

HARALD MIELSCH, *Römische Wandmalerei*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2001; zugleich Konrad Theiß Verlag, Stuttgart 2001. 231 Seiten, 250 Abbildungen.

Erstaunlicherweise gab es bis vor kurzem keine deutschsprachige Geschichte der römischen Wandmalerei. Meist wurde das Thema innerhalb der römischen Kunstgeschichte abgehandelt, wie in Bernard Andreaes wichtigem Essay in der Propyläen-Kunstgeschichte, oder aber im Zusammenhang mit allgemeinen Veröffentlichungen über die Vesuvstädte, beispielsweise in den Katalogen zu den Pompeji-Ausstellungen der letzten Jahrzehnte.

Weite Verbreitung fand die 1929 erschienene, 1972 von der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft nachgedruckte »Wandmalerei Pompejis« von L. CURTIUS (*Die Wandmalerei Pompejis* [Leipzig 1929; Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft 1972]). Auch K. SCHEFOLD erreichte mit seinen Publikationen »Pompejanische Malerei. Sinn und Ideengeschichte« (Basel 1952) und »Vergessenes Pompeji« (Bern 1962) ein breites Publikum, aber auch er beschränkte sich auf die »pompejanische« Phase der Wandmalerei. Das gleiche gilt für die Publikationen von A. MAIURI (*Peinture romaine* [Genf 1953]) und R. SEIDER (*Römische Malerei* [Königstein 1968] »Die Blauen Bücher«), die zwar mit den Malereien aus Paestum beginnen, aber beide mit dem Untergang Pompejis enden, und es gilt natürlich für die Monographie von A. BARBET über die pompejanischen Stile (*A. BARBET, La peinture murale romaine: les styles décoratifs pompéiens* [Paris 1985]).

1934 erschien FR. WIRTHS »Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis ans Ende des dritten Jahrhunderts« (Berlin 1934), die erste Untersuchung der »nachpompejanischen« Wandmalerei. Sieht man von H. Mielschs 1981 erschienenem, nur für die Fachwelt bestimmten Forschungsbericht ab (VERF., *Funde und Forschungen zur Wandmalerei der Prinzipatszeit von 1945 bis 1975. Mit einem Nachtrag 1980*. In: ANRW II, 12 [Berlin, New York 1981] 157–264), so war bis vor kurzem R. Lings »Roman Painting« die einzige Monographie über die gesamte römische Wandmalerei, von der späten Republik bis ins 4. Jh. (R. LING, *Roman Painting*. Cambridge Univ. Press (Cambridge u. a. 1991)).

Hervorzuheben ist die Ausstattung von H. MIELSCHS »Römischer Wandmalerei«: Fast alle erwähnten Deko-

rationen sind farbig abgebildet, zum Teil in mehreren Aufnahmen, so dass der Text ohne Hinzuziehung anderer Publikationen gut nachvollziehbar ist. Im Anhang finden sich die Grundrisse einiger wichtiger Fundstellen (Villa unter der Farnesina, Domus Aurea, Vettierhaus, Neue Katakombe an der Via Latina).

Obwohl auf Fachausdrücke weitgehend verzichtet wird, erläutert ein Glossar die wichtigsten Fachbegriffe (S. 223). Die bibliographischen Angaben (S. 212–222) sind eher sparsam, allgemein zugängliche Literatur wird bevorzugt. Das topographische Register ist dank seiner scheinbar unsystematischen Ordnung (in Pompeji nach der Bezeichnung der Gebäude, in Rom nach der Gattung der Bauwerke und innerhalb der übrigen Orte nach Bildthemen) gut zu handhaben.

Vorab gibt der Verfasser einen kurzen, aber dennoch umfassenden Überblick über die Forschungsgeschichte (S. 12–15) und eine knappe Darstellung der unterschiedlichen Theorien zur Technik der Wandmalerei (S. 15–16; das Aufbringen des Putzes erfolgte selbstverständlich von oben nach unten in horizontalen, nicht in vertikalen Zonen). Auch das Problem der Werkstätten (S. 16–17) und der soziale Status der Maler (S. 17–18) werden diskutiert. Entgegen der gängigen Meinung interpretiert der Verfasser die gegenüber den *parietarii* besser bezahlten *imaginarii* als Porträt-, nicht als Figurenmaler. Er begründet dies überzeugend damit, dass aus dem 3. und 4. Jh. n. Chr., als die unterschiedlichen Preise für *parietarii* und *imaginarii* festgelegt wurden, keine Wände mit getrennt gearbeiteten Bildfeldern bekannt sind.

Der erste Teil »Die Dekorationen als Ganzes« (S. 19–138) ist eine Geschichte der Wandmalerei, der zweite »Einzelbilder und Motive« (S. 140–210) gibt eine Übersicht über die wichtigsten Gattungen und Themen. Im Gegensatz zu neueren Bestrebungen, auch die pompejanische Wandmalerei mit der Chronologie der Kaiserhäuser zu verbinden, behält der Verfasser die traditionelle Einteilung in die vier »Stile« bei, wie sie August Mau in seiner »Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji« (Leipzig 1882) eingeführt hatte. Bei diesen vier zeitlich aufeinander folgenden Stilen – Mau definiert sie als »Inkrustationsstil«, »Architekturstil«, »Ornamentaler Stil« und »letzter Stil« – handelt es sich nicht um kunsthistorische Stile, sondern eigentlich um Dekorationsweisen. Für die nachpompejanische Wandmalerei verwendet der Verfasser dagegen die in der römischen Kunstgeschichte übliche, nach den Kaiserhäusern benannte Chronologie (hadrianische, antoninische, spätantoninisch-severische Wanddekorationen und schließlich Wandmalerei des späten 3. und des 4. Jhs. n. Chr.). Ausgehend von den jeweils wichtigsten Dekorationskomplexen, erläutert der Verfasser an ihnen die Charakteristiken einer Stilstufe oder einer Epoche und zeigt Entwicklungen auf. Damit vermittelt er die Kenntnis dieser einzelnen Komplexe und ermöglicht zugleich eine Orientierung innerhalb des Materials.

Der Verfasser beginnt mit dem Ersten Stil (S. 21–27), einer seit der Spätklassik bekannten Dekorationsweise, die – abgesehen von farbig gefassten Flächen und einigen wenigen Friesen – überhaupt nichts mit Malerei zu tun hat. In Italien sind Dekorationen dieser Art erst im 2. Jh. v. Chr. sicher nachweisbar, oft mit reichem Reliefschmuck, aber fast ohne figurliche Motive, deren Fehlen

durch besonders reiche Fußbodenmosaik ausgeglichen wird.

Für die frühe Phase des Zweiten Stils stehen die illusionistischen Wandmalereien der Casa dei Grifi auf dem Palatin (S. 29–32), die Mysterienvilla in Pompeji (S. 32–33), die Villa von Boscoreale (S. 33–38), und schließlich die Villa in Oplontis (S. 38–40). Die berühmten Frieze in der Mysterienvilla (S. 40–45) und der Villa von Boscoreale (S. 46–48) werden ausführlich dargestellt, ebenso der homerische Zyklus in der Casa del Criptoportico (S. 48–50) und die Odysseefresken vom Esquilin (S. 50–53). Insofern gibt es keine strikte Trennung zwischen dem historischen ersten Teil und dem zweiten Teil über »Einzelbilder und Motive«.

Für den Mysterienfries referiert der Verfasser die einigermaßen gesicherten Deutungsvorschläge. Er vermutet, es habe sich um ein »nicht allgemein zugängliches Frauengemach« gehandelt, in dem »zwei wichtige Ereignisse des Frauenlebens« dargestellt wurden, die Einweihung in die dionysischen Mysterien und die Hochzeit. Wie wichtig und wie allgemein verbreitet die Einweihung in dionysische Mysterien war, muss allerdings offen bleiben, ebenso wie die Frage, ob es sich um ein »Frauengemach« handelte; eine geschlechtsspezifische Trennung innerhalb des römischen Hauses lässt sich bisher nicht nachweisen (vgl. J.-A. DICKMANN, *Domus frequentata: anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus. Studien zur antiken Stadt 4* [München 1999] 34). Sehr vorsichtig bleibt der Verfasser bei der Interpretation des Boscoreale-Frieses, aber auch der Odysseefresken, die er für eine Schöpfung des Zweiten Stils hält.

Auch der späte Zweite Stil wird anhand bedeutender Dekorationskomplexe von hervorragender Qualität vorgestellt: dem Haus des Augustus und dem der Livia auf dem Palatin (S. 54–60) sowie der Villa Farnesina (S. 60–66), also jeweils Dekorationen aus dem Umfeld des Kaiserhauses. Aus diesen späten Dekorationen entwickelt sich durch die ständige Verfeinerung und den Verzicht auf Räumlichkeit der Dritte Stil, an dessen Beginn der Verfasser den bereits von Mau definierten »Kandelaberstil« setzt, entgegen der These von Wolfgang Ehrhardt, der diese Dekorationen der Zeit des reifen Zweiten Stils zuweist (S. 68). Ehrhardt begründet seine frühe Datierung mit einem Graffito, das einen 46 v. Chr. abgeschafften Monatsnamen nennt und das deshalb nach seiner Meinung nicht viel später entstanden sein kann. Der Verfasser sieht dagegen eine logische Entwicklung von den illusionistischen Architekturen des Zweiten Stils zu den immer zierlicheren und immer phantastischeren Elementen des »Kandelaberstils«.

Den Dritten Stil (S. 67–78) unterteilt der Verfasser in drei Phasen, im Gegensatz zur Monographie von Bastet und de Vos, wo von fünf Entwicklungsstufen ausgegangen wird (F. L. BASTET/M. DE VOS, *Proposta per una classificazione del terzo stile pompeiano. Archeologische Studien van het Nederlands Instituut te Rome 4* [s' Gravenhage 1979]). Die Malerei der Cestius-Pyramide, eines der seltenen Beispiele sicher datierter Wandmalereien, bezeichnet den Beginn der Stilstufe, deren Höhepunkt die prächtigen rot- und schwarzgrundigen Wände aus der kaiserlichen Villa bei Boscotrecase bilden. Der späte Dritte Stil ist nach dem Urteil des Verfassers

dagegen »eine eklektische Endphase mit einem sehr breiten Spektrum von Wandtypen und Stilauffassungen« (S. 77).

Den Vierten Stil (S. 79–92), der bis zum Ende des 1. Jhs. n. Chr. dauerte und der keineswegs mit der Zerstörung Pompejis endete, erörtert der Verfasser am – eher bescheidenen – Haus des Pinarius Cerealis (S. 80–81), an der Domus Transitoria und der Domus Aurea (S. 81–86) sowie dem Haus der Vettier (S. 86–90). Bei allen Unterschieden in Bedeutung, Größe und Qualität ist allen vier Komplexen gemeinsam, dass es gleichzeitig und nebeneinander jeweils ganz unterschiedliche Wandmalereien gibt, die jedoch weder verschiedenen Werkstätten noch unterschiedlichen Phasen zuzuweisen sind (S. 90). Sie zeigen den stilistischen Pluralismus dieser Stilstufe, auf den bereits Mau, Beyen und zuletzt W. J. Th. Peters hingewiesen hatten.

Im Gegensatz zu V. M. Strocka, der eine Datierung der Domus Transitoria in claudische Zeit vorgeschlagen und u. a. mit der Inschrift auf einem Marmorblock begründet hatte (V. M. STROCKA, Neubeginn und Steigerung des Prinzipats. Zu den Ursachen des claudischen Stilwandels. In: Die Regierungszeit des Kaisers Claudius [41–54 n. Chr.], Umbruch oder Episode? [Mainz 1994] 197), bleibt Mielsch bei der traditionellen Zuweisung von Domus Transitoria und Domus Aurea an Nero (S. 82–83) und verweist darauf, dass auf solchen Blöcken nicht der Adressat, sondern der Produzent oder Lieferant genannt wird.

Seit Fritz Wirth 1934 die »nachpompejanische« Wandmalerei erstmals zusammenfassend dargestellt hatte, war sie immer wieder Gegenstand spezieller wissenschaftlicher Untersuchungen, nicht aber allgemeiner Publikationen. Umso erfreulicher ist es, dass der Verfasser, der sich durch verschiedene Arbeiten zu dieser eher vernachlässigten Phase der Wandmalerei bereits ausgewiesen hat, nun eine zusammenfassende Geschichte dieser Epoche der römischen Wandmalerei vorlegt.

Die hadrianischen Wandmalereien sieht der Verfasser als »ähnlich fest abgrenzbare Gruppe« wie die vier pompejanischen Stile (S. 99), allerdings ohne dass sich typologische Entwicklungen feststellen ließen, wie etwa im Dritten oder Vierten Stil. Auch eine Unterscheidung zwischen trajanischen (S. 93) und hadrianischen Dekorationen wird abgelehnt. Zu beobachten sind dagegen deutliche Rückgriffe auf den späten Zweiten Stil, beispielsweise bei den Dekorationen aus der Villa Negroni, wo sich »Wände in der Tradition des zweiten Stils« (S. 94–95) finden. Aber es gibt auch »Wände in der Tradition des vierten Stils« (S. 96–98), beispielsweise in der Villa unter San Sebastiano oder im Korridor unter San Giovanni in Laterano. Der Verfasser betont (S. 99), dass nicht mehr die einzelne Wand symmetrisch aufgebaut ist, sondern dass sich die Symmetrie auf die Raumachse beziehe (S. 98). Dieses Phänomen findet sich allerdings auch in früheren Dekorationen, vor allem in Cubicula und Oeci des Zweiten Stils (z. B. Abb. 19–20; 52; 61).

Für die antoninischen Wanddekorationen, als deren Charakteristiken er »Verflächigung« und »Harmonisierung« bezeichnet, nimmt der Verfasser einen Zeitraum von 140–180 n. Chr. an (S. 101–106), wobei er betont, dass die Perioden der römischen Wandmalerei nicht unbedingt exakt mit den Regierungszeiten der römischen

Kaiser, nach denen sie benannt werden, zusammenfallen. So könne beispielsweise die Dekoration der Villa Negroni aufgrund des baugeschichtlichen Befundes sowohl gegen Ende der Regierungszeit Hadrians als auch zu Beginn der Regierungszeit seines Nachfolgers Mark Aurel entstanden sein. Der Verfasser (S. 101) korrigiert hier die Darstellung von Fritz Wirth, dessen Entwicklungsmodell von fest definierten Stilrichtungen unter den einzelnen Kaisern ausgeht. Mit Hinweis auf die Problematik des Vierten Stils und seiner ganz unterschiedlichen Strömungen warnt der Verfasser außerdem davor, »auch kleine stilistische Unterschiede im Sinne eines Entwicklungsschemas« auszuwerten (S. 101).

Die vermutlich schon unter Commodus beginnende und zwischen 220 und 240 endende Periode der »spätantoninisch-severischen Wanddekorationen« (S. 107–120) zeigt Rückgriffe, die neu kombiniert werden. Daneben stehen jedoch auch Erfindungen wie »die unregelmäßige Felderwand« (S. 111–112). Neu ist die »rot-grüne Liniendekoration«, auch als »rot-grüner Stil« bezeichnet (S. 112–118), eine stark abkürzende und vereinfachende Dekorationsweise mit linearen Systemen auf weißem, der Helligkeit der Räume dienendem Untergrund, die zu den Malereien in den Katakomben überleiten und die im Verlauf des 3. Jhs. n. Chr. betont unregelmäßig werden (S. 118–120). Christliche Themen sind dem Verfasser zufolge in der Katakombenmalerei dieser Zeit selten (S. 117–118). Die verwendeten Typen sind sehr allgemein und entsprechen nicht der späteren christlichen Ikonographie.

Innerhalb der »Wandmalerei des späten 3. und des 4. Jahrhunderts n. Chr.« (S. 123–138) finden sich erneut Architekturwände, Felderdekorationen, das rot-grüne Liniensystem und Flächenmuster. Wandsysteme und Motive der tetrarchisch-frühkonstantinischen Periode sieht der Verfasser in der Tradition der severischen Wandmalerei. Innerhalb des 4. Jhs. lassen sich dem Verfasser zufolge zwar stilistische Gruppen unterscheiden, jedoch keine Entwicklung feststellen. Für die »reifkonstantinische« Wandmalerei (S. 129–133) zieht der Verfasser erstmals auch Malereien aus der Provinz heran, was mit der engen Verbindung zwischen Rom und der zeitweiligen Kaiserresidenz Trier zu rechtfertigen ist. Die Deckenmalereien aus dem Trierer Kaiserpalast, die der Verfasser dem »Umkreis der Hofkunst« zuordnet, sind von stadtrömischen Beispielen nicht zu trennen; wie die stadtrömische »Dea Barberini« vertreten sie eine klassizistische Stilrichtung (S. 131–132). Sie wird in spät- oder nach-konstantinischer Zeit aufgelockert durch starke Lichteffekte und eine gesteigerte Expressivität, wie im Hypogäum an der Via Livenza (S. 133 Abb. 1). War im späten 3. und im 4. Jh. eine Belebung der Bautätigkeit und damit auch ein größerer Bestand an Dekorationen festzustellen, so enden unsere Kenntnisse der römischen Wandmalerei mit dem Einfall der Westgoten in Rom.

Im zweiten Teil (»Einzelbilder und Motive«, S. 139–210) werden anhand der Bildgattungen einzelne Aspekte herausgearbeitet. Die mythologischen Bilder (S. 141–162) sind chronologisch gegliedert, es werden die gleichen Begriffe wie im ersten Teil, der Geschichte der Wandmalerei, verwendet. Vor allem bei den mythologischen Bildern stellt sich seit der Entdeckung der ersten

römischen Wandmalereien die Frage nach ihrem Verhältnis zur griechischen Malerei. Aber auch bei den Landschaftsbildern (S. 179–192), den Gartendarstellungen (S. 193–196) und den Stillleben (S. 197–204) werden mögliche Vorbilder diskutiert. Der Verfasser referiert die verschiedenen Theorien, ist hinsichtlich des dokumentarischen Wertes der Wandmalereien für die Kenntnis der griechischen Malerei jedoch skeptisch: »Ein römisches Wandgemälde kann daher nur sehr bedingt als Zeugnis für die griechische Kunst angesehen werden« (S. 140).

Der Verfasser vertritt klare Positionen, neue Erkenntnisse werden einbezogen, aber auch kritisch bewertet. Besonders deutlich wird dies beim Festhalten an den Kategorien der vier »Stile« oder bei der Datierung des Dritten und Vierten Stils. Bei Deutungsfragen ist Zurückhaltung erkennbar; es werden keine einfachen Lösungen geliefert – was bei einem populärwissenschaftlichen Werk ja besonders verführerisch wäre. So vermeidet es der Verfasser, Rückgriffe auf frühere Dekorationen und Motive oder stilistische Besonderheiten mit allgemein geistesgeschichtlichen Strömungen zu erklären.

Entsprechend knapp ist das Kapitel »Raum und Funktion, Programme« (S. 205–210), in dem der Verfasser auf die wichtigsten Interpretationen eingeht, beispielsweise Schefolds religiöse Deutung der Wandmalerei. Er übernimmt sie nicht, sondern sieht in den Dekorationen vielmehr ein »ironisch distanzierendes Spiel« mit Bildformeln des griechischen Kults als »greifbarer Ausdruck griechischer Kultur«. Auch die »Programme« bei der thematischen Auswahl und Zusammenstellung mythologischer Bilder bewertet er skeptisch; die bisher festgestellten »Programme« seien entweder unklar oder banal.

Zwischen der Funktion eines Raumes und seiner Dekoration sind nach der Auffassung des Verfassers Beziehungen nachweisbar, beispielsweise in Räumen für Gelage, daneben gebe es jedoch auch die »zweckfreie« Verwendung mythologischer Bilder. Schwierig bleibt in allen Phasen der römischen Wandmalerei die Frage nach der Rolle der Auftraggeber (S. 208–210). Dass sie die Bildthemen bestimmten, ist bei den Fassaden der Geschäfte von Handwerkern und Händlern ganz offensichtlich, bei Auftraggebern aus der aristokratischen Schicht vermutet der Verfasser dies ebenfalls.

Für die spätere Wandmalerei (seit dem 2. Jh.) stellt der Verfasser einen Wandel fest (S. 209–210). Die Bildungsthemen treten zurück, die Malereien erzählen keine Geschichten mehr, sondern vermitteln abstrakte Gedanken. So kann die Darstellung der Arbeit auf dem Lande auf den Reichtum, die Jagdszene auf die *virtus* und auf die gesellschaftliche Bedeutung des Auftraggebers hinweisen, indem alltägliche, möglicherweise fiktive Szenen überhöht werden. Hier bedauert man die Zurückhaltung des Verfassers, man würde sich von ihm eine ausführlichere Darstellung dieser geistesgeschichtlich wichtigen Entwicklung wünschen. Deutlich wird die Vielfalt der Dekorationen, das Festhalten an Motiven, die in ganz unterschiedlicher Ausprägung von der späten Republik bis in nachkonstantinische Zeit weiterleben.

Die exemplarische Darstellungsweise und die großzügige Ausstattung mit Abbildungen machen H. Mielschs

»Römische Wandmalerei« zu einer fundierten Einführung in eine Kunstgattung, die nie mehr so weit verbreitet und so selbstverständlich war, wie in der römischen Kaiserzeit.

Bad Ems

Agnes Allroggen-Bedel