

ZEITSTIL UND LOKALSTIL: ÜBERLEGUNGEN ZUR METHODIK

(Taf. IX–XIII, Abb. 1–15)

Abstract

L'esistenza di uno "Zeitstil" nella pittura parietale campano-romana pare fuori discussione: ne danno prova i quattro "stili pompeiani" individuati da A. MAU. La sua classificazione consiste nella definizione di una sequenza cronologica delle maniere di decorare le pareti delle case pompeiane e romane. Il concetto dei quattro stili pompeiani, sempre più elaborato, viene applicato pure alla pittura murale di altri centri e di altre regioni dell'impero romano.

La pittura romano-campana in genere viene vista come materiale omogeneo. Lo studio delle pitture asportate nel Settecento durante gli scavi borbonici permette di individuare un gran numero di pitture provenienti da Ercolano, aumentando così la conoscenza della pittura ercolanese. Sulla base delle pitture ercolanesi trovate *in situ* e di quelle custodite nei vari musei del mondo, soprattutto a Napoli, si possono definire delle caratteristiche che distinguono le decorazioni ercolanesi da quelle strettamente pompeiane come, ad esempio, la preferenza per pareti monocrome, presente sia nel terzo e sia nel quarto stile, oppure una minore rilevanza dei quadri mitologici rispetto a Pompei.

Non si tratta di un ulteriore "stile" nel senso di A. MAU, dato che non ci sono indizi per una cronologia differente da quella di Pompei, sebbene le differenze tra il terzo ed il quarto stile in alcune decorazioni ercolanesi sembrano meno evidenti. Si tratta invece di una specie di "Lokalstil", il quale rivela il gusto dei committenti e le capacità dei pittori attivi ad Ercolano. Per rendersi conto del carattere della pittura ercolanese basterebbe immaginarsi che la nostra conoscenza della pittura murale romano-campana fosse limitata al materiale proveniente da Ercolano senza conoscere Pompei. Tali differenze tra due città vicine in un'area così ristretta come quella vesuviana lasciano supporre che esistano dei "Lokalstile" anche in altre regioni dell'impero romano.

Le pitture trovate a Pompei costituiscono certamente il nucleo più grande finora conosciuto e perciò saranno sempre il punto di partenza per ogni studio della pittura campano-romana, tuttavia non sono "normative".

Die Fülle der Beiträge zu diesem Kolloquium zeigt, wie vielschichtig das Thema ‚Zeitstil‘ ist, und wie viele unterschiedliche ‚Lokalstile‘ es möglicherweise gibt. Im Folgenden sollen einige Überlegungen zur Methodik vorgetragen werden. Dabei geht es um den Begriff des ‚Lokalstils‘, der im Zusammenhang mit den Wandmalereien aus Herculaneum 1989 beim Kolloquium der AIPMA in Köln erstmals verwendet wurde¹, und um die Definition von ‚Zeitstil‘ im Zusammenhang mit antiker Wandmalerei. Den Ausgangspunkt bilden wieder die Wandmalereien aus den vom Vesuv verschütteten Städten. Sie liefern das umfangreichste Material und sind daher am besten geeignet, Fragen nach Zeit-, aber auch nach Lokalstilen zu untersuchen, um auf der Grundlage dieser Ergebnisse andere Bereiche einzubeziehen.

* Für Unterstützung, Kritik und Anregung danke ich D. ESPOSITO, M. P. GUIDOBALDI, A. RIECHE und N. ZIMMERMANN.

¹ Allroggen-Bedel 1991.

Zeitstil

In seiner 1882 erschienenen ‚Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji‘ unterteilt A. MAU die pompejanischen Wandmalereien anhand charakteristischer Merkmale in vier Gruppen, die er als ‚Stile‘ bezeichnet und verschiedenen zeitlichen Phasen zuordnet². Insofern handelt es sich bei den vier ‚pompejanischen Stilen‘ um eine Definition von ‚Zeitstilen‘ innerhalb der römisch-kampanischen Wandmalerei: sie bezeichnen die Art, wie Wände und Häuser innerhalb bestimmter Zeitabschnitte gestaltet wurden. Auch wenn die Detailbeobachtungen von A. MAU bereits in die Richtung von A. RIEGLS Stilbegriff weisen, so erinnern seine ‚Stile‘ doch eher an H. HÜBSCH und dessen Frage „In welchem Style sollen wir bauen?“³. A. MAUS aus heutiger Sicht begrifflich ungenaue Bezeichnung hat sich jedoch durchgesetzt; die ‚pompejanischen Stile‘ sind zu einem festen Begriff für die Klassifizierung und Datierung der römisch-kampanischen, aber auch aller anderen Wandmalereien jener Epoche geworden.

Die von A. MAU angewandte Methode besteht in der Beobachtung von Baubefunden und charakteristischen Merkmalen der Wandmalereien, aus denen eine zeitliche Abfolge der Dekorationen erschlossen wird, und in der Charakterisierung und Klassifizierung der Merkmale, die dann einzelnen ‚Stilen‘ zugerechnet werden. Gegenüber der bis dahin üblichen rein ikonographischen Betrachtungsweise der Wandmalereien war dies ein völlig neuer Ansatz; Ergebnisse der Bauforschung und Grabungsbefunde wurden erstmals systematisch einbezogen. Voraussetzung hierfür war eine enge Zusammenarbeit mit den neapolitanischen Kollegen. Die politischen Ereignisse in der Folge des Risorgimento und die damit verbundenen personellen Veränderungen in Pompeji und im Neapler Museum verbesserten auch die Arbeitsmöglichkeiten ausländischer Wissenschaftler⁴. Die Liberalität G. FIORELLIS, der seit 1861 die Ausgrabungen in Pompeji leitete, ebnete den Weg für A. MAUS Studien, beeinflusste sie aber zweifellos auch methodisch. So dankt A. MAU im Vorwort zu seiner ‚Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji‘ nicht nur G. FIORELLI, sondern ganz besonders G. DE PETRA: „... dass ich von ihm im Jahre 1873, als ich noch ohne bestimmtes Ziel in Pompeji herumirrte, auf diese Forschungen hingewiesen wurde, deren Resultat jetzt vorgelegt wird“⁵.

A. MAUS Methode wurde in der Folgezeit insbesondere von H. G. BEYEN und seiner Schule fortentwickelt. H. G. BEYEN unterteilte den Zweiten Stil in zwei Stufen und insgesamt fünf Phasen⁶, wodurch ein relativ enges Raster entstand, das an J. D. BEAZLEYS Chronologie der griechischen Vasenmalerei erinnert. F. L. BASTET übernahm H. G. BEYENS Schema für den Dritten Stil, den er ebenfalls in zwei Stilstufen und insgesamt fünf Phasen untergliederte⁷. Diese Einteilung erinnert an J. J. WINCKELMANNS Geschichte der Kunst: ausgehend von einfachen Anfängen gelangt die Kunst zu einem Höhepunkt, einer ‚Blüte‘, um dann nach einer Übersteigerung ihren Niedergang zu erleben. Es ist eine biologistische Vorstellung von Werden und Vergehen, für die sich J. J. WINCKELMANN bei seiner Periodisierung der antiken Kunst auf das griechische Drama und auf J. J. SCALIGERS Geschichte der griechischen Dichtung beruft: „... wie eine jede Handlung und Begebenheit fünf Theile, und gleichsam Stufen hat, den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, und das Ende, worin der Grund liegt von den fünf Auftritten oder Handlungen in Theatralischen Stücken, ebenso verhält es sich mit der Zeitfolge derselben ...“⁸.

Sowohl A. MAU als auch H. G. BEYEN und seine Nachfolger und Nachfolgerinnen bezeichnen mit den ‚Stilen‘ und ihren Unterteilungen zunächst nur die Charakteristiken der Dekorationen und deren relatives zeitliches Verhältnis; erst anhand anderer datierender Merkmale entsteht eine Chronologie mit konkreten Jahreszahlen⁹. Dabei unterscheidet sich die Chronologie der römischen Wandmalerei insofern von der übrigen römischen Kunstgeschichte, als mit den ‚Vier Stilen‘ zunächst lediglich das zeitliche Verhältnis der Zeugnisse innerhalb einer bestimmten Gattung benannt wird, ohne sie in einen historisch-chronologischen Zusammenhang einzuordnen.

² Mau 1882.

³ Riegl 1893; Hübsch 1828.

⁴ Pirson 1999a, 26–30.

⁵ Mau 1882, VIII.

⁶ Beyen 1938; Beyen 1960.

⁷ Bastet – De Vos 1979.

⁸ Winckelmann 1764, 213 f.

⁹ Bastet – De Vos 1979, 8–16.

In neuerer Zeit gab es immer wieder Versuche, sich von der Einteilung in die vier pompejanischen ‚Stile‘ und ihre Untergruppen zu lösen und stattdessen die in der Kunstgeschichte sonst üblichen Epochen-Bezeichnungen einzuführen¹⁰. So untergliederte W. EHRHARD seine stilgeschichtlichen Untersuchungen der republikanischen bis neronischen Wandmalerei konsequent in die Regierungszeiten der römischen Kaiser¹¹, R. THOMAS untersuchte „die Wandsysteme von augusteischer bis trajanischer Zeit“¹², und V. M. STROCKA arbeitete einen für die Epoche Kaiser Claudius’ charakteristischen Stil in der Wandmalerei heraus¹³. Dabei geht es in diesen Untersuchungen nicht nur um die Entstehungszeit bestimmter Wandmalereien, sondern um einen weiter gefassten, auch für andere künstlerische und geistesgeschichtliche Phänomene postulierten ‚Zeitstil‘. Vor allem K. SCHEFOLD hat auf die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zwischen Wandmalerei, Literatur und Philosophie verwiesen¹⁴. Einen vergleichbaren Ansatz verfolgten die Untersuchungen von A. GRÜNER, der jedoch den Zeitstil nicht anhand von Motiven, etwa Bildthemen, sondern in der Struktur von Dichtung und gleichzeitiger Wandmalerei der späten Republik und frühen Kaiserzeit untersuchte¹⁵.

A. MAUS Klassifizierung hat – wie die Einteilung des Zweiten Stils durch H. G. BEYEN und die des Dritten durch F. L. BASTET – in erster Linie den Charakter eines idealtypischen Entwicklungs-Modells¹⁶. H. G. BEYEN selbst hat darauf hingewiesen, dass gleichzeitig entstandene Dekorationen Merkmale aufweisen können, die verschiedenen zeitlichen Phasen anzugehören scheinen¹⁷. Insofern geht der Vorwurf, H. G. BEYEN habe ein zu starres Schema entwickelt, das wesentliche Determinanten unberücksichtigt lasse, ins Leere¹⁸; allerdings sollte H. G. BEYENS Modell nicht angewendet werden, ohne die von ihm selbst formulierten Einschränkungen zu berücksichtigen.

Wandmalereien, deren Charakteristika auf eine unterschiedliche Entstehungszeit hindeuten, können demnach durchaus gleichzeitig entstanden sein¹⁹. Dies gilt insbesondere für die ‚geschlossenen‘ und ‚geöffneten‘ Wandsysteme im Zweiten Stil. R. TYBOUT hat anhand von Häusern, in denen sowohl geschlossene als auch geöffnete Wandsysteme vorkommen, grundsätzliche Unterschiede zwischen den öffentlichen und den privaten Bereichen des Hauses festgestellt; während die Atrien eher konservativ gestaltet sind, finden sich abseits der öffentlich zugänglichen Räume komplizierte Dekorationen mit vielfältig gegliederten Architekturen und reich gestalteten Durchblicken²⁰. Als typisches Beispiel führt R. TYBOUT die Casa del Labirinto an: der berühmte Oecus mit den komplexen Architekturen und Durchblicken liegt an der Rückseite des Peristyls, weit entfernt vom Eingangsbereich des Hauses, dessen Atrien eher schlichte Dekorationen aufweisen²¹. Die Komplexität der offenen und geschlossenen Wandsysteme steigert sich mit der Distanz zu den allgemein zugänglichen Räumen im vorderen Teil des Hauses und kulminiert im abgeschiedenen, persönlichen Gästen vorbehaltenen Bereich.

Selbstverständlich konnten sich nur reiche Auftraggeber teure Dekorationen mit komplizierten Architekturen und Durchblicken leisten. Trotzdem hat die Verwendung geschlossener Wandsysteme anstelle der aufwendigen und kostspieligen geöffneten Systeme keineswegs nur ökonomische Gründe, sondern sie richtete sich nach der Funktion und der unterschiedlichen Zugänglichkeit der Räume²². Dadurch können gleichzeitig entstandene Dekorationen unterschiedlich fortschrittlich und damit ‚ungleichzeitig‘ erscheinen. Innerhalb des Zweiten Stils gibt es zwar eine grundsätzliche Entwicklung von geschlossenen zu immer komplexeren geöffneten Wandsystemen, bei der historischen Einordnung ist jedoch auch die Funktion der Räume zu berücksichtigen. Das bedeutet, dass neben dem ‚Zeitstil‘ weitere Faktoren wirken, und dass stilistische Unterschiede nicht allein einer chronologischen Entwicklung geschuldet sein müssen.

¹⁰ Dazu auch Esposito 2006, 115.

¹¹ Ehrhardt 1987.

¹² Thomas 1995.

¹³ Strocka 1994.

¹⁴ Schefold 1952.

¹⁵ Grüner 2004, 9–11.

¹⁶ Zum Modellcharakter von H. G. BEYENS Klassifizierung: Tybout 1989, 41–48.

¹⁷ Beyen 1938, 9. 24.

¹⁸ Barbet 1985, 7 f. (Vorwort von F. COARELLI). 36–44. Ausführlich hierzu: Tybout 1989, 41–48.

¹⁹ Allroggen-Bedel 1994.

²⁰ Tybout 1994.

²¹ Tybout 1994; Pesando – Guidobaldi 2006, 87–94.

²² Heinrich 2002, 70 mit Anm. 787; Allroggen-Bedel 2008b, 36–38.

Aber auch gleichzeitig erscheinende Wandmalereien müssen nicht unbedingt gleichzeitig entstanden sein. Zu diesem Phänomen einer ‚Ungleichzeitigkeit des (scheinbar) Gleichzeitigen‘ gehören Restaurierungen, bei denen bereits vorhandene Dekorationen ergänzt werden. Typisches Beispiel ist die Villa Imperiale in Pompeji, wo die Oberzone des großen Saales einer späteren Phase entstammt als Sockel- und Mittelzone²³. Aus dem Befund wird klar, dass es sich um keine einheitlich entstandene Dekoration handelt, sondern dass die gesamte Oberzone auf eine spätere Restaurierung zurückgeht. Die einzelnen Wandabschnitte sind unterschiedlichen Phasen zuzuordnen, womit die Notwendigkeit entfällt, eine gemeinsame Datierung für die stilistisch uneinheitliche Dekoration zu finden. Auch die These, es handle sich hier um eine Übergangsphase vom Dritten zum Vierten Stil, die Elemente beider Stilstufen aufweise, wird damit hinfällig²⁴. Im Nachbarraum des großen Saales wurde die Oberzone ebenfalls erneuert, wie an den ‚Nahtstellen‘ zu erkennen ist²⁵; hier wird das Bemühen, die neue Dekoration an die bereits vorhandene, ältere anzupassen, besonders deutlich.

In der großen Portikus der Villa San Marco in Castellammare di Stabia lassen nur einige Details erkennen, dass die Ausmalung unterschiedlichen Phasen entstammt²⁶. Dort befanden sich in der Mitte der rotgrundigen Wandfelder Tondi, auf denen villenartige Architekturen und Szenen am Meer mit winzigen Figuren dargestellt sind. Bis auf zwei stark verblasste Exemplare wurden sie alle von den borbsonischen Ausgräbern im 18. Jahrhundert ausgeschnitten und ins Museum von Portici verbracht. Einige dieser Tondi sind, wie die beiden *in situ* verbliebenen, unmittelbar auf den roten Grund gemalt, für andere wurde eine frische Putzfläche eingefügt, so dass sie in die Wand eingesetzt erscheinen²⁷. Aus den Grabungsberichten ergibt sich eindeutig, dass die heute im Neapler Museum aufbewahrten Tondi trotz dieser technischen Unterschiede alle aus demselben Zusammenhang stammen. Allerdings sind sie nicht gleichzeitig entstanden, sondern offensichtlich wurden einige Wandabschnitte erneuert, was die unterschiedliche technische Ausführung der Tondi erklärt. Wie H. ERISTOV festgestellt hat, gibt es auch bei anderen Motiven auf den Wänden der großen Portikus Unterschiede in der Ausführung, die eine unterschiedliche Entstehungszeit der Wandmalereien verraten und auf Reparaturen schließen lassen²⁸.

In der Casa del Mobilio Carbonizzato in Herculaneum wurde im Tablinum die Mittelzone der Dekoration so geschickt ergänzt, dass man tatsächlich meinen könnte, bei der ‚Nahtstelle‘ zwischen Ober- und Mittelzone handele es sich um den Anschluss zweier ‚Tagewerke‘²⁹. Lediglich die Reste eines schwarzgrundigen Frieses neben dem Durchgang zum Atrium beweisen, dass die Dekoration verändert wurde: Mittel- und Oberzone waren ursprünglich durch einen Fries getrennt, den man bei der Restaurierung der Längswände wegließ, und von dem nur an der Schmalseite ein Stück erhalten blieb³⁰. Wie in der Villa Imperiale wurden auch hier die für den Dritten Stil typischen ornamental Motive wieder aufgenommen und der neuen Dekoration hinzugefügt. Im Caldarium der Villa in Oplontis ergänzte man bei einer Restaurierung sogar ganze Wände mit einer dem späten Zweiten oder frühen Dritten Stil nachempfundenen Dekoration³¹.

Solche bewussten Anpassungen an ältere Dekorationen sind kein Indiz für fließende Übergänge zwischen den einzelnen ‚Stilen‘, sondern sie beweisen die Fähigkeit der Maler, sich bereits vorhandenen Wandmalereien anzupassen und Motive früherer Stilstufen aufzugreifen³². Insofern sind sie eine Bestätigung für die Wahrnehmung von Zeitstilen in der Antike.

²³ Allroggen-Bedel 1975b, 225–229; Ehrhardt 2012, 100–102.

²⁴ Beyen 1956; Bastet 1964.

²⁵ Allroggen-Bedel 1975b, 226 f. Abb. 1–2. 6–9.

²⁶ Allroggen-Bedel 1999, 28; Eristov 1999, 203–205.

²⁷ Allroggen-Bedel 1999, 28–30 Abb. 48–52. 505a–510; Bragantini – Sampao 2009, 127 Nr. 18.

²⁸ Eristov 1999, 203–205.

²⁹ Moormann 1987, 128; Esposito 2006, 221.

³⁰ Esposito 2006, 221.

³¹ Allroggen-Bedel 1975b, 229; Allroggen-Bedel 1982, 521 mit Anm. 6; Ehrhardt 1987, 34 Anm. 360.

³² Dass auch völlig neue, mit Sicherheit gleichzeitig entstandene Dekorationen stilistisch unterschiedlich sein können, hat N. ZIMMERMANN eindrucksvoll am Beispiel von Hanghaus 2 in Ephesos gezeigt. Zimmermann 2004.

Lokalstil

Die Wandmalereien aus den Vesuvstädten gelten im Allgemeinen als einheitliche Gruppe, innerhalb derer die Unterschiede auf den jeweiligen Zeitstil zurückzuführen sind, wie er von A. MAU definiert und in der Nachfolge von H. G. BEYEN und seiner Schule weiter ausdifferenziert wurde. Bei genauerer Analyse erweisen sich die Wandmalereien in und aus den Vesuvstädten jedoch als weniger einheitlich, als zumeist angenommen.

Zwar ist bisher nur ein Teil der Stadt Herculaneum bekannt, vermutlich liegt mehr als die Hälfte noch unter der Lava. Da man innerhalb Herculaneums jedoch sehr unterschiedliche Gebäudetypen kennt, kann man davon ausgehen, dass die bisher bekannten Wandmalereien einen repräsentativen Querschnitt durch den ursprünglichen Bestand darstellen. So kennt man mehrere öffentliche Bauten: das Theater, die am Decumanus gelegene Gebäudegruppe mit der Basilica Noniana, dem Augustalenkolleg und der sog. Basilika, die Palästra am westlichen Stadtrand, die innerstädtischen und die suburbanen Thermen sowie die Sakralbauten auf der Terrasse an der Stadtmauer. Ohne auf die soziale Stellung der jeweiligen Bewohner näher einzugehen, lässt sich feststellen, dass es Häuser unterschiedlicher Größe mit unterschiedlich aufwändiger Ausstattung gab. Man kennt villenartige, auf die Stadtmauer gebaute Privathäuser wie die Casa dei Cervi und die Casa dell'Atrio a Mosaico, die Casa del Rilievo di Telefo und die Casa della Gemma³³. Man kennt Wohnhäuser aus unterschiedlichen Epochen und von unterschiedlicher Größe, von großen, vornehmen Häusern wie der Casa del Bicentenario, der Casa del Salone Nero und der Casa del Tramezzo di Legno³⁴ bis hin zu kleinen Mietwohnungen wie denen in der Casa a Graticcio³⁵ und über den Läden an der Palästra³⁶. Außerdem kennt man die Dekorationen einiger außerhalb der Stadt gelegener Villen: der teilweise wieder freigelegten Villa dei Papiri³⁷, der Villa unter der Escuderia Real in Portici³⁸ und einer Villa bei Santa Maria di Pugliano³⁹.

Der bisher freigelegte Teil der Stadt wurde bereits im 18. Jahrhundert von den borbonischen Ausgräbern durchsucht, die damals zahlreiche Wandmalereien entfernten, um sie als Bilder zu rahmen und „in der Galerie des Königs“ auszustellen⁴⁰. Die *in situ* gebliebenen Dekorationen sind daher nur fragmentarisch erhalten; um sie beurteilen zu können, müssen auch die aus ihrem ursprünglichen Kontext entfernten Malereien hinzugezogen werden. Dafür musste zunächst die Herkunft aller im Neapler Museum aufbewahrten Wandausschnitte geklärt werden, um die aus Herculaneum stammenden Malereien zu identifizieren und zu versuchen, die zerstörten Dekorationszusammenhänge wiederzugewinnen. Anhand des so ergänzten Bestandes lassen sich einige Charakteristiken definieren⁴¹.

Dazu gehören die gedämpften Farben und der bräunliche Ton vieler Wandmalereien in und aus Herculaneum. Dabei handelt es sich allerdings nicht um den ursprünglichen Zustand der Malereien, sondern um spätere Verfärbungen⁴². Die starke Hitze, der die Wandmalereien in Herculaneum beim Ausbruch des Vesuvs ausgesetzt waren, veränderte die Farben, so dass manche Bilder fast braun-monochrom erscheinen⁴³. Besonders anschaulich sind diese Farbveränderungen im Tablinum der Casa del Bicentenario, wo ursprünglich gelbe Flächen ganz oder teilweise rot verfärbt sind (Abb. 1). Neben den gelb gebliebenen Wandfeldern haben

³³ Pesando – Guidobaldi 2006, 223–232 (Casa dei Cervi). 211–223 (Casa dell'Atrio a Mosaico). 232–256 (Casa del rilievo di Telefo und Casa della gemma).

³⁴ Pesando – Guidobaldi 2006, 185–190 (Casa del Bicentenario). 190–199 (Casa del Salone Nero). 199–205 (Casa del Tramezzo di Legno).

³⁵ Pirson 1999, 112–115 Abb. 116–117 (Casa a Graticcio).

³⁶ Pirson 1999, 152 f. (Läden an der Palästra).

³⁷ Guidobaldi – Esposito 2009; Moormann 2009, 154–165.

³⁸ Allroggen-Bedel 1975a, 115 f. Abb. 95a.

³⁹ Allroggen-Bedel 1982, 519–530.

⁴⁰ Allroggen-Bedel 2003, 95–102.

⁴¹ Allroggen-Bedel 1991. Esposito 2006, 79 übernimmt die dort formulierten Unterschiede als „tendenze generali“; ebenso Wallace-Hadrill 2011b, 302 f. und Coralini 2011, 209.

⁴² Allroggen-Bedel 1991, 35; Moormann 2009, 165.

⁴³ Auch die mythologischen Landschaften im grünen Oecus der Casa dell'Atrio a Mosaico sind lediglich verfärbt, entgegen der Vermutung von Wallace-Hadrill 2011b, 244 („mythological scenes in brown monochrome, in the idiom favoured in Herculaneum“). Das gilt auch für das dort ausgeschnittene Gegenstück MANN 9508.

auch das Mittelbild und die beiden Tondi ihre ursprüngliche Farbigkeit bewahrt, während sie neben den rot verfärbten Wandfeldern die für Herculaneum typischen bräunlichen Farbtöne zeigen. Einige heute einfarbig rot erscheinende Wände, wie beispielsweise in der Casa dei Cervi, bestanden ursprünglich aus roten und gelben Feldern, die sich durch die Hitze verfärbten (Abb. 2)⁴⁴.

Aber auch ohne diese ‚sekundär monochromen‘ Wandmalereien gibt es in Herculaneum auffallend viele einfarbige Dekorationen, und zwar nicht nur in Rot, Gelb und Schwarz, sondern sogar in so teuren Farben wie Blau und Grün. Zwar finden sich auch in Pompeji monochrome Dekorationen, allerdings sind sie dort seltener; bezeichnenderweise hat man dort zwei Häuser – die Casa delle Pareti Rosse und die Casa della Parete Nera – nach solchen einfarbigen Wänden benannt. In Herculaneum wären einfarbige Wände als Unterscheidungsmerkmal ungeeignet. Dass solche Dekorationen hier sowohl im Dritten als auch im Vierten Stil verbreitet sind, lässt auf eine länger andauernde Vorliebe schließen.

Die in Herculaneum verwendeten Dekorationsmotive sind insgesamt die gleichen, die auch in Pompeji und in anderen Teilen des Römischen Reichs vorkommen. Offensichtlich gibt es kein ausschließlich ‚herkulanisches‘ Repertoire, jedoch lassen sich Vorlieben für bestimmte Motive feststellen. Dazu gehören beispielsweise die gerafften Vorhänge, die in Herculaneum besonders häufig vorkommen, und zwar sowohl in sehr raffinierten, als auch in schlichteren Versionen⁴⁵. Bekanntestes Beispiel für dieses Motiv ist der berühmte ‚barocke Durchblick‘, dessen oberen Abschluss ein kunstvoll gefalteter Vorhang bildet, und von dessen Pendant in der Palästra noch ein Rest erhalten ist (Abb. 3)⁴⁶. Besonders aufwendige Drapierungen sind in der Casa del Gran Portale dargestellt (Abb. 4)⁴⁷. Auch statuarisch erscheinende Figuren innerhalb von Architekturen scheinen in Herculaneum beliebt gewesen zu sein; bekannte Beispiele dafür sind die stehenden Gestalten innerhalb einer rotgrundigen Dekoration aus dem Dritten Stil, die wahrscheinlich aus einem Haus in der Umgebung des Theaters stammt (Abb. 5)⁴⁸, eine Serie in Chiaro-Scuro-Technik gemalter Statuen und drei in Ädikulen stehende Gottheiten aus dem blaugrünen Oecus in der Casa dell’Atrio a Mosaico (Abb. 6–7)⁴⁹. Dass sich diese Motive sowohl in Dekorationen aus dem Dritten als auch in solchen aus dem Vierten Stil finden, deutet auf eine geschmackliche Kontinuität.

Großformatige Bilder sind in Herculaneum dagegen selten; nicht nur in den freigelegten Gebäuden, sondern auch unter den ins Museum verbrachten Wandausschnitten sind sie kaum vertreten. Große mythologische Darstellungen wurden bisher nur in offiziellen Bauten wie der sog. Basilika und dem Augustalenkolleg gefunden⁵⁰, nicht jedoch in Privathäusern. Offensichtlich bevorzugte man auch in ausgesprochen wohlhabenden, reich ausgestatteten Häusern kleinere Bildformate. Selbst in einer so großen und eleganten Anlage wie der villenartigen Casa dei Cervi gab es nur einige wenige, verhältnismäßig bescheidene mythologische Bilder, jedoch eine reizvolle Serie kleiner Genreszenen mit Putten⁵¹ und vor allem einige ganz besonders prächtige Stilleben mit kunstvoll gemalten durchsichtigen Glasgefäßen⁵². In der angrenzenden Casa dell’Atrio a Mosaico zeigten nur die drei Mittelbilder in der blaugrünen Exedra mythologische Szenen, die alle in bergigen Landschaften dargestellt sind: die Bestrafung der Dirke und die des Aktaion, der von Hunden angegriffen wird, sowie Paris auf dem Ida (Abb. 8)⁵³. Aber auch in den hohen Sälen an der Palästra waren nur kleine Genreszenen auf die Wände gemalt, wie das Bildchen in einem der Räume an der Westseite⁵⁴. Hier wurden die

⁴⁴ Maiuri 1958, 308 Abb. 243. Hier ausgeschnitten: MANN 8601, 9930 und 8524 (Mitte) sowie 9420 und 9954.

⁴⁵ Wallace-Hadrill 2011b, 301.

⁴⁶ Allroggen-Bedel 2009, 171 Abb. 1–2; Bragantini – Sampaolo 2009, 134–136 Nr. 25 f.

⁴⁷ Herculaneum V 35–36, 6; Esposito 2006, 170 f. Aus dieser Dekoration stammen MANN 8595 und 8513.

⁴⁸ Allroggen-Bedel 2009, 174–177 Abb. 6; Moormann 1988, 122–124 Nr. 53. – MANN 9878 (Architekturen); 8829, 8902 (Karyatiden); 9123, 9125 (Satyrn). Rosso pompeiano 2008, 154 (Karyatide).

⁴⁹ Wallace-Hadrill 2011b, 244 f. MANN 9516 und 9517; Moormann 1988, 105 f. Nr. 25/2; MANN 9542 (Apollo aus der Ostwand), 8947 (*Venus*) und 9277 (*Dionysos*).

⁵⁰ Moormann 2011, 126–136 Abb. 57–63; 120–125 Abb. 52–55; Allroggen-Bedel 2008a, 40–45.

⁵¹ Rosso pompeiano 2007, 163–166.

⁵² Bragantini – Sampaolo 2009, 375 f. Nr. 174 f.; 377 Nr. 176; Rosso pompeiano 2007, 172. 179.

⁵³ Maiuri 1958, 295–298; Cerulli Irelli 1971, 27 f. Taf. VIII–X; Hodske 2007, 123 Abb. 204; Allroggen-Bedel 1991, 36 Anm. 21; Coralini 2011 199–204 Abb. 5. – Dirke: Hodske 2007, 123 f. Abb. 212; Aktaion: Hodske 2007, 123–125 Abb. 207. 209; Paris auf dem Ida (MANN 9508, aus der Stirnwand): Peters 1963, 128 Abb. 104; Bragantini – Sampaolo 2009, 224 Nr. 83; Wallace-Hadrill 2011b, 244 f.

⁵⁴ Maiuri 1958, 125 f. Abb. 100.

berühmten, ausgeschnitten aufgefundenen ‚Bilder‘ entdeckt, die wohl ebenfalls aus einem Raum an der Palästra stammen, deren ursprüngliche Anbringung sich jedoch nicht mehr feststellen lässt⁵⁵.

Sieht man von den drei öffentlichen Bauten am Decumanus ab, in denen Hercules eine besondere Rolle spielt, so sind die Themen der mythologischen Bilder im Wesentlichen die gleichen wie in Pompeji⁵⁶. Jedoch hatten die für pompejanische Dekorationen typischen mythologischen Mittelbilder anscheinend in Herculaneum einen anderen Stellenwert. Hier gibt es in einigen besonders prächtigen Räumen Dekorationen ganz ohne Mittelbilder, beispielsweise in der Casa del Salone Nero (Abb. 10) und im Triclinium der Casa dei Cervi (Abb. 11). Dort werden die schwarzen Wände durch zierliche Architekturelemente gegliedert und nur oberhalb des Sockels von blaugrundigen Durchblicken, in denen Theatermasken auf kleinen ‚Podien‘ stehen, unterbrochen (Abb. 12)⁵⁷. Im benachbarten rotgrundigen Raum lag der Akzent ebenfalls auf den außerordentlich reichen Architekturen; auch hier gab es im Zentrum der Wandfelder weder Bilder noch sonstige Motive (Abb. 2)⁵⁸. Das gleiche gilt für den mittleren Saal an der Westseite der Palästra: oberhalb des hohen Marmorsockels bestanden die Wände aus großflächigen roten Feldern und prachtvollen Architekturelementen wie dem berühmten ‚barocken Durchblick‘ (Abb. 3), die hier den repräsentativen Teil der Dekoration ausmachten⁵⁹.

Wo es Mittelbilder gab, unterscheiden sie sich in Herculaneum häufig von der übrigen Dekoration durch eine eher flüchtig-impressionistische Malweise. Besonders deutlich ist dies bei dem rotgrundigen, vermutlich aus der Nähe des Theaters stammenden Dekorationskomplex: die berühmten Szenen aus dem Isis-Kult und die Serie schwarzgrundiger Bildfelder erscheinen sehr viel lockerer gemalt als die Architekturelemente mit den statuarisch wirkenden Figuren (Abb. 5)⁶⁰. Auch im Vierten Stil findet sich dieser Gegensatz, beispielsweise in der blau-grünen Exedra der Casa dell’Atrio a Mosaico mit den locker gemalten mythologischen Landschaften und Porträts innerhalb einer reichen, in den Details sorgfältig ausgearbeiteten Dekoration (Abb. 8 und 9)⁶¹. In der Casa dell’Atrio Corinzio kontrastieren die außerordentlich feinen Architekturelemente (Abb. 13) mit den mythologischen Szenen (Abb. 14): die mit kräftigen Pinselstrichen gemalten Figuren wirken eher plump, ebenso wie die schwebenden Gestalten in den seitlichen Feldern⁶². In dem kleinen, monochrom grün ausgemalten Raum in der Casa Sannitica ist der Gegensatz zwischen dem Mittelbild, einer unbeholfen erscheinenden Darstellung der Europa auf dem Stier (Abb. 15), und der übrigen Dekoration besonders ausgeprägt⁶³. Die delikaten, in Chiaro-Scuro-Technik gemalten Architekturmotive, in denen auch das Vorhang-Motiv auftaucht, bezeugen ebenso wie eingefügte Stilleben mit durchscheinenden Glasgefäßen die Virtuosität der hier tätigen Maler. Ob solche Unterschiede mit geringeren Fähigkeiten der in Herculaneum tätigen ‚imaginarii‘ zu erklären sind, ob sie dem ‚Kunstwollen‘ der Maler oder dem Geschmack der Auftraggeber geschuldet sind, oder ob den mythologischen Bildern in den Privathäusern in Herculaneum weniger Bedeutung zugemessen wurde als beispielsweise in Pompeji, sei dahingestellt⁶⁴.

Die hier nur skizzierten charakteristischen Eigenheiten und die Unterschiede zu den im engeren Sinne pompejanischen Wandmalereien lassen sich mit dem Geschmack der Auftraggeber erklären, deren Aufträge von lokalen Werkstätten durchgeführt wurden. Auswärtige Maler oder Werkstätten sind innerhalb der Stadt

⁵⁵ Allroggen-Bedel 1983, 144 f. Abb. 6; Allroggen-Bedel 2009, 171; Rosso Pompeiano 2007, 87; 109; 146; Bragantini – Sampaolo 2009, 162–165 Nr. 45–48.

⁵⁶ Coralini 2011, 199–204; 208 f.; Allroggen-Bedel 1975a, 115.

⁵⁷ Rosso Pompeiano 2008, 80; 82; Allroggen-Bedel 1975a, 115.

⁵⁸ Maiuri 1958, 308 Abb. 243.

⁵⁹ MANN 9735, 9726. Allroggen-Bedel 1983, 144–146; Allroggen-Bedel 2009, 171 Abb. 1–2; Bragantini – Sampaolo 2009, 136 f. Nr. 25 f.

⁶⁰ Allroggen-Bedel 2009, 175–177 Abb. 6–9; Rosso Pompeiano 2007, 127 f. (Fragmente des Frieses: „IV stile“ bzw. „IV stile, 45–79 d. C., età giulio-claudia“). 151 f. (Isis-Kult: „IV stile, età flavia, 50–79 d. C.“). 154 rechts (Peplophore: „III stile, 1–50 d. C., età giulio-claudia“). Bragantini – Sampaolo 2009, 257 Nr. 106 (Architektur: 1–25 n. Chr.). 156–159 Nrn. 39–42 (Fries: 45–79 n. Chr.).

⁶¹ Maiuri 1958, 295–298; Cerulli Irelli 1971, 27 f. Taf. VIII–X; Allroggen-Bedel 1991, 36 Anm. 21. – Statuen: Moormann 1988, 105 f. Nr. 25/2. – Tondi: Hodske 2007, 124 Abb. 205 (*Tondo in situ*); Rosso Pompeiano 2007, 160; Bragantini – Sampaolo 2009, 419 Nr. 217 (*Tondo* und Landschaft).

⁶² Allroggen-Bedel 2009, 171–173 Abb. 3–5; Rosso Pompeiano 2007, 124.

⁶³ Allroggen-Bedel 1991, 38; Coralini 2001, 196 Abb. 3; Hodske 2007, 119 Abb. 194.

⁶⁴ Maiuri 1958, 204; Coralini 2001, 196.

Herculaneum nicht oder nur in wenigen Fällen nachweisbar⁶⁵. M. DE VOS identifizierte eine Werkstatt, die nicht nur in mehreren Häusern in Pompeji, sondern auch in Minori und in Herculaneum tätig gewesen sein soll, allerdings ohne anzugeben, um welches Haus es sich handelt⁶⁶. D. ESPOSITO nimmt an, die Gartenmalereien im Sacellum A auf der Terrasse unterhalb der Stadtmauer seien von der selben Werkstatt ausgeführt worden, wie die in der Casa del Bracciale d'Oro und der Casa del Frutteto in Pompeji⁶⁷. Selbst wenn dies zuträfe, könnte es sich bei den Gartenmalereien um einen besonderen Auftrag gehandelt haben, für den auswärtige Maler mit speziellen Fähigkeiten herangezogen wurden.

Die Wandmalereien in und aus Herculaneum wirken insgesamt anders, als die pompejanischen Dekorationen. Die Wände erscheinen weniger bunt, ruhiger und zurückhaltender; „the walls have a different feel“, wie A. WALLACE-HADRILL es formuliert⁶⁸. Wäre Pompeji nicht entdeckt worden, und würde man nur Herculaneum kennen, hätte man heute sicherlich ein ganz anderes Bild von der römisch-kampanischen Wandmalerei. Man nähme an, große mythologische Wandbilder seien öffentlichen Gebäuden vorbehalten gewesen, während man in Privathäusern nur verhältnismäßig kleine Bilder auf die Wände malte oder ganz auf sie verzichtete. Man ginge davon aus, dass die Wände vor allem durch reiche Architekturdarstellungen geschmückt und gegliedert wurden, in denen Statuen, Victorien und Reiter dargestellt waren. Schließlich hielte man einfarbige Dekorationen und die Verwendung teurer Farben wie Grün und Blau für typische Erscheinungen der antiken Wandmalerei.

Zeitstil und Lokalstil in Herculaneum

Angesichts der Unterschiede zwischen Pompeji und Herculaneum stellt sich die Frage nach dem Verhältnis des hier definierten Lokalstils zum Zeitstil, wie er der Chronologie von A. MAU zugrunde liegt, und damit nach der Anwendbarkeit von A. MAUS Klassifizierung auf die herkulaner Wandmalereien.

A. MAU entwickelte sein System der ‚Vier Stile‘ auf der Grundlage des Bestandes in Pompeji und anhand stadtrömischer Beispiele, da in Herculaneum erst wenige Gebäude freigelegt waren. Aber auch beim heutigen Kenntnisstand wäre seine Klassifizierung mit dem deutlichen Akzent auf dem Architekturstil und seiner Entwicklung⁶⁹ für Herculaneum kaum denkbar. Insbesondere der Zweite Stil ist dort kaum vertreten; abgesehen vom Apodyterium und dem benachbarten Tepidarium der Casa dell'albergo⁷⁰, den Dekorationen der Villa dei Papiri⁷¹ und der Villa unter der Escuderia Real in Portici⁷² sowie den Resten einer einfachen Quadergliederung in der Casa del Bicentenario und der Casa del Bel Cortile, gibt es keine Malereien mit illusionistischen Architektur-Elementen. Ein Grund dafür könnte sein, dass Herculaneum im Gegensatz zu Pompeji erst in augusteischer Zeit zu einem gewissen Wohlstand gelangte⁷³. Aber auch der Dritte Stil kommt in Herculaneum nicht besonders häufig vor, während der von A. MAU nur cursorisch abgehandelte Vierte Stil⁷⁴ am stärksten vertreten ist. Auf der Grundlage der herkulaner Wandmalereien wäre es möglicherweise zu einer anderen Definition der ‚Vier Stile‘ gekommen.

D. ESPOSITO hat in seiner ausführlichen Darstellung der Dekorationen in Herculaneum auch eine chronologische Ordnung vorgenommen, und zwar vorwiegend aufgrund typologischer Merkmale und im Vergleich mit pompejanischen Dekorationen⁷⁵. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass in Herculaneum die gleichen Motive verwendet werden wie in Pompeji, und dass die Entwicklung insgesamt nicht anders verlief als in Pompeji.

⁶⁵ Allroggen-Bedel 1991, 37 f.

⁶⁶ De Vos 1981, 121 („una casa ad Ercolano“); Esposito 2006, 205 vermutet, es handle sich um die Casa del Colonnato Tuscanico.

⁶⁷ Esposito 2005, 172–175.

⁶⁸ Wallace-Hadrill 2011b, 303.

⁶⁹ Mau 1882, 11–123 („Inkrustationsstil“); 124–288 („Architekturstil“); 289–447 („Ornamentaler Stil“); 448–456 („Der letzte pompejanische Stil“). Zur unterschiedlichen Gewichtung der Vier Stile durch A. MAU: Allroggen-Bedel 1993, 27 f.

⁷⁰ Esposito 2006, 95; Maiuri 1958, 327–329.

⁷¹ Guidobaldi – Esposito 2009; Moormann 2009, 154–165.

⁷² Allroggen-Bedel 1975a, 115 f. Abb. 95a.

⁷³ So Wallace-Hadrill 2011b, 302.

⁷⁴ Mau 1882, 448–456 („Der letzte pompejanische Stil“).

⁷⁵ Esposito 2006, 211–224.

Allerdings ist es nicht immer einfach, für Dekorationen in Herculaneum überzeugende Vergleiche innerhalb der pompejanischen Wandmalerei zu finden, worauf schon M. MANNI in ihrer Publikation der Casa del Colonnato Toscanico hingewiesen hat⁷⁶. Am deutlichsten ist dies im Vierten Stil; hier bestand offensichtlich wegen der größeren Vielfalt der weiteste Spielraum. So findet man dort immer wieder Elemente, die an den ‚Dritten Stil‘ erinnern, beispielsweise die Paneele mit Kandelaber-Ornamenten, aber auch die geschlossenen, einfarbigen Wände. Dies gilt auch für Dekorationen wie die in der Casa del Salone Nero (Abb. 10) oder der Casa del Tramezzo di Legno⁷⁷.

Man vermutete daher in Herculaneum Mischformen oder auch ein Nebeneinander von Drittem und Vierten Stil. So sah W. EHRHARDT in der Casa del Colonnato Toscanico das zeitliche Nebeneinander von Wandbemalungen, „die typologisch eindeutig dem Dritten, und solchen, die typologisch dem Vierten Stil zuzuweisen sind“, allerdings ohne deren Gleichzeitigkeit belegen zu können⁷⁸. ‚Hybride‘ Dekorationen, die Elemente des Dritten und des Vierten Stils miteinander verbinden, wurden in Herculaneum nicht häufiger festgestellt als in Pompeji⁷⁹. Die großen einfarbigen Wandflächen und die Vorliebe für bestimmte Motive, die hier sowohl im Dritten wie im Vierten Stil verwendet werden, lassen die Unterschiede zwischen den beiden Stilstufen allerdings weniger deutlich erscheinen als in Pompeji; die Übergänge scheinen fließender zu sein.

Daraus ergibt sich zunächst allenfalls die Modifikation eines ‚Zeitstils‘, keine abweichende Chronologie. In Herculaneum lassen sich keine anderen zeitlichen Abläufe und keine andere Abfolge der ‚Stile‘ nachweisen als in Pompeji. Insofern ist davon auszugehen, dass A. MAUS Einteilung in die ‚pompejanischen Stile‘ auch für Herculaneum Gültigkeit besitzt, und dass es in dieser Hinsicht keinen herkulanischen Sonderweg gab.

In den römischen Provinzen stellt sich bei den Wandmalereien, deren Kenntnis in den letzten Jahrzehnten durch Neufunde wesentlich erweitert wurde, wie bei anderen Kunstgattungen die Frage nach Gemeinsamkeiten und regionalen Unterschieden innerhalb des römischen Imperiums⁸⁰. Dabei geht es auch darum, ob es einen gemeinsamen Zeitstil gibt oder ob regionale Unterschiede überwiegen. Insbesondere die Aufarbeitung der Wandmalereien in Gallien hat ergeben, dass die Entwicklung der Wandmalerei während des Zweiten und Dritten Stils zunächst einheitlich verläuft, und dass beispielsweise der Zweite Stil dort zeitgleich mit den Zentren auftritt und keine provinziellen Züge aufweist⁸¹. Dies ändert sich jedoch nach dem Dritten Stil. So gibt es in Gallien keinen ‚Vierten pompejanischen Stil‘, sondern die flavischen Wandmalereien bilden dort, wie H. ERISTOV anhand datierter Beispiele zeigen konnte, eine eigenständige stilistische Einheit⁸². Charakteristisch sind die von ihr als ‚néo-III^e style‘ bezeichneten⁸³, durch Kandelaber in Felder gegliederten, geschlossenen Wände, zu denen es nicht nur in anderen Provinzen, sondern auch in Herculaneum Parallelen gibt⁸⁴. So wird in einigen *cubicula* der Casa del Tramezzo di Legno die geschlossen erscheinende Mittelzone durch schmale Streifen mit Kandelabermotiven unterteilt, und nur in der Oberzone finden sich architektonische, teils sehr komplexe Motive⁸⁵. Auch im eleganten Tablinum der Casa del Bicentenario und in dem der Casa del Colonnato Toscanico gliedern schmale Paneele mit Kandelabermotiven die geschlossenen Wände, deren Oberzone jeweils Architekturen zeigen⁸⁶.

Offensichtlich fand in dieser Phase eine Loslösung von allgemein verbindlichen Vorbildern statt, die einen größeren Spielraum bei der Gestaltung der Dekorationen einräumte, und aus der sich stärkere regionale und lokale Unterschiede entwickeln konnten.

⁷⁶ Manni 1974, 51 f. Ausführliche Darstellung des Forschungsstandes: Esposito 2006, 211–224.

⁷⁷ Allroggen-Bedel 1991, 37.

⁷⁸ Ehrhardt 1987, 151; 128.

⁷⁹ Esposito 2006, 211–215; Bragantini 1981.

⁸⁰ Barbet 1987, 24; Eristov 1987; Guiral Pelegrin – Mostalac Carrillo 1987, 239 f.

⁸¹ Barbet 1987.

⁸² Eristov 1987; Barbet 1987, 24 Anm. 51.

⁸³ Eristov 1987, 48.

⁸⁴ Allroggen-Bedel 1991, 37 mit Anm. 23.

⁸⁵ Allroggen-Bedel 1991, 37 Abb. 2–4.

⁸⁶ Manni 1974, 20–22 Taf. VIII; Esposito 2006, 162–164.

Methodische Schlussfolgerungen

Wenn es tatsächlich in Herculaneum lokale Besonderheiten und charakteristische Unterschiede zu den pompejanischen Wandmalereien gibt, bedeutet dies, dass schon innerhalb eines so kleinen Gebiets wie der Gegend um den Vesuv mit lokal unterschiedlichen Ausprägungen von Zeitstilen zu rechnen ist, und dass dies auch für andere Orte im römischen Imperium gilt.

Außerhalb der vom Vesuv verschütteten Städte dürfte es schwierig sein, solche lokalen Unterschiede festzustellen. Wie die Themen der Vorträge bei diesem Kolloquium zeigen, geht es zumeist weniger um ‚lokale‘ Stile im wörtlichen Sinne, sondern eher um ‚regionale‘ Besonderheiten. Das schließt lokale Ausprägungen nicht aus, auch wenn sie sich nicht wie im Fall von Herculaneum und Pompeji nachweisen lassen.

Die Vielfalt war jedenfalls auch in Kampanien größer, als es der auf Pompeji fixierte Blick vermuten lässt. Pompeji ist zwar von der Überlieferungssituation her der wichtigste Referenzpunkt für die Wandmalerei-Forschung, doch entspricht dies nicht unbedingt seiner Bedeutung in der Antike. F. ZEVI hat darauf hingewiesen, dass es Baiae war, wo die reichsten Römer ihre Villen besaßen, und dass qualitativ besonders bedeutende pompejanische Dekorationen, wie etwa die in der Villa dei Misteri, das Niveau der in Baiae üblichen Qualität erreichten, nicht etwa umgekehrt⁸⁷.

Da die meisten der bisher bekannten Wandmalereien aus Pompeji stammen, sind sie es, die unsere Vorstellung von der römisch-kampanischen Wandmalerei prägen. Dies zeigt sich auch im gängigen Sprachgebrauch; während im 18. Jahrhundert alle in den Vesuvstädten gefundenen Wandmalereien, auch die aus Pompeji und Stabiae, als ‚herkulanisch‘ galten⁸⁸, ist die ‚pompejanische Wandmalerei‘ inzwischen zu einem Oberbegriff für die gesamte römische Wandmalerei geworden, unabhängig von ihrer tatsächlichen Herkunft. Angesichts der Überlieferungssituation ist es verständlich, dass die pompejanischen Beispiele jeweils den Ausgangspunkt bilden, und dass auch die Charakteristiken der herkulanischen Wandmalereien im Vergleich mit den pompejanischen definiert werden. Allerdings wäre es methodisch fragwürdig, die pompejanischen Dekorationen als Norm und alle anderen als Abweichung zu betrachten. Ein Beispiel dafür ist der ‚néo-III^e style‘ in Gallien, der mehr ist als das Fehlen des ‚Vierten pompejanischen Stils‘⁸⁹. Es kann nur um die Gegenüberstellung unterschiedlicher, aber zumindest theoretisch gleichwertiger Ausprägungen gehen. Dies gilt für die Wandmalerei in den Provinzen, aber auch für die in Kampanien.

Unterschiedliche politische, ökonomische und soziale Bedingungen prägten den Alltag der Bewohner in Pompeji und Herculaneum und wirkten sich auch auf die Ausstattung der Gebäude und den Geschmack der Bewohner aus. Dies ist nicht überraschend; es bestätigt P. ZANKERS Forderung nach einer „mentalitätsgeschichtlichen Betrachtungsweise“ im Gegensatz zum „heute üblichen punktuellen Deutungsverfahren“⁹⁰. Dass die Eigenheiten der Wandmalereien in und aus Herculaneum, beispielsweise die Vorliebe für einfarbige Wände und die geringere Bedeutung der Mittelbilder, nicht auf eine Stilstufe beschränkt sind, lässt auf einen ‚Lokalstil‘ schließen. Im Gegensatz zu den ‚Vier pompejanischen Stilen‘, wie sie A. MAU definiert hat, handelt es sich dabei nicht um einen Zeitstil, sondern um ein davon unabhängiges, übergeordnetes Phänomen⁹¹; künstlerische und handwerkliche Produkte sind nicht nur nach Epochen, sondern auch regional, landschaftlich oder auch lokal zu definieren⁹². Ein solcher ‚herkulanischer Lokalstil‘ steht nicht im Widerspruch zum jeweiligen Zeitstil, sondern stellt dessen lokale Ausprägung dar.

⁸⁷ Zevi 2007, 498.

⁸⁸ 1779, über 30 Jahre nach der Entdeckung Pompejis, kritisiert G. H. MARTINI in seiner Streitschrift zur Bedeutung Pompejis: „Man giebt wohl Denkmäler für Herkulanische aus, welche zuverlässig Pompejanische sind.“ Martini 1779, Vorbericht.

⁸⁹ Eristov 1987, 48.

⁹⁰ Zanker 1999, 48.

⁹¹ Esposito 2006, 154 und 215 bezieht sich mit seiner Feststellung, es gebe keinen „stile ercolanese“, auf einen ‚Stil‘ im Sinne A. MAUS.

⁹² Charakteristisch ist dafür der insbesondere von H. KELLER für die italienische und französische Kunstgeschichte verwendete Begriff der ‚Kunstlandschaften‘. Keller 1960; Keller 1963.

Bibliographie

- Allroggen-Bedel 1975a A. Allroggen-Bedel, Herkunft und ursprünglicher Dekorationszusammenhang einiger in Essen aus-
gestellter Fragmente von Wandmalereien, in: B. Anrdeae – H. Kyrileis (Hrsg.), *Neue Forschungen in
Pompeji und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen
1975) 115–124.
- Allroggen-Bedel 1975b A. Allroggen-Bedel, Zur Datierung der Wandmalereien in der Villa Imperiale in Pompeji, *BABesch*
50, 1975, 225–236.
- Allroggen-Bedel 1982 A. Allroggen-Bedel, Die Wanddekorationen der Villen am Golf von Neapel, in: A. de Franciscis
(ed.), *La regione sotterrata del Vesuvio. Studi e prospettive*, Atti del Convegno internazionale 11–15
novembre 1979 (Napoli 1982) 519–530.
- Allroggen-Bedel 1983 A. Allroggen-Bedel, Dokumente des 18. Jahrhunderts zur Topographie von Herculaneum,
CronErcol 13, 1983, 139–158.
- Allroggen-Bedel 1991 A. Allroggen-Bedel, Lokalstile in der campanischen Wandmalerei, *KölnJb* 24, 1991 = H. von
Hesberg – A. Linfert – R. Thomas – H. Hellenkemper (Hrsg.), 4. Internationales Kolloquium zur
Römischen Wandmalerei in Köln 20.–23. September 1989, 35–41.
- Allroggen-Bedel 1993 A. Allroggen-Bedel, I quattro stili pompeiani ed il loro ruolo nelle province, in: J. L. Jimenez
Salvador (ed.), *I coloquio de pintura mural romana en España. Actas del coloquio, organizado par la
Asociación de Pintura Mural Romana en España y el Departament de Prehistoria i Arqueologia del
la Universitat de Valencia, Valencia – Alicante 9–11 de febrero de 1989* (Valencia 1993) 25–34.
- Allroggen-Bedel 1994 A. Allroggen-Bedel, Die ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘ als Problem der Wandmalerei-
forschung, in: E. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of
the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting. BABesch, Suppl. 3* (Leiden 1994) 147–
155.
- Allroggen-Bedel 1999 A. Allroggen-Bedel, Gli scavi borbonici nella villa San Marco e le pitture murali staccate nel
Settecento, in: A. Barbet (ed.), *La villa San Marco a Stabia, Collection du Centre Jean Bérard* 18 =
CEFR 258 (Napoli 1999) 21–40.
- Allroggen-Bedel 2003 A. Allroggen-Bedel, „...tanti bei quadri per la Galleria del Re“ – Restaurierung und Präsentation
antiker Wandmalereien im 18. Jahrhundert, in: M. Kunze – A. Rügler (Hrsg.), *Wiedererstandene
Antike. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, *Cyriacus* 1 (München 2003) 95–112.
- Allroggen-Bedel 2008 A. Allroggen-Bedel, L’Augusteum, in: M. P. Guidobaldi (ed.), *Ercolano. Tre secoli di scoperte*
(Napoli 2008) 34–45.
- Allroggen-Bedel 2008b A. Allroggen-Bedel, Megalographien in der römisch-kampanischen Wandmalerei. Überlegungen zu
ihrer Interpretation, *BJb* 208, 2008, 29–44.
- Allroggen-Bedel 2009 A. Allroggen-Bedel, Ercolano. Dal sito agli archivi, dal museo al sito. il puzzle ercolanese, in: A.
Coralini (a cura di.), *Vesuviana. Archeologie a confronto, atti del Convegno Internazionale*, Bologna
14–16 gennaio 2008 (Bologna 2009) 167–179.
- Allroggen-Bedel 2010 A. Allroggen-Bedel, A proposito dei Balbi. Note archivistiche alla topografia d’Ercolano, in: C.
Gasparri – G. Greco – R. Pierobon Benoit (a cura di), *Dall’immagine alla storia. Studi per ricordare
Stefania Adamo Muscettola, Quaderni del Centro Studi Magna Grecia* 10 (Pozzuoli, Napoli 2010)
355–373.
- Barbet 1985 A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens* (Paris 1985).
- Barbet 1987 A. Barbet, La diffusion des I^{er}, II^e, et III^e styles pompéiens en Gaule, in: C. Martin (ed.), *Pictores per
provincias. Actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31
août 1986, Aventicum* 5 = *Cahiers d’Archéologie Romande* 43 (Avenches 1987) 7–27.
- Bastet – De Vos 1979 F. L. Bastet – M. De Vos, Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano.
Archeologische Studiën van het Nederlands Instituut te Rome 4 (Rome 1979).
- Bastet 1964 F. L. Bastet, Wann fing der Vierte Stil an?, *BABesch* 39, 1964, 149–155.
- Beyen 1938 H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil I (Den Haag
1938).
- Beyen 1956 H. G. Beyen, A propos of the villa suburbana (Villa imperiale) near Porta Marina at Pompeii,
BABesch 31, 1956, 54–57.
- Beyen 1960 H. G. Beyen, Die pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil II (Den Haag
1960).
- Bragantini 1981 I. Bragantini, Tra il III e il IV stile. Ipotesi per l’identificazione di una fase della pittura pompeiana,
in: I. Baldassarre (ed.), *Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione*, Roma – Pompei, luglio –
ottobre 1981 (Roma 1981) 106–118.
- Bragantini – Sampaolo 2009 I. Bragantini – V. Sampaolo (ed.), *La Pittura Pompeiana* (Milano 2009).
- Cerulli Irelli 1971 G. Cerulli Irelli, Le pitture della Casa dell’atrio a mosaico, *Monumenti della pittura antica scoperti
in Italia* III, 1 (Roma 1971).
- Coralini 2011 A. Coralini, Figure dalle pareti di Ercolano. Un repertorio di sito?, in: A. Coralini (ed.), *DHER.*

- De Vos 1981 Domus Herculaneensis rationes, sito archivio museo, Studi e scavi, nuova 30 (Bologna 2011) 181–216.
M. De Vos, La bottega di pittori di via di Castricio, in: I. Bragantini – M. De Vos – F. Parise Badoni (ed.), Pompei 1748–1980. I tempi della documentazione, Roma – Pompei luglio – ottobre 1981 (Roma 1981) 119–130.
- Ehrhardt 1987 W. Ehrhardt, Stilgeschichtliche Untersuchungen an römischen Wandmalereien von der späten Republik bis zur Zeit Neros (Mainz 1987).
- Ehrhardt 2012 W. Ehrhardt, Dekorations- und Wohnkontext. Beseitigung, Restaurierung, Verschmelzung und Konservierung von Wandbemalungen in den kampanischen Antikenstädten, Palilia 26, 2012.
- Eristov 1987 H. Eristov, Les peintures murales provinciales d'époque flavienne, in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 45–55.
- Eristov 1999 H. Eristov, Le pitture del quarto stile. 3. Quartier de la piscine, in: A. Barbet – P. Miniero (ed.), La villa San Marco a Stabia. Collection du Centre Jean Bérard 18 = CEFR 258 (Napoli 1999) 183–239.
- Esposito 2005 D. Esposito, Breve nota su pitture di giardino da Ercolano, CronErcol 35, 2005, 223–230.
- Esposito 2006 D. Esposito, La pittura di Ercolano (Diss. Napoli 2005).
http://www.fedoa.unina.it/1085/01/Tesi_Esposito_Domenico.pdf
- Grüner 2004 A. Grüner, Venus Ordinis. Der Wandel von Malerei und Literatur im Zeitalter der römischen Bürgerkriege, Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums 1, N.F. 21 (Paderborn 2004).
- Guidobaldi – Esposito 2009 M. P. Guidobaldi – D. Esposito, Le nuove ricerche archeologiche nella Villa dei Papiri di Ercolano, Cronache Ercolanesi 39, 2009, 331–370.
- Guiral Pelegrin – Mostalac Carrillo 1987 C. Guiral Pelegrin – A. Mostalac Carrillo, Avance sobre la difusión de los cuatro estilos pompeyanos en Aragón (España), in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 233–241.
- Heinrich 2002 E. Heinrich, Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern, Studien zur antiken Malerei und Farbgebung 8 (München 2002).
- Hodske 2007 J. Hodske, Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis. Die Bedeutung der zentralen Mythenbilder für die Bewohner Pompejis, Stendaler Winkelmann-Forschungen 6 (Mainz 2007).
- Hübsch 1828 H. Hübsch, In welchem Style sollen wir bauen? (Karlsruhe 1828).
- Keller 1960 H. Keller, Die Kunstlandschaften Italiens (München 1960).
- Keller 1963 H. Keller, Die Kunstlandschaften Frankreichs (Wiesbaden 1963).
- Ling 1991 R. Ling, Roman Painting. Cambridge University Press (Cambridge 1991).
- Maiuri 1958 A. Maiuri, Ercolano, I nuovi scavi (1927–1958) I (Roma 1958).
- Manni 1974 M. Manni, Le pitture della Casa del Colonnato tuscanico descritte da Maria Manni, Monumenti della pittura antica scoperti in Italia III, 2 (Roma 1974).
- Manni 1990 M. Manni, Per la storia della pittura ercolanese, CronErcol 20, 1990, 129–143.
- Martini 1779 G. H. Martini, Das gleichsam auflebende Pompeji (Leipzig 1779).
- Mau 1882 A. Mau, Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji (Berlin 1882).
- Moormann 1987 E. Moormann, Die Wandmalereien in der Casa del Mobilio Carbonizzato in Herculaneum, in: C. Martin (ed.), Pictores per provincias. Actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine, Avenches du 28 au 31 août 1986, Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande 43 (Avenches 1987) 127–134.
- Moormann 1988 E. M. Moormann, La pittura parietale romana come fonte di conoscenza per la scultura antica (Assen 1988).
- Moormann 2009 E. M. Moormann, Pitture parietali nella Villa dei Papiri a Ercolano. Vecchi rinvenimenti e nuove scoperte, in: A. Coralini (ed.), Vesuviana. Archeologie a confronto. Atti del Convegno Internazionale Bologna 14–16 gennaio 2008 (Bologna 2009) 153–166.
- Moormann 2011 E. M. Moormann, Divine Interiors. Mural Painting in Greek and Roman Sanctuaries, Amsterdam Archaeological Studies 16 (Amsterdam 2011).
- Pesando – Guidobaldi 2006 F. Pesando – M. P. Guidobaldi, Gli 'ozi' di Ercole. Residenze di lusso a Pompei ed Ercolano, Studia Archeologica 143 (Roma 2006).
- Peters 1963 W. J. Th. Peters, Landscape in Romano-Campanian mural painting (Assen 1963).
- Pirson 1999 F. Pirson, Mietwohnungen in Pompeji und Herculaneum. Untersuchungen zur Architektur, zum Wohnen und zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Vesuvstädte (München 1999).
- Pirson 1999a F. Pirson, Giuseppe Fiorelli e gli studiosi tedeschi, in: St. De Caro – P. G. Guzzo (ed.), A Giuseppe Fiorelli nel centenario della morte. Atti del convegno Napoli 19–20 marzo 1997 (Napoli 1999) 25–41.
- Riegl 1893 A. Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik (Berlin 1893).
- Rosso pompeiano 2008 M. L. Nava – R. Paris – R. Friggeri (ed.), Rosso pompeiano. La decorazione pittorica nelle collezioni del Museo di Napoli e a Pompei, catalogo della mostra, Roma 20 dicembre 2007–31 marzo 2008

- (Rom 2008).
- Schefold 1952 K. Schefold, Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte (Basel 1952).
- Strocka 1987 V. M. Strocka, Die römische Wandmalerei von Tiberius bis Nero, in: C. Martin (ed.), *Pictores per provincias. Actes du 3^e colloque international sur la peinture murale romaine*, Avenches du 28 au 31 août 1986, *Aventicum 5 = Cahiers d'Archéologie Romande* 43 (Avenches 1987) 29–44.
- Strocka 1994 V. M. Strocka, Neubeginn und Steigerung des Prinzipats. Zu den Ursachen des claudischen Stilwandels, in: V. M. Strocka (Hrsg.), *Die Regierungszeit des Kaisers Claudius (41–54 n. Chr.). Umbruch oder Episode?*, Internationales interdisziplinäres Symposium aus Anlass des hundertjährigen Jubiläums des Archäologischen Instituts der Universität Freiburg i. Br. 16.–18. Februar 1991 (Mainz 1994) 191–220.
- Thomas 1995 R. Thomas, Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit (Mainz 1995).
- Tybout 1989 A. R. Tybout, *Aedificiorum figurae*. Untersuchungen zu den Architekturdarstellungen des frühen zweiten Stils, *Dutch Monographs on Ancient History and Archaeology* 7 (Amsterdam 1989).
- Tybout 1994 A. R. Tybout, Malerei und Raumfunktion im zweiten Stil, in: E. Moormann (ed.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting*, *BABesch Suppl.* 3 (Leiden 1994) 38–50.
- Wallace-Hadrill 2011 A. Wallace-Hadrill, *The Monumental Centre at Herculaneum. In Search of the Identities of the Public Buildings*, *JRA* 2011, 121–160.
- Wallace-Hadrill 2011b A. Wallace-Hadrill, *Herculaneum. Past and Future* (London 2011).
- Winckelmann 1764 J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Dresden 1764).
- Zanker 1999 P. Zanker, *Pompeji. Stadtbild und Wohngeschmack* (Mainz 1999)
- Zimmermann 2004 N. Zimmermann, Una volta dipinta nel 'Hanghaus 2' a Efeso. Nuove osservazioni sul contesto degli ambienti e la datazione delle pitture, in: L. Borhy (ed.), *Plafond et voûtes à l'époque antique. VIII^e Colloque International de l'AIPMA, Budapest-Veszprém 15–20 Mai 2001* (Budapest 2004) 129–135.
- Zevi 2007 F. Zevi, *Les commanditaires. Contexte historique*, in: B. Perrier (ed.), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes, actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi* (Roma 2007).

Abbildungen

- Abb. 1: Casa del Bicentenario, Tablinum (Foto Soprintendenza)
- Abb. 2: Casa dei Cervi, Raum 7 (Foto Verf.)
- Abb. 3: Aus der Palästra in Herculaneum, MANN 9735 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 4: Casa del Gran Portale, Raum 6 (Foto Soprintendenza)
- Abb. 5: Vermutlich aus der Nähe des Theaters, MANN 9878 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 6: Apollo, aus der Casa dell'Atrio a Mosaico, MANN 9542 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 7: Venus, aus der Casa dell'Atrio a Mosaico, MANN 8947 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 8: Paris auf dem Ida, aus der Casa dell'Atrio a Mosaico, MANN 9508 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 9: Tondi aus der Casa dell'Atrio a Mosaico, MANN 9129 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 10: Casa del Salone Nero, Triclinium (Foto Verf.)
- Abb. 11: Casa dei Cervi, Triclinium (Foto Soprintendenza)
- Abb. 12: Aus der Casa dei Cervi, MANN 9806 (Foto Soprintendenza)
- Abb. 13: Casa dell'Atrio Corinzio, Tablinum (Foto Verf.)
- Abb. 14: Kindheit des Dionysos, aus der Casa dell'Atrio Corinzio, MANN 9270 (Foto L. PEDICINI)
- Abb. 15: Casa Sannitica, Europa (Foto Verf.)

Agnes Allroggen-Bedel
Pfahlgraben 14
D – 56130 Bad Ems
Riess-AB@t-online.de

