

KÖLNER JAHRBUCH  
FÜR VOR- UND FRÜHGESCHICHTE

24. BAND · 1991

SONDERDRUCK



GEBR. MANN VERLAG · BERLIN

# INHALT

## 4. INTERNATIONALES KOLLOQUIUM ZUR RÖMISCHEN WANDMALEREI KÖLN, 20.-23. SEPTEMBER 1989

### DIE WANDMALEREI IN DER REPUBLIK UND DER FRÜHEN KAISERZEIT

#### *ENTSTEHUNG UND CHRONOLOGIE*

ERIC M. MOORMANN, Zwei Landschaftsdarstellungen in der Casa sannitica in Herculaneum . . . . .	11
NAÏDÈ FERCHIOU, Stucs puniques hellénistiques de Carthage . . . . .	19
WOLFGANG EHRHARDT, Vitruv und die zeitgenössische Wandmalerei . . . . .	27
FRANÇOISE ALABE, Peintures apparentées au deuxième style pompéien découvertes à Delos . . . . .	33

#### *REGIONALE ENTWICKLUNG IN ITALIEN*

AGNES ALLROGGEN-BEDEL, Lokalstile in der campanischen Wandmalerei . . . . .	35
WOLFGANG WOHLMAYR, Der hellenische Meister in Herkulaneum . . . . .	43
MARIO CYGIELMAN und CRISTINA DANTI, I frammenti di affresco provenienti dall'edificio romano delle Paduline – Castiglione della Pescaia (Grosseto) . . . . .	51
MONICA SALVADORI, Gli affreschi della villa romana di Torre di Pordenone . . . . .	59

#### *THEMEN UND MOTIVE DER DARSTELLUNGEN*

F. G. J. M. MÜLLER, Der Freskenzyklus aus dem großen Oecus der Villa des Publius Fannius zu Boscoreale: Eine neue Interpretation . . . . .	65
BURKHARDT WESENBERG, Zur Bildvorstellung im großen Fries der Mysterienvilla . . . . .	67
BRIGITTE HUND SALZ, Neues zum großen Fries der Mysterienvilla . . . . .	73
PENELOPE M. ALLISON, 'Workshops' and 'Patternbooks' . . . . .	79
VOLKER FEHRENTZ, Der „Baitylos“ in der römischen Wandmalerei . . . . .	85
HENNING WREDE, Augustus und das mythologische Landschaftsbild . . . . .	91
FRANÇOISE GURY, La découverte de Télèphe à Herculaneum . . . . .	97
ELEANOR WINSOR LEACH, The Iconography of the Black Salone in the Casa di Fabio Rufo . . . . .	105
MARIETTE DE VOS, La fuga di Enea in pitture del I secolo d.C. . . . .	113

#### *WANDDEKORATIONEN DER MITTLEREN UND SPÄTEN KAISERZEIT IN ITALIEN*

NICOLE BLANC, Architectures du IV <sup>e</sup> style pompéien dans la décoration en stuc . . . . .	125
WILLEM J. TH. PETERS, Die Wandmalerei des Vierten Stils im Hause des M. Lucretius Fronto in Pompeji	135
VOLKER MICHAEL STROCKA, Campanische Wandfresken Vierten Stils im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart . . . . .	141
LUCIANA JACOBELLI, Le pitture e gli stucchi delle terme suburbane di Pompei . . . . .	147
RENATE THOMAS, Zur Chronologie des Dritten und Vierten Stils . . . . .	153
JENNES H. A. C. DE MOL, Some Remarks on Proportions in Fourth Style Wall-Paintings in Pompeii . .	159
RICHARD E. L. B. DE KIND, Two Tondo-Heads in the Casa dell'Atrio a Mosaico (IV 1-2) at Herculaneum. Some Remarks on Portraits in Campanian Wall-Paintings . . . . .	165
JOHN R. CLARKE, New Light on the Iconography of Jupiter, Ganymede, and Leda in the Painting of the House of Jupiter and Ganymede at Ostia Antica . . . . .	171

## ZUR BILDVORSTELLUNG IM GROSSEN FRIES DER MYSTERIENVILLA

von Burkhardt Wesenberg

Konstitutiv für die Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils ist eine illusionistische Architekturmalerie. Bilder von Lebewesen, Mensch wie Tier, haben in dieser Architekturmalerie den Charakter des Akzessorischen. Vornehmlich begegnen sie als Bild im Bilde, d. h. etwa auf Tafelbildern und bemalten Scherwänden, oder als Statuen, Reliefs, Konsolfigürchen, Akrotere, Gerätzier und dergleichen mehr. Unter denjenigen Lebewesen, die in der Wanddekoration als tatsächlich lebendig vorgestellt werden, herrschen zwei Arten deutlich vor: Vögel und Menschen. Da die Unterscheidung von fiktiver Realität und Bild im Bilde nur von den Anfängen des zweiten Stils bis einschließlich der Phase Beyen IIa einigermaßen möglich erscheint, sei im folgenden die Betrachtung auf diesen Bereich der Wanddekoration beschränkt<sup>1</sup>.

Lebende Vögel haben ihren Platz sowohl in der Vordergrundarchitektur als auch in den Prospekten. In den Prospekten bevölkern sie die dort vorhandene Vegetation und dienen ganz offenkundig dem Zweck, den Eindruck lebendiger Natur zu steigern. Lebende Vögel in Prospekten sind in der Phase Ic noch selten (New Yorker Cubiculum aus Boscoreale)<sup>2</sup>, in Phase IIa begegnen sie zahl- und artenreich (Casa del Menandro, Exedra am Peristyl)<sup>3</sup>. Die Vordergrundarchitektur erobern lebende Vögel bereits in der Phase Ic (Oplontis<sup>4</sup>; Casa del Labirinto in Pompeji)<sup>5</sup>. Stilgeschichtlich markiert die Phase Ic den Höhepunkt illusionistischer, Bildraum und Realraum bruchlos verbindender Architekturmalerie. Die Vögel sitzen gern auf den Scherwänden oder den dahinter aufgehängten Vorhängen und unterstützen so die Illusion einer Öffnung in das Freie.

Lebendige Menschen finden ebenfalls in die Vordergrundarchitektur Eingang, zunächst allerdings nur als relativ kleine Figuren im Obergeschoß zweigeschossiger Dekorationen (Casa del Criptoportico<sup>6</sup>; Haus des Augustus)<sup>7</sup>. Auch die verschiedenen Formen des Prospekts nehmen lebendige Menschen auf, so im unteren Cubiculum des Augustushauses<sup>8</sup> der Mittelprospekt der Rückwand

und die Flügelprospekte der Seitenwände. Lebendige Menschen in einem Oberwandprospekt zeigt der Odysseefries vom Esquilin<sup>9</sup>.

Die frühen Darstellungen lebendiger Menschen gehören der Phase IIa an – bis auf eine Ausnahme: das Haus Pompeji VI ins. occ. 41, wo sie ganz am Ende der Phase Ic, am Übergang bereits zur Phase IIa, sowohl in der Vordergrundarchitektur<sup>10</sup> (Abb. 1) als auch in einem Mittelprospekt<sup>11</sup> schon vorhanden sind. Anders als die lebenden

<sup>1</sup> Die Anmerkungen verweisen im allgemeinen nur auf die im mündlichen Vortrag gezeigten Beispiele. Auf Einzelnachweise von Abbildungen des Mysterienfrieses wird verzichtet. Neben A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (1931) sind farbige Abbildungen längerer Wandabschnitte von Interesse: Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (1967) Taf. V; B. Andreac, *Römische Kunst* (1974) Taf. 27–32; A. McKay, *Römische Häuser, Villen und Paläste* (1980) 147; A. de Franciscis, *Forma e colore. La pittura pompeiana* (o.J.) Taf. 6–9. – Verzichtet wird auch auf den Nachweis der geläufigen Abbildungen bei H. Beyen, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I* (1938). II (1960).

<sup>2</sup> Ph. Williams Lehmann, *Roman Wall Paintings from Boscoreale* in the Metropolitan Museum of Art (1953) Taf. 20.

<sup>3</sup> A. Maiuri, *La Casa del Menandro* (1932) Taf. II.

<sup>4</sup> A. de Franciscis, in: NFiP (1975) Abb. 24–26.

<sup>5</sup> J. Engemann, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*. RM Erg.-H. 12 (1967) Taf. 41,3–42.

<sup>6</sup> V. Spinazzola, *Pompei alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza* (1953) 467 Abb. 533. 472 Zusatztafel 7. 474 ff. Abb. 539–540. 478 ff. Abb. 543–546.

<sup>7</sup> G. Caretoni, RM 90, 1983, 486 Abb. 4. Farbtaf. 4; ders., *Das Haus des Augustus auf dem Palatin* (1983) 43 Abb. 5. Farbtaf. J.

<sup>8</sup> Ders., RM 90, 1983, 401 Abb. 8. Taf. 102–103. Farbtaf. 9. 12–13; ders., *Haus des Augustus*, 59 Abb. 9. Taf. 16–17. Farbtaf. Q2.R.V.

<sup>9</sup> B. Andreac, RM 69, 1962, II6 Beilage; P.H. v. Blanckenhagen, RM 70, 1963, Taf. 44–52.

<sup>10</sup> E. M. Moormann, *La pittura parietale Romana come fonte di conoscenza per la cultura antica* (1988) 201 Nr. 262/2 (Abb.).

<sup>11</sup> L. Curtius, *Die Wandmalerei Pompejis* (1929) II10 ff. Abb. 74–76; *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (1986) 40; A. de Franciscis, *Il Museo Nazionale di Napoli* (o.J.) Taf. 27. – Zu überprüfen wäre in diesem Zusammenhang die ältere der Dekorationen auf der Rückwand des Raumes F im Hause des Fabius Rufus in Pompeji: A. Barbet, *La Peinture Murale Romaine* (1985) Taf. IIa.



Abb. 1. Pompeji VI ins. occ. 41 (s. Anm. 10).

Vögel dringen Menschen aus Fleisch und Blut offenbar erst in dem Augenblick in die Wanddekoration des zweiten Stils ein, als nicht mehr die fiktive Einheit von Bildraum und Realraum die Stilentwicklung bestimmt, sondern eine vom Realraum zunehmend sich isolierende Bildhaftigkeit<sup>12</sup>. Dem fügt sich, daß die menschlichen Gestalten durch ihre Entrückung in die Prospekte oder in das Obergeschoß der Vordergrundarchitektur die unmittelbare Nähe von Realraum und Betrachter meiden, daß ferner ihre Dimensionierung von diesen unabhängig ist und ausschließlich vom Bildzusammenhang bestimmt wird.

Nicht trifft das bisher Gesagte allerdings zu auf die sog. Megalographien<sup>13</sup>, obwohl gerade sie Menschenbilder mit allen Merkmalen wirklichen Lebens vor Augen stellen. Der Bildtypus ist wesentlich gekennzeichnet durch die Anordnung der Figuren auf dem umlaufenden Podium der Wanddekoration. Da die Bemessung des Podiums auf die realen Abmessungen des Zimmers Bezug nimmt, bleibt auch die Dimensionierung der Figuren auf Realraum und Betrachter bezogen. Es entsteht der Eindruck ‚greifbarer‘ Nähe. Anders als die zuvor genannten Bilder lebendiger Menschen begegnen die sog. Megalographien nicht erst am Übergang von Phase Ic nach IIa – wie erneut

in Pompeji ins. occ. 41 (Abb. 2)<sup>14</sup> –, sondern bereits früher: in der noch voll ausgeprägten Phase Ic (Boscoreale)<sup>15</sup> und sogar schon in der Phase Ib – der große Fries der Mysterienvilla sei als ältester Vertreter seiner Gattung stellvertretend für diese näher betrachtet.

Das Hauptaugenmerk der diesem Fries gewidmeten Forschung galt und gilt der Entschlüsselung der dargestellten Szenen<sup>16</sup>. Die Frage nach der Bildvorstellung, die in ihm wirksam ist, wurde hingegen kaum jemals gestellt, obwohl die bildimmanente Realität des Frieses, von der die inhaltliche Deutung nicht absehen kann, nicht allein durch die Figurenmalerei definiert wird, sondern in wesentlichem Maße zugleich durch die Architekturmalerie, in die er hineingestellt ist. Was auf dem Podium einer Wanddekoration zweiten Stils steht, kreucht oder fleucht, ist Bestandteil derselben fiktiven Realität wie dieses – handle es sich nun (wie z. B. im Raum Nr. 23 der Villa von Oplontis)<sup>17</sup> um Pfeiler, Bänke, Geräte, Früchte und Vögel oder eben um menschliche und mythische Gestalten wie im Mysterienfries. Im Hinblick auf die der Wanddekoration des frühen zweiten Stils zugrundeliegende Vorstellung einer bruchlosen Fortsetzung der räumlichen und gegenständlichen Realität in den Bildraum hinein bedeutet dies, daß das Personal des Frieses real auf dem Podium anwesend gedacht werden muß. Die Vorstellung lebendiger Gestalten hätte die groteske Konsequenz, daß die – zum Teil stark bewegte – Handlung durchweg entweder am Ort ihrer Darstellung (d. h. auf dem Podium und nicht etwa an einem anderen realen oder mythischen Platz) in Gegenwart des Betrachters tatsächlich sich abspielen oder als unbewegtes ‚lebendes Bild‘ am nämlichen Ort von kostümierten Akteuren ‚gestellt‘ sein müßte. Die Bildvorstellung des frühen zweiten Stils erträgt die Wiedergabe des Lebendigen nur in dem Maße, wie diese die Fiktion einer gemalten Fortsetzung der Realität nicht handgreiflich widerlegen muß. Es ist sicher kein Zufall, daß die Darstellung lebendiger Menschen aus der Wanddekoration so lange ausgeschlossen bleibt, wie die spezifische Bildvorstellung des frühen zweiten Stils virulent ist.

<sup>12</sup> Vgl. Verf., Gymnasium 92, 1985, 481 ff.

<sup>13</sup> Hier und im Folgenden verwendet nach der gebräuchlichen Terminologie (ungeachtet einer möglicherweise abweichenden Wortbedeutung in der Antike, vgl. Verf., MarbWPr 1975/76, 36 ff.).

<sup>14</sup> Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione (Ausstellungs-katalog), 167 Abb. 28 A; I. Bragantini/F. Parise Badoni, DArch 3. Ser. 2, 1984, 126 Abb. 13; Moormann a. O. 202 Nr. 262/3 (Abb.).

<sup>15</sup> B. Andreæ, in: NFiP (1975) 71 ff. Abb. 59–71; K. Fittschen, ebenda 93 ff.; B. Andreæ, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (Berlin 1988) 276 ff. Kat. 130, Abb. 157–160.

<sup>16</sup> Literatur bis 1957 bei R. Herbig. Neue Beobachtungen am Fries der Mysterien-Villa in Pompeji (1958) 70 ff. Ergänzt bis 1972 bei F. L. Bastet, BABesch 49, 1974, 240.

<sup>17</sup> A. de Franciscis, in: NFiP (1975) Abb. 8.

In der Tat läßt näheres Hinsehen im Mysterienfries einige Motive erkennen, die mit der Vorstellung von lebendigen Menschen nicht ohne weiteres vereinbar sind. So erinnern der aufgestützte Silen und der angelehnte Eros an statuarische Typen, ohne daß daraus gefolgert werden könnte, hier wären nicht Menschen aus Fleisch und Blut, sondern in Wahrheit Statuen aus Marmor oder Bronze gemeint. Deutlicher weisen in diese Richtung die unterschiedlich geformten, teilweise als Marmor gekennzeichneten Platten, die einzeln oder in zweifacher Schichtung mehreren Figuren unterlegt sind. Der Sitzfelsen der Paniken wäre als Bestandteil einer statuarischen Gruppe ebenso verständlich wie er als das von lebendigen Gestalten angetroffene Requisit eines Interieurs unverständlich bliebe. Die Megalographien von Boscoreale<sup>18</sup> vermitteln als isolierte Einzelfiguren und Gruppen in den Achsen der Architekturmalerie unmittelbar den Eindruck einer Stuetausstattung.

Gleichwohl kann kein Zweifel bestehen, daß im Mysterienfries Statuen nicht gemeint sind, wie dies zuletzt W. Ehrhardt zwar nicht dezidiert vorgeschlagen hat, aber doch zu insinuieren scheint<sup>19</sup>. Die Dreifiguren-Szene mit Tisch etwa ist als statuarische Gruppe nur schwer vorstellbar. Auch die Faltengebung und die Transparenz der Stoffe lassen verschiedentlich (etwa bei der Fliehenden) erkennen, daß es sich um Statuen hier kaum handeln kann. Dem fügt sich die ausgeprägt feinstrichige Behandlung von Haupt- und Barthaar, insbesondere der struppigen Körper- und Beinbehaarung des leierspielenden Silens. Die klare Flüssigkeit, die aus der Kanne der Opferdienerin rinnt, weist ebenfalls auf die Vorstellung einer fiktiven Realität. Entsprechendes gilt für die Spiegelung in der Friesszene. Gegen Statuen spricht ferner das Fehlen von Basen, wie sie im benachbarten Cubiculum 4 der Mysterienvilla, wo unzweifelhaft Statuen wiedergegeben werden sollen, diese eindeutig kennzeichnen<sup>20</sup>. Im Haus Pompeji VI ins. occ. 41 sind die Attribute Leier und Schriftrollenbehälter nicht, wie man es bei einer Statue erwarten müßte, eng mit der zugehörigen Figur verbunden, sondern auf der Nischenbank so angeordnet, als habe der bekränzte Dichter sie dort gerade abgestellt<sup>21</sup> (Abb. 2).

Wenn im Mysterienfries gegen den Augenschein lebendige Menschen nicht dargestellt sein können, und wenn zugleich wegen des Augenscheins Statuen aus Marmor oder Bronze ebenfalls nicht in Frage kommen, so muß nach einer Gattung dreidimensionaler Figuren gesucht werden, denen die Umsetzung in Malerei den täuschen- den Anschein von Lebendigkeit verleiht. Dies trafe zu für lebensecht gestaltete, in wirkliche Stoffe gekleidete Puppen – vergleichbar etwa den Wachsfiguren im Londo- ner Kabinett der Madame Tussaud (Abb. 3) und den plastischen Werken sogenannter Hyperrealisten der jüngsten Moderne wie John de Andrea und Duane Hanson



Abb. 2. Pompeji VI ins. occ. 41 (s. Anm. 14).

(Abb. 4), die sogar in der Fotografie einen entsprechenden Effekt hervorrufen<sup>22</sup>. Ähnliche Gestaltungen, die durch die Verwendung textiler Stoffe und anderer realer Requisiten auf eine sehr eigene Art der Lebensnähe abzielen, sind auch für die Antike bezeugt. Quelle und Stelle sind bekannt. Athenaios von Naukratis<sup>23</sup>, fußend auf dem 4. Buch des Kallixeinos von Rhodos über Alexandria, beschreibt das Festzelt Ptolemaios' II. Dort waren im Obergeschoß eine Reihe von Grotten hergerichtet, in die-

<sup>18</sup> S. Anm. 15; in Boscoreale H an der Westwand ebenfalls ‚Sitzfelsen‘.

<sup>19</sup> *Gnomon* 60, 1988, 644.

<sup>20</sup> A. Maiuri, *La Villa dei Misteri* (1931) Taf. 16; Engemann a. O. Taf. 14–15.

<sup>21</sup> Moormann a. O. 209: „uomini vivi, modellati secondo tipi statuari“.

<sup>22</sup> z. B. *Guide Illustré du Musée Madame Tussaud* (1982). Hanson und de Andrea arbeiten mit Abgüssen realer Personen und modernen Materialien wie Glasfiber und Polyester; s. E. Weiss/G. Kolberg, *Museum Ludwig Köln. Gemälde, Skulpturen, Environments vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Bestandskatalog* (1986) 9.90. Taf. 197–198; de Andrea, ohne Titel (*Atelierszene*) (1977); Hanson, *Frau mit Umhängetasche* (1974).

<sup>23</sup> Athenaios V. 26 (196 f–197a).



Abb. 3. Pablo Picasso mit Stuhl. Lebensgröße. London, Wachsfigurenkabinett Madame Tussaud (s. Anm. 22). Mit freundlicher Genehmigung von Madame Tussaud's, London.

sen „einander gegenüber angeordnete Zechergruppen von Figuren aus Tragödie, Komödie und Satyrspiel, die wirkliche Gewänder trugen. Vor ihnen standen goldene Trinkgefäße“<sup>24</sup>. Diese Figurensymposien waren vermutlich mit dem gleichen Mobiliar (Klinen und Tischen) ausgestattet wie die hundert Doppeltrinklager für die Gäste im Parterre des Zeltes. Die Maßangabe für das Einzelarrangement – 8 Ellen, also bis zu 4 Metern (in welche Richtung auch immer) – lässt Figuren von zumindest annähernder Lebensgröße erschließen.

Ein weiterer Bereich, in dem textil eingekleidete Figuren Verwendung fanden, sind die Motivwagen von Festzügen (vergleichbar den Motivwagen rheinischer Karnevalszüge). In der Pompe Ptolemaios' II., anlässlich derer auch das eben erwähnte Festzelt errichtet wurde<sup>25</sup>, führte man auf einem vierrädrigen Wagen ein 10 Ellen (also ca. 5 m) hohes Agalma des Dionysos mit, welches über einem fußlangen,

purpurfarbenen Chiton ein Gewand aus durchsichtigem gelben Stoff trug, um die Schultern zusätzlich einen golddurchwirkten Purpurmantel. Der Gott war dargestellt, wie er eine Trankspende darbringt, umgeben von goldenen Gerätschaften, darunter zwei Phialen voll Zimt und Safran. Nach einigen Fußgruppen folgte ein Wagen mit dem nur wenig kleineren Agalma der Nysa, diese im gelben, golddurchwirkten Chiton und Iakonischen Mantel. Vermittels einer eingebauten Mechanik erhob sich das Sitzbild, groß aus einer goldenen Schale Milch aus und ließ sich wieder nieder. Ein weiterer Wagen trug eine von Taxus und Efeu beschattete Grotte, aus der lebende Tauben aufflogen. Die Grotte, in der eine Milch- und eine Weinquelle flossen, enthielt ein Dionysoskind, umstanden von Hermes und den prächtig gewandeten Nymphen. Ein anderer Motivwagen stellte die Rückkehr des Dionysos aus Indien dar. Hier saß ein 12 Ellen hohes Bild des Gottes, bekleidet mit einem Purpurgewand, auf einem Elefanten; vor ihm, auf dem Nacken des Tieres, ein 5 Ellen hoher Satyr, der ein goldenes Ziegenhorn blies. Den von Hera verfolgten Dionysos am Altar der Rhea zeigte ein weiterer Wagen. Die Gruppe umfaßte Agalmata der Hera, Alexanders des Großen und des Ptolemaios, ferner der Personifikationen Arete und Korinthos. Einen ähnlichen Festzug veranstaltete auch Antiochos IV. Epiphanes, wie ebenfalls Athenaios<sup>26</sup> berichtet. Mitgeführt wurden auch hier große Mengen von Bildwerken, die teils als Agalmata, teils als Eidola bezeichnet werden. Sie gehörten zu Darstellungen mythischer Themen. Manche waren vergoldet, andere trugen golddurchwirkte Gewänder.

Nur zum geringsten Teil können die erwähnten Figuren im eigentlichen Sinne Statuen – dann wohl am ehesten aus Bronze – gewesen sein. Überwiegend handelt es sich offenbar um ephemere Schöpfungen aus leichten Materialien. Evident ist dies für das große Sitzbild der Nysa, dessen mechanische Beweglichkeit eine leichte Bauart voraussetzt. Als Material für das Nackte bietet sich – neben vielleicht Terrakotta – vor allem Wachs an. Wachsfiguren unterschiedlicher Verwendung und Größe sind verschiedentlich literarisch bezeugt (bekannt ist das im Trauerzug für Tiberius mitgeführte Wachsbild des Kaisers in Triumphalkleidung)<sup>27</sup>. Durch die Verwendung von Wachs war zudem am ehesten jene gesteigerte Lebensnähe zu erzielen, die, obwohl die Quelle dies nicht eigens zum Ausdruck bringt, mit den ephemeren Figuren offenbar ange-

<sup>24</sup> Übersetzung nach F. Studniczka, *Das Symposium Ptolemaios' II.* (1914). Zum Festzelt Ptolemaios' II. zuletzt E. S. P. Ricotti, in: *Studia Pompeiana et Classica in Honour of W. F. Jashemski* (1989) 199 ff.

<sup>25</sup> Athenaios V. 27–35 (197c–203 a).

<sup>26</sup> Athenaios V. 23 (195 a–b).

<sup>27</sup> Cassius Dio 56.34. Quellen zur Wachsbildnerei der Antike s. Der Kleine Pauly 5 (1975) s. v. Wachs (W. Krenkel).

strebt wurde. Unter eben diesem Aspekt ist die nach heutigem Empfinden eher komisch wirkende Automatik<sup>28</sup> des Nysabildes zu verstehen, die dem zunächst starren Abbild die Bewegungsfähigkeit als eine weitere Dimension jener vollkommenen Nachahmung des Naturvorbildes hinzufügt, die nach antiker Vorstellung künstlerische Virtuosität nicht unwesentlich ausmacht. Nicht zuletzt die durchgehende Ausstattung der Figuren mit wirklichen Stoffgewändern, aber auch die Einbeziehung von Mobiliar sowie die abundante Verwendung realen Gold- und Silbergeschirrs lassen erkennen, daß hier eine Scheinwirklichkeit aufgebaut wird, deren mimetische Qualität diejenige üblicher Statuarik übertreffen soll. Entsprechendes gilt für den Einsatz von Milch und Wein, Safran und Zimt in natürlicher Form, von den lebenden Tauben ganz zu schweigen. H. von Hesberg<sup>29</sup> hat in einem soeben erschienenen Aufsatz dargelegt, daß die Vorführung derartiger Arrangements, die den frappanten mimetischen Effekt mit einer überwältigenden Prunkentfaltung verbinden, einem spezifisch fruhellenistischen Bedürfnis herrscherlicher Repräsentation entspringt.

In einem Fall scheinen lebensechte Rundbilder auch als Ausstattung eines hellenistischen Palastes bezeugt zu sein. Theokrit<sup>30</sup> führt in seinen „Adoniazousai“ zwei Frauen in einen Raum der Ptolemäerresidenz, wo während des Adonisfestes – offenbar ebenfalls als ephemere Figureninszenierung – auf einer mit kostbaren Decken geschmückten Kline Aphrodite und Adonis lagern. Von entsprechender Machart war vermutlich auch das Bild der sterbenden Kleopatra, das 29 v. Chr. im Triumphzug Octavians auf einer Kline durch die Straßen Roms getragen wurde<sup>31</sup>.

Die Vorstellung, das Podium des Mysteriensaales trage in ähnlicher Weise ein Arrangement ephemerer Großpuppen, erzeugt, anders als die Vorstellung lebendiger Menschen, keinen Widerspruch zur illusionistischen Architekturmalerie. Sie vermeidet zugleich die mißliche Konsequenz, die Fiktion menschlichen Lebens in der Wanddekoration des zweiten Stils für eine Zeit postulieren zu müssen, zu der sie nach Ausweis der übrigen Denkmäler dort noch nicht eingedrungen war.

Die ptolemäischen Arrangements umfaßten neben anderem dionysische und aphrodisische Szenen sowie Herrscherbilder. Dionysisches, Aphrodisisches und Herrschergestalten<sup>32</sup> sind auch in den pompejanischen Megalographien vertreten. Die dort mehrfach vorkommende Verwendung von Mobiliar sowie landschaftlicher Elemente<sup>33</sup> war den hellenistischen Arrangements ebenfalls geläufig. Sogar die um einen Kandelaber gruppierten Elefanten der Casa del Sacello Iliaco<sup>34</sup>, an Myrtenzügen gelenkt von kleinen Eroten, schließen die Vorstellung ephemerer Großpuppen keineswegs aus, wie der von Dionysos und einem Satyrn gerittene Elefant im Festzug des Ptolemaios beweist. Das Ausgießen einer Flüssigkeit wie

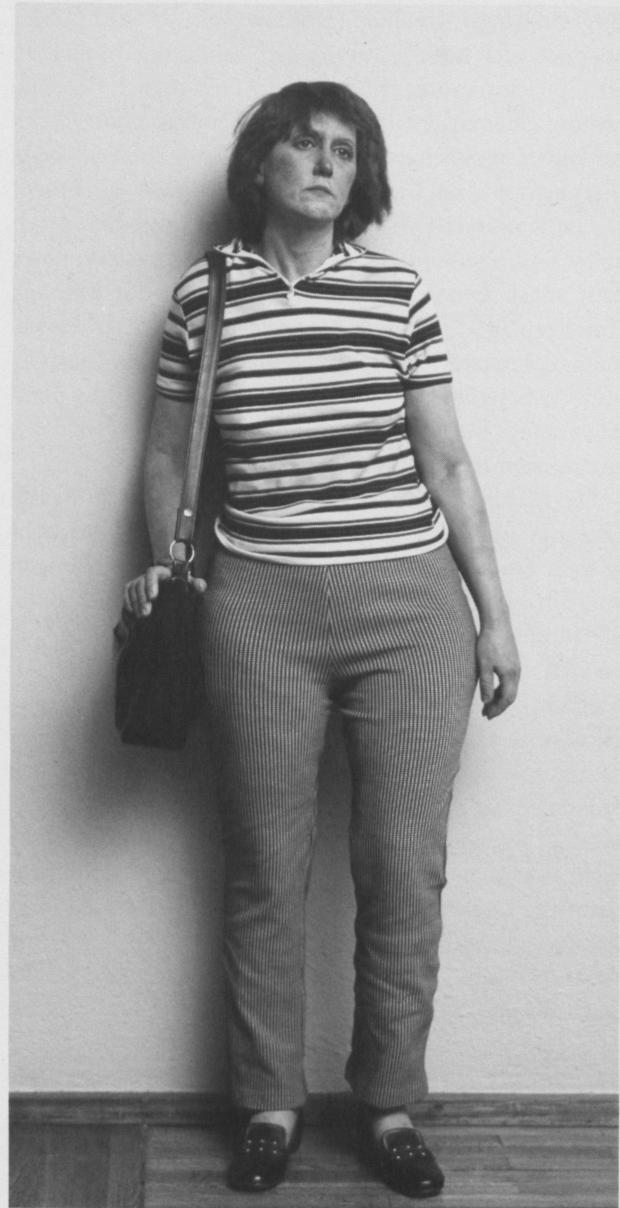


Abb. 4. Duane Hanson: Frau mit Umhängetasche (1974). H.1.63. Polyester, Kunstharz und verschiedene Materialien. Köln, Museum Ludwig (s. Anm. 22). Mit freundlicher Genehmigung von Duane Hanson.

im Mysterienfries ist für die mechanische Großpuppe der Nysa in demselben Festzug bezeugt.

Mutmaßliche Merkmale ephemerer Großpuppen (Unterlegplatten, seitliche Stützpfeiler) begegnen im Mysterienfries zahlreich; ihr weitgehendes Fehlen in den

<sup>28</sup> Über mechanische Kunstwerke: H. von Hesberg, MarbWPr. 1987, 47 ff.

<sup>29</sup> JdI 104, 1989, 61 ff.

<sup>30</sup> Id. XV. 100 ff.

<sup>31</sup> Cassius Dio 51.21 (8).

<sup>32</sup> Neben dem Mysterienfries Oecus H von Boscoreale: s. Anm. 15.

<sup>33</sup> Mobiliar wie landschaftliche Elemente: s. Anm. 30.

<sup>34</sup> Spinazzola a. O. (s. Anm. 6) 558 Abb. 617. 560 ff. Abb. 619–621.

jüngeren Megalographien erscheint als Indiz einer frühen Adaption der literurnotorischen Bildform, deren konkrete Bedeutung mit zunehmender Geläufigkeit der Bildgattung einer augenfälligen Kennzeichnung immer weniger bedarf, möglicherweise bis zu einem gewissen Grade aber auch verblaßt. Immerhin zeigt noch an der Rückwand des großen Oecus von Boscoreale die Aphrodite, deren linker Fuß unvermittelt auf dem Podium aufsteht, unter dem angehobenen rechten Fuß die zur Figur gehörige Unterlegplatte<sup>35</sup>. Ungeachtet der sporadischen Verwendung ephemerer Großpuppen in römischen Triumph- und Leichenzügen weist nichts darauf hin, daß die pompejanischen Megalographien von zeitgenössischen Figurenarrangements angeregt wären.

Die Klärung der Bildvorstellung kann die kontroverse Frage der inhaltlichen Deutung des Mysterienfrieses nicht in dem Sinne fördern, daß sie etwa neue Benennungen von Einzelfiguren oder Figurengruppen ermöglichte; sie liefert allerdings einen Hinweis, wie der Fries sozusagen „gelesen“ werden muß. Seine Figuren sind – wie die übrigen Menschenbilder des frühen zweiten Stils – Bild im Bilde. Zwar sind lebensecht gestaltete Großpuppen, wenn ihr Abbild in eine illusionistische Architekturmalerie zweiten Stils eingefügt wird, von lebendig gedachten Menschen im Idealfall nicht zu unterscheiden; zugleich wird der Bildraum der Architekturmalerie scheinbar zum Handlungsraum der Gestalten. Aber gegen die scheinbare Evidenz reduziert die zugrundeliegende Bildvorstellung die dargestellte Handlung auf die Interaktion unbelebter und isolierter Figuren<sup>36</sup>. Obwohl Einheit von Ort und Zeit im Bild gegeben ist, wird dadurch keine Einheit der Handlung konstituiert. Das bedeutet, daß zusammengerückte

und einander überschneidende Figuren unterschiedlichen und voneinander unabhängigen Handlungsschnitten zugehören können. So wird es möglich, daß auf der Langwand des Mysteriensaals der leierspielende Silen nichts mit der Opfergruppe zu tun hat, die doch wohl ein diesseitiges Interieur darstellt, wohl aber an der mythischen Felsenidylle der Paniken teilhat, obwohl er letzterer räumlich ferner steht als erster. Ebenso kann die Fliehende räumlich mit der Paniskengruppe zusammengefaßt werden, ohne daß deshalb zu dieser eine Beziehung bestehen muß.

Thematische Vielfalt ist bereits für das ephemere Großpuppenarrangement des Hellenismus bezeugt: „alles, was die Menschen Götter und Halbgötter nennen“, so hören wir, sei im Festzug Antiochos' IV. mitgeführt worden<sup>37</sup>. Es liegt in der Konsequenz der vorgetragenen Überlegungen, daß auch im Mysterienfries thematische Einheit nicht vorausgesetzt werden kann, daß ferner Abschnitte einheitlicher Handlung weniger durch Analyse der Komposition als vielmehr durch ikonographische Bestimmung der Einzelfiguren und Figurengruppen ermittelt werden müssen; in einer so privaten Kunst wie der pompejanischen Wandmalerei muß dabei mit sehr eigenwilligen Zusammenstellungen gerechnet werden.

---

<sup>35</sup> S. Anm. 15.

<sup>36</sup> Es bewegen sich nicht, wie etwa O. Brendel, Jdl 81, 1966, 214 meinte, Gestalten, die nicht im gleichen Maße wirklich sind, dennoch in demselben realen Raum.

<sup>37</sup> Athenaios V.23 (195 a).

## WANDDEKORATIONEN DER MITTLEREN UND SPÄTEN KAISERZEIT IN DEN PROVINZEN

MICHAEL BLECH und PEDRO RODRÍGUEZ OLIVA, Fragmente römischer Wandmalerei vom Cerro de los Infantes, Pinos Puente (Prov. Granada) im Museo Arqueológico de Málaga . . . . .	175
FATHI TRABELSI, Le pitture della villa di Asinius Rufinus ad Acholla-Botria (Tunisia) . . . . .	183
DEMETRIOS MICHAELIDES, Wall Paintings from Berenice . . . . .	189
JULIA VALÉVA, La peinture murale dans les provinces balkaniques de l'Empire romain . . . . .	193
SYLVIA PALÁGYI, Die neuen Wandgemälde von Baláca, Pannonien . . . . .	199
KRISZTINA SZIRMAI, Neue Wandgemälde auf dem Gebiet der Lagerstadt von Aquincum . . . . .	203
ORSOLYA MADARASSY, Die bemalte Kultwand im Mithräum des Legionslagers von Aquincum . . . . .	207
MATHILDE SCHLEIERMACHER, Die Jahreszeitenfresken von Nida-Hedernheim . . . . .	213
RÜDIGER GOGRÄFE, Wand- und Deckenmalereien der villa rustica „Am Silberberg“ bei Bad Neuenahr-Ahrweiler . . . . .	219
ROBERT M. VAN DIERENDONCK, L. J. F. SWINKELS, RICHARD E. L. B. DE KIND, JENNES H. A. C. DE MOL, Roman Wall-Paintings in North-western Europe: Distribution and Context. Presentation and Preliminary Results of a Research Project . . . . .	227
S. A. MACKENNA und ROGER LING, Roman Wall Paintings from the Winchester Palace Site, Southwark (London) . . . . .	233
DENIS DEFENTE, Nouvelles trouvailles au Château d'Albâtre à Soissons . . . . .	239
HÉLÈNE ERISTOV und PHILIPPE MARQUIS, Peintures et stucs de la rue de l'Abbé de l'épée à Paris – leur contexte urbanistique . . . . .	255
CHRISTIANE DELPLACE und PAUL VAN OSSSEL, Les apports de l'étude des enduits peints à l'architecture du complexe thermal de la villa de Champion (Namur) en Belgique . . . . .	261
MAX KUNZE, Zeichnungen, Aquarelle und Faksimile von Wilhelm Zahn und Wilhelm Ternite in der Berliner Antikensammlung . . . . .	269

## AUFSÄTZE

HERMANN BÜSING, Zur Genauigkeit der Skalen einiger römischer Zollstöcke . . . . .	271
GERHARD EGGERT, „vitrum flexile“ als rheinischer Bodenfund? . . . . .	287
JOACHIM KRAMER, Die beiden spätantiken Kapitelle in St. Gereon zu Köln . . . . .	297
RALF KROMBHLZ, St. Amandus in Köln-Rheinkassel. Ergebnisse der Bauuntersuchungen und Ausgrabungen 1978–1979 . . . . .	351
MARIANNE GECHTER, Zur Überlieferung der Bauinschrift des Kastells Divitia (Deutz) . . . . .	377

## BERICHTE

CLAUDIA-GIOVANNA PESCHKE, Die vorgeschichtlichen Fundplätze von Köln-Porz-Westhoven . . . . .	381
JAN DE BEENHOUWER, Terrakotten aus Kölner Werkstätten. Der Depotfund von Tongeren . . . . .	395
MEG ARMSTRONG, The Köln Römisch-Germanisches Museum Study Collection of African Red Slip Ware . . . . .	413
ANETTE BROSSOK und MARCELL PERSE, Römische Wandmalerei aus Jülich . . . . .	477
HUBERT BERKE, Tierreste aus den Ausgrabungen in der römischen Villa Köln-Müngersdorf, Gut Vogelsang . . . . .	485
KARL-HEINZ KNÖRZER, Reis, Buchweizen und Johannisbeere. Mittelalterliche Pflanzenfunde aus einer Grube an der Agrippastraße in Köln. Mit einem Beitrag von STEFAN NEU . . . . .	495
BENDIX TRIER, Der Steinkohleabbau und die archäologische Denkmalpflege in Westfalen . . . . .	509