

Roger Ling, *Roman Painting*. Cambridge University Press, Cambridge 1991. XVI, 245 Seiten, 236 Abbildungen, 16 Farbtafeln.

Dieses Buch bietet einen vollständigen Überblick über die römische Wandmalerei vom 2. Jh. v. Chr. bis zum Ende des Kaiserreiches. Die Funde aus Pompeji und Herculaneum machen dabei selbstverständlich den größten Teil der Arbeit aus, doch werden auch – anders als in dem französischen Pendant von A. BARBET, *La peinture murale romaine* (1985) – die Funde der Spätzeit und aus den Provinzen berücksichtigt. Damit ersetzt R. Ling das noch immer zitierte "La pittura romana" von M. BORDA (1958), das sich als einziges ebenfalls das Ziel gesetzt hatte, einen Gesamtüberblick zu geben. Der Band ist hervorragend ausgestattet und reich an Illustrationen, die sich auf im Text ausführlich behandelte Beispiele beziehen. Verf. verzichtet auf Anmerkungen, gibt aber eine nach Kapiteln gegliederte Bibliographie (Stand bis 1988), die es den interessierten Lesern, vor allem den Fachleuten, ermöglicht, die Argumentation des Verf. nachzuvollziehen. Im "Preface" teilt Verf. mit, er habe mit diesem Buch eine Lücke des englischen Marktes füllen wollen. Es ist jedoch zu bemerken, daß seine Arbeit über den englischsprachigen Raum hinaus von Bedeutung ist. In der Einführung skizziert Verf. den bisherigen Forschungsstand und zeigt mögliche neue Richtungen an; er umreißt die fast 125jährige Forschung, die mit den systematischen Untersuchungen der Archäologen Wolfgang Helbig und August Mau begann.

Die Vorläufer der römischen Wandmalerei werden auf S. 5–11 dargestellt. Neben den hellenistischen Beispielen aus Alexandrien und Kleinasien werden auch die italischen Einflüsse aus Etrurien und Kampanien (Lukanien bleibt außerhalb der Betrachtung) berücksichtigt. Das Kapitel ist zu knapp, um die Frage der Abhängigkeit der sich ab dem 2. Jh. v. Chr. entwickelnden dekorativen Systeme von diesen Vorläufern deutlich zu erörtern; dies wäre wünschenswert, gerade weil es so wenig Material gibt, das der 'kanonischen' römischen Malerei vorausgeht. Dem neuen Buch von R. A. TYBOUT (*Aedificiorum figurae* [1989]; Rezension hier S. 681 ff.), das vom Verf. nicht mehr berücksichtigt wurde, kann dazu vieles entnommen werden.

Die Kapitel 2 bis 5 behandeln die vier von Mau (1882) unterschiedenen pompejanischen Stile, die sich schon bald nach dieser Unterscheidung als gültig herausgestellt hatten. Seit Mau haben sich sehr viele Forscher mit der Entwicklung innerhalb dieser Stilperioden beschäftigt, so daß man dem Verf. dankbar ist, daß er eine klare Forschungsübersicht gibt. Der Begriff 'Stil' ist ungeschickt und deshalb immer kritisiert worden, aber Verf. meint zu Recht, daß ein Ersetzen des Ausdrucks irreführend sei. In den vier Kapiteln werden nur Rom und Kampanien behandelt. Kapitel 8 (S. 168–174) dagegen umfaßt die vier Stile in den Provinzen des Römischen Reichs. Daraus wird deutlich, daß es anfangs verhältnismäßig wenig Unterschiede gab und die Künstler sich eng an die Vorbilder gehalten haben. Der Mangel an Material, vor allem in den ältesten Provinzen wie Sizilien, Sardinien und Spanien, macht eine ausgewogene Wertung schwierig, aber die vielen Malereien aus der Gallia Narbonensis, 1974 von A. Barbet exemplarisch publiziert (cf. auch A. BARBET, *Gallia* 47, 1990, 103–129), bestätigen das hier skizzierte Bild. Deshalb ist die Trennung zwischen 'Zentrum' und 'Peripherie' zu bedauern; um den engen Zusammenhang zu illustrieren, wäre eine integrierte Besprechung besser gewesen. Verf. hätte so auch den oft pejorativ wirkenden Begriff 'Provinz' besser ausloten können. Gerade die Novitäten wurden präzise nachgeahmt. Die Kapitel 2 bis 5 sind deutlich gegliedert. Nach den Erscheinungsformen innerhalb einer Phase werden zugehörige Deckenmalereien und der Kontext (Raumzusammenhang) beschrieben. Hier folgt Verf. der positiven, ziemlich rezenten Entwicklung der Forschung, in der diese Elemente mehr Aufmerksamkeit erhalten (cf. zitiertes Buch von A. BARBET, *La peinture murale romaine*). Vor allem eine sorgfältige Analyse des Raumzusammenhangs und der benutzten Systeme kann klärend wirken. Wir können einerseits die Existenz mehrerer, oft sehr unterschiedlicher Systeme (z. B. den Unterschied zwischen hypotaktischen und parataktischen Systemen) verstehen, andererseits der Funktionsanalyse der Gemächer mit der Kenntnis der Gemälde beisteuern.

Der Erste Stil in Pompeji ist von Anne Laidlaw gut dokumentiert worden, aber es fehlt leider noch immer eine Chronologie für diese Art von 'masonry style', die im 2. Jh. jedenfalls Mode war. Selbstverständlich kann Verf. sich im Rahmen seines Buches über Zeitprobleme nicht ausführlich äußern. Die bildlichen Elemente, bis vor kurzem kaum beachtet, werden adäquat zur Geltung gebracht. Die Rocailles auf den Orthostaten der Abb. 12, mit Fragezeichen "marine forms" genannt, sind zwar schärfer gezeichnet als die auf Abb. 13, unterscheiden sich von diesen allerdings kaum. Es muß sich in beiden Fällen also um Imitationen von Marmoradern handeln.

Für den Zweiten Stil kann sich jeder Forscher auf die bahnbrechenden Studien von H. G. Beyen stützen. Es gibt nur geringe Divergenzen in der Frage der Chronologie. Der Herkunft der Motive und deren Auswertung wurden große Aufmerksamkeit geschenkt. Verf. legt die Standpunkte gut dar. Eine äußerst akzeptable Hypothese, der Zweite Stil sei als Resultat der hellenistischen Koine zu betrachten, hat Yboudt vorge schlagen (a. a. O.; cf. V. M. STROCKA, Häuser in Pompeji. Casa del Labirinto [1991] 107–120). Erscheint die Anmerkung des Verf. über die Lünetten (S. 48), die erst nach der Einführung von Gewölbekonstruktionen entstanden, logisch und fast naiv, so wichtig ist sie als Beispiel der Probleme, die die Maler zu bewältigen hatten: In den Vorlagen gab es offenbar kein Schema für diesen neuen Wandbereich, was die manchmal bizarre Ausfüllung mit Rankenfrauen und Greifen (z. B. Casa dei grifi in Rom) erklären kann.

Für den Dritten Stil bleiben trotz zweier neuerer Monographien von F. L. BASTET (1979) und W. EHRHARDT (1987) viele Fragen offen (cf. REZ., Bull. Ant. Besch. 65, 1990, 194–197). Vor allem sind die chronologischen und typologischen Entwicklungen problematisch; Verf. vereinfacht die Fragestellung sinnvoll und zeigt zwei Hauptphasen auf: die augusteische und die tiberisch-claudische Zeit. Die erste Phase ist von dekorativen Elementen, Flächigkeit und Klassizismus geprägt (Beispiele: Villa von Boscotrecase, Caserma dei gladiatori in Pompeji), die zweite von wachsenden architektonischen Elementen und Licht/Schatten-Kontrast. Für die letzte Tendenz wird das Haus des M. Lucretius Fronto in Pompeji als 'locus classicus' (S. 60) angeführt (die Datierung im Text ist um 35–40, bei der Abb. 60 dagegen 40–50). Die Typologie der Decken ist zu weit gegliedert und erhellt wenig.

Der Vierte Stil, von dem wir die meisten Monumente kennen – in Pompeji nach der Verschüttung im Jahre 79 bewahrt geblieben –, bedeutet das Ende der Entwicklung. Es wird also keinen 'Fünften Stil' geben, und ab dem 2. Jh. werden keine neuen Systeme mehr entwickelt, sondern das vorher entstandene Formengut wird variiert. Verf. faßt den Charakter glänzend zusammen (S. 71): "In its most elaborate forms the Fourth Style revives the Second Style theme of an open wall, while retaining the flimsy, fantastic architecture of the Third Style". Der Stil ist "less disciplined and more capricious than its predecessor". Alles ist flatter, weniger präzise, zugleich malerischer gestaltet. Deshalb ist es schwierig, eine Entwicklung dieser Phase festzustellen (eine Monographie fehlt denn auch!). Vorsichtig deutet Verf. einige Stufen an. Die wenigen chronologischen Fixpunkte, wie das Goldene Haus Neros in Rom, sind dabei nützlich. Ausgehend vom späten Dritten Stil kann man die Innovationen, meistens Elemente, die schlagartig im Zitat zu finden sind, von den Wänden ablesen. Das Goldene Haus ist von großer Bedeutung, da es als Palast als innovativ und qualitativ betrachtet werden muß. Auch müssen die Unterschiede in den Malereien berücksichtigt werden, die aufgrund der Hierarchie der Räumlichkeiten manche Räume zu Nebenzimmern machten (cf. PETERS/MEYBOOM 1982). Neu im Vierten Stil sind Szenographien, Tapetenmuster und figürliche Darstellungen auf der ganzen Wandfläche. – In der Besprechung des Kontextes von Wänden, Böden und Decken fällt auf, daß die Böden meistens schwarz-weiß sind, die anderen Flächen dagegen bunt und farbig. Der Kontrast ist also noch stärker als in den vorhergehenden Phasen. Die Konsequenz der zunehmenden Benutzung von Marmor wird leider nicht deutlich gemacht: Die Sockel wurden in reicheren Komplexen vollständig oder größtenteils von echten Platten bekleidet und scheiden aus den gemalten Systemen aus (z. B. im Goldenen Haus). Im Laufe der Zeit wurde die ganze Wand inkrustiert. Der Ausklang des Vierten Stils in flavischer Zeit und der Mangel eines Fünften Stils ist auch hierdurch zu erklären. Verf. merkt zu Recht an, daß die Malerei ihre Wichtigkeit verliert.

Die Kapitel 6 und 7 umfassen die figurativen Darstellungen innerhalb der Wandmalerei. Richtige Bilder kennen wir leider nicht mehr, und ihre äußere Form müssen wir der Wandmalerei des Zweiten Stils entleihen, in der sie dargestellt worden sind. Anfangs klein, im Dritten Stil großformatig und im Vierten Stil meist quadratisch und mittelgroß, kennen die 'pinakes' eine formale Entwicklung, die derjenigen der Stile entspricht. Auch ihre Stellung innerhalb der Systeme wandelt sich im Laufe der Zeit; dies alles wird deutlich dargelegt. Kolorit, Hintergrund, Form und Stil der Figuren sind ebenfalls wichtige Faktoren. Die ikonographischen Betrachtungen beschränken sich vor allem auf problematische Malereien in ihrem Kontext. Zu den schwierigsten Problemen der römischen Ikonographie überhaupt zählt die Megalographie der Mysterienvilla in Pompeji, die von Verf., der Tradition folgend, als Darstellung der dionysischen Mysterien interpretiert wird (S. 101–104). Die innovative, freilich in manchen Punkten strittige Theorie von F. L. Bastet (1974) wird dabei nicht beachtet. Gerade in einer Übersicht müßte aber auch eine abweichende Meinung aufgenommen werden. Die zwei Hypothesen können an dieser Stelle natürlich nicht ausführlich besprochen werden – zumal es sich hier nur um Detailfragen handelt –, aber wichtige Argumente gegen eine theologische Interpretation sind Räumlichkeit (Festsaal) und die Tatsache, daß die Figuren keine ein-

heitliche Szene, sondern Gruppen darstellen. Die von B. WESENBERG auf dem 4. Internationalen Wandmalereikongreß 1989 in Köln vorgeschlagene Deutung dieser Figuren als Nachahmungen von Wachspuppen, die in Festzügen mitgetragen wurden (Kölner Jahrb. Vor- u. Frühgesch. 24, 1991, 67–72), stützt diese Auffassung. Die gleichfalls umstrittenen großen Figuren aus der Villa von Boscoreale stellen nach Verf. (S. 104), der sich der allgemeinen Meinung anschließt, Alexander den Großen und seinen Umkreis dar. Die Köpfe der Figuren sind allerdings nicht porträthaft, was auf eine Alexanderikonographie hätte schließen lassen; gewichtiger erscheint die ebenfalls in Köln vorgetragene Hypothese von F. G. J. M. MÜLLER, nach der es sich um einen Achillzyklus handelt (ebd. S. 65). Ein langer Abschnitt ist den mythologischen Pinakes gewidmet, die meistens einfach zu deuten sind, aber im Zusammenhang mit anderen innerhalb eines Raumes gewisse Schwierigkeiten aufwerfen. Die von Schefold entwickelte Idee eines 'Bildprogramms' wird auf gute Weise wieder relativiert; denn oft spielen formale Elemente wie Hintergrundfarbe oder Setting (Wasser, Wald) eine ebenso wichtige Rolle.

Die Frage nach einer gemeinsamen Vorlage für mehrere gleichartige Darstellungen, Kopien also, kann meistens positiv beantwortet werden. Es ist sogar unwahrscheinlich, daß zwei Kopien eines Bildes aus der gleichen Werkstatt stammen oder einander beeinflusst haben müssen, wie Verf. z. B. für "Polyphem und Galatea" und "Perseus befreit Andromeda" in der Villa von Boscoreale im Hinblick auf die um 50 Jahre jüngeren Darstellungen gleichen Inhalts in dem Haus des Priesters Amandus annimmt. So stammen auch die vergleichbaren Darstellungen von "Theseus und Ariadne" im Haus des Fronto und in einer einfachen Wohnung in der Via Castruccio in Pompeji bestimmt nicht vom selben Maler, auch nicht aus derselben Werkstatt, weil der Malstil der beiden sehr unterschiedlich ist. – In den großformatigen Bildern des Dritten Stils finden wir oft die typisch römische *narratio continua* mit zwei Episoden der gleichen Geschichte auf einem Bild. Drei Teile einer Erzählung in einem Bild, wie Verf. annimmt, sind m. E. nie zu finden. Das Beispiel des Marsyas in Abb. 118 zeigt nicht drei, sondern zwei Teile: links und unten Marsyas, der dem Spiel Athenas lauscht, rechts oben Marsyas' Spiel auf der Doppeloboe vor den Museen.

Im 7. Kapitel werden die Genredarstellungen behandelt. Ling gibt einen guten Eindruck der Möglichkeiten und versteht es deutlich werden zu lassen, worin die Beliebtheit gewisser Gattungen bestanden hat. Einige Detailsmerkungen seien hier erlaubt. Die im Zweiten Stil oft vorkommenden monochromen Bilder sind vermutlich Imitationen kostbarer Reliefs, während die monochromen Hintergründe der Gartenmalereien (z. B. schwarz im Haus des Obstgartens, Abb. 159) als Mauern oder Wände, an die sich Pflanzen lehnen, aufgefaßt werden können. Daß in einem Stillleben Gegenstände "at random" kombiniert werden, kann möglicherweise als Darstellung von Votivgeschenken erklärt werden. Die Bocchorisgeschichte in der Villa della Farnesina in Rom, die unter 'Genre' geordnet wird, gehört zur Historienmalerei.

Vom Abschnitt "Pompeian Styles in the Provinces" (S. 168–174) war schon die Rede. Nachdrücklich sei darauf hingewiesen, daß dieser Teil reich und fast vollständig ist. Wir lesen, daß alle Stile eine schnelle Verbreitung fanden. Den Ersten Stil sehen wir sogar in Spanien (cf. *Pictores per provincias*), den Dritten in Korinth, wie U. Pappalardo während des 2. Internationalen Wandmalereikongresses 1983 in Paris mitteilte, was aber leider nicht in die Akten eingegangen ist. Es fällt auf, daß Afrika in diesem Überblick kaum vertreten ist. Auch aus späterer Zeit kennen wir aus diesem Teil des Reiches kaum Malereien.

Das 9. Kapitel über die Wandmalerei "after Pompeii" ist vorzüglich aktualisiert. Der Leser bekommt ein gutes Bild der wenigen Neuerungen nach dem Vierten Stil und kann nachvollziehen, weshalb es keinen 'fünften Stil' mehr gegeben hat. Verf. konnte sich für diesen Abschnitt kaum auf Überblicke oder zusammenfassende Aufsätze stützen und hat das Material als 'disiecta membra' zusammengetragen. Die Abbildungen zeigen auch für den Spezialisten manches Neue. Vor allem fallen die Disintegration der bisherigen Wandsysteme und die abseitige Rolle des figürlichen Elements auf. Die Vielfarbigkeit nimmt ab, und die dominante Rolle der Marmorverkleidung führt zu einer Malerei, die weniger 'malerisch' ist, in der Umrisse wichtiger sind als die Farbfläche. Zu den besprochenen Malereien findet sich meistens eine Abbildung; von der ausführlich behandelten Tetrarchendarstellung in Luxor hätte man ebenfalls gerne eine gesehen. Es würde leider zu weit führen, die vielen besonderen Entdeckungen hervorzuheben. Treffend zum Beispiel ist, was Verf. über die schwer zu deutende Deckenmalerei in Trier sagt (S. 195): "The busts in fact give the impression of being quotations from fuller paintings where the context (or labels) would have made the meaning clear". Der Satz zeigt deutlich die Schwierigkeiten der Interpretation. – Verf. beendet seine Übersicht mit der Zeit um 300, in der das christliche Element die Oberhand gewinnt. Es ist hier nur kurz anzumerken, daß die Datierung zu Abb. 204 die Angabe 180–190 statt 10–90 haben muß.

Das vorletzte Kapitel ist der Technik gewidmet. Verf. beschreibt die Freskotechnik und gibt an, was man davon an Ort und Stelle wahrnehmen kann (meistens sehr wenig!). Das Märchen der Enkaustik wird eindeutig widerlegt. Tempera war selten und secco vor allem in den Provinzen üblich. Tageswerke sind selten; vielleicht meint 'selten' hier allerdings nur eine 'seltene Wahrnehmung'. Bilder wurden in Rahmen (nicht nur aus Holz, wie Ling sagt, sondern oft auch aus Blei) in die Wand montiert, nachdem sie auf der Staffelei angefertigt worden waren.

Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit Malern und Auftraggebern. Selten liest man eine so klare, knappe Zusammenfassung der Problematik. Für alle Forscher wichtig sind die Anmerkungen über die Methode, eine Werkstatt und/oder eine Hand zu unterscheiden, die Ling aus einem Vergleich der bisherigen Arbeitsweisen gewinnt. Ein allgemeingültiges Ergebnis kann aber auch er noch nicht liefern. Die Streitfrage der Musterbücher wird ausführlich erörtert. Ich kann mich Lings Meinung anschließen, daß es aufgrund des Kopiencharakters solche für Figurenstücke gegeben haben muß, und daß daneben "stock motifs" wichtig waren.

Im Epilog wird die Stellung der römischen Wandmalerei innerhalb der Kunst der römischen Zeit untersucht. Wandmalerei war keine "major art form", weil sie eher als eine Privatsache im eigenen Lebensbereich und weniger für die öffentliche Architektur von Bedeutung war. Verf. verbindet mit der von ihm skizzierten Entwicklung zum Glück keine 'decline and fall'-Theorie: 'Jede Zeit hat ihre Malerei' lautet sein Fazit. – Einige Sätze über Nachleben und Wirkung schließen den Text ab. Sie stehen hier leider einigermaßen verloren. Die auf S. 222 erwähnte Fälschung des pompejanischen Bildes mit Ganymed und Jupiter von A. R. Mengs befindet sich übrigens nicht in Neapel, sondern in Rom (Palazzo Corsini, Galleria dell'arte antica).

R. Lings Buch wird den Studenten und Interessierten sehr hilfreich sein, und auch den Fachkollegen ist es von großem Nutzen.

Rom

Eric M. Moormann