

# **FUNCTIONAL AND SPATIAL ANALYSIS OF WALL PAINTING**

Proceedings of the Fifth International Congress  
on Ancient Wall Painting

Amsterdam, 8-12 September 1992

edited by

**ERIC M. MOORMANN**

Leiden  
Stichting BABESCH  
1993

# Zum integrierten Stilleben in der Wanddekoration des zweiten pompejanischen Stils

Burkhardt Wesenberg lrd

→ *ny*  
Den zeitlichen Rahmen der folgenden Überlegungen\* bilden die im eigentlichen Sinne illusionistischen Phasen des zweiten Stils, die Phasen Beyen Ia – IIa.<sup>1</sup> Es geht nicht um das selbstständige Stilleben als Bild im Bilde – wie etwa jenes auf dem Klappbild im Oecus der Casa del Criptoportico in Pompeji,<sup>2</sup> sondern um das Stilleben, das in die Architekturmalerei der Wand integriert ist und derselben fiktiven Realität unterliegt wie diese: würde die Malerei in Raum 23 der Villa von Oplontis<sup>3</sup> unversehens Wirklichkeit, dann befände die Glasschale auf dem Gesims sich nicht auf einem Tafelbild, sondern bestünde aus zerbrechlichem Glas und enthielte eßbare Früchte.

Obwohl die integrierten Stilleben im frühen zweiten Stil zahlreicher vorkommen als *die* noch ~~seltenen~~ *→ seltenen* selbstständigen Stilleben werden sie in der einschlägigen Literatur im allgemeinen nur beiläufig berücksichtigt, gelegentlich auch ausdrücklich unbeachtet gelassen.<sup>4</sup> In der Tat handelt es sich zunächst einmal um nichts anderes als austauschbare Versatzstücke, ist der Übergang zum isolierten Gegenstand ohne besonderes Arrangement, der den Namen 'Stilleben' kaum verdient, fließend: an einer Nachbarwand desselben Zimmers der Villa von Oplontis<sup>5</sup> erfüllen schimmernde Metallgefäße, die zwar jedem Stilleben zur Zierde gereichen würden, denselben Zweck, nehmen aber vor allem dort, wo sie auf dem vorgekröpften Gebälk aufgestellt sind, eher den Charakter von Bauschmuck an. Zu den Inhalten der integrierten Stilleben zählen tote Gegenstände, florale Arrangements, vegetarische Viktualien, erlegtes Wild. In der Villa von Oplontis ist eine hingeworfene Fackel vor einer verschlossenen Tür Spur menschlichen Lebens:<sup>6</sup> es muß sie jemand in die menschenleere Welt der Wanddekoration gebracht haben. Bogen und Köcher, ebenso beiläufig wie malerisch an einen Pfeiler gelehnt, hat ein Jäger oder gar ein göttlicher Bogenschütze (Apoll, Diana, Amor?) hier vorübergehend abgestellt.<sup>7</sup> Ein noch grüner Zweig, wie zufällig auf dem Podium der Dekoration liegend, kann erst vor nicht langer Zeit gebrochen worden sein.<sup>8</sup> Und die frische Blatt- und Fruchtgirlande an der Wand aus Solunt<sup>9</sup> muß dort vor nicht allzu langer Zeit jemand befestigt haben. Flugwild und Fische, aufgehängt an der Scherwand der bekannten Dekoration aus der insula occidentalis in

Pompeji,<sup>10</sup> sind frische, noch nicht aufgebrochene Beute von Jäger und Fischer: Bündelung und Aufhängung der Tiere sowie die Flügelstellung der Vögel kennzeichnen die Tiere als tot, aber Schuppen und Federkleid bewahren in ihrer unverminderten Pracht das noch nicht lange verloschene Leben. Wie sehr das Motiv der Jagdbeute auf den Übergang vom lebenden zum toten Tier abzielt, zeigt eine Wand aus der Papyrusvilla.<sup>11</sup> Am Nagel hängt, lebend verschnürt, ein Bündel Enten. Ein Tier ist, am kraftlos herabhängenden Hals erkennbar, verendet. Leben und Tod in der gleichen Hülle – das Motiv transportiert den Anspruch meisterlicher Naturwiedergabe. Auf dem Podium derselben Wand liegen, zur Schlachtung bereit, zwei gebundene Ziegen. Mit der Einbeziehung lebender Tiere sprengt die Gattung die Grenzen ihrer modernen Definition.

Die reifen bis überreifen Feigen in dem Korb, den in Oplontis ein dienstbarer Geist bereitgestellt hat (*Abb. 1*),<sup>12</sup> müssen bald gegessen werden. Das laubgeschmückte Arrangement zeigt grüne und blaue Früchte in vielfach abgestuften Tönungen. Pralle Früchte liegen neben weichen; Lichtreflexe verdeutlichen die charakteristische Faltenstruktur der Haut. Je eine grüne und eine blaue Frucht ist vor *→* berreife geplatzt, so daß das rötliche Fruchtfleisch hervorquillt. Indem die integrierten Stilleben mit Viktualien und floralen Gebinden Zustandsbilder vergänglicher Güter in die Wanddekoration einführen und zugleich Handlungen evozieren, die nur kurze Zeit zurückliegen, binden sie die an sich ja zeitlose Architekturmalerei an das Hier und Jetzt, bewirken buchstäblich deren Vergegenwärtigung. Beim Fehlen von Menschenbildern in der nach außen oft weitgehend abgeschlossenen Architektur müssen die Gegenstände des integrierten Stillebens doch wohl vom Realraum aus und von realen Personen an ihrem Platz niedergelegt worden sein, was die Vorstellung einer bruchlosen Kontinuität von Bildraum und Realraum voraussetzt. Somit steigert das integrierte Stilleben sowohl die zeitliche als auch die räumliche Realität der illusionistischen Wanddekoration.

Die Einbindung in die illusionistische Architekturmalerei wirkt aber auch auf die Stilleben zurück. Für die Viktualienstilleben sind vornehmlich zwei

konkrete Bedeutungen vermutet worden. Vitruv berichtet, bei den Griechen sei es früher Brauch gewesen, im Hause weilenden Gästen zu ihrer unabhängigen Bequemlichkeit Hühnchen, Eier, Obst und andere ländliche Erzeugnisse in die Gastwohnungen zu senden. Maler, die derartige Viktualien im Bilde darstellten, hätten diese deshalb Xenia "Gastgeschenke" genannt.<sup>13</sup> Obwohl es sich hier kaum um mehr als eine Aitiologie zur Erklärung der Gattungsbezeichnung handelt, hielt Felix Eckstein<sup>14</sup> es für wahrscheinlich, daß in griechischen Häusern Bilder entsprechender Naturalien aufgehängt gewesen sind, an die pompejanische Stilleben gleicher Thematik anknüpfen. Karl Schefold<sup>15</sup> hingegen erkannte in den pompejanischen Stilleben durchweg Weihgeschenke. Derartige Erklärungen mögen für das isolierte, d.h. gerahmte Viktualienstilleben diskutabel sein, für das integrierte Stilleben sind sie es sicher nicht, denn letzteres ist untrennbarer Bestandteil einer Architekturmalerei, die weder ein zeitgenössisches noch ein historisches griechisches Wohnhaus darstellt; auch legt die Anordnung der integrierten Stilleben innerhalb der Architektur im allgemeinen eine Deutung als Weihgeschenke nicht nahe und kann meist auch als Vorratshaltung nicht sinnvoll erklärt werden. Der denkbare Bezug auf einen – möglicherweise sogar philosophisch begründeten – Speiseluxus<sup>16</sup> wird dadurch gemindert, daß wirkliche Üppigkeit im frühen zweiten Stil eigentlich kaum thematisiert wird und zubereitete Speisen überhaupt nicht vorkommen,<sup>17</sup> auch betont die ausgeprägt dekorative Plazierung der integrierten Stilleben deren Schmuckcharakter<sup>18</sup> und läßt den Gedanken an die Speisetafel nicht recht aufkommen. Das heißt: realitätsbezogene Deutungen, die das isolierte Stilleben immerhin zuläßt, werden durch die Integration in eine illusionistische Architekturmalerei widerlegt.

Die Beschreibung eines – fiktiven oder realen – Stillebens aus der Feder Philostrats, entstanden drei Jahrhunderte später als der Feigenkorb in Oplontis, zielt auf dieselben Qualitäten wie die Malerei:<sup>19</sup> "Dunkle Feigen, triefend von Saft, sind hier auf Weinlaub gehäuft und samt den Rissen in ihrer Haut gemalt. Die einen lassen nur durch einen dünnen Riß ihren Honig hervorquellen, die anderen sind vor Reife beinahe geplatzt." Daneben liegt ein vom Baum gebrochener Zweig mit "Feigen, teils grünen Spätlingen, teils verschrumpften und überreifen; andere klaffen ein wenig auf und zeigen den glänzenden Saft, die dort an der Zweigspitze hat ein Sperling angepickt, und solche hält man ja für die süßesten Feigen." Dasselbe Gemälde enthielt ferner Nüsse, die teils unberührt, teils aufgebrochen und teils vollständig geschält waren. Äpfel

duften und schimmern wie Gold; ihr Rot "ist nicht von außen aufgetragen, sondern von innen erblüht." Und: "man möchte sogar sagen, die Trauben auf dem Bilde seien eßbar und voll Wein." Der Honig in der Wabe ist "reif, herabzutiefen, wenn man ihn preßt." Auf einem Blatt liegt frischer, "noch zitternder" Käse, und es stehen Kühlgefäße bereit für eine Milch, "die nicht nur weiß ist, sondern auch schimmert" vom oben schwimmenden Rahm. In der Beschreibung eines weiteren Stillebens<sup>20</sup> erscheint die Marone als die glatteste Frucht, die Zeus in stacheliger Schale wachsen läßt. Philostrat fordert seinen Leser dort auf: "Warum greifst Du also nicht schnell nach den baumreifen Oliven, die hier aufgehäuft in einem anderen Korb liegen? Weißt Du nicht, daß Du sie bald nicht mehr so frisch bekommen wirst, sondern schon ihres Schmelzes beraubt?"

Beschrieben wird hier eine virtuose Malerei, die auf dem Wege über die optische Wahrnehmung Sinnesreize auszulösen vermag, die von taktilen Empfindungen bis zu Temperatur- und Geschmackswahrnehmungen reicht. Die schon vom Motiv der gepflückten Frucht evozierte Vorstellung von Vergänglichkeit erfährt durch die Kunst des Malers eine Steigerung, die es erlaubt, eine so komplexe Qualität wie 'Frische' zur Darstellung zu bringen.<sup>21</sup> Der Effekt und die von Philostrat gewürdigte Leistung einer derartigen Malerei ist eine bis zur Sinnestäuschung perfekte Nachahmung der Natur.

Das sozusagen 'literarische Stilleben', das nicht Bilder beschreibt, sondern reale Arrangements entsprechender Gegenstände evoziert, hat seinen festen Platz in der hellenistischen Epigrammdichtung. Bei der Beschreibung von Viktualien werden auch hier deren sinnliche Reize in den Vordergrund gestellt:

Nimm von Leonidas denn, dem fahrenden armen Gesellen,  
der am Hungertuch nagt, Lathria, dies als Geschenk:  
Kuchen, gebacken in Öl, eine trefflich bewahrte Olive  
und eine Feige, die grün eben am Baume noch hing.  
Nimm auch fünf Beeren hinzu, das Stück einer schwellenden Traube,  
und diese Neige, die noch, Göttin, im Becher verblieb.  
Wenn Du mich, wie Du mich jüngst der Krankheit entrissen, der Armut  
nun noch entreißest, dann bring ich eine Ziege Dir dar.

So im frühen 3. Jh.v.Chr. Leonidas von Tarent.<sup>22</sup> Und Krinagoras, ein Zeitgenosse des zweiten Stils:<sup>23</sup>

Kerne von blonden Pignolen, Teilstückchen vom punischen Apfel

Pen.

ry

mit geborstener Haut, Trauben, zur Lese schon reif, Mandeln, die leicht man zerbeißt, der Bienen ambrosische Tropfen, Kuchen mit kräftigem Teig, sesam- und honiggefüllt, Knoblauch, trefflich beim Zechen, kristallklar umhütete Birnen, die nach dem Essen beim Trunk nochmals den Magen erfreuen: Pan, dem Freunde des Stabs, und dem prächtig geschnitzten Priapos schenkt Philoxenides dies als ein bescheidenes Mahl.

Dem Beginn des 2. Jh. vielleicht etwas vorausliegend Diodoros Zonas:<sup>24</sup>

Diese halboffene Granate und diesen frischflaumigen Pfirsich, diese Feige dazu, runzlig und nabelgeschmückt, auch eine purpurne Traube, vielbeerig, die Quelle des Weines, und eine Walnuß dabei, frei schon vom grünen Gewand, weihte der Wächter der Früchte dem bäurisch schlichten, aus einem Pflöcke geschnitzten Priap hier als ein Opfer vom Baum.

Auch die Tradition des *malerischen* Stillebens ist älter als der zweite pompejanische Stil. Noch im 4. Jh.v.Chr. malte der von Plinius erwähnte Pausias die Blumenkränze der Floristin Glykera.<sup>25</sup> Viktualienstilleben (*obsonia*) schuf der ebenfalls von Plinius genannte *Peiraikos*<sup>26</sup> mit dem Beinamen "der Rhyparographos". Da beider Kunst hoch gerühmt wird, darf man eine sehr weitgehende Naturnähe der Bilder unterstellen.

Eine gezielte Verunklärung der Grenze zwischen Realität und Bild zeigt der *Asarotos Oikos*, das "ungefegte Zimmer", des pergamenischen Mosaizisten Sosos. Das Motiv ist in der römischen Kaiserzeit verschiedentlich aufgegriffen worden, so z.B. in dem von einem Heraklitos signierten Mosaik wohl hadrianischer Zeit vom Fuße des Aventin in Rom.<sup>27</sup> Reste einer üppigen Mahlzeit sind so auf dem Boden nachgebildet, als wären sie dort wirklich verstreut; die von den Abfällen angelockte Maus unterstreicht den Anspruch eines virtuoson Naturalismus.

Einen ähnlichen Effekt führt das freie Arrangement aus Trauben und anderen Früchten vor Augen, das sich erneut auf einer Wand der Villa von Oplontis findet (*Abb. 2*).<sup>28</sup> Die auf dem Podium der Dekoration zwischen Pfeilerbasen wie beiläufig niedergelegten Früchte locken einen größeren Laufvogel an, der in erwachender Begierde im Begriff steht, auf den köstlichen Fund zuzueilen. Die appetitlich gemalten Früchte erfahren durch den auf den Vogel ausgeübten Reiz eine zusätzliche Steigerung ihrer Realität. Zugleich ist der

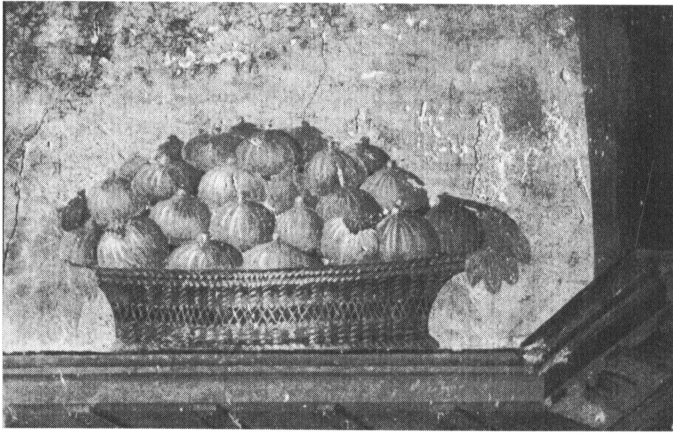
angelockte Vogel Chiffre für eine malerische Qualität, die literarisch durch das Motiv der getäuschten Kreatur ausgedrückt wird. Das Motiv entstammt dem Schatz der griechischen und römischen Kunst- und Künstleranekdoten. Es ist wiederum Plinius, der überliefert, daß anläßlich eines Wettstreits zwischen Parrhasios und Zeuxis letzterer Trauben von solcher Naturtreue gemalt habe, *ut in scaenam aves advolarent* (daß Vögel auf das Bild zuflogen).<sup>29</sup> Der Meister, der auf das Urteil der Vögel stolz gewesen sei, habe in einem anderen Fall auf denselben Effekt mit Verstimmung reagiert: die Trauben befanden sich diesmal in der Hand eines von Zeuxis gemalten Knaben, der die Qualität der Trauben offenbar nicht erreichte, weil er die Vögel sonst abgeschreckt haben müßte. Die Künstleranekdoten des Plinius gehen auf griechische Autoren wie z.B. Duris von Samos (2. Hälfte des 4. Jh.v.Chr.) zurück.<sup>30</sup> Undatiert ist ein anonymes Epigramm:<sup>31</sup>

Fast hätte ich die Traube mit der Hand gefaßt, so hat der Anblick dieser Farben mich getäuscht.

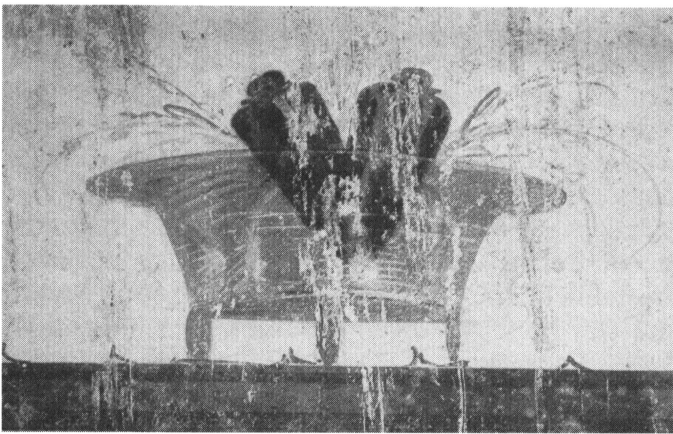
Und Varro wußte von einem Platten namens Possis zu berichten, der zu seiner Zeit (also zur Zeit des frühen zweiten pompejanischen Stils) in Rom Früchte und Trauben bildete, die von natürlichen nicht zu unterscheiden waren.<sup>32</sup>

Den vom Gegenstand unabhängigen Eigenwert perfekter Naturnachahmung in der Malerei (und anderen Künsten) bezeugt für das 4. Jh.v.Chr. Aristoteles: "Was man nämlich in der Wirklichkeit nur ungern sieht, daran hat man seine Freude, wenn man es in möglichst getreuer Nachbildung betrachtet, z.B. die Gestaltung der widerlichsten Tiere und der Leichen".<sup>33</sup> Dementsprechend zählt Aristoteles zu den angenehmen Dingen "die nachahmende Kunst, wie Zeichenkunst, Bildhauerei, Dichtkunst und jede wohlgelungene Nachahmung, selbst dann, wenn ihr Gegenstand nicht zu den erfreulichen Dingen gehört."<sup>34</sup> Auch an Abbildungen solcher Wesen, die nicht schön anzuschauen sind, hat der Mensch Freude, "weil wir die Kunst mitgenießen, die sie hervorgebracht hat, etwa Malerei und Bildhauerkunst."<sup>35</sup>

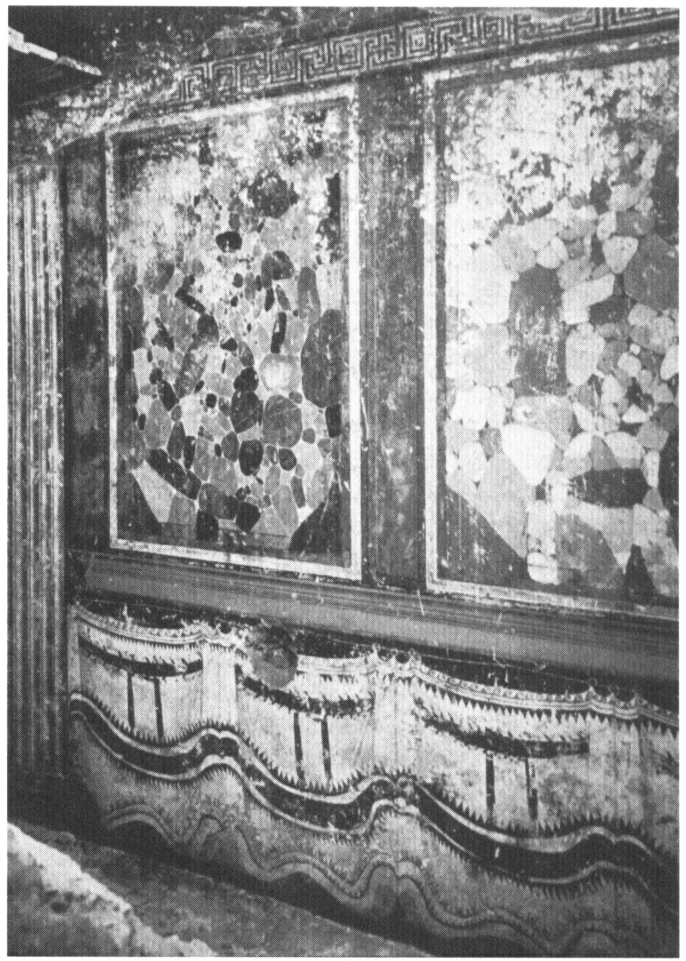
Wie es gern zum Verzehr reizende Früchte und ganz besonders Trauben sind, die in der Topik der Kunst- und Künstleranekdoten die Sinne in die Irre führen, so vertreten dort, auch über die beiden schon genannten Beispiele hinaus, vorwiegend Vögel die getäuschte Kreatur. So raubten im Jahre 43 v.Chr. – die Ausmalung der Villa von Oplontis könnte zu dieser Zeit im Gang gewesen sein – dem Triumvirn Lepidus in einer Waldherberge zwitschernde Vögel den Schlaf. Eine auf ein überlanges Stück Pergament gemalte Schlange soll sie dauer-



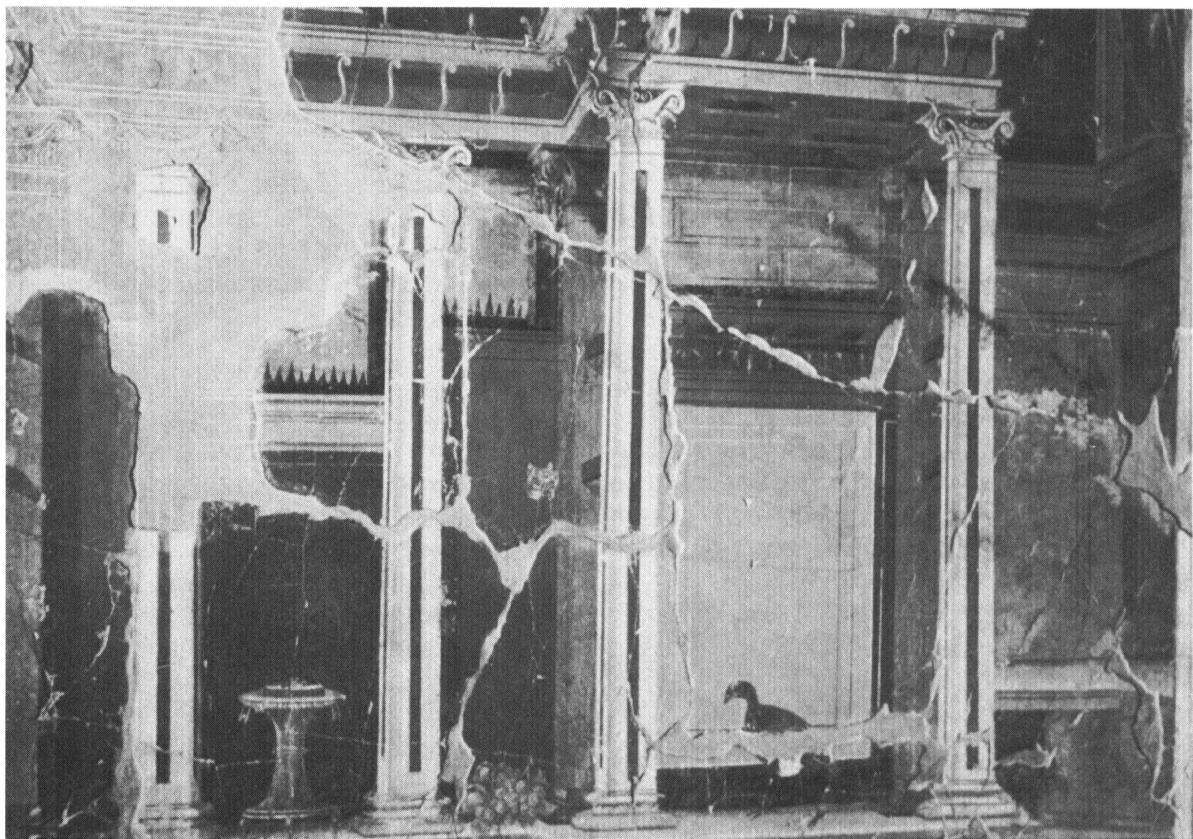
*1. Villa von Oplontis, Raum 14.*



*4. Rom. Haus des Augustus, Raum 5.*



*3. Brescia, republikanisches Kapitol. Cella 1.*



*2. Villa von Oplontis, Raum 23.*

haft verscheucht haben.<sup>36</sup> Schon im Jahre 99 v.Chr. war die Bühnendekoration für die Spiele des Aedilen Claudius Pulcher so täuschend realistisch gemalt, daß die sonst eher als klug geltenden Raben sich auf Dachziegeln niederlassen wollten, denen die dritte Dimension fehlte.<sup>37</sup>

Im Hinblick auf die literarische Rolle des Vogels als eines natürlichen Indikators für die Naturtreue der Malerei wird man es nicht für Zufall halten wollen, daß – abgesehen von wenigen Ausnahmen – Vögel die einzige Spezies sind, welche die ansonsten weitgehend unbelebten Dekorationen des zweiten pompejanischen Stils bevölkert. Gleich den getäuschten Raben lassen sie sich auf dem Podium der Wanddekoration nieder (wie im Triclinium der Villa von Oplontis),<sup>38</sup> sitzen gern auf den Vorhangschnüren in zum Freien sich öffnenden Intercolumnien (im Oecus der Casa del Labirinto in Pompeji)<sup>39</sup> oder lassen sich von Girlanden aus frischem Grün anlocken (im Oecus neben dem Bad der Casa del Criptoportico).<sup>40</sup> Als Geschöpfe des freien Luftraums gehören die Vögel zum Draußen, geben vor, von dorthier die gemalte Architektur zu kurzer Rast aufgesucht zu haben, um in Kürze wieder davonzufliegen. Sie demonstrieren einerseits die illusionistische Aufhebung der Raumgrenze und verdeutlichen erneut die Gegenwärtigkeit der gemalten Architektur. Zugleich sind die Vögel wie die frischen Viktualien in den Kunst- und Künstleranekdoten Topoi einer Malerei von virtuosem Trompe-l'oeuil-Naturalismus. Beide Motivgruppen, integriert in die Architekturmalerei des zweiten Stils, steigern deren illusionistische Intention nicht nur durch die unmittelbare Bildwirkung und -aussage, sondern zusätzlich durch den literarischen Bezug.

Die Bemalung der Wände des republikanischen Kapitols von Brescia<sup>41</sup> gehört zu den allerfrühesten Dekorationen zweiten Stils, die uns heute bekannt sind. Hier ist die noch nicht als Podium ausgebildete Sockelzone hinter einem gemalten Vorhang verborgen (Abb. 3). Das seitlich verschiebbare Tuch ist an Ösen aufgehängt, die auf einer drahtartigen Schnur laufen. Auseinandergezogene Partien wechseln mit breiten Hängefalten. Schräg verlaufende, dünne Zerrfalten verdeutlichen Spannungen in dem sonst locker herabhängenden Tuch, dessen textile Stofflichkeit den Eindruck einer leichten Bewegung einschließt.

Vorhänge aus bewegtem Tuch sind in der Wanddekoration des zweiten Stils auf dessen Frühphase beschränkt. Ein weiteres Beispiel liefert die Casa di Sutoria Primigenia in Pompeji.<sup>42</sup> Das Motiv ist erneut der Trompe-l'oeuil-Topik der Künstleranekdoten entnommen. In dem Malerwettstreit zwischen Parrhasios und Zeuxis,<sup>43</sup> für den

letzterer das schon erwähnte, die Vögel narrende Traubenbild gemalt hatte, verlangte dieser daraufhin von Parrhasios, er möge doch endlich den Vorhang von seinem Bild nehmen und dieses ebenfalls vorzeigen. Der Vorhang war gemalt. Zeuxis mußte kleinlaut seinen Konkurrenten zum Sieger erklären, weil dieser nicht nur die unbedarfte Kreatur, sondern ihn selbst, den Künstler, getäuscht hatte.

Wie das Viktualienstilleben ist möglicherweise auch das Motiv des bewegten Vorhangs älter als die Wanddekoration des zweiten Stils. Es begegnet mehrfach in ganz entsprechender Position am Sockel von Wanddekorationen bereits des ersten Stils wie in der Casa del Fauno in Pompeji;<sup>44</sup> eine frühe Zeichnung (um 1832) der Alexanderexedra im selben Haus zeigt einen Vorhang unter dem großen Nordfenster des ebenfalls mit Stuckdekorationen ersten Stils ausgestatteten Raumes.<sup>45</sup> Wenn die gemalten Vorhänge auf Wänden ersten Stils nicht erst in der Zeit des zweiten Stils nachträglich angebracht worden sind,<sup>46</sup> dann hätte der gemalte Vorhang als Kabinettstück eines virtuoson Naturalismus mit literarischem Bezug seinen Platz auf den Zimmerwänden des römischen Italien erobert, bevor eine illusionistische Wanddekoration als solche noch ausgebildet war, in welcher das Motiv späterhin denselben Effekt hervorruft wie das Viktualienstilleben.

Daß die pompejanischen Stilleben des frühen zweiten Stils als Kabinettstücke virtuoser Naturwiedergabe gesehen werden wollen, zeigt besonders klar das Motiv des Glasgefäßes. Das älteste Beispiel findet sich auf der Rückwand des New Yorker Cubiculum aus Boscoreale.<sup>47</sup> An der Rückwand des Alkovens ist auf einer Balustrade im Freien eine gläserne Obstschale aufgestellt. In Oplontis<sup>48</sup> steht eine Glasschale, gefüllt mit Quitten und anderen Früchten, auf dem Pfeilergetragenen Gebälk eines Gebäudeflügels. Die spiegelnde Oberfläche des Glases erzeugt weiße Glanzlichter. Die mit der Distanz zur Gefäßwand abnehmende Deutlichkeit der Früchte im Inneren der Schale ist scharf beobachtet. Der schwer zugängliche Aufstellungsort schließt einen praktischen Gebrauch des appetitlichen Arrangements wohl aus. Friederike Naumann hat kürzlich die Glasgefäße in der pompejanischen Wanddekoration zusammenfassend behandelt.<sup>49</sup> Mit Recht stellt sie fest, daß, da kaum real existierende Gefäßformen wiedergegeben werden, das Glas als Material der eigentliche Gegenstand der Darstellung ist.<sup>50</sup> In der Tat ist die Wiedergabe eines Materials von farbloser Transparenz in der Phase Beyen Ic eine malerische Sensation, denn nicht einmal in der Realität hatte es Glas von klarer Transparenz vorher gegeben,

weil die zur Herstellung notwendige Technik des Glasblasens bis dahin unbekannt war.<sup>51</sup> Wenn das Gemälde der Methe, deren Gesicht durch ein Trinkgefäß aus Glas sichtbar wird, wirklich ein Werk des berühmten Pausias gewesen wäre, wie man dem Periegeten Pausanias in der Tholos von Epidauros erklärte, dann müßte der Meister um drei Jahrhunderte der Entwicklung der Glastechnik vorgegriffen haben.<sup>52</sup> Daß auf der Wand mit der Glasschale in Oplontis das malerische Problem der Transparenz als solches thematisiert worden ist, zeigt der hohe Korb auf dem Podium,<sup>53</sup> der mit einem hauchzarten, weißen Gespinst bedeckt ist, durch welches der Inhalt des Korbes, Früchte von unterschiedlicher Form und Farbe, hindurchschimmert.

Die Herausforderung schlechthin für den Stillebenmaler der Zeit (also etwa des dritten Viertels des letzten vorchristlichen Jahrhunderts) muß gewesen sein, ein Glasgefäß zu malen, das mit Wasser gefüllt ist: ein Gefäß von farbloser Transparenz mit einem Inhalt von farbloser Transparenz. Die wohl bislang älteste Realisierung dieses Gegenstands (*Abb. 4*) findet sich im Ambiente delle Maschere des Augustus-Hauses auf dem Palatin.<sup>54</sup> Die Gefäße – in derselben, jeden praktischen Gebrauch ausschließenden Aufstellung wie die Obstschale von Oplontis – dienen als Vogelbad. Das Wasser spritzt nach allen Seiten. Daß es erneut Vögel sind, die sich der vom Stillebenmaler bereitgestellten Gelegenheit bedienen, wird kein Zufall sein.

Ich fasse zusammen. Die integrierten Stilleben haben in der Wanddekoration des frühen zweiten Stils die Funktion, deren Realität zu steigern, indem sie durch die Evokation von in die Wanddekoration eingreifenden Handlungen, die nur kurze Zeit zurückliegen, den Eindruck der Kontinuität von Bildraum und Realraum verstärken und zugleich den Bezug der an und für sich zeitlosen Architekturmalerei zur Gegenwart herstellen. Gegenüber dieser künstlerischen Funktion tritt eine inhaltliche Bedeutung des Stillebens, wie sie für die isolierte Form der Bildgattung vermutet wird, zurück. Einer Steigerung der Realität dienen auch die Anspielungen auf den Motivschatz der literarischen Kunst- und Künstleranekdoten mit dem Topos der durch Malerei getäuschten Kreatur. Zu diesem Motivschatz gehört neben dem Viktualienstilleben auch der drapierte Vorhang sowie der auf Stilleben und vor allem auf Architektur ansprechende Vogel als Beweis perfekter Naturnachahmung. Die künstlerische Tradition des Stillebens, Kabinettstücke eines als eigenwertig begriffenen Trompe-l'oeuil-Naturalismus zu liefern, hat die integrierte Form der Bildgattung nicht nur bewahrt, sondern auch weiterentwickelt, indem sie das Motiv des farblos transparenten Glasgefäßes als aktuelle Neuerung der zeitgenössischen Glastechnik in das Repertoire aufgenommen und durch die Kombination mit dem ebenfalls farblos transparenten Wasser virtuos erweitert hat.

## BIBLIOGRAPHIE

- Allroggen-Bedel, A. 1976, Ein Malerei-Fragment aus der Villa dei Papiri, *CronErc* 6, 85-88.  
 Allroggen-Bedel, A. 1983, in: La Villa dei Papiri (*CronErc* 13, 2.Suppl.), Napoli, 65-68.  
 Baatz, D. 1991, in: A.Hoffmann (Hrsg.), *Bautechnik der Antike*. Internationales Kolloquium Berlin 1990. DiskAB 5, Berlin, 4ff.  
 Beyen, H.G. 1928, *Über Stilleben aus Pompeji und Herculaneum*, Den Haag (Reprint, Rom 1971).  
 Beyen, H.G. 1938, 1960, *Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil*, I. II.1, Den Haag.  
 Brüsche-Moser, V.L. 1969, *Ausgewählte Künstleranekdoten*, Diss. Bern 1969 (1973).  
 Brusin, G. 1955, in: *Anthemon. Scritti ... in onore di C.Anti Firenze*, 93ff.  
 Carettoni, G. 1983, *Das Haus des Augustus auf dem Palatin*, Mainz.  
 Casella, D. 1950, La frutta ~~nell' pittura pompeiana~~ in: *Pompeiana*, Napoli, 335-386.

—  
 nelle  
 pitture pompeiane,

- Cerulli Irelli, M.G. (Hrsg.) 1990, *Pompejanische Wandmalerei*, Stuttgart.  
 Collezioni: *Le collezioni del Museo Nazionale di Napoli*. I. *I mosaici, le pitture, gli oggetti di uso quotidiano, gli argenti, le terrecotte invetriate, i vetri, i cristalli, gli avori*, Napoli.  
 Croisille, J.-M. 1965, *Les natures mortes campaniennes*, Bruxelles.  
 Croisille, J.-M. 1982, *Poésie et art figuré de Néron aux Flaviens*, Bruxelles.  
 Curtius, L. 1929, *Die Wandmalerei Pompejis*, Leipzig (Reprint, Darmstadt 1972).  
 Darmon, J.P. 1990, En guise de conclusions, in: *Xenia. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique*, Rome-Paris, 107-112.  
 De Caro, S. 1990, in: Cerulli Irelli 1990, 263ff.  
 de Franciscis, A. 1963, *Il Museo Nazionale di Napoli*, Casa dei Tirreni.  
 de Franciscis, A. 1975a, La villa romana di Oplontis, in: B. Andreae/H. Kyrieleis, *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen, 9-18.

lv

- de Franciscis, A. 1975b, *Die pompejanischen Wandmalereien in der Villa von Oplontis*, Recklinghausen.
- De Vos, M. 1976, Scavi nuovi sconosciuti (I 9, 13): pitture e pavimenti della Casa di Cerere a Pompei, *MededRom* 38, 37-75.
- Deonna, W. 1961, *Croyances et superstitions de table dans la Rome antique*, Bruxelles.
- Donderer, M. 1986, *Die Chronologie der römischen Mosaiken in Venetien und Istrien bis zur Zeit der Antonine*, Berlin.
- Eckstein, F. 1957, *Untersuchungen über die Stilleben aus Pompeji und Herculanum*, Berlin.
- Engemann, J. 1967, *Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils* (RM 12. Erg.-Heft), Berlin.
- Guillaud, J.u.M. 1990, *La peinture à fresque au temps de Pompéi*, Paris.
- Hanoune, R. 1990, Xenia de Bulla Regia, in: *Xenia. Recherches franco-tunisiennes sur la mosaïque de l'Afrique antique*, Rome-Paris, 41-42.
- Jex-Blake, K./E.Sellers 1896, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Chicago (Repr. Chicago 1968).
- Kalkmann, A. 1989, *Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius*, Berlin.
- Laidlaw, A. 1975, Reconstruction of the First Style Decorations in Alexander Exedra in the House of the Faune, in B. Andreae/H.Kyrieleis, *Neue Forschungen in Pompeji*, Recklinghausen, 39-52.
- Laidlaw, A. 1985, *The First Style in Pompeii: Painting and Architecture*, Rome.
- Ling, R. 1991, *Roman Painting*, Cambridge.
- Maiuri, A. 1953, *La peinture romaine*, Genève.
- Moormann, E.M. 1984, Le pitture della Villa dei papiri ad Ercolano, in: *Atti del XVII congresso internazionale di papirologia*, Napoli, 637-674.
- Naumann-Steckner, F. 1991, Depictions of glass in Roman wall paintings, in: M. Newby/K.Painter, *Roman Glass: Two Centuries of Art and Invention*, London, 86-98.
- Pace, B. 1938, *Arte e civiltà della Sicilia antica*, II, Milano.
- Pompeii II: *Pompeii. Pitture e mosaici*, Roma.
- Pugliese Carratelli G. u.a. 1983, *Megale Hellas*, Milano.
- Pugliese Carratelli, G. (Hrsg.) 1990, *Magna Grecia. Arte e artigianato*, IV, Milano.
- Ramage, N.H. und A. 1991, *The Cambridge Illustrated History of Roman Art*, Cambridge.
- Ricotti, E.S.P. 1983, *L'arte del convivio nella Roma antica*, Roma.
- Roberti, M.M. 1961, in: *Atti del settimo congresso internazionale di Archeologia Classica* II, Roma 347.
- Roberti, M.M. 1963, in: *Storia di Brescia*, I, Brescia, 248ff.
- Rouveret, A., 1987, Remarques sur les peintures de nature morte, in: *Bulletin de la Société des Amis du Musée des Beaux-Arts de Rennes* (Sondernummer) 5, 11-00.
- Schefold, K. 1952, *Pompejanische Wandmalerei*, Basel.
- Schefold, K. 1962, *Vergessenes Pompeji*, Berlin.
- Sgatti, G. 1957, *ACI* 9, 174-192.
- Spinazzola, V. 1953, *Pompeii alla luce degli scavi nuovi di Via dell'Abbondanza (anni 1910-1923)*, Roma.
- Steingraber, S. 1984, *Catalogo ragionato della pittura etrusca*, Milano.
- Tiné Bertocchi, F. 1964, *La pittura funeraria apula*, Napoli.
- Tybout, R. 1989, *Aedificiorum figurae. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils*, Amsterdam.
- Williams Lehmann, Ph. 1953, *Roman Wall Paintings from Boscoreale in the Metropolitan Museum of Art*, Cambridge Mass.

#### ANMERKUNGEN

\* Der Text folgt -bis auf geringfügige Adaptionen- dem Wortlaut des mündlichen Vortrags. Die Anmerkungen geben im allgemeinen nur Belege für die im Vortrag gezeigten Wandmalereien; auf einschlägige Literatur wird nur im Ausnahmefall verwiesen.

<sup>1</sup> Beyen 1938; 1960; H.G. Beyen, in: *EAA* VI (1965) 356-366 s.v. Pompeiani, Stili.

<sup>2</sup> Beyen 1960, Abb. 32. 38; Spinazzola 1953, I, 520 Abb. 579. 522 Abb. 589. Taf. 21. 23. 31. 32; Cerulli Irelli 1990, Taf. 1; Guillaud 1990, Abb. 180; Ling 1991, Farbtaf. XB.

<sup>3</sup> de Franciscis 1975, Abb. 9. 18; Guillaud 1990, Abb. 102. 105.

<sup>4</sup> Zum Stilleben in der pompejanischen Wandmalerei: Beyen 1928; Casella 1950, 355 ff.; Maiuri 1953, 133ff.; Sgatti 1957, 174ff.; Eckstein 1957; F. Eckstein, in: *EAA* V (1963) 355-360 s.v. natura morta; Deonna 1961, 137ff.; Croisille 1965; 1982, I, 271ff.; Moormann 1984, 638ff.; Rouveret 1987, 11ff.; Hanoune 1990; Darmon 1990, 107ff.; De Caro 1990; Ling 1991, 153ff.

<sup>5</sup> de Franciscis 1975, Abb. 13; Cerulli Irelli 1990, Taf. 154.

<sup>6</sup> de Franciscis 1975, Abb. 17. 23; Guillaud 1990, Abb. 114; Cerulli Irelli 1990, Taf. 149.

<sup>7</sup> de Franciscis 1975, Abb. 19; A. de Franciscis, *AW* 1975 Heft 3, 35 Abb. 3; Guillaud 1990, Abb. 108. 109.

<sup>8</sup> de Franciscis 1975, Abb. 24. 25; Guillaud 1975, Abb. 110.

<sup>9</sup> Pace 1938, Farbtaf. III geg. S. 180; Beyen 1960, Abb. 6a-c; Guillaud 1990, Abb. 379.

<sup>10</sup> Curtius 1929, 110-111, Abb. 74, 75; Beyen 1938, Abb. 100; Croisille 1965, 28 Nr. 7. Taf. 32 Abb. 62, Taf. 45 Abb. 88; Collezione 1986, 40; Tybout 1989, Taf. 66. Von der gegenüberliegenden Wand desselben Raumes ein an den Hinterläufen lebend aufgehängter Hase: Croisille 1965, 53 Nr. 96. Taf. 79 Abb. 151; Collezione 1986, 128 Nr. 37; Guillaud 1990, 25 Abb. 44.

<sup>11</sup> de Franciscis 1963, Taf. 85; Croisille 1965, 48 Nr. 78, Taf. 80, Abb. 155; Allroggen-Bedel 1976, 85ff. 87 Abb. 1; 1983, 65ff. 67 Abb. 2; Moormann 1984, 639 mit Anm. 9, 658 Abb. 2. 3; Collezione 1986, 128 Nr. 41.

<sup>12</sup> de Franciscis Abb. 21; A. de Franciscis, *AW* 1975 Heft 3, 35 Abb. 3; Guillaud 1990, Abb. 108. 109; Cerulli Irelli 1990, Taf. 152.

<sup>13</sup> Vitruv VI.7.4.

<sup>14</sup> Eckstein 1957, 29ff.

<sup>15</sup> Schefold 1952, 38ff, 182ff.; 1962, 72.

<sup>16</sup> Croisille 1965; De Caro 1965.

<sup>17</sup> Hierzu Eckstein 1957, 31-32.

- <sup>18</sup> Beyen 1928, 1ff.
- <sup>19</sup> *Imagines* I.31 (Übersetzung: O.Schönberger).
- <sup>20</sup> *Imagines* II.26 (Übersetzung: O.Schönberger).
- <sup>21</sup> 'Frische' wird in beiden Bildbeschreibungen in immer neuen Wendungen zum Ausdruck gebracht, die auf die betreffenden Viktualien abgestimmt sind, wie z.B. wohlriechende und goldschimmernde Äpfel, gerade fest gewordener Käse, noch betaute Oliven.
- <sup>22</sup> *Anth. Pal.* VI.300 (Übersetzungen aus der *Anthologia Palatina* im folgenden immer von H. Beckby).
- <sup>23</sup> *Anth. Pal.* VI.232.
- <sup>24</sup> *Anth. Pal.* VI.22.
- <sup>25</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.125.
- <sup>26</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.112.
- <sup>27</sup> Zu den Mosaiken mit dem Motiv des Asarotos Oikos: Plinius, *nat. hist.* XXXVI.184; Statius, *Silvae* I.3.56; Brusin 1955, Taf. 6-8; Deonna 1961, 113ff.; K. Parlasca, *Jdl* 78 (1963) 276ff. mit Abb. 13-16; ders., in: Helbig<sup>4</sup> I (1963) 784-785 Nr. 1084; H. Meyer, *AA* 1977, 104ff.; G. Hagenow, *RhM* 121 (1978) 260ff.; Ricotti 1983, Abb. 3-4; Donderer 1986, 42-43 Nr. 61. Taf. 14.1. 15.1. 15.4; H. von Hesberg, *Jdl* 103 (1988) 305-306 mit Abb. 327.
- <sup>28</sup> de Franciscis 1975, Abb. 8; Ricotti 1983, Abb. 74.
- <sup>29</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.65-66; s.a. Seneca, *Controv.* X.5, 27.
- <sup>30</sup> Jex-Blake/Sellers 1896, XLVff., ibes. LXIV; Kalkmann 1898, 144ff.; Brüsche-Moser 1969, 90ff., 244.
- <sup>31</sup> *Anth. Pal.* IX.761.
- <sup>32</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.155.
- <sup>33</sup> Aristoteles, *Poetica* 1448b (Übersetzung, auch für die folgenden Stellen: P. Gohlke).
- <sup>34</sup> Aristoteles, *Rhetorica* 1371b.
- <sup>35</sup> Aristoteles, *De partibus animalium* 645a. Das vom Übersetzer hier mit 'Malerei', in der *Poetica* mit 'Zeichenkunst' wiedergegebene Wort ist beidemale γραφική.
- <sup>36</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.121.
- <sup>37</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.23.
- <sup>38</sup> de Franciscis 1975, Abb. 17. 22 (vgl. ebenda Abb. 24.25.27); Cerulli Irelli 1990, Taf. 151.
- <sup>39</sup> Schefold 1962, Taf. 22; Engemann 1967, Taf. 41.3. 42; Cerulli Irelli 1990, Taf. 51; Ling 1991, Farbt. IIB.
- <sup>40</sup> Spinazzola 1953, I, 520. Tav. d'aggiunto 9; Taf. 21; Guillaud 1990, Abb. 180; Vgl. Beyen 1960, Abb. 93 (Casa degli Epigrammi).
- <sup>40a</sup> Zur Bedeutung der Vögel für die illusionistische Architekturmalerie ausführlich der Beitrag von R. Robert, S. ~~160-173~~ **1168**.
- <sup>41</sup> Roberti 1961, 347ff. Taf. 5 Abb. 12; 1963, Farbt.: H. Blanck, *AA* 1968, 560 Abb. 23; H. Gabelmann, *JbZMusMainz* 18 (1971) 124ff. Taf. 29; C. Stella/C. Quilleri Beltrami, in: *Brescia romana. Materiali per un museo*, II.1 (1979) 36 Abb. II.19 (erste Cella) 37 Abb. II.21 (zweite Cella); C. Stella, *Guida del Museo di Brescia* (1987) 17; Guillaud 1990, Abb. 364; W. Wohlmayr, *ÖJh* 61 (1991-1992) 79 Abb. 5.
- <sup>42</sup> De Vos 1976, 53. 64-65. Taf. 60 Abb. 49; Taf. 61 Abb. 50; Pompei II, 862-863. Abb. 2-3. Vgl. Casa di Cerere: de Vos 1976, 53. Taf. 42 Abb. 13; Pompei II, 196f. Abb. 38. 39.
- <sup>43</sup> Plinius, *nat. hist.* XXXV.65.
- <sup>44</sup> Laidlaw 1985, 32-33, Taf. 42.
- <sup>45</sup> Laidlaw 1985, 192. Taf. 43a; Laidlaw 1975, 50 Abb. 51; De Vos 1976, 53 mit Anm. 49, Taf. 56 Abb. 37.
- <sup>46</sup> Hierzu Laidlaw 1985. Das Vorhangmotiv hat Vorläufer auf unteritalischen Vasen sowie in der etruskischen und unteritalischen Grabmalerei: Tiné Bertocchi 1964, 107 Abb. 87; Pugliese Carratelli 1983, Abb. 626; 1990, 113 Abb. 145; Steingraber 1984, 348-385, N.113; S. Steingraber, *Jdl* 106 (1991) Taf. 6.3.
- <sup>47</sup> Beyen 1938, Abb. 65. 66; Williams Lehmann 1953, Taf. 23, 24; *EAA* V (1963) 359 Abb. 482; Guillaud 1990 Abb. 411; Naumann-Steckner 1991, Taf. 21a; Ramage 1991, 59.
- <sup>48</sup> s.o. Anm. 3.
- <sup>49</sup> Naumann-Steckner 1991, 86ff; vgl. Tybout 1989, 37-38.
- <sup>50</sup> Naumann-Steckner (1991, 88, 94, 97) vermutet, gläserne Obstschalen seien als Stilleben gemalt worden, weil, wie Seneca (*Nat. Quaest.* I.3.9; I.6.5) bezeugt, Früchte in Glasgefäßen größer und schöner erschienen. Seneca schreibt zwei bis drei Generationen nach den frühen pompejanischen Glasschalenbildern, die den beschriebenen Effekt zudem kaum erkennen lassen.
- <sup>51</sup> Zuletzt: Naumann-Steckner 1991; Baatz 1991.
- <sup>52</sup> Pausanias II.27.3. Naumann-Steckner 1991, 86 vermutet, das Trinkgefäß auf dem Gemälde des Pausias sei ein gegossenes achämenidisches Glasgefäß gewesen, durch welches hindurch man die Umrisse des Gesichts immerhin hätte wahrnehmen können.
- <sup>53</sup> de Franciscis 1975, Abb. 9. 10; Cerulli Irelli 1990, Taf. 155; Guillaud 1990, Abb. 106.
- <sup>54</sup> Carettoni 1983, Farbt. B. E. F. I; G. Carettoni, *RM* 90 (1983) Farbt. 2.1; Baatz 1991, 5 Abb. 1b.