

HÉLÈNE ERISTOV, *Les éléments architecturaux dans la peinture campanienne du Quatrième Style*. Collection de l'École Française de Rome, Band 187. École Française de Rome, Rom 1994. XVI, 255 Seiten, 170 Abbildungen, 8 Tafeln.

Der sog. Vierte Stil, die in ernerischer und flavischer Zeit vorherrschende Dekorationsmode in den antiken Städten Herculaneum, Pompeji und Stabiae, ist die wohl am umfangreichsten dokumentierte, aber paradoxerweise am wenigsten untersuchte Malweise. Problematisch sind ihr Aufkommen, ihre Entwicklung, die möglicherweise zu trennenden Phasen, das denkbare Zusammenfallen von stilistischen Unterschieden mit Werkstattunterschieden (S. XVI). Als Schlüsselmotiv erkennt die Verf. die in Wänden dieser Malweise nach der Dekorationsmode des Dritten Stils vermehrt und prominent auftretenden Architekturen. Nach einer Einführung (S. 1–27) gliedert sich die Abhandlung in zwei aufeinander aufbauende Teile, in Morphologie (S. 31–153) und Syntax (S. 155–195) der Architektur motive. Daran angehängt sind die topographische Verteilung der Dekorationstypen (S. 199–231), eine sechsseitige Zusammenfassung (S. 233–238), eine Bibliographie (S. 239–248), ein 26 Abbildungen umfassender Tafelteil und schließlich das Abbildungsverzeichnis der Text- und Tafelabbildungen.

In der Einführung behandelt die Verf. ausführlich die Forschungslage, um dann auf ihre methodischen Voraussetzungen einzugehen. Was die Zeitstellung des Vierten Stils (S. 1–9) betrifft, schließt sich die Verf. der *communis opinio* an, der Vierte Stil habe schon vor 62 n. Chr., dem Zeitpunkt des literarisch überlieferten, verheerenden Bebens in Pompeji und Umgebung, begonnen. Das schon eingangs betonte Mißverhältnis zwischen der Quantität der erhaltenen Dekorationen und der kurzen Zeitspanne, in der sie ausgeführt sein können, führt die Verf. (S. 4 f.) zu folgender Einschätzung typologischer Unterschiede: Wände, die mit zahlreichen Architektur motiven angereichert sind, und solche, die aus bunten, aber flächigen Paneelen zusammengesetzt sind, dokumentieren keine zeitlich aufeinander folgenden Moden, sondern das zeitliche Nebeneinander unterschiedlicher Werkstätten. Um die Bedeutung der Werkstätten methodisch gesichert einschätzen zu können, bezieht sie sich nicht wie bisher auf großfigurige Mittelbilder. Viel eher lasse sich an den ständig wiederholten Architektur motiven die Eigenheit einer Werkstatt und der Einfluß von vorüberziehenden Malmoden bestimmen.

Konsequenterweise klärt die Verf. nun das Verhältnis zwischen Viertem Stil und monumentaler Architektur bzw. Privatarchitektur (S. 9–18). Gegen eine Abhängigkeit zwischen Theaterkulissen und Architekturkonstruktionen Vierten Stils erhebt die Verf. gewichtige Einwände. Vielmehr stelle sich die Frage (S. 12), ob zwischen gebauten und gemalten Architekturkonstruktionen allein die formale Abhängigkeit von zeitgleichen Produkten unterschiedlicher Kunstgattungen festzustellen sei, oder ob es tatsächlich Anleihen gebe, und wenn ja, welcher Art. Auch wenn sich die Verf. für tatsächliche Anleihen bei der gebauten Architektur entscheidet, übersieht sie nicht den kombinatorischen, freien Charakter der gemalten fiktiven Architekturen (S. 12): „Ce qui définit essentiellement le décor architectural fictif, c’est son caractère combinatoire“.

Diese Feststellung ist nicht nur für die weitere Untersuchung der Architekturmalerei Vierten Stils von grundsätzlicher Bedeutung. Die Verf. betont hier ein Gesetz, das A. Mau schon angesichts der scheinbar so eng an gebaute Quaderarchitektur angelehnten Stuckdekorationen Ersten Stils ermittelt hatte (A. MAU, *Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji* [1882] 113 ff.): „Man ging also ... nicht auf consequente Durchführung einer bestimmten Vorstellung aus, sondern fragte nur, ob die verschiedenen Decorationsglieder sich mit einander vertragen, ob ein Zusammentreffen derselben sich gut ausnehmen würde. Dass die Antwort an einer Stelle bejahend, an der anderen Stelle verneinend ausfiel, hinderte nicht jedesmal gemäß dieser Antwort zu verfahren. Eine eigentliche Darstellung, Nachahmung einer mit dem Gesims abschliessenden Mauer findet also nicht statt ... Eine derartige Vorstellung liegt nur als schon etwas verdunkeltes Grundmotiv der ganzen Disposition zugrunde; ... man ... verwendet sie in schon mehr spielender oder ornamentaler Weise.“ An dieses Gesetz hält sich auch der Zweite Stil, wenn er gebaute Architektur auf den ersten Blick so genau in ihrer tiefenräumlichen Erstreckung darbietet (vgl. W. EHRHARDT, *Ant. Kunst* 34, 1991, 48 f.; 59 ff.).

Die Verf. zieht aus der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Hausarchitektur, Raumfunktion und Viertem Stil und der von diesem erweckten räumlichen Illusion eine klare Quintessenz: Die motivische Heterogenität, die regellosen Zusammenstellungen und die perspektivischen Unstimmigkeiten erwecken einen chaotischen Eindruck (S. 22). Diesen Eindruck reduziert allein die vorherrschende symmetrische Organisation der Einzelelemente.

Der Umgang des Vierten Stils mit architektonischen Motiven erweckt bei der Verf. eine Assoziation zur „bricolage“, wie Cl. Lévi-Strauss die Vorgehensweise des mythischen Denkens charakterisiert (S. 23–24): „À l’intérieur du schéma de construction quasiment uniforme qui structure la paroi, le décor architectural déploie des enchaînements variables d’éléments stables ... Dans ce jeu de combinaisons multiples sur une structure stable, on reconnaît la définition que donne Cl. Lévi-Strauss du bricolage: « Élaborer des ensembles structurés non pas directement avec d’autres ensembles structurés mais en utilisant des résidus et des débris d’événements » ... L’étroite imbrication de ces éléments, la rigidité du cadre dans lequel ils s’insèrent et l’apparence de nécessité des enchaînements ainsi produits donnent, dans le cas extrême des « scénographies » par exemple, l’équivalent d’une construction réelle ou possible, de la même façon que la pensée mythique construit des systèmes explicatifs « à l’aide d’un répertoire dont la composition est hétéroclite et qui, bien qu’étendu, reste tout de même limité ». De même, le répertoire des peintres campaniens contribue « à définir un ensemble à réaliser [...] qui ne différera finalement de l’ensemble instrumental que par la disposition interne des parties »“. Ein von Lévi-Strauss in Anknüpfung an das letzte Zitat erläutertes Bild verdeutlicht die assoziative Brücke zwischen Architekturkonstruktion Vierten Stils und „bricolage“ (Übersetzung zitiert nach CL. LÉVI-STRAUSS, *Das wilde Denken* <sup>9</sup>[1994] 29): „Ein Eichenblock kann als Stütze dienen, der Unzulänglichkeit einer Fichtenbohle abzuhelpen; oder auch als Sockel, was die Möglichkeit böte, die Maserung und die Politur des alten Holzes zur Geltung zu bringen“. In Analogie zur Linguistik und zur strukturalen Anthropologie von Lévi-Strauss sollen die gemalten Architekturen nicht als bloße Abbilder der gebauten Architektur begriffen werden (S. 24): „Mais les ressemblances entre peinture et architecture ... se limitent à des détails, à des fragments devenus étrangers à leur ensemble original et réintégrés dans un nouvel ensemble dont la cohérence ne doit pas faire oublier qu’il s’agit d’un équivalent architectural, et non d’une construction effective“.

Die Analogie zwischen „bricolage“ und dem Umgang Vierten Stils mit Architekturelementen hat weitere methodische Konsequenzen (S. 25–27). Wenn sich auch die Einzelelemente noch mit Architekturtermini erfassen lassen, so entziehen sich die Konstruktionen jeglicher bautechnischen Begrifflichkeit. Ein tiefe Kluft besteht zwischen der malerischen und baulichen Funktion der Architekturglieder. Es geht nicht mehr darum, die Abhängigkeit gemalter von gebauter Architektur zu bestimmen. Vielmehr kommt es jetzt darauf an, die gemalten Architekturgerüste in ihre Einzelteile zu zerlegen und die Regeln, nach denen die Gerüste zusammengebaut sind, ihre Grammatik und ihre Syntax zu bestimmen. Die Verf. beschränkt sich nicht allein auf die synchrone Anordnung der architektonischen Einzelheiten innerhalb der einschlägigen Wandbemalungen Vierten Stils. Jedes Einzelelement habe auch seine eigene Geschichte, womit sie auch die diachrone Achse des zu ermittelnden Systems berücksichtigen will. Der Untersuchung liegen insgesamt 114 Einzelbeispiele aus Herculaneum, Pompeji und Stabiae zugrunde. Aufgrund ihres

methodischen Ansatzes schließt sie alle Dekorationen aus, die nicht eindeutig dem Vierten Stil zuzuweisen, also nicht synchron sind. Auch zu stark fragmentierter Wandschmuck bleibt unberücksichtigt. Weiteres Kriterium für die getroffene Auswahl ist die klare Lesbarkeit der Malereien (S. 26 f.).

Im Morphologie-Kapitel (S. 31–153) werden auf unterschiedlichen Ebenen Architekturelemente bestimmt, nach Typen eingeteilt, Typen und Untertypen durch schematische Strichzeichnungen illustriert, denen die Katalognummern der Referenzdekorationen zugesellt sind, und die Herkunft der jeweiligen Architekturglieder- und -motive dargelegt. Das folgende Syntax-Kapitel (S. 157–195) ist in gleicher Weise gegliedert und illustriert. Innerhalb der Morphologie veranschaulichen die einzelnen Abschnitte – Architekturglieder (S. 31–58), Mittelädikula (S. 59–72), Grundelemente (S. 73–144), Zusammenstellungen (S. 145–153) – ein Fortschreiten der Untersuchung vom Einzelteil zum zusammengestellten Gebilde, Einzelglied-Ädikula, Grundelement-Zusammenstellung, und von der konkreten Ebene der gemalten Motive zur abstrakten Ebene des Elements und zur Kombination. Nicht klar erscheint dem Rez., warum im Abschnitt über die konkreten Architekturglieder (S. 31–58) Kandelaberschäfte unter die Rubrik Säulenschaft, das Spitzdach als Hohlgiebel unter die Rubrik Giebel subsumiert wird. Weiterhin werden diese Architekturglieder nicht nur zu der im folgenden Abschnitt (S. 59–72) allein behandelten Mittelädikula zusammengebaut. Sie finden sich auch in anderen Konstellationen.

Im zweiten Teil des Morphologie-Kapitels (S. 73–153) untersucht die Verf. Architektur motive auf einer abstrakten Ebene. Diese definieren sich nicht mehr als konkretes gemaltes Motiv, sondern im Verhältnis zueinander aufgrund bestimmter Kennzeichen, die das eine aufweist, dem anderen fehlen, und umgekehrt. Die Architektur motive bestimmen sich in Relation zueinander. Sie werden aufgrund ihrer funktionalen Bestimmung typologisch eingeteilt. Analog zum ersten Teil der Morphologie werden zunächst Grundelemente (S. 73–144) und dann Zusammenstellungen (S. 145–153) betrachtet. Aufgrund ihrer Funktion werden anhand immanenter und äußerlicher Kriterien insgesamt sieben Architektur motive differenziert:

1. Motiv, das durch ein immanentes Bildmotiv, den Giebel, durch seine äußerliche frontale und symmetrische Wiedergabe eine Zentrierung herbeiführt. Diese Funktion erfüllt als Motiv die ‚Ädikula‘.

2. Motiv, das keinen beherrschenden Charakter aufweist. Es ist immanent durch das Vorhandensein eines mehr oder weniger ausgedehnten Innenraumes, äußerlich durch die freie Form der räumlichen Wiedergabe bestimmt. Diese Funktion erfüllt der ‚Pavillon‘.

3. Motiv, das durch ein immanent negatives Kennzeichen determiniert ist, durch das Fehlen eines Gesimses, was bei einer scheinbaren Öffnung der Wand kein unabhängiges Architekturelement erzeugt. Diese Funktion erfüllt das ‚Fenster‘.

4. und 5. Motiv geben rechtwinklige oder bogenförmig verlaufende Vorsprünge wieder, die eine offene zentrale Fläche definieren. Alleiniges immanentes positives Merkmal ist das Vorhandensein eines Gesimses. Äußerlich trägt die Verflechtung von malerischen wie architektonischen Darstellungsweisen zur architektonischen Bestimmung bei. So kann ein und dieselbe Darstellung Frontal-, Seiten- oder tiefenräumliche Ansicht aufweisen. Diese Funktion erfüllen die ‚Portikus‘ oder die ‚gebogene Portikus‘.

6. Motiv ist das ‚Bauwerk mit zentriertem Grundriß‘.

7. Motiv, das durch ein immanentes – Vorhandensein eines Gebälks – und ein äußerliches – tiefenräumlich verkürzte Wiedergabe – positives Kennzeichen definiert ist. Diese Funktion erfüllt die ‚Syzygie‘, bestehend aus zwei durch ein Gebälk verbundenen Säulen.

Dem denkbaren Einwand, nicht erst die Relation der soeben aufgeführten Architektur motive, sondern diejenige einzelner Architekturglieder zur funktionalen Bestimmung heranzuziehen, begegnet die Verf. schon vorher (S. 73): Gehe man von zu kleinen Einheiten aus, löse sich der Begriff ‚Architektur motiv‘ auf. Einen zutreffenden Beleg für den von der Verf. erhobenen Einwand liefert die Untersuchung von A. FURUMARK, *The Mycenaean Pottery. Analysis and classification* (1941). Dort wird der Gesamtdekor der Gefäße – nach motivischen Gesichtspunkten geordnet – in Einzelemente aufgelöst, wodurch sich der ursprüngliche Gesamtzusammenhang verliert. Trotzdem ist es im Zusammenhang der Analyse der Architekturdekorationen Vierten Stils auf paradigmatischer Ebene nicht bedeutungslos, welche Glieder innerhalb der Gesamtgebilde an bestimmten Stellen ausgetauscht werden können.

Sowohl am Ende dieses Abschnitts als auch in der Zusammenfassung (S. 234) werden mit Pergola (S. 141–143) und Balkon (S. 143–144) zwei Architektur motive behandelt, die nicht wie die ersten sieben im Verhältnis zueinander nach funktionalen Gesichtspunkten bestimmt sind. Sie lassen sich daher eher den konkreten gemalten Architekturgliedern an die Seite stellen. Weiterhin erscheint es nicht ganz schlüssig, Typen danach zu untergliedern, ob sie vollständig oder nur ausschnitthaft repräsentiert sind: so die Typen 2.1.2.2; 2.1.3.2; 2.2.2; 4.1.1.2; 4.1.2.1; 4.3.2; 5.2.3. Wenn die Motive sich auf der abstrakten Ebene im relativen Verhältnis zueinander bestimmen, ist das Vorhandensein oder Fehlen von Teilen auf der Ebene der konkreten Malerei nicht typenbestimmend. Weiterhin wird die Ädikula mit einer muschelförmigen Decke (1.2.1.2.1) unter dem Typ 1.2 ‚Ädikula mit Giebel‘ eingeordnet, obwohl es sich bei mehreren Beispielen (19, 24, 36, 95, 103) um eine Decke handelt.

Von den unter Typ 2.1.4 ‚hypäthraler Pavillon‘ zusammengefaßten Beispielen weisen Nr.103 (Herculaneum, Casa del colonnato tuscanico VI17, Raum 13; siehe M. MANNI, *Le pitture della Casa del colonnato tuscanico*. Mon. Pitt. 3 Ercolano 2 [1974] Taf.12); Nr.29 (Pompeji, Haus V3,4, Raum G; G. PUGLIESE CARRATELLI [Hrsg.], *Pompei. Pitture e mosaici* 2 [1990] 884 Abb.15a; 886 Abb.17); Nr.39 (Pompeji, Casa dei Dioscuri VI 9,2, Raum 29; G. PUGLIESE CARRATELLI [Hrsg.], *Pompei. Pitture e mosaici* 3 [1991] 803 Abb.269) Decken auf.

Es folgt eine knappe Behandlung von Kombinationen dieser Architektur motive (S.145–153). Der Abschnitt ist zweigeteilt. Zunächst werden Grundelemente behandelt, an die verkröpfte Säulenstellungen anbinden (A: S.145–151). Den Abschluß bilden unter der Überschrift „Dispositions remarquables“ (B: S.151–153) Grundelemente, die nicht durch Architekturglieder miteinander verbunden sind. Die im ersten Unterabschnitt behandelten Untertypen – Typ 10 Ädikula mit Verkröpfungen; Typ 11 Pavillon mit Verkröpfungen – werden dabei an die Typenzählung der Grundelemente angehängt, was sie mit diesen auf eine Ebene stellt. Zu den im zweiten Unterabschnitt (B) behandelten bemerkenswerten Verbindungen zählen mehrgeschossige Tholoï und Monopteroi. Diese werden nicht mehr in die Typenzählung einbezogen. Tholoï und Monopteroi stehen (a) auf einer viereckigen Grundfläche, erheben sich (b) hinter oder über Bauwerken, oder kommen hinter Vorhängen etc. hervor.

Die einleitenden Bemerkungen zum Kapitel über die Dekorationssyntax (S.155–195) stehen merkwürdigerweise kleingedruckt auf der Rückseite des Vorlegeblatts: „Mais l’analyse d’un système décoratif ne se limite pas à son répertoire ou à sa morphologie, et l’inventivité des peintres réside bien plutôt dans le jeu combinatoire, dans la mise en œuvre d’une syntaxe capable de donner un sens à des éléments qui par eux-mêmes n’en ont pas, et d’évoquer un échelonnement spatial à l’aide de quelques pratiques empiriques. Car ici aussi la multiplicité des solutions dérive d’un petit nombre de schémas qu’il n’est pas toujours aisé de découvrir“. Damit knüpft die Verf. an ihre Einleitung (S.12) und die Feststellung einer Heterogenität der Elemente bändigenden symmetrischen Organisation des Wanddekors (S.22) an. Hier könnten jedoch nicht nur die Bedingungen ausschlaggebend sein, die sich durch Gerüste etc., also arbeitstechnische Rahmenbedingungen ergeben, sondern auch im voraus getroffene Teilungsschemata. Mit diesen wurde – entgegen der Annahme der Verf. (S.23) – die gesamte vorhandene Wandfläche nicht nur horizontal in die kanonischen drei Wandzonen gegliedert, sondern auch vertikal durch alle drei Wandzonen durchlaufende Orientierungslinien immer weiter unterteilt (vgl. z. B. J.H.A.C. DE MOL, *Some Remarks on Proportions in Fourth Style Wall-paintings in Pompeii*. *Kölner Jahrb. Vor- u. Frühgesch.* 24, 1991, 159–163). Bei letzteren dachte man zunächst keineswegs schon an das später dann eingesetzte konkrete Architekturglied.

Die Einteilung des Syntax-Kapitels greift die horizontale Dreiteilung der Wandfläche in Sockel- (S.157–162), Mittel- (S.163–186) und Oberzone (S.187–195) auf. Dementsprechend werden nun die Kompositionsregeln je nach Wandzone betrachtet. Jedoch bleiben die Vertikalen innerhalb des Dekorationsschemas nicht unberücksichtigt, z. B. bei der seitlichen Anordnung von Architekturmotiven in der Sockelzone unterhalb von Wandöffnungen in der Mittelzone. Werden in der Sockelzone drei Organisationstypen von Architekturformen unterschieden, ermittelt die Verf. für die Mittelzone zwei Gruppen, von denen die erste 7, die zweite 5 Typen umfaßt. Darin werden bei den Organisationstypen der Mittelzone innerhalb der Gruppen A und B noch weitere Untertypen differenziert. Auch für die Oberzone trifft die Verf. eine Unterscheidung in zwei Gruppen: A) komposite zentrale Ädikulen, B) Organisationstypen der Oberzone. Letztere Gruppe differenziert sie in 5 Typen, die wieder bis zu 5 Untertypen umfassen. Organisationsregeln, die sich in allen drei Zonen finden, sind die Betonung des Zentrums, der Seiten oder von Zentrum und Seiten. Hinzutritt in Mittel- und Oberzone die räumliche Staffelung auf bestimmten Ebenen und schließlich nur für die Oberzone die Verkettung der Architektur motive. Scheinbar für sich stehende Architekturen können jedoch durch Girlanden oder Bordüren, also nichtarchitektonische Gebilde, untereinander verbunden sein. Angesichts der Freiheiten des Vierten Stils ist bei den Verbindungselementen die Grenze zwischen architektonisch und ornamental fließend. Weiterhin stellen in der Mittelzone allein der horizontale Trennungstreifen zur Sockelzone unten und derjenige zur Oberzone oben, unabhängig von ihrer architektonischen oder ornamentalen Ausgestaltung, ein Verbindungselement dar. Die Architekturen der Mittelzone ruhen auf ersterem und stoßen oder stützen letzteren. Die topographische Verteilung der Architekturelemente und -motive (S.129–231) umfaßt in Pompeji 33 Häuser, in Herculaneum 15 und in Stabiae 3 Häuser. Darunter weist die Casa dei Vettii mit 9 Räumen die meisten Architekturdekorationen Vierten Stils auf. Offensichtlich ist die Verzierung von Wänden mit derartigen Motiven keine gängige Schmuckform.

In der Zusammenfassung (S.233–238) betont die Verf. nochmals die Eigenständigkeit der Architekturmalereien (S.233): „La peinture propose un équivalent architectural sans référence précise à une construction existant, non soumise aux contraintes du matériau, les seules exigences picturales déterminent la forme des bâtiments dont l’évident fragilité, l’étrangeté, souvent, rendent vaine toute recherche de modèles réels“. Allenfalls ephemere Konstruktionen wie Festzelle etc. könnten als konstruktive Vor-

bilder in Erwägung gezogen werden. Die Regeln, nach denen die Architekturelemente und die Architekturmotive kombiniert sind, verweisen auf die „bricolage“, ein von Lévi-Strauss für das mythische Denken dargelegtes Konzept. Die in der Besprechung bisher außer Acht gelassenen diachronen Untersuchungen zur Herleitung von Architekturgliedern und Architekturmotiven faßt die Verf. abschließend folgendermaßen zusammen: Es lasse sich wohl die eine oder andere Form auf ältere gebaute Architektur zurückführen, aber die meisten Architekturformen seien dem Zweiten Stil entlehnt (S. 236). Sie stellt am Ende dieser Rekapitulation fest (S. 237): „Le seul qui semble une création du Quatrième Style accentue fortement le centre de la zone et confirme l'insistance que mettent alors les décorateurs sur la stricte partition géométrique de la paroi et sur son organisation symétrique“.

Den Abschluß bildet ein Abschnitt zur Klassifikation des Vierten Stils (S. 237 f.). Darin greift die Verf. das Problem der Werkstätten auf. Sie schlägt für deren Ermittlung folgende Parameter vor: Repertoire, Komplexität der Gruppierungen von Architekturmotiven, Beschaffenheit der Strukturen, denen diese eingeordnet sind, die Zusammenhänge zwischen den Dekorationszonen. Wenn sich auf diese Weise Werkstätten bestimmen lassen, eröffneten sich zwei mögliche Wege für weitere Untersuchungen: a) man verfolgt die Handschrift einzelner Maler, oder b) erarbeitet eine relative Chronologie innerhalb der Werkstätten. Letzteres führe zu einer klareren Einbindung der Geschichte der dekorativen Wandmalerei in eine Geschichte der Mentalitäten (S. 238) („...amenant à insérer plus nettement la peinture dans l'histoire des mentalités“). Auf dem Wege zum letztgenannten Ziel ist die Verf. mit der vorliegenden Studie ein wichtiges Stück Wegs vorangegangen. Sie hat die Malerei Vierten Stils zunächst als Malerei ernstgenommen und versucht in Analogie zu Linguistik und strukturaler Anthropologie die ihr innewohnenden Gesetzmäßigkeiten zu erarbeiten. Klar und deutlich zeigt sich der dem Vierten Stil eigene Charakter. Demgegenüber treten oben erhobene Einwände gegen die Definition des einen oder anderen Typs in den Hintergrund.

Die referentielle Bindung der plastisch differenzierteren Stuckdekorationen Ersten Stils an den Quaderbau, die der Architekturprospekte Zweiten Stils an die gebauten Palastarchitekturen, die aufwendigen Wandbemalungen Dritten Stils in mit kostbaren Materialien ausgestatteten Interieurs ist den Malern der letzten Dekorationsmode stets vor Augen. Die Architekturgerüste Vierten Stils beziehen sich vor allem auf das von den früheren Dekorationsweisen erarbeitete architektonische Repertoire. Innerhalb der dem Vierten Stil wie den früheren Malweisen zugrundeliegenden Organisationsformen und innerhalb der so gegebenen Grenzen verwertet er diesen Fundus gerade bei den Architekturmalereien stets zur Erzielung eines überraschenden, phantastischen Effektes. Darin unterscheidet er sich von den vorangegangenen Malmoden und verweist auf die in den kampanischen Antikenstätten durch den Vesuvausbruch abgeschnittene spätere Entwicklung.