

## Einleitung

Die freigelegten Häuser in Herculaneum, Oplontis, Pompeji und Stabiae scheinen mittlerweile archäologisch weitgehend erforscht. Mehr und mehr wendet man sich der Entstehungsgeschichte dieser Städte zu. In Pompeji zeichnen sich spektakuläre Ergebnisse ab<sup>1</sup>. Angesichts der umfangreichen Literatur zur Stilgeschichte der Wandmalereien und Mosaikböden sowie zahlreicher sozialgeschichtlicher Studien ist diese Neuorientierung durchaus verständlich. Doch werden Dekorationskontexte, die nicht nur Malereien eines Pompejanischen Stiles, sondern gleich zweier oder aller vier Dekorationsmoden enthalten, nach wie vor nicht als geschlossene Einheit begriffen und systematisch untersucht. Kunstgeschichtliche Studien faßten weniger derartige in sich geschlossene Ensembles ins Auge als vielmehr unter entwicklungsgeschichtlichem Gesichtspunkt antike Wandmalerei allgemein oder nur eine bestimmte Dekorationsweise. Und wenn alle in den kampanischen Antikenstätten nachweisbaren Malmoden behandelt werden sollten, hielt man sich an die chronologische Abfolge. Stets hatte ein solcher Ansatz die Auflösung der Dekorationskontexte zur Folge, die sozusagen »stilgerecht« zerlegt wurden. Der konkrete Kontext spielte allenfalls im Rahmen der relativen Chronologie der Befunde eine untergeordnete Rolle.

Die Klassifizierung der vier Pompejanischen Stile, die August Mau entdeckt und 1873 erstmals publiziert hatte<sup>2</sup>, war für die folgende archäologische Forschung bindend. Man konnte sich der unmittelbaren Evidenz dieser Betrachtungsweise nicht mehr entziehen und an der noch im selben Jahr von Wolfgang Helbig<sup>3</sup> vertretene Sicht festhalten, die Wanddekorationen Pompejis seien in den Jahrzehnten 62 bis 79 n. Chr., zwischen Erdbeben und Vesuvausbruch angefertigt worden. Maus stilgeschichtlicher Ansatz paralyisierte die von Helbig wahrgenommene Einheitlichkeit der Dekorationen, löste sie in eine Sukzession von Malstilen auf. Nach der Entdeckung der vier Pompejanischen Stile und deren Bindung an aufeinanderfolgende Epochen – von der römischen Republik des 2. Jahrhunderts v. Chr. bis zur Zeit der Flavier – hatte man anscheinend den Schlüssel zum unmittelbaren Verständnis in der Hand. Man machte sich mittels der Stilanalyse zum Zeitgenossen des antiken Betrachters und konnte sich gar

nicht vorstellen, daß ihm eine derartige Wahrnehmung zumindest fremd, vielleicht sogar nachrangig erschien, wenn sie ihm nicht gänzlich abging<sup>4</sup>.

Die beschriebene Forschungslücke ist sicherlich auch durch eine merkwürdige Verweigerung sozialgeschichtlicher Studien gegenüber stilanalytischen Ansätzen bedingt. Dabei helfen gerade die Resultate sozialgeschichtlicher Arbeiten, einen historistischen Ästhetizismus zu überwinden, vor welchem Willibald Sauerländer zu treffend am Ende eines Vortrages über die Geschichte des Stilbegriffes warnt<sup>5</sup>: »Wenn der Kunsthistoriker von dem Stil einer Periode, Region, Stadt etc. spricht, dann läuft er Gefahr, Stil als visuellen Ausdruck einer sozialen Konstellation zu sehen, die nicht mehr komplex und widersprüchlich gedacht wird, sondern quasi symbolisch geeint erscheint. ... Im zweiten Fall wird er zu einer Art Exeget, der Zugang zur absoluten Wahrheit hat und Türen öffnet, die anderen, mehr positivistisch arbeitenden Disziplinen verschlossen bleiben. Er wird zum Magier des historischen Ästhetizismus, der die inneren Kräfte der Evolution am Werke sieht.«

### Stilanalytische und sozialgeschichtliche Forschungen

Vor allem sozialgeschichtliche Fragen standen während der letzten Jahre im Mittelpunkt der Forschungen zu den 79 n. Chr. vom Vesuv verschütteten antiken Städten. Man untersuchte Zusammenhänge zwischen Hausarchitektur und Wohnfunktion, zwischen Bauformen und gesellschaftlicher Position des Hausherrn bzw. Auftraggebers, zwischen der dekorativen Ausstattung des Bauwerkes und den darin zelebrierten gesellschaftlichen Ritualen. Traditionelle Forschungen zur Stilgeschichte der dort erhaltenen Dekorationen traten dahinter zurück, wurden polemisch kritisiert<sup>6</sup>, als *l'art pour l'art* diffamiert<sup>7</sup>.

Dabei beschreibt die stilanalytische Betrachtung des erhaltenen Wand- und Bodenschmucks Phänomene, die aus der schlichten Schilderung von Sozialstruktur und Wandel der kampanischen und römischen Gesellschaft allein nicht erklärbar sind<sup>8</sup>. Die Sozialgeschichte bleibt bisher die Antwort auf die Frage schuldig, warum kein

1 Coarelli – Pesando 2006; Guzzo – Guidobaldi 2008.  
 2 Mau 1873a, 386 f. 395. 439–456.  
 3 Helbig 1873, 1.  
 4 Vgl. Barbet 1985, 121.  
 5 Sauerländer 1999, 272.

6 Dagegen Tybout 2001.

7 z. B. Clarke 1991, 31.

8 Allgemein Himmelmann 1960, 25: »Wölfflins Satz, daß nicht alles zu allen Zeiten möglich ist, bleibt als historisches Axiom bestehen und insoweit er bestehen bleibt, gibt er

Maler, die Absicht einer stimmigen Ergänzung älteren, vorhandenen Wandschmucks vorausgesetzt, die vorhandenen Motive und Ornamente so getreu nachahmte, daß auch bei näherem Hinsehen keine Unterschiede wahrnehmbar sind. Dabei standen ihm während seiner Arbeit die älteren, vorhandenen Motive und Ornamente stets vor Augen. Die Bindung an die Sehweise seiner Zeit war wohl sehr eng, der ›Stil‹ der älteren Dekoration auf jeden Fall vom ausführenden Handwerker nicht reflektiert.

Die neuerliche Kritik an stilgeschichtlichen Arbeiten entzündet sich zunächst an der immer weiter verfeinerten Einteilung der Dekorationsmoden in Phasen und Unterphasen<sup>9</sup>. Das Ergebnis ist eine Aufreihung der Dekorationen innerhalb eines idealtypischen Modells<sup>10</sup>. Die genaue Beobachtung der stilistischen Entwicklung und die daraus abgeleiteten Datierungen sind unverzichtbar, um grundsätzlich Fehler bei der weiteren Interpretation zu vermeiden<sup>11</sup>. Doch darf man die Aussagekraft einer beschreibenden Betrachtung von Kunstentwicklungen nicht überschätzen, wie Sauerländer am Beispiel der Kunstgeschichte – welches ohne weiteres auf die Archäologie übertragbar ist – treffend darlegt<sup>12</sup>: »Solange der Kunsthistoriker sich beschränkt und die gotischen Stilmerkmale einer Kathedrale feststellt, bewegt er sich auf relativ sicherem Grund. Aber wenn er den Vorschlag macht, daß diese Kathedrale eine Hervorbringung des Gotischen ist, dann ersetzt er Stil durch Geschichte. Er schafft die Illusion, daß man Geschichte wie einen Sonnenuntergang anschauen kann – alles in schönster Harmonie. Unsere schiere Verantwortung der Geschichte gegenüber zwingt uns zu der Frage, ob eine

auch Raum für Entwicklung als Eigengesetzlichkeit. Die Beobachtung persönlicher Impulse oder auch wirtschaftlicher Verhältnisse usf. kann die Tatsache nicht aufheben, daß es Richtungskräfte im Nacheinander gibt, die dem realisierenden Menschen in einem bedeutenden Maße seinen Weg vorschreiben. Er erbt jeweils einen Bestand von Formanlagen, deren innere Konsequenz und Logik er sich nicht entziehen kann, sondern die er weiterdenkend realisiert.«

9 Wallace-Hadrill 1988, 49. Zusammenfassende Entgegnung auf die Kritik: Tybout 2001, 37–42.

10 Dazu zuletzt Tybout 1989, 43; Tybout 2001, 38; vgl. auch Borbein 2000, 119.

11 s. die von Tybout 2001, 35 f. aufgelisteten beispielhaften Fehlschlüsse, die sich allerdings vermehren lassen: Wallace-Hadrill 1994, 25 f. erhebt den jeweils verschiedenartigen Einsatz von Architekturillusion zum hauptsächlichen Unterscheidungskriterium der vier Pompejanischen Stile. Er beurteilt das tatsächlich dreidimensionale, plastisch vor die Wandfläche vorspringende Stuckrelief des Ersten Stils als zweidimensional. Erst der Zweite Stil führe dann die dritte Dimension, tiefenräumliche Illusion ein. Dem Ersten Stil ist jedoch der Blick in die räumliche Tiefe nicht fremd: An

solche Haltung heute noch akzeptiert werden kann. Diese Art von Geschichte macht es uns zu leicht, die Probleme der Kunst in der Geschichte zu übersehen.«

Die einschlägigen stilanalytischen Abhandlungen zerlegen die Dekorationskontexte innerhalb der einzelnen Bauwerke stilgerecht. Mau behandelt die Dekorationen vom Ersten bis zum Vierten Pompejanischen Stil in chronologischer Folge gemäß der, seiner Grundannahme nach, mit innerer Notwendigkeit ablaufenden Entwicklung dieser Gattung. An einer chronologischen Einteilung halten danach sowohl Henrik G. Beyen als auch spätere stilanalytische Studien fest<sup>13</sup>. Maus Querverweise innerhalb der einzelnen Kapitel bilden keinen Ersatz für die Gesamtbehandlung des jeweiligen Dekorationskontextes. Ebenso wie Mau verweisen Beyen und die späteren Arbeiten dann auf den Kontext, wenn wichtige baugeschichtliche Daten als Indizien für die absolute Chronologie der Wandmalereien angeführt werden. Das relative chronologische Verhältnis von vorhandener, alter und neuer Dekoration, die in einer späteren Dekorationsphase hinzugefügt wird, ist jedoch nur ein technischer Aspekt. Umstände und Ursachen eines solchen Zusammentreffens werden auf diese Weise nicht reflektiert.

Sozialgeschichtliche Studien betonen demgegenüber den zeitgleichen Kontext von Architektur und Ausstattung, von Wohnfunktion und Dekorationsmotiven, den historischen Bezug. Auch Mau hat einen Bezug zwischen dem Dritten Stil als dem Höhepunkt, zu welchem sich die Gattung Wandmalerei aufschwingen konnte<sup>14</sup>, und der augusteische Epoche hergestellt. Beyen versteht die prachtvollen Architekturfassaden Zweiten Stils als

Nord-, West- und Südwand des Atriums der Casa Sannitica in Herculaneum hat man die Loggia Ersten Stils analog zur Ostwand als nach außen offen verstanden (s. Clarke 1991, Taf. 1). Die Atriumsdekoration Ersten Stils in der Casa Sannitica hat in dieser Hinsicht einen griechischen Vorläufer in einer Stuckdekoration des hellenistischen Pella: Siganidou – Lilimpaki-Akamati 1997, 26 Abb. 12, 13; Lilimpaki-Akamati – Akamatis 2003, 27. Also wollte man zur Zeit des Ersten Stils keine derartig verschachtelten, die realen Außenwände des Raumes sprengenden Architekturausblicke wie zur Zeit des Zweiten Stils schaffen. Wenn Wallace-Hadrill den tatsächlich dreidimensionalen, plastischen Ersten Stil gegenüber der architektonischen Vielfalt und räumlichen Tiefe des Zweiten Stils als »zweidimensional« hinstellt, dann wird Architekturillusion ein willkürlicher Wertmaßstab, der an dem vorbeigeht, was die jeweilige Dekorationsmode dem Besucher vor Augen führen will.

12 Sauerländer 1999, 273.

13 Beyen 1938; Beyen 1960; Bastet 1979; Barbet 1985; Ehrhardt 1987; Tybout 1989; Ling, 1991; Mielsch 2001.

14 Mau 1882a, 448.

historischen Ausdruck der Lebensart feudaler Familien der römischen Republik<sup>15</sup>, K. Schefold den Vierten Stil als Produkt ernerischer und vespasianischer Hofkunst<sup>16</sup>. Wenn erst jüngst Andrew Wallace-Hadrill den Wechsel vom Zweiten zum Dritten Stil in den Jahrzehnten nach 30 v. Chr. mit dem Aufkommen der augusteischen Prinzipatsideologie parallelisierte<sup>17</sup>, dann geht er jedoch über diese allgemeinen Bezüge hinaus. Für ihn ist der Modenwechsel kein immanenter Prozeß der Gattung Wandmalerei, sondern Ausfluß des gesellschaftlichen Wandels. Wenn Wanddekoration funktional an die Wirkung auf den Betrachter gebunden ist<sup>18</sup>, dann sind die Ursachen für den Modenwechsel tatsächlich gesellschaftlich und politisch bedingt. Erster, Zweiter oder Dritter Stil imitierten, so Wallace-Hadrill, jeweils andere Bau- und Ausstattungsformen: der Erste Stil der Zeit der römischen Republik öffentliche Architektur wie königliche Atria und Tablina, dagegen der augusteische Dritte Stil Privatgemächer für »privat dinner parties for chosen amici«<sup>19</sup>. Darin schlägt sich ein Wandel des politischen Systems nieder, in welchem politische Macht nicht mehr wie früher öffentlich auftritt, sondern nun, in der Kaiserzeit, über informelle Kontakte auf Einladungen etc. ausgeübt werde<sup>20</sup>. Angesichts der komplizierten Beziehung zwischen Struktur und Ereignis, zwischen den Kräften, bzw. Strömungen, welche einen historischen Wandel herbeiführen, und den manifesten Ereignissen<sup>21</sup>, sind zusätzlich zu den von Wallace-Hadrill für den Modenwandel der Wandverzierung verantwortlich gemachten sozialen und politischen sicherlich auch weitere Ursachen anzunehmen. Allerdings kommt man dem nur auf die Spur, wenn man mikrohistorisch die einschlägigen Befunde betrachtet und analysiert.

15 Beyen 1938, 20.

16 Schefold 1952, 14 f. 170. 174 f.; Schefold 1962, 100.

17 Wallace-Hadrill 1994, 29. 37.

18 Wallace-Hadrill 1994, 25.

19 Wallace-Hadrill 1994, 29.

20 Ausführlicher dann Wallace-Hadrill 1994, 37.

21 Koselleck 1984, 144–157. Vgl. auch Meier 1978, 30: »Auf Grund bestimmter, für eine genügend große Zahl von Menschen mit statistischer Wahrscheinlichkeit unabweisbarer Bedürfnisse entsteht hier also eine Kraft, die rebus sic stantibus für keinen verfügbar ist und die die Motive, aus denen sie sich nährt, entweder voraussetzen kann oder selbst hervorruft. Wohl bezieht dieses Geschehen seine Kraft nur aus den Handlungen der Beteiligten, aber diese sind zwar im einzelnen frei, zu tun, was sie wollen, jedoch im ganzen nicht frei genug, um dem Geschehen diese Kraft vorenthalten zu können. ... Er [sc. der Prozeß] gehorcht eigenen Gesetzen, er lebt aus »natürlichen« Bedingungen und aus sich selbst.«

22 z. B. Wallace-Hadrill 1988, 47 f.

23 Wallace-Hadrill 1988, 88.

## Pompejanische Stile im Kontext des jeweiligen Bauwerks

Sowohl die Vertreter der stilanalytischen Forschung als auch diejenigen eines sozialgeschichtlichen Ansatzes<sup>22</sup> gehen mal mehr oder weniger offen von einer gewissen Zwangsläufigkeit aus, mit der sich die jeweils betrachteten Entwicklungen und Wechsel vollziehen. Doch werden beide Modelle der Wirklichkeit in den kampnischen Antikenstätten nur annähernd gerecht. Denn eine große Anzahl von Hausbesitzern beugte sich weder dem Diktat der zeitgenössischen Malmode, noch beeilten sie sich ihrem Haus das der herrschenden Ideologie gemäße Aussehen zu geben.

Sozialgeschichtliche Untersuchungen thematisierten das Verhältnis von älteren und jüngeren Wanddekorationen innerhalb desselben Hauskontextes früher als stilgeschichtliche Betrachtungen<sup>23</sup>. Man bemerkte, daß diesen Befunden eine bewußte Entscheidung der jeweiligen Hausbesitzer zugrunde liegen muß<sup>24</sup>. Doch trägt eine quantitative Analyse der erhaltenen Dekontationskontexte nicht zu einer Klärung bei. Das von den Regionen I und VI in Pompeji in den einschlägigen Bänden der Serie »Pompeji. Pitture e Mosaici« beanspruchte Textvolumen ist kein repräsentativer Maßstab<sup>25</sup>. In den genannten Publikationen werden nur noch 1977 existierende Malereien und Fußböden erfaßt<sup>26</sup>. Wenn man die älteren Beschreibungen, die manchmal kurz nach der Ausgrabung verfaßt waren, hinzuzieht, verschiebt sich das Bild gegenüber der genannten Serie in manchen Fällen erheblich<sup>27</sup>. Und schließlich wird die Aussagekraft der quantitativen Auswertung noch zusätzlich eingeschränkt, wenn reparierte oder stilistisch uneinheitliche Dekorationen ausgeschlossen werden<sup>28</sup>.

24 Wallace-Hadrill 1988, 88; Wallace-Hadrill 1994, 161: »Second, it is conceivable that survival of earlier decorations is not random in the sense we would require.«

25 Anders Wallace Hadrill 1994, 150.

26 PPM I S. VII.

27 z. B. werden die Häuser I 2, 3; I 3, 16; VI 2, 26; VI 17, 10 nicht aufgeführt. Haus I 2, 3 wies ein Tablinum Ersten Stils und zwei Räume Vierten Stils, das Hinterzimmer der Caupona I 3, 16 eine Wandbemalung Zweiten Stils auf (Mau 1874a, 202 f.; Mau 1882a, 62; Schefold 1957, 8 f.; Laidlaw 1985, 51). In der berühmten Casa del Citarista (I 4, 5. 25) werden in der Beschreibung der »Pompeji. Pitture e Mosaici« sechs dekorierte Räume nicht aufgeführt, weil ihre Ausmalungen nur noch in den älteren Beschreibungen dokumentiert, aber heutzutage verloren sind. Und z. B. in Haus VI 2, 13 werden mehrere früher noch Dekoration tragende Räume nicht erwähnt.

28 Wallace-Hadrill 1994, 150: »... (and have ignored fragments of an earlier phase preserved in a decoration of later period, and, equally, later repairs and patchings in decoration of an earlier period).«

Auch die weitgehend mit ihrer Dekoration Ersten Stils bis zur Verschüttung konservierte Casa del Fauno (VI 12, 2. 5) entzieht sich einer quantitativen Analyse. Es handelt sich auf den ersten Blick um einen singulären, auffälligen, erklärungsbedürftigen Befund, wie Wallace-Hadrill bemerkt<sup>29</sup>. Zu schnell verwirft er jedoch eine durchaus plausible Erklärung<sup>30</sup>: »... that ›old‹ families set a higher premium on ›old‹ styles of decoration, ...«. Sein Einwand dagegen, »... yet it is hard to imagine that the humble systematically destroyed what the rich so lovingly preserved«, ist nicht zwingend<sup>31</sup>. Wenn die Dekorationen den sozialen Stand widerspiegeln, dann kann die Beibehaltung älteren, republikanischen Wandschmucks in der Residenz einer alten Familie eine andere Bedeutung haben als in einem einfachen Haus. Was im ersten Fall Ausdruck von Nobilität ist, kann in zweiten Fall als Knausertum und Geldknappheit etc. verstanden werden. Als Belege für den ersten Fall ließen sich die beibehaltenen, prachtvollen Wanddekorationen Zweiten Stils in der Villa dei Misteri und der Villa A in Oplontis anführen<sup>32</sup>, welche Rolf A. Tybout als »time-honored decorations ... considered to embody something of a venerable past« einstuft<sup>33</sup>. Für die zweite Deutung können Räume und ganze Häuser angeführt werden, die zuletzt als Werkstätten etc. fungierten<sup>34</sup>. Nicht die Quantität des Erhaltenen, sondern die Art und Weise, wie man Vorhandenes erhielt, liefert einen hermeneutischen Schlüssel zum Verständnis der Befunde.

Einen ersten Hinweis liefert die Auseinandersetzung mit einer Hypothese Wallace-Hadrills: Man habe in der Villa dei Misteri in claudischer Zeit die Wirkung der

29 Wallace-Hadrill 1994, 162.

30 Wallace-Hadrill 1994, 162.

31 Vgl. Zevi 1998, 62 f. u. Anm. 112.

32 Zevi 1998, 63 zu den Dekorationen Zweiten Stils in den Villen.

33 Tybout 2001, 51. 52.

34 z. B. die Casa del Albergo (III 1, 19) in Herculaneum. Dort sind die Dekorationen späten Zweiten Stils erhalten, weil die zugehörigen Räume als Werkstätten dienten (Maiuri 1958a, 324). Gleiches gilt für die Casa con giardino (V 33) in Herculaneum, wo in Raum 7 wieder die Kandelaberstildekoration belassen wurde (Maiuri 1958a, 432). In Pompeji blieb im Haus VI 2, 26 der Erste Stil im Garten 8 erhalten, weil der Bau später als Werkstatt diente (Mau 1882a, 70; Laidlaw 1985, 137).

35 Wallace-Hadrill 1994, 222 Anm. 69; s. dazu Tybout 2001, 50 f.

36 Der Durchbruch zwischen Tablinum 2 und Cubiculum 4 war jedoch auf keinen Fall vorhanden, als man das Tablinum in claudischer Zeit neu dekorierte. Er fällt vielmehr in die letzte Phase der Villa, als man weder auf die Malerei-

Neudekoration Dritten Stils in Relation zu den schon vorhandenen Malereien republikanischen Zweiten Stils reflektiert<sup>35</sup>. Tybout lehnt einen solchen Bezug wegen der räumlichen Trennung zwischen älteren und jüngeren Wanddekorationen<sup>36</sup> innerhalb der Mysterienvilla ab: Eine solche Absicht sei schon wegen des gänzlich andersartigen motivischen Repertoires des Dritten Stils auszuschließen<sup>37</sup>. Ein entsprechend ausschließliches Verhältnis nimmt Tybout auch zwischen Dritten und Viertem Stil an<sup>38</sup>.

Der in claudischer Zeit für den partiellen Umbau und die Neudekoration in der Villa dei Misteri verantwortliche Besitzer muß aber den Dritten Stil gerade im Verhältnis zum Zweiten Stil durchaus als reizvolle Mode empfunden haben. Wie nämlich wollte man sonst erklären, daß er die Sockelzone der prachtvollen Malerei Zweiten Stils im Oecus 6 (Abb. 320. 321) der Mysterienvilla erneuern und einen im Verhältnis zum Vorhandenen schlichten Sockel Dritten Stils<sup>39</sup> anbringen ließ? Geht man von einer weitgehenden Beschädigung des Sockels in diesem Speisezimmer aus, derentwegen eine Erneuerung unabwendbar gewesen wäre, dann hätte sich der claudische Auftraggeber keineswegs der zeitgemäßen Mode Dritten Stils unterwerfen müssen. Denn im Korridor F 3 (Abb. 316. 317) und im Peristyl ließ er die vorhandene Bemalung Zweiten Stils auf größeren Flächen (Abb. 324–334) so sorgfältig imitieren, daß man diese Ausbesserungen erst bei genauem Hinsehen erkennt, sie bisher auch übersehen wurden<sup>40</sup>. Auf jeden Fall wollte der claudische Besitzer der Mysterienvilla dort den stimmigen Gesamteindruck der Wanddekoration bewahren<sup>41</sup>.

en Zweiten noch Dritten Stils Rücksicht nahm: s. Arachne-Katalog: Villen, Villa dei Misteri. Daher scheidet schon aus räumlichen Gründen eine dekorative Klimax bzw. Antiklimax zwischen Tablinum 2 und den Räumen 4 und 5, wie sie Wallace-Hadrill postuliert, aus.

37 Tybout 2001, 51: »On the contrary, if we look at the repertoire at the disposal of this painter at the moment of his commission, there is nothing which could have produced a focus matching that supplied by the so-called mystery frieze.«

38 Tybout 2001, 52.

39 Maiuri 1931a, 58; Beyen 1938, 65; Beyen 1960, 56 und Anm. 2; Engemann 1967, 25 f. Taf. 28–30; Bastet 1979, 57 Abb. 10; Ehrhardt 1987, 146; Barbet 1985 121 Abb. 75 – dort die Quaderreihe fälschlicherweise noch zur originalen Bemalung Zweiten Stils gerechnet; Tybout 1989, 99. 101. 106. 293 f. Taf. 9. 10; Mazzoleni – Pappalardo 2004, Abb. S. 105.

40 s. Arachne-Katalog: Villen, Villa dei Misteri; s. u. S. 87 (Kap. 4.1.b).

41 Die gleiche Absicht steht hinter einer entsprechend sorgfältigen Restaurierung im Triclinium 14 der Villa A von Oplontis: Ehrhardt 1987, 55 Abb. 2. 3.

Offensichtlich schätzte der Hausherr der Mysterienvilla in Pompeji die prachtvollen Wanddekorationen Zweiten Stils aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. nicht unbedingt als altherwürdige Malereien einer verehrungswürdigen Vergangenheit, als er die Neudekorierungen Dritten Stils in Auftrag gab. Denn eine solche romantische Rückbesinnung läßt sich nur schwer mit dem geschilderten Befund vereinbaren: Der Hausherr opferte die prachtvollen Architekturdekorationen Zweiten Stils in den Räumen 11–14 einem Umbau und ließ die durch Zwischenwände und niedrigere Decken geschaffenen Zimmer mit Malereien Dritten Stils zeitgemäß ausschmücken<sup>42</sup>. Der claudische Besitzer wog also sowohl im Oecus 6 als auch in den Räumen 11–14 die vorhandene Malerei Zweiten Stils gegen die zeitgemäße Mode Dritten Stils ab. Im Falle des Oecus 6 entschied er sich für die Beibehaltung und partielle Modernisierung des vorhandenen Wandschmucks. Im anderen Fall wollte er den architektonischen Umbau der Nordwestecke seiner Villa nicht so gestalten, daß dabei die tiefenräumlich angelegten Malereien Zweiten Stils möglichst großflächig beibehalten werden konnte<sup>43</sup>. Daher billigte er der vorhandenen republikanischen Wandverzierung keinen antiquarischen Wert an sich als programmatisches Relikt republikanischer Zeit zu.

Ähnliche Erwägungen stellte auch der Besitzer der Casa delle Nozze d'argento in neronischer Zeit an. Er integrierte die vorhandenen Malereien des Zweiten sowie des Kandelaberstils in das neue Dekorationskonzept und ließ sie in großen Partien auf ein und derselben Wand oder innerhalb desselben Raumes mit einer Neubemalung des gerade modischen Vierten Stils verbinden<sup>44</sup>. Die Neudekorierungen im Atrium d, der Ala 7 und dem tetrastylen Oecus 4 sollten den vorhandenen, spätrepublikanischen Wandschmuck dem modischen Standard neronischer Zeit anpassen. Durch diese ›Auffrischungen‹ verlieren die Malereien späten Zweiten Stils allerdings nicht ihr charakteristisches Aussehen. Wie bewußt der neronische Besitzer der Casa delle Nozze d'argento Wandbemalungen der alten und der neuen Ausschmückung seines Hauses aufeinander bezog, zeigen die Räume 4 und w. Die architektonische Opposition<sup>45</sup> von Oecus 4 in der Südost- und Triclinium w in der Südwestecke des Peristyls r wird genutzt, um eine anspruchsvolle, Steinarchitektur imitierende Ausmalung Zweiten Stils mit einer zeitgenössischen,

effektiv dreidimensionale Zierarchitekturen kombinierenden Dekoration Vierten Stils zu konfrontieren. Der Besitzer der Casa delle Nozze d'argento berücksichtigte also bei seinen Neudekorierungen sowohl die architektonische Anlage seiner Residenz als auch die Wandsysteme und Motive der älteren Wanddekorationen. Angesichts des Umfangs, in dem Zweiter Stil beseitigt wurde, kann der neronische Besitzer der Casa delle Nozze d'argento jedoch keine romantische Vorliebe für die spätrepublikanische Zeit gehegt haben.

Bei der Frage nach dem Handlungskonzept hinter solchen Kombinationen von Alt und Neu ist allerdings zu berücksichtigen, daß in der Casa delle Nozze d'argento Zweiter und Vierter Stil zusammentreffen, hingegen in der Mysterienvilla Zweiter und Dritter Stil. Möglicherweise war nämlich auch von Bedeutung, welche Malmode zum Zeitpunkt der jeweiligen Erneuerung gerade en vogue war.

### Der Entscheidungsspielraum eines Hausbesitzers und Auftraggebers einer Neudekorierung

Was schätzte der spätere Besitzer eines Hauses, der Auftraggeber einer partiellen Neudekorierung an den in seinem Wohnsitz vorhandenen, alten Dekorationen? Hatten es ihm besonders Art und Weise der Darstellung angetan? Nochmals: Teilte der antike Zeitgenosse die stilanalytische Betrachtungsweise des neuzeitlichen Kunstgeschichtlers und Soziologen? Dachte er überhaupt in derartig allgemeinen ›Stil-kategorien, so daß er den ›Stil‹ einer Wanddekoration als allgemeinen Ausdruck einer bestimmten Epoche verallgemeinerte und auch wertschätzte? Hielt er sich bei seiner Meinungsbildung nicht eher an die partikulären Gegebenheiten, an Komposition, Motive und Farbigkeit? Oder scheute er sich Malereien zu beseitigen, für die man teure, kostbare Materialien verwendet hatte und die dann auch in hervorragender handwerklicher Qualität hergestellt worden waren?

Fände man nur dann auf diese Fragen Antworten, wenn man Namen und Person des Auftraggebers konkret greifen kann, wäre dies in den kampanischen Antikenstädten, aber sicherlich nicht nur dort, trotz der vorzüglichen Erhaltung von Häusern und Aus-

42 Maiuri 1931a, 59–61. 187–191 Abb. 75–78; Tybout 1989, 234. 277. 304. 359. 361; Bastet 1979, 56 f. Abb. 9. 10 Taf. 23, 44; Ehrhardt 1987, 145–148 Abb. 370–384. 552. 555–558.

43 Vgl. dagegen andere Umbauten in der Casa di Fabius Rufus (VII 16, 22) – s. u. S. 90 f. (Kap. 4.1.b) – und der Casa del Bracciale d'oro (VI 17, 42) s. u. S. 98 f. (Kap. 4.1.c).

44 s. Arachne-Katalog: Pompeji, Haus V 2, i (Casa delle Nozze d'argento); Ehrhardt 2005.

45 Hier liegt der Unterschied zur oben (Anm. 30) erwähnten Hypothese Wallace-Hadrills zum Verhältnis der Räume 2 und 4 der Mysterienvilla. Ehrhardt 2004, 262 f.; Ehrhardt 2005, 184.

stattungen ein wenig aussichtsreiches Unterfangen. Andererseits spiegelten sich die Hauseigentümer in ihren Wohnsitzen, sind diese in Architektur und Ausschmückung durch jene, durch deren soziale Stellung und Bindung geprägt. Darüber hinaus waren die Hausbesitzer angesichts der vorgefundenen älteren, dekorativen Ausstattung in ihren Entscheidungen keineswegs völlig frei.

Den oben vorgestellten, kursorischen Analysen liegen zwar außergewöhnliche Bauwerke und Dekorationskontexte zugrunde, und man wird die dort erkennbaren Verhaltensmuster nicht ohne weiteres verallgemeinern wollen. Aber gerade die sozialgeschichtliche Forschung hat auf einige prinzipielle Grundregeln aufmerksam gemacht, die zunächst der architektonischen Ausgestaltung des Bauwerkes zugrundeliegen. Und diese Regeln bestimmen dann auch die Art der dekorativen Ausstattung. Sie galten vom Zeitpunkt der Errichtung eines Bauwerkes an unabhängig von der gerade herrschenden Mode. Weder der Erbauer noch später folgende Hausbesitzer konnten sie beiseite schieben. Was auch immer sie innerhalb des Hauses ändern wollte, sie mußten diese Regeln konzeptionell berücksichtigen.

Lage und Funktion des jeweiligen Raumes innerhalb des Bauwerkes bestimmten seine Dekoration<sup>46</sup>. Z. B. finden sich Wandbemalungen Zweiten Stils mit in die Tiefe führenden Ausblicken niemals in Zimmern innerhalb des Hauskernes, sondern stets in Räumen an einer Portikus, die auf eine Terrasse oder ein Peristyl ausgerichtet sind. Im Unterschied zu Repräsentationsräumen sind Diensträume – auch schon im Ersten und Zweiten Stil<sup>47</sup> – einfacher dekoriert. Da die Trakte und Räume unterschiedlicher Funktion schon bei der Errichtung des Hauses fixiert waren, war ein späterer Hausbesitzer auf die vorhandene architektonische Strukturierung festgelegt. Nur im Zuge von Umbauten oder Neudekorierungen konnten Repräsentationstrakte zu Wirtschaftstrakten werden und umgekehrt. Dabei

wurde die vorhandene architektonische Strukturierung tiefgreifend verändert, sei es durch Teilung in zwei oder mehr Wohnungen, sei es durch den Abriß und das Versetzen von Wänden.

Die Funktion des jeweiligen Raumes bestimmte die Neuausmalung. Daher war die Wahlfreiheit des Besitzers und Auftraggebers auch auf der Ebene der dekorativen Ausstattung eingeengt – es sei denn, er hatte die Baustruktur grundlegend geändert, Wände oder ganze Räume samt ihren Malereien abgerissen und beseitigt. Z. B. führte die kanonische Aufteilung eines Tricliniums in einen vorderen Bereich mit hoher flacher Decke und einen hinteren, tonnenüberwölbten Trakt zu einer Zweiteilung des Wandsystems der Längswände. Und jede Wandpartie hatte ein eigenes Dekorationssystem mit eigener Symmetrieachse. Dieses Wandschema kam auch nicht mit dem Ende des Zweiten Stils aus der Mode, lebte vielmehr im Dritten Stil fort<sup>48</sup>.

Symmetrischer Aufbau und Spiegelbildlichkeit bestimmen seit dem 2. Jahrhundert v. Chr., beginnend mit den frühesten kampanischen Wänden Ersten Stils, die Gesamtdekorierung eines Zimmers<sup>49</sup>. Diese ästhetischen<sup>50</sup> Grundprinzipien sind vom Ersten bis zum Vierten Stil<sup>51</sup> gültig. Gerade im Dritten Stil<sup>52</sup> wendete man sie besonders strikt an. Diese Regeln prägten über die funktionale Bestimmung des Raumes hinaus die Ausführung antiken Wandschmuckes und dessen Wahrnehmung durch den Hausherrn und Auftraggeber sowie die Rezeption durch den Besucher<sup>53</sup>. Solche Regeln existierten ohne Rücksicht auf die Möblierung eines Hauses bzw. eines Raumes<sup>54</sup>. Ebenso wie die Komposition der Wanddekoration bis auf geringe Ausnahmen bauliche Gegebenheiten wie Fenster und Türen ausblendet<sup>55</sup>, ergänzte konsequenterweise der alltägliche Benutzer oder der zu einem besonderen Anlaß geladene Gast die von Klinen oder Schränken verdeckten Dekorationspartien vor seinem inneren Auge. Wollte er dies mit Bewußtsein tun, reichte der Blick auf einen nicht verstellten Abschnitt,

46 Scagliarini 1976, 17–29.

47 Dickmann 1999, 335 Anm. 193; Heinrich 2002, 55–67.

48 Scagliarini 1976, 18.

49 Allgemein zur Anlage der Raumdekorationen gemäß dekorativer, nicht architektonisch technischer Gesichtspunkte s. Mau 1882a, 113; Schmaltz 1989, 224 f.; Tybout 1989, 36; Scagliarini 1976, 3–21. Zu den Kompositionsregeln Ersten Stils s. Laidlaw 1985, 30 f.; Ling 1991, 15 f. Zu denen Zweiten Stils s. Tybout 1989, 239 f. 257. 276 und Anm. 990; 356 f. Zu symmetrischen Anlagen des Hellenismus s. Hesberg 1981, 114 f.

50 Dieses Attribut z. B. verwendet bei Ling 1991, 15.

51 Eristov 1994, 23. 59. 164. 185. 236 f.; Eristov 2005, 45. 62–66.

52 Bastet 1979, 124–129.

53 Vgl. Tybout 1989, 356 f. zur »intellektuellen Lei-

stung« des Betrachters beim Lesen der Wandbemalungen Zweiten Stils.

54 Allison 2005, 1. 3 stellte sich diese Frage. Das von ihr angeführte Beispiel im Atrium b im Haus I 6, 11 lehrt dies deutlich: Der vor der Ostwand stehende Schrank (Maiuri 1929, 404 Abb. 29) reicht nur knapp über die Sockelzone hinaus und stand auf keinen Fall vor einer der Theaterszenen. Gleiches gilt für die in der Ostportikus der Casa di Iulius Polybius (IX 13, 1. 3) aufgestellten Schränke: s. Coarelli 2002, 264 Abb. Daß es sich dabei um »immobile furniture« handele (Allison 2005, 3) wird jeder Transporteur eines Konzertflügels mit ungläubigem Kopfschütteln quittieren – selbst, wenn er dabei an das Gewicht der neuzeitlichen Gipsausgüsse denken mag.

55 Schmaltz 1989, 225 f.

um den genannten Regeln entsprechend das Fehlende an anderer Stelle zu komplettieren.

Die Dominanz dieser Regeln schlägt sich sogar in der Dekorierung einfacher Nebengelasse nieder, wie die folgenden Beispiele illustrieren: In der Casa Championnet I (VIII 2,1) entstand der Korridor  $\beta$  (Abb. 251) während der Periode Zweiten Stils durch Abtrennung von einem älteren, ausgedehnteren, tonnenüberwölbten Raum mittels einer eingezogenen Trennwand<sup>56</sup>. Während sich an der einfach weißgründig verputzten Nord- und Westwand ein schlichtes, vorspringendes Kyma Ersten Stils als einziger Schmuck befand, fehlte ein solches an der neuen Ostwand. Obwohl es sich um einen Nebenraum handelte, wollte man die neue Wandfläche in gewissem Maße an die vorhandenen angleichen und ahmte nun auf entsprechender Höhe die älteren Stuckgesimse durch Striche und Streifen nach, die in Breite und Farbabstufung das Licht- und Schattenspiel des plastischen Stuckgesimses nachempfanden. Offensichtlich war der Zwang zur spiegel-symmetrischen Entsprechung so groß, daß in diesem nachgeordneten Korridor nicht auf ein vom angelegten Wandsystem her korrespondierendes, wenn auch offensichtlich andersartiges Schmuckglied verzichtet werden konnte. Ein Pentimento in der prächtigen Gartenmalerei Vierten Stils, dem Blickfang der Casa dell'Orso ferito (VII 2,44–46) in Pompeji<sup>57</sup>, demonstriert weiterhin die Allgemeingültigkeit dieser Regel. Zwei gemalte weite Fensteröffnungen geben den Blick frei auf ein Gartenareal, in dem Buschwerk hoch aufragt und sich zahlreiche Vögel tummeln. Diese sitzen und hängen auch an den Girlandenschwüngen oben in die Fensterausschnitten. Der nach links gerichteten Elster im linken Fenster fehlte im rechten Fenster zunächst ein spiegelbildliches Pendant. Denn der zuerst gemalte flatternde Vogel entsprach ihr weder im Motiv noch in der Größe. Daher löschte man ihn und setzte auf die Girlande an der der Elster links entsprechenden Position einen größeren, in den Proportionen adäquaten Vogel mit langem Schwanz<sup>58</sup>.

In besonderem Maße waren Hausbesitzer und ausführender Handwerker festgelegt, wenn nur bestimmte Partien älteren, vorhandenen Wandschmuck geändert und erneuert werden sollten. Denn ebenso wie die architektonische, funktionale Strukturierung des

Hauses die Variationsmöglichkeiten der Dekorierung einschränkte, so bestimmte das im betreffenden Zimmer vorhandene ältere Wandsystem die Einteilung und Komposition der neu gemalten Wandpartie – es sei denn, der Hausbesitzer legte auf die Stimmigkeit der Komposition keinen Wert. Wenn also innerhalb eines Raumes eine ältere und eine jüngere Dekoration zusammengebracht wurden, dann zeigen die Beachtung oder die Mißachtung des auf Symmetrie und Spiegelbildlichkeit beruhenden vorhandenen Dekorationssystems die Wertschätzung des späteren Auftraggeber einer Neudekoration<sup>59</sup>.

Im Falle der Akzeptanz war man bei der Neudekoration festgelegt und konnte nur das vorhandene Dekorationssystem fortschreiben. Im Falle der Negierung setzte man dem vorhandenen alten ein neues anderes Dekorationssystem entgegen und führte so einen Bruch zwischen Alt und Neu herbei. In diesem Fall lehnte man nicht nur die ältere Dekoration ab, sondern zerstörte auch eine dem antiken Raumempfinden gemäßige Einheitlichkeit seiner Ausmalung. Für ein solches die Einheitlichkeit der Ausstattung aufhebendes Verhalten muß es dann externe, der Ausmalung nicht immanente Ursachen geben, deren Gründe außerhalb der geltenden Ästhetik<sup>60</sup> zu suchen sind.

Die typologische und die kompositorische Ausformung einer Raumdekoration war auf Symmetrie und Spiegelbildlichkeit festgelegt. Wenn folglich ein späterer Hausbesitzer die vorhandene Dekoration nicht nur unverändert erhielt, sondern auch in bestimmten Partien weitgehend getreu ergänzte, ja restaurieren ließ, dann drückt sich darin eine völlige Akzeptanz des Alten aus. Nicht ganz so weit ging seine Zustimmung, wenn er zwar das Dekorationssystem insgesamt unverändert ließ, aber in erneuerten Abschnitten an den vom vorhandenen System bestimmten Positionen zeitgemäße Motive malen ließ – wie die Beispiele der Mysterienvilla und der Casa delle Nozze d'argento lehrten.

Aufgrund der dargelegten, auf funktionaler, typologischer und motivischer Ebene geltenden Regeln lassen sich die Dekorationskontexte der antiken Städte Campaniens, in welchen ältere und jüngere Dekorationen zusammengebracht wurden, in formale Handlungstypen einteilen, welche die folgende Tabelle veranschaulicht:

56 s. Arache-Katalog: Pompeji, VIII 2,1; s.u. S. 36 (Kap. 2.1.a).

57 Ehrhardt 1988a, 51 Abb. 212. 215.

58 Vgl. auch die entsprechende Symmetrie an der Ostwand: Ehrhardt 1988a, Abb. 227.

59 So Barbet 1985, 119f. »Restauration Approximatives«. Zu den Fauces a in der Casa dell' Orso (VII 2, 44–46): Ehrhardt 1988a, 21. 23. 67 Abb. 4. 5. 66. 68. 71. 72.

60 So lange mit »Ästhetik« nicht die philosophische Bestimmung des »Schönen« gemeint ist, sondern eine bestimmten Regeln unterworfenen Praxis zur Erzielung einer schönen Wirkung, ist Ästhetik immer zeitgebunden. Daher ist es völlig unsinnig zwischen einer praktischen Anwendung ästhetischer Gestaltungsprinzipien und einer zeitgenössischen Ideologie, zwischen ästhetisch und ideologisch eine Antithese zu konstruieren. s. z. B. Fritz 1995, 71–161.

BEIBEHALTUNG					
BRUCH MIT DEM VORHANDENEN SYSTEM			EINHALTUNG DES VORHANDENEN SYSTEMS		
ältere Dekorationen vorhanden, mit Grobputz oder nacktem Mauerwerk zusammengebracht	ältere Dekorationen vorhanden, kombiniert mit Neuem ohne Beachtung des vorhandenen Wandsystems	ältere Dekorationen vorhanden, weil Raum seine repräsentative Funktion verlor: Lager, Werkstatt	Beibehaltung der gesamten vorhandenen Wandbemalung	Partielle Veränderung der vorhandenen Dekorationen	
				Verschmelzung mit Neuem unter Beachtung des vorhandenen Wandsystems	Möglichst getreue Wiederherstellung des Vorhandenen
NEGATION / ABLEHNUNG			AKZEPTANZ		

Die Tabelle formalisiert die Resultate der von den Hausbesitzern getroffenen Entscheidungen und eingeleiteten Handlungen. Und sie hilft, Dekorationskontexte als »visuellen Ausdruck einer sozialen Konstellation«<sup>61</sup> zu sehen. Im Kontext des Gesamtbefundes werden so Gründe für Ablehnung und Akzeptanz, für Beseitigung, Beibehaltung, Verschmelzung oder Restaurierung erkennbar.

Von dieser Grundlage ausgehend kann man oben nur kurz erwähnte Begründungen für Beibehaltung und Akzeptanz von alten, in einigen Fällen zweihundert Jahre alten Wandverzierungen auf ihre Stichhaltigkeit

überprüfen. Trifft beispielsweise Tybouts Vermutung zu, der claudische Besitzer der Mysterienvilla habe die republikanischen Wandbemalungen als altehrwürdige Zeugnisse einer verehrungswürdigen Vergangenheit erhalten? Fällte er seine Entscheidung im Bewußtsein, daß es sich um Zeugnisse einer historischen Epoche handelte? Drückt sich in den möglichst getreuen Restaurierungen ein ›Stil‹-bewußtsein aus? Stand dieses Bewußtsein auch hinter jenen Dekorationskontexten, in denen unter Einhaltung des alten vorgefundenen Kompositionsschemas neue, zeitgemäße Motive eingefügt wurden?