

Agnes Allroggen-Bedel

Megalographien in der römisch-kampanischen Wandmalerei

Überlegungen zu ihrer Interpretation

für Harald Mielsch

Die wenigen in der römisch-kampanischen Wandmalerei überlieferten Megalographien gehören zu den am häufigsten interpretierten Zeugnissen der Antike. Es gibt kaum einen Wandmalereikongress, auf dem nicht neue Deutungen präsentiert werden; die Bibliographie zum Mysterienfries¹ und zum Fries aus der Villa des Publius Fannius Synistor in Boscoreale² ist beeindruckend. Wie Gilles Sauron feststellt, ist der Fries aus Boscoreale »malade de ses interprètes«³, denn es gebe »une vingtaine d'interprétations contradictoires, ce qui en fait au moins dix-neuf de trop«⁴.

Aber auch die Wandmalereien aus der erst in den neunziger Jahren entdeckten Villa in Terzigno (Taf. 1, 1), ebenfalls Szenen mit großformatigen Figuren und Architekturelementen, haben bereits eine ganze Reihe unterschiedlicher Interpretationen erfahren; Diskussionen und Kontroversen sind in vollem Gange. Nach einer ersten Meldung über die Neuentdeckung⁵, die auch beim Internationalen Archäologenkongress 1998 in Amsterdam vorgestellt wurde, veröffentlichte Caterina Cicirelli die Malereien im Katalog der Ausstellung »Storie da un'eruzione«⁶. Noch im selben Jahr schlug Valeria Sampaolo eine abweichende Interpretation vor⁷, und Eric Moormann veröffentlichte wenig später in der Festschrift für Volker Michael Strocka eine ausführliche Deutung der

Der Beitrag ist die Druckfassung eines Vortrags beim Kolloquium »Imo in medio«, das am 11. und 12. Juni 2009 im Archäologischen Institut am Bonner Hofgarten anlässlich des fünfundsiebzigsten Geburtstags von dessen scheidendem Lehrstuhlinhaber Harald Mielsch stattfand. – Für Anregungen, Kritik und mannigfache Unterstützung dankt die Verfasserin Bettina Bergmann, Maria Paola Guidobaldi, Annalis Leibundgut-Maye, Paola Miniero, Eric M. Moormann, Anita Rieche und Olaf Dräger.

¹ Bibliographie bis 1998 s. L. Garcia y Garcia, *Nova bibliotheca Pompeiana. 250 anni di bibliografia archeologica*. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Soprintendenza Archeologica di Pompei, Monografie 14 (Roma 1998) Bd. II 1322; G. Sauron, *La grande fresque de la villa des Mystères à Pompéi. Mémoires d'une dévôte de*

Dionysos (Paris 1998); Mielsch, *Wandmalerei* 40–45 Abb. 26–40.

² Bibliographie bis 1998 s. Garcia y Garcia (Anm. 1) 1321. Neuere Bibliographie: St. de Caro u. a. (Hrsg.), *Roman Frescoes from Boscoreale. The Villa of Publius Fannius Synistor in Reality and Virtual Reality*. The Metropolitan Museum of Art Bull., Spring 2010, 47 f.

³ G. Sauron, *Topoi* 6, 1, 1996, 87–117.

⁴ Ders., *Pallas. Rev. études ant.* 60, 2002, 317.

⁵ C. Cicirelli, *Riv. St. Pompeiani* 8, 1997, 175–179.

⁶ C. Cicirelli in: A. d'Ambrosio / P. G. Guzzo / M. Mastroberto (Hrsg.), *Storie da un'eruzione. Pompei, Ercolano, Oplontis. Ausst. Neapel 2003 (Mailand 2003)* 214–220.

⁷ V. Sampaolo in: P. G. Guzzo (Hrsg.), *Storie da un'eruzione. In margine alla mostra (Pompeii 2005)* 113–126.

Malereien⁸, die jedoch kurz darauf von Strocka selbst ganz entschieden abgelehnt wurde⁹. Dass die Debatte, wie von Moormann bereits vorhergesagt, weitergehen wird, zeigten die Diskussionen anlässlich eines 2010 in Brüssel und Mariemont veranstalteten Kolloquiums über die Malereien aus der Villa von Boscoreale, bei dem Moormann und Strocka ihre gegensätzlichen Positionen zur Deutung der Malereien aus der Villa in Terzigno erneut erläuterten¹⁰.

Im Folgenden soll kein neuer Deutungsversuch für eine dieser Dekorationen unternommen werden. Gegenstand des Beitrags sind nicht die Malereien selbst oder ihre Deutung, es geht vielmehr um die Tatsache der vielen, zumeist kontrovers diskutierten Interpretationen selbst. Warum erfahren gerade diese Malereien so viele unterschiedliche Deutungen, und warum ist es anscheinend besonders schwierig, eine überzeugende Interpretation zu finden? Handelt es sich nur um das in der Kunstwissenschaft nicht gerade seltene Phänomen unterschiedlicher Methoden, Schulen oder Ideologien und damit nur um ein Problem der modernen Archäologie? Wie erging es den zeitgenössischen Betrachtern? War die Darstellung für sie auf den ersten Blick zu verstehen, oder mussten auch sie sich um die Interpretation bemühen?

Zu diesen Fragen sollen im Folgenden einige Überlegungen vorgetragen werden, allerdings ohne den Anspruch, eine Lösung zu bieten. Auch hier wird es bei Vermutungen und Hypothesen bleiben.

Die Bezeichnung »Megalographie« geht auf Vitruv zurück, der als einziger den in der antiken Literatur sonst nirgends überlieferten Begriff »megalographia« verwendet¹¹. Bei einer der beiden Stellen in Vitruvs Werk »De architectura« (7, 4, 4) handelt es sich um eine Konjekture, mit der das sonst unbekannte Wort »melographia« ersetzt wurde¹². Aber auch die einzige Stelle, die tatsächlich »megalographia« überliefert (7, 5, 2), ergibt keine eindeutige Definition¹³. So kommt Burkard Wesenberg nach einer sorgfältigen Interpretation des Vitruvtextes zu dem Schluss: »angesichts des undeutlichen Befundes ist bezüglich der Wortbedeutung vom megalographia Sicherheit auch nicht annähernd zu erlangen.«¹⁴

Die Entstehungszeit von Vitruvs Werk und die von ihm im Zusammenhang mit diesem Begriff aufgezählten Motive – »deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia« – legen es nahe, ihn mit dem Zweiten Stil und mit Wandmalereien wie denen in der Villa dei Misteri, der Villa von Boscoreale oder mit den Odysseefresken vom Esquilin zu verbinden¹⁵. Ob Vitruv jedoch tatsächlich diese Art von Darstellungen meint, und ob er sich überhaupt auf Wandmalereien und nicht auf Tafelbilder bezieht, ist keineswegs gesichert, so dass sehr unterschiedliche Bildgattungen mit diesem Begriff verbunden werden¹⁶.

Im Gegensatz zu Wesenberg geht Sauron auf Grund einer anderen Lesart des Vitruvtextes davon aus, dass sich der Passus über die Megalographie ausdrücklich auf Dekorationen wie den

⁸ E. M. Moormann in: T. Ganschow / M. Steinhart / D. Berges (Hrsg.), *Otium. Festschrift für Volker Michael Strocka* (Remshalden 2005) 257–266.

⁹ V. M. Strocka, *Mitt. DAI Rom* 112, 2005/06, 79–120.

¹⁰ Moormann (Anm. 8) 266: »Ich werde bestimmt nicht der letzte sein, der versucht, die Malerei von Terzigno zu deuten«. Er zitiert Rolf Tybouts warnenden Hinweis auf die Villa dei Misteri und die Villa von Boscoreale sowie die »vielen hoffnungslosen Versuche zur Interpretation«.

¹¹ B. Wesenberg, *Certae rationes picturarum. Marburger Winkelmann-Progr.* 1975/76, 23–43.

¹² Ebd. 32, mit Diskussion der unterschiedlichen Lesarten: »Wie so oft, wenn ein Text dem unmittelbaren Verständnis

sich verschließt, musste die Stelle sich verschiedene Emendationen gefallen lassen.«

¹³ »Nonnulli locis item signorum megalographiam habentes: deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia« (»Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land«, Übers. Curt Fensterbusch).

¹⁴ Wesenberg (Anm. 11) 40.

¹⁵ Mielsch, *Wandmalerei* 40–48; 50–53.

¹⁶ Wesenberg (Anm. 11) 37 f. Anm. 53 (mit Auflistung der unterschiedlichen Definitionen).

Mysterienfries und den Zyklus aus Boscoreale bezieht¹⁷. Sauron deutet die Formulierung »nonnullis locis« als einen Hinweis darauf, dass es sich bei den Megalographien um eine seltene und vorübergehende Erscheinung innerhalb des Zweiten Stils handelte. Auch Alix Barbet handelt die großen Figurenfriese als »Megalographien« ab¹⁸. Dagegen verwenden weder Roger Ling noch Harald Mielsch den Begriff im Zusammenhang mit der Mysterienvilla oder der Villa von Boscoreale¹⁹. Unabhängig von dieser Diskussion wird das Wort im Folgenden in der gängigen Begrifflichkeit verwendet, nämlich für Wandmalereien mit großformatigen szenischen Figurenbildern, die vor oder zwischen gemalten Architekturelementen erscheinen.

Das berühmteste Beispiel einer solchen als Megalographie bezeichneten Malerei ist zweifellos der bekannte Mysterienfries²⁰. Der gute Erhaltungszustand der Malereien und die Tatsache, dass sie sich noch in situ befinden, tragen wesentlich zu ihrer Wirkung bei. Beim Betreten des Raumes scheint man sich mitten zwischen den dargestellten Gestalten zu befinden und am Geschehen teilzunehmen. Seit seiner Entdeckung hat der Fries die Phantasie der Betrachter vielfältig inspiriert und nicht nur zahlreiche archäologische, sondern auch psychoanalytische Interpretationen erfahren²¹.

Im Gegensatz zu den Dekorationen in der Mysterienvilla wurden die Malereien in der zwischen 1899 und 1902 in Boscoreale ausgegrabenen Villa von den Wänden abgenommen, auseinanderge schnitten und verkauft, so dass sie heute über mehrere Museen verstreut sind²². Auch die Dekoration des Oecus H mit dem berühmten Figurenfries ist nur in einzelnen Abschnitten erhalten. Um eine Vorstellung vom ursprünglichen Zusammenhang der Fragmente und von ihrer Position innerhalb des Raumes zu gewinnen, ist man daher auf Rekonstruktionen angewiesen²³. In der Villa in Terzigno wurden die Malereien ebenfalls von den Wänden abgenommen, jedoch museal so rekonstruiert, dass der mit großformatigen Figuren und Architekturelementen ausge malte Raum als Ganzes erfahrbar ist²⁴ (Taf. 1, 1).

In situ geblieben ist auch die Dekoration der Sala degli Elefanti in der Casa del Sacello Iliaco in Pompeji²⁵ (Taf. 1, 2). Hier sind an einer der beiden Längswände auf rotem Grund ein großer Kandelaber und rechts und links davon zwei mächtige Elefanten dargestellt, auf deren Rücken Erosen reiten. Auf der gegenüberliegenden Wand sind die Reste einer weiblichen Gestalt zu erkennen, wahrscheinlich eine Muse. Die Malereien auf der Stirnwand waren bereits bei der Ausgrabung schlecht erhalten; zu sehen ist rechts eine sitzende, in einen hellen Mantel gehüllte männliche Figur mit übereinandergeschlagenen Beinen, vor der ein Globus steht. Links war vermutlich eine weitere Figur.

In der Villa dei Papiri bei Herkulaneum, von deren Dekoration bis zur Wiederaufnahme der Ausgrabungen in den neunziger Jahren nur einzelne, im achtzehnten Jahrhundert ausgeschnittene Malereifragmente bekannt waren, sind auf einer rotgrundigen Wand die Reste einer etwa lebens-

¹⁷ G. Sauron in: *Vivre, produire et échanger. Reflets méditerranéens. Mélange offerts à Bernard Lion* (Montagnac 2002) 511–515.

¹⁸ A. Barbet, *La peinture murale romaine. Les styles décoratifs pompéiens* (2 Paris 2009) 52–57.

¹⁹ R. Ling, *Roman Painting* (Cambridge 1992) 101–107; Mielsch, *Wandmalerei* 40–48.

²⁰ Mielsch, *Wandmalerei* 40–45 Abb. 26–40.

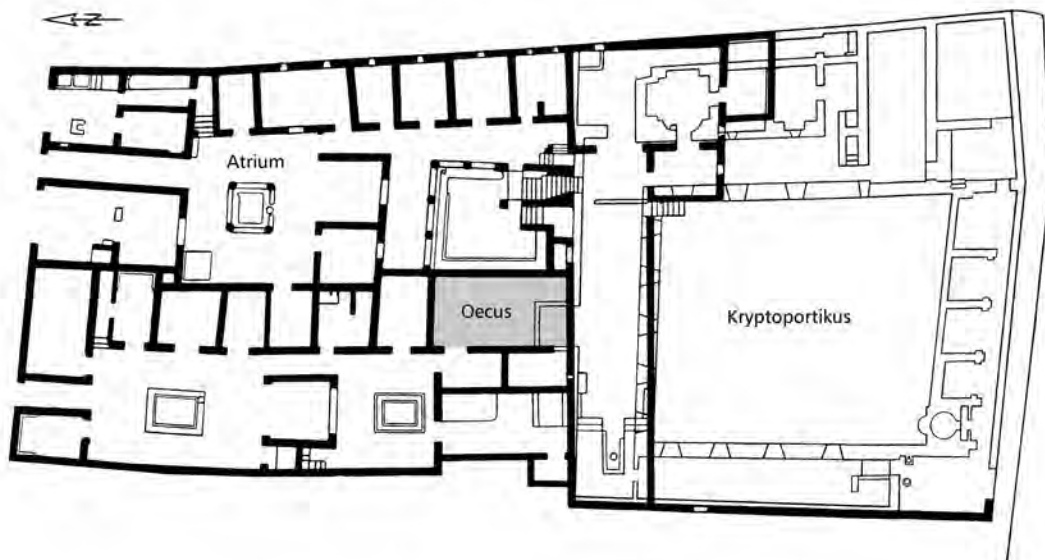
²¹ B. Bergmann in: V. C. Gardner Coates / J. L. Seydl (Hrsg.), *Antiquity Recovered. The Legacy of Pompeii and Herculaneum* (Los Angeles 2007) 231–269; zum psychoanalytischen Ansatz s. bes. 251–259.

²² St. De Caro in: ders. u. a. (Anm. 2) 4–10.

²³ Photomontage bei B. Andreae in: ders. / H. Kyrieles (Hrsg.), *Neue Forschungen in Pompeii und den anderen vom Vesuvausbruch 79 n. Chr. verschütteten Städten* (Recklinghausen 1975) 71–83 Abb. 59–71. Abbildungen der virtuellen Rekonstruktion des King's College Visualization Lab in London in: de Caro u. a. (Anm. 2).

²⁴ Zur Auffindung und zum Erhaltungszustand s. Cicirelli (Anm. 5) 175–179.

²⁵ V. Spinazzola, *Via dell'Abbondanza. Anni 1910–1923* (Rom 1953) 549–569 Abb. 608–621; *Pompeii. Pitture e Mosaici I* (Rom 1990) 324 f.; Mielsch, *Wandmalerei* 47 Abb. 43; D. Esposito, *Jahrb. DAI* 123, 2008, 63–68 Abb. 11; 13.



1 Pompeji, Casa del Sacello Iliaco (I 6, 4) und Casa del Criptoportico (I 6, 2).

großen weiblichen Figur erhalten²⁶ (Taf. 2, 1). Zu erkennen ist der nackte Oberkörper und ein Mantel mit breitem, violetter Saum, der ihren Unterkörper umhüllt, sowie ihr linker Arm und ein grüner Stab, bei dem es sich um einen Thyrsos handeln könnte. Obwohl die Ausgräber im achtzehnten Jahrhundert den Raum mit einem Stollen durchquerten und die Wand unmittelbar neben der Figur durchbrachen, haben sie die Wandmalerei offensichtlich übersehen. Ob es sich tatsächlich um eine Megalographie oder um eine vereinzelt Figur handelt, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen.

Aus einer Villa unweit von Baiäe stammen einige Wandmalereifragmente, die zu einer großformatigen Dekoration gehört haben müssen (Taf. 2, 2)²⁷. Zu erkennen sind zwei Hände und ein Teller mit Zweigen und dahinter eine Schuppensäule, ein für den Zweiten Stil charakteristisches Motiv. Paola Miniero vergleicht die Darstellung mit der Opferdienerin auf dem Fries in der Villa dei Misteri²⁸ und kommt zu einer entsprechenden Datierung. Die von ihr vorgeschlagene Rekonstruktion (Taf. 2, 3) ergibt eine Dekoration von beachtlicher Höhe; offensichtlich handelte es sich um einen hohen und entsprechend großen Raum.

Ob auch die in Bolsena gefundenen Fragmente einer Wandmalerei mit großformatigen Figuren zu einer Megalographie gehörten, ist nicht klar²⁹. Da die Bruchstücke, die von Dekorationen unterschiedlicher Stilstufen stammen, als Füllmaterial dienten, ist weder ihre ursprüngliche Anbringung noch ihre Herkunft bekannt³⁰. Die von Alix Barbet vorgeschlagene Rekonstruktion ergibt eine Dekoration aus dem Zweiten Stil, zu der mehrere figürliche Szenen in unterschiedlichem Maßstab gehörten³¹. Auf den Fragmenten sind ein Schemel mit dem Fuß einer ungefähr lebensgroßen Frau sowie Kopf und Schnabel eines Vogels zu erkennen, bei dem es sich um einen Schwan handeln könnte³². Barbet vermutet daher, es handle sich um Leda mit dem Schwan, wobei nicht mehr festzustellen ist, ob die Gruppe in eine szenische Darstellung eingebunden war³³.

Auch wenn generalisierenden Aussagen angesichts der geringen Zahl erhaltener Beispiele gewagt sind, so lassen sich doch einige Gemeinsamkeiten feststellen. Die hier als Megalographien bezeichneten Wandmalereien sind alle dem Zweiten Stil, dem »Architekturstil« zuzurechnen, und ihre Entstehung konzentriert sich auf einen relativ kurzen Zeitraum um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts. Anscheinend handelte es sich um eine vorübergehende Mode, denn danach verschwindet diese Gattung wieder³⁴.

Erstaunlich ist, wie lange die Megalographien – wie auch andere Dekorationen aus dem Zweiten Stil – erhalten blieben; offensichtlich wurden sie in Ehren gehalten³⁵. Es waren wohl vor allem die Eigentümer der vornehmen Villen und Stadtpaläste, die an der Tradition festhielten und den alten Wandschmuck bewahrten. Ein großer Teil der uns bekannten Villen am Golf von Neapel war wohl aus diesem Grunde zum Zeitpunkt der Verschüttung noch mit Malereien aus dem Zweiten Stil ausgestattet³⁶.

Die Nachfahren der Auftraggeber lebten demnach jahrzehnte- und generationenlang mit diesen Dekorationen. Der Mysterienfries war ebenso wie die anderen Megalographien beim Ausbruch des Vesuvs immerhin gut hundertzwanzig Jahre alt. Wenn Generationen mit diesen Malereien lebten, stellt sich die Frage, ob sich ihr Sinn den späteren Bewohnern noch erschloss, und ob man sie deshalb bewahrte. Parallelen aus der Neuzeit belegen, dass auch Dekorationen, deren Inhalte nicht mehr verstanden wurden, und die nicht mehr dem Zeitgeschmack entsprachen, erhalten blieben. Dies gilt beispielsweise für die barocke Ausstattung vieler Kirchen und Schlösser mit Malereien, deren Aussagen allenfalls teilweise, meist jedoch überhaupt nicht mehr verstanden wurden.

Denkbar wäre, dass die antiken Megalographien als Hinterlassenschaft der Vorfahren gesehen und gewürdigt wurden. Die Bedeutung, die man ihnen zumaß und deretwegen sie erhalten blieben, könnte sich sowohl auf ihre inhaltliche Aussage, als auch auf ihren künstlerischen oder auf ihren materiellen Wert bezogen haben. Vielleicht besaßen sie Erinnerungswert wegen eines der Vorfahren, vielleicht wurden sie als Antiquität gewürdigt, als eine besonders kostbare und kostspielige Dekorationsform der Vergangenheit.

Dies würde erklären, dass solche Ausstattungen anscheinend auch Umnutzungen und sozialen Wandel überlebten, beispielsweise die Umwandlung reicher suburbaner Villen in landwirtschaftlich geprägte Betriebe, wie etwa im Falle der Villa dei Misteri. Auch die Villa in Terzigno teilte offensichtlich das Schicksal zahlreicher Villen in der Gegend um den Vesuv, die nach dem Erdbeben von 62 n. Chr. vorwiegend als Produktionsstätten genutzt wurden³⁷. Offensichtlich gab es in der letzten Phase vor dem Ausbruch des Vesuvs in den Villen kaum durchgreifende Renovierungen; die älteren Dekorationen wurden nicht mehr ersetzt und blieben dadurch erhalten. Möglicherweise war es gerade diese Entwicklung, deretwegen besonders in den Villen die Malereien aus dem Zweiten Stil erhalten blieben³⁸.

²⁶ M. P. Guidobaldi / D. Esposito, *Cronache Ercolane* 39, 2009, 331–370, bes. 368; dies. / E. Formisano, *Vesuviana* 1, 2009, 43–180, bes. 172. – Zu den im 18. Jahrhundert ausgeschnittenen Malereien s. A. Allroggen-Bedel, *Cronache Ercolane* 6, 1976, 85–88; E. M. Moormann in: A. Corralini (Hrsg.), *Vesuviana. Archeologia a confronto* (Bologna 2009) 153–166.

²⁷ P. Miniéro / F. Zevi (Hrsg.), *Museo Archeologico dei Campi Flegrei III*. Liternum, Baia, Miseno (Neapel 2008) 76 f.; P. Miniéro / C. Capaldi in: I. Bragantini (Hrsg.), *Atti del X Congresso Internazionale dell’AIPMA (Association Internationale pour la peinture murale antique)*, Kongr. Neapel 2007. *AION Archeologia e Storia antica. Quaderni* 18, 2010, 387–394, bes. 389–392 Taf. 35, 2; 36, 1.

²⁸ Mielsch, *Wandmalerei* 40 Abb. 27.

²⁹ A. Barbet, *Bolsena V. La maison aux salles souterraines 2. Décors picturaux*. *Ecole française de Rome, Suppl.* 6 (Paris 1985) 118–134 Abb. 68–69 Taf. 25; 27.

³⁰ Ebd. 11.

³¹ Ebd. 134. Wandsystem mit Rekonstruktion der Leda s. ebd. Taf. 25. Architektonische Elemente s. ebd. 297–300 Kat. 32–35.

³² Ebd. 300 f. Kat. 36–38 Abb. 68 (Fuß der Leda); 69 (Schnabel des Schwans).

³³ Die Darstellung der Leda in dem nach ihr benannten Haus in Solunt ist dagegen auf die Mitte eines Wandfeldes gemalt und unterscheidet sich daher grundsätzlich von den anderen Beispielen, bei denen die Figuren vor der Wand zu stehen scheinen, s. M. De Vos, *Bull. Ant. Beschaving* 50, 1975, 217–219 Abb. 17; 18 a. b; M. Wolf, *Die Häuser von Solunt und die hellenistische Wohnarchitektur* (Mainz 2003) 64–68.

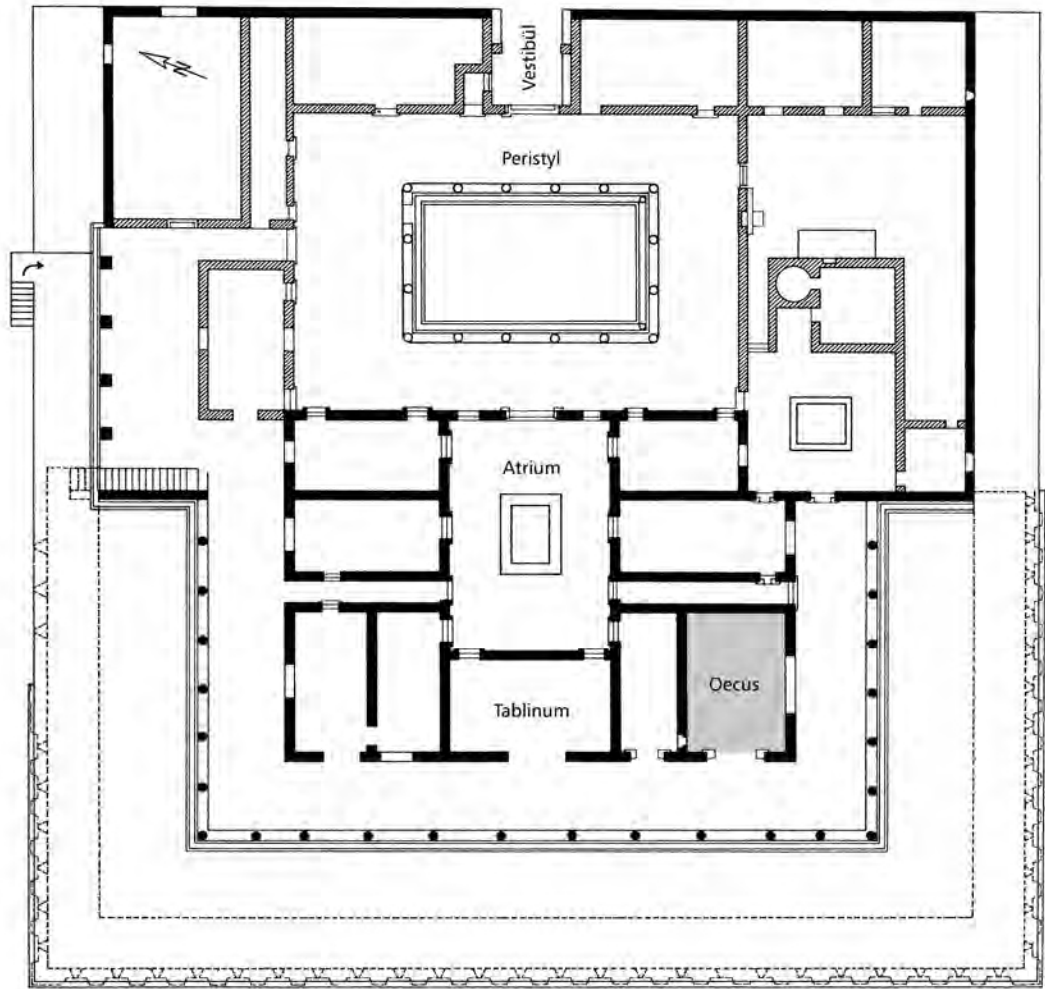
³⁴ Sauron (Anm. 4) 511.

³⁵ E. Heinrich, *Der zweite Stil in pompejanischen Wohnhäusern. Studien zur antiken Malerei und Farbgebung* 8 (München 2002) 54.

³⁶ A. Allroggen-Bedel in: *La regione sotterrata del Vesuvio. Studi e prospettive. Atti del convegno internazionale* 11–15 novembre 1979 (Neapel 1982) 519–530.

³⁷ J. H. d’Arms in: F. Zevi (Hrsg.), *Pompei* 79 (Neapel 1979) 65–86.

³⁸ Allroggen-Bedel (Anm. 36) 519–530.



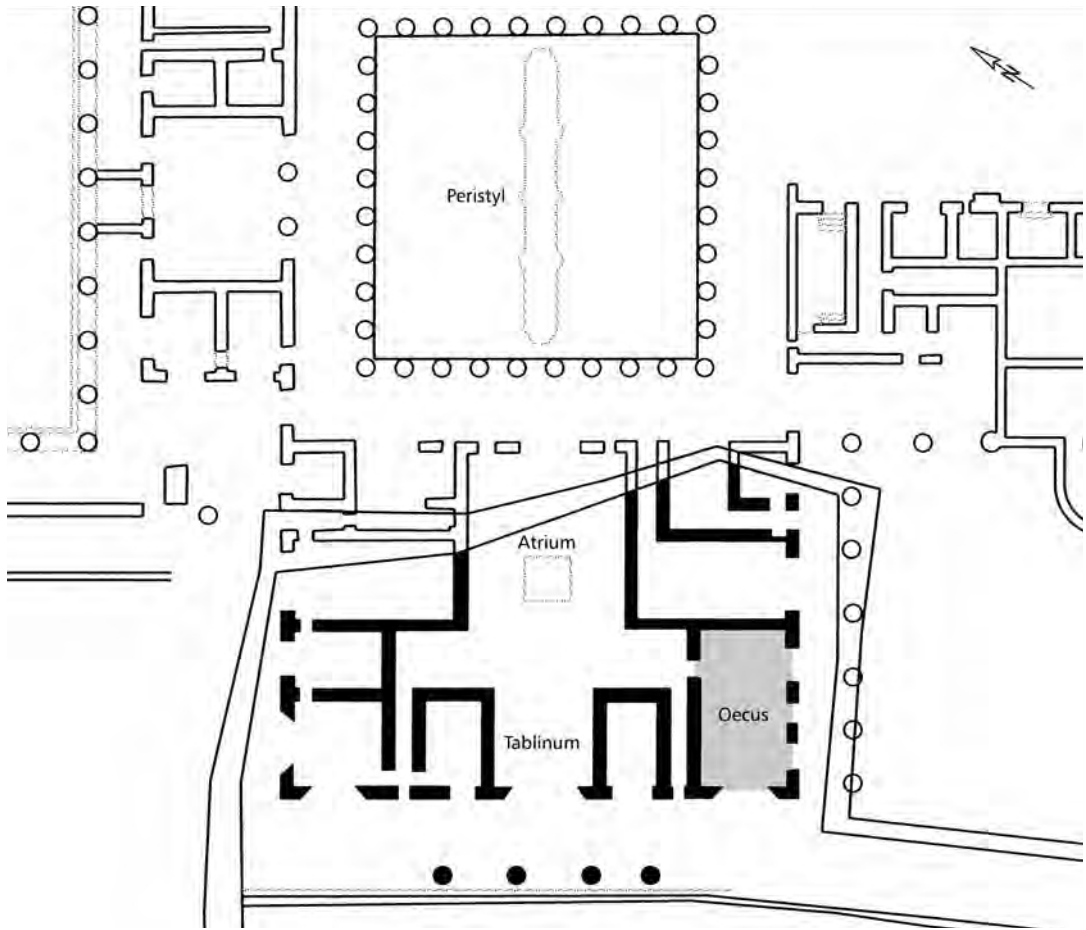
Abgesehen von den Fragmenten in Bolsena stammen die bisher bekannten Beispiele alle aus Kampanien. Sie wurden in herrschaftlichen Villen außerhalb der Städte gefunden, mit Ausnahme der Dekoration der sogenannten Sala degli Elefanti in der Casa del Sacello Iliaco in Pompeji (I 6, 4; Taf. 1, 2). Dieses zum Zeitpunkt der Verschüttung eher bescheidene Wohnhaus bildete seit dem späten zweiten vorchristlichen Jahrhundert eine Einheit mit der später wieder abgetrennten Casa del Criptoportico (I 6, 2)³⁹. Die beiden Häuser (Abb. 1) gehörten zu einer der prächtigsten Wohnanlagen in Pompeji, wie die hier erhaltenen Malereien bezeugen; die Dekorationen in der Kryptoportikus und in den angrenzenden Räumen sind eindrucksvolle Zeugnisse des Zweiten Stils⁴⁰.

Ob es auch in anderen herrschaftlichen Stadthäusern in Pompeji oder in Herculaneum Megalographien gab, ist ungewiss. Aus den luxuriösen villenartigen Anlagen, die in Pompeji über der Stadtmauer errichtet wurden, sind Dekorationen mit monumentalen Einzelfiguren bekannt, wie

³⁹ A. Wallace Hadrill, *Papers Brit. School Rome* 56, 1988, 161; F. Pesando, *Domus. Edilizia privata e società pompeiana fra III e I secolo a. C.* Soprintendenza Archeologica di Pompei. Monografie 12 (Roma 1997) 40–44.

⁴⁰ Lebensgroße Hermen im Kryptoportikus 17 (Pompeii. *Pittura e Mosaici I* [Rom 1990] 202–221) und im angrenzenden Oecus 22 (ebd. 254–269); s.a. Mielsch, *Wandmalerei* 49–50 Abb. 45; 46.

⁴¹ Esposito (Anm. 25) 80 Abb. 22.



2 (Buchseite gegenüber) Pompeji, Villa dei Misteri, Zustand in der Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts.
3 (oben) Herculaneum, Villa dei Papiri.

die von Domenico Esposito identifizierte Darstellung des Philoxenos⁴¹, die weibliche Gestalt im Haus des Marcus Fabius Rufus, die auch als Kleopatra gedeutet wird⁴², oder die beiden als Statuen dargestellten Gottheiten Apoll und Diana⁴³, bei denen die für diese Stilstufe charakteristische Ambivalenz zwischen lebenden Figuren und Statuen besonders deutlich ist⁴⁴.

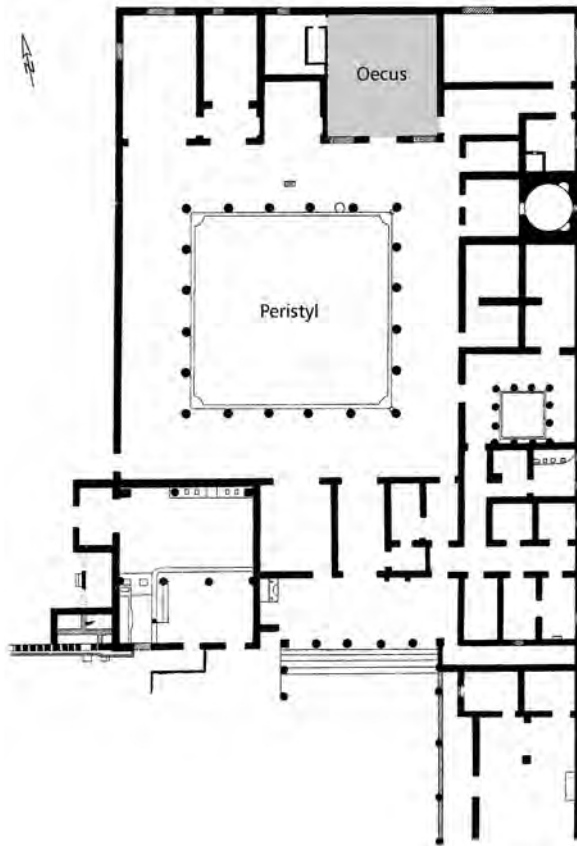
Innerhalb der Gebäude weist die Lage der Räume, in denen sich die als Megalographien bezeichneten Malereien befinden, ebenfalls Gemeinsamkeiten auf. In der Villa dei Misteri (Abb. 2) und in der Villa dei Papiri (Abb. 3) war die Situation nahezu identisch. Die Zimmer mit den Megalographien lagen jeweils im Hintergrund der Anlage, weit entfernt vom Hauseingang, der wie bei Villen üblich, zunächst in ein Peristyl und erst dann ins Atrium führte. Man konnte sie nur auf dem Weg durch mehrere andere Räume erreichen. In beiden Villen lagen sie unmittelbar an dem Säulenumgang, der die Terrasse über der Basis villae umgab und der in der Villa

⁴² Ebd. 52–61 Abb. 2–10.

⁴³ Ebd. 85–86 Abb. 27; 28. – Die Grabungen fanden 1763 statt (anders ebd. 85 Anm. 141), so A. Allroggen-Bedel, *Cronache Pompeiane* 2, 1976, 144–183.

⁴⁴ A. Allroggen-Bedel in: *Hellenistische Gruppen. Gedenkschrift für Andreas Linfert* (Mainz 1999) 357–363; E. M.

Moormann in: Y. Z. Eliav / E. A. Friedland / S. Herbert (Hrsg.), *The Sculptural Environment of the Roman Near East. Reflections on Culture, Ideology and Power. Interdisciplinary Studies in Ancient Culture and Religion* 9 (Löwen und Dudley [Massachusetts] 2008), 197–224.



dei Misteri erst in einer späteren Phase umgebaut wurde⁴⁵. Sie öffneten sich zur Landschaft und boten einen weiten Blick über den Golf von Neapel⁴⁶. Auch in der Casa del Sacello Iliaco befindet sich die Megalographie im rückwärtigen Teil des Hauses, hinter dem Atrium und an einer Terrasse über der Kryptoportikus, die hier eine Art Basis villae bildet (Abb. 1)⁴⁷. Obwohl es sich um ein Stadthaus handelt, ist die Lage an der Terrasse und oberhalb des tiefer gelegenen Gartens ähnlich wie die der entsprechenden Räume in der Villa dei Misteri und der Villa dei Papiri (Abb. 2 und 3).

Die Fragmente einer Megalographie im Museo dei Campi Flegrei in Baiae (Taf. 2, 1. 2) stammen aus einer Villa in exponierter Lage auf einem Felsvorsprung oberhalb der Punta epitaffio, »su un'altura in vista del Lucrino«, wie Paola Miniero die Position beschreibt⁴⁸. Die Bruchstücke wurden unterhalb der teilweise abgestürzten Anlage geborgen und gehörten zur Dekoration eines großen, an der Seite zum Meer hin gelegenen

Raumes. Auch hier gab es eine Basis villae und eine Portikus, an welcher der Raum mit der Megalographie lag. Möglicherweise handelte es sich um eine ähnliche Situation wie in der Villa dei Misteri und der Villa dei Papiri.

In der Villa von Boscoreale befand sich die Megalographie dagegen in einem vom Peristyl aus zugänglichen Raum (H) im Hintergrund der Anlage (Abb. 4). Er ist zwar ebenfalls vom Eingang weit entfernt, im Gegensatz den anderen Beispielen musste man jedoch nur das Peristyl passieren, um dorthin zu gelangen⁴⁹. Auch in der Villa von Terzigno (Abb. 5) lag die Exedra mit der Megalographie an einer Portikus, die ursprünglich wohl einen Garten umgab, weshalb Moormann die Lage in Terzigno zu Recht mit der Situation in der Villa von Boscoreale vergleicht⁵⁰.

Die bisher bekannten Megalographien befanden sich demnach alle in eher abgeschiedenen Teilen des Hauses und in nicht unmittelbar zugänglichen Räumen. Sie gehörten demnach nicht zum öffentlichen Bereich des Hauses und waren nur für einen sehr eingeschränkten Kreis besonders privilegierter Personen bestimmt.

⁴⁵ Grundriss aus der Phase vor dem Umbau s. J. R. Clarke, *The Houses of Roman Italy. 100 B. C. – A. D. 250. Ritual, Space, and Decoration* (Univ. of California Press 1991) 95 Abb. 28.

⁴⁶ In Oplontis wurde dieser Bereich, in dem es ebenfalls eine Megalographie gegeben haben könnte, noch nicht erreicht, s. ebd. 112 Abb. 41.

⁴⁷ Zur Lage des Raumes s. Pesando (Anm. 39) 43 f.

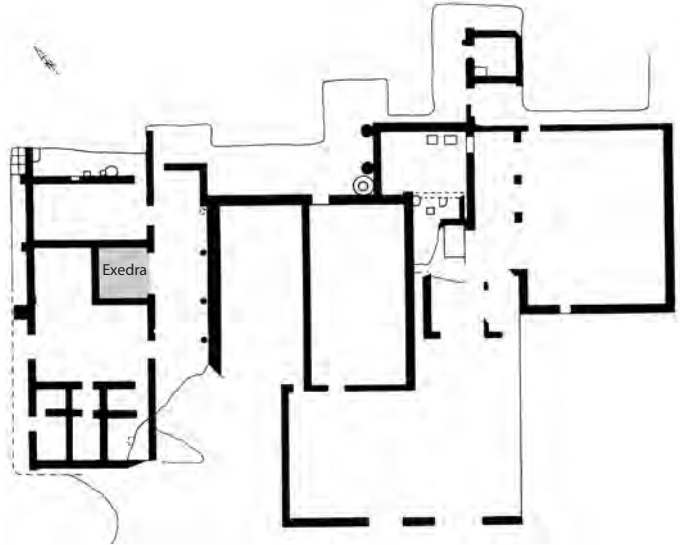
⁴⁸ Miniero/Capaldi (Anm. 27). Zur Villa s. M. Boriello / A. d'Ambrosio, *Baiae – Misenum. Forma Italiae, Regio I 14* (Florenz 1979) 48–52 Nr. 20.

⁴⁹ Zur Lage des Oecus mit der Megalographie und zu den Zugangswegen s. ausführlich B. Longfellow in: E. K. Gazda (Hrsg.), *The Villa of the Mysteries in Pompeii. Ancient Ritual. Modern Muse. The Kelsey Museum of Archaeology and The University of Michigan Museum of Art* (Ann Arbor 2000) 24–37, bes. 29.

⁵⁰ Moormann (Anm. 8) 257.

4 (Buchseite gegenüber)
Boscureale, Villa des Publius
Fannius Synistor.

5 (rechts) Terzigno, Villa 6.



Nach modernen Vorstellungen würde man annehmen, eine so aufwendige, prächtige Dekoration wie etwa der Mysterienfries sei so angebracht worden, dass sie von möglichst vielen Personen gesehen werden konnte. Wie unpassend dies gewesen wäre, geht aus Petronius' *Satyricon* hervor, denn zu den vielen Fehlern und Peinlichkeiten, mit denen sich Trimalchio als Emporkömmling zu erkennen gibt, gehört auch, dass er im quasi öffentlichen Eingangsbereich seines Hauses die wichtigsten Stationen seines Lebens auf die Wände malen und sich außerdem in Gesellschaft der Götter darstellen ließ⁵¹.

Das Atrium als Ort der Tradition sollte allenfalls durch seine architektonische Würde (»magnificentia«) wirken⁵². Rolf Tybout führt als Beispiel für die einschüchternde Funktion der bewusst schlichten Gestaltung von Atrien den Bericht einer Gesandtschaft an, die von ihren Gesprächspartnern nicht vorgelassen wurde, und die sich deshalb häufig und lange in einem solchen Atrium aufhalten musste⁵³, Ausdrücklich beschwerten sich die Gesandten über die psychische Belastung, der sie sich durch den Aufenthalt in diesem Raum ausgesetzt fühlten.

Wenn es innerhalb des öffentlichen Bereichs eines Hauses eine solche vermutlich durchaus beabsichtigte Wirkung gab, könnte es Entsprechendes auch in anderen Bereichen und anderen Räumen gegeben haben. Wie die *Clientes* im Atrium durch Schlichtheit und *Magnificentia* beeindruckt werden sollten, so sollten die Gäste in den privaten Räumen die Raffinesse der Dekorationen, die komplizierten Architekturen und phantastischen Durchblicke, oder gar die besonders kostbaren Megalographien bewundern.

Alle Versuche, die Räume des römischen Hauses bestimmten Nutzungen zuzuordnen, haben sich als problematisch erwiesen⁵⁴. Im Gegensatz zum bürgerlichen Wohnhaus des neunzehnten Jahrhunderts mit Wohnzimmer, Schlafzimmer, Kinderzimmer und anderem war die Funktion

⁵¹ Petronius, *Cena Trimalchionis* 29, 2 – 29, 6. Sauron (Anm. 4) 321 f. Sauron ebd. 317 geht davon aus, es habe sich um eine Megalographie gehandelt. Möglicherweise war es jedoch eine Dekoration wie die im Atrium der Praedia der Iulia Felix, wo sich im oberen Wandbereich die berühmten Szenen auf dem Forum befanden. Insofern fragt sich, ob der Mysterienfries »à tous égards le pendant sérieux« der Parodie im *Satyricon* ist, wie Sauron postuliert.

⁵² E. Dwyer in: E. K. Gazda (Hrsg.), *Roman Art in the Private Sphere. New Perspectives on the Architecture and Decor*

of the Domus, Villa, and Insula (Ann Arbor 1991) 25–48, bes. 26 f.

⁵³ R. A. Tybout in: E. M. Moormann (Hrsg.), *Functional and Spatial Analysis of Wall Painting. Proceedings of the Fifth International Congress on Ancient Wall Painting. Bull. Ant. Beschaving Suppl. 3* (Leiden 1994) 46 f.

⁵⁴ E. W. Leach in: S. A. Bon / R. Jones (Hrsg.), *Sequence and Space in Pompeii. Sequence and Space in Pompeii* (Oxford 1997) 50–72; J.-A. Dickmann, *Domus frequentata. Anspruchsvolles Wohnen im pompejanischen Stadthaus* (München 1999) passim.

der Räume in der römischen Domus nicht festgelegt⁵⁵. Auch gab es hier im Gegensatz zum griechischen Haus keine abgetrennten, den Frauen vorbehaltenen Bereiche⁵⁶. Daher ist es eher unwahrscheinlich, dass beispielsweise der außergewöhnlich aufwendig gestaltete Raum mit dem Mysterienfries den Frauen vorbehalten war, zumal dies der dominanten Rolle des *pater familias* widerspräche⁵⁷.

Neben der unterschiedlichen Nutzung je nach Witterung – Vitruv empfiehlt für die verschiedenen Jahreszeiten vier nach unterschiedlichen Himmelsrichtungen ausgerichtete Speisesäle⁵⁸ – gab es jedoch Abstufungen in der Wertigkeit der Räume. Plutarch berichtet, Lucullus habe bestimmte Speiseräume für bestimmte Mahlzeiten ausgewählt, je nachdem, wer zu Gast war, und welchen Charakter die Mahlzeit hatte; die Nutzung der Zimmer war nicht festgelegt, sondern richtete sich nach »Rang und Etikette«⁵⁹.

Vitruv (6, 5, 1) unterscheidet zwischen Räumen, die nur für Mitglieder der Familie bestimmt sind (»*propria ... patribus familiarum*«), und denen, die auch Außenstehenden zugänglich sind (»*communia con extraneis*«)⁶⁰. Wie sich dies in den Dekorationen ausdrückt, untersucht Rolf Tybout anhand von Häusern, in denen geschlossene und geöffnete Wandsysteme vorkommen, und stellt dabei grundsätzliche Unterschiede zwischen den öffentlichen und den privaten Bereichen des Hauses fest⁶¹.

Während die Atrien eher konservativ gestaltet sind, finden sich komplexe Dekorationen mit reich gestalteten Durchblicken abseits der öffentlich zugänglichen Räume⁶². Dies gilt auch für reiche Häuser; die Verwendung »geschlossener« Wandsysteme anstelle aufwendiger und kostspieliger »geöffneter« hat keine ökonomischen Gründe, sondern ergibt sich aus der unterschiedlichen Zugänglichkeit. Dass komplizierte Darstellungen mit weiten Durchblicken besonders teuer waren und deshalb nur von Angehörigen der reichen Oberschicht in Auftrag gegeben wurden, ist sicher richtig, doch wurden auch in reichen Häusern die allgemein zugänglichen Räume mit geschlossenen Wandsystemen ausgemalt⁶³. Gleichzeitig entstandene Dekorationen können dadurch entwicklungsgeschichtlich unterschiedlich und damit ungleichzeitig erscheinen⁶⁴.

Ausgehend von dieser Beobachtung – einer Steigerung von eher schlicht und konservativ erscheinenden zu immer anspruchsvolleren und originelleren Dekorationen, entsprechend der abgestuften Zugänglichkeit der Räume – erscheint es einleuchtend, dass außergewöhnliche Dekorationen wie die Megalographien dem nur eingeschränkt zugänglichen Bereich vorbehalten waren.

Die Frage, ob es sich bei den bisher bekannten Megalographien um Kopien berühmter Gemälde oder um Unikate handelte, ist angesichts der wenigen überlieferten Beispiele nicht zuverlässig zu beantworten. Bisher sind allerdings keine Repliken dieser Malereien bekannt. Seit dem späten Zweiten Stil werden in der römisch-kampanischen Wandmalerei immer wieder dieselben meist mythologischen Bilder verwendet. Charakteristisch sind Dekorationen wie die in der Casa di Livia auf dem Palatin, auf denen bereits die typischen Themen erscheinen – Io und Argos, Po-

⁵⁵ Bettina Bergmann verweist darauf, wie im Pompejanum in Aschaffenburg die unspezifischen Räume im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts benannt wurden, s. in: *Reconstructing Pompeii* (im Druck).

⁵⁶ Wallace Hadrill (Anm. 39) 50–52.

⁵⁷ Gegen die Annahme eines »gendered space« Longfellow (Anm. 49) 32.

⁵⁸ Wallace Hadrill (Anm. 39) 90.

⁵⁹ Ebd. 92.

⁶⁰ E. W. Leach, *The Social Life of Painting in Ancient Rome and on the Bay of Naples* (Bloomington 2004) 40; Wallace Hadrill (Anm. 39) 93–97.

⁶¹ Tybout (Anm. 53) 38–50.

⁶² Ebd. 46. – Zum Charakter des Atriums als Ort der Tradition s. Dwyer (Anm. 52) 25–48, bes. 26f.

⁶³ Heinrich (Anm. 35) 70 mit Anm. 787; I. Bragantini in: B. Perrier (Hrsg.), *Villas, maisons, sanctuaires et tombeaux tardo-républicains. Découvertes et relectures récentes. Actes du colloque international de Saint-Romain-en-Gal en l'honneur d'Anna Gallina Zevi* (Rom 2007) 126 f.

⁶⁴ A. Allroggen-Bedel in: Moormann (Anm. 53) 147–155, bes. 146.

lyphem und Galathea – oder auch die Mittelbilder im großen Saal der Villa Imperiale, wo in der Dekoration aus dem frühen Dritten Stil Dädalus und Ikarus, Theseus und Ariadne sowie Theseus und der Minotaurus dargestellt sind⁶⁵, Themen, die auch in den folgenden Jahrzehnten immer wieder vorkommen⁶⁶.

Im Gegensatz dazu erscheinen die bisher bekannten Megalographien solitär⁶⁷. Zwar lassen sich für einzelne Figuren und Motive durchaus Parallelen finden, nicht jedoch für die gesamten Szenen. In einigen Fällen entsteht der Eindruck eines bekannten Motivs, wie bei der Sitzenden in der Villa dei Misteri und der Thronenden in der Villa von Terzigno⁶⁸ (Taf. 1, 1). Die Figuren auf dem Boscorealefries finden dagegen keine Entsprechung; Gestalten wie der auf seinen Stock gestützte alte Mann, die Stehende mit dem Schild oder die in nachdenklicher Haltung Sitzende sind sonst nicht überliefert⁶⁹. Auch die Darstellung mit den mächtigen Elefanten und den sitzenden Gestalten in der Casa del Sacello Iliaco (I 6, 4; Taf. 1, 2) ist ein solitäres Thema, selbst wenn ein Einzelmotiv wie etwa der in seinen Mantel gehüllte Sitzende bekannt oder der Vergleich mit der Elefantenquadriga von der Werkstatt der Quacitiliarii (Pompeji IX 7, 7) an der Via dell'Abbondanza naheliegend erscheint⁷⁰. Das gleiche gilt für die Opferdienerin in der Villa dei Misteri und die Reste der Stehenden auf dem Fragment aus der Villa bei Baiae⁷¹ (Taf. 2, 1–2).

Dies bedeutet, dass wir nicht wissen, ob es sich bei den uns bekannten Megalographien um die mehr oder weniger getreue Wiedergabe von Vorbildern handelt, oder ob es eigenständige Schöpfungen sind. Sollte es sich um individuell gestaltete Unikate handeln, stellt sich die Frage, für wen sie bestimmt waren, wer sie verstehen sollte, und wie leicht oder schwierig das Verständnis sein sollte.

Da es über die Eigentümer der Gebäude, aus denen die bisher bekannten Megalographien stammen, keine gesicherten Angaben gibt, kann man über die Auftraggeber der Malereien nur Vermutungen anstellen⁷². Sicher ist, dass sie zur reichen Oberschicht gehörten; nur Angehörige dieser sozialen Gruppe waren in der Lage, sich derart aufwendige Dekorationen in ihren prächtigen Villen und Häusern zu leisten. So vermutet auch Fausto Zevi, die Eigentümer der spätrepublikanischen Villen seien Angehörige der obersten gesellschaftlichen Schicht gewesen⁷³.

Trotz aller Bemühungen der Forschung ist die Rolle der Auftraggeber und ihr tatsächlicher Einfluss auf die Ausmalung ihrer Häuser und Villen letztlich noch immer ungeklärt. Weder in Plinius' ausführlichen Beschreibungen seiner Villen noch in Ciceros Briefen gibt es Aussagen zur Ausstattung der Räume mit Wandmalereien. Es kann jedoch angenommen werden, dass die Auftraggeber bei so aufwendigen Dekorationen wie den großen Figurenfriesen eine wichtige Rolle spielten. Die meisten Deutungen gehen deshalb von einem Bezug zum Auftraggeber aus. So bezieht Sauron seine Interpretation des Mysterienfrieses ausdrücklich auf die Ehefrau des Eigentümers: »on peut dire avec assurance que ces appartements, au lendemain de la construction de la villa, vers 70/60 avant J.-C., étaient ceux de l'épouse du propriétaire des lieux, autrement dit de la domina (propriétaire) de la villa«⁷⁴. Auch Stroockas Interpretation der Malereien aus

⁶⁵ Dies., *Bull. Ant. Beschaving* 50, 1975, 225–236; U. Pappalardo, *Mél. École Française Rome* 113, 897–912; Mielsch, *Wandmalerei* 144 Abb. 172; 69 Abb. 75; 145 Abb. 173.

⁶⁶ J. Hodske, *Mythologische Bildthemen in den Häusern Pompejis* (Stendal 2007).

⁶⁷ A. Allroggen-Bedel in: C. Guiral Pelegrin (Hrsg.), *Circulación de temas y sistemas decorativos en la pintura mural antigua. Actas del IX Congreso Internacional de la Association Internationale pour la Peinture Murale Antique (AIPMA), Zaragoza – Catalayud 2004* (Catalayud 2007) 27–30.

⁶⁸ Mielsch, *Wandmalerei* 45 Abb. 40; Stroocka (Anm. 9) 90.

⁶⁹ Mielsch, *Wandmalerei* 46 f. Abb. 41; 42. I. Bragantini in: dies. / V. Sampaolo (Hrsg.), *La Pittura Pompeiana* (Mailand 2009) 178; de Caro u. a. (Anm. 2) 45 Abb. 40; 41.

⁷⁰ Pesando (Anm. 39) 43.

⁷¹ Mielsch, *Wandmalerei* 42 Abb. 27.

⁷² Zum Eigentümer der Villa dei Misteri s. zuletzt D. Esposito in: Perrier (Anm. 63) 441–465.

⁷³ F. Zevi in: Perrier (Anm. 63) 493–498.

⁷⁴ Sauron (Anm. 1). – Auch Lucia Scatozza Hörich geht bei ihrer Interpretation des Frieses von einem engen Zusammenhang mit dem Auftraggeber aus, s. *Testimonianze pittoriche di fabulae dionisiache a Pompei*, *Riv. Studi Pompeiani* 12/13, 2001/2002, 15–33.

der Villa in Terzigno als politisches Bekenntnis des Eigentümers geht davon aus, dass es sich um ein vom Auftraggeber bestimmtes Programm handelt⁷⁵. Fabrizio Pesando kommt nach ausführlichen Überlegungen zur Interpretation der Malereien in der Sala degli Elefanti zu dem Schluss, es gehe hier um zwei unterschiedliche Themen: um Venus als die in jener Zeit politisch immer wichtigere Göttin, und um den Hausherrn, auf dessen Interesse an astronomischen Studien sich die Darstellung des Globus und der Philosophen oder Wissenschaftler bezöge⁷⁶. Auch Pesando vermutet demnach eine auf die Person des Auftraggebers bezogene Aussage.

Im Zusammenhang mit dem Bildprogramm der sogenannten Basilika, dem Augusteum, in Herkulaneum warnt Mario Torelli vor allzu komplizierten Interpretationen, die bereits in der Antike nur für wenige Gebildete zu entschlüsseln gewesen wären⁷⁷. Bei öffentlichen Bauten sei vielmehr davon auszugehen, dass die Aussagen eines Bildprogramms für die Allgemeinheit verständlich gewesen sein sollten. Vielschichtige, nicht für alle offensichtliche Bedeutungen seien denkbar, aber ein Grundverständnis sei bei öffentlichen Gebäude sicherlich angestrebt gewesen, und Wandmalereien wie die in der sogenannten Basilika müssten daher vielleicht nicht unbedingt in sämtlichen Feinheiten, aber doch in den wesentlichen Aussagen eindeutig gewesen sein.

In Umkehrung von Torellis methodischer Kritik wäre bei nichtöffentlichen Bereichen die allgemeine Verständlichkeit nicht zwingend, da die Darstellungen und ihre Botschaft nur für einen eingeschränkten Kreis bestimmt waren. Eine solche Unterscheidung zwischen den Bildprogrammen öffentlicher und privater Bereiche findet sich auch in der Neuzeit: Das Bildprogramm einer Kirche oder eines öffentlichen Gebäudes richtete sich an die Allgemeinheit und musste daher allgemein verständlich sein, anders als das eines privaten Raumes.

So ließ beispielsweise Wilhelmine von Bayreuth, die Schwester Friedrichs des Großen, die Decken ihrer Privatgemächer in der Eremitage bei Bayreuth mit Darstellungen schmücken, die ohne die Beschreibungen und Erörterungen Wilhelmnes kaum zu deuten wären⁷⁸. Dies gilt in besonderer Weise für das Deckengemälde in ihrem Audienzzimmer, das die nahezu unbekannte Geschichte von Kleombrotos und Chilonis zeigt, gemalt von Stefano Torelli, ein Thema, das ohne die Erwähnung in den Memoiren Wilhelmnes für die Nachwelt rätselhaft bleiben müsste⁷⁹. In der Eremitage nimmt die Verständlichkeit der dekorativen Programme mit der Intimität der Räume ab, so dass vor allem in den privaten Gemächern der Interpretation durch die Hausherrin eine wichtige Rolle zukam. Eine entsprechende Situation wäre auch für die Antike denkbar; auch damals könnte es zu den Aufgaben eines Gastgebers gehört haben, die Ausstattung des eigenen Hauses zu zeigen und zu erklären.

Die Konversation eines Gastgebers mit seinen Gästen ist uns am lebendigsten im *Satyricon* des Petronius überliefert⁸⁰. Das dort geschilderte »Gastmahl des Trimalchio« ist eine Karikatur, deren Witz in Trimalchios Übertreibungen und in seiner mangelnden Bildung liegt. Seine Erläuterungen beziehen sich hauptsächlich auf das Essen und auf die Präsentation der verschiedenen Speisen und Getränke, aber auch hier versucht er, allem einen Sinn zu geben. Das gleiche gilt

⁷⁵ Strocka (Anm. 9) 114f.: »Der Villenbesitzer war offensichtlich ein Anhänger des seit 44 v. Chr. um die Macht ringenden Gaius Caesar, vermutlich ein alter Caesarianer.«

⁷⁶ Pesando (Anm. 39) 40–44.

⁷⁷ M. Torelli in: W. V. Harris / E. Lo Cascio (Hrsg.), *Noctes Campanae. Studi di storia antica e archeologia dell'Italia preromana e romana in memoria di Martin W. Frederiksen* (Rom 2005) 105–140, bes. 130.

⁷⁸ I. Weber-Kellermann (Hrsg.), *Wilhelmine von Bayreuth, eine preußische Königstochter. Glanz und Elend am Hofe des Soldatenkönigs in den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth* (Frankfurt 1990) 468–474, bes. 470–472.

⁷⁹ R. Müller-Lindenberg, *Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens* (Köln 2005) 69–71; P. O. Krückmann, *Paradies des Rokoko. Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine* (München und New York 1998) 40–42 Abb. 29.

⁸⁰ E. Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte* (München 2005) 241–246.

⁸¹ Ebd. 144–146.

⁸² Plin. n. h. 35, 118. – H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen* (Bamberg 1950) 18–45.

⁸³ Sauron (Anm. 4) 318.

für den Entwurf seines Grabmals, den er in allen Einzelheiten erläutert. Charakteristisch ist, wie Trimalchio als Gastgeber seine Bildung hervorhebt, wie er sich bemüht, seinen Gästen zu erklären, welch geistreiche Überlegungen hinter seinen Darbietungen stehen.

Wie das »Gastmahl des Trimalchio« zeigt, war es Aufgabe des Gastgebers, seinen Gästen eine gebildete Konversation zu bieten. Dazu gehörten Lesungen, aber auch Gespräche über Kunstwerke⁸¹. Über die Rezeption von Wandmalereien in der Antike ist kaum etwas bekannt, und die Literatur bezieht sich ausschließlich auf die Tafelmalerei als die laut Plinius dem Älteren am höchsten geschätzte Kunstgattung⁸². Daher weiß man weder, wie die Zeitgenossen das, was sie auf ihre Wände malen ließen, interpretierten, noch, ob die Interpretation von Wandmalereien überhaupt Gegenstand von Gesprächen war. Denkbar wäre, dass die Interpretation komplexer Bildprogramme diskutiert wurde und als intellektuelle Herausforderung eine Art Spiel war, beispielsweise bei Geselligkeiten.

Sauron führt die Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen von Wandmalereien aus dem Zweiten Stil auf ein Grundprinzip dieser Stilstufe zurück, nämlich »la volonté d'obscureissement qui a présidé à la commande de ce genre de peinture«⁸³. Sollte dieses Prinzip auch für die Megalographien gegolten haben, stellt sich die Frage, ob sie möglicherweise auch für die Zeitgenossen so enigmatisch waren, wie sie sich uns heute darstellen. Denkbar wäre, dass die Exklusivität, das Besondere der Megalographien, eben darin bestand, dass sie für einen bestimmten Auftraggeber nach dessen ganz persönlichen Vorstellungen geschaffen wurden, und dass sich der Sinn der Darstellung daher nicht unmittelbar erschloss, sondern schon damals der Interpretation bedurfte, am besten durch den Auftraggeber selbst.

Wie die Position der Megalographien innerhalb der Gebäude zeigt, waren die betreffenden Räume nur eingeschränkt zugänglich und konnten daher nur von wenigen, besonders privilegierten Personen betreten werden. Sie waren die Zielgruppe für diese Malereien. Möglicherweise gehörte es zu den Privilegien der Eingeladenen, die abgeschiedenen Zimmer nicht nur betreten zu dürfen, sondern die Darstellungen auf ihren Wänden vom Hausherrn persönlich erklärt zu bekommen. Vielleicht waren die Bildprogramme tatsächlich so komplex und so individuell, dass sie vom Auftraggeber selbst erklärt werden mussten und ohne die Erläuterungen des Patronus nicht zu verstehen waren.

Dies würde bedeuten, dass wir ohne ihn und seine Erläuterungen keine Chance hätten, diese Werke vollständig zu entschlüsseln – und dass daher noch viele weitere Interpretationen auf uns zukommen.

Dr. Agnes Allroggen-Bedel, Badhausstraße 3, 56130 Bad Ems, riess-ab@t-online.de.

Bildrechte. Abb. 1 nach V. Spinazzola, *Via dell'Abbondanza. Anni 1910–1923* (Rom 1953) 542. – Abb. 2 nach F. Coarelli, *Pompeji. Ein archäologischer Führer* (Bergisch Gladbach 1979) 32. Abb. 6. – Abb. 3 Soprintendenza di Pompei, graphische Umsetzung Ubaldo Pastore, Pompeji. – Abb. 4 nach F. Barnabei, *La Villa di P. Fannio Sinistore* (Roma 1901) 13 Taf. 2. – Abb. 5 Zeichnung E. J. Ponten, Radboud Universiteit, Nimwegen. – Taf. 1, 1 Musée de Cinquanteenaire, Brüssel. – Taf. 1, 2 Araldo De Luca S. A. S., Rom. – Taf. 2, 1. Paola Miniero, Neapel. – Taf. 2, 2 Carmela Capaldi, Ausführung Studio Lythos, Neapel. Taf. 2, 3 Verfasserin, mit freundlicher Erlaubnis der Soprintendenza di Pompei.

Abkürzung

Mielsch, Wandmalerei

H. Mielsch, Römische Wandmalerei (Darmstadt 2001).



1 Terzigno, Villa 6, Raum 13, Westwand.

Aus urheberrechtlichen Gründen ist diese Tafel nicht sichtbar.



1 und 2 Baiae, Castello, Museo dei Campi Flegrei, Wandmalerei fragment, rechts die Rekonstruktion (Carmela Capaldi).



3 Herculaneum, Villa dei Papiri, Wandmalerei im Raum i, Nordostwand.

Resümee. Die als Megalographien bezeichneten römischen Wandmalereien werden besonders kontrovers interpretiert. Möglicherweise handelte es sich um Unikate, die nach den persönlichen Angaben und Wünschen der Auftraggeber geschaffen wurden. Diese Dekorationen befinden sich abseits der öffentlichen Bereiche des jeweiligen Hauses in Räumen, die nur wenigen, besonders privilegierten Personen zugänglich waren. Sie bildeten die Zielgruppe für solche Malereien, die daher nicht allgemein verständlich sein mussten. Vielleicht bestand das Besondere gerade darin, dass sich der Sinn der Darstellungen nicht unmittelbar erschloss. Möglicherweise sind die Aussagen so komplex und so individuell, dass sie auch von den Zeitgenossen nicht ohne weiteres zu verstehen waren, sondern vom Auftraggeber selbst erläutert werden mussten. Dies würde erklären, warum die Interpretation solcher Bilder so schwierig ist.

Resumé. Determinate pitture parietali del secondo stile pompeiano, definite megalografie, sono oggetto di interpretazioni fortemente contrastanti tra loro nell'ambito della ricerca archeologica. Molto probabilmente si trattava di pezzi unici, dipinti seguendo le indicazioni ed i desideri dei singoli committenti. Le megalografie non si trovano in quelle parti delle case, che vengono frequentate pubblicamente, bensì in stanze accessibili soltanto a persone privilegiate e strettamente legate al padrone di casa. Di conseguenza sono queste le persone, cui si rivolgono tali decorazioni, che pertanto non necessitano di essere semplici a capire per tutti. La particolarità delle megalografie consisteva forse proprio nel fatto, che le rappresentazioni non erano di immediata comprensione. Probabilmente i messaggi, che da esse scaturiscono, sono così complessi ed individuali, che essi sfuggivano anche ai contemporanei, tanto che il committente stesso, ovvero il padrone della domus, doveva spiegarne loro il significato intrinseco. Ciò spiegherebbe anche perché oggi è così difficile arrivare ad una interpretazione univoca di queste raffigurazioni.

Summary. Wall paintings termed »Megalographies« are discussed most controversially by modern researchers. There are no replicas of these paintings yet known. Possibly they are unique creations as commissioned by the clients. Megalographies are found off the public areas in rooms accessible only to the owner's family and some privileged individuals. These persons were the target group of such paintings, which therefore did not need to be commonly intelligible. Perhaps their singularity lies in the fact that the contents of the pictorial presentation could not be understood immediately. Maybe they were so intricate and personal that they could not easily be read even by contemporaries, but had to be explained by the patron himself. This might elucidate why it is so difficult to interpret such paintings.