

ORHAN BINGÖL, **Malerei und Mosaik der Antike in der Türkei**. Kulturgeschichte der Antiken Welt, Band 67. Verlag Philipp von Zabern, Mainz 1997. 147 Seiten, 96 Schwarzweißabbildungen, 32 Farbtafeln.

Orhan Bingöl, seit 1992 Direktor des neugegründeten Fachbereichs „Restaurierung und Konservierung“ an der Fachhochschule Baskent der Universität Ankara, verfolgt mit seiner Darstellung der antiken Malereien und Mosaiken in seiner Heimat ein konkretes Anliegen. Seit 1988 ist er mit seinen Studenten damit befaßt, die Reste von Wanddekorationen ersten Stils aus Knidos (S. 89 f. mit Anm. 98) zusammenzusetzen und zu restaurieren. Zwischen 1992 und 1994 erhielten sie dabei die Unterstützung von Restauratoren aus Deutschland. Gemeinsam gelang es ihnen, vier bemalte Friese zusammenzusetzen. Aber zahlreiche weitere Malereifragmente müssen noch bearbeitet werden und dafür sucht die Restaurierungsfachhochschule der Universität Ankara noch nach der „Ermöglichung einer Zusammenarbeit“ (Anm. 98). Der Verf. definiert selbst im Vorwort zu seinem Buch die Zielsetzung. Das Buch soll eine erste Zusammenstellung der z. T. unpublizierten oder nur wenig bekannten Malereien und Mosaiken darstellen, „aus der hervorgehen soll, wie sehr die antiken Malereien und Mosaik des Landes unserer Aufmerksamkeit bedürfen. Nur durch restauratorische Pflege können sie uns erhalten bleiben und kann in Zukunft ein kunsthistorisches Werk über sie geschrieben werden“ (S. 7).

Vor diesem Hintergrund ist verständlich, daß die Malereien und Mosaiken nur grob chronologisch angeordnet vorgestellt werden, „ohne daß damit bereits eine Entwicklungsgeschichte der anatolischen Malerei gegeben ist“. Was dem Fachmann teilweise als Mangel erscheinen kann, wird von dem interessierten Laien sicher nur als Vorteil empfunden werden: Der Verf. führt in knappen erläuternden Texten und kurzen Informationen zur Maltechnik, zu den Farbpigmenten und dem Material der Mosaiksteinchen, die von einem umfangreichen Abbildungsteil mit zahlreichen Farbaufnahmen begleitet werden, die wichtigsten Beispiele von Malerei und Mosaik aus der Türkei von ihren Anfängen in neolithischer Zeit bis in die Spätantike vor, wobei der Bildteil und dessen Beschreibungen überwiegen.

Schon in neolithischer Zeit lassen sich in Çatalhöyük drei verschiedene Dekorationsformen der Wandmalerei nachweisen, die unterschiedliche Ursprünge und Bedeutungen aufweisen, deren chronologisches Verhältnis zueinander jedoch nicht klar ist. Neben einfachen einfarbigen Wänden erscheinen in drei Zonen aufgeteilte Wände mit geometrischen Mustern, die die Webstruktur und die Muster von gewebten und geknüpften Teppichen wiederholen und reale an der Wand hängende Teppiche nachahmen sollen. Das dritte Dekorationssystem verbindet den dreizonigen Wandaufbau und den gemusterten Sockel mit einem figürlich bemalten Fries in der Hauptzone. Der symbolische Gehalt der schematischen Darstellungen mit seiner teilweise magischen oder kultisch bzw. sepulkralen Bedeutung läßt sich nicht in jedem Falle erfassen. Eindeutig ist der teils sepulkrale, teils kultische Charakter von Darstellungen mit Geiern und kopflosen Menschen im sog. Geierheiligtum zu verstehen, der sich mit der Sitte erklären läßt, die Verstorbenen vor der Bestattung den Vögeln zum Zerfleischen auszuliefern. Die Kopflosigkeit soll in diesem Zusammenhang höchstwahrscheinlich den Tod symbolisieren. Leicht zu interpretieren sind auch die Stier- und Hirschjagdscenen mit einzelnen kopflosen Jägern. Die magische Funktion der musterartig auf die Wände gesetzten Abdrücke von Handinnenflächen in Rot und Schwarz hingegen entzieht sich bisher einer konkreten Deutung. Eine interessante Perspektive eröffnet die vom Verf. referierte Interpretation des Wandbildes in der Kultstätte VII 14 in Çatalhöyük (Farbtaf. 2), die in einem schematischen, riesenhaften Stier eine Personifikation des ausbrechenden Hasandag-Vulkans im Taurusgebirge erkennt und in dem aus unregelmäßigen schwarzen Vierecken mit weißen Flecken zusammengesetzten Muster zu seinen Füßen die Ansicht einer Stadt. Diese durch die ¹⁴C-Methode in die Jahre um 6200 v. Chr. datierten Malereien wären damit das früheste Beispiel einer historischen Darstellung und einer bestimmten Landschaft. Darüber hinaus regt diese Interpretation dazu an, auch bei anderen neolithischen Mustern wie beispielsweise den Teppichmustern nach einem realen Hintergrund und einer weiterreichenden symbolischen Bedeutung zu suchen. Der Verf. möchte sich in Bezug auf diese Interpretationsvorschläge jedoch nicht festlegen und mit dem Hinweis auf das Fehlen literarischer Zeugnisse aus neolithischer Zeit lieber die Deutungsdiskussion auf sich beruhen lassen.

Vereinzelte Beispiele chalkolithischer Malerei des 4. Jahrtausends v. Chr. von weit auseinanderliegenden Fundstellen, wie Can Hasan in Kilikien und Degirmentepe, Norsun Tepe und Arslantepe im Osten des Landes, mit Fragmenten von Mustern und stark schematisierten Figuren erlauben kaum, eine Vorstellung von den Dekorationssystemen und Inhalten der chalkolithischen Malerei zu gewinnen. Unklar bleibt die Bedeutung einer Wanddekoration in Arslantepe, die eine auf einem Lehnstuhl sitzende Gestalt mit einem Zepter in jeder Hand in Frontalansicht unter einem mächtigen Gebilde zeigt, von dem nur noch der untere Teil erhalten ist. Es wird als die untere Hälfte eines großen Kopfes mit langen Bartlocken gedeutet, wobei die Bartsträhnen tannenartig stilisiert sind und volutenförmig aufgerollt oder wirbelförmige Enden aufweisen. Es muß fraglich bleiben, ob es sich bei dem floralen Gebilde um die Darstellung eines Götterkopfes als Beschützer eines thronenden Königs handelt.

Durch einen großen Zeitabstand getrennt, folgen erst in der Bronzezeit im 18. Jh. v. Chr. die nächsten Beispiele von Wandmalereien. Im Palast von Yarim-Lim in Tel Açana läßt sich für die Wohnschicht VII eine zonenweise Dekoration rekonstruieren, die den architektonischen Aufbau einer Wand imitiert, mit einem gemauerten Sockel, schwarzen Basaltorthostaten und einer Zone mit horizontalen Holzbalkenlagen, gefolgt von einer weiteren Steinzone und einer zweiten Lage gemauerter Holzbalken, die scheinbar auf Balkenköpfen ruhen. Trotz der Singularität des Beispiels und des fragmentarischen Zustandes der Malereien möchte der Verf. hierin einen Vorläufer des hellenistischen Architekturstils sehen und erkennt Parallelen zu den „fast gleichzeitigen Wandmalereien“ auf Kreta, was auch für die Pigmentauswahl und die Freskotechnik gelte. In Anbetracht der Unsicherheiten in der Datierung sowohl der Wohnschichten von Tel Açana als auch der Älteren Palastzeit auf Kreta erscheinen solche Schlußfolgerungen problematisch.

Ein eigenes Kapitel ist der urartäischen Malerei gewidmet, von der sich in Alintepe Reste erhalten haben. Aus der in der Regierungszeit von Argisti II. (713–679 v. Chr.) entstandenen Phase II des Tempelpalastes läßt sich die Ausmalung des Empfangssaales rekonstruieren. Auf die in Freskotechnik mit weißem Kalkmörtel verputzten Wände wurde die farbige Dekoration in Seccotechnik aufgetragen. Die Wände sind in mehrere übereinanderliegende Friese unterschiedlicher Höhe aufgeteilt. Zwischen schmaleren Streifen mit Musterrapporten aus Rosetten, Granatäpfeln, Palmetten und Zinnen liegen zwei hohe Friese mit figürlichen Darstellungen. Der untere Fries zeigt emblematisch spiegelbildlich angeordnete, liegende Stiere und Sphingen, dazwischen konkave Schilde mit Rosetten. Der obere Fries gibt in erzählender Darstellungsweise verschiedene Szenen der Erlegung eines Hirschen durch einen Löwen wieder. Als typisch urartäische Stilmerkmale erweisen sich die Konturenmalerei der im Profil wiedergegebenen Dämonen und Sphingen sowie die Ornamentik und die Axialsymmetrie der Komposition.

Im folgenden Kapitel werden die frühesten Mosaiken und Malereien aus Phrygien vorgestellt, die mit einem großflächigen Kieselmosaik in Gordion im 8. Jh. v. Chr. einsetzen, das mit unregelmäßigen geometrischen Motiven verziert ist, wie Dreiecken, Quadraten, ‚Sanduhren‘, Rosetten in Rot, Dunkelgrau und

Weiß, die ohne erkennbares System nebeneinandergesetzt sind. Weitere Kieselmosaiken mit geometrischen Mustern lassen sich bis ins mittlere 6. Jh. v. Chr. belegen. Die frühesten Malereien sind erst aus dem 7. Jh. v. Chr. erhalten. Jedoch können die sporadischen Fragmente von figürlichen Friesen mit hockenden und schreitenden Mädchen sowie einander zugewandten Frauen und einem in einer Türöffnung stehenden Mann aus dem sog. Bemalten Haus in Gordion, die anscheinend häusliche Szenen zeigen, keine klaren Vorstellungen von den Dekorationssystemen der Wandmalerei vermitteln. Einen Anhaltspunkt für die Themen der Malerei in Phrygien liefert der Bericht des Plinius, daß der Maler Bularchos den Untergang der Stadt Magnesia gemalt hätte. Da der Zeitpunkt der Zerstörung der Stadt um die Mitte des 7. Jhs. v. Chr. überliefert ist, kann das Bild frühestens in der zweiten Hälfte des 7. Jhs. v. Chr. entstanden sein. Eine Vorstellung vom Malstil des Bularchos-Gemäldes, der Farbgebung und der Komposition des Kampfgeschehens glaubt der Verf. durch die gleichzeitige Vasenmalerei gewinnen zu können, wie beispielsweise durch die Chigi-Kanne mit ihren Miniaturfriesen von Hoplitens: „Ihr Hoplitensfries kam dem Bularchosgemälde in bezug auf Buntheit und Anordnung der Figuren sicher nahe“ (S. 35).

Die Ausmalung der Holzverkleidung eines phrygischen Kammergrabes aus Tartali veranschaulicht die Entwicklung der Malerei in der zweiten Hälfte des 6. Jhs. v. Chr. Die Grabwände sind in mehrere übereinanderliegende Friese aufgeteilt, die durch schmale Musterstreifen voneinander getrennt sind. Die Schmalseiten werden von einem Giebel mit einander gegenüberhockenden Löwen abgeschlossen. Die figürlichen Friese mit laufenden Hoplitens und einer Wagenfahrt sind in ihrem sepulkralen Zusammenhang sicher als Leichenspiele und als Ekphora zu verstehen. Auffallend ist die ornamentale Reihung bzw. heraldische Gegenüberstellung der Figuren, die der Verf. wiederum mit der Chigi-Kanne vergleicht. Die Tatsache, daß auf dem Vasenbild die Schilde der Hoplitens jeweils richtig am linken Arm der Krieger dargestellt sind und sie so bei wechselnder Laufrichtung einmal von innen und einmal von außen gesehen werden – dies bei dem Kammergrab von Tartali aber nicht der Fall ist – bewertet der Verf. als „provinziellen Atavismus“ (S. 42) des Grabmalers. Hier sollte man den Einfluß der urartäischen Malerei nicht zu gering erachten und die gewollte ornamentale Spiegelung der Kämpfer in der Tradition der axialsymmetrischen Friese und Figurenrapporte des Vorderen Orients verstehen. Hierauf weist auch die ornamentale zu erklärende Angleichung der Größe der Pferde an die Höhe der Wagen. Auf die persische Herkunft des Spiralornaments auf den Schilden der Hoplitens verweist der Verf. selbst. Bedauerlicherweise verzichtet der Verf. auf Angaben zur Größe des Kammergrabes, so daß man nicht errönnen kann, in welchem Verhältnis die Malereien zu der Ausmalung von Wohn- bzw. Repräsentationsräumen stehen.

Zum ersten Mal genauere Vorstellungen von der Ausmalung eines gesamten Raumes erlauben die archaischen Malereien in dem Tumulusgrab von Kizilbel in Lykien, die im folgenden Kapitel beschrieben werden. Im Konturenstil der Figuren entsprechen die Wandmalereien der gleichzeitigen Vasenmalerei. Auch die Aufteilung der Wandflächen in Frieszonen findet sich in dieser Form in der archaischen Vasenmalerei, hat aber auch konkretere Vorbilder in den urartäischen Friesmalereien von Alintepe. Auf diese oder entsprechende Überlegungen zur Entwicklung dieser speziellen Dekorationsform der archaischen Wandmalerei verzichtet der Verf. Er beschränkt sich darauf, die Themen der Friese aufzuzählen und Einzelmotive als anatolisch oder persisch herauszustellen. Die Friese haben zum größten Teil sepulkralen Inhalt wie beispielsweise die Krieger-Abschiedsszene, das Totenmahl, Audienzszene mit dem Grabinhaber oder Jagdszenen und eine Bootsfahrt. Daneben erscheinen mythologische Themen wie Achill und Troilos, Pegasos und Chrysaor sowie ein Gorgonenfries.

Von der lydischen und ionischen Malerei, die im folgenden Kapitel behandelt wird, wäre wahrscheinlich mehr erhalten, wenn nicht größere Tumulbezirke durch Raubgrabungen geplündert worden wären, bei denen offenbar auch die Wanddekorationen abgeschlagen wurden. Einen schwachen Eindruck von der verlorenen Monumentalmalerei vermitteln die im Gebiet von Klazomenai entstandenen bemalten Tonsarkophage, die im 6. Jh. v. Chr. einsetzen und ihre Blütezeit zwischen 530 und 470 v. Chr. erleben. Das System der Verteilung der ornamentalen und figürlichen Friese auf den trapezoiden Sarkophageckeln vergleicht der Verf. mit der architektonischen Form einer Tür mit Sockel, senkrechter Laibung und abschließendem Gesims. Die Maltechnik folgt der der archaischen Vasenmalerei. Es gibt schwarzfigurige Sarkophage vor allem in der Gegend um Monastiraki, die hauptsächlich ornamental verziert sind und solche in einer Aussparung wie bei der rotfigurigen Vasenmalerei, bei denen figürliche Malereien überwiegen. Die Themen sind vorrangig Lebensbilder, seltener erscheinen mythologische Szenen.

Als Beispiel frühklassischer Malerei führt der Verf. die Ausmalung des bekannten Tumulusgrabes von Karaburun in Lykien vor. Gegenüber dem archaischen Tumulusgrab von Kizilbel zeichnen sich entscheidende Veränderungen ab. Es gibt nur noch einen auf allen Wänden umlaufenden figürlichen Fries auf einer gemeinsamen Standlinie. Als neue Farben sind violett und grün hinzugekommen. Die Themen, die sich auf das Leben des Grabinhabers beziehen, sind die gleichen geblieben.

Aus spätklassischer Zeit sind kaum Spuren von Malereien erhalten. Lediglich eine bemalte Deckenkassette aus dem Nereidenmonument von Xanthos zeugt von einer schattenlosen Konturenmalerei, wie sie für den hochklassischen Maler Parrhasios aus Ephesos überliefert ist, für den eine Tätigkeit in

Kleinasien allerdings nicht bezeugt ist. Noch zwei weitere bedeutende Maler, deren naturgetreuer Malstil und deren Farbenpracht gerühmt werden, stammen aus Kleinasien. Apelles, der Lieblingsmaler Alexanders des Großen, wird in späteren Quellen ebenfalls als Ephesier bezeichnet; Protogenes ist Karier.

Auch aus dem frühen Hellenismus sind außer der bemalten Innenseite eines Schildes auf dem Alexandersarkophag von Sidon keine Malereien erhalten. An verschiedenen Orten wie Assos, Pergamon, Erythrai, Klazomenai, Aphrodisias und Troia haben sich jedoch Reste von Kieselmosaiken erhalten, die außer einfachen geometrischen oder floralen Schwarzweißmustern auch vermehrt figürliche Motive wie Greifen, Delphine, Eroten und Niken enthalten. Vereinzelt werden in der zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. einzelne noch unregelmäßige Tesserae eingefügt. Im 2. Jh. v. Chr. sind regelmäßige Tesserae weit verbreitet. Die reiche Farbpalette der geschnittenen Mosaiksteinchen ermöglichte farbenprächtige, realistisch wirkende figürliche Bilder und mit Früchten und Blüten verzierte sowie von Vögeln und Eroten bevölkerte Ranken und Girlanden. Einer der Mosaizisten eines solchen Bodens im Palast V von Pergamon ist durch eine Signatur namentlich bekannt. Auf einem in trompe l'œil-Effekt angegebenen ‚Pergamentkärtchen‘ auf dem Boden im Großen Altarraum hat Hephaistion vermerkt, daß er das Mosaik gemacht hat.

Leider ist auch bei den Mosaiken der Erhaltungszustand sehr lückenhaft. Die Werke einiger der bedeutendsten Mosaizisten aus „der Türkei“ sind nur durch die literarische Überlieferung bekannt und können durch römische Kopien erschlossen werden. Als Erfindung des pergamenischen Künstlers Sosos schildert Plinius das Motiv des *Asaratos oikos*, des ungefegten Bodens nach dem Mal, auf welchem sich zwischen abgenagten Knochen, Muscheln, Nußschalen und Obstkernen Mäuse tummeln.

Ein eigenes Kapitel ist den Wandmalereien des „östlichen ersten Stils“ gewidmet, von denen es jedoch nur sehr wenige Beispiele gibt. Eine dieser Dekorationen ersten Stils, diejenige aus Erythrai, hat der Verf. aus fragmentarisch erhaltenen Putzstücken selbst rekonstruiert und kommt zu dem Ergebnis, daß sie in allen wesentlichen Elementen den Malereien ersten Stils in Griechenland entspreche. Mit malerischen Mitteln und plastischen Stuckaturen wird eine gebaute Wand mit einem Sockel, einer Hauptzone mit Marmor-Orthostaten, einem vorkragenden Gesims mit architektonischen Ornamentfriesen, einer Quaderzone und einer offenen Oberzone mit einer Säulenstellung wiedergegeben. Befremdlich wirkt deshalb die Rekonstruktion einer einzelnen kleineren Säulenstellung mit Gebälk als Ädikula, die die isodomen Lagen von schmalen Spiegelquadern und die darüber liegende Zone mit höheren gelben, randlosen „Steinblöcken“ überschneidet, während er keine Fragmente der zu erwartenden offenen Oberzone mit Säulen gefunden zu haben scheint. Dafür gibt es keine Parallelen; zudem zeigen auch die erhaltenen weißen Stuckfragmente (Farbtaf. 16) mit der gebälktragenden Säule keinerlei Spuren des Untergrundes, vor dem sie gesessen haben, so daß eine derartige Ergänzung nicht zwingend ist. Irritierend wirkt ferner die Bezeichnung der Frieszone über den Orthostaten als „Deckschicht“ (S. 89 ff.). Der bei Bauaufnahmen und Architekturbeschreibungen übliche Begriff wird in der Wandmalereiforschung, so weit die Rez. sieht, nicht benutzt; vgl. V. J. BRUNO, *Antecedents of the Pompeian First Style*, *Am. Journal Arch.* 73, 1969, 305–317, der beschreibt, daß die Orthostaten bekrönt werden („surmounted“) von verschiedenen Gesimsen und schmalen Quaderlagen; so auch A. LAIDLAW, *The First Style in Pompei: Painting and Architecture* (1985) Abb. 1 und 2, die von einer Oberzone mit verschiedenen profilierten Gesimsen und isodomen Spiegelquaderlagen spricht. Mit einer Deckschicht würde man in bezug auf Wandmalereien zunächst eine zweite Malschicht assoziieren, die die erste Schicht überdeckt. Gemeint ist aber eine abschließende Zone über den Orthostaten.

Leider kann der Verf. keine Angaben zur Datierung dieser Dekoration machen, so daß nicht zu beurteilen ist, in welchem zeitlichen Verhältnis dieser östliche erste Stil zu den Vergleichsbeispielen in Griechenland steht. Dies ist um so bedauerlicher, als auch in bezug auf die Inkrustationsmalereien in Griechenland Unsicherheiten hinsichtlich der Datierung bestehen und unterschieden wird zwischen einem frühen ‚Masonry style‘ mit Beispielen in Olynth und Samothrake im 4. Jahrhundert v. Chr. (PH. W. LEHMANN, *The Wall Decorations of the Hieron in Samothrace*, *Balkan Stud.* 5, 1964, 277 ff.; D. M. ROBINSON/J. W. GRAHAM, *Excavations at Olynthus VIII* [1938] 291 ff.; BRUNO a. a. O. 305 ff.) und dem griechischen ersten Stil mit Beispielen in Athen und Delos im 2. und frühen 1. Jh. v. Chr.

Als bisher nur in Vorberichten vorgestellten Neufund kann der Verf. die „besterhaltenen Wanddekorationen des ersten Stils in Kleinasien“ (S. 89) aus Knidos vorführen, die sich durch figürliche Friese zwischen den Quaderreihen auszeichnen. Von den über zehn Friesen, die z. T. noch nicht vollständig zusammengesetzt und restauriert sind, stellt der Verf. einen Fries in guten Farbabbildungen vor, die jedoch vor allem den bedauerlich schlechten Erhaltungszustand der figürlichen Malereien vor Augen führen. Nur schwer kann man dem Verf. bei der Identifizierung der Figuren als Achill und Chiron im Beisein von Peleus und Thetis sowie Apollon und den Musen folgen und so auch nicht entscheiden, ob der Achill und Chiron-Darstellung dieselbe Vorlage zugrundeliegt wie dem gleichnamigen Bild aus der sog. Basilika von Herculaneum. In bezug auf die Datierung gilt das gleiche wie für Erythrai. Es wäre interessant zu wissen, ob die Malereien von denjenigen in Delos oder Athen (2. bis Anfang 1. Jh. v. Chr.) abhängig sind oder nicht und ob bzw. worin sie sich von diesen unterscheiden, zumal der Verf. diese

Dekorationen nicht zu den späthellenistischen Malereien in der Türkei rechnet, die erst im folgenden Kapitel behandelt werden.

Für wichtig hält der Verf. die Feststellung, daß sich die Malereien ersten Stils in den vier Zentren Pergamon, Erythrai, Priene und Knidos in bezug auf die Profilierung der Gesims- und Frieszone über den Orthostaten gleichen, in den Motiven der Ornamentfrieze jedoch Unterschiede bestehen. Derartige Feststellungen sind allerdings problematisch, solange man von einer Fundstelle nicht mehrere Dekorationen ersten Stils nachweisen kann und es nicht auszuschließen ist, daß eben diese Unterschiede in der Ornamentik auch an ein und demselben Ort vorkommen können.

Unter der Überschrift „Malerei und Mosaik des späten Hellenismus“ werden zunächst drei bemalte Kriegerstelen aus der Nekropole von Sayda beschrieben; hier vermißt man einige über die bloße Beschreibung hinausgehende Informationen zur Datierung, Typologie oder Herkunft dieser Stelenform und zu den Malern bzw. den Werkstätten. Es folgen eine Anzahl von ornamentalen, hauptsächlich mit geometrischen Mustern verzierten Mosaiken aus verschiedenen Fundorten, die ebenfalls lediglich beschrieben werden, ohne daß auf Stilmerkmale, Datierungsanhaltspunkte, Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten oder Veränderungen gegenüber früheren Mosaiken aufmerksam gemacht wird. Dazwischen wird die partiell erhaltene Ausmalung von zwei Räumen im Haus des Konsuls Attalos in Pergamon aufgeführt (S. 101 ff. mit Abb. 70), die in einer späteren Phase mit einer Marmorplattenverkleidung überdeckt wurde. Die Bemalung gibt einen perspektivisch gemalten verkröpften vorspringenden Sockel wieder, auf dem ein Kantharos mit zwei Vögeln steht und von dem aus man einen Durchblick auf einen Garten im Hintergrund hat. Der Verf. fühlt sich an ein von Plinius als Werk des Pergameners Sosos überliefertes Taubenmosaik des 4. Jhs. v. Chr. erinnert, das in römischen Kopien erhalten ist, und vergleicht darüber hinaus das Bild der trinkenden Vögel an dem Krater mit dem bekannten Gartenbild aus dem Haus der Livia in Prima porta, das nach der geläufigen Forschungsmeinung dem zweiten Stil zugewiesen und in die Zeit um 30–20 v. Chr. datiert wird (vgl. u. a. R. LING, *Roman Painting* [1991] 149 f. Abb. 158). Unverständlicherweise datiert er jedoch die Malereien im Haus des Konsuls Attalos in die ersten nachchristlichen Jahre. Möglicherweise geht der Verf. damit von E. SIMON (*Augustus* [1986] 211 Taf. 34) aus, die die Gartenmalereien im Haus der Livia in Prima porta um die Jahrhundertwende ansetzt und dem frühen 3. Stil zuweist, worin ihr allerdings niemand gefolgt ist. Unverständlich bleibt darüber hinaus, warum der Verf. die pergamenischen Malereien dem Späthellenismus zurechnet, der demnach in Kleinasien bis ins 1. Jh. n. Chr. dauern würde. Außerdem ergäbe sich aus dieser Datierung die Konsequenz, daß in Pergamon nicht die Entwicklung vom 2. zum ornamentalen flächigen dritten Stil vollzogen würde, die in Italien und in den nordwestlichen Provinzen seit etwa 19 v. Chr. einsetzt und mit den um 12 v. Chr. entstandenen Malereien in der Cestius-Pyramide in Rom vollzogen ist (vgl. R. THOMAS, *Die Dekorationssysteme der römischen Wandmalerei von augusteischer bis in trajanische Zeit* [1995] 27 ff.).

In der bisherigen Forschung wurden die Malereien im Haus des Konsuls Attalos kontrovers eingestuft. Es lassen sich im wesentlichen zwei Datierungsvorschläge unterscheiden, die entweder für eine Entstehung in der Zeit des zweiten Stils (H. G. BEYEN, *Die Pompejanische Wanddekoration vom zweiten bis zum vierten Stil* 2 [1960] Textbd. 363 ff.) oder in severischer Zeit plädieren (A. RUMPF, *Malerei und Zeichnung der klassischen Antike. Handbuch der Archäologie IV 1* [1953] 189; M. BORDA, *La Pittura Romana* [1956] 113). Betrachtet man die Pergamener Gartenmalerei genauer, vor allem auch die anschließenden besser erhaltenen Partien (A. CONZE, *Altortümer von Pergamon I 2* [1918] 287 ff.; BORDA a. a. O. 113), fällt auf, daß die Perspektive des verkröpften Sockels nicht konsequent durchkonstruiert ist. So wirft zwar der Sockelvorsprung nach rechts einen Schatten, aber die linke vordere Kante des vorspringenden Teils geht nahtlos in den eigentlich zurückliegenden Sockelteil über. Auch liegt der Garten nicht richtig hinter der scheinbaren Brüstung, sondern die stilisierten Rankenbäume sitzen auf einer in Fortsetzung der Sockeloberseite nach hinten verbreiterten Fläche. Solche virtuosen Ungenauigkeiten und Vermischungen von realen und ornamentalen Elementen kommen in der Zeit des zweiten Stils nicht vor. Geläufig sind derartige, inkonsequent konstruierte dreidimensionale Architekturen in Verbindung mit flächigen ornamentalen Elementen vielmehr in antoninischer und späterer Zeit, weshalb auch Borda die Dekoration ins frühe 3. Jahrhundert n. Chr. datierte. Dazu paßt auch die Beobachtung, daß der neue Besitzer Attalos Paterklianos das Haus um 200 n. Chr. umbauen und neu ausstatten ließ. (CONZE a. a. O. 287 f.; vgl. auch W. RADT, *Pergamon* [1999] 98 f. Abb. 44, der die Ausmalung dieser östlichen Räume in die römische Kaiserzeit datiert, im Unterschied zu den späthellenistischen Mosaiken in den westlichen Räumen). Bestätigt wird dieser Datierungsvorschlag durch Neufunde der letzten Jahre. Man vergleiche beispielsweise die antoninischen Malereien aus dem Haus der Livia in Prima porta (G. MESSINEO, *La Via Flaminia* [1991] 201 ff. bes. 237 ff. Abb. 282–285) oder die Dekorationen von der Piazza del Cinquecento in Rom (*Antiche Stanze. Un quartiere di Roma imperiale nella zona di Termini*. Ausstellung Museo Nazionale Romano Terme Diocleziano, Rom [1996] 122 ff.). Eine noch näherliegende Parallele für eine Wanddekoration mit nachempfundenen Architekturen zweiten Stils, in diesem Falle Säulen, ist in der Ausmalung des sog. Theaterzimmers in Ephesos zu sehen, die in antoninische Zeit datiert wird

(V. M. STROCKA, Die Wandmalerei der Hanghäuser in Ephesos [1977] 45 ff. Abb. 54 ff.). Diese Datierung der Wandmalereien können auch die Untersuchungen von D. SALZMANN (Arch. Anz. 1993, 389 ff. bes. 396) nicht relativieren, der nachweist, daß die Malereien älter sein müssen als das Mosaik, welches bisher (D. LEVI, Antioch Mosaic Pavements [1947] 381 Anm. 102; 437 Anm. 105) in die zweite Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. datiert wurde. Da das Mosaik an den vor die Malereien gesetzten Inkrustationssockel anstößt, gehört also auch das Mosaik dieser späteren Erneuerungsphase an.

Von Bedeutung sind die im folgenden Kapitel vorgestellten Beispiele von Wandmalereien des östlichen zweiten Stils aus Samosata (S. 111 ff.), da sie ein wichtiges Argument in der Diskussion um die Frage, ob der zweite Stil in Italien oder in Griechenland entstanden ist, beisteuern könnten. Dazu müßten aber Anhaltspunkte für ihre Entstehungszeit gesucht werden. Als wesentliche Merkmale des östlichen zweiten Stils definiert der Verf. den Verzicht auf jegliche plastischen Stuckelemente. Plastische Architekturteile wie Säulen oder Quaderspiegel werden nur noch mit malerischen Mitteln angegeben. Der Wandaufbau mit Sockel, Mittelwand mit großen abwechselnd breiten und schmalen Platten und mit einer Oberzone mit durchgehenden Lagen von schmalen, isodomen Quadern entspricht dabei im wesentlichen dem ersten Stil. Deshalb, so folgert der Verf., „lassen sich alle Beispiele, die nur Malerei zeigen, zum zweiten Stil rechnen“ (S. 111). Aus einer Anmerkung geht hervor, daß der Verf. seine Definition des „östlichen zweiten Stils“ auf die Wandmalereien in dem hellenistischen Haus in Amphipolis stützt, die bisher das einzige bekannte Beispiel eines östlichen zweiten Stils darstellten (zu der vom Verf. zitierten Literatur wäre als wichtigste neuere Literatur nachzutragen: G. TOUCHAIS, Bull. Corr. Hellénique 107, 1983, 800 ff. Abb. 110; R. TYBOUT, Aedificiorum figurae [1989] 145 f.; 151 f. Taf. 75,2; A. ANDREOU, Griechische Wanddekorationen [1989] 43 f. Kat. Nr. 24 Taf. 14,2; 15–16). Da die Malereien in Amphipolis, die als zweite Malschicht eine ältere Dekoration im ‚Masonry style‘ ersetzen, nicht genauer datierbar sind, besteht theoretisch die Möglichkeit, daß sie erst nach den Beispielen in Italien entstanden sind.

Die Ähnlichkeit der Fragmente und der in situ an der Wand erhaltenen Reste in Samosata (Abb. 79) mit den vollständig erhaltenen Dekorationen in Amphipolis ist frappierend. In beiden Fällen sind in einzelne der großen Orthostaten in der Hauptzone felderbreite Rauten eingestellt. Darin und in der niedrigen Sockelhöhe unterscheiden sich diese Beispiele von den frühen Vertretern des zweiten Stils in Italien (Rom, Casa dei Grifi; LING a. a. O. 24 f. Abb. 20–21). In Amphipolis sind zusätzlich vor die Quaderwand Säulen gemalt, die anders als in der Casa dei Grifi nicht auf perspektivisch wiedergegebenen vorspringenden Sockeln stehen. Richtig erkannt hat der Verf. die Bedeutung seines Befundes: „Die Unterschiede zwischen Ost und West und die Frage nach der Entstehung und nach Vorläufern werden sich nach der Vermehrung der Beispiele wohl von selbst ergeben“ (S. 111). Allerdings läßt es der Verf. bei dieser lapidaren Bemerkung bewenden.

Das letzte Kapitel befaßt sich mit der Malerei und den Mosaiken in der römischen Kaiserzeit, die in der Regel ohne Datierungsangabe in lockerer Aneinanderreihung vorgeführt werden, wobei die Reihenfolge weder nach topographischen Gesichtspunkten angelegt ist, noch eine relative chronologische Abfolge erkennen läßt. Auf ein Wandmalereifragment aus den Hanghäusern von Ephesos mit einer Darstellung des sitzenden Sokrates, das von V. M. Strocka in flavische Zeit datiert wird, folgt das große Okeanosmosaik aus Antiocheia, das frühestens aus antoninischer Zeit stammen kann. Daran schließen sich zwei Beispiele von neu gefundenen Mosaiken aus dem oberhalb des Demeter- und Heraheiligtums gelegenen Bau Z in Pergamon an, darunter ein Maskenmosaik mit von Flechtbändern eingefassten Oktogonen, das ebenfalls aus der zweiten Hälfte des 2. Jhs. stammt. Der Verf. vergleicht den Neufund mit dem Homermosaik aus Seleukia, das in gleicher Weise von Flechtbändern gerahmte Bilder zeigt, in diesem Falle Porträtbüsten. Verwundert ist man über die in diesem Zusammenhang allzu ausführliche halbseitige tabellarische Aufführung der dargestellten Dichter und Philosophen und ihrer Lebensdaten. Danach werden *opus sectile*-Böden mit geometrischen Mustern aus bunten Marmorstücken aus Pergamon vorgestellt, die zu den „frühesten Dekorationen dieser Art in Kleinasien“ gehören (S. 125). Der Verf. fügt die Bemerkung hinzu: „Wie bekannt, geht der Bodenbelag aus *opus sectile* in die augusteische Zeit zurück.“ Will der Verf. damit andeuten, die Böden aus Pergamon stammten aus augusteischer Zeit, oder will er damit nur den Zeitpunkt für das Aufkommen der *opus sectile*-Arbeiten in Italien angeben? Anschließend kommt der Verf. auf Ephesos zurück und stellt ausführlich die neue, von E. Simon vorgeschlagene Deutung des ‚Acheloos-Bildes‘ in der Oberzone des sog. Theaterzimmers als Darstellung Philoktets vor, für welches es offenbar auch Anhaltspunkte für eine neue Datierung gibt, wie aus der Bildunterschrift hervorgeht: Das Bild ist „wohl nicht antoninisch, sondern dem fortgeschrittenen 3. Jh. n. Chr. zuzurechnen“ („freundliche Mitteilung F. Krinzing“ zu Farbtaf. 27). Leider fehlt eine Begründung, weshalb die von STROCKA (a. a. O. 45 ff.) vertretene Datierung zu revidieren sei. Es wäre von Bedeutung zu wissen, ob es Erkenntnisse dafür gibt, daß es sich bei dem Bild in der Oberzone um eine spätere Erneuerung handelt, oder ob die gesamte Ausmalung, die hier leider nicht mitabgebildet wird, erst ins 3. Jh. gehören kann.

Leider wird die schlechte Qualität der Farbabbildung des großartigen Mosaikbodens aus Tarsos der Qualität des aus der „späten römischen Kaiserzeit“ stammenden Bodens nicht gerecht (erste Hälfte des 3. Jhs. n. Chr., vgl. L. BUDDÉ, *Antike Mosaiken in Kilikien* 2 [1972] 125; dort auch erheblich bessere Abb.).

In Zusammenhang mit Beispielen, die in den Bildunterschriften pauschal als „spätantike Mosaiken“ eingestuft werden, wie dem Thetis-Mosaik aus Anazarbos (zweite Hälfte 3. bis Anfang 4. Jh. n. Chr., vgl. BUDDÉ a. a. O. 85) und dem Ringkämpfermosaik aus Aigeai (die Datierung schwankt von severischer Zeit bis in die Mitte des 4. Jhs., BUDDÉ a. a. O. 68) führt der Verf. auch einfache geometrische Mosaiken in Schwarzweiß und wenig Gelb aus dem römischen Hofhaus am Westmarkt (nicht Nordmarkt, wie der Verf. S. 129 f. schreibt; vgl. G. KLEINER, *Das römische Milet. Sitzungsber. Wiss. Ges. J. W. Goethe-Univ. Frankfurt a. M.* 8, 1969, Nr. 5 [1970] Kartenbeil.) in Milet an, die zusammen mit einem weißgrundigen Fries von Meerwesen im Peristyl angelegt wurden und sehr große Ähnlichkeit mit den im 1. bis frühen 2. Jh. n. Chr. geläufigen Schwarzweißmosaik zeigen. Da Schwarzweißmosaik in spätromischer Zeit ausgesprochen ungewöhnlich wären (vgl. z. B. die spätromischen geometrischen Mosaiken von Antiochia, S. D. CAMPBELL, *The Mosaics of Antioch* [1988]) wäre hier zumindest ein Hinweis darauf angebracht, daß es sich dem Ausgräber A. von Gerkan zufolge um eine spätere, vermutlich spätantike Reparatur eines älteren Mosaiks aus derselben Zeit wie der Palast des Konsuls Attalos in Pergamon handelt, unter Beibehaltung der alten Muster (A. VON GERKAN, *Kalabaktepe, Athenatempel und Umgebung. Milet* 1,8 [1925] 94 ff.).

Von Milet wechselt der Verf. zu Fragmenten spätantiker Mosaiken in Misis in der Südosttürkei und in Edessa, um dann auf eine Inkrustationsmalerei aus der „späteren römischen Kaiserzeit“ in Ephesos (Bildunterschrift zu Abb. 96 auf S. 135; vgl. STROCKA a. a. O. 36 ff., Datierung um 300) zurückzukommen. Die willkürliche, beschränkte Auswahl von einzelnen Ausschnitten aus Wandmalereien in Ephesos läßt leider die Gelegenheit ungenutzt, gerade durch das reiche Fundmaterial aus diesem Ort einen guten Überblick über die nachpompejanische Wandmalerei und die verschiedenen vom 2. bis ins 5. Jh. möglichen Dekorationssysteme zu vermitteln.

Nach einer Beschreibung des „spätantiken“ Mosaiks mit den drei Grazien aus Korykos geht der Verf. nochmals auf Ephesos ein und schließt seine Abhandlung mit der Vorstellung eines der seltenen Beispiele antiker Glasmosaiken.

Die knappe Vorlage der Mosaiken und Malereien aus der Türkei kann den vom Verf. selbst definierten Ansprüchen durchaus genügen, insofern als sie einen ersten, wenn auch unvollständigen Überblick über die Reichhaltigkeit des Materials bietet, der dazu anregen sollte, sich intensiver unter typologischen und kunsthistorischen Aspekten damit zu beschäftigen.