeren zu sein als des Augustus selbst. Das Haus ist gleichzeitig mit dem angrenzenden Apollontempel erbaut worden, der in die Jahre 36–28 v. Chr. datiert ist. Seine Identifizierung ist topographisch überzeugend. Schwierigkeiten bereitet allerdings die Nachricht Suetons, Augustus habe zuletzt mehr als 40 Jahre lang im relativ bescheidenen Hause des Hortensius gelebt. Der Redner Hortensius ist bereits 50 v. Chr. gestorben, d. h. das Mauerwerk seines Hauses müßte älter sein als der Apollontempel. Das trifft zu für das dem Augustushaus unmittelbar benachbarte, schon länger bekannte sog. Haus der Livia, das man früher für das Haus des Augustus gehalten hat. Das Verhältnis beider Komplexe zueinander ist bisher nicht geklärt. Es wäre denkbar, daß das Liviahaus das Haus des Hortensius und damit das eigentliche Wohnhaus des Augustus ist, das später um den augusteischen Komplex erweitert wurde, der wegen seiner direkten Verbindung mit dem Apollontempel einen weniger privaten, eher halboffiziellen Eindruck macht.

Die Wanddekorationen des Liviahauses sind etwas entwickelter als die des Augustushauses und werden bereits der Phase II b zugerechnet. Die Vordergrundarchitektur hat nun soviel an Körperlichkeit und Tiefenräumlichkeit verloren (Taf. XII a), daß sie zu einer architektonisch verzierten roten Wand zusammengeschrumpft ist⁴⁹. Das Mittelbild – noch immer als Prospekt motiviert – ist zum Schauplatz des Mythos geworden: Hermes nähert sich der am Fuße eines Felsens sitzenden Io, um sie aus der Gewalt ihres Bewachers Argos zu befreien⁵⁰. Die Seitenprospekte mit ihrer belebten städtischen Architektur wollen zum Mittelbild schlecht passen: die räumliche Kontinuität innerhalb der Gesamtdекoration ist so weit zerschlagen, daß auch die inhaltliche Einheit zerbricht und unterschiedliche Realitäten widerspruchsvoll nebeneinandertreten können. Die Gestalten des Mittelbildes – zumindest jedenfalls die Io – sind einem griechischen Gemälde entnommen, das wahrscheinlich auf den Athener Maler Nikias aus dem 4. Jh. v. Chr. zurückgeht. Das gilt nicht für die Landschaft, in

⁴⁸ G. Carettoni, RM 90, 1983, 416. – ders., Haus des Augustus (s. Anm. 46) 89.

⁴⁹ G. E. Rizzo, *Le pitture della Casa di Livia* (1936) 16 Abb. 11 (Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III/3). Hier Taf. XII a.

⁵⁰ R. Bianchi-Bandinelli, Rom. Das Zentrum der Macht (1970), 128 Abb. 134.

der die Gestalten sich bewegen: sie ist eine aus der Prospektmalerei entwickelte Schöpfung der Dekorationskunst. Das pompejanische Wandbild ist ein durch die stilistische Veränderung der Gesamtdекoration entstandenes Derivat des Prospekts. Sein bevorzugter Gegenstand sind Motive aus der griechischen Literatur. Wie auf dem Fragment eines Iliasbildes mit dem Myrmidonenfürsten Peisandros aus einem Haus in Pompeji⁵¹ tragen die Figuren gern griechische Namensbeischriften, die die Fähigkeit des Hausherrn, griechische Autoren zu lesen, dokumentieren oder gelegentlich vielleicht auch nur vortäuschen sollen. In einem anderen pompejanischen Haus bestätigen großformatige Illustrationen hellenistischer Epigramme das ausgeprägt literarische Interesse am Wandbild⁵².

Die Reduktion der Körperlichkeit und der Abbau von räumlichen Tiefenbezügen in der Dekoration setzt sich zum Ende des zweiten Stils hin fort. In einem unter der Farnesina in Rom gefundenen Haus sind die Säulen der Vordergrundarchitektur stengelhaft ausgedünnt, ihr Abstand zur dahinter gemalten Wand wird nicht mehr ansichtig⁵³. Die körperliche und räumliche Logik wie auch die stoffliche Qualität der dargestellten Gegenstände tritt zurück zugunsten einer eigenwertig dekorativen Wirkung klar umgrenzter Felder von kontrastreicher Lokalfarbigkeit. Um in der Oberwandzone zwischen Vordergrundarchitektur und Prospekt überhaupt unterscheiden zu können, bedarf es der Kenntnis der typologischen Genese dieser Dekoration. Allenthalben wuchern jetzt zierliche Ornamente und phantastischer Zierat: in den seitlichen Feldern z. B. stehen Isisstatuen auf vegetabilischen Podesten, begleitet von aus Blütenkelchen herauswachsenden Halbfiguren wilder Raubkatzen. Die dekorative Verwendung von Isisbildern, Isisattributen und -symbolen darf wieder nicht als Ausdruck religiöser Überzeugung genommen werden, sondern ist eine regelrechte Mode geworden, seit Octavian 30 v. Chr. Ägypten zur römischen Provinz gemacht hat.

Die Entwicklung kann nicht weitergetrieben werden, ohne daß eine grundlegende Veränderung der Wanddekoration eintritt. Als Beispiel für den dritten pompejanischen Stil mag das schwarze

⁵¹ V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell' Abbondanza* (anni 1910-1923) (1953) II 966 Abb. 986.

⁵² *Casa degli Epigrammi*: B. Neutsch, *JdI* 70, 1955, 155ff.

⁵³ Beyen a. O. (s. Anm. 2) II/1 Abb. 241. – I. Bragantini – M. de Vos, *Museo Nazionale Romano. Le Pitture. II/1* (1982) Taf 36.

Zimmer der Villa von Boscotrecase⁵⁴ dienen (unweit Pompejis, die Dekorationen in New York). Auf der großflächig eingefärbten Wand (Taf. XIIb) treten ornamentierte Streifen, willkürlich bewegte Linien und stengeldünne Kandelaber gleichberechtigt neben zum Ornament reduzierte Architekturglieder. Die architektonische Gliederung der Wand ist zum abstrakten System geworden, das sehr verschiedenartige Bildelemente in eine strenge Ordnung bindet. Form und Farbe schaffen hier nicht mehr eine Illusion von Raum und Körpern, es haftet ihnen nur noch deren Bedeutung an. Die älteste datierbare Dekoration dritten Stils findet sich in der Grabkammer der Cestius-Pyramide in Rom. Da der 12 v. Chr. verstorbene Agrippa unter den Erben des Grabherrn genannt wird, kann der Übergang vom späten zweiten zum frühen dritten Stil in das vorletzte Jahrzehnt des 1. Jhs. v. Chr. datiert werden.

Der späte zweite und der dritte Stil sind die Wanddekoration bereits der augusteischen Zeit. Der 19 v. Chr. gestorbene Vergil hat Dekorationen des späten zweiten Stils (wie etwa die Farnesina-Fresken) sicher noch gesehen, kaum aber die Anfänge des dritten Stils, die der erst 8 v. Chr. gestorbene Horaz gerade noch kennengelernt hat; Ovid war an der Wende vom zweiten zum dritten Stil etwa 25 bis 30 Jahre alt. Obwohl aufwendige Wanddekoration allenthalben vor Augen gestanden haben muß, findet sich bei keinem der augusteischen Dichter und Schriftsteller die geringste Erwähnung. Lediglich der Architekt Vitruv gibt bei der Behandlung von Estrichen und Wandputz eine Darstellung des zweiten Stils von einer allerdings erstaunlichen Schärfe und Eindringlichkeit⁵⁵. Vitruvs zehn Bücher über Architektur, in den späten dreißiger Jahren bereits begonnen, sind überwiegend in den zwanziger Jahren entstanden, zeitgleich mit der jüngsten Phase des zweiten Stils. Da Vitruv als alter Mann schrieb, hat er die Entwicklung des zweiten Stils von Anfang an selbst miterlebt. Am Anfang der Wandmalerei, so schreibt er, habe die Nachahmung marmorierten Stucks (also des ersten Stils) gestanden, dann seien Gesimse und andere architektonische Zierformen hinzugekommen. Noch später habe man begonnen, auch Gebäude, Giebel und Säulen in perspektivischer Malerei wiederzugeben, auf bestimmten Wänden auch die bereits erwähnten Kulissenbilder tragischer, komischer oder satyrischer Art, auf besonders langen Wänden Landschaften mit cha-

⁵⁴ P. H. v. Blanckenhagen – Chr. Alexander, *The Paintings from Boscotrecase*. RM 6. Erg.-Heft (1962) Taf. 2.5. Hier Taf. XIIb.

⁵⁵ Vitruv VII 5. 1–8.

rakteristischen Formationen und Motiven (nämlich Häfen, Vorgebirgen, Gestaden, Flüssen, Quellen, Meerengen, Heiligtümern, Wäldern, Bergen, Herden und Hirten). In die Landschaft habe man verschiedentlich Figurenfolgen eingefügt, die Götterbilder und Erzählungen zeigten, die Kämpfe um Troja und die Irrfahrten des Odysseus. Hier mag Vitruv den bekannten esquilinischen Fries⁵⁶ vor Augen gehabt haben (übrigens wieder mit griechischen Namensbeischriften): die gesuchten Landschaftsformationen und das Thema der Odysseus-Abenteuer passen ebensogut zu Vitruvs Beschreibung wie die ausgeprägte Fernansichtigkeit.

Vitruv stellt die älteren Phasen des zweiten Stils als eine Entwicklung dar, deren Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Ablauf evident ist. Das Odysseefresko gehört der Phase IIa an, dürfte allerdings noch vor der Abfassung des vitruvianischen Werks gemalt sein. Die bis dahin entstandenen Dekorationen faßt Vitruv unter dem Aspekt der Naturwahrheit zusammen: man habe naturgetreue Abbilder realer Gegenstände geschaffen. Diese Malerei findet Vitruvs Zustimmung, denn Naturtreue gilt ihm als Grundprinzip jeglicher Malerei: *pictura imago fit eius, quod est seu potest esse*. Heute aber, so klagt er, werde auf Grund einer falschen Einstellung naturgetreue Malerei abgelehnt. Statt Säulen male man lieber kannelierte Rohrstengel auf die Wand, statt Giebeln Blatt- und Volutenkonstruktionen; ferner Kandelaber mit Tempelchen, Blumen mit sinnlos daraufsitzenen Gestalten, Pflanzenstengel mit menschlichen und tierischen Halbfiguren. *Haec autem*, wettet Vitruv, *nec sunt nec fieri possunt nec fuerunt*, denn ein Rohr kann kein Dach tragen, ein biegsamer Stengel kein daraufsitzenes Figürchen, und aus Wurzeln und Stengeln können keine Halbfiguren hervorsprießen. Noch Horaz hat in den Einleitungsversen seiner *Ars poetica* (verfaßt zwischen 23 und 20 v. Chr.) das aus menschlichen und tierischen Körperteilen zusammengefügte Monstrum sowie die unpassende Verbindung verschiedener Themen als Musterbeispiele schlechter Malerei vor Augen gestellt, ohne allerdings auf die gleichzeitige Wanddekoration Bezug zu nehmen. Vitruv kann nicht verstehen, daß die Zeitgenossen eine unnaturalistische Malerei nicht nur nicht ablehnen, sondern sogar beifällig beurteilen. Er ist ein unversöhnlicher, ja geradezu leidenschaftlicher Gegner dieser Malerei, die er als unsinnig und falsch empfindet; den Malern wirft er vor, mangelndes

⁵⁶ B. Andreae, RM 69, 1962, 116 Beil. Abb. 4. K. Woermann, Die antiken Odyssee-Landschaften vom esquilinischen Hügel zu Rom (1876) Taf. 6.

Können durch die verschwenderische Anwendung teurer Farben verbergen zu wollen.

Es kann kein Zweifel bestehen, daß die Phase IIb, daß die Wanddekoration der zwanziger Jahre gemeint ist. Liviahaus⁵⁷ und Farnesinahaushaus⁵⁸ liefern für die von Vitruv abgelehnten Motive zahlreiche Beispiele. Vitruv steht dem den Zeitstil prägenden augusteischen Kunstbetrieb fern. Seine Tempelarchitektur ist griechisch und geht auf eine wohl aus Kleinasien stammende hellenistische Quelle zurück, der Vitruv auch in der Theorie verpflichtet ist. Diese Theorie führt auch die Architektur auf die Nachahmung der Natur zurück und verlangt sogar vom konkreten Bauentwurf eine mimetische Legitimation. Vitruvs Standort in der griechischen Kunsttheorie und die Stilentwicklung der augusteischen Wanddekoration sind unvereinbar. Es ist diese Gegnerschaft, die einem Mann wie Vitruv den augusteischen Stilwandel bewußt werden läßt, ihn einerseits zum unmittelbarsten zeitgenössischen Zeugen eines kunstgeschichtlich sehr folgenreichen Geschehens macht, ihm andererseits aber den Blick verstellt für die neuen Möglichkeiten einer Kunst, die das Bild aus seiner Bindung an eine fiktive Realität befreit und dadurch seine Eignung fördert, gedankliche Inhalte aufzunehmen. Dem entspricht in der Porträtkunst, um nur diese kurz anzusprechen, die Fähigkeit, aus dem einem physiognomischen Befund verhafteten Bildnis der späten Republik⁵⁹ ein Kaiserbildnis⁶⁰ zu entwickeln, das die Individualität des Dargestellten zeitlos überhöht und so der neuen Herrschaftsform den ihr gemäßen formalen Ausdruck verleiht, kurz: aus einem Octavian einen Augustus macht. Die Entstehung eines augusteischen Stils kann in keiner anderen Kunstgattung so kontinuierlich verfolgt werden wie in der Wanddekoration.

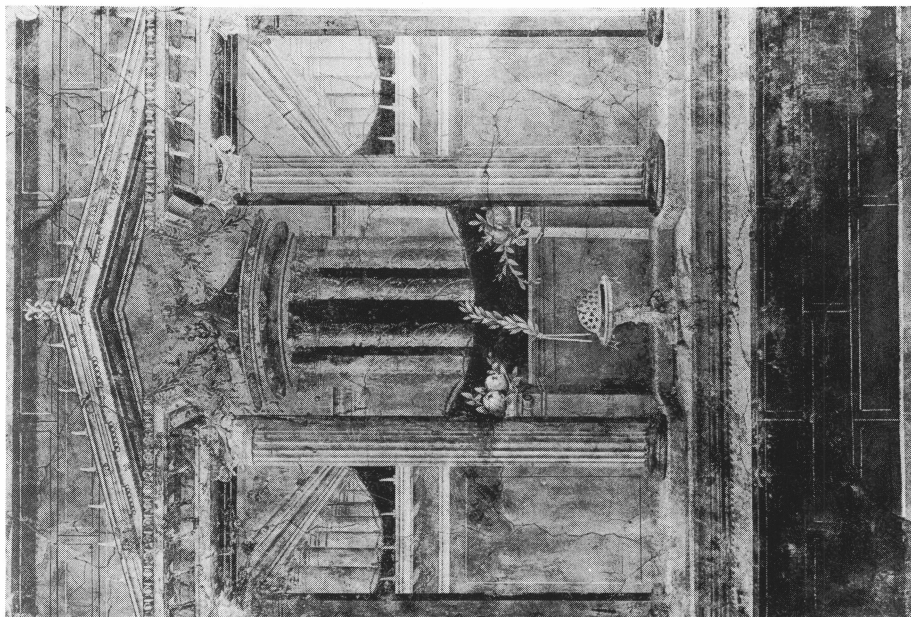
Tafelverzeichnis. Taf. XIa: Pompeji, Casa del Fauno. Wanddekoration 1. Stils. – Taf. XIb: Boscoreale, Villa des P. Fannius Synistor. Wanddekoration 2. Stils (Phase I c). – Taf. XIIa: Rom (Palatin), Haus der Livia. Wanddekoration 2. Stils (Phase II b). Rekonstruktion. – Taf. XIIb: Boscotrecase, Villa des Agrippa Postumus. Wanddekoration 3. Stils. Rekonstruktion.

⁵⁷ Rizzo a. O. (s. Anm. 49) 12 Abb. 3.

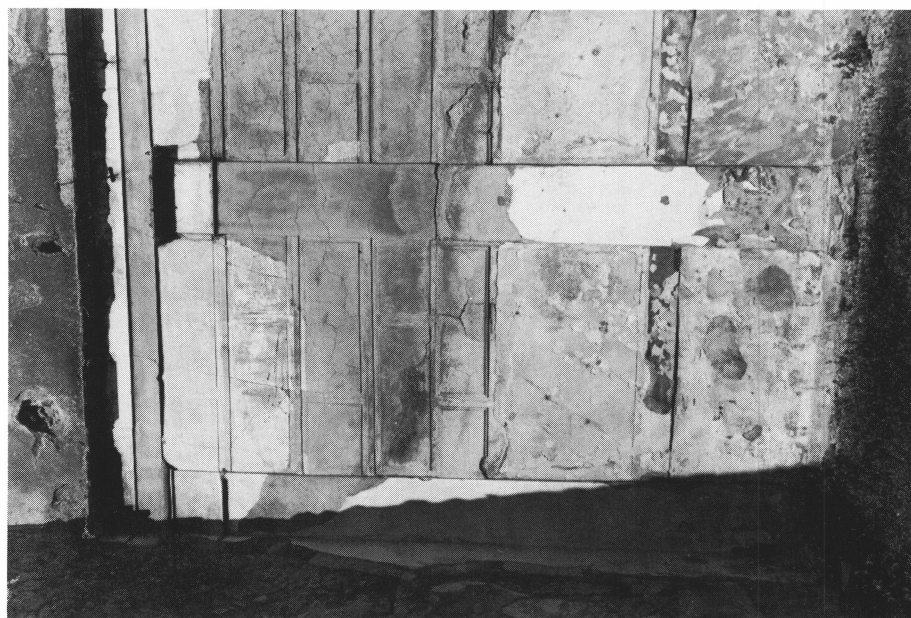
⁵⁸ Bragantini-de Vos a. O. (s. Anm. 53) Taf. 38.

⁵⁹ Caesar aus Tusculum: Inst.-Neg. Rom; vgl. Kähler a. O. (s. Anm. 39) Taf. 81.

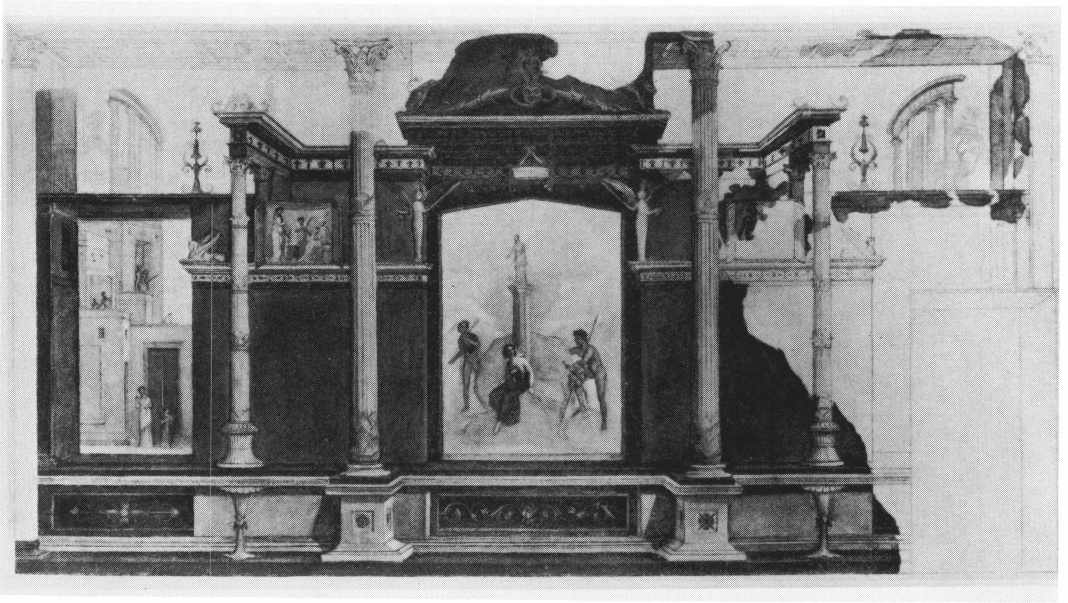
⁶⁰ Augustus von Primaporta: E. Simon, Der Augustus von Primaporta (1959) Taf. 4 (Opus Nobile XIII).



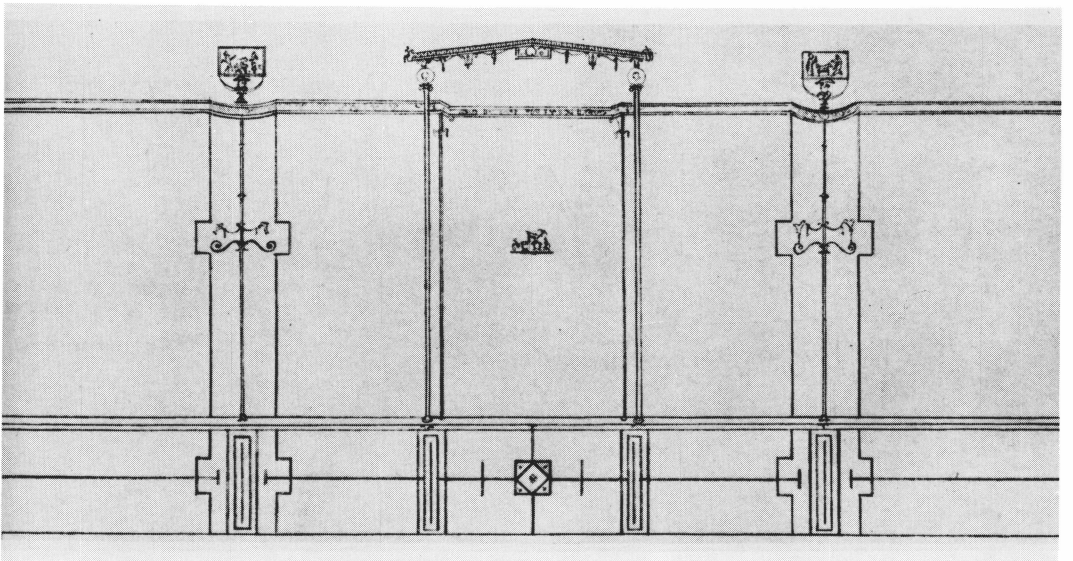
b



a



a



b